

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC - SP

Hubert Jean-François Cormier

Metafísica dos Sons

Fenomenologia da música no pensamento de Ernest Ansermet

Doutorado em Filosofia

São Paulo SP
2007

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC – SP

Hubert Jean-François Cormier

Metafísica dos Sons

Fenomenologia da música no pensamento de Ernest Ansermet

Doutorado em Filosofia

Tese apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Filosofia sob a orientação do Prof. Doutor Edécio Gonçalves de Souza.

São Paulo-SP

2007

Banca Examinadora:

Agradecimento

Gostaria de externar meus mais profundos agradecimentos e minha mais alta admiração pela figura ímpar do professor Lafayette de Moraes. O professor Lafayette foi minha mais grata surpresa no decorrer de meu doutorado, jamais conheci um professor compreensivo, erudito e competente como ele. Figura excepcional de professor é, também, com mais forte razão, uma personalidade fora de série. Levo para minha vida acadêmica seu nobre exemplo. Minha dívida para com ele é tão grande que só disponho de palavras para saldá-la fica aqui meus mais sinceros agradecimentos. Professor Lafayette de Moraes: muito obrigado.

Resumo

Esta tese versa sobre a possibilidade da constituição de uma fenomenologia da música. Para tal análise escolhemos a tentativa mais elaborada de construção de tal fenomenologia a do matemático, músico e filósofo suíço Ernest Ansermet. Elaboramos uma descrição de pontos importantes para compreensão do pensamento de Ansermet, de suas influências intelectuais. Depois tentamos mostrar uma possível fenomenologia do maestro e as condições de possibilidade de elaboração de uma fenomenologia da música. Mostramos como a fenomenologia do tempo e a fenomenologia da matemática, bem como a relação da ética com a estética entram neste projeto de uma fenomenologia da música. Em cada tópico sempre abordamos autores correlatos a Ansermet para sublinhar possibilidades alternativas de realização do mesmo projeto filosófico. Por fim avaliamos o projeto da fenomenologia da música de Ernest Ansermet com todos os elementos elencados durante nossa pesquisa.

Palavras Chaves:

Fenomenologia, tempo, matemática, ética, ethos, música.

Abstract

This thesis concerns about the possibility of the constitution of a music phenomenology. For such analysis we have chosen the most elaborated tentative of construction of such phenomenology, the one of the swiss mathematician, musician and philosopher Ernest Ansermet.

We have elaborated a description of important points to the comprehension of Ansermet's thought, of his intellectual influences. After, we have tried to show a possible phenomenology of this conductor and the conditions of possibilities of production of a music phenomenology. We have show time's phenomenology and mathematic's phenomenology, as well as the relation of ethic and esthetic, enter this project, of a music phenomenology. In each topic, we always mention authors correlated to Ansermet, to underline alternative possibilities of realization of the same philosophic project. To sum up, we have evaluated the music's phenomenology project of Ernest Ansermet with all elements related during our research.

Key words:

Phenomenology, time, mathematics, ethics, ethos, music.

Sumário

Introdução	P. 1.
 Capítulo I Biografia Intelectual	 P. 3.
I Anos de Aprendizagem	P. 3.
II Relações da música com a matemática no pensamento de Ansermet	P. 12.
III Apreciação da música contemporânea	P. 18.
IV Projeto de uma fenomenologia da música	P. 26.
V Vida de maestro	P. 35.
VI Escritos sobre música	P. 39.
Apêndice I Discografia de Ernest Ansermet	P. 51.
Discos de 33 Rotações	P. 52.
Discos de 78 rotações	P. 65.
CD'S	P. 67.
Apêndice II Obras Diversas	P. 69.
Apêndice III Bibliografia de Ernest Ansermet	P. 72.
 Capítulo II Fenomenologia do Maestro	 P. 74.
I Que é ser maestro?	P. 74.
II O maestro segundo Hector Berlioz (1803-1869)	P. 91.
III O maestro segundo Richard Wagner (1813-1883)	P. 97.
IV Excursus: a ruptura Wagner/Nietzsche segundo um testemunho ocular	P. 99.
V O maestro segundo Bruno Walter (1876-1962)	P. 102.
VI O maestro segundo Charles Munch (1891-1968)	P. 104.
VII Fenomenologia do Maestro	P. 107.
Apêndice	P. 111.

Capítulo III Amizade e desafeto em que Ansermet criticou Stravinsky?	P. 115.
I A poética musical de Stravinsky	P. 116.
II Avaliações críticas da estética de Stravinsky	P. 125.
III Do zênite ao nadir. Ascensão e queda de uma amizade musical. O affaire Ansermet/Stravinsky.	P. 130.
IV Enraizamento e abertura: Stravinsky aos olhos de Ansermet.	P. 136.
Capítulo IV Fenomenologia do tempo é fenomenologia da música?	P. 143.
I Música arte do tempo.	P. 143.
II “ <i>Si nemo a me quaerat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio.</i> ”	
A temporalidade segundo Agostinho.	P. 146.
III <i>Vetera et nova</i> . A consciência íntima do tempo segundo Husserl.	P. 151.
IV Crítica á concepção do tempo fenomenológico e do tempo musical.	P. 159.
V Consciência íntima do tempo e tempo musical	P. 166.
VI Ansermet e o tempo musical	P. 171.
Capítulo V Fenomenologia da matemática é fenomenologia da música?	P. 178.
I Música, matemática e fenomenologia	P. 178.
II <i>Magister Dixit</i> . Pitágoras de Samos: esboço histórico de sua vida, suas concepções do número e de música	P. 179.
III Esboço histórico da vida de Pitágoras de Samos	P. 179.
IV A concepção pitagórica de número	P. 182.
V A noção de música para Pitágoras.	P. 188.

VI Origens experimentais da construção da escala musical dos Pitagóricos	P.191.
VII Avaliação do projeto musical dos pitagóricos	P. 194.
VIII Ars sine scientia nihil. A escala pitagórica segundo Matila Ghyka	P. 197.
IX A escala pitagórica segundo P J Richard	P. 199.
X Non omnia possumus omnes. Pitágoras aos olhos de Ansermet	P. 202.
XI O logos supremo. A música no pensamento platônico	P. 206.
XII Extra mathematicam nulla salus. Matemática e música segundo Platão e a academia	P. 211.
XIII Nihil temere credideris. Aristóteles e a música prática	P. 215.
XIV Uti non abuti. A matemática segundo Aristóteles	P. 218.
XV Felix qui potuit rerum cognoscere causas. Logaritmo e música segundo Ernest Ansermet	P. 222.
XVI Errare humanum est. Crítica aos logaritmos de Ansermet	P. 231.
XVII Quid novi? Logaritmo noético e signo simbólico	P. 233.
XVIII Nunc est bibendum. Matemática e estética	P. 240.
XIX Número e beleza matemática	P. 244.
Capítulo VI Música e ética	P. 252.
I Introdução	P. 252.
II Mousiké et areté na Grécia Clássica	P. 256.
III Música e ética segundo Boécio	P. 260.
IV Música e ética segundo Schopenhauer	P. 263.
V Música e ética segundo Vladimir Jankélevitch	P. 267.
VI Música e ética segundo Ernest Ansermet	P. 269.

Capítulo VII A fenomenologia da música é possível?	P. 274.
I Antecedentes históricos	P. 274.
II Hegel e a música	P. 274.
III A música segundo Schopenhauer	P. 277.
IV A Música segundo Mikel Dufrenne	P. 279.
V A fenomenologia da música segundo Alfred Schutz	P. 280.
VI A fenomenologia da música segundo Roman Ingarden	P. 282.
Conclusão	P.285.
I A fenomenologia da música segundo Ernest Ansermet	P. 285.
Bibliografia	P. 291.

Introdução

Este estudo tem como pergunta fundamental se a fenomenologia da música é passível de ser realizada e se o matemático, músico e filósofo suíço Ernest Ansermet conseguiu chegar à sua feitura.

No primeiro capítulo fizemos uma biografia intelectual não com o intuito de tornar a vida dele conhecida, mas como desculpa para conhecermos suas influências musicais e filosóficas e podermos assim compreender seu projeto de fenomenologia da música. Nesse capítulo expomos suas principais idéias a partir de sua formação intelectual.

No segundo capítulo tentamos fazer uma fenomenologia do maestro, pensamos que saber o que seja maestro seja fundamental para compreendermos a nossa pergunta fundamental: que é música? Buscamos compreender o que é maestro para sabermos como a música pode ser compreendida da perspectiva de quem a vive do interior e por Ansermet ser maestro gostaríamos de saber se isso seria ou não importante para uma possível fenomenologia da música.

No capítulo terceiro expusemos a relação de Ansermet com Stravinsky já que essa amizade nos mostra como projetos ou leituras diferenciadas do que seja a música acabam por interferir no próprio ato criativo da música seja na composição seja na regência.

Após esses capítulos introdutórios entramos no cerne de nosso trabalho, no capítulo IV tentamos responder a uma questão fundamental. Se a música é tradicionalmente a arte do tempo, fazer uma fenomenologia do tempo seria fazer fenomenologia da música? No capítulo subsequente tentamos responder outra pergunta importante: uma outra faceta tradicional da música seria sua estreita relação com a matemática daí perguntarmos: fazer fenomenologia da matemática seria fazer fenomenologia da música? Ou seja, nesses dois capítulos tentamos chegar ao núcleo do que seria a música pelos seus dois caminhos mais importantes do ponto de vista filosófico: tempo e matemática. Percepção da consciência e estrutura sensível. Para concluir essa parte central no capítulo sexto procuramos analisar a relação da música com a ética como ela foi percebida ou negada.

Finalizamos o presente trabalho com um capítulo onde tentamos verificar seguidas tentativas de autores que intentaram realizar aquilo que aproximativamente poderíamos chamar de uma fenomenologia da música.

O método que utilizamos ao longo de todo nosso trabalho foi o comparativo e histórico. Pensamos que um autor nunca se torna plenamente inteligível se visto apenas com relação a si mesmo. Se pudermos trazer a baila outros autores de outros tempos, lugares e perspectivas pensamos que essa profusão de autores só nos ajudaria a esclarecer o pensamento do autor central desse trabalho, Ernest Ansermet. Desse modo, seja fazendo fenomenologia do maestro, seja tratando do problema do tempo, da matemática ou da ética é sempre no diálogo com a tradição que inserimos o pensamento de Ansermet.

Por fim em nossa conclusão tentamos responder à nossa pergunta inicial fenomenologia da música é possível e se sim ela foi realizada por Ernest Ansermet? É o que pensamos ter respondido não só em nossas linhas finais, mas ao longo de todo nosso trabalho.

Capítulo I

Biografia Intelectual

Ansermet est un photographe de la musique, qui a revê d'en être le cartographe définitif.

Jean-Claude Piguet

I Anos de Aprendizagem

Neste capítulo nos propomos traçar uma biografia intelectual de Ernest Ansermet (1883-1969). Dividimos esta pequena biografia em tópicos. Alguns são autoevidentes, como os de sua formação intelectual, outros nos pareceram obrigatórios para uma melhor compreensão do pensamento do autor ainda que não o desenvolvamos a contento, no presente capítulo, todas as possibilidades das idéias contidas no tópico. Assim, quando falamos da relação da música com a matemática no pensamento de Ansermet, deixamos várias lacunas que serão preenchidas nos capítulos subseqüentes. Se não aprofundamos determinados assuntos neste capítulo esperamos tê-lo feito, com a devida profundidade, mais adiante.

Ernest Ansermet matemático, músico, maestro e pensador suíço é um desses espíritos enciclopédicos que sempre nos esforçamos para encaixar em uma definição sem nunca o conseguirmos plenamente. De fato, Ansermet apresenta-se-nos como um homem que possuía uma curiosidade universal, uma avidez de tudo conhecer e integrar em uma visão única e coerente da realidade que poucas vezes vimos ao longo do século XX.

Se analisarmos o panorama do pensamento dos anos finais do século XIX e dos anos iniciais do século XX veremos que a tendência para as grandes sínteses filosóficas já havia sido deixada de lado. Com efeito, por essa época, quase ninguém mais tentava construir sistemas filosóficos que açambarcasse da estética à ética, da antropologia

filosófica à filosofia da ciência¹. Os intelectuais de então, talvez extenuados pelos grandes fôlegos necessários para a constituição desses sistemas que se revelavam, por vezes, inócuos, ou por razões um pouco mais triviais, tais como, a de simplesmente desconfiarem que o mundo e sua compreensão não coubessem mais em uma teia bem amarrada de conceitos coerentes entre si, haviam abandonado essa perspectiva para adotarem uma atitude mais pragmática.

Esse pragmatismo revelava-se nas seguintes atitudes:

Por vezes assumindo-se o discipulado consciente de algum mestre do passado. Assim, nesse período, tivemos uma multidão de marxistas, neokantianos, neotomistas, hegelianos etc;

Por vezes assumindo a filosofia como uma crítica da cultura é o caso, sobretudo da tradição alemã, nomeadamente do niilismo de Nietzsche, do historicismo de Splenger e Dilthey que tanto será combatido por Husserl e sua fenomenologia, filosofia essa assumida por Ansermet;

Ou então deixando de lado a perspectiva perquiridora da filosofia para que esta assumisse simplesmente o papel de uma propositora de métodos racionais de conhecimento do real e da análise dos conhecimentos assim obtidos: é o caso nomeadamente do positivismo comteano e dos neopositivistas, alguns encaixariam nesta categoria a fenomenologia de Husserl.

Tais perspectivas não podiam agradar a nosso autor, já que para ele a filosofia não poderia restringir-se a esses papéis, mas, ao contrário, deveria proporcionar ao filósofo uma

¹ Para alguns a dificuldade, e a decorrente pouca receptividade da obra de Ansermet, deve-se, precisamente, ao amplexo de problemas e, áreas do conhecimento por ele abordado: “Si la lecture de l’oeuvre apparaît complexe, c’est précisément parce que l’approche de l’auteur se situe à plusieurs niveaux – phénoménologique, ontologique, mathématique, éthique, moral – qui débouchent sur une explication “totale” du phénomène musical et, plus largement, du phénomène humain, sans lequel il n’existerait pas”. (LAGENDORF, 2000, P. 281). Mas Ansermet defende-se da acusação de simples sincretismo epistemológico, ou de mero ecletismo filosófico, ao acrescentar em suas obras referências que a um primeiro momento não possuem ligações tão evidentes assim com a música: “L’organe qui est en nous la source de la musique – à savoir: la psyché humaine – est aussi la source de nos sentiments religieux, de notre sentiment social et de notre vision du monde. Mon étude de la conscience musicale m’a donc amené – *volens nolens* – à poser (comme vous l’avez dit vous-même) les linéaments d’une anthropologie, d’une sociologie, d’une théorie de l’éthique; et je n’ai pas échappé à la nécessité d’écrire une phénoménologie de Dieu. Ces développements philosophiques ne sont donc pas des ajouts plus ou moins gratuits à mon étude, ils en font partie; ils étaient nécessaires si je voulais situer dans son cadre la musique en tant que phénomène humain. (ANSERMET et FIGUET, 1963, P. 147).

argumentação sólida das explicações sobre os fundamentos da realidade. Eis o papel da filosofia segundo Ansermet.

Mas antes de ser um pensador perspicaz da realidade que nos rodeia Ansermet foi, antes de tudo, um grande músico, e músico de talento. Ao contrário do que poderíamos esperar sua formação acadêmica não se deu em nenhum conservatório do velho continente, mas sim nos departamentos de matemática onde obteve um desempenho não mais que razoável. Esse desempenho é o de alguém que buscava não uma área de pesquisa que o apaixonasse, mas sim uma formação universitária que lhe garantisse depois uma carreira profissional sólida. Esse “desvio de rota” não poderia persistir por muito tempo já que um homem dotado de uma inteligência e uma vontade tão grandes como a dele² não se adequaria facilmente à vida fácil e agradável de um funcionário mediano de uma escola primária ou ginásio do interior da Suíça. De fato, como não poderia deixar de ser, sua vocação primeira acabou afluindo, e sua vocação primeira era a música e não a matemática:

Ma vocation première a été la musique et j’y suis entré dès mon enfance, car ma mère jouait du piano, mon père chantait et de plus j’étais porté de nature vers la rêverie et la contemplation qui sont les sources de la musique. Cette inclination à l’attitude contemplative était chez moi d’autant plus naturelle que je suis venu au monde - songez-y ! – dans ce merveilleux canton de Vaud et, si je puis dire, à deux endroits: à Vevey, devant le lac, les montagnes de Savoie et les Dents du Midi, et à Mont-la-Ville, au pied du Jura, qui est l’un des plus beaux points de vue qu’on puisse avoir de notre pays, avec son premier plan de champs bariolés, le lac tout entier et un fond immense de montagnes que domine de toute sa splendeur le Mont-Blanc. Devant de tels paysages, entendre sourdre en soi des mélodies, lorsqu’on a été initié si peu que ce soit à ce langage du sentiment, est la chose la plus naturelle du monde. Je suis donc venu plus tard aux mathématiques. Mais il n’est pas surprenant que j’y sois venu, car, entre la musique et la mathématique, il y a un parallélisme absolu. L’une et l’autre sont

² Sobre a inteligência e a vontade quase que “heróica” de Ansermet possuímos o seguinte testemunho de Jean-Claude Rapin: “Il y a ensuite quelques traits essentiels d’une nature hors du commun. Le premier de ces traits, c’est l’ouverture, une prodigieuse ouverture au monde, avec une faculté d’appréhension de n’importe quelle situation, une faculté d’adaptation aussi, qui est la marque d’une intelligence supérieure. Une intelligence qui analyse, soupèse, juge, mesure les conséquences avec une vivacité qui n’a d’égale que sa capacité de réalisation. [...] Le deuxième trait de sa nature est la volonté. Car la capacité de réalisation n’est rien, sans la volonté de réaliser. Ses musiciens, les solistes, ses interlocuteurs, tous ceux qui l’ont approché, ont senti quelle force intérieure habitait cet être. [...] Le troisième trait, lié au précédent – mais pourrait-il en être autrement? -, c’est le besoin fondamental de vérité, une recherche, une quête incessante”. (RAPIN, 2000, P. 7 e ss).

des activités dans l'imaginaire qui nous délivrent des contingences de la vie pratique. (ANSERMET et FIGUET, 1963, P. 16).

Este paralelismo entre música e matemática sempre foi percebido pelos mais diversos espíritos ao longo da história ocidental e com Ansermet não poderia ser diferente. Espírito ao mesmo tempo sentimental; “*porté de nature vers la rêverie et la contemplation*” e que, no mesmo movimento, sentia uma necessidade incoercível de rigor e clareza próprio do espírito matemático. Em outras palavras, poderíamos dizer que em Ansermet, aliavam-se as duas tendências, que por vezes nos parecem tão contraditórias, do espírito francês, a saber: o espírito de geometria³, de clareza e distinção tão próprias da tradição cartesiana, e o espírito de *finesse* tão característico da linhagem pascaliana.

Mas não se enganem ao ver a palavra *sentimento* tão repetidas vezes na pena de Ansermet. Sentimento é para ele a maneira como a arte, e principalmente a arte musical, nos leva a significar nossos pensamentos e vivências. Esta significação, toda especial, do sentimento na música, foi sendo elaborada por ele ao longo de toda sua investigação é o que ele literalmente nos conta:

Je voyais alors dans la musique, c'est-à-dire dans la mélodie pourvue de son harmonie et de son rythme, une signification directe du *sentiment*. Je n'avais pas encore compris que, si la musique était du sentiment vécu et signifiée par le langage, elle n'est pas précisément une expression de la pensée, mais une expression par la pensée de toutes sortes de choses. Autrement dit, je n'avais pas encore compris que toute la vertu de la musique réside dans la transcendance de ses significations et j'ai mis du temps à me faire une idée claire de ce phénomène. (ANSERMET et FIGUET, 1963, P. 20).

Voltaremos, mais adiante, a tecer considerações sobre o papel do sentimento na música na perspectiva de Ansermet. Por ora nos basta saber que, para ele, o importante era constatar que a música tem uma relação tanto com o sentimento quanto com o pensamento. Com este último não possui uma relação imediata, já que a música não é um fenômeno

³ A nosso ver, a influência decisiva para que Ansermet concebesse a música como atividade que tem por necessidade intrínseca a clareza e a distinção, afora a do seu professor Alexandre Dénéréaz, advém de seu estreito contato com Maurice Ravel (1875-1937) que em suas palavras foi o seguinte: “J’ai donc pu suivre de près l’activité créatrice de Ravel de 1913 à sa fin, et j’ai souvent discuté avec lui de ses vues esthétiques, de ses goûts, du style et du tempo de ses oeuvres. Au demeurant, c’était un homme assez mystérieux qui dissimulait son extrême sensibilité sous des gamineries et des dehors assez fantasques. Il avait le goût du paradoxe et de la supercherie, comme son ami Léon-Paul Fargue, et l’un des mots qui revenait le plus souvent dans sa bouche était: “insolite”. (Ansermet et Piguet, 1963, P. 35).

puramente intelectual. De fato, a música, para ele, é um fenômeno intelectual significado via sentimento. Eis sua originalidade frente aos dois extremos da arte e da ciência do século XIX: de um lado os compositores românticos para os quais música era exclusivamente sentimento, do outro, os cientistas positivistas como, por exemplo, Helmholtz⁴, para os quais a música era simplesmente um fato empírico como outro qualquer.

Mas deixemos, por ora, essas querelas e voltemos para seus anos iniciais de formação musical a fim de que compreendamos, depois de maneira mais fácil, a gênese e o apocalipse de seu pensamento.

Desde que decidido a abandonar uma carreira que se prometia medíocre de professor ginasial de matemática nos vilarejos suíços Ansermet buscou refúgio em sua primeira vocação, a música. Mas cedo percebeu sua limitação como artista criador neste domínio. Com efeito, Ansermet sempre teve consciência de suas sérias limitações como compositor. Sua decisão de tornar-se maestro teve como base esse seu diagnóstico sincero sobre si mesmo e, ao mesmo tempo, da consciência que tinha da capacidade de saber fazer uma análise acurada sobre as obras musicais.

Se o gênio criador lhe faltava, o gênio analítico transbordava em seu espírito. Assim, nada mais natural que procurar trilhar o caminho da música como maestro, e por vezes também como excelente orquestrador, já que possuía como poucos a capacidade de analisar uma obra musical não só do ponto de vista da teoria musical clássica, mas também, coisa raríssima, do ponto de vista da intenção criadora do autor da obra. Ou seja, sabia aliar uma análise por assim dizer objetiva das estruturas musicais com a análise subjetiva do projeto artístico do autor, o que mais tarde ele chamará de *ethos*⁵ do autor.

Nesta trilha de regente, que lhe parecia tão promissora, uma das personalidades que mais lhe ajudaria seria a da figura ímpar, do maestro português Francisco de Lacerda⁶ a influência deste maestro sobre ele foi tão grande a ponto de tê-lo adotado como modelo:

⁴ Trata-se de H. Helmholtz (1821-1894), físico alemão que escreveu um importante estudo sobre a música do ponto de vista científico/positivista: Teoria da música fundada sobre o estudo das sensações auditivas.

⁵ Um dos impasses a que levam a música contemporânea que não segue as trilhas da tradição é o de, precisamente, fazer com que os compositores abandonem no exercício criativo o seu próprio *ethos* artístico: “Les deux productions les plus importantes dans leur achievement, les plus authentiques dans leur sens, les plus novatrices de la musique contemporaine, n’ont pu être accomplies qu’au prix d’un abandon de son *ethos*”. (ANSERMET, 2000, P. 159).

Tant que Lacerda fut à Montreux, j'allais aussi souvent que possible suivre les répétitions de ses concerts et il fut en vérité mon initiateur à la direction d'orchestre et mon modèle. Il était effectivement, en tant que chef d'orchestre, un maître, animé d'un sens du tempo infallible et en possession d'un geste d'une force et d'une élégance incomparables. (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 25).

Se Lacerda sempre foi seu modelo de maestro, podemos dizer que seu modelo de rigor e clareza na análise musical foi seu conterrâneo; o professor Alexandre Dénéréaz⁷, que lhe ensinou harmonia e lhe mostrou as vias paralelas entre a matemática e a música:

Au cours de mes études universitaires, je m'étais inscrit au Conservatoire de Lausanne pour les cours qu'Alexandre Dénéréaz devint mon professeur. Je poursuivis ces études dans le cours privé qu'il donnait chez lui à un groupe d'élèves et il prolongea encore ce cours pour son cousin Van der Pals et pour moi. Élève de Draeseke, de Dresde, son domaine était le langage harmonique, l'art de l'enchaînement des cadences tonales. (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 26).

Resumindo, o modelo de regência de Ansermet foi o maestro Lacerda, o de harmonia Dénéréaz, para completar o quadro de suas influências decisivas, no que tange à melodia, nosso autor revela-se devedor dos russos, sobretudo de Stravinsky, amigo de primeira hora com quem mais tarde desenvolverá um trabalho importantíssimo de divulgação da música russa no ocidente e Debussy, mestre incontestado que encontrou pessoalmente em Paris: “Quant à la “mélodie”, j'appris à en connaître les voies par les Russes et surtout par Debussy, qui resta toujours au centre de mon horizon musical.” (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 27). A menção a Debussy é central a nosso ver, já que este compositor era a síntese do gênio criador para Ansermet. Com efeito, Debussy carregava duas características importantíssimas: a de fazer avançar a música por novos caminhos revelando a fecundidade de seu estilo pessoal cheio de “imagens” e de sugestões sentimentais e, ao mesmo tempo, este desenvolvimento levava em consideração o que foi solidamente estabelecido pela tradição, em outros termos a música de Debussy é inovadora

⁶ Trata-se do maestro português, alguns puristas diriam: “maestro açoriano” Francisco de Lacerda (1869-1934).

⁷ Alexandre Dénéréaz (1875-1947) foi um teórico musical suíço extremamente influenciado pelo pitagorismo a ponto de ter escrito vários volumes sobre a presença do número de ouro sobre os mais diferentes domínios da natureza, da astronomia à música. Seu livro “La musique et la vie intérieure. Essai d'une psychologie de l'art musical”, ainda que jamais citado por Ansermet advoga, por outras vias é certo, algumas idéias que mais tarde serão desenvolvidas por ele.

sem seguir por vias que seriam aberrantes, segundo Ansermet. É que para ele, a arte não era *affaire* de simples novidades estéticas, aliás, toda sua carreira será um combate imenso e sem tréguas contra todo abuso do espírito novidadeiro, do puro estetismo, que não leva em consideração a expressão de uma verdade interior, fruto de um engajamento ético do artista. É o que ele nos revela quando nos relembra do projeto artístico dele e de seus amigos que estavam agrupados em torno da revista cultural *Cahiers Vaudois*:

Le problème de l'art était pour nous un problème d'*expression*, c'est-à-dire de style, ce qui reléguait le "sujet" de l'oeuvre d'art au second plan ce qui libérait l'art de tout poncif, de tout *a priori* concernant la noblesse ou la dignité du sujet ou des sentiments mis en jeu, en somme de toute intention moralisante. C'était dans notre milieu, ai-je besoin de le révéler, toute une révolution. (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 29).

Para Ansermet e seu grupo, a arte não poderia submeter-se a nenhum *a priori*⁸ posto que o caminho natural da arte no ocidente, até ali, tinha sido o inverso; primeiro criava-se, depois se justificava teoricamente as escolhas estéticas feitas. Ao inverter o caminho tradicional os artistas contemporâneos facilmente caíam em uma via aberrante e o que era pior; uma via aberrante e dogmática, já que tudo o que faziam se encontrava justificado pelos dogmas artísticos traçados de antemão. A partir desse posicionamento fica fácil compreendermos o porquê da recusa de Ansermet da música dodecafônica e suas congêneres artísticas tais como o surrealismo. É o que veremos, com maiores detalhes, mais adiante. Tomar consciência de um modo de ser e de viver próprios, que não pode ser relegado e imitado por outros artistas, este sim o verdadeiro objetivo da música e não imposição de um dogmatismo estético *a priori*⁹ que nada nos diz a nós e sobre nós. É o que podemos ver nas palavras que se seguem:

⁸ O intelectualismo excessivo da arte contemporânea é denunciado, dentre outros autores, por Antoine Compagnon que diz ser característico da modernidade artística os seguintes elementos: "a superstição do novo, a religião do futuro, a mania teórica, o apelo à cultura de massa e a paixão da negação." (COMPAGNON, 1996. P. 16). Podemos também citar a avaliação de Jean-Louis Harouel que criticando o excessivo intelectualismo da arte contemporânea que segundo ele advém de uma imitação grotesca, uma paródia de mau gosto que a arte faz da ciência de nosso tempo, diz: "la science moderne étant fondée non plus sur ce qui se voit mais sur ce qui se conçoit par l'intellect, il en découlerait que l'art moderne doive exprimer non plus ce qui se voit mais ce qui se conçoit exclusivement par l'esprit". (HAROUEL, 2002, P. 34).

⁹ Se o papel da teoria musical não é o de nos oferecer nenhum *a priori* que nos orientará na composição musical qual seria então seu papel/ Ansermet responde da seguinte maneira: "La théorie musicale proprement dite na d'ailleurs nullement l'ambition d'élucider ce "sens" ; elle tend à dégager de la pratique créatrice des lois générales. Ce faisant, elle est une codification de l'acquis: elle regarde le passé, non l'avenir (sinon

Ceux d'entre nous qui étaient des artistes créateurs allaient tirer de leur propre horizon d'existence et de leur propre fonds, à la fois la matière et le style de leur oeuvre, le style devant être le parfait reflet de la modalité d'être de leur sujet et de leur manière de voir et de sentir, ce qui impliquait leur engagement éthique dans l'acte d'expression *esthétique*. C'était en fait une prise de conscience, sur le plan esthétique, de notre réalité vaudoise ou romande, de cette espèce particulière de français que nous sommes; et là sans doute est l'apport essentiel des *Cahiers Vaudois* à notre vie de culture. (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 29).

Tal autenticidade, que encontramos facilmente dentro de qualquer espírito artístico criador, corre o risco de ser falsificado pela massiva propaganda de uma tendência ou moda musical qualquer que adquiere o *status* de pensamento único. O que Ansermet deplora na nova geração de músicos suíços seria, precisamente, essa abertura acrítica aos modismos artísticos de seu tempo e o concomitante fechamento ao seu próprio ser, o que para ele equivaleria a um suicídio artístico, já que a música não pode ser identificada com uma simples técnica de compor, ou coisa parecida, e que esta deve, sobretudo, levar em consideração um engajamento estético que por sua vez é fruto de um posicionamento ético do artista. E isso não pode ser importado ou assumido pela simples feitura correta das estruturas musicais¹⁰:

C'est ici que nos jeunes me paraissent avoir oublié la vraie leçon des *Cahiers Vaudois*. Car ils cherchent chez les autres les réponses à nos problèmes; ils sont à l'écoute de Sartre, de Saint-Germain-des-Prés, de l'idéologie de l'Est, alors qu'ils feraient mieux de les chercher dans notre propre fonds et par une réflexion appropriée sur les fondements de notre existence. Vous me voyez venir ainsi là où m'a conduit mon livre: à la nécessité de ne pouvoir rendre compte de notre situation historique et des problèmes qu'elle pose que par une élucidation de ses fondements éthiques.

comme une continuation du passé). Mais on s'y trompe, car des ses lois se dégage une sorte de logique de l'objet, c'est-à-dire un certain ordre d'évidences; on ne voit pas que cette logique de l'objet n'a rien à voir avec la raison qui guide la conscience musicale, ni les évidences de la pratique acquise avec celles du sens musical vécu; on espère alors en une "théorie" qui fixerait une fois pour toutes les lois ou du moins les principes de la pratique – ce qui est illusoire, puisque les lois de la théorie n'embrassent pas les lois de la musique. La théorie reflète bien le sens de la musique, mais comme *objet*: elle le reflète *implicitement*, et dans les limites de la pratique particulière qu'elle codifie; et les voies possibles ne se découvrent qu'à la conscience musicale en acte, dans l'horizon qui est le sien". (ANSERMET, 2000, P. 170).

¹⁰ Tal é, também, a opinião de Jean-Louis Harouel quando criticando novos academicismos advindo de propostas artísticas vanguardistas: "[...] Soit un académisme de la rupture, un académisme du nouveau, dans lequel le désastre esthétique devient une esthétique". (HAROUEL 2002, P. 33).

Mon travail sur la musique m’a obligé à dépasser la musique pour en rechercher les fondements humains. (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 31).

Fundamentos humanos, eis o que é precioso para Ansermet. Uma simples técnica, por mais sofisticada e bem justificada intelectualmente que ela seja jamais revelará este fundamento humano que é tão caro a nosso autor¹¹.

A busca por essas “fundamentos humanos” da música é o que, precisamente, levou Ansermet a recorrer à filosofia já que ela, e só ela, pode nos explicar os porquês de nossas significações, de nossas interrogações e de nossas respostas sobre nós mesmos e sobre o mundo:

Je n’ai pas fait d’études classiques, et je n’ai pas acquis, au cours de mes études, une culture philosophique. La seule culture que j’aie acquise au cours de mes études est celle qui résulte de l’exercice des mathématiques. Je n’en ai pas poussé l’étude très loin; juste assez cependant pour en retenir, je crois, l’essentiel: une certaine formation intellectuelle, une certaine tournure d’esprit. [...] Cette tournure d’esprit ne me quittait pas dans la pratique de la musique. Bien que le sentiment musical soit très clair à lui-même (tel accord est dissonant, tel autre consonant, cette dissonance appelle sa résolution), la musique me posait une foule de problèmes, par exemple: pourquoi y a-t-il une différence radicale entre la musique populaire (ou la musique légère) et ce qu’on appelle la “grande musique”? Sur ce point, j’ai questionné un jour Stravinsky. Il m’a répondu en substance qu’il n’y avait entre elles qu’une différence de structure: dans la “grande musique” l’écriture est plus fouillée. Tandis que pour moi, il me semblait qu’il y avait entre elles une différence de nature. Ce besoin que j’avais de me rendre compte du quoi et du pourquoi des choses, je l’éprouvais à propos des problèmes de l’homme, de la religion, de la société; et je cherchais à m’éclairer par la lecture d’ouvrages philosophiques. (ANSERMET et PIGUET, 1963, P.104).

Visto o papel da filosofia em sua obra, vejamos agora a relação entre a música e a matemática em seu pensamento.

¹¹ O julgamento decisivo de Ansermet frente às inovações artísticas, por ele tão criticadas, pode ser lido na seguinte declaração: “Il faut bien se le dire, nous verrons encore de nouvelles oeuvres musicales, mais nous ne verrons plus d’innovations dans l’ordre des structures si la musique doit rester de la musique”. (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 140).

II Relações da música com a matemática no pensamento de Ansermet

No início de nosso estudo ressaltamos que Ansermet seja por formação acadêmica, seja por seus estudos musicais, sempre esteve consciente da relação da música com a matemática. Chegou o momento de aprofundarmos este importante aspecto de seu pensamento.

Quando se fala da relação entre música e matemática, e essa relação muitas vezes tornou-se simples lugar comum, comumente se está referindo à quantificação numérica das notas que compõem um determinado compasso, por exemplo: é notório que uma fusa vale o dobro de tempo de uma semifusa, a mesma relação aparece com todas as demais notas uma sendo o dobro da subsequente:

Som	Pausa	Som	Duração	Nome
			1	Semibreve
			$\frac{1}{2}$	Mínima
			$\frac{1}{4}$	Semínima
			$\frac{1}{8}$	Colcheia
			$\frac{1}{16}$	Semicolcheia
			$\frac{1}{32}$	Fusa
			$\frac{1}{64}$	Semifusa

As correspondências numéricas são:

1  = 2  ; 4  ; 8  ; 16  ; 32  ; 64 

1  = 2  ; 4  ; 8  ; 16  ; 32 



Mas Ansermet não leva isso em consideração. Para ele, a relação da matemática com a música, nada tem a ver com a simples quantificação das notas de um compasso e de sua relação com um determinado tempo de execução. Mas porque tal relação não se dá na percepção do tempo? Ansermet responde que:

Musique et mathématiques, vous ai-je dit, sont deux activités parallèles, et comme toutes les parallèles, elles ne se rencontrent jamais, d'autant moins que l'une a pour siège l'activité du *sentiment*, l'autre celle de la pensée réflexive, c'est-à-dire de l'*intellect*.

Le fait que le rythme musical et *mesuré* n'y change rien, car en réalité sa mesure est cadentielle et la cadence rythmique est une chose que l'on *sent* sans avoir besoin de compter. En tout cas, je ne compte jamais, mais je sens intérieurement la cadence qui sous-tend le rythme et le *tempo* qu'elle détermine. (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 17).

Na citação acima fica claro que a medição do tempo é, na verdade, medição de uma cadência que tem a ver muito mais com intensidade de algo sentido que com um processo puramente reflexivo e abstrato como é próprio do raciocínio matemático. Somente aqueles que pensam que um músico não passe de uma máquina de marcar tempo é que podem advogar uma relação tão tosca entre matemática e música¹².

¹² É pelo fato de os músicos contemporâneos verem na música simples relações aritméticas que eles não compreendem a verdadeira relação da música com a matemática. Se um músico qualquer tocar uma música de um compositor clássico dentro da noção que poderíamos chamar de “matematicamente correto” o que teríamos seria um desvirtuamento completo da intenção do dito compositor: “La musique est un événement de durée; elle est une durée qui se temporalise, c'est-à-dire qui s'organise intérieurement – aussi tout y est durée, même l'instant. Mais, vue dans le texte, la musique est faite de longueurs de temps mesurées sur une unité du métronome, l'instant a la nature d'un point géométrique; la musique n'est alors plus un flux qui se modèle

Mas se a relação não é essa qual seria então? Outro caminho muito cultivado desde os tempos de Pitágoras tem sido o da elaboração de uma “metafísica dos números”, que se refletiria em uma pretensa “música das esferas”, Ansermet discorda plenamente desta interpretação do fenômeno matemático musical:

Beaucoup d'exégètes de la musique y ont vu, c'est vrai, une sorte de métaphysique des "nombres": c'est une tradition qui remonte à Pythagore. Mais c'est une erreur. Il se trouve en effet que les intervalles perçus sont des logarithmes¹³ et des logarithmes entiers, c'est-à-dire sans décimales. Mais la musique est un phénomène psychique et toute la question est de savoir quelle est la signification *psychique* que prennent ces logarithmes dans l'expérience musicale. Autrement dit, ce qui compte n'est pas le "nombre" comme tel, mais la signification affective qu'il prend pour la conscience musicale. (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 18).

Eis a verdadeira relação da matemática com a música. O que verdadeiramente importa não são as quantificações numéricas de uma nota muito menos a relação numérica de uma nota com a outra ou de um compasso com outro, mas a significação que a percepção psíquica de um dado intervalo numérico proporciona para a atividade consciencial humana. Com efeito, a partir do momento que se concebe que todo fenômeno é fenômeno para uma consciência que o percebe, como é o caso para a fenomenologia, o mais importante torna-se não a quantificação, mas a significação do dado percebido. Em outras palavras, o mais importante é o desvelamento da intencionalidade e não a quantificação dos sons musicais tão cara aos positivistas.

Na perspectiva de Ansermet o caminho metafísico iniciado por Pitágoras deve ser abandonado. Mas por quê? Pelo fato de que se concebermos a gênese musical nos sons o que veremos serão somente números e relações numéricas, mas falharemos em detectar o que, para nós, justamente, seria o essencial, a saber, a fundamentação humana dos sons. E

mais une agrégation de grandeurs de temps. Or, on ne fera jamais un rythme en ajoutant, par exemple, une croche et une double croche à une croche pointée; un rythme est la manière don't se modèle la cadence d'un mouvement et, à le voir autrement, on manqué cette cadence. La cadence rythmique et soeur de la cadence harmonique; c'est par elle que le mouvement s'intègre au dynamisme interne de la musique, parce que nous ne connaissons le temps, dans notre conscience contingente d'un corps, que sous l'espèce d'une cadence qui est celle de notre geste ou de notre respiration – binaire dans l'action, ternaire dans le sommeil ou la détente. Une valse de Chopin jouée par les exécutants dont je parle est une reproduction d'un texte de Chopin que nous ne pouvons pas danser intérieurement”. (ANSERMET, 2000, P.151).

¹³ A definição de logaritmo a base logarítmica sob a qual Ansermet trabalha e a sua definição de logaritmo noético será estudada com vagar mais adiante.

essa fundamentação só a obteremos na medida em que esquecermos¹⁴ a empiria¹⁵ e voltarmos-nos para a consciência e é nesse mesmo movimento que voltaremos para as coisas tal como elas se apresentam se desvelam, se “fenomenalizam” para nós¹⁶.

O caminho iniciado por Pitágoras teria sido o gerador dos erros dos musicólogos posteriores e: “c’est bien parce que les esthéticiens de la musique cherchaient le secret jusqu’ici dans les sons qu’ils n’y trouvaient que des nombres et des rapports de nombres”. (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 19). Persistir nesse caminho é persistir no erro e na ignorância do verdadeiro sentido que a música tem para nós.

Mas além do problema levantado acima existe ainda um outro, talvez mais importante ainda, o do fato de que nossa percepção auditiva ser a transfiguração¹⁷ de uma multiplicação dos sons em soma, ao menos no que tange ao fenômeno sonoro que percebemos e não no som que ressoa fora de nós.

Deste modo, o problema que temos diante de nós transcende a mera perspectiva quantitativa e passa a ser a tentativa de desvelamento do por que da operação deste fenômeno em nossa consciência musical:

Les savants admettaient depuis longtemps que notre perception auditive était logarithmique.

En effet, l’exemple est très simple: la quinte est un rapport de fréquence $\frac{2}{3}$, la quarte un rapport $\frac{3}{4}$; si

¹⁴ Um fenomenólogo diria “colocarmos em parêntese” através do recurso a famosa *epoché*.

¹⁵ Para Ansermet existe uma relação inequívoca entre nossa consciência e o mundo que nos cerca, mas isso está longe de querer dizer que existe uma correspondência biunívoca entre estes dois extremos. O que realmente existe é uma adaptação perceptiva de nossos órgãos sensitivos ao mundo que nos cerca, mas ao mesmo tempo uma atividade intencional de nossa consciência frente ao mesmo mundo. Eis a diferença fundamental entre a fenomenologia e o positivismo. Para esse último só existem dados, fatos e leis decorrentes da percepção desses dados e fatos; já para o primeiro o que existem são fenômenos a serem significados por uma consciência transcendental. A citação a seguir ilustra bem a perspectiva fenomenológica adotada por Ansermet: “Il se trouve que le courant d’énergie perceptive qui prend forme dans la colchée obéit à une loi analogue à celle qui produit les harmoniques dans la nature; il ne faut pas s’en étonner puisque cette énergie a pris forme précisément pour refléter les résonances naturelles. Seulement le système de logarithmes de l’ouïe, fondé sur le rapport de la quinte à la quarte dans l’octave, s’appuie uniquement sur la relation qui s’établit dans le canal cochléaire entre trois positions perceptives correspondant aux sons 2, 3, 4 de la série harmonique. C’est grâce à cette coïncidence miraculeuse que la conscience musicale a pu se constituer un système de sons qui ressemble fort au système naturel des sons de la série harmonique et qui, pourtant, est tout autre, car à partir du son 4 de la série les intervalles qui en résultent échappent à notre système de logarithmes. Ainsi c’est bien la conscience auditive humaine, devenu conscience musicale autonome, qui crée son système de sons”. (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 127).

¹⁶ É precisamente o que quer dizer Ansermet quando afirma que: “La mélodie n’est pas du tout un phénomène sonore, mais un phénomène de conscience; elle est une image que l’ouïe se donne de la succession des sons dans les temps et que nous projetons sur le phénomène sonore pour en faire un cheminement du son à travers ces positions spatiales. (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 120).

¹⁷ Conceito utilizado pelo próprio Ansermet.

vous percevez l'octave $\frac{1}{2}$, et $\frac{1}{2}$ est le produit de $\frac{3}{4}$ par $\frac{2}{3}$. Mais le *perçu* - l'octave - est pour vous la *somme* de la distance de quinte et de la distance de quarte. Notre perception auditive transfigure donc en *somme* ce qui s'annonce dans le phénomène sonore comme un *produit*, et la seule chose qui puisse expliquer cette transfiguration est d'admettre qu'il s'établit, dans l'audition, une corrélation logarithmique entre la chose à percevoir et le perçu. Le principe est donc admis par les savants comme un fait d'expérience. Mais, par une sorte de routine de leur pensée, ils ne se sont jamais demandé ce que pouvait bien être le système de logarithmes de l'ouïe humaine, et par suite celui de la conscience auditive au moment où elle devient conscience musicale. Ils ont admis sans autre que notre perception des intervalles étant logarithmique, ils pouvaient rendre compte des phénomènes par les logarithmes *vulgaires*, le système à base de 10 dont ils ont multiplié le logarithme de base par mille pour la commodité de leurs calculs. Comme les opérations logarithmiques restent justes quel que soit le système mis en oeuvre, leurs calculs sont justes, mais ils ne rendent pas compte du phénomène. Car rien ne nous dit que dans le cas des intervalles musicaux la base des logarithmes, dans la colchée, soit 10, et tout nous dit au contraire que ce n'est pas le cas. Il s'agissait donc de rechercher quel est le système de logarithmes mis en oeuvre par la conscience auditive pour constituer le système des sons musicaux. C'est ce que j'ai été en mesure de faire grâce à la méthode de penser phénoménologique, et le système de logarithmes que j'ai trouvé pose la loi tonale - la tonalité - comme la seule loi qui puisse donner un *sens* aux structures tonales s'il en doit surgir de la musique. Ainsi mes affirmations de tout à l'heure ne sont pas contestables et la loi tonale que met en lumière mon étude ne procède pas d'une opinion ou d'une préférence; elle est moins encore, comme les disent les jeunes, une convention. Elle apparaît à l'évidence des faits comme la loi même de l'ouïe musicale, c'est-à-dire comme la loi que l'ouïe humaine avait à découvrir - et elle l'a découverte et mise en oeuvre dans son ère occidentale - pour que la musique devienne une langue communicable et de validité universelle. (ANSERMET et FIGUET, 1963, P. 56).

Ou aïnda:

Notre perception auditive est logarithmique; cela veut dire que si nous percevons, par exemple, un *la* puis un *mi*, nous percevons non leur rapport de fréquences, $\frac{3}{2}$, mais le logarithme de ce rapport qui pose l'intervalle entre les deux sons. Ce phénomène présuppose que les sons avec lesquels nous pouvons faire de la musique sont choisis de telle sorte que les rapports de fréquences qu'il y a entre eux et les intervalles que ces divers rapports font percevoir à l'oreille constituent un système de logarithmes analogue à celui que je vien d'indiquer. S'il n'en était pas ainsi, les opérations logarithmiques, correspondance d'un produit de rapport de fréquences et d'une somme de leurs logarithmes, c'est-à-dire d'une somme d'intervalles, ne pourraient pas avoir lieu. (ANSERMET et FIGUET, 1963, P. 118).

Do que antecede podemos tirar algumas lições muito importantes para compreendermos o pensamento de Ansermet. Primeiro: o que realmente é importante não é a justeza do cálculo matemático, qualquer que seja ele, mas sua significação para nossa consciência. Segundo: o cálculo matemático não deve simplesmente seguir uma via de justeza de medida externa, mas de significação para a consciência das relações percebidas e para se fazer isso se tem necessariamente recorrer ao método fenomenológico. Terceiro: o desvelamento da verdadeira base logarítmica impõe uma lei da percepção da consciência auditiva que é ao mesmo tempo lei da consciência e lei de julgamento estético. Tal lei constituída necessariamente orientará a feitura daquilo que podemos rotular como sendo o fenômeno¹⁸ musical. A música que não se encaixar nesses parâmetros necessariamente constituir-se-á em uma aberração tanto estética como ética já que se trataria de um “estupro” da consciência musical humana. Agora podemos explicar o motivo da antipatia de Ansermet pelo dodecafonismo de Schönberg e de seus discípulos¹⁹.

A relação entre a matemática e a música, tal como a concebeu Ansermet, está longe de ser aceita pelos matemáticos seus contemporâneos. Ao contrário, o que vemos é uma negação sistemática de sua perspectiva já que a maioria dos matemáticos sentem-se pouco à vontade quando fora do processo puramente quantitativo. É o que podemos ler no seguinte comentário:

On comprendra sans peine qu’il n’est pas question de ramener la pensée d’Ansermet à un modele mathématique, tant ce modele est peu mathématique. Si Ansermet avait été un philosophe professionnel, nous n’aurions peut-être pas sous les yeux cette profusion, parfois cette confusion qui recouvre la pensée a vif. Dans les *Fondements* le recours aux mathématiques est une mise en présence non seulement au phénomène de la musique mais à cet autre phénomène que nous appelons “monde”.

¹⁸ É bom esclarecermos aqui que fenômeno é para a fenomenologia algo que aparece para uma consciência. Na definição de Ansermet: “Le mot phénomène n’existera pas s’il n’y avait pas sur la terre des hommes qui désignent par cet mot *ce qui leur apparaît* dans le monde. Ainsi tout ce qui apparaît dans le monde porte des appellations et des qualifications qui viennent de l’homme. Si donc nous voulons nous rendre compte de la raison de ces appellations, il faut consulter la conscience humaine, c’est-à-dire de nouveau un phénomène, et examiner quelle sorte de activité de conscience, de phénomène de conscience, est entrée en jeu pour percevoir, pour dénommer et pour qualifier le phénomène considéré”. (ANSERMET et PIGUET, 1963, P.153).

¹⁹ O motivo para tal fica claro, também, na seguinte citação: “Il peut sembler pueril de rappeler ces vérités premières; mais si l’on songe à la phrase, tirée d’une revue d’avant garde, qu’Adrien Bovy citait dans nos entretiens de 1948: “C’en est fini de la convention de l’épine dorsale!” il faut bien revenir au fond des choses. Pour les disciples de Schönberg aussi la tonalité est une convention et lorsque les musiciens se sont mis à

Ansermet emprunte le triple langage de la philosophie, de la musique et du nombre, mais le nombre lui-même joue le rôle d'un révélateur du phénomène dans toutes son extension. (KLOPFENSTEIN, 2000, P. 289).

A incompatibilidade que notamos é muito clara, o número para Ansermet não é mera abstração da quantidade²⁰, mas revelador da intencionalidade humana. O diálogo torna-se impossível quando não se tem um mínimo campo comum onde pode se travar este diálogo. Entre a quantidade *tout court* e a significação da mesma quantidade existe um abismo tão grande que jamais será superado por mera análise filosófica de um lado, ou por fórmulas justas e coerentes de outro.

III Apreciação da música contemporânea

Já tivemos oportunidade de observar que Ansermet fazia uma apreciação negativa dos caminhos, seria melhor dizer para sermos fiéis ao seu pensamento, descaminhos, trilhados pela música erudita de seu tempo. Evitamos dizer progresso, evolução ou qualquer termo correlato pelo fato de que, para nosso autor, a música de seu tempo estava muito mais em via de retrocesso, de escolhas deliberadas pelo *non sense*, quando não da pura aberração. Tal fato se deu, a seus olhos, pelo fato lastimável de a arte de nosso tempo ter abandonado o seu caminho de desenvolvimento tradicional e orgânico que era o de seguir as vias infundáveis abertas pela música tonal para só depois buscar uma justificação teórica para tal novidade: “L’intrusion de la spéculation intellectuelle dans la musique contemporaine y a en effet pris la place du sens inné de la musique et a conduit beaucoup de jeunes musiciens, à mon avis, dans de voies aberrantes.” (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 43). O excesso de especulação intelectual ao invés de ajudar acabou atrapalhando o desenvolvimento normal das artes em geral e da música em particular²¹. Restaria saber se o próprio Ansermet não caiu, por vezes, no mesmo abuso que tanto condenava.

déterminer leur musique par de pures combinaisons sérielles, Ernest Krenek a déclaré: “Nous nous sommes libérés de la dictature de l’inspiration”. (Ansermet, 2000, P. 186).

²⁰ Nos capítulos que se seguem veremos que para os próprios matemáticos a noção de número evoluiu muito ao longo dos séculos XIX e XX.

²¹ O excesso de intelectualismo, tão próprio da arte contemporânea, acabou invertendo os papéis. De fato, temos, na contemporaneidade, uma incrível proliferação de manifestos escritos pelas vanguardas artísticas que lançam suas respectivas teorias artísticas antes mesmo de possuírem qualquer obra realizada sob esta

Não podemos deixar de lembrar que para Ansermet a música era um *affaire* de sentimento e não de pura especulação intelectual abstrata e feita sem consideração alguma com as estruturas e linguagens de nossos sentimentos²². Por outro lado, a música erudita tradicional possuía uma ligação natural com os sentimentos das platéias que as ouviam. Podemos citar aqui um interessante conhecimento desta correspondência em uma carta escrita por Mozart de Paris ao seu pai no dia 3 de julho de 1778 onde dentre outras coisas nos dizia que:

Precisei fazer uma sinfonia para a abertura do *concert spirituel* [...] Ela agradou excepcionalmente. No ensaio tive muito medo, pois, em toda minha vida, nunca ouvi nada pior: o senhor não pode imaginar de que modo, por duas vezes seguidas, arranharam e castigaram a pobre sinfonia [...] Gostaria de ter ensaiado mais de uma vez, mas como há sempre tantas peças para ensaiar, não dava mais tempo [...] A sinfonia começou, e logo no meio do primeiro *allegro* havia uma passagem que com certeza deveria agradar com que todos os ouvintes se entusiasmassem – e de fato houve uma grande ovação – pois quando a escrevi sabia que efeito ela iria produzir, assim a fiz repetir, e ao fim [...] a mesma acolhida *da capo*. O *andante* também agradou, mas especialmente o último *allegro* – pois como tinha ouvido dizer que aqui todos os últimos *allegros* começam, como os primeiros, com todos os instrumentos, atacando imediatamente e quase sempre em uníssono, resolvi começar com dois violinos sozinhos, em piano, e por oito compassos apenas – nisto, de repente, um *forte* – de modo que os ouvintes, como eu esperava, fizeram ch [...] no momento do piano – e quando,

perspectiva. Ou seja, a teoria vem antes da obra de arte quando o caminho natural sempre foi o inverso. Nas palavras de Ansermet: “En occident, la théorie est toujours venue après l’activité créatrice. Elle n’a jamais modifié que ce qui était déjà acquis, et n’a jamais codifié ce qui allait se faire”. (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 114).

²² Se por um lado o excesso de intelectualismo é, certamente, prejudicial, aos olhos de Ansermet, para o desenvolvimento orgânico da música contemporânea, a atitude contrária também o é, já que se a música verdadeira deve expressar o sentimento do compositor, o intérprete da música em questão não deve acrescentar nada mais à sua execução. Em outros termos, o sentimento aflorará de maneira natural se o músico tiver consciência do que estiver fazendo. Deste modo devem-se evitar, sobretudo, os dois extremos: de um lado uma execução mecânica da partitura, de outro um excessivo apelo ao sentimento que não se encontra na intenção do compositor. Nas palavras de Ansermet: “Du moment que la musique est faite de sentiment, l’interprète n’a pas besoin “d’en remettre”, d’y ajouter du sien, mais précisément il doit avoir fait sien le sentiment qui contient la musique et non en autre qu’il pourrait lui prêter ou par lequel il croirait rendre la musique plus éloquente. En somme, il doit faire crédit à la musique et se persuader qu’il ne peut rien faire de mieux que de communiquer à l’auditeur le sentiment dont elle est faite par le truchement du sien” (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 163). Ou mais adiante: “Et sur ce point, l’interprète se trouve entre deux dangers. Ou bien, par excès de zèle, il tend à gonfler le sentiment musical, à lui prêter une emphase dont il n’a pas besoin pour toucher l’auditeur, ou bien, par excès de scrupule, il ne donne pas au sentiment dont il anime son exécution toute la chaleur, toute l’intensité et l’énergie requises, car cette chaleur et cette énergie ne sont pas écrites sur le papier et ne peuvent venir que de lui. Dans ce dernier cas, il est analogue à un acteur qui ne donnerait à ses phrases ni l’articulation, ni le ton qui en rendraient sensible le sens.” (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 164).

súbito, estrondou o *forte* [...] Escutar o *forte* e bater palmas foi uma coisa só. (Mozart. Apud. Harnoncourt, 1988, P. 249).

Tal correspondência fazia com que o músico encontrasse sempre, mesmo nas mais inovadoras abordagens, uma ressonância de seu processo criativo nos ouvintes de sua música, fato esse que não mais ocorreria a partir da pretensa revolução dodecafônica:

Une mise en oeuvre quelconque de nos intervalles aura toujours un certain sens affectif. Seulement, tandis que la musique tonale est une langage clair – clair du moins au *sentiment* de l'auditeur – cette nouvelle musique motive au coeur de l'auditeur des sentiments confus, ambigus, dépourvus de sens dans leur déploiement global. Cela suffit pourtant, puisque l'affectivité, malgré tout, est mise en branle, pour que l'on parle encore, à son propos, de musique. (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 52).

Eis o julgamento de Ansermet. Para alguns ele parecerá injustificadamente reacionário, a nosso ver é simplesmente uma avaliação criteriosa e muito bem fundamentada, senão vejamos: para ele, música, como, aliás, já notamos variadas vezes, tem a ver com nossos sentimentos, mas ao dizer isso não está significando que a música seja algo de subjetivo e anti-intelectual. Não! Muito pelo contrário. Ansermet tem sempre em vista que o complexo de nossos sentimentos perfaz um todo coerente e claramente delimitado. Podemos falar objetivamente aos nossos e de nossos sentimentos, descrevê-los com rigor e precisão, e a partir de tal classificação e análise, podemos estruturar uma linguagem clara e precisa com uma sintaxe rigorosa em cuja estrutura a linguagem musical tradicional pode encontrar a ressonância necessária para fazer-se compreender imediatamente, sem passar pela intermediação da reflexão intelectual. A música dodecafônica ao não levar isso em consideração quebraria um dos vínculos mais sólidos que existem na própria estrutura da consciência humana, a saber: a relação existente entre as estruturas tonais e a nossa estrutura afetiva, o que para Ansermet, evidentemente, é visto como uma aberração. É o que podemos ler nas seguintes palavras:

Toute perception éveille en nous, par association, notre affectivité; une bombe éclate: à l'ouïe de cet éclat peu s'associer un sentiment de terreur. Par contre, à la vue d'un homme qui se noie, un autre homme s'élance pour le sauver: son geste *signifie* sa compassion, il est la signification même du sentiment qui l'anime à la vue d'un homme en perdition. Nos intervalles, vous ai-je dit, signifient aussi

des impulsions affectives déterminées; la signification affective qu'ils portent a dicté leur choix et dicté leur emploi; et elle est la même chez tous les hommes. Mais ces significations affectives, qui portent les intervalles, ne donnent lieu à un sentiment déterminé et parfaitement clair que lorsque la musique est régie par la loi tonale. Cette loi joue donc le rôle, dans cette langue du cœur qu'est la musique, de la syntaxe dans le langage parlé. (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 52).

Se toda percepção acaba desvelando em nós um sentimento correspondente, podemos, então, criar uma linguagem musical que seja rica em significações afetivas, mas que nem por isso seja expressão puramente subjetiva. Em outras palavras, a nossa estrutura afetiva é universal, é a mesma para todos os homens²³, e, deve, portanto, ser compreendida, e respeitada, o que é maravilhosamente feita pela música tonal e o que é deliberadamente evitada pelo dodecafonismo. Esta última não levando a sintaxe afetiva em consideração não significa nada, absolutamente nada, para o ouvinte o que em parte explicaria o insucesso de tal música frente ao público.

Mas a dissociação, provocada pelo dodecafonismo, entre a música e os sentimentos humanos não é total ainda restaria um tênue fio a resguardar um mínimo de comunicação possível. Em outros termos, não possuindo uma significação afetiva subjetiva, tal música ainda é, ao menos em alguns casos, um evento sonoro que:

Fait appel à son affectivité, mais à une affectivité trouble, confuse, indéterminée, et comme dans ce cas il s'agit de sentiments provoqués par l'événement sonore, cette musique ne peut motiver que des *associations affectives*, qu'il ne faut pas confondre avec des *significations affectives*. Cela suffit cependant pour qu'elle ait l'air d'être encore de la musique. En somme, devant les innovations de la musique contemporaine, il est très difficile à l'auditeur, à première audition, de faire le départ entre celle qui est encore de la musique parce qu'elle est conforme aux lois de la langue, est celle qui n'en est plus du tout, parce qu'elle n'y est plus conforme. (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 54).

Aqui observamos uma distinção de grande valor heurístico. A diferenciação entre associação afetiva e significação afetiva. Qual a diferença fundamental entre esses dois conceitos? Para Ansermet a diferença entre associação e significação é a mesma que podemos encontrar entre uma explicação mítica e uma explicação científica de um

²³ Ansermet segue aqui a superação do psicologismo, tão cara a Husserl, para quem o relativismo cultural e histórico de um Dilthey, por exemplo, longe de explicar a diversidade cultural cria uma série de aporias impossibilitando assim uma verdadeira compreensão do fenômeno humano.

fenômeno natural qualquer. Ou seja, para ele, a música dodecafônica ao operar simples associações afetivas longe de estar contribuindo para colocar a arte musical em um patamar de igualdade com a consciência que nossa época tem do mundo é, ao contrário, uma injustificada volta a um período anterior de estruturação do mundo²⁴ em bases mitológicas, portanto pré-lógicas. O dodecafonismo perderia, nessa visão, um de seus mais fortes argumentos, a de ser a linguagem musical própria para o homem de nosso tempo²⁵.

A identificação do dodecafonismo com o passado também não é total, já que toda a história da música ocidental, em qualquer estágio de desenvolvimento que pegarmos, é uma tentativa de desvelamento da estrutura tonal natural de nosso ouvido relacionada com uma significação bem determinada por nossa consciência. Portanto, o dodecafonismo não poderia ser justificado sequer como uma linguagem *démodé* já que se a música de antanho não o era por vezes perfeitamente tonal, jamais era completamente atonal o que é precisamente o caso do dodecafonismo.

Assim, podemos agora avaliar a verdadeira personalidade de Ansermet. Longe de ser um reacionário emperdenido, ele se nos apresenta como um espírito aberto a toda e qualquer inovação, desde que essa inovação não seja algo de arbitrário e, principalmente, de antinatural.

Com efeito, Ansermet jamais colocou empecilho algum para novas abordagens na música, ao contrário, foi graças a sua insistência é que autores como Stravinsky, Bartók, Berg e tantos outros tiveram oportunidade de saírem do anonimato para serem ouvidos e apreciados por platéias do mundo inteiro. Já sua recusa da música de Schönberg é bem justificada por ele mesmo:

Je n'ai pas perseveré dans l'exécution des oeuvres de Schönberg et de Webern, parce que j'étais convaincu, avant même que mon étude phénoménologique de la musique m'en eût donné la preuve, que leur doctrine était une aberration. A plus forte raison je m'abstiens de jouer les oeuvres qui procèdent de cette doctrine. Je me suis attaché à Berg, par contre, parce qu'il est le seul des trois

²⁴ É o que ele nos diz com a seguinte frase: "Le recours à la "série" est en effet une rechute au deuxième âge de l'histoire". (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 115).

²⁵ A mesma crítica pode ser feita em relação ao surrealismo e sua técnica de escrita automática que é uma volta injustificada a um anterior estágio de desenvolvimento intelectual de nossa civilização, e, que, portanto, longe de ser uma evolução aceitável da arte não passa de mais uma, entre tantas outras, aberração artística de nosso tempo.

initiateurs de la musique sérielle chez qui le sens musical ait domine la théorie. (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 62).

Podemos agora ter uma compreensão mais clara da posição de Ansermet. As estruturas, os fundamentos, tanto das estruturas musicais quanto de nossas estruturas afetivas e conscienciais não têm que ser inventadas, reinventadas, revolucionadas, mexidas ou aditivadas, tem isto sim, é que ser respeitadas²⁶. Mas longe de cair em um imobilismo tosco e senil, tal atitude faz com que, dada as estruturas a maneira de arranjá-las estará a cargo da inventividade dos verdadeiros espíritos criadores de toda e qualquer época já que tais arranjos são virtualmente infinitos e podem dar azo a uma indefinida progressão natural e orgânica tanto da música como de qualquer outra arte. Nas suas palavras:

En ce qui concerne les lois qui en régissent les structures: la loi tonale, la loi cadentielle, les lois formelles, il n'y a plus rien à inventer. La seule nouveauté qui soit possible est dans la manière de mettre en oeuvre ces structures, c'est-à-dire dans le style. Il y a une infinité de manières de les mettre en oeuvre; en sorte que cet avènement de l'âge moderne ouvre à la création musicale un avenir illimité. [...] Cela revient à dire que la musique contemporaine ne peut pas rompre avec le passé, ni introduire des innovations radicales. (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 71).

Tendo em vista o posicionamento de Ansermet podemos agora avaliar a aplicação de seu ponto de vista na análise que ele faz da música tanto do período clássico como a música de contemporâneos nossos que não romperam com o passado sem, contudo ficarem presos a meras repetições estilísticas do que foi realizado com sucesso em uma época anterior à nossa.

²⁶ O núcleo desta argumentação pode encontrar na seguinte observação de Ansermet quanto ao formalismo da escola de Schönberg: “Dans un article destiné à mettre en évidence ce qui constitue l’art de Schönberg, Alban Berg montre l’extraordinaire richesse de structure, l’accumulation de faits formels que présentent les dix seules premières mesures de son *Quatuor em ré mineur*; variété des périodes, liberté des périodes par rapport au mètre, diversité des valeurs de durée, des mouvements mélodiques. [...] Fort bien, mais que m’importe si le contour me paraît arbitraire, si le troisième motif ressemble trop à un arpège pour que j’y reconnaisse une variation du premier, si enfin la précipitation du mouvement et les faits harmoniques qu’il entraîne paraissent rompre le cours de l’événement pose au début. Si la signification résidait dans la multiplicité des faits de structure, beaucoup d’œuvres classiques seraient indiciblement pauvres; le premier thème de la *Symphonie em sol mineur* de Mozart, pourtant, dans sa simplicité, me paraît autrement satisfaisant que ce thème de Schönberg. Il est bien vrai que la signification de la musique réside dans sa qualité de structure, mais la structure la plus savante n’est pas nécessairement satisfaisante; en termes grossiers: l’action formelle en musique ne consiste pas à “vous en jeter plein la vue” - et ceux qui ont lu les schönbergiens savent que c’est leur éternel moyen de défense – mais à constituer des structures “sensibles” au cœur”. (ANSERMET, 2000, P. 157).

Selecionamos alguns trechos de comentários que Ansermet fazia às músicas que constavam do programa da orquestra que dirigia em Genebra. Os trechos selecionados são, a nosso ver, bastante representativos da visão estética e filosófica de Ansermet. Escolhemos, também, obras de compositores do século XIX (Beethoven, Schumann e Brahms) e outros nossos contemporâneos (todos os demais) que seriam exemplos de um desenvolvimento natural e orgânico da música erudita ocidental:

Comentário à quinta sinfonia de Beethoven em dó menor

La musique de Beethoven n'est pas parole, encore qu'elle puisse à l'occasion la recouvrir, elle n'est ni didactique ni représentative, elle est expression directe de l'expérience du coeur et l'événement du destin est, dans l'expérience, essentiellement un et foudroyant. Ce qui change le cours d'une vie s'accomplit dans l'instant et arrive à la conscience une fois révolu. (ANSERMET, 2000, P. 98).

Comentário à segunda sinfonia de Schumann em dó maior

Si les différentes symphonies d'un même auteur représentent les divers aspects essentiels de son caractère, sa réponse aux grands thèmes de la vie, on pourrait dire que la symphonie en *ut*²⁷ majeur – et le ton y est bien propre – est “l'Héroïque” de Schumann; mais cet héroïsme concerne une nature essentiellement sentimentale et contemplative, et le sort des aspirations du coeur devant les impératifs de l'action. (ANSERMET, 2000, P. 99).

Comentário à terceira sinfonia de Brahms em fá maior Opus 90

La personnalité qui s'exprime ici est plus réfléchi qu'expansive, sa véritable force n'est pas tant celle qui s'exerce vers le dehors, force de vitalité, que celle qui s'exerce au-dedans de lui et sur lui-même. C'est pourquoi il est dangereux de parler d'“héroïque” à propos de cette symphonie, car, après tout, le héros affronte le monde. Notre héros, ici, n'y jette un regard que pour, aussitôt se replier sur lui-même et les conflits qu'il nous content se passent en lui. (ANSERMET, 2000, P. 101).

Comentário ao prelúdio de L'après-midi d'un faune de Debussy

²⁷ Grande parte dos compositores de língua francesa ainda utiliza a expressão latina *UT* para designar o que correntemente chamamos de dó.

Ce qui fait la grande musique, c'est-à-dire ce qui fait d'une musique autre chose qu'un divertissement ou qu'un stimulant utile, par exemple propre à faire marcher ou à faire danser – comme ce qui fait d'une peinture autre chose qu'un élément décoratif –, c'est sa transcendance. Cette transcendance est le fait d'une certaine richesse de fond, des certaines qualités de style; elle réside dans la partie emotive, dans la signification spirituelle de l'oeuvre. Par là, l'oeuvre de Debussy appartient à la grande musique, et Debussy à la lignée des grands musiciens. Ce qui a pu fait hésiter le jugement sur ce point, c'est son mode particulier d'expression, indirect pour ainsi dire, par allusions poétiques ou par images. (ANSERMET, 2000, P. 147).

Comentário à música para instrumentos de cordas, percussão e celesta de Bartók

Cette oeuvre est l'exemple le plus convaincant que l'on puisse Donner de la réalité d'une musique vivante, c'est-à-dire de la persistance dans notre temps d'une faculté de création musicale et de son accomplissement. Et ce n'est pas une petite constatation, car si notre temps use de la musique jusqu'au galvaudage, il n'a rien d'une période créatrice. Vite de ces grandes impulsions spirituelles qui font l'unité d'une époque et dictent à l'art ses formes, non seulement il n'appelle pas la musique mais à bien des égards il la repudie, du moins sous l'espèce qui a fait d'elle un art noble et ou s'atteste la primauté de l'esprit.. Sur le plan de ce que j'appelle ici la musique noble, notre temps pratique surtout le culte du passé. (ANSERMET, 2000, P. 106).

Comentário à sagração da primavera de Stravinsky

L'art de Stravinsky avait pour objectif, dans *L'Oiseau de feu*, le monde féérique; dans *Petrouchka*, le monde humain; le voici devant le monde cosmique, symbolisé dans le mysticisme de la Russie païenne. Mais si l'on considère que le point de départ de l'art de Stravinsky est toujours dans un "Comment faire?" plutôt que dans un "Quoi faire?", on comprendra que le sujet qui vient d'être indiqué reste essentiellement l'attribut de la scène et n'assigne à la musique que des données matérielles et stylistiques dans lesquelles celle-ci garde sa vie indépendante²⁸. (ANSERMET, 2000, P. 117).

Comentário à quarta sinfonia de Martinu

²⁸ (ANSERMET, 2000, P. 117). Ansermet foi, talvez, o grande responsável pela afirmação de Stravinsky no cenário musical da Europa ocidental. Com efeito, foi ele quem primeiro apresentou as mais vanguardistas músicas de Stravinsky para os suíços, franceses e alemães. Isso não impediu que os dois grandes amigos acabassem rompendo sua longa amizade, só retomada pouco antes da morte de Ansermet, devido a divergências de apreciação da música contemporânea. Ansermet jamais perdoou o amigo, já consagrado compositor, de ter aderido a todos os modismos que contribuíam para o desvirtuamento da música e não ao seu fortalecimento.

Avec Martinu nous avons à faire à un musicien qui, comme Frank Martin, trouve moyen de créer du nouveau dans les conditions tonales de la musique. Mais sa manière de mettre en oeuvre le langage tonal est tout autre que celle de Frank Martin, ce qui montre bien que le langage tonal de notre musique laisse au compositeur une marge de liberté indéfinie dans l'ordre du style. (ANSERMET, 2000, P. 126).

IV Projeto de uma fenomenologia da música

Ansermet não era filósofo profissional²⁹, jamais cursou ou seguiu qualquer curso acadêmico de filosofia. Todo seu saber filosófico vem de duas fontes: a primeira de suas próprias leituras e pesquisas solitárias, a segunda dos diálogos intensos e profundos que manteve com o filósofo Jean-Claude Piguet³⁰ (1924-2000).

Poderíamos facilmente nos enganar pensando que Ansermet pudesse buscar qualquer fundamentação filosófica em um filósofo, seu conterrâneo, Jean-Jacques Rousseau, por exemplo. O paralelismo seria evidente, já que Ansermet também advoga certo parentesco da música com nossos sentimentos, mas estranhamente Rousseau não é citado uma única vez sequer em seus escritos:

Il eût toutesfois convenu d'ajouter que par de nombreux aspects de sa pensée, Ansermet se trouve étonnamment proche de Rousseau. Dans sa querelle avec Rameau, Jean-Jacques défendait la cause du sentiment, et réclamait une musique qui "parle" au coeur. Il s'en prenait aux constructions savantes des harmonistes, et dénonçait la perversion d'un art où prévalait le raisonnement calculeur, l'habileté du faire, et dont le résultat consistait à ne produire que du "bruit" (STAROBINSKY, 2000, P. VIII)

Ansermet sempre foi convicto de que o espírito humano podia conhecer a verdade sobre o mundo que o cerca. Mas, ao contrário de Rousseau, pensava que para conhecer tal realidade, o mais importante era estar embasado em um método correto. Para ele, o método

²⁹ É o que nos diz esse testemunho de seu amigo, o filósofo Jean-Claude Piguet: "A dire vrai, pour qualifier Ansermet, je n'aime pas beaucoup le mot de "philosophe". [...] Au fond, et essentiellement, Ansermet a été un *interprète* – et je dirais volontiers un "herméneute", quoique le mot ne soit vraiment beau". (PIGUET, 2000, P.272).

³⁰ Jean-Claude Piguet (1924-2000). Trata-se do seu principal interlocutor na área filosófica.

mais profícuo nesta pesquisa rumo à verdade era o método fenomenológico³¹. Com efeito, Ansermet encontrou na fenomenologia um método capaz de desvelar o fenômeno musical, e o fenômeno musical em sua integridade e não meramente em seus aspectos quantitativos como fazia o reducionismo positivista³².

Mas Ansermet praticou um estilo de fenomenologia pouco cultivado pelos filósofos desta escola. Podemos dividir a fenomenologia em descritiva e genética. A primeira não era capaz de contentar plenamente Ansermet, pois nos informava de variados aspectos do fenômeno musical, de sua gênese histórica, mas não de sua gênese na consciência humana. Não que Ansermet desvalorizasse o conhecimento histórico, ao contrário, veremos que o conhecimento da história é muito importante para ele já que demonstra retrospectivamente a linha de procura da consciência humana na sua gênese de um fundamento sólido da consciência musical. Somente a fenomenologia genética seria capaz, em seu ponto de vista, de dilucidar a gênese de nossa consciência musical e assim descortinar, enfim, o sentido e a finalidade da música para nós. Procedendo desta maneira poderíamos chegar aos fundamentos humanos que dão nascimento e sustentam o fenômeno musical em sua inteireza³³.

Vejamos como ele mesmo define o que seria uma fenomenologia da música:

³¹ Alguns autores são da opinião que Ansermet era muito mais discípulo de Sartre do que de Husserl. Se levarmos em consideração a fenomenologia como método é a Husserl que devemos filiá-lo, mas se levarmos em consideração o aspecto por assim dizer “engajado”, “existencial” da filosofia é, sobretudo, a Sartre que devemos vinculá-lo. Ansermet não apreciava o engajamento político partidário de Sartre, mas sim sua percepção de que a consciência é que determina a vida. Da apreciação de Husserl por Ansermet temos o seguinte testemunho: “Husserl parut fournir à Ansermet des instruments de travail incomparables, avec l’intentionnalité (la conscience est toujours conscience *de* quelques chose), l’époché (la mise entre parenthèses du monde du “savoir”), l’eidétique (la description du phénomène dans son essence), etc. On voit bien comment tout cela pouvait s’appliquer à la musique: il fallait montrer de quelle manière, le préalable historique, culturel, scientifique mis à l’écart, elle était prise en charge par la conscience, puisqu’elles étaient ses “formes” essentielles. Cette elucidation effectuée, on pouvait alors parler de “fondeurs” qui permettaient d’élaborer une esthétique des sons”. (LAGENDORF, 2000, P. 279).

³² Ansermet sempre foi muito crítico do positivismo. Para ele a fenomenologia era a resposta filosófica mais consistente rumo à superação do reducionismo positivista. A fenomenologia era para ele: “une arme (humaniste) contre le scientisme (qui tend, et de plus en plus, à “déshumaniser” le réel). C’est que la phénoménologie affirme fondamentalement l’union, dans la conscience, de la chose (dont on prend conscience) et de l’acte (par lequel on prend conscience): telle est en effet, très en gros, la base de la fameuse théorie husserlienne de l’intentionnalité”. (PIGUET, 2000, P. 266).

³³ Com efeito, para Ansermet, a gênese da música encontra-se não nos sons, mas na consciência humana: “Pour lui, ce qui est premier, ce le phénomène non pas sonore, mais psychique, à savoir la conscience de la musique (“conscience musicale”); et c’est elle qui “dépose”, dans les sons, sa propre richesse. Ainsi ce ne sont pas les sons qui “feraient” de la musique, c’est bien au contraire la musique qui “se signifie” (locution typiquement ansermetienne) s’est donc cherchée elle-même, et elle a cherché à se “réaliser” dans le sonore.

Phénoménologie de la musique veut dire: mise au jour des phénomènes de la conscience liés à l'apparition de la musique dans le sons: c'est donc, en fait, une phénoménologie de la conscience auditive musicale. Cette phénoménologie, je me suis astreint à la faire. (ANSERMET, 2000, P. 224).

A definição é clássica: é fenomenologia o vínculo existente entre nossa consciência e os fenômenos que lhe são dados, em outras palavras é a análise da intencionalidade de nossa consciência quando do aparecimento da música por entre os sons percebidos por nosso ouvido e significado por nossa consciência³⁴. O que nos resta a avaliar, e isso faremos ao longo de todo nosso estudo, é se sua pretensão de ter realizado uma fenomenologia da música foi plenamente realizada, ou não.

A análise da intencionalidade na constituição de nossa consciência musical se faz, segundo Ansermet, em dois momentos: em um primeiro momento, esta consciência é irreflexiva, já que no exato momento em que percebemos algo de exterior (os sons) no mesmo ato não nos apercebemos de nós percebendo esses sons a consciência primeira é, portanto, uma consciência irrefletida de si, já que a consciência transcendental ainda não se encontra desperta neste nível de nossa atividade cognitiva:

L'examen de l'acte de conscience musical montre que le musicien créateur y est conscience de musique, ou si vous voulez, conscience d'images musicales *en tant que conscience irréflechi de soi*. Il est donc impossible au moment même de son activité intuitive créatrice d'être em soi *réflexif*, c'est-à-dire théorique. (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 59).

A consciência teórica jamais influenciará em uma atividade criadora qualquer, e aqui temos a fundamentação filosófica que Ansermet ansiosamente buscava para desbancar as pretensões de Schönberg e de sua escola, já que toda teoria nasce *a posteriori* na consciência segunda, ou transcendental, que é o momento onde o homem toma consciência

Une telle recherche s'est faite lentement, au cours de l'histoire, et c'est pourquoi la dimension historique est si importante dans la pensée d'Ansermet". (PIGUET, 2000, P. 267).

³⁴ É este o critério que permite a Ansermet de reivindicar ao seu trabalho o epíteto de fenomenológico: "Mon travail est phénoménologique en ce sens qu'il met en lumière la raison d'être du phénomène, son conditionnement dans les sons et dans la conscience et ce qui lui donne, à l'audition, un sens. Pour ce faire j'ai dû mettre en suspens, au départ, tout ce que j'en savais et tout ce qu'on en a dit; oublier tout, toutes les theories, toutes les idées reçues et jusqu'au nom des notes, et c'est ce qui m'a fait constater que ce nom n'était pas donné au son comme tel, mais à des positions spatiales que le son ne fait que rendre sensibles à l'ouïe, ce qui fait immédiatement de la musique autre chose qu'un pur événement sonore". (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 155).

refletida de seus atos, assim, toda escola artística (e aqui o dodecafonismo é diretamente visado) que pretenda promover uma teorização *a priori* do fenômeno criativo, está fadado ao fracasso, posto que tal pretensão funda-se em uma impossibilidade ontológica, própria da maneira constitutiva de como nossa consciência, e da reflexão de nossa consciência nasce em nós³⁵. Somente um ser sobre-humano poderia fazer ao mesmo tempo a reflexão dos sons e a consciência reflexiva sobre esta consciência primeira: “La conscience ne peut pas diriger son intention à la fois sur ces deux aspects de son activité, le regard et le regardé”. (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 133).

A única interferência de uma instância intelectual no processo criativo se faz não *a priori*, tampouco *a posteriori*, mas *a comcomitante*, pois se trata de um conhecimento sobre as formas³⁶ possíveis de condicionamento da música dentro das estruturas tonais e rítmicas admitidas:

La seule théorie qui puisse servir de point d'appui, ou plutôt de contrôle à l'activité créatrice, est celle qui rendrait compte exactement du conditionnement de la musique, du conditionnement de ses structures tonales et rythmiques et du conditionnement de la “forme”; et je pense que mon étude du phénomène en a donné les bases. (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 60).

Se o formalismo é uma posição insustentável que acaba levando a uma série de aporias os artistas que a ela se submetem, isso não quer dizer que devemos pedir socorro no extremo oposto. Com efeito, Ansermet foi também um acerbo crítico do estetismo puro, da arte pela arte, da arte desvinculada de todo e qualquer fundamentação humana. Se o formalismo leva a uma desumanização da arte³⁷, o estetismo puro comete o mesmo erro

³⁵ Chegamos aqui a uma noção fulcral para Ansermet, a de que a fundamentalção da música se faz em nosso interior e não no mundo ou em um formalismo qualquer para ele a criação espontânea: “C’est une création où le sentiment musical ne va pas chercher ses positions tonales dans le monde, ne se détermine pas du dehors, mais les détermine de lui-même, ce qui suppose qu’il met en oeuvre le système de logarithmes propre à l’oreille musicale”. (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 124).

³⁶ A forma tem uma importância fundamental na música, mas não é a dominante, por assim dizer: “La forme joue un rôle primordial en musique. Mais il ne suffit pas que l’oeuvre musicale, pour valoir, résolve ingénieusement un problème formel inédit. L’attrait de l’esthétisme pur, pour Ansermet, est le piège auquel il faut échapper. Antiformaliste, donc partisan du “choix éthique”. Il récuse aussi bien le moralisme des “bonnes causes”. Tout choix éthique doit être lié à une ‘détermination esthétique’”. (STAROBINSKY, 2000, P. X).

³⁷ Esta desumanização é retratada por Ansermet nos seguintes termos: “Le passage d’une manière de sentir la musique fondée sur la cadence mais sur la répétition de ses plus petites valeurs, sur son “mètre” est, en réalité, l’événement caractéristique de notre époque, quoiqu’on y ait porté peu d’attention, et un événement extraordinairement lourd de signification et des conséquences car il ouvre la voie à une sorte de

pela via oposta. Uma das razões da ruptura de sua amizade de vários anos com Stravinsky reside no fato mesmo de que para ele seu amigo acabou caindo no apelo fácil da música como atividade simplesmente estética:

Cette vision purement esthétique de la musique, qui est à la base de la *Poétique musicale* de Stravinsky, se retrouve un peu partout sous diverses formes, et resume, en somme, un point de vue dominant dans l'entre-deux-guerres. Comme elle préconisait une sorte d'ascèse, une purification de la musique de cet élément impur: le sentiment, elle condamnait du même coup toute la musique dite romantique, pour ne pas dire toute la musique antérieure à notre époque depuis l'âge classique. (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 79).

Não que a estética não tenha nada que ver com a música. Ao contrário, cabe à estética ordenar de modo belo e agradável o conteúdo transcendental da música. É a estética da música que desvela ao ouvido as significações afetivas a que a música nos conduz. Desde que a estética vincule-se a este papel teremos seu uso legítimo, caso contrário cairemos em uma postura meramente sedutora, sofisticada, sem nenhum vínculo profundo com a transcendência que procuramos na música:

S'il est vrai que la qualité esthétique d'une oeuvre musicale est une condition *sine qua non* de sa valeur, ce n'est pas d'elle que dépend, pour l'auditeur, la vraie valeur de la musique, mais de sa teneur en significations affectives et humaines, c'est-à-dire de sa substance expressive et de la transcendance de signification de cette substance. (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 77).

Mas voltemos agora, ao problema da fundamentação da consciência musical. Vimos que esta era a busca filosófica central de nosso autor. Vimos também que para ele a fundamentação não poderia encontrar-se nem no mundo, daí a miopia da perspectiva positivista e do formalismo estrutural abstrato. Mas algumas outras possibilidades poderiam igualmente ser oferecidas à sua especulação quais sejam: a da fundamentação psicológica ou cultural. Para quem conhece o ponto de vista fenomenológico tal perspectiva nem sequer pode ser levada em consideração já que a superação do psicologismo, do relativismo, do culturalismo, do historicismo é precisamente uma de suas maiores frentes de batalha. Daí o

“déspiritualisation” de cet art. Le chef d'orchestre n'est alors plus qu'un batteur de “temps”; il n'y a plus d'interprètes mais seulement À réaliser “ce qui est écrit.” (ANSERMET, 2000, P. 138).

apelo à fenomenologia genética única filosofia capaz de desvelar os verdadeiros fundamentos da música para nós:

Ansermet n'a voulu prendre son point de départ ni dans la psychophysique objective ni dans la psychologie introspective traditionnelle. Il n'a pas estimé qu'il fallait revenir aux principes "naturels" posés par Rameau, qui commençait par écouter vibrer les "corps sonores" évaluant les aliquotes, observant les ventres et les noeuds des cordes raclées, etc. Il ne souhaitait pas davantage s'en tenir aux mécanismes cochléaires allégués par Helmholtz; il n'y trouvait pas des véritables fondements, précisément parce que ce n'étaient que des mécanismes. Il ne pouvait non plus s'accomoder d'une psychologie qui eût considéré la vie psychique comme une série de *faits*. Ce qui a valeur de fondement, pour Ansermet, c'est l'acte relationnel par lequel la conscience confère un sens à un événement sonore, et se détermine elle-même dans le rapport qu'elle établit. Considère tel que la conscience le saisit activement, le son n'est plus la vibration des physiciens ni l'excitation nerveuse transmise par la huitième paire à une zone déterminée du cortex cérébral. (STAROBINSKY, 2000, P. VI).

O caminho percorrido do fato físico, que se transforma em evento psíquico para chegar finalmente ao fenômeno de nossa consciência é longo e de extrema complexidade em sua reconstrução. Mas é precisamente a análise deste longo e intrincado processo que nos revelara os fundamentos dos significados que a música possui para nós, suas vinculações com determinadas estruturas que não são vínculos gratuitos ou forçados, mas ligações intrínsecas e constitutivas da própria gênese da consciência musical, aqui vista com uma verdadeira função de informar o evento categorizando-o a partir da transcendência e não da empiria:

Notre perception auditive, intériorise le phénomène sonore, mais pour que cette intériorisation ait lieu, il faut d'abord que la conscience intériorise la temporalisation des sons en succession, c'est-à-dire: il faut qu'elle en épouse le rythme, car en intériorisant le rythme des sons, elle intériorise du même coup leur durée et avec cette durée l'intervalle qu'il y a entre eux. Si le phénomène de conscience en restait là, toutefois, il resterait un simple phénomène auditif. Pour qu'il devienne phénomène musical, il faut que se greffe sur l'activité auditive une autre activité de conscience qui donne un nouveau sens au phénomène auditif, et ce ne peut être qu'une activité de sentiment, car une activité mentale ne ferait qu'enregistrer le phénomène auditif comme tel. En entrant en jeu, cette activité de sentiments, cette activité affective, fait du passage d'une position tonale à une autre une tension affective entre deux positions de notre propre existence et, par là, elle donne à chaque intervalle une signification affective comme elle donnera une signification affective à toutes les

données auditives, rythme compris. C'est ce dernier phénomène qui transfigure le phénomène auditif et le phénomène sonore qui lui est correlative en phénomène musical. Sous ce jour, la musique n'est plus un phénomène sonore prenant pour l'auditeur un certain sens affectif, mais elle est entièrement un phénomène de conscience, et un phénomène de notre conscience affective reflétée par les sons et signifiée par des structures tonales qui sont autant d'images projetées par la conscience musicale dans la transcendance de l'événement sonore, à savoir dans l'imaginaire. (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 120).

Agora estamos em condições de esclarecer um dos pontos que mais controvérsias causam no pensamento de nosso autor. Se a música se relaciona diretamente com nossos sentimentos, logo se relaciona com algo de subjetivo e instável, e, portanto, buscar uma fundamentação para algo de instável como o sentimento é algo de pueril, para dizer o mínimo. É que para Ansermet o sentimento afetivo pertence a uma camada de nosso ser que poderíamos dizer universal. Assim, o sentimento que a verdadeira música suscita não é algo de arbitrário, de inconstante, mas de humano, no sentido de espécie humana.

Mas então como explicaríamos a imensa diversidade de apreciações culturais da música? Como explicaríamos a diversidade de escalas, de construções musicais ao longo do tempo e do espaço? Ansermet responderia que a diversidade de pontos de vista sobre o fenômeno musical deve-se, precisamente, ao fato de que, ao longo da história humana, em seu longuíssimo percurso de constituição de uma consciência reflexiva, e não meramente perceptiva o que se deu foi que na falta daquela, única instância capaz de perceber a música como fenômeno, o que se deu foi uma associação afetiva, e vimos anteriormente que para Ansermet o que a música não reflexiva faz é substituir, ilegitimamente, a significação afetiva pela associação afetiva.

A diversidade musical explica-se, portanto, pelos diversos estados constitutivos da consciência humana. Mas o que não se justifica é voltarmos para estágios anteriores de consciência quando adquirimos uma camada mais densa, mais profunda de significação do fenômeno musical. Em suas palavras:

Mais il faut bien penser qu'il s'agit d'une affectivité pré-réflexive, généralement humaine, et non pas de cette affectivité qui est changeante d'un peuple à l'autre. Ce phénomène change en effet radicalement la teneur de l'événement musique. Le vécu musical dans la musique des civilisations antiques était motivé du dehors par des intervalles qui, sauf dans le pentatonique chinois et l'heptatonique grec, ne constituaient pas un système coherent de logarithmes. Il était fait d'impressions

affectives souvent irrationnelles et qui ne se totalisent pas. Il donnait lieu, en somme, à des associations affectives variables d'une race à l'autre et variables selon les individus, tandis que le système de logarithmes qui régit la musique occidentale lie tous les sons en un tout et les donne à nos structures tonales des significations précises et déterminées qui sont, pour l'auditeur, les mêmes que ce qu'elles ont été pour l'auteur, qui sont les mêmes pour tous les auditeurs puisqu'elles correspondent aux mêmes logarithmes et qui sont, par conséquent, universellement communicables; en somme, dans la musique antique, le sentiment que faisait naître l'audition des sons était un sentiment associé au phénomène auditif. Dans la musique occidentale, il est un sentiment dont la musique est l'expression même, l'expression directe; elle est devenue ainsi une expression directe de l'affectivité humaine et, par là, une expression de l'homme en tant qu'être affectif. (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 128).

Em outras palavras, o que se deu no ocidente foi a constituição do percebimento da intencionalidade da consciência humana quando do percebimento de um fato meramente exterior como é o fato sonoro em si mesmo. Daí o que podemos depreender é que, no ocidente, pela primeira vez na história humana, se deu uma duplicação, um desdobramento da consciência humana, que percebendo um fato sonoro, percebia-se percebendo este fato. Assim, quando do percorrimto de um caminho melódico, o que temos em tal situação não é apenas os sons percorrendo um caminho temporal na melodia, mas concomitantemente os sons e a nossa consciência percorrendo este caminho. O que temos então é a gênese de um fenômeno para nós em sua significação completa, desta maneira podemos sim dizer que a música nasce na consciência humana e não nos sons já que é aquela que lhe dá sentido unificando os sons em uma melodia plena de inferências ao mesmo tempo sentimentais e intelectuais.

O psicologismo aqui é superado já que a constituição do objeto é feita pelo retorno a própria coisa em seu completo desvelamento pela consciência humana. Temos, portanto, a constituição de uma verdadeira consciência musical no ato de constituição do fenômeno musical. É o que ele nos diz:

Ce phénomène implique effectivement un dédoublement de l'activité affective, c'est-à-dire de l'activité de conscience, et il importe de bien le comprendre. Du fait de l'interiorisation du phénomène, le chemin mélodique dans la mélodie pure est à la fois un chemin sonore, perçu par la conscience auditive en tant que conscience de quelque chose, et le chemin d'existence de cette même conscience en tant, cette fois, que conscience affective de soi. La conscience est toujours à la fois présente au monde et présente à elle-même dans son existence propre. Elle est à la fois conscience de quelque

chose en tant que conscience de soi, affective, mentale ou perceptive, et conscience de soi en tant que conscience de quelque chose. (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 132).

Fazer uma fenomenologia da música é levar esse fato em consideração. Para tanto, para sermos fiéis ao método fenomenológico temos que colocar o que já sabemos do fenômeno estudado entre parênteses, em suspensão, para que cheguemos à própria gênese da consciência em ato de conhecer. Daí a necessidade de operar-se a redução fenomenológica ao nível mais radical e isso significa fazer não uma psicologia fenomenológica, o que seria um contrasenso já que o objetivo último da fenomenologia é, precisamente, o de ultrapassar todo e qualquer psicologismo subjetivista tentando chegar à intencionalidade, instância última e geradora do fenômeno para nós:

Il faut en revenir à la g  nese du phénomène dans l'activité de conscience qui l'a perçu et qualifié. A cet effet, il faut "oublier" (ou, comme dit Husserl: "mettre entre parentheses") tout ce que nous savons déjà du phénomène. Sa reconstitution dans l'activité de conscience nous fera alors comprendre la raison de ces qualifications et ce qui conditionne son apparition dans l'horizon de la conscience humaine. Ce processus est ce qu'on appelle la "reduction" phénoménologique. [...] Seulement cette "reduction" phénoménologique peut s'opérer à divers niveaux de l'apparition des choses. Si l'on parlait de rien, il faudrait d'abord s'expliquer l'apparition du Temps et de L'espace, l'apparition du monde. Dans le cas de la musique, on pourrait supposer les sons déjà perçus et se demander par quell phénomène de conscience la musique apparaît dans les sons. Mais ce serait partir déjà d'une donnée de conscience déjà acquise et d'un plan de conscience réflexif, et il faut constater que la plupart des phénoménologues jusqu'ici sont partis d'un plan réflexif; il sont fait de la psychologie phénoménologique plutôt que de la phenomenologie génétique. Pour aller jusqu'au bout de la recherche phénoménologique, j'ai donc posé d'abord le problème de l'apparition du son dans le monde.

Mais j'ai suppose que le phénomène sonore nous était connu grâce à la science physique: ma "réduction" n'est pas allée plus loin. Je ne m'en suis pas moins demandé ce qu'impliquait cette donnée première, à savoir ce qu'était pour la conscience "l'énergie" (puisque la science considéré le *son* comme un phénomène resultant d'une énergie vibratoire) et ce qu'était le son, de quelle sorte de "sons" allait surgir la musique; puis de quelle manière l'oreille percevait les sons et en particulier les sons appropriés à la musique, comment la conscience devenait conscience des sons perçus par l'oreille, quelle autres phénomènes de conscience se greffaient sur l'activité perceptive pour qualifier de musique ce que faisaient apparaître les structures tonales don't j'avais étudié la g  nese. J'ai ainsi trouve ce qu'était la musique pour la conscience humaine, ce qui fait d'elle, pour l'auditeur, un événement porteur de significations humaines et chargés de sens, et ce qui en conditionne l'apparition.

Ceci fait, je pouvais me retourner vers les exemples concrets de musique pour déterminer exactement à quel événement vécu elle initiait n'importe quel auditeur. La musique est devenu un langage clair. (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 154).

As palavras supracitadas são suficientemente claras, somente pela redução fenomenológica podemos chegar ao desvelamento completo do que seria o fenômeno musical.

Mas tendo tudo isso em consideração uma pergunta ainda fica em suspenso: Ansermet conseguiu ou não realizar esse ambicioso projeto de uma fenomenologia da música? Ainda é cedo para respondermos a esta questão, esperamos poder fazê-lo quando todo seu pensamento estiver definitivamente descortinado diante de nós.

V Vida de maestro

Vimos que se tornar maestro não foi a primeira opção da vida profissional de Ansermet. Ao contrário, apenas após um diagnóstico bastante sincero de suas reais potencialidades dentro do universo da música é que ele optou por seguir tal carreira profissional. Vimos também, que seu grande mestre e modelo na arte de reger foi o maestro português Francisco de Lacerda. Depois desses esclarecimentos, podemos aprofundar, um pouco mais, o ponto de vista de um maestro com larguíssima carreira internacional e que pode nos fornecer juízos bastante perspicazes sobre a música do ponto de vista de um maestro; tanto a tradicional quanto a feita por nossos contemporâneos.

Em um primeiro momento, podemos nos surpreender que uma inteligência tão poderosamente analítica como a de Ansermet possa ter como critério para a regência de uma música o sentimento que ela inspira durante sua execução. Com efeito, em páginas anteriores vimos que para ele, música está muito mais relacionada com nosso sentimento que com nossa reflexão. E é tendo esse fato em mente que podemos compreender como o sentimento revelado pelo caminho melódico traçado pela música que está sendo executada tem o poder de indicar a Ansermet qual a impulsão rítmica correta a ser obedecida pelos músicos de sua orquestra. É o que ele, literalmente, nos indica:

Disons plutôt que la musique est du sentiment objectivé. Il est objectivé sous forme de sentiment harmonique et d'un sentiment harmonique qui prend forme par cadence, qui, par conséquent, se meut et nous meut, et d'autre part sous forme de cheminement mélodique, d'un cheminement mélodique multiple trace par les diverses voies instrumentales. Ce cheminement mélodique est ce par quoi se signifie extérieurement le sentiment harmonique interne, de même que la phrase que je prononce est ce par quoi se signifie extérieurement mon activité mentale interne. Lorsque je dirige, mon regard est donc dirigé vers ces lignes mélodiques qui apparaissent sur les sons dans un espace imaginaire, et je suis du regard, dans ces lignes mélodiques, le mouvement de sentiment harmonique qui m'anime à ce moment-là et qu'elles extériorisent, comme la crête des vagues extériorise le mouvement de la masse d'eau. Au moment où je dirige, je suis donc effectivement occupé intérieurement par le sentiment dont la musique est faite et qui s'est emparé de moi, mais ce sentiment lui-même dirige mon regard vers le dehors, vers les images mélodiques les plus significatives du cours musical; du même coup il dicte mon geste qui tend à communiquer aux musiciens l'impulsion rythmique cadentielle qui leur permettra d'exécuter la musique comme ils y ont été préparés dans nos répétitions. D'autre part mon regard accompagne aussi mon geste pour établir une entente tacite entre eux et moi. (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 161).

Do que acima foi dito, depreendemos o quanto é importante para ele o papel do sentimento na música. E, exatamente, pelo fato de tal sentimento, ou não estar presente em grande parte da música contemporânea, ou quando presente o sentimento é inteiramente caótico o que faz com que tal música acabe não cumprindo o seu papel.

É, precisamente, a presença do sentimento na música que faz com que ela seja uma atividade que faz apelo a uma transcendência, a uma ultrapassagem do mero mecanismo tão cara aos movimentos artísticos inovadores do século XX como, por exemplo, em música, o dodecafonismo. Caso contrário, se o sentimento não existir, cairemos, inevitavelmente em uma mera repetição mecânica de uma estrutura escrita em uma partitura ³⁸:

Un slogan s'est répandu, en effet, à notre époque, selon lequel le chef d'orchestre et en general l'interprète doivent se borner à exécuter *ce qui est écrit*. C'est confondre la lettre et l'esprit de la lettre. Le texte musical n'est en effet qu'un schéma abstrait des structures tonales; il y manque l'essentiel, à savoir: ce sentiment dont la musique tout entière est faite, qui prend forme mélodique et harmonique par le rythme et le tempo et dont le texte n'est qu'une image statique. Une exécution stricte du texte ne

³⁸ Este julgamento, que muitos apreciam como sendo demasiadamente severo, é compartilhado pelo músico Nikolaus Harnoncourt quando este critica a obsessão contemporânea com a precisão e o virtuosismo a todo custo: “uma formação demasiado técnica não produz músicos, mas acrobatas insignificantes.” (HARNONCOURT, 1988, P. 31).

communiquerait donc, en principe, à l'auditeur, qu'une image de la musique purement statique et dépouillée du dynamisme interne qui constitue le sentiment harmonique vécu dans le tempo. Seulement, ce n'est pas vrai, et ce n'est pas possible parce qu'on ne peut reproduire dans le son le dehors de la musique sans que le dedans lui reste attaché. (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 162).

Para deixarmos definitivamente claro o que Ansermet quer dizer se faz necessário recorremos a uma distinção, capital a nosso entendimento, que ele faz entre o que os alemães denominam de “*inwending*” e de “*auswending*”, vejamos a distinção que ele estabelece em suas próprias palavras:

Pour diriger, vous ai-je dit, le chef doit s'assimiler le mouvement de sentiments qui engendre le cours de l'oeuvre. Cela veut dire qu'à chaque moment de son exécution il sait où il en est, il sait où il va. Il possède intérieurement la conduite de son cheminement mélodique. Pour définir cette possession intérieure du cours de la musique, les Allemands ont un mot: *inwending*. En principe donc, la connaissance *inwending* de l'oeuvre devrait permettre au chef de la diriger *auswending*, c'est-à-dire par coeur, comme on dit, et d'en conduire le cours sans l'aide de la partition.

[...] Mais cette mémoire *auswending* est schématique parce qu'elle s'attache au texte, aux dehors de la musique, et il en résulte deux dangers. Si paradoxal que cela paraisse, il est possible de connaître “par coeur”, comme on dit, une partition, c'est-à-dire le texte, sans avoir compris, sinon très superficiellement, la musique qu'elle contient. Ainsi, un enfant peut aussi récit “par coeur” une fable de La Fontaine sans penser à ce qu'il dit, concentrer qu'il est sur la mémoire des vers. L'exécution *auswending* peut donc s'effectuer sans que justice rendue à la teneur interne de la musique. (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 167 e ss.).

Um dos problemas mais graves da música, e dos músicos, contemporâneos é o de darem excessiva importância à fidelidade à “letra”, à “escritura” da música, ao seu aspecto “*auswending*” de virtuose quase que robótico que executa uma peça qualquer com uma fidelidade a toda prova, mas que ao ser fiel ao texto comete o mais terrível dos adultérios, o da infidelidade à intenção do autor. Para que tal tragédia não acontecesse com tamanha frequência toda a estruturação de nosso ensino musical deveria ser mudado. Deveríamos apelar menos para o virtuosismo que para a compreensão dos fundamentos humanos expressos nas escolhas estéticas e éticas do compositor. Era esse o projeto fundamental de Ansermet.

Foi quando deixamos de lado o conhecimento “*inwending*” que a tragédia tomou forma já que o conhecimento “*inwending*” é de suma importância para uma compreensão

correta da música em sua totalidade, pois somente com esse conhecimento é que poderemos dizer que estamos sendo completamente fiéis ao compositor é o que nos diz, também, Harnoncourt: “Quando olho um trecho de música, procuro, em primeiro lugar, ver a obra e constatar: como deve ser lida, o que significam estas notas para o músico daquele tempo?” (HARNONCOURT, 1988, P. 37). O trabalho do músico é, antes de tudo, um trabalho de hermenêutica musical já que a leitura mecânica de uma partitura jamais fará com que compreendamos o fenômeno musical em questão. Apegar-se a uma pretensa perfeição de execução sem levar em consideração essa distinção tão importante é fazer qualquer outra coisa, menos música:

La *perfection* s’attache à l’exécution de l’oeuvre, car l’oeuvre elle-même est suppose parfaite; le premier souci de l’interprète doit donc viser la vérité de l’oeuvre, c’est-à-dire la mise en lumière par l’exécution, de sa teneur significative et, si je puis dire, de son esprit. (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 176).

Não se engane quem aqui ler que a perfeição deve estar vinculada à *l’exécution de l’oeuvre* posto que executar uma obra não é meramente tocá-la virtuosisticamente, mas antes de tudo é percebê-la como fenômeno completo: corpo (letra, percebida pelo estudo pela atitude *auswendig*) e espírito (intenção do autor, percebida pelo conhecimento *inwendig*).

Tal inteireza, tal perfeição só é conseguida pelo estudo contínuo das obras a serem executadas. O que impressiona no caso de Ansermet é o profundo e longo estudo que fazia de cada obra a ser executada. Os breves comentários que ele inseria nos programas que colocava à disposição do público que assistia a uma apresentação de sua orquestra é testemunho desta atitude. Aliás, o estudo pormenorizado dessas obras era, a seu ver, a melhor definição do trabalho do maestro quando não estava diante de sua orquestra. As palavras que se seguem é, a nosso ver, as que melhor revelam a quase que total obsessão de Ansermet pelo trabalho, pelo estudo incessante das músicas a serem executadas:

Le travail privé du chef d’orchestre est une longue étude des oeuvres puisqu’il doit découvrir, pour l’assimiler, la musique que recouvre le texte et les intentions expressives, le projet d’expression de l’auteur. A cet effet, il doit recourir avant tout à son imagination, car il doit retrouver par lui-même ce qu’a imagine l’auteur et ce qui lui a dicté sa musique. Son étude est d’ailleurs sans fin car on n’a

jamais tout vu. Au cours de cette étude, le piano est un accessoire nécessaire du chef d'orchestre. Car il a beau être capable de se représenter mentalement la musique à la lecture d'une partition, il a besoin parfois de s'en donner une représentation concrète en écoutant au piano les harmonies ou la polyphonie qu'il lit dans la partition. (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 178).

Para finalizarmos levantemos uma das caracterísitcas mais “caricaturais” da vida de maestro, a saber: a do gesto que ele faz quando conduz seus músicos. Ansermet, também aqui, possui uma posição original. Vimos que seu modelo de regente sempre foi o do maestro português Francisco de Lacerda que por sua elegância e sobriedade influenciaram decisivamente Ansermet em sua carreira. Estes critérios de elegância e sobriedade foram os que o guiaram já que tinha horror a todo teatralismo, de um gesto que não tivesse correspondência com o verdadeiro sentimento que a música em vias de execução estivesse passando. É o que podemos ver nas seguintes citações:

La musique est quelque chose qui se voit, disait autrefois Stravinsky, mais le geste ne s'adresse pas à lui (ou ne devrait comporter) proprement rien qui lui soit particulièrement destine; il est une affaire entre le chef et ses musiciens. [...] Ce que le geste du chef communique aux musiciens, d'ailleurs, ce n'est pas la musique – ses mélodies ou ses rythmes – mais cet élément intérieur de la musique qu'on appelle son *tempo*, et qui est proprement la vitesse spécifique (spécifique pour chaque morceau) de ses tensions harmoniques. Le tempo est donc une certaine modalité d'un dynamisme de mouvement indique par notre pouls, comme celui de notre allure est mesuré par notre pas. Aussi le geste du chef ne tend-il, pour communiquer le tempo, qu'à reproduire cette cadence. Le dessin qu'il adopte à cet effet est, en soi, ou plutôt conventionnel. [...] Son message peut être complexe de sens, et aussi subtil, qualitativement, que l'on vaudra, mais le geste qui l'exprime est un; il n'est qu'une impulsion dynamique de mouvement, incarnée dans une cadence: tout le reste est luxe, ou théâtre. [...] L'esthétique à laquelle ce geste doit se soumettre, ce formalisme auquel il a été fait allusion tout à l'heure, se réduisent à peu de chose. Sa première vertu est d'être vrai, c'est-à-dire organique. (ANSERMET, 2000, P. 136 e ss.).

VI Escritos sobre música

O título deste tópico é a cópia do título de um livro de Ansermet, que é bastante revelador de seu pensamento: “Écrits sur la musique”. Vamos, portanto, esclarecer determinados pontos que nos serão de grande valia para nosso estudo.

O primeiro ponto que nos parece importante abordar, é o relativo a uma distinção, feita por nosso autor, entre música sensível e música sentimental. Na sua compreensão, o que vemos é uma tentativa de classificar as diferentes maneiras pelas quais a música nos atinge.

No caso da música sensível, e as músicas populares européias se encaixam neste parâmetro, ela nos faz experimentar a emoção estética objetivo de todas as artes, mas de maneira simplesmente corporal, sinestésica, por assim dizer. Já no caso da música sentimental, e nunca é demais ressaltar que música sentimental nada tem a ver com música pseudo-romântica, é aquela música que poderíamos designar como música erudita, que por isso mesmo consegue atingir camadas mais profundas de nosso próprio eu. A diferença encontra-se, desta forma, nas significações obtidas pelos diferentes tipos de música:

Si je relève donc qu'une musique est essentiellement sensible et une autre essentiellement sentimentale, je n'entends pas prétendre que la première ne parvienne pas au coeur et que la seconde n'intéresse nullement le sens: je ne fais qu'indiquer le point d'appui, ou le levier de l'action musicale. Il n'y a pas de musique authentique qui soit dépourvue de logique, ou qui nous touche autrement que par notre sensibilité et il en est bien peu qui en pénètre, peu ou prou, jusqu'au coeur. L'action propre de la musique, comme de tous les arts, est l'émotion esthétique; c'est-à-dire un certain mouvement communiqué à notre être intérieur, esprit et coeur, par nos sens. Mais ce mouvement peut proceder de bien des manières, établir entre ces organes bien des rapports divers, et il faut consentir à reconnaître ces différences qui définissent autant de personnalités diverses, personnalités créatrices, personnalités auditives. Il faut y consentir, dis-je, si l'on veut que notre appétit musical aille au-delà de la simple gourmandise et atteigne à l'intelligence de l'art. (ANSERMET, 2000, P. 210).

Essa *gourmandise* musical é um dos fatos mais marcantes da vida cultural européia fruto das revoluções francesa e industrial. Com efeito, a primeira revolução trouxe ao ocidente uma uniformização do gosto musical realizada através dos conservatórios nacionais de música estabelecidos por Napoleão na França e copiado por todos os países europeus posteriormente. A segunda, com o passar do tempo, trouxe para as sociedades européias tantas inovações tecnológicas, colocando à disposição de um vastíssimo público a música de todos os tipos, de todos os países, de todos os tempos, o tempo todo, fenômeno este desconhecido até então. Temos, com isso, uma superabundância de música, a tal *gourmandise* de que nos fala Ansermet, mas ao mesmo tempo, por mais paradoxal que

pareça, um desconhecimento profundo de tudo aquilo que se conecta com o que nosso autor denomina de inteligência da arte³⁹. Em outras palavras, para continuar na metáfora gastronômica, podemos dizer que hoje observamos uma bulimia no consumo musical e uma correspondente anorexia na compreensão da música como arte.

Como decorrência deste pensamento, temos que a inteligência da arte é fundamental, e para que o uso desta inteligência seja frutífero, é necessária a recorrência ao método analógico de pensamento, já que esta é a única via que nos pode abrir novos campos, ainda inexplorados por nossa consciência:

Quand l'intellect qui, chez l'homme, réintègre le sens pour concrétiser avec son aide une pensée, distinguera un point lumineux, il devra recourir à l'analogie s'il veut faire rayonner ce point. Hors de la voie analogique, il n'est pas de conquête intellectuelle vivante, puisque l'analogie est seule susceptible d'ouvrir la spirale qui crée, dans l'univers, des retentissements interminables. Ceci étant vrai dans les conditions qui coopèrent à sa vérité, fait que cela, ailleurs, est également vrai dans d'autres conditions nécessaires. Et ainsi de suite, pour la solidarité universelle. (ANSERMET, 2000, P. 217).

O conhecimento por analogia é tão importante em sua perspectiva, que ela possui um papel fundamental no desvelamento das coisas, na superação do psicologismo, tendência natural do espírito humano, que de tão habituado a pensar o mundo esquece de se endereçar a este mesmo mundo como ele é e não como simplesmente o vemos. A tão propalada “volta às coisas”, meta da fenomenologia de Husserl, só pode ser realizada

³⁹ É exatamente pelo lamentável desconhecimento da significação artística do fenômeno musical que os compositores vanguardistas do século XX acabaram caindo na armadilha do senso comum de que nada pode parar o desenvolvimento e o progresso da cultura e, portanto, criticar a nova arte é apegar-se inconsequentemente ao passado impedindo o progresso humano: “L’opinion commune est que l’on ne peut porter sur l’art que des jugements de gout, que l’art est une chose qui se renouvelle sans cesse, d’époque en époque, de milieu en milieu, et qui ne cessera de se renouveler jusqu’à la fin des temps. C’est faux. L’art est soumis à un certain conditionnement du fait même qu’il dépend d’une activité de conscience déterminée et des données sensibles particulières qu’il peut mettre en oeuvre. Ce conditionnement pose une limite à l’expansion historique de l’art – en tant qu’art, non en tant qu’activité individuelle dans l’art – et il pose une limite aussi à la liberté créatrices de l’artiste. Mais il n’est pas pour l’artiste une contrainte, puisqu’il est sa situation même quand il exerce son art. Dans cette situation, l’artiste est aussi libre qu’un poisson dans l’eau et la limite posée à sa liberté est, avant tout, de ne pas sortir de cette situation. C’est précisément s’il veut sortir de cette situation que l’artiste doit “se forcer”, se contraindre. Et comment se force-t-il? Par des idées fausses ou dangereuses qu’il se fait sur son art. Si Cézanne n’avait pas dit que toutes les formes de la nature se peuvent ramener au cône, au cylindre ou à la sphère, le cubisme ne serait sans doute pas né. Mais Cézanne n’a pas fait du cubisme. Toutes les voies aberrantes que j’ai citées – atonalité, dodécaphonie, musique électronique, cubisme, surréalisme, art abstrait – sont nées d’idées ou d’un mouvement d’idées, non du sentiment esthétique”. (ANSEMET, 2000, P.191).

através do método analógico, pois é por meio dele que podemos descobrir correspondências ocultas em uma primeira apreciação entre o mundo real e o mundo de nossa consciência:

Notre culture intellectuelle, littéraire et philosophique tend à nous écarter des choses, à nous rendre le jeu des notions abstraites, des “idées”, plus familier que celui des choses mêmes qui incarnent ces “idées”. Alors, notre esprit ne s’adresse aux choses que pour y chercher un écho, un appui à ses propres mouvements. Cependant, avant tout mouvement, ou en l’absence de tout mouvement de notre esprit, les choses nous parlent et suscitent ce mouvement si nous savons les entendre. Elles nous parlent, précisément grâce à notre sentiment des correspondences, de l’analogie. Et elle nous parlent par nos sens. (ANSERMET, 2000, P. 218).

As alternativas a nós disponíveis são bastante claras: ou bem retornamos ao realismo, que sempre foi a base de toda cultura ocidental, ou bem fincamos pé ora em nós mesmos e cairemos no relativismo, no subjetivismo e no psicologismo ora em uma idéia toda poderosa que governa o mundo a partir de sua abstração, explicando e amarrando tudo a partir de seu governo autocrático. Tais atitudes levaram a cultura européia a um beco sem saída, um verdadeiro impasse cultural do qual só sairá através da volta ao *são* realismo de sua tradição:

Lorsque notre sensibilité perd sa fraîcheur, lorsque sa réaction aux choses se fatigue ou s’émousse, lorsque l’impatience de notre esprit la domine, et surtout lorsque le souci de nous-mêmes nous rend aveugles et sourds à ce qui nous entoure parce que nous n’avons d’yeux et d’oreilles que pour nous, alors ce sens mystique des choses nous échappe et l’art, appauvri dans sa source sensible, met en oeuvre ses facultés rationnelles. Il est atteint de la maladie de l’idée ou de la maladie du moi. Et c’est ce qui est arrivé à la musique européenne dès le seuil de sa période romantique, Aujourd’hui, l’art tout entier me semble revenir à son réalisme fondamental. (ANSERMET, 2000, P. 219).

Se retirarmos esta busca do *são* realismo o que nos sobra será apenas o exibicionismo de um estetismo vulgar, sem nenhuma pretensão à verdadeira compreensão e realização do que seja realmente a arte. Em outros termos, a música, e com ela todas as demais artes, que não busca a comunicação de algo mais profundo que o próprio “eu egóico”, e não o “eu transcendental”, cai, inevitavelmente, na aporia de ser uma arte que destinada a significar, nada nos comunica posto que se esgote na exterioridade do estilo:

Cette cohérence des éléments, cette qualité de l'élaboration, c'est le style. Et l'on voit que ce style n'a pas de vertu expressive propre; qu'il n'a d'autre vertu que de dégager l'expression des éléments donnés; il ne comporte aucun dynamisme; élément statique, il n'édifie guère qu'une perspective, c'est-à-dire un organisme visual. Drame, si drame il y a; dialectique, si dialectique il y a, seront le fait de la volonté créatrice, non du style. (ANSERMET, 2000, P. 220).

O estilo nada cria, apenas personaliza. Mas deixemos de lado as puerilidades estilísticas e passemos a uma outra questão, essa sim de suma importância para nosso estudo.

Vimos diversas vezes em nosso estudo que Ansermet combateu firmemente o que seria, para ele, a pseudo-inovação dodecafônica. Vimos que seu combate residia na opinião de que uma formulação intelectual *a priori*, qualquer que seja ela, não pode forçar nossas bases humanas de construção do fenômeno musical. Para ele, o abandono da tonalidade pelos dodecafonistas constituía-se em uma via aberrante pelo fato de não levar em consideração os fatos obtidos pela evolução de nossa consciência musical ao longo da história. Ansermet nos lembra que os sons naturais não possuem valorações afetivas quando simplesmente vistos como fatos naturais⁴⁰. O que transfigura os sons naturais em sons musicais é precisamente a presença de uma afetividade na consciência que constrói o fenômeno musical. Deste modo temos uma transformação da imagem musical em imagem tonal pela consciência afetiva humana:

Si l'on examine ce phénomène, on constate que cette transfiguration de l'image tonale en image musicale est due au fait que sur notre activité auditive s'est greffé une activité de sentiment qui donne aux structures tonales une signification *affektive*. C'est cette activité de sentiment qui fait que le sensible tend vers la tonique, que les sons se groupent en perspectives tonales fondées sur l'octave et organisées d'octave en octave (de sorte que nous percevons entre les sons des degrés de parenté) et

⁴⁰ Os sons podem ser vistos na perspectiva dos fatos naturais, e até aí os positivistas estão coberto de razão. O que não podemos fazer é extrapolar esta perspectiva meramente empírica e dizer que a música nasce de algum arranjo qualquer desses mesmos sons naturais. É por isso que Ansermet pode dizer que a música não nasce nos sons, mas em nossa consciência: "On est trop enclin à croire que la musique est un objet naturel, qu'elle est portée sur les sons, et que nous la recevons d'eux comme la cire reçoit une empreinte. Il devrait être clair, cependant, qu'elle n'apparaît que dans l'acte par lequel nous nous portons vers les sons et que si nous voulons l'étudier, c'est cette expérience, cet Erlebnis qu'il y faut interroger". *Écrits sur la musique: L'expérience musicale et le monde d'aujourd'hui. In:* (ANSERMET, 2000, P. 140). Os sons naturais são signos naturais não possuem significado próprio, quem lhe dá esse significado é a consciência humana: "Mais les sons ne portent aucun sens acquis ou naturel; en dehors de la musique, ils ne sont employés que comme *signes*, carillons, appels, c'est-à-dire précisément comme des choses n'ayant, de soi, aucune signification: on ne saurait donc trouver à la musique un fondement valable dans les sons". (ANSERMET, 2000, P. 141).

qu'un accord nous semble consonant ou dissonant. Car les sons, que met en oeuvre la musique sont dans le monde parfaitement indifférents les uns aux autres: ils ne s'attirent ni ne se repoussent, et même si le phénomène de résonance (c'est-à-dire la série harmonique des sons) semble mettre en lumière une certaine parente entre les sons, ce n'est pas du tout cette parente-là (sauf en ce qui concerne l'octave, la quinte et la quarte) qui établit la cohérence de nos gammes. (ANSERMET, 2000, P. 141).

Esta consciência afetiva presente na constituição do fenômeno musical é caótica no início, estruturando-se de uma maneira a tornar-se percebida por nós exatamente através das emoções estéticas provocadas pela verdadeira arte. Deste modo, a música ao entrar em contato com nossa afetividade estrutura nossos sentimentos e, posteriormente, no longo caminho da história humana, acaba por desvelar caminhos de correspondência entre a tonalidade da música e da estrutura afetiva da consciência humana. É, portanto, uma correspondência constituída em mão dupla, pelo percebimento dos sons naturais e pelo contato de nossa afetividade com esses sons transfigurando-os pela nossa intencionalidade. A alegria, a tristeza que algumas obras nos fazem sentir, o fazem de maneira já intencional quando uma cultura, como é o caso da cultura ocidental dos séculos XVIII e XIX, constroem músicas que são ao mesmo tempo inovadoras do ponto de vista da música do passado e que estão em correspondência com as estruturas de nossa afetividade, como, aliás, também estavam as músicas do passado:

On pourrait croire alors qu'elle exprime nos sentiments constitués – la joie, la gaieté, la tristesse, la mélancolie, etc. Or il est clair que la musique naît avant toute existence en nous d'un sentiment déjà constitué puisque aussi bien c'est elle qui nous revele, à sa manière, notre activité de sentiment, comme le langage nous revele notre activité de pensée. Elle est donc née en nous de notre sentiment à l'état naissant et, pour comprendre les significations affectives que portent *pur le musicien* – auteur ou auditeur – les structures tonales, il faut nous rendre compte de ce qui constitue, à l'état naissant notre activité de sentiment. Cette activité de sentiment est faite, manifestement, des tensions affectives que motive en nous notre existence dans le monde. (ANSERMET, 2000, P. 198).

Se estas tensões afetivas moldam nossa existência no mundo, moldam também, nossa significação do fenômeno musical. Um exemplo torna bastante claro a perspectiva de nosso autor: o tempo cósmico, externo, objetivo é moldado através dos grandes ciclos cósmicos, já o tempo interno, o tempo psíquico não obedece às mesmas regras. Ansermet

afasta-se aqui tanto da perspectiva positivista para quem só existe uma temporalidade possível, a dos ponteiros de um relógio, quanto de Bergson para quem nossa percepção do tempo interno é transfigurada em duração é porque a música é um: “*temps vécu; comment se ferait-il tangible, ce temps vécu, sinon à travers une conscience affective?*” (ANSERMET, 2000, P. 143). Aqui vemos a relação entre tempo vivido e afetividade, relação esta impossível de se estabelecer entre o tempo do relógio e a afetividade⁴¹. Ansermet nos diz que o tempo psíquico é cadencial, e a razão disso está em nossa própria estrutura corpórea, no batimento (sístole/diástole) de nosso coração que nos faz significar ao fenômeno musical de uma maneira toda própria a nossa própria constituição:

Sur ce point remarquons que notre durée interne, c’est-à-dire notre durée psychique (et avec elle notre activité de sentiment), n’est pas, comme le croyait Bergson, un flux continu, amorphe et sans structure de temporalité, car il prend forme en nous sur le fondement de notre cadence respiratoire et celle-ci prend forme sur le battement de notre poulx. Notre poulx lui-même est déterminé par les cadences cardiaques – systole-diastole. Ainsi le temps externe est d’origine cyclique, comme je vous l’ai montré au début, notre temps corporel et psychique est d’origine cadentielle, ce qui veut dire que toute unité de temps psychique est *a priori* une superstructure d’une cadence élémentaire, binaire ou ternaire. 2 et 3, en effet, sont les véritables nombres premiers, à partir desquels on peut obtenir tous les autres par addition ou multiplication (et la multiplication est une addition abrégée). *Un* est toujours une donnée abstraite, la donnée implicite à laquelle se rapportent les “nombres” dans chaque cas particulier. (ANSERMET, 2000, P. 199).

O tempo musical e o tempo psíquico que o coloca em relação com nossa consciência transcendental não são o mesmo dos ponteiros de um relógio. Dete modo querer construir uma teoria formalista como se existisse uma aritmética dos sons é ignorar as leis mais fundamentais da constituição do fenômeno musical, em suas palavras: “Le temps musical n’est donc pas métronomique, parce qu’il est cadentiel et que la cadence musicale est une cadence vivante et non mécanique” (ANSERMET, 2000, P. 206). Se a cadência musical não é mecânica, e certamente não o é, todo projeto de simples

⁴¹ Aqui encontramos uma das teses mais caras a Ansermet: a de que a música é afetividade vivida e não mera técnica artística: “Du fait que la musique nous propose toujours un chemin qui n’est pas, comme celui que nous offre un tableau ou un poème, un chemin rêvé, mais un chemin à parcourir dans le temps, une tension vers un but qui se temporalise, comme dissent les philosophes (c’est-à-dire qui s’accomplit dans son temps proper, dans son temps interne), l’expérience musicale tient une essence très particulière et unique entre les arts: celle d’un sentiment qui se vit, d’un sentiment vrai”. (ANSERMET, 2000, P. 143).

quantificação da música está inevitavelmente calcado em cima de um erro grosseiro de avaliação de seus fundamentos. A estruturação do tempo psíquico transcende, portanto, o simples encadeamento de medidas aritmeticamente corretas:

Notre activité dans le monde transcende notre structure cadentielle de temporalité, c'est-à-dire l'enchaînement de nos mesures; elle est, dans la musique, le libre deployment de notre activité de conscience qui se signifie par la mélodie et celle-ci prend forme par des séquences que nous appelons des motifs – et de motifs qui peuvent embrasser plusieurs mesures -, par des enchaînements de motifs en phrases, des enchaînements de phrases en périodes et des enchaînements de périodes qui finissent par engendrer la forme globale. C'est là qu'apparaît le rythme. Le rythme en musique, n'est donc pas la structure cadentielle des mesures; celle-ci n'en est que le soubassement; il est la structure de durées que trace le chemin mélodique dans le temps et cette structure de durées est de nouveau cadentielle puisque toute notre motricité est cadentielle; seulement elle a sa cadence à elle, conditionnée toutefois par le fait qu'elle se déploie dans le cadre des mesures. (ANSERMET, 2000, P. 202).

Como vimos os sons musicais encontrando nossa afetividade acabam moldando-a de certa forma. Quando por sua vez, essa nossa consciência afetiva, uma vez já estruturada por meio de uma longuíssima adequação histórica entre nossa afetividade e a constituição da estrutura tonal, encontra fortuitamente uma música que é o reflexo, um espelho dos conteúdos de sua própria afetividade a emoção estética se dá em nós⁴². Desta forma a experiência estética é explicada pelo encontro do belo e do verdadeiro encontro este possível pela reciprocidade de nossa consciência afetiva e da música autêntica, que respeita essas mesmas estruturas⁴³:

⁴² É o que Ansermet quer dizer quando nos fala que: “Toute nos données sensibles procèdent d’une activité relationnelle de notre conscience perceptive qui pose les *normes* de notre manière de voir ou d’entendre”. (ANSERMET, 2000, P. 186).

⁴³ O trajeto é da transfiguração dos sons em consciência musical é descrito por Ansermet da seguinte maneira: “Cette expérience, disons-nous, est accomplie lorsque apparaissent à la réflexion de celui qui l’existe les mélodies, les harmonies, les rythmes. Si dans un flot de sons successifs et simultanés ces objets musicaux m’apparaissent, c’est que ma conscience a passé de l’attitude *perceptive* à l’attitude *musicale*, que l’événement sonore s’est mué en événement musical; et ce mot musique que j’emploie indique simplement que l’expérience que je vis et les objets de cette expérience ont pris pour moi un *sens*: seulement ce sens ne procède pas d’une conscience claire pour lui-même. L’acte par lequel je saisis dans les sons la musique ne tombe pas sous mon regard puisque cet acte est mon existence même, ou plutôt: ma manière d’exister l’événement sonore; et à ce moment-là je n’ai de regard que pour l’objet que j’y cherche et qui lui donne un *sens* – cette mélodie, cette harmonie, ce rythme. L’objet apparu, les jeux sont faits, l’acte musical est accompli; mais la conscience qui lui a donné son sens reste enfermée avec son secret dans l’ombre de l’irréfléchi. Si je reviens à l’*objet* par une réflexion rétrospective, je n’y trouve plus signe de mon expérience vécue”. (ANSERMET, 2000, P. 167).

Pourquoi la musique authentique nous fait-elle vivre dans la beauté? Parce que notre activité de sentiment y rencontre, sans médium, sa propre image, mieux encore, son pur et simple reflet dans les sons. La conscience humaine est quelque chose qui ne se connaît jamais que dans son reflet: rencontrer dans la musique le reflet sensible du sentiment qui le meut provoque chez l'homme un choc émotif et le plonge dans cette délectation, dans ce sentiment d'une plénitude d'être qui sont ce que nous éprouvons lorsque nous sommes par exemple en présence de la beauté de la nature. L'expérience du beau est ainsi le pendant de l'expérience du vrai. (ANSERMET, 2000, P. 184).

Experienciando esta vivência estética podemos compreender o porquê de Aristóteles colocar na arte a função de catarse, e é o que, a seu modo, nos diz também Ansermet, já que para ele nesse encontro da verdade com a beleza a função catártica da música se evidencia de tal forma que é impossível ignorá-la:

La musique est donc bien une catharsis et c'est parce qu'elle est une catharsis qu'elle nous fait connaître l'émotion du beau sous une forme plus pure et plus pleine qu'aucun des autres arts parce que le sentiment s'y révèle à lui-même *sans médium* et simplement vécu dans une image qui le magnifie. Nous n'avions vu dans la musique jusqu'ici qu'une expression émouvante. Elle est émouvante non par les sentiments qu'elle signifie, quels qu'ils soient, mais parce qu'elle nous le fait vivre dans l'émotion du beau. (ANSERMET, 2000, P. 185).

Por se contrapor a esta visão da verdade sendo vivenciada na emoção estética é que o dodecafonismo enveredou por vias tortuosas, por um labirinto de intelectualismo puro que não leva em consideração o que seria de mais próprio à música: a de fazer o homem experimentar essa emoção estética autêntica, pois expressa um sentimento autêntico. É o tom mesmo da crítica que podemos ler nas palavras abaixo:

Ce qui caractérise la situation musicale actuelle, c'est que plus rien n'y va "de soi". Lorsque le musicien le plus illustre du moment écrit: "Je considère la musique par son essence impuissante à exprimer quoi que ce soit... Son phénomène nous est donné à la seule fin d'instituer un ordre dans les choses, et surtout entre l'homme et le temps⁴⁴"; lorsqu'un chef d'école d'une influence considérable nous dit que les objets musicaux qui apparaissent dans l'espace sonore sont perçus par nous comme nous percevons "un couteau, une bouteille, ou un montre", quelle que soit la direction dans l'espace, et que les distances entre les sons sont des pures "quantités"; lorsque les jeunes musiciens, suivant l'exemple de ce maître, prétendent que les sons peuvent s'organiser dans la simultanéité (c'est-à-dire

dans l'accord) comme ils s'organisent dans la succession (c'est-à-dire dans la mélodie); lorsque d'autre part les interprètes se demandent s'il faut jouer ce qui est écrit et si le mouvement musical doit obéir à la montre, on peut bien dire que l'acte musical a perdu son caractère d'évidence. (ANSERMET, 2000, P. 172).

A música não é capaz de exprimir mais nada! (Aqui temos a autonomia do objeto musical frente a qualquer pretensão de significação) Eis o grande impasse a que chegamos por simplesmente querer ser fiel a um modismo do momento. Daí a darmos o próximo passo rumo ao abismo é extremamente fácil (o próximo passo seria a autonomia da consciência musical frente às estruturas da música). Quem não tem compromisso com uma significação que se encontre inscrito dentro de uma sintaxe rigorosa pensa poder finalmente encontrar-se “livre” para fazer o que bem entender. Desta constatação podemos explicar a alegria na qual se comprazem os espíritos de transgressão tão próprios de nossa época. Com efeito, mandar as favas toda uma estrutura mais que milenar de estruturação da arte e da própria consciência humana, em um primeiro momento explicar a força do sentimento iconoclasta destes pretensos inovadores. Assim, o sentimento iconoclasta de querer derrubar, quimar e de se “libertar” de todas as “amarras” do passado é um poderoso refúgio para os medíocres de toda espécie que nada mais querem que um momento fugaz de glória, já que tudo pode ser abolido qualquer coisa que se faça é digna de ser honrada e louvada e as mais loucas aberrações da música contemporânea são dignas de compração com as mais belas obras do passado: de um Bach ou de um Beethoven, por exemplo:

A l'autonomie de l'objet correspond fatalement l'autonomie de la conscience musicale. “Je peux faire de la musique ce que je veux”, nous disait-il y a quelques années Arthur Schnabel. C'est ne pas voir que la technique port en elle implicitement un certain sens des événements musicaux, et que ce sens renvoie à une certaine conscience de la musique qui ne peut être ni celle de personne ni celle de tout le monde: le rapport de sens entre la conscience musicale et son objet est perdu de vue, ce rapport qui doit faire d'une conscience créatrice une intelligence, est non seulement un savoir de la technique. (ANSERMET, 2000, P. 175).

⁴⁴ Trata-se, ainda que não citado literalmente, evidentemente, de Schönberg. Não conseguimos, entretanto, estabelecer de qual escrito de Schönberg foi retirada esta citação.

Contra tal atitude, Ansermet propõe que a verdadeira música significa nosso engajamento frente ao mundo e significa porque nos faz percorrer um caminho interior através do caminho melódico:

Il n'y a pour la mélodie qu'une manière de devenir significative, c'est d'être éprouvée comme un *chemin*. Un chemin, c'est encore une trajectoire, mais c'est une trajectoire que j'accomplis. L'événement sensible de la mélodie s'intériorise alors et le "chemin", comme événement intérieur, peut prendre bien des sens: il peut signifier le paysage parcouru ou l'aventure du parcours, ou simplement une *voie*: une action à accomplir. (ANSERMET, 2000, P. 142).

Essa libertação da significação é, na verdade, uma libertação em relação ao *Ethos* do artista. É a consumação da corrupção do artista pela corrupção da arte. Esse *Ethos* sempre esteve presente na arte ocidental, mesmo quando percebida de modo equivocado não podemos dizer que estava ausente. O único período da criação artística em que este *Ethos* se faz ausente é, precisamente, o nosso:

La musique dégagée, d'ailleurs, directement, dans ce sentiment musical, sa signification essentielle et de laquelle toutes les autres dependent. Elle reside dans ce que les Grecs appelaient son *éthos*. Cette doctrine de l'*éthos*, que les Chinois avaient pressentie, et dont les Grecs faisaient le centre de leurs considérations musicales, a été complètement incomprise par les historiens. C'est que les Grecs sentaient la musique en primitifs, c'est-à-dire sans distance à leur objet, et qu'en conséquence ils ne pouvaient concevoir l'*éthos* que sous une espèce substantielle: ils voyaient le mode phrygien "religieux", le lydien "lascif", le dorien "male et héroïque". Ces vues recouvrent toutefois une vérité plus générale. (ANSERMET, 2000, P. 144).

Mas se isso ocorre presentemente, nem sempre foi assim. O desenvolvimento da música no passado sempre foi orgânico, jamais se fez no intuito de demolir o passado, mas de fazer evoluir por vias corretas novas formas de expressão que sempre estavam em correspondência com o Ethos tanto do compositor, quanto do público ouvinte de uma forma geral:

L'ancienne musique ne s'effaçait que devant le surgissement irrésistible d'une musique nouvelle qui créait ses formes. Aujourd'hui, il ne s'agit pas d'un changement de direction, mais d'une crise de ses forces éthiques; c'est même pourquoi l'intelligence fait la folie. La musique ancienne s'est trouvée à bout de souffle avant qu'une musique nouvelle n'ait surgi et, lorsque celle-ci est apparue,

elle n'a fait apparemment que reprendre, dans une sorte de déviation et d'altération de leur essence, les formes anciennes. La première césure avait été signalée par un fait bien remarquable: au moment même où elle se produisait, en l'an 1600 Monteverdi publiait son second recueil de madrigaux sous ce titre prophétique: *Seconda Época della musica, ovvero perfezzione della musica*. Il faudrait dire aujourd'hui: *Terza Época della musica, ovvero imitazione della musica*. "Imitazione della musica", c'est-à-dire continuation de la musique dans ses comportements, dans ses objets, dans toute son activité, mais vidés de leur signification. (ANSERMET, 2000, P. 160).

Essa *imitazione della musica* é tão marcante na música hodierna que o que poderíamos dizer quanto ao que ainda resta de sua parca vitalidade é sua imitação da arte musical por certa ressonância, ainda que mínima com certo movimento próprio de toda música:

Sitôt que le sentiment que l'on a de la musique se dissocie en ses éléments l'arbitraire entre en elle est tout est plausible. Je veux dire qu'une nécessité de sens ne lui étant plus assignée *a priori*, son exécution ne sera plus que le résultat conjectural d'une somme d'effets. Elle aura d'ailleurs toujours de quoi divertir l'esprit et satisfaire certains appétits de sonorité ou de mouvement, et c'est ce qui trompe. (ANSERMET, 2000, P. 138).

Apêndice I

Discografia de Ernest Ansermet

Neste anexo apresentamos a discografia, que sabemos ser não exaustiva, de Ernest Ansermet. Nosso autor começou gravando em Nova York em 1916 por ocasião da turnê do balé russo pelos Estados Unidos, Ansermet era o maestro da orquestra que acompanhava o sobredito balé. Sua discografia tem seu termino em 1968 em Londres. Seu repertório é bastante eclético. Gravou um total de 296 músicas de 63 compositores diferentes o que demonstra uma larga margem de gostos e tendências musicais contempladas.

Na lista que se segue OSR é a sigla para Orchestre de la Suisse Romande, PCO da Orchestre du Conservatoire de Paris e LPO da London Philharmonic Orchestra, NPO da New Philharmonia Orchestra.

Os últimos nomes inseridos em cada referência (DECCA, RCA etc.) correspondem ao nome da gravadora.

A fonte principal de informações são: os anexos do livro de Ernest Ansermet *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*. Éditions Robert Lafont. Edição esta a cargo de Jean-Jacques Rapin que é também a principal fonte para minha bibliografia de Ansermet. A discografia mais completa de Ansermet é a realizada por François Hudry e publicada em anexo à obra supracitada. Da discografia retirei o essencial para a

inteligibilidade da atividade de Ansermet como intérprete e maestro. Retirei informações que não considerei importantes tais como nome dos solistas, dos barítonos e sopranos que acompanhavam a orquestra. Preferi deixar a maioria das músicas com seu título em francês só traduzi alguns títulos muito conhecidos no Brasil ou então que possuísse títulos genéricos como sinfonia n. XXX.

Discos de 33 Rotações

Adam, Adolphe.

Giselle, Balé (excertos), Orquestra Covent-Garden (1958) RCA.

Albeniz, Isaac.

Ibéria (OSR 1960) DECCA.

Navarra (OSR 1960) DECCA.

Auber, Daniel François Esprit.

Le domino noir. Abertura (OSR 1960) DECCA.

Fra Diavolo. Abertura (OSR 1960) DECCA.

Bach, Johann Sebastian.

Cantata BWV 12. (OSR 1960) DECCA.

Cantata BWV 31. Introdução (OSR 1963) DECCA.

Cantata BWV 45. (OSR 1966) DECCA.

Cantata BWV 67. (OSR 1968) DECCA.

Cantata BWV 101. (OSR 1968) DECCA.

Cantata BWV 105. (OSR 1966) DECCA.

Cantata BWV 130. (OSR 1968) DECCA.

Suite n. 2 em si menor BWV 1067. (OSR 1963) DECCA.

Suite n. 3 em ré maior BWV 1068. (OSR 1963) DECCA.

Balakirev, Mily Alexejewitsch.

Thamar. Poema sinfônico. (OSR 1954) DECCA.

Bartók, Bela.

Concerto para orquestra. (OSR 1956) DECCA.

Concerto para piano n.2 (excertos). Orquestra sinfônica de Budapeste. (1938)
HUNGAROTON LPX 12335.

Concerto para piano e orquestra n. 3. (OSR 1953) DECCA.

Suite de danças. (OSR 1964) DECCA.

Danças Romenas. (OSR 1964) DECCA.

Música para cordas, percussão e celesta. (OSR 1957) DECCA.

Dois Retratos. (OSR 1964) DECCA.

Beethoven, Ludwig von.

Coriolan. Abertura em dó menor, Opus 62. (OSR 1959) DECCA.

Egmont. Abertura Opus 84. (OSR 1958) DECCA.

Fidelio. Abertura Opus 72c. (OSR 1960) DECCA.

Fidelio. Ópera em dois atos. (OSR 1964) MELODRAM.

Leonor 2. Abertura Opus 72. (OSR 1960) DECCA.

Leonor 3. Abertura Opus 72^a. (OSR 1959) DECCA.

Les créatures de Prométhée. Opus 43. (OSR 1959) DECCA.

Grande Fugue. Opus 133. (OSR 1959) DECCA.

Sinfonia n. 1 em dó maior. Opus 21. (OSR 1956) DECCA.

Sinfonia n. 1 em dó maior. Opus 21. (OSR 1963) DECCA.

Sinfonia n. 2 em ré maior. Opus 36. (OSR 1960) DECCA.

Sinfonia n. 3 em mi bemol maior. Opus 55 “heróica”. (OSR 1960) DECCA.

Sinfonia n. 4 em si bemol. Opus 60. (OSR 1958) DECCA.
Sinfonia n. 5 em dó menor. Opus 67. (OSR 1958) DECCA.
Sinfonia n. 6 em dó maior. Opus 68 “Pastoral”.(OSR 1959) DECCA.
Sinfonia n. 7 em lá maior. Opus 92. (OSR 1960) DECCA.
Sinfonia n. 8 em fá maior. Opus 93. (OSR 1956) DECCA.
Sinfonia n. 8 em fá maior. Opus 93. (OSR 1963) DECCA.
Sinfonia n. 9 em ré menor. Opus 125. (OSR 1959) DECCA.

Berlioz, Hector.

Béatrice et Bénédict. Abertura. (OSR 1964) DECCA.
Benvenuto Cellini. Abertura Opus 23. (OSR 1964) DECCA.
Le carnaval romain. Abertura Opus 9. (OSR 1964) DECCA.
Le corsaire. Abertura Opus 21. (OSR 1964) DECCA.
Sinfonia Fantástica. Opus 14. (OSR 1967) DECCA.
Sinfonia Fantástica. Opus 14. (OSR 1964) LONDON.
La damnation de Faust. Opus 24. (excertos). (OSR 1964) DECCA.
Les nuits d’été. (OSR 1963) DECCA.

Bizet, Georges.

Patrie. Abertura. (OSR 1954) DECCA.
L’arlésienne. (OSR 1958) DECCA.
Carmem. Suite de orquestra. (OSR 1958) DECCA.
Jeux d’enfants. (OSR 1961) DECCA.
La jolie fille de Perth. Suite. (OSR 1961) DECCA.
Sinfonia em dó. (OSR 1953) DECCA.
Sinfonia em dó. (OSR 1961) DECCA.

Bloch, Ernest.

Schelomo, rapsódia hebraica para violoncelo e orquestra. (LPO 1955) DECCA.
La voix dans le désert, para violoncelo e orquestra. (LPO 1955) DECCA.
Macbeth. (OSR 1960) versão não comercializada.

Boïeldieu, François Adrien.

La Dame Blanche. Abertura. (OSR 1960) DECCA.

Borodine, Alexandre.

Dans les steppes de l'Asie centrale. (PCO 1953) DECCA.

Dans les steppes de l'Asie centrale. (OSR 1961) DECCA.

Prince Igor. Abertura. (OSR 1954) DECCA.

Prince Igor. (OSR 1960) DECCA.

Sinfonia n. 2 em si menor. (OSR 1954) DECCA.

Sinfonia n. 3 em lá menor. (OSR 1954) DECCA.

Brahms, Johannes.

Ouverture tragique. Opus 81. (OSR 1963) DECCA.

Ouverture pour une fête académique. Opus 80. (OSR 1963) DECCA.

Variations sur un theme de Haydn. Opus 56a. (OSR 1963) DECCA.

Sinfonia n. 1 em dó menor. Opus 68. (OSR 1963) DECCA.

Sinfonia n. 2 em ré maior. Opus 73. (OSR 1963) DECCA.

Sinfonia n. 3 em fá maior. Opus 90. (OSR 1963) DECCA.

Sinfonia n. 4 em mi menor. Opus 98. (OSR 1963) DECCA.

Un requiem allemand. Opus 45. (OSR 1965) DECCA.

Nänie, Para coro misto e orquestra. (OSR 1965) DECCA.

Rhapsodie. (OSR 1965) DECCA.

Charbier, Emmanuel.

Joyeuse Marche. (OSR 1952) DECCA.

Joyeuse Marche. (OSR 1964) DECCA.

España, rapsódia para orquestra. (OSR 1952) DECCA.

España, rapsódia para orquestra. (OSR 1964) DECCA.

Le roi malgré lui, excertos. (OSR 1964) DECCA.

Habanera. (OSR 1955) DECCA.

Suite Pastorale. (OSR 1964) DECCA.

Chausson, Ernest.

Sinfonia em si bemol. Opus 20. (OSR 1967) DECCA.

Chopin, Frédéric.

Concerto para piano n. 2 em fá menor. (LSO 1950) DECCA.

Les Sylphides. (Orquestra do Covent-Garden 1958) RCA.

Debussy, Claude.

La boîte à joujoux. (OSR 1958) DECCA.

Printemps. (OSR 1958) DECCA.

Images. (OSR 1951) DECCA.

Images. (Orquestra sinfônica da rádio de Colônia 1956) MOVIMENTO MUSICA.

Images. (OSR 1961) DECCA.

Petite Suite. (OSR 1961) DECCA.

Jeux. (OSR 1953) DECCA.

Jeux. (OSR 1958) DECCA.

Danse. (OSR 1960) DECCA.

Le martyre de saint sébastien, mystère em 5 actes. (OSR 1954) DECCA.

Khamma. (OSR 1964) DECCA.

La mer. (OSR 1951) DECCA.

La mer. (OSR 1958) DECCA.

La mer. (OSR 1964) DECCA.

Prélude à l'après midi d'un faune. (OSR 1951) DECCA.

Prélude à l'après midi d'un faune. (OSR 1958) DECCA.

Prélude à l'après midi d'un faune. (OSR 1962) MOVIMENTO MUSICA.

Trois Nocturnes. (OSR 1951) DECCA.

Trois Nocturnes. (OSR 1958) DECCA.

Pelléas et Mélisande. (OSR 1952) DECCA.

Pelléas et Mélisande. (OSR 1963) DECCA.
Six Épigraphes antiques. (OSR 1953) DECCA.
Rhapsodie, para clarineta. (OSR 1964) DECCA.
Clair de lune. (OSR 1955) DECCA.
Marche écossaise. (OSR 1955) DECCA.

Delibes, Léo.
Coppélia. (OSR 1957) DECCA.
Coppélia, excertos. (Orquestra do Covent-Garden 1958) RCA.
Sylvia ou la nymphe de Diane. (OSR 1959) DECCA.

Dukas, Paul.
L'apprenti sorcier. (PCO 1954) DECCA.
L'apprenti sorcier. (OSR 1963) DECCA.
La Péri. (PCO 1954) DECCA.
La Péri. (OSR 1958) DECCA.

Falla Manuel de.
L'amour sorcier. (OSR 1957) DECCA.
Le tricorne. (OSR 1955) DECCA.
Le tricorne. (OSR 1961) DECCA.
La vie brève, excertos. (OSR 1953) DECCA.
La vie brève, excertos. (OSR 1911) DECCA.

Fauré, Gabriel.
Requiem. Opus 48. (OSR 1955) DECCA.
Masques et Bergamasques. Suite Opus 112. (OSR 1961) DECCA.
Pelléas et Mélisande. Suite Opus 80. (OSR 1961) DECCA.
Penélope, prelúdio para orquestra. (OSR 1961) DECCA.

Franck, César.

Sinfonia em ré menor. (OSR 1961) DECCA.

Le chasseur maudit, poema sinfônico. (OSR 1961) DECCA.

Les éolides, poema sinfônico. (OSR 1967) DECCA.

Geiser, Walter.

Sinfonia em ré menor. Opus 44. (OSR 1954) DECCA.

Glazounov, Alexandre.

Les saisons. (OSR 1966) DECCA.

Stenka Razine, poema sinfônico. Opus 13. (OSR 1954) DECCA.

Valsa de concerto n. 1 em ré maior. (OSR 1966) DECCA.

Valsa de concerto n. 2 em fá maior. (OSR 1966) DECCA.

Glinka, Mikhail Ivanovitch.

Jota aragonesa. (OSR 1964) DECCA.

La vie pour le tsar. Abertura. (OSR 1961) DECCA.

Kamarinskaïa, fantasia para duas canções russas. (OSR 1961) DECCA.

Russlan et Ludmilla. Abertura. (OSR 1953) DECCA.

Russlan et Ludmilla. Abertura. (OSR 1964) DECCA.

Valse Fantaisie. (OSR 1969) DECCA.

Haendel, Georg Friedrich.

Concerto para órgão em sol menor. Opus 4 n. 1. (OSR 1952) DECCA.

Concerto para órgão em si bemol. Opus 4 n. 2 (OSR 1952) DECCA.

Haydn Joseph

Concerto para trompete em mi bemol maior. (OSR 1957) DECCA.

Sinfonia n. 22 em mi bemol “le philosophe”. (OSR 1965) DECCA.

Sinfonia n. 82 em dó maior “l’ours”. (OSR 1962) DECCA.

Sinfonia n. 83 em sol menor “la poule”. (OSR 1962) DECCA.

Sinfonia n. 84 em mi bemol. (OSR 1962) DECCA.

Sinfonia n. 85 em si bemol “la reine”. (OSR 1962) DECCA.

Sinfonia n. 86 em ré maior. (OSR 1962) DECCA.
Sinfonia n. 87 em lá maior. (OSR 1962) DECCA.
Sinfonia n. 90 em dó maior. (OSR 1965) DECCA.
Sinfonia n. 101 em ré maior “l’Horloge”. (OSR 1948) DECCA.

Herold, Louis-Joseph Ferdinand.
Zampa. Abertura. (OSR 1960) DECCA.

Honneger, Arthur.
Pacific 231, movimento sinfônico. (PCO 1954) DECCA.
Pacific 231, movimento sinfônico. (OSR 1963) DECCA.
Le roi David, oratório para solo, coro e orquestra. (OSR 1956) DECCA.
Une cantate de Noel. (OSR 1961) DECCA.
Sinfonia n. 2 para cordas e trompete. (OSR 1961) DECCA.
Sinfonia n. 3 “Liturgique”. (OSR 1968) DECCA.
Sinfonia n. 4 “Deliciae Basilienses”. (OSR 1968) DECCA.

Hummel, Johann Nepomuk.
Concerto para trompete em mi bemol. (OSR 1968) DECCA.

Kelly, Robert.
Patterns. (Orquestra sinfônica da universidade de Illinois, sem data) CRS.

Lalo, Édouard.
Sinfonia espagnole. Opus 21. (OSR 1959) DECCA.
Le roi d’Ys. Abertura. (OSR 1960) DECCA.
Namouna. (OSR 1966) DECCA.
Andantino. (OSR 1966) DECCA.
Rhapsodie norvégienne. (OSR 1966) DECCA.

Scherzo, para orquestra. (OSR 1968) DECCA.

Liadow, Anatole.

Baba-Yaga. Opus 56. (OSR 1954) DECCA.

Huit chants populaires russes. Opus 58. (OSR 1954) DECCA.

Kikimora. Opus 63. (OSR 1954) DECCA.

Liszt, Franz.

La bataille des huns, poema sinfônico. (OSR 1967) DECCA.

Deux épisodes du Faust de Lenau. (OSR 1967) DECCA.

Sinfonia Fausto. (OSR 1966) DECCA.

Magnard, Albéric.

Sinfonia n.3 em si bemol menor. Opus 11. (OSR 1968) DECCA.

Marcello, Benedetto.

Concerto. (OSR 1952) DECCA.

Martin, Frank.

Concerto para sete instrumentos de sopro, tímbalos, bateria e orquestra de cordas. (OSR 1961) DECCA.

Concerto para viola e orquestra. (OSR 1952) DECCA.

Quatro estudos para orquestra de cordas. (OSR 1961) DECCA.

Pequena sinfonia concertante para piano, harpa e duas orquestras de cordas (OSR 1952) DECCA.

In Terra Pax, oratório breve em 4 partes. (OSR 1963) DECCA.

Rimski-Korsakov, Nicolas.

Antar, suite sinfônica. Opus 9. (OSR 1954) DECCA.

Capriccio espanhol. Opus 34. (OSR 1952) DECCA.

Le coq d'or. (OSR 1952) DECCA.

Dubinushka. Opus 62. (OSR 1958) DECCA.
Flocons de neige, suite para coro e orquestra. (OSR 1958) DECCA.
La grande pâque russe. (OSR 1958) DECCA.
Nuit de mai. Abertura. (OSR 1958) DECCA.
Nuit de Noel. (OSR 1958) DECCA.
Ouverture sur des thèmes liturgiques. (OSR 1958) DECCA.
Sadko. Opus 5. (OSR 1958) DECCA.
Schéhérazade, suite sinfônica. Opus 35. (PCO 1952) DECCA.
Schéhérazade, suite sinfônica. Opus 35. (PCO 1958) DECCA.
Schéhérazade, suite sinfônica. Opus 35. (OSR 1961) DECCA.
Tsar Saltan (OSR 1958) DECCA.
Tsar Saltan, vol du bourdon. (OSR 1958) DECCA.

Rossini, Gioacchino.
La boutique fantasque. (LSO 1950) DECCA.
La boutique fantasque. (orquestra do Covent-Garden 1958) RCA.
Rossiniana. (OSR 1966) DECCA.
Tarentelle pur-sang. (OSR 1963) DECCA.

Roussel, Albert.
Le festin de l'araignée. Opus 17. (OSR 1954) DECCA.
Petite suite para orquestra. Opus 39. (OSR 1954) DECCA.
Sinfonia n. 3 em sol menor. Opus 42. (OSR 1956) DECCA.
Sinfonia n. 4 em lá maior. Opus 53. (OSR 1956) DECCA.

Saint-Saëns, Camille.
Danse Macabre, poema sinfônico. Opus 40. (OSR 1952) DECCA.
Le rouet d'Omphale, poema sinfônico. Opus 31. (OSR 1952) DECCA.
Sinfonia n. 3 em dó menor com órgão. (OSR 1962) DECCA.

Schubert, Franz.

Rasamonde. Abertura. (OSR 1960) DECCA.

Schumann, Robert.

Manfred. Abertura. (OSR 1965) DECCA.

Le carnaval. Opus 9. (OSR 1959) DECCA.

Le carnaval. Opus 9. (orquestra do Covent-Garden 1958) RCA.

Concerto para violoncelo em lá menor. Opus 129. (OSR 1953) DECCA.

Adagio et allegro para coro e orquestra. Opus 70. (OSR 1957) LONDON.

Concerto para piano e orquestra em lá menor. Opus 54. (Royal Philharmonic Orchestra 1929) ARTISCO.

Concerto para piano e orquestra em lá menor. Opus 54. (OSR 1950) DECCA.

Concerto para piano e orquestra em lá menor. Opus 54. (OSR 1956 versão não comercial) DECCA.

Sinfonia n. 1 em si bemol. Opus 32 “le printemps”. (OSR 1951) DECCA.

Sinfonia n. 2 em dó maior. Opus 61. (OSR 1965) DECCA.

Sibelius, Jean.

Sinfonia n. 2 em ré maior. Opus 43. (OSR 1963) DECCA.

Sinfonia n. 4 em lá menor. Opus 63. (OSR 1963) DECCA.

Tapiola, poema sinfônico. Opus 112. (OSR 1963) DECCA.

Stravinsky, Igor.

Appolon musagète. (OSR 1955) DECCA.

Le baiser de la fee. (OSR 1963) DECCA.

Capriccio par piano. (Orquestra de concertos STRARAM, Paris 1930) SERAPHIM.

Le chant du rossignol, poema sinfônico. (OSR 1959) DECCA.

Circus polka. (OSR 1950) DECCA.

Concerto para piano e orquestra de harmonia. (OSR 1955) DECCA.

Divertimento. (OSR 1952) DECCA.

Divertimento. (OSR 1962) DECCA.

Histoire du soldat. (OSR 1956) DECCA.

Mavra, ópera bufa. (OSR 1964) DECCA.
 Les noces. (OSR 1961) DECCA.
 L'oiseau de feu. (OSR 1957) DECCA.
 L'oiseau de feu. (NPO 1968) DECCA.
 L'oiseau de feu. Repetição. (OSR 1968) DECCA.
 L'oiseau de feu. (OSR 1950) DECCA.
 Oedipus-rex. (OSR 1955) DECCA.
 Quatro estudos para orquestra. (OSR 1962) DECCA.
 Petrouchka. (OSR 1950) DECCA.
 Petrouchka. (OSR 1957) DECCA.
 Pulcinella. (OSR 1965) DECCA.
 Pulcinella. (OSR 1959) DECCA.
 Renard. (versão francesa) (OSR 1955) DECCA.
 Renard. (versão inglesa) (OSR 1964) DECCA.
 Le sacre du printemps. (OSR 1950) DECCA.
 Le sacre du printemps. (OSR 1957) DECCA.
 Scherzo à la russe. (OSR 1964) DECCA.
 Suite n. 1 e n. 2 para orquestras pequenas. (OSR 1962) DECCA.
 Sinfonia de instrumentos de sopro. (OSR 1961) DECCA.
 Sinfonia em dó. (OSR 1960) DECCA.
 Sinfonia dos salmos. (Coro Filarmônico de Londres LPO 1951) DECCA.
 Sinfonia dos salmos. (Coro dos jovens da rádio da suíça romanche OSR 1960) DECCA.
 Sinfonia em três movimentos. (OSR 1960) DECCA.

Tchaikovsky, Piotr Illitch.
 La belle au bois dormant. (OSR 1958) DECCA.
 La belle au bois dormant, excertos. (Orquestra do Covent-Garden 1958) RCA.
 Casse-noisette. (OSR 1958) DECCA.
 Casse-noisette, excertos. (Orquestra do Covent-Garden 1958) RCA.
 Le lac des cygnes. (OSR 1958) DECCA.
 Le lac des cygnes, excertos. (Orquestra do Covent-Garden 1958) RCA.

Suite n. 3 em sol maior. Opus 55. (OSR 1966) DECCA.
Suite n. 4. Opus 61 “Mozartiana”. (OSR 1966) DECCA.
Variações rococós para violoncelo e orquestra. Opus 33. (OSR 1953) DECCA.
Sinfonia n. 6 em si bemol menor “Pathétique”. (OSR 1956) DECCA.

Thomas, Ambroise.

Mignon. Abertura. (OSR 1961) DECCA.
Raymond. Abertura. (OSR 1961) DECCA.

Turina, Joaquim.

Danses Fantastiques. (OSR 1960) DECCA.

Villa-Lobos, Heitor.

Concerto para piano e orquestra n. 1. (OSR 1951) DECCA.

Vivaldi, Antônio.

Concerto em ré menor. (OSR 1952) DECCA.
Concerto em lá menor. (OSR 1968) DECCA.

Wagner, Richard.

Le crépuscule des dieux. (OSR 1963) DECCA.
Lohengrin. (OSR 1963) DECCA.
Les maîtres chanteurs. (OSR 1963) DECCA.
Parsifal. (OSR 1963) DECCA.

Weber, Carl Maria Von.

Abu Hassan. Abertura. (OSR 1960) DECCA.
Beherrscher der Geister. Abertura. (OSR 1960) DECCA.
Euryanthe. Abertura. (OSR 1960) DECCA.
Le Freischütz. Abertura. (OSR 1960) DECCA.

Jubel. Abertura. (OSR 1960) DECCA.

Obéron. (OSR 1960) DECCA.

Preciosa. (OSR 1960) DECCA.

Concerto em fá maior. Opus 73. (OSR 1968) DECCA.

Discos de 78 rotações

Chopin, Frédéric.

Les Sylphides, excertos. Orquestra dos balés russos. (1916) COLUMBIA.

Debussy, Claude.

La mer. (OSR 1948) DECCA.

Petite Suite. (PCO 1949) DECCA.

Falla, Manuel de.

Nuits dans les jardins d’Espagne. (OSR 1942) ODÉON.

Haendel, Georg-Friedrich.

Concerti Grossi. Opus 6 n. 2, 3, 4, 6, 10 e 12 (The DECCA String orchestra 1929) DECCA.

Honegger, Arthur.

Le roi David, excertos. Coro romanche. (OSR 1929) COLUMBIA.

Pastorale d’été. (OSR 1942) ODÉON.

Marescotti, André-François.

Aubade. (OSR 1943) VOIX DE SON MAÎTRE.

Mozart, Wolfgang Amadeus.

Sinfonia n. 40 em sol menor. KV 550. (OSR 1942) ODÉON.

Sinfonia n. 41 em dó maior KV 551 “Júpiter”. (OSR 1942) ODÉON.

Moussorgski, Modest.

Tableaux d’une exposition. (LPO 1948) DECCA.

Ravel, Maurice.

Schéhérazade, para canto e orquestra. (PCO 1948) DECCA.

La valse, poema coreográfico. (PCO 1947) DECCA.

Rimski-Korsakov, Nicolas.

Le coq d’or, excertos. (OSR 1948) DECCA.

Danses de clowns. (orquestra dos balés russos 1916) COLUMBIA.

Schéhérazade, excertos. (orquestra dos balés russos 1916) COLUMBIA.

Schumann, Robert.

Le carnaval, excertos. (orquestra dos balés russos 1916) COLUMBIA.

Concerto para piano em lá menor. Opus 54. (Royal philharmonic orchestra of London 1929) COLUMBIA.

Stravinsky, Igor.

Capriccio, para piano e orquestra. (Orquestra de concertos Straram de Paris 1930) COLUMBIA.

L’oiseau de feu, suite e scherzo. (LPO 1947) DECCA.

Pétrouchka. (LPO 1946) DECCA.

Symphonie de psaumes. (LPO 1948) DECCA.

Tchérepine, Nicolai.

Valse. (orquestra dos balés russos 1916) COLUMBIA

CD'S⁴⁵

Berlioz, Hector.

Les nuits d'été. DECCA⁴⁶.

Borodine, Alexandre.

Le prince Igor. DECCA.

Charbier, Emmanuel.

Espana. Orquestra da Suíça romanche. DECCA.

Debussy, Claude.

La mer trois esquisses symphoniques. DECCA.

Prélude à l'après midi d'un faune. DECCA.

Trois Nocturnes, avec chœur de femmes. Coro da rádio Suíça romanche. DECCA.

Falla, Manuel de.

L'amour sorcier. Orquestra da Suíça romanche. DECCA.

⁴⁵ Post-mortem. Trata-se, evidentemente, de regravações em cd's das gravações em vinil ou de inéditos que só foram lançados em cd's.

⁴⁶ Os cd's com regravações de Ernest Ansermet não possuem data de lançamento, ao menos nas fontes por nós consultadas.

Le Tricorne. DECCA.

La vie brève. DECCA>

Moussorgski, Modest.

Khovanchtchina, Prelúdio. DECCA.

Une nuit sur le mont chauve. DECCA.

Tableaux d'une exposition. DECCA.

Prokofiev, Serge.

Symphonie classique. Orquestra da Suíça romanche. DECCA.

Ravel, Maurice.

Alborada Del Gracioso. DECCA.

Bolero. DECCA.

Schéhérazade. DECCA.

La valse. DECCA.

Valses nobles et sentimentales. DECCA.

Respighi, Ottorino.

Les pins de rome. DECCA.

Les fontaines de rome. DECCA.

Rimski-Korsakov, Nicolas.

Schéhérazade, suite sinfônica. Opus 35. Orquestra da Suíça romanche. DECCA.

Saint-Saëns, Camille.

Sinfonia n. 3 em dó menor, com órgão. DECCA.

Schumann, Robert.

Concerto para piano e orquestra em lá menor. Opus 54. PEARL.

Stravinsky, Igor.

L'oiseau de feu. New Philharmonia Orchestra.

L'histoire du soldat. CLAVES.

Apêndice II

Obras Diversas

Existe uma apresentação da obra de Ansermet “les fondements de la musique dans la conscience humaine” feita por ele próprio e gravada em três idiomas, francês, alemão e inglês respectivamente com o seguinte título em tradução: o que cada um deveria saber sobre a música:

Ce que chacun devrait savoir sur la musique. (francês, alemão e inglês.) (1965) DECCA.

Algumas entrevistas e palestras de Ansermet também foram gravadas dentre elas podemos citar:

Ernest Ansermet e Jean Claude Piguet: Entretiens sur la musique⁴⁷, excertos. Mathématicien ou musicien (1961) AEA

Mes rencontres avec Debussy et Ravel (1961) AEA.

Ansermet parle d'Ansermet. Conferência pronunciada em Chambésy, Genebra diante dos médicos da clínica médica e terapêutica (1965) AEA em fita cassete.

⁴⁷ Esta entrevista depois foi transcrita e publicada em livro.

Existem, também, algumas poucas músicas compostas por Ansermet. Curiosamente ele mesmo nunca gravou composições de sua própria autoria. São elas:

Sept chansons, para barítono e sete instrumentos (os textos destas canções são de seu amigo o literato C. F. Ramuz) Pelo Collegium Academicum de Genebra sob a direção de Robert Dunand e tendo como barítono Philippe Huttenlocher. (1978) GALLO.

Première marche militaire, deuxième marche militaire. Conjunto romanche de instrumentos de cobre (ERIC) Direção e instrumentação de Roger Volet (1963) RSR.

Chanson des Vaudois. Choeur des femmes fidèles, Chanson de guerre (canções com letras de Ramuz). Pelo coro da rádio Suíça romanche. Direção de André Charlet.

Orquestrações feitas por Ernest Ansermet:

Debussy, Claude.

Six épigraphes antiques. Orquestra sinfônica de Basiléia. Direção Armin Jordan. (1981). ERATO.

Schumann, Robert.

Adagio et allegro para coro e orquestra. Orquestra filarmônica de Munique. Direção de Marinus Voorberg. (1973) MÉTRONOME.

Adagio et allegro para coro e orquestra. Orquestra lírica da Radio-France. Direção: Fernando Lozano. (1975) DECCA.

Existem umas séries de discos não comercializados editados pela Association Ernest Ansermet e pela associação dos amigos da OSR. São eles:

Beethoven, Ludwig Von.

Na die Hoffnung, par barítono e orquestra. Opus 94. (OSR 1959) AEA.

Bizet, George.

L'arlésienne. (OSR 1954) AEA.

Britten, Benjamin.

War Requiem. (OSR 1967) AEA.

Debussy, Claude.

La boîte à joujoux. (OSR 1957) RTSR.

La demoiselle élue. (OSR 1962) AEA.

Proses lyriques. (OSR 1961) AEA.

Six épigraphes antiques. (OSR 1968) RTSR.

Falla, Manuel de.

Sept chansons populaires espagnoles. (OSR 1954) AEA.

Haydn, Joseph.

Sinfonia n. 88 em sol maior. (OSR 1968) AEA.

Sinfonia n. 94 em sol maior “la surprise”. (OSR 1962) AEA.

Honegger, Arthur.

Concertino, para piano. (OSR 1961) AEA.

Une cantate de Noel. (OSR 1968) RTSR.

Liszt, Franz.

Les préludes, poema sinfônico. (OSR 1961) AEA.

Poulenc, Francis.

Concert champêtre. (OSR 1961) AEA.

Ravel, Maurice.

Trois chansons de Don Quichotte à Dulcinée. (OSR 1953) AEA.

Schubert, Franz.

Sinfonia n. 8 em si menor “inacabada”. (OSR 1960) RTSR.

Schumann, Robert.

Manfred. Abertura. (OSR 1966) AEA.

Apêndice III

Bibliografia de Ernest Ansermet

Les compositeurs et leurs oeuvres. Publicado sobre a direção de Jean-Claude Piguet. Éditions La Baconnière. Coll. “Langages”. Neuchâtel, 1989⁴⁸.

Dix ans de programmes 1918-1928 avec quelques mots d’introduction sur la fondation de la OSR et la liste des oeuvres comprises dans ces dix années de fondation de programmes, Société de l’Orchestre de la Suisse romande. Genebra. Suíça. 1928.

Écrits sur la musique. Éditions La Baconnière. Coll. “Langages”. Neuchâtel, 1971⁴⁹.

L’expérience musicale et le monde d’aujourd’hui. Éditions La Baconnière. Coll. “Langages”. Neuchâtel, 1948⁵⁰.

Les fondements de la musique dans la conscience humaine. 2 Volumes. Éditions La Baconnière. Coll. “Langages”. Neuchâtel, 1961⁵¹.

Entretiens sur la musique. Éditions La Baconnière. Coll. “Langages”. Neuchâtel, 1963⁵².

⁴⁸ Este livro foi reeditado pela mesma editora no ano 2000.

⁴⁹ Este livro foi reeditado pela mesma editora no ano 2000. Aparece também inserido na edição dos *Fondements de la musique dans la conscience humaine* da Robert Lafont. 2000.

⁵⁰ Este livro aparece também inserido na edição dos *Fondements de la musique dans la conscience humaine* da Robert Lafont. 2000.

⁵¹ Houve uma segunda edição em um único volume em 1987 pela mesma editora e uma edição mais recente ainda, citada supra, da Robert Lafont.

⁵² Na verdade este livro é a transcrição de uma entrevista concedida por Ansermet a Jean-Claude Piguet para a rádio Suíça romanche.

Ansermet também cultivou, com afinco, a correspondência outrora um verdadeiro e apreciadíssimo gênero literário hoje completamente sepultado pelos avanços tecnológicos. Dentre a sua numerosa correspondência, quase toda ela publicada, temos os seguintes volumes:

Correspondance: Ernest Ansermet, Frank Martin 1934-1968. Éditions La Baconnière. Coll. “Langages”. Neuchâtel, 1976.

Letters des compositeurs genevois à Ernest Ansermet 1908-1966. Éditions Georg. Lausanne. 1981.

Correspondance: Ernest Ansermet, R. Aloys Mooser 1915-1969. Éditions Georg. Lausanne. 1983.

Letters de compositeurs français à Ernest Ansermet. Éditions Georg. Lausanne. 1988.

Correspondance Ernest Ansermet et Ramuz 1906-1941. Éditions Georg. Lausanne. 1997.

Correspondance: Ernest Ansermet et Igor Stravinsky 1914-1967. Éditions Georg. Lausanne. 1998.

Correspondance de Ernest Ansermet et Jean-Claude Piguet 1948-1969. Éditions Georg. Lausanne. 1998.

Correspondance avec des chefs d’orchestre célèbres 1913-1969. Précédées d’un souvenir d’Arturo Toscanini. Éditions Georg. Lausanne. 1999.

Vies croisées de Victoria Ocampo et Ernest Ansermet: correspondance 1924-1969. Éditions Buchet Chastel. Paris. França. 2005.

Capítulo II

Fenomenologia do Maestro

Devant l'orchestre:

Le regarder en parlant.

Parler calmement.

Tout ce qu'on exige, l'exiger totalement.

Tout dire le plus brièvement possible.

Toujours un regard clair et direct.

Rire peu.

Etre toujours agissant; ne jamais se sentir offensé.

Ne rien abdiquer de sa personnalité.

Wilhelm Furtwängler.

I Que é ser maestro?

Se a pergunta fundamental que Ernest Ansermet queria responder, com toda sua reflexão filosófica, era: que é a música? Sendo esta vista não simplesmente como mero fato social, histórico ou artístico, mas como fenômeno para a consciência humana, o intuito deste capítulo, na esteira do projeto de nosso autor, será o de responder à seguinte questão: que é ser maestro? E com esta resposta em mãos ajudarmos no julgamento de seu pensamento.

Mas, um problema, de antemão, se nos apresenta: se Ansermet pôde utilizar o método fenomenológico para clarificar a noção de música o mesmo não poderá ser feito quanto à profissão de maestro. Mas por quê? Pelo fato da música ser um fenômeno de nossa consciência e a regência ser apenas e tão somente uma profissão e estar, portanto, inserida dentro de um contexto social e não em nossa vida psíquica. Em outros termos, a música sendo um fenômeno de nossa consciência pode ser desvelada fenomenologicamente, a profissão de maestro sendo não um fenômeno de nossa consciência, mas um fato social não seria passível de redução fenomenológica.

Então devemos abandonar a possibilidade de se fazer uma fenomenologia do maestro? De modo algum! Só que a fenomenologia que pretendemos neste capítulo será muito mais uma fenomenologia *à la mode* de Mircea Eliade⁵³ que quando estudava as religiões fazia uma fenomenologia do fato religioso, muito mais atrelado ao ponto de vista histórico e social que uma fenomenologia à maneira de Husserl com todo seu aparato técnico e metodológico.

Deste modo, o que faremos aqui é uma descrição da essência do ser maestro, tal qual Ansermet e alguns maestros a pensaram.

Mas como aceder à essência da maestria? Através de um estudo consciencioso de como precisamente o fenômeno “maestro” se dá a conhecer para os observadores que lhe estudam os gestos e o papel desempenhado na condução de sua orquestra. Preferimos nos apoiar não em relatos de expectadores exteriores, mas em palavras e reflexões dos próprios envolvidos, a começar pelo nosso, do que seja a profissão e o ser do maestro⁵⁴. Tal atitude justifica-se no próprio pensamento de Ansermet que nos diz que o estudo do ser e do agir do regente não pode ser compreendido por um expectador externo já que o gesto do maestro: “ne peut pas être appris, pas davantage q’un geste de colère ou d’amour. Il ne sera efficace que s’il est organique, c’est-à-dire personenel. C’est pourquoi il est si divers, et si difficile – pour ne pas dire impossible – à juger du dehors.” (ANSERMET, 2000, P. 137). Tendo isso em mente marchemos adiante.

⁵³ Mircea Eliade (1906-1986). Filósofo, antropólogo e historiador das religiões romeno, naturalizado, sucessivamente francês e norte-americano.

⁵⁴ Precisamente, Ansermet possui um artigo denominado: “Le geste du chef d’orchestre”. Artigo escrito em 1943 para acompanhar as fotos do livro: Ernest Ansermet et L’Orchestre de la Suisse Romande. Artigo este que utilizaremos largamente no presente capítulo.

Antes de Ansermet decidir-se pela profissão de maestro, tentou carreira como compositor, para tanto, foi discípulo de Debussy. Talvez tenha sido precisamente o excesso de admiração do primeiro pelo segundo, no severo julgamento de Langendorf, que fez de Ansermet um compositor medíocre: “L’admiration qu’Ansermet vouait à Debussy était, au fond, de l’ordre de la passivité et, dès qu’il décida de se frotter à la composition, de l’imitation” (LAGENDORF, 1998, P.58). Se o talento para a composição musical lhe era reportado na ordem da mediocridade, não lhe faltava argúcia de julgamento a ponto de não percebê-lo e fazê-lo trilhar caminhos sem saída. Desde então cômico de suas limitações artísticas devotou-se denodamente à carreira não de compositor, mas de maestro.

Ansermet tinha, a nosso juízo, uma alta concepção do papel que o maestro possui na execução da obra musical, veremos, inclusive, mais adiante, que a insistência dele em interferir não só na interpretação que se devia dar às obras por ele executadas - no caso específico que estamos tratando, das obras de Stravinsky – mas na própria estrutura da música foi o estopim de seu afastamento do famoso compositor russo.

Mas comecemos por saber o que precisamente não era ser maestro para nosso autor. Nada mais esclarecedor que uma anedota contada por ele próprio:

On raconte qu’une grande dame de Londres qui, après un concert, voulait féliciter le jeune chef qui l’avait dirigé, le fit à peu près en ces termes: “Oh! Votre petite danse, toute à l’heure, était délicieuse! C’est vraiment merveilleux comme vous attrapez juste le rythme de l’orchestre!” Cette excellente Lady avait peut-être tiré la vraie leçon qui se dégage d’un film fameux où l’on voit un imposant orchestre de chômeurs envahir le hall de la maison de Stokowski et y entonner une rhapsodie de Liszt dans l’espoir de décider l’illustre chef à entreprendre avec eux des concerts: Stokowski s’approche, ses mains commencent à se mouvoir et peu à peu, entraîné par la musique, il fait les gestes du chef, mais – miracle! L’orchestre ne joue pas mieux, ni autrement qu’auparavant. (ANSERMET, 2000, P. 135).

A citação acima nos é reveladora sob mais de um aspecto. Primeiro, pelo fato de a percepção da atuação do maestro ter sido considerada boa pelo fato inusitado dele ter parecido “dançar⁵⁵” frente à orquestra, e com esta “dança” fazendo a orquestra inteira

⁵⁵ O fato do maestro “dançar” frente a orquestra realmente acontecia na corte do rei Luís XIV com o famoso compositor e mestre de capela Jean-Baptiste Lully (1632-1687) que segundo Norman Lebrecht era: “excelente violonista e bailarino fabuloso, ele desdenhou as práticas de brandir um arco ou bater um pé para

“bailar” com ele em um ritmo justo! É a própria antítese da concepção de regência tida e havida por Ansermet. Para este, o maestro não deve fazer gestos no simples intuito de marcar o ritmo da música executada e, muito menos, para entreter ou divertir o público. Segundo, se sua atuação não modifica em nada a execução, como no caso da anedota sobre Stokowski, isso se deve à profunda incompreensão do que seja a arte da regência e do que significam os gestos do maestro. Tais gestos devem, isso sim, ser um elo entre o compositor, o maestro e os músicos e, jamais, fonte de diversão e de espetáculo para o público:

Si cette idée, que c'est l'orchestre qui meut le chef, n'habite toutefois que quelques têtes exceptionnellement candides, l'opinion reste assez répandue, par contre, que le chef dirige, au moins en partie pour le public, et elle ne pas moins erronée. Car on ne saurait courir deux lièvres à la fois, et ce que le chef a à transmettre à ses musiciens ne lui laisse pas de pensées disponibles pour d'autres soucis. Cela ne veut pas dire que le public ne puisse pas participer à la musique dans le geste du chef, comme il le fait dans les mouvements des archets et de tout l'ensemble instrumental – la musique est quelque chose qui se voit, disait autrefois Stravinsky –, mais le geste ne s'adresse pas à lui et ne comporte (ou ne devait comporter) proprement rien qui lui soit particulièrement destiné; il est une affaire entre le chef et ses musiciens. Mais cette affaire se passe en public, et doit tenir ce public en haleine. Centre de l'attention pour ses musiciens, le chef le serra aussi, fatalement, et doit l'être, pour l'auditeur. Plutôt que son geste lui-même, c'est sa tenue, ou si l'on veut sa tenue dans le geste qui agit du côté du public. Elle occupe le regard de l'auditeur cependant que la musique provoque son activité intérieure. L'essentiel, est que cette occupation du regard ne vienne pas contredire ce qui se passe en lui, ni ne l'en distraie, qu'elle l'y ramène, au contraire, tout naturellement. (ANSERMET, 2000, P. 136).

Se não devemos nos ater a estas considerações de um público um tanto quanto desqualificado para apreciar o papel do regente a que se destina propriamente o gesto do maestro? Ansermet responde que tais gestos comunicam aos músicos realidades fundamentais da música, a saber:

Ce que le geste du chef communique aux musiciens, d'ailleurs, ce n'est pas la musique – ses mélodies ou ses rythmes – mais cet élément intérieur de la musique qu'on appelle son *tempo*, et qui est proprement la vitesse spécifique (spécifique pour chaque morceau) de ses tensions harmoniques. Le

marcar o ritmo, preferindo se postar diante do conjunto e martelar o piso pesadamente com um bordão de madeira, prática que seria adotada na França por todo o século seguinte”. (LEBRECHT, 2002, P. 26).

tempo est donc une certaine modalité d'un dynamisme de mouvement indiquée par sa *cadence*, comme le dynamisme de notre circulation sanguine est indiqué par notre pouls, comme celui de notre allure est mesure par notre pas. Aussi le geste du chef ne tend-il, pour communiquer le tempo, qu'à reproduire cette cadence. Le dessin qu'il adopte à cet effet est, en soi, secondaire, ou plutôt, conventionnel. Un certain formalisme est évidemment de mise pour que le geste soit immédiatement et constamment compréhensible et le plus simple consiste, en effet, à figurer conventionnellement les "temps" de la "mesure". Cette "métrique" est plus utile, d'ailleurs aux musiciens momentanément inoccupés, pour qu'ils se repèrent dans les cours du morceau, qu'à ceux qui jouent. Mais le battement de la mesure n'est que le moyen, pour le chef, de communiquer aux musiciens la cadence du mouvement. Portés par cette cadence, qui est comme l'âme de leur jeu, les musiciens alors modèlent leurs melodies, leurs rythmes, leurs notes comme il convient: ce sont eux qui font la musique. Un motif ou un rythme ne seront jamais si plastiques que s'ils semblent s'être erigés tout seuls, animés d'une force qui leur est propre – projetée en eux par l'implusion cadentielle – et non pas constituées pièce à pièce sous la main du chef. Un morceau de musique n'est jamais qu'une individualisation du monde des sons, une mise en oeuvre particulière du continuum sonore que la mélodie et le rythme individualisent. Le chef n'est donc pas devant lui comme le sculpteur devant sa glaise, qui ajoute paquet à paquet pour faire sa figure, mais comme le sculpteur devant son marbre, qui en dégage la figure qu'il contient virtuellement. Malheur au chef qui façonne ses notes l'une après l'autre et essaie ensuite de les mettre ensemble: il ne retrouvera jamais l'élan initial d'où elles sont issues. Mais qu'il imprime à ses musiciens cet élan initial qui réside dans la cadence du mouvement, et leurs notes, leurs motifs, leurs rythmes apparaîtront à leur place et avec leur valeur, si cet élan est assez fort et assez différencié, comme par enchantement. (ANSERMET, 2000, P. 136).

Atenhamo-nos um instante a essa importante noção musical: a noção de *tempo*⁵⁶. O que Ansermet entende precisamente por tal conceito? Ele foi explícito na passagem supracitada *tempo*: "é a velocidade específica das tensões harmônicas". Mas porque isso é tão importante? Porque precisamos de um maestro para dar aos músicos um justo *tempo* da música que está sendo executada?

Pelo fato de que o *tempo* ser diferente em cada parte da música. Mas, não poderíamos resolver a marcação dos diferentes *tempi* com o seguimento das marcações de um metrônomo eletrônico, por exemplo? Negativo, retrucará Ansermet. O que a medição eletrônica nos fornece é apenas medidas articuladas objetivadas. O *tempo* tem a ver com a qualidade energética das sensações musicais e não meramente com sua medição

quantitativa, pois, é justamente ele que nos faz transcender a mera estrutura rítmica da música abrindo-nos perspectivas existenciais e psíquicas que somente um maestro pode oferecer. Em outras palavras: a medição eletrônica nos dá o metro correto, o maestro nos oferece a cadência justa. A diferença entre metro e cadência é aqui fundamental, sendo uma das características mais marcantes da decadência da música contemporânea, aos olhos de Ansermet. Com efeito, ele lamenta profundamente a “revolução” pela qual a música passou no século XX tendo como fruto a sobredita substituição, a seus olhos, ilegítima, ouçamo-lo:

Or, il s'est passé en musique, au seuil de notre époque, une révolution qui tend à bouleverser cet état de choses. Détrônant l'élément tonal de sa vieille primauté, Stravinsky avait conféré celle-ci à l'élément rythmique, dont il faisait la base de son architectonique. De là à sentir l'élément rythmique comme complètement autonome, il n'y a qu'un pas, que les oeuvres de Stravinsky, à mon sens, n'impliquent pas, mais que Stravinsky théoricien ne tarda pas à franchir, avec beaucoup de compositeurs, d'interprètes et d'amateurs. Mais, dissocié du dynamisme harmonique qui lui confère sa qualité “musicale”, l'élément rythmique se réduit vite à un mouvement purement mécanique, qui se repère non plus sur une cadence mais sur la répétition de ses plus petites valeurs, sur son “mètre”. Le passage d'une manière de sentir la musique fondée sur la cadence à une manière de sentir fondée sur le “mètre” est, en réalité, l'événement caractéristique de notre époque, quoiqu'on y ait porté peu d'attention, et un événement extraordinairement lourd de signification et de conséquences car il ouvre la voie à une sorte de “déspiritualisation” de cet art. Le chef d'orchestre n'est alors plus qu'un batteur de “temps” ; il n'y a plus d'interprètes mais seulement des exécutants car ils n'ont plus à modeler l'oeuvre mais seulement à réaliser “ce qui est écrit”. Je prétends que cette manière de sentir fait tort même aux oeuvres nées dans son ambiance et en tout premier lieu à celles de Stravinsky; mais appliquée aux oeuvres du passé, elle les dénature complètement et explique maintes interprétations extravagantes de Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, que l'on peut entendre aujourd'hui. (ANSERMET, 2000, P. 138).

Mas qual a diferença entre metro e cadência do ponto de vista da execução e do percebimento da música em seu pensamento? A diferença está em que o metro representa uma relação de temporalidade externa, rigorosa do ponto de vista matemático, mas imprecisa do ponto de vista da consciência humana. É isso que faz a diferença entre metro e cadência já que esta última sendo uma expressão singular do ritmo “mede” a ruptura e

⁵⁶ Colocamos a palavra tempo em *italico* no texto por ser um termo da língua latina, embora seja cognato com a palavra “tempo” em língua portuguesa, mas o significado da palavra latina não é o mesmo da portuguesa daí a necessidade de diferenciação.

reestabelecimento do equilíbrio temporal e, fazendo isso, elimina toda correção matemática das medidas métricas exteriores. Portanto, uma música “metricamente correta” pode estar, e, na maioria dos casos, efetivamente está, cadencialmente equivocada. O metro mede aritmeticamente valores concatenados, já a cadência “mede” psiquicamente as relações energéticas percebidas ligando passado, presente e futuro. A métrica nos faz executar a partitura de modo justo, a cadência na forma justa.

O papel do maestro é aqui essencial, visto que, sua função é desvelar algo de interior ao fenômeno musical, algo que tem a ver com a essência da música, não com sua manifestação exterior. Por isso, uma orquestra sem maestro pode até executar com perfeição metronômica uma dada peça, mas faltar-lhe-ia, em seu julgamento, o exercício do papel a que a própria música é chamada a cumprir: a de ser um agente ético que devolve o homem a si mesmo e não o dissipa em meras diversões ou serões de entretenimento.

Um outro grande regente preferiu utilizar a metáfora teatral para refletir sobre o papel do maestro, foi Furtwängler⁵⁷ que nos diz que:

Tout allemand connaît la distinction fondamentale entre l’ “épique” et le “dramatique” – son importance, au surplus, ressort de la place que lui accordent Goethe et Schiller dans leur correspondance - ; or ces deux aspects primordiaux de l’art se retrouvent à toutes les époques et dans toutes les manifestations du génie humain, la musique inclusivement. Bach et Beethoven, par exemple, apparaissent respectivement comme les représentants majeurs de l’épique et du dramatique dans le domaine musical. Poursuivons cette métaphore. L’acteur de théâtre, qui incarne un personnage de fiction dramatique, doit débiter son rôle “de mémoire” s’il veut s’identifier tout à fait avec ce personnage, tandis que le conférencier qui lit à haute voix un fragment de poème épique (ou même un conte, un roman) nous apparaît plus objectif. Il nous “rapporte” des faits, il ne les vit pas devant nous. La même différence se présente en musique. Toute symphonie de caractère dramatique demande au chef qui l’interprète d’entrer tout entier dans le drame, comme un acteur. Comme celui-ci, il lui faut *vivre* ce qu’il dit; et, par suite, il n’est question, pour lui non plus, de *lire* son texte. Il doit donc le savoir par coeur; ce qui n’est pas obligatoirement le cas avec une musique de caractère épique, narratif, et, de ce fait, susceptible d’une interprétation plus objective. (FURTWÄNGLER, 1979, P.299).

⁵⁷ Wilhelm Furtwängler (1886-1954) Sucedeu Félix Wingartner (ver referências a Weingartner nas páginas que seguem) na filarmônica de Viena, foi diretor da ópera de Berlim durante o período do III reich. Falsamente acusado de nazista no final da segunda grande guerra fugiu para a Suíça, o único maestro que se levantou para sustentar a dignidade de seu colega foi precisamente Ansermet é o que nos diz George Schneider no prefácio à edição francesa do livro de Furtwängler “musique et verbe” página 27. Com respeito às acusações de ter sido nazista: “Les collègues se taisent toujours, à l’exception d’Ernest Ansermet”.

Furtwängler também não achava que ao maestro cabia apenas a função de ler corretamente uma determinada partitura, cabendo também ao regente o papel da interpretação interior do que estava escrito transmitindo aos seus músicos este sentimento por trás da armadura. Ele via sua tarefa como a de um parceiro do ato criativo do compositor, aliás, Furtwängler nos legou duas sinfonias de inegável valor. Ele era categórico ao dizer que: “o sentido da música continua residindo em sua execução”. (LEBRECHT, 2002, P.123).

De fato, tanto para Furtwängler como para Ansermet somente um maestro pode comunicar este elã vital que impregna toda a melodia e que faz com que para além de meros sons corretamente concatenados ouçamos música. E é por tal motivo que os gestos do maestro devem tender, sobretudo, à sobriedade, ao contrário do espetacular, do chamativo. Se um maestro “dançar” diante da platéia em sua execução ele o fará, precisamente, pelo fato de não ser maestro. Com o desenvolvimento desta maestria sobre o *tempo*⁵⁸ e a significação profunda da música os gestos do maestro podem, (desculpem pelo trocadilho) com o passar do tempo, tornar-se cada vez mais essenciais:

C'est pourquoi on a vu un Toscanini, dont le geste, d'une spontanéité et d'une élégance souveraines, aurait pu tout se permettre, le simplifier au cours des années jusqu'à le réduire à un simple mouvement circulaire, mais qui emporte et qui suscite tout. (ANSERMET, 2000, P. 137).

Em um primeiro momento, então, o regente deve buscar a simplicidade, mas tal fator só será conseguido através de uma inteligibilidade profunda da obra em questão. Em um segundo momento deve, em nome desta mesma simplicidade, utilizar todos os recursos que lhe são disponíveis. Mas, o mais importante, é que o regente consiga unificar a atenção de seus músicos fazendo da orquestra um corpo unificado:

On comprend alors ce qui s'impose au geste du chef: c'est qu'il ne se produise qu'à un endroit à la fois, et là, qu'il soit un et simple. C'est d'ailleurs le seul moyen d'agir sur le musicien qui a les yeux fixes sur sa partie et ne peut qu'éprouver ce geste sans l'analyser. Et c'est pourquoi la baguette

⁵⁸ Esta maestria sobre o *tempo* é também critério de julgamento da qualidade do regente segundo o pensamento de Richard Wagner: “Si l'on voulait résumer en un mot la tâche du chef d'orchestre dans l'exécution correcte d'un morceau de musique, on pourrait dire: indiquer constamment le juste tempo; en effet, le choix et la détermination de celui-ci nous permettent de reconnaître immédiatement si le chef

est utile. Elle fixe l'attention et oblige le chef à y concentrer son geste. Certains entendent désormais s'en passer et y voient un organe devenu sans employ, comme l'appendice. Parbleu! On dirigerait du petit doigt ou de l'épaule, sinon de l'oeil, et si un compositeurs devenu sourd peut encore composer, un vrai chef devenu manchot pourrait sans doute encore diriger. Mais les gens sains vivent fort bien avec leur appendice, et pour qui a compris la vraie mission du geste conducteur, la baguette n'est pas une gêne, mais une aide: elle oblige le chef à se définir et à se synthétiser. (ANSERMET, 2000, P. 137).

O que percebemos, ao longo de toda sua reflexão, é uma quase que obsessão pela unificação, pela ordem. O maestro estará assim fazendo muito mais que mero trabalho de indicador de ritmo, ou de agenciador das entradas dos respectivos instrumentos no seu devido momento. Ao contrário, é pela leitura do *tempo* correto que o percebimento de toda ordem se dá – inclusive a rítmica - e é exatamente por isto que o maestro é indispensável. Mas, mesmo que o maestro jamais devesse abdicar de seu papel unificador e de dirigente da orquestra, ele deve sim deixar os seus músicos suficientemente livres para serem tocados pela música que executam. O regente que souber conciliar ordem - do *tempo* - com liberdade interior dos músicos será aquele que conduzirá a música a toda sua plenitude:

Cette unité foncière du geste conducteur n'empêche nullement sa différenciation qualitative en vue du dynamisme, de l'accent, ou de la couleur; mais ces indications y seront continues, non pas ajoutées. Le chef ne communique pas le tempo et en outre l'entrée à la clarinette ou le signe de jouer piano; il fait entrer la clarinette et introduit un jeu piano en communiquant le tempo. Son message peut être complexe de sens, et aussi subtil, qualitativement, que l'on voudra, mais le geste qui l'exprime est un; il n'est qu'une impulsion dynamique de mouvement, incarnée dans une cadence: tout le reste est luxe, ou théâtre.

Le musicien qui le subit peut seule en répondre, sans d'ailleurs que son témoignage sur ce point constitue un jugement complet de son chef. Mais il pourra dire s'il s'est senti, sous son geste, à la fois fermement conduit et *libre* de jouer de tout son coeur. (ANSERMET, 2000, P.137).

Estamos aqui diante de uma concepção da música feita em duas camadas. A do formalismo e a do orgânico. Na verdade o papel do maestro pouco tem a ver com a arte da execução perfeita, muito mais tendo a nos dizer de tudo aquilo que se joga no interior do fenômeno musical. Se o simples formalismo da execução não nos leva à classificação de uma orquestra como “boa”, o formalismo do gesto do maestro sofreria a mesma sanção. O

d'orchestre a compris le morceau ou non”. Wagner, Richard. Sur la direction d'orchestre. In: (LIÉBERT,

domínio do formal é aqui substituído pelo do orgânico, do vital, do impulso interior que faz com que a música realmente aflore para além da partitura:

Cette aptitude à exprimer dans un geste un mouvement éprouvé intérieurement est la condition primordiale du chef d'orchestre. C'est pourquoi l'Italien qui, comme on sait, parle avec les mains, accède si aisément à ce art. Mais c'en est une condition nécessaire, non suffisante, et d'autres conditions sont requises, qui ne concerne pas le geste. L'esthétique à laquelle ce geste doit se soumettre, ce formalisme auquel il a été fait allusion tout à l'heure, se réduisent à peu de chose. Sa première vertu est d'être vrai, c'est-à-dire organique. D'ailleurs, il ne peut pas mentir et quelque apprêt qu'y voue le chef, son geste livre ce qu'il est. Le dosage en lui de l'exigence formelle et de l'impulsion intérieure manifeste les différentes natures de chef: la direction de Weingartner représentait l'équilibre parfait de ses deux facteurs, celle de Furtwängler, toute dominée par l'impulsion intérieure, ne connaît presque plus les normes formelles. A l'extrême opposé de Furtwängler, on aurait ce geste tout élaboré et en quelques sorte extérieur à l'homme fréquent aujourd'hui, qui réduit le mouvement musical à une géométrie statique impeccable et entend s'imposer en raison; il échoue presque fatalement dans l'action, car il ne mord pas dans ce magma psychique qu'est une orchestre. Mais si le geste est "vrai", il a sa recompense inéluctable en modelant l'oeuvre selon la musicalité du chef et en conférant à l'orchestre – quel qu'il soit – une sonorité qui est aussi propre au chef que celle que le pianiste doit à son toucher, le violoniste à son archet et à son vibrato. (ANSERMET, 2000, P.137).

Se por um lado a segura do formalismo prejudica a olhos vistos a compreensão e a execução de uma música qualquer, a falta de rigor na análise da obra e na sua justa compreensão nos leva ao caminho diametralmente oposto ao desejado, o da dissolução da música em seus elementos constitutivos e o percebimento não da realidade musical, mas de simples fenômeno sonoro qualquer.

Em sua leitura, uma das consequências da "revolução" operada no século XX foi a da degeneração da música como fato estético dissociado do fato ético⁵⁹, da transformação da música em fato sonoro e da orquestra em espetáculo que deve ser apreciado pelos "efeitos" que causa e não pela música que executa:

Sito que le sentiment que l'on a de la musique se dissocie en ses éléments, l'arbitraire entre en elle et tout est plausible. Je veux dire qu'une necessite de sens ne lui étant plus assigné *a priori*, son

1988, P. 127).

⁵⁹ O termo ético para o maestro suíço não tem conotações meramente morais mas tem a ver com algo de profundo que existe em nossa natureza, assim como os animais possuem uma vida instintiva o homem possui uma vida ética.

exécution ne sera plus que le résultat conjectural d'une somme d'effets. Elle aura d'ailleurs toujours de quoi divertir l'esprit et satisfaire certains appétits de sonorité ou de mouvement, et c'est ce qui trompe. Et puis, quelque mal que se donne l'"exécutant", il n'arrivera jamais à défaire complètement les liens que le compositeur a mis *entre* ses notes, et dont il n'a cure. Dans cette somme d'effets, dans cet ensemble de prouesses techniques ou expressives à quoi se réduit l'exécution, le geste du chef peut alors avoir son rôle à jouer et se faire apprécier pour lui-même. On s'en rendra compte en pensant à ce qui se passe dans le jazz, genre à part, exemple grossier peut-être mais typique de cette manière de sentir: le chef, totalement inutile à l'exécution, y devient un élément du spectacle.

Sent-on la musique comme un tout, au contraire, les choses changent d'aspect et le geste du chef prend sa vraie place. La réalité à laquelle le musicien a affaire dès lors n'est pas le texte mais ce qui est contenu dans le texte; ce qui est écrit n'est qu'une donnée de sens et c'est ce sens qu'il s'agit de découvrir et de communiquer par l'exécution, laquelle ne vaudra que dans la mesure où cette communication se sera accomplie. En somme, le compositeur a fixé la substance musicale de l'oeuvre mais cette substance ne prend vie que dans une certaine qualité de mouvement que c'est le lot de l'exécutant, devenu interprète, d'éprouver et de mettre en oeuvre. Le geste du chef imprime-t-il au jeu de l'orchestre cette impulsion sous laquelle les notes délivrent leur sens, il se sera justifié – qu'il soit -. Mais aussi, dans l'événement qu'il suscite et qui aussitôt emporte toute l'attention, il se sera fait oublier. Et c'est ce qu'on peut lui souhaiter de mieux. (ANSERMET, 2000, P. 138).

Mas, se esse era o severo julgamento de Ansermet quanto à profissão de maestro o que nos disseram colegas seus a respeito de sua profissão para que possamos assim formar um quadro mais rico da essência da regência e poder enfim fazer nossa ambiciosa fenomenologia do maestro? Para isso veremos, mais adiante, alguns testemunhos de maestros eminentes que nos legaram, por escrito, seus pensamentos sobre sua própria função artística. Contentemo-nos agora com alguns fatos históricos.

O surgimento da figura do maestro é bem conhecido, tem seus precedentes nos mestres de capela que pululavam por toda Europa, estes mestres começaram a desempenhar outros papéis na medida exata em que a música foi tornando-se mais complexa não só em sua estrutura interna, mas na forma de sua execução, exigindo cada vez mais, uma enormidade de músicos que não cessava de crescer, daí o aparecimento de inovadores que desempenhavam o papel de regente:

Ces novateurs perpétuaient la tradition du compositeur chef d'orchestre: un cumul pourtant plus difficile à pratiquer que naguère. Pour diriger non plus un petit ensemble du clavier ou au violon, mais de soixante à cent exécutants, en se tenant isolé devant eux, sans autre instrument qu'une

baguette, il faut en effet être capable, non seulement de traduire ses intentions par des gestes appropriés, mais de les transmettre avec la force d'impulsion de l'autorité nécessaires, qualités qu'on ne trouve pas forcément réunies chez un compositeur. (LIÉBERT, 2000, P. 36).

Por mais paradoxal que nos pareça foi a música romântica, com seu desvario sentimental, que fez passar em pouco tempo as orquestras, que no tempo clássico variava entre 20 a 40 componentes, se tanto⁶⁰, a facilmente ultrapassar a casa da centena. Mas onde se encontra o paradoxo? No fato de que um movimento estético que se primava pelo sentimento *voir* pelo irracional, precisou lançar mão da figura “racional” do maestro que veio exatamente para ordenar o que, de outra maneira, dissolveria-se no caos. Pensamos vir daí a necessidade de muitos de identificar o bom regente com um *show man* já que a música romântica parece perfeitamente talhada para um personagem como este.

No julgamento de Lebrecht o “culpado” pelo nascimento do “ditador das notas” deve-se a Beethoven que: “surdo, desorganizado e semi-ensandecido com a angústia do ostracismo, o perturbado compositor aventurou-se além das possibilidades das orquestras existentes.” (LEBRECHT. 2002. P. 25).

Lebrecht continua sua invectiva contra Beethoven dizendo que: “Quando as tentativas de Beethoven de reger sua música malograram numa farsa lacrimosa, o compositor deixou de ser encarado como líder natural dos músicos e nasceu uma nova profissão” (LEBRECHT. 2002. P. 25). Achamos sua conclusão um tanto injustificada, pois após Beethoven, Wagner, Berlioz, Strauss e tantos outros mais foram exemplos de compositores que continuaram a reger músicas de sua própria autoria e as de outrem.

Mas deixemos por ora, o romantismo, e seus excessos coronários, e, voltemo-nos para considerações sobre o *métier* de maestro. Vejamos como um musicólogo da atualidade trata este profissional:

Popularisée de nos jours par un Karajan, l'image du chef d'orchestre omnipotent est devenu si familière qu'on oublie d'ordinaire que l'avènement de se “dictateur aux notes” est assez récent. C'est au cours de la première moitié du XIX siècle qu'il a émergé de l'orchestre: en raison d'inperatifs

⁶⁰ Lebrecht nos diz que por essa época: “Vivaldi, Bach e Handel comandavam a execução de suas obras sentadas, em posição de quase paridade com os demais músicos, regendo concertos a partir do violino ou do teclado. Dado o tamanho manejável de suas orquestras, que raramente tinham mais de trinta músicos, e a franca linearidade da música que faziam, o duplo encargo do compositor como músico e diretor não era excessivamente onerosa.” *In*: (LEBRECHT. 2002. P. 26).

techniques – l’augmentation des effectifs notamment – et porté par le même mouvement de division du travail et de spécialisation des fonctions qui se déployait dans l’ensemble du corps social. (LIÉBERT, 2000, P. 12).

A fama de “ditador das notas”, como acima é chamada os maestros, cresceram, a nosso ver, na exata medida em que o gênio criador foi obnubliando-se em favor de modismos exteriores à realidade musical, mas não aos egos inflados dos compositores que preferiam mil vezes compor música “incompreensível” para o público desde que fossem dignamente rotuladas como “vanguarda estética”. Assim, o público não conseguindo mais se identificar com a música feita por seus contemporâneos voltou sua atenção quase que exclusivamente para o regente de tal ou qual orquestra que se reputava “dono” de uma execução brilhante de algum mestre do passado. Assim, a “ditadura do maestro” começa quando termina o reinado do criador.

Com o declínio da criação pela adesão inconsequente ao vanguardismo abriu-se espaço para o mito do maestro genial. Mas a nem todos os compositores faltou argúcia suficiente para dirigir as próprias obras e as de outros é o caso de Hector Berlioz que relatamos aqui a partir de um testemunho indireto sobre sua atividade como regente:

Berlioz donna une preuve extraordinaire de son parfait empire sur l’orchestre lors d’un grand concert au Cirque Franconi. Il y avait eu le matin une longue répétition. Après quelques heures de travail ardu, Berlioz congédia l’orchestre; à peine le dernier le dernier musicien avait disparu qu’il se frappa le front, en s’exclamant: “j’ai oublié l’ouverture!”. Il resta silencieux quelques minutes, puis dit avec résolution: “Cela va marcher quand même”. L’ouverture était celle du *Carnaval romain* [...] Les musiciens qui connaissent cette oeuvre, ses rythmes compliqués et ses dédales, comprendront aisément l’audace de cette aventure, et s’étonneront qu’elle pût réussir. Ce fut un spectacle inoubliable que de voir Berlioz pendant cette exécution. Il veillait sur chacun des membres de l’énorme orchestre; sa battue était si affirmée, ses indications pour toutes les nuances avaient tant de clarté et de précision que l’ouverture fut jouée sans aucune accroc, et personne n’aurait pu se douter de l’absence de répétition. (HALLÉ, APUD LIÉBERT, 2000, P.43).

O que lemos nas linhas acima é o esboço do que irá acontecer, em escala monumental ao longo de todo o século XX: o elogio do maestro capaz de retirar maravilhas de qualquer grupo de músicos por exercer sobre eles um império verdadeiramente tirânico, indicando os menores meandros e segredos da música, cabendo ao músico quase se

submeter a um estado cataléptico de sujeição às indicações rítmicas, aos momentos precisos de entrada de cada qual etc. É o mito do maestro identificado aqui com o do perfeito engenheiro de sons que na época do triunfo das ciências positivas vem com seu poder quase que sobrenatural organizarem o mundo musical que se encontra prostrado aos seus pés.

Mas se um regente pode tanto, poderá também ele interferir no processo criativo do compositor a ponto de, através de uma interpretação pessoal, infundir um toque seu em uma obra executada por sua orquestra? Se pode ou não as respostas são as mais variadas, mas foi o que de fato acabou acontecendo. Ao maestro foi outorgado o estado absolutista hobesiano o que incluía, evidentemente, o direito de vida e morte sobre as obras por ele dirigidas, e aí do súdito que reclamasse:

Le chef d'orchestre aurait-il donc le droit d'apporter, même aux oeuvres consacrées, l'apport de ses dons personnels d'exécution, de sa pénétration et de sa fantaisie? Je n'en ai jamais douté pour ma part, et je ne vois pas sur quoi l'on se baserait pour ne pas exiger de lui ce qu'on exige de tout interprète: comprendre la pensée et les intentions du maître et vous les rendre sensibles par l'intermédiaire de sa propre originalité. C'est à cette seule condition qu'une exécution peut être vivante et émouvante. (DUKAS, APUD LIÉBERT, 2000, P. 82).

Foi na esteira deste tipo de pensamento que coisas tais como a “quinta de Furtwängler” a “sagração da primavera de Ansermet” e coisas congêneres puderam vir à tona. Quem foi o culpado? A lista dos suspeitos é enorme! Aliás, enorme o bastante para condenar toda uma época musical que não soube, ou antes, não quis colocar as coisas no seu devido lugar. É verdade que algumas exceções sempre se manifestaram quanto a este poder despótico do maestro é o que podemos ler na citação abaixo:

La “pantomime” du chef, qui doit être la traduction fidèle du langage des sons exprimés, est jugée de bien des manières. Les maîtres d'armes, de boxe, les jongleurs, les amateurs d'escrime se passionnent volontiers pour le batteur de mesure qui paraît posséder les secrets d'une *botte* portée ou parée, et semble toujours prêt à asséner un vigoureux coup de poing ou à “casser son violon” sur la tête des exécutants à la moindre erreur de leur part. Les dilettantes éclairés aiment, au contraire, à reconnaître dans les mouvements du chef d'orchestre l'expression vraie des sentiments qu'ils éprouvent par l'exécution. Ces vrais connaisseurs considèrent, avec juste raison, le rôle muet du chef d'orchestre comme étant, à la partie musicale, ce que pour l'acteur sont les jeux de scène, de

physionomie, les gestes, la tenue, le silence même, enfin, tous les moyens naturels qui viennent en aide à la transmission des sentiments exprimés. (DEVELDEZ, APUD LIÉBERT, 2000, P.85).

Aqui vemos, embora de maneira sutil, a condenação da intromissão do regente na música. Quando o autor nos fala do silêncio do maestro está subentendendo não só o seu desaparecimento frente à orquestra evitando todo teatralismo, mas também de toda interferência quanto àquilo a que o compositor quisera ter dito. O maestro é como ator em cena e deve decorar seu diálogo e não escrever a peça, mas o silêncio não deve ser total, tem que ser por vezes “vigoroso”. Dando vez, aqui a um contra-ataque por parte do condutor da orquestra.

Para continuar no reino da metáfora teatral e do amplo campo de interpretação a que se abriu para a regência é interessante sabermos a opinião de Karabtchevsky⁶¹: “a música é diferente de um texto falado, porque ela se processa num outro nível. Você pode dizer uma frase musical de muitas maneiras diferentes – e o andamento que você imprime a ela pode ser igualmente variado” (KARABTCHEVSKY et VALENÇA, 2003, P. 61). “E são nestas quase que infinitas possibilidades que se encontra o pomo da discórdia entre “fidelistas” e “intérpretes”, e para colocar mais lenha na fogueira continuemos com as palavras do ilustre maestro brasileiro:” (na música) você pode criar andamentos de acordo com a maneira como você sente a música, apesar das recomendações do compositor e das indicações metronômicas” (KARABTCHEVSKY et VALENÇA, 2003, P. 61). Frente a um depoimento como este vemos a dubiedade da posição do maestro que tem por assim dizer de andar sob o fio da lâmina da fidelidade ao autor ou ao seu próprio sentimento musical.

O que aconteceu, foi que ao prevalecer a figura do maestro sobre a da própria orquestra, e o conseqüente relegamento da figura do compositor a mero “gênio incompreendido pelo seu tempo” tal profissional acabou, querendo, ou não, fazendo parte de toda uma “mitologia” adjacente às artes musicais. Neste gênero parecem infundáveis as histórias, verídicas ou não, de maestros com suas maravilhosas esquisitices:

La direction d’orchestre, même en laissant de côté la personnalité du chef d’orchestre demeure un amusement pour le public, et ne peut être considérée que comme un mal nécessaire, devrait-on imposer à toute force au public une pareille bouffonnerie? Malheureusement cela arrive,

⁶¹ Isaac Karabchevsky. (1934-) maestro da orquestra sinfônica brasileira por vários anos.

comme l’auteur a pu maintes fois le constater, aujourd’hui plus que jamais, même avec de bons orchestres, et souvent de façon spectaculaire. La principale raison en est, je crois, la vanité et la suffisance des chefs d’orchestre, qui ne voudraient pour rien au monde abandonner leur baguette, en partie pour être constamment devant le public, en partie pour dissimuler le fait qu’un orchestre compétent peut fort bien s’acquitter tout seule de sa tâche, sans avoir besoin de direction. (SCHUMANN, APUD LIÉBERT, 2000, P. 130).

Uma forma, um tanto inusitada é verdade, de acabar com o absolutismo do regente foi a vivenciada pela orquestra denominada dos “Parsimfans” criada em Moscou nos anos iniciais da revolução russa como maneira de contestar a visão burguesa das artes, com seu não menos aristocrático maestro-patrão à frente, algo de inconcebível para a mentalidade bolchevique. Tal experimentalismo, embora bastante instigador, não durou muito tempo, já que para fazer uma apresentação decente de suas músicas tal orquestra necessitava de infundáveis repetições, de períodos longuíssimos de ensaio até se encontrar afinada para uma apresentação qualquer. Vejamos o testemunho de um dos maiores maestros de todos os tempos frente a tal fenômeno:

En tant que ville musicale, Moscou présente un intérêt tout particulier pour les Européens de l’Ouest de par l’existence d’un orchestre sans chef, le Parsimfans. J’ai entendu cet orchestre jouer la sixième symphonie de Tchaïkovski et de mouvements de la *Huitième* de Beethoven, et la seule chose que je puisse dire, c’est que cette orchestre jouait à merveille. Très sérieusement, j’en suis venu à me demander si un chef est vraiment nécessaire. Mais, en définitive, je persiste à penser que oui. (KLEMPERE, APUD LIÉBERT, 2000, P. 133).

Furtwängler não nos dá o motivo pelo qual pensa ser o maestro ainda importante, apenas afirma um julgamento pessoal. Certamente não é o caso de Ansermet que não só achava imprescindível o papel do regente como tentava justificá-lo pela própria estrutura da música como fato da consciência. O maestro é aqui visto não como função social, mas como desvelador do fenômeno musical em nosso interior. Alguns poderiam achar isso uma interpretação forçada da regência orquestral, mas teriam, ao emitir essa opinião, de desconhecer a opinião de nosso autor, sobre a música.

De fato, para ele, a música está intrinsecamente ligada ao fato ético, cada trecho musical estando ligado a certa modalidade de ser, e o seu aspecto melódico nos revelando não apenas sons agradáveis de serem ouvidos, mas um projeto de ser que se exprime

musicalmente. A ética sendo um estado psíquico, e a música estando ligado a tais estados psíquicos, possuem uma ligação que para muitos é ainda insuspeita, mas que, para ele, era auto-evidente. Dentro desta visão, somente um maestro que soubesse ler o modo de existência proposto pelo compositor acederia à essência da música. Para Ansermet, a experiência dos Parsimfans poderia ser catalogada na categoria dos fatos “interessantes” tais como milhares de outros fatos igualmente “interessantes” já que o que está em jogo não é a correção da execução e a capacidade de uma orquestra fazer isso com ou sem maestro, mas a do desvelamento de uma essência. Se no julgamento de Furtwängler a única coisa que ele podia dizer era que: “c’est que cette orchestre jouait à merveille ”, isso não teria a mínima importância devido aos motivos acima expostos.

Passemos agora a uma opinião importantíssima quanto ao papel do maestro. Trata-se da opinião de Stravinsky que, como sabemos fôra amigo íntimo de Ansermet durante largo período, tendo rompido com este por discordâncias estéticas. Seu julgamento sobre o papel do maestro é duro e nada cordial:

Em termos de interpretação, o século passado nos deixou como herança uma espécie curiosa e peculiar de solista sem antecedentes no passado distante – um solista chamado *chef d’orchestre* ou *spalla*.

Foi a música romântica que dilatou indevidamente a personalidade do *Kapellmeister*, a ponto de conferir-lhe – ao lado do prestígio de que hoje goza no pódio, o que já basta para concentrar a atenção sobre ele – o poder discricionário que ele exerce sobre a música que lhe é confiada. Empoleirado em seu estrado, ele impõe seus próprios movimentos, suas inflexões pessoais sobre a obra que rege, e chega ao ponto de falar com ingênua falta de pudor sobre suas especialidades, de *sua* quinta, de *sua* sétima, assim como um cozinheiro se gaba dos pratos que ele mesmo prepara. Ouvindo-o falar, lembramo-nos dos cartazes que recomendam locais de refeição para os motoristas: “Neste ou naquele restaurante, seus vinhos, seus pratos especiais”.

Nunca houve coisa parecida no passado, em tempos que, não obstante, já sabiam bastante coisa sobre virtuosos tirânicos, fossem eles instrumentistas ou prima-donas. Mas esses tempos ainda não conheciam a competição e a plethora de regentes que, quase sem exceção, aspiram a estabelecer uma ditadura sobre a música.

Não pensem que exagero. Uma história que me contaram há alguns anos mostra claramente a importância que o regente veio a assumir nas preocupações do mundo musical. Certo dia, uma pessoa que dirige uma grande agência de concertos foi informada do sucesso obtido na Rússia soviética por aquela famosa orquestra sem regente de que já falamos antes. “Isso não faz muito sentido”, disse ela,

“e na verdade não me interessa. O que eu realmente gostaria de ver não era uma orquestra sem regente, mas um regente sem orquestra”. (STRAVINSKY, 1996, P. 114).

Ignoramos se neste trecho Ansermet estava sendo visado. O fato foi que para o compositor Stravinsky, a “ditadura das notas” era simplesmente insuportável. Mas, não podemos deixar de concordar com ele quando nos diz do ridículo a que se expõem alguns regentes a fazer sua a composição que de fato e de jure pertence a outrem. Analisemos o que diz Stravinsky: “Foi a música romântica que dilatou indevidamente a personalidade do *Kapellmeister*, a ponto de conferir-lhe – ao lado do prestígio de que hoje goza no pódio, o que já basta para concentrar a atenção sobre ele – o poder discricionário que ele exerce sobre a música que lhe é confiada”. Neste trecho, que historicamente, a nosso ver, está correto, encontra-se a essência do problema aqui estudado. Com efeito, foi com o romantismo que surgiu, em arte, o mito do artista genial, uma espécie de super-homem, de semideus, que com a ajuda da intuição sentimental extrapola a visão normal das coisas levando-nos para regiões inauditas, que só a ele é dado o segredo do caminho. O que aconteceu mais tarde foi a passagem do papel de semideus do compositor para o maestro, a ponto de este “sentir-se” na posse do verdadeiro Beethoven, Mozart ou Brahms, surgindo assim as sobreditas “sétima de Celibidache” ou coisa que o valha.

Mas Stravinsky não parou por aí, sua discordância de Ansermet era mais profunda ainda:

Regentes, cantores, pianistas, todos os virtuosos deveriam saber ou lembrar que a primeira condição a ser preenchida por quem aspire ao imponente título de intérprete é de que seja, antes de tudo, um executante impecável. (STRAVINSKY, 1996, P. 135).

Se basta ser um executante impecável, onde estaria o suposto papel do maestro em desvelar a essência da música? Encontrar-se-ia jogado às favas. Na visão de Stravinsky o único a quem cabe o papel criador, era, precisamente, ao compositor o músico e o regente que se contentassem com seu papel subalterno de bons executores, e estes já estariam fazendo enormemente pela música em não estragando a obra com seus caprichos e invencionices.

Passemos agora a análise de todo mais condescendente, que os maestros fizeram de sua própria figura.

II O maestro segundo Hector Berlioz (1803-1869)

Berlioz é, talvez, um dos raríssimos casos de maestro que teve uma brilhante carreira de compositor fora da Alemanha.

Em seu escrito, sobre a “arte do chefe de orquestra”, ele nos dá um tratado à maneira científica tão em voga em sua época. De fato ele tece longuíssimas considerações sobre o tamanho, o material, a cor da *baguette*! Descrevendo-a quase como um instrumento destinado a fazer parte de um experimento científico. A batuta revela-se tão importante que sem ela é praticamente impossível ao maestro exercer sua profissão: “En général, même pour la musique mesurée, le chef d’orchestre doit exiger que les musiciens qu’il dirige le regardant le plus souvent possible. Pour une orchestre qui ne regarde pas le bâton conducteur, il n’y a pas de chef” (BERLIOZ, APUD LIÉBERT, 2000, P.47). No mesmo espírito ele continua suas considerações sobre a altura do estrado do maestro de acordo com o número de componentes da orquestra e, assim, sucessivamente. Achamos por bem resumir o máximo possível tais enjoativas descrições e nos atermos mais ao seu pensamento no que tange à arte da condução. Mas, mesmo selecionando bem os trechos de sua obra essa sua característica continua aflorando, senão vejamos:

Le chef d’orchestre doit voir et entendre, il doit être agile et vigoureux, connaître la composition, la nature et l’étendue des instruments, savoir lire la partition et posséder, en outre du talent spécial dont nous allons tâcher d’expliquer les qualités constitutives, d’autres dons presque indéfinissables, sans lesquels un lien invisible ne peut s’établir entre lui et ceux qu’il dirige, la faculté de leur transmettre son sentiment lui est refusée et, par suite, le pouvoir, l’empire, l’action directrice lui échappent complètement. Ce n’est plus alors un chef, un directeur, mais un simple batteur de mesure, en supposant qu’il sache la battre et la diviser régulièrement.

Il faut qu’on sente qu’il comprend, qu’il est ému; alors son sentiment et son émotion se communiquent à ceux qu’il dirige, sa flamme intérieure les échauffe, son électricité les électrise, sa force d’impulsion les entraîne; il projette autour de lui les irradiations vitales de l’art musical. S’il est inerte et glacé, au contraire, il paralyse tout ce qui l’entoure; comme ces masses flottantes des mers polaires, dont on devine l’approche au refroidissement subit de l’air.

Sa tâche est complexe. Il a non seulement à diriger, dans le sens des intentions de l’auteur, une oeuvre dont la connaissance est déjà acquise aux exécutants, mais encore à donner à ceux-ci cette connaissance, quand il s’agit d’un ouvrage nouveau pour eux. Il a à faire la critique des erreurs et des

défauts de chacun pendant les répétitions, et à organiser les ressources dont il dispose, de façon à en tirer le meilleur parti le plus promptement possible. (BERLIOZ, APUD LIÉBERT, 2000, P. 22).

Da leitura do trecho citado depreendemos o quanto é importante, em seu pensamento, o conhecimento que diríamos “científicos” de todos os elementos constitutivos do processo musical. O regente deve conhecer todos os instrumentos, saber ler bem a partitura, ensaiar muito, analisar a execução de cada músico quase como se fosse um cientista que prestes a realizar um portentoso e decisivo experimento, checa cada passo de sua experiência no intuito do resultado estar garantido:

Une interprétation fidèle, colorée, inspirée, d’une oeuvre moderne, confiée même à des artistes d’un ordre élevé, ne se peut obtenir, je le crois fermement, que par des répétitions partielles. Il faut faire étudier chaque partie d’un chœur isolément, j’usqu’à ce qu’elle soit bien sue, avant de l’admettre dans l’ensemble. La même marche est à suivre pour l’orchestre d’une symphonie un peu compliquée. [...] Les études d’ensemble sont ensuite bien plus fructueuses et plus rapides, et l’on peut se flatter d’arriver ainsi à une fidélité d’interprétation dont la rareté, hélas! N’est que trop bien prouvée. (BERLIOZ, APUD LIÉBERT, 2000, P. 65).

Então o maestro conformar-se-ia com o papel de engenheiro de som em sua visão? Não! É que para Berlioz só existe a possibilidade da música “acontecer” quando todos os seus elementos “mecânicos” estiverem devidamente ordenados e dominados. Se esta parte for amplamente esmiuçada como o cientista o faz com seu apurado domínio técnico do mecânico este se transfigura em romântico, o engenheiro de sons em maestro e um grupo de técnicos instrumentais em músicos.

Dentro desta perspectiva, Berlioz é do número daqueles que pensam que a função do maestro é a de fazer surgir a intenção do compositor para além do domínio técnico da partitura, o que abre os flancos para o tão propalado direito do regente de interpretar a obra do compositor.

Entre o positivismo da justeza matemática e o romantismo da liberdade de interpretação seu coração parece oscilar. Não que ele negue a importância do domínio técnico da partitura, mas seu pensamento balança para o imponderável do sentimento em relação à correção aritmética:

Le chef, avant tout, est tenu de posséder une idée nette des principaux traits et du caractère de l'oeuvre dont il va diriger l'exécution ou les études, pour pouvoir, sans hésitation ni erreur, déterminer dès l'abord les mouvements voulus par les compositeurs. [...] Je ne veu pas dire par là qu'il faille imiter la régularité mathématique de métronome, toute musique exécutée de la sorte serait d'une raideur glaciale, et je doute même qu'on puisse parvenir à observer pendant un certain nombre de mesures cette plate uniformité. (BERLIOZ, APUD LIÉBERT, 2000, P. 23).

Com esta citação parece-nos que o “caráter” da obra venceu, definitivamente, a correção numérica. Mas, ao fazer isso ele não estaria sendo contraditório consigo próprio? Como defender a justeza de uma execução e ao mesmo tempo liberar a interpretação do “caráter” da obra pelo maestro? Pensamos que para Berlioz isso não se constituía em uma contradição já que ciência e arte não estão aqui jogando no mesmo campo. Explico-me: mesmo sendo o conjunto maestro e orquestra um conjunto unitário, sua existência se faz em duas camadas sobrepostas, a camada dos elementos constitutivos da música que merece tratamento análogo ao que a ciência nos dá quando pesquisa sobre os elementos constitutivos da natureza. Neste sentido, cada nota, cada pausa, cada marcação de tempo deve ser matematicamente justa, e o maestro deve, nesse nível, exercer seu ofício como um engenheiro de sons e nada mais, controlando a orquestra inteira bem como cada uma de suas partes isoladamente: “Une orchestre dont les instruments ne sont pas d'accord isolément et entre eux est une monstruosité; le chef mettra donc le plus grand soin à ce que les musiciens s'accordent”. (BERLIOZ, APUD LIÉBERT. 2000, P. 62). Mas, seria tolice alguém pensar que o trabalho do artista acaba aí, pelo contrário, apenas aí tem o seu início. É somente a partir do domínio técnico-científico que pode surgir o artista, o verdadeiro maestro e músico, já que somente eles conseguem fazer nascer o “sentido” onde reinava apenas correção matemática.

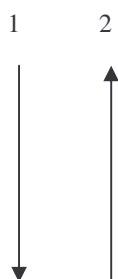
Tal procedimento fica muito claro quando Berlioz nos descreve, longamente por sinal, quais devem ser os gestos do maestro de acordo com cada tempo a ser executado, transcrevemos abaixo apenas uma pequena parte de seu ensinamento:

Maintenant je suppose le conducteur parfaitement instruit des mouvements de l'oeuvre dont il va diriger l'exécution ou les études; il veut donner aux musiciens placés sous ces ordres le sentiment rythmique qui est en lui, déterminer la durée de chaque mesure, et faire observer uniformément cette

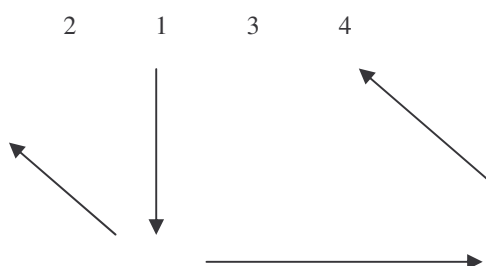
durée par tous les exécutants. Or cette précision et cette uniformité ne s'établiront dans l'ensemble plus au moins nombreux de l'orchestre et du chœur qu'au moyen de certains signes faits par les chefs.

Ces signes indiqueront les divisions principales, les temps de la mesure, et, dans beaucoup de cas, les subdivisions, les demi-temps. (BERLIOZ, APUD LIÉBERT, 2000, P. 27).

Gestos do maestro para dois tempos segundo Berlioz:



Gestos do maestro para quatro tempos segundo Berlioz: (BERLIOZ, APUD LIÉBERT, 2000, P. 27).



Seu didatismo, é óbvio, tinha a ver com o espírito da época, mas não deixa de ser interessante constatar como mesmo sob forte influência positivista a realidade musical era vista como algo de inabarcável pela simples análise científica.

O maestro segundo Félix Weingartner (1863-1942)

Uma visão que poderíamos denominar de “não interpretativa”, e, portanto, oposta as até aqui estudadas, foi a de Weingartner que achava que:

Ce qui détermine la valeur d’une direction d’orchestre, c’est le degré de force de suggestion que le chef est capable d’exercer sur les exécutants. Au cours des répétitions, il n’est d’abord rien de plus qu’un artisan qui instruit ses ouvriers avec une précision méticuleuse, afin que chacun sache où est sa place et quelle doit être sa fonction. (WEINGARTNER, APUD LIÉBERT, 2000, P. 363).

Aqui a justeza predomina sobre a interpretação. Não é à toa que Weingartner tinha fama de purista, de “campeão do bom gosto” de tentar concertar os excessos cometidos pelos “wagnerianos” a ponto de Furtwängler ter dito dele que: “Ce qu’il a fait pour maintenir la dignité et la pureté du style classique ne sera jamais oublié” (FURTWÄNGLER, APUD LIÉBERT, 2000, P. 80). E até Debussy, tão circunspecto em seus elogios, nos diz dele, sem faltar com a galhardia, que: “Weingartner, physiquement, donne à première vue l’impression d’un couteau neuf. Ses gestes ont une élégance quasi rectiligne; puis, tout à coup, ses bras font des signes implacables [...] C’est très impressionnant et tient du thaumaturge; le public ne sait plus comment manifester son enthousiasme.” (DEBUSSY, APUD LIÉBERT, 2000, P. 147). Poderíamos ler aqui um julgamento decisivo sobre o papel do maestro? Cremos que não. De fato, este debate parece não ter encontrado ainda seu ponto final. O que percebemos é, que, tanto os paladinos da interpretação quanto os da justeza encontraram entusiastas por parte do público, se tais manifestações de aprovação se deram por “efeitos” extra musicais é o que ainda temos que esclarecer.

Mas, voltemos a Weingartner e à sua concepção da regência. Seu tão propalado purismo encontra-se descrito de maneira clara nas palavras abaixo transcritas:

Voici ce que j’exige d’un chef d’orchestre qui veut prétendre au titre d’artiste:

Qu’il soit avant tout sincère et loyal envers l’oeuvre qu’il veut exécuter, envers lui-même et envers le public. Dès qu’il prend une partition en main, qu’il ne pense pas: “Que puis-je faire de cette oeuvre?”, mais: “Qu’a voulu dire le créateur?”;

Qu'il l'étudie si consciencieusement que pendant l'exécution la partition soutienne simplement sa mémoire, sans l'enchaîner;

Si l'étude de l'oeuvre lui a permis de s'en faire une conception propre, qu'il la restitue intégralement, sans la morceler;

Qu'il se rappelle sans cesse que le chef d'orchestre est la personnalité la plus importante, la plus responsable de la vie musicale. Par des bonnes exécutions, pleines de style, il peut former le public et provoquer une purification du sentiment artistique, mais par de mauvaises exécutions qui sont les esclaves de sa vanité, il ne peut que créer une atmosphère défavorable à l'art authentique;

Que son plus grand triomphe soit d'avoir bien exécuté l'oeuvre, et que le succès légitime du compositeur devienne le sien. (WEINGARTNER, APUD, LIÉBERT, 2000, P. 363).

O triunfo do maestro encontra-se em sua fidelidade ao compositor, em sua capacidade em formar o bom gosto do público com a autenticidade da intenção artística do criador. O interessante aqui, é que Weingartner vê na justeza da execução não um rebaixamento da figura do maestro, mas sua apoteose. É que para ele a essência da música encontra-se no espírito do autor e o maestro fará o público compreender essa essência na medida em que conseguir captar com toda a fidelidade de que forem capazes as intenções do criador. Ele chega a nos dizer da “purificação do sentimento artístico” como forma de sairmos das vãs interpretações que criariam um clima deletério para a arte autêntica.

Esse purismo não tem a única dimensão da fidelidade, mas a de contribuir para que o caos da música do século XX seja dirimido apelando, enquanto novos gênios não aparecem, aos grandes mestres do passado esta seria a tarefa precípua do regente:

Ni le chef d'orchestre ni l'écrivain modernes ne pourront nous tirer à jamais du chaos artistique où nous nous trouvons. Cela ne sera donné qu'à un artiste créateur qui serait le vrai, l'authentique Sauveur; et, vraisemblablement, il sera lui aussi crucifié. Mais tous, l'écrivain comme le chef d'orchestre, peuvent faire beaucoup; le premier en affirmant une bravoure virile; le second en considérant que son devoir sacré est de nous présenter les oeuvres des grands maîtres classiques dans un style pur et en leur insufflant sa propre âme, son propre esprit. Pour cela, il sera sans doute nécessaire qu'il commence par entreprendre consciencieusement sa propre purification, pour éliminer tout ce qu'une mauvaise tradition lui a transmis. (WEINGARTNER, APUD, LIÉBERT, 2000, P. 367).

III O maestro segundo Richard Wagner (1813-1883)

Já que quando nos referimos a Weingartner lembramos de sua aversão pelos “wagnerianos” de seu tempo, nada mais justo do que darmos a palavra a Wagner para que compreendamos o seu julgamento sobre a arte da condução da orquestra e que não o culpemos por toda sorte de excessos cometidos em seu nome. Ao contrário, o que vemos em seu escrito sobre “a direção da orquestra” é uma constante diatribe contra a concessão de demasiado poder ao maestro. Para ele, a música incorreria no mesmo perigo de petrificação que acontecera com o fato de se ter dado muito poder aos antigos *Kapellmeister* nos séculos que antecederam à música romântica:

Le premier et véritable devoir des chefs d'orchestre actuels, de style moderne, aurait été de reconnaître et de réaliser ce qui avait échappé aux maîtres de chapelle de la vieille école. Mais on prit grand soin qu'ils ne missent point en péril les administrateurs, et surtout que le pouvoir absolu des respectables “vieilles perruques” d'autrefois ne tombât pas entre leurs mains. (WAGNER, APUD LIÉBERT, 2000, P. 114).

O que vemos é uma reticência quanto ao poder a ser conferido ao maestro e não o contrário. Mas, donde então se retirou a substância da posição dos sobreditos “wagnerianos”? De uma leitura truncada de sua obra, ou então, para ser mais exato, do desconhecimento, pelos próprios “wagnerianos”, dos escritos de seu mestre. Pensamos que Wagner tenha influenciado muito mais por sua “performance” em Bayreuth do que pelo seu pensamento, aliás, muito mais circunspecto, exposto em sua obra escrita. Para ele, a interpretação por parte do maestro das obras clássicas revelou-se muito mais catastróficas do que o público pudesse suspeitar de início: “Les interprétations orchestrales de nos oeuvres de musique instrumentale classique que j'ai entendues dès ma prime jeunesse m'ont laissée une impression d'insatisfaction que j'ai d'ailleurs encore éprouvée en assistant à une époque récente à de telles exécutions” (WAGNER, APUD LIÉBERT, 2000, P. 120). De onde viria essa sua insistente insatisfação senão da imissão indevida do maestro em uma obra que não é sua? Portanto, não podemos, definitivamente, imputar a Wagner culpa que não lhe cabe.

Sua insatisfação manifesta-se de maneira veemente quando ele comenta, precisamente, a quase que tara dos regentes de seu tempo de cortar trechos de obras que não cabiam em sua compreensão artística:

“Couper! Couper!”, telle est la ressource suprême de messieurs les maîtres de chapelle; c’est ainsi qu’ils parviennent à concilier avec bonheur leur incompétence et l’impossible solution des problèmes artistiques qui leur sont posés. Ils se disent: “Peu me chaut ce que j’ignore”, et le public finit par penser comme eux. (WAGNER, APUD LIÉBERT, 2000, P. 202).

Os cortes feitos pelos maestros literalmente separam as obras e a compreensão que o público possuirá delas. Não é à toa que a música alemã precisou do purismo de um Weingartner para devolver à música clássica seu verdadeiro aspecto. Não somos da opinião que a interpretação seja de todo condenável, mas toda hermenêutica precisa de um quadro preciso de referência senão ela acaba devorando o objeto a ser interpretado e o que sobrarão não será a obra como a pensou o compositor, mas um refugo que poucos ousariam de denominar de música. Pensamos que este seria também o julgamento de Wagner no que concerne o papel do maestro senão ele jamais teria escrito as seguintes palavras:

Que penser, en tant que musiciens, de ces étranges chefs d’orchestre, qui portent de noms si réputés? C’est là une question à laquelle nous n’avons point encore répondu. Si l’on considère l’harmonie parfaite qui règne somme toute entre eux, on en viendrait presque à supposer qu’en définitive ils connaissent bien leur affaire et que, malgré le doute insinuant qui nous envahit, leur comportement est peut-être tout ce qu’il y a de plus classique. Leur supériorité est si bien établie que, lorsque la nation souhaite entendre une oeuvre (au cours des grands festivals de musique, par exemple), l’élite musicale allemande n’hésite pas un instant sur le choix de celui qui devra battre la mesure. (WAGNER, APUD LIÉBERT, 2000, P. 204).

Wagner, espírito criador por excelência, não poderia compreender como toda uma nação tão musical como a alemã poderia render-se bruscamente diante de pessoas que não tinham nenhuma compreensão do que seja o processo criativo a ponto de entregar-lhes as chaves mestras das obras do passado.

IV Excursus: a ruptura Wagner/Nietsche segundo um testemunho ocular

As interpretações equivocadas das intenções artísticas de Wagner fizeram história. A mais conhecida e detestável delas foi, sem sombra de dúvidas, o uso lamentável que o

poder nazista fez do conjunto de sua obra a ponto da música deste compositor ter sido banida oficialmente do estado de Israel durante muitos anos.

Vamos aqui recordar outra interpretação equivocada do mestre de Bayreuth, a de seu “discípulo” filósofo Friedrich Nietzsche. Vamos estudar a ruptura advinda da incompreensão por parte de Nietzsche dos caminhos seguidos por Wagner em sua criação musical. Contamos para isso com o inestimável testemunho de Édouard Schuré⁶² que presenciou o desenlace de tão devotada amizade do autor de Assim falou Zaratustra por seu ídolo Wagner.

Ele começa nos dizendo que:

Il y a dans la vie de certaines âmes des brusques voltes-faces, où, prises d’une haine violente contre l’objet de leur culte, elles brûlent ce qu’elles ont adoré et adorent ce qu’elles ont brûlé. En pareil, cas, l’idole renversée n’est qu’une occasion qui fait éclater la vraie nature et jaillir du fond de l’homme l’ange et le démon. Il y a eu un de ces points tournants dans la vie intime de Nietzsche; ce fut sa rupture avec Richard Wagner⁶³. A partir de ce moment, la maladie de l’orgueil qui couvait en lui se développa en proportions gigantesques pour le conduire à un athéisme féroce et jusqu’au suicide intellectuel. (SCHOURÉ, 1918, P. 131).

Mas como se deu tal ruptura e que tem ela de pertinente para uma reflexão sobre o papel do maestro? Respondo dizendo que ao tomar conhecimento das óperas de Wagner, Nietzsche as interpretou como ressurgimento em nossos dias dos faustuosos momentos da tragédia grega, tão cara a ele. Com efeito, para este último, a tragédia é prazerosa na exata medida em que ela supõe o nascimento da grandeza individual, da força, da virilidade, da vontade de poder exprimindo-se na vida universal. Se a tragédia nos leva à presença do terror e da pieddade, como queria Aristóteles em sua poética, ela também nos faz

⁶² Esoterista francês do século XIX escreveu um livro que obteve grande divulgação “os grandes iniciados” fruto de sua paixão pelo ocultismo.

⁶³ Se o rompimento da amizade com Wagner foi visto como um tormento por parte de Nietzsche para o primeiro foi motivo de alívio é o que nos conta Schouré: “Madame Salomé raconte qu’en 1882 elle se trouvait à Bayreuth lors de la représentation de Parsifal, et qu’une amie commune de Nietzsche et de Wagner, Mlle Malvida de Meysenbug, l’auteur distingué des Mémoires d’une idéaliste, beau livre justement célèbre en Allemagne, crut pouvoir tenter, de son propre mouvement, une réconciliation, en proposant à Wagner une entrevue avec son ancien disciple. C’était vraiment trop espérer du caractère de ces deux hommes. Au seul nom de Nietzsche, Wagner bondit, défendit à son amie de jamais répéter ce nom en sa présence, et sortit de la chambre hors de lui. D’autre part Madame Salomé nous apprend que Nietzsche, qui avait provoqué la rupture et voué à Wagner une haine venimeuse dont ses écrits montrent les traces, souffrait néanmoins de la perte de cette amitié jusqu’à verser des larmes en parlant des moments heureux passés avec son ancien maître”. *In*: (SCHOURÉ, 1918, P. 144. N 1).

participantes da potência indestrutível do Ser dos seres, participantes da força criativa do universo na visão deste abilolado filósofo. E era isso que Nietzsche⁶⁴ escutava nas óperas de Wagner! Além do mais a força ctônica que ele tanto cultuava, era parte de seu projeto de resistência ao cientificismo e à tirania da história propugnados o primeiro pelos positivistas e o segundo pelos marxistas.

Mas eis como se deu o desmoronamento do castelo de cartas construído por Nietzsche sobre sua falsa interpretação da música de Wagner:

Je rencontraï Nietzsche à Bayreuth, en 1876, aux premières représentations de l'Anneau du Nibelung. Si ces mémorables fêtes scéniques marquent désormais un point capital dans l'histoire de l'art dramatique, elles furent aussi l'origine de la nouvelle évolution de Nietzsche. Du moins m'a-t-il semblé qu'il reçut là les premières atteintes du mal qui l'a poussé dans cette voie.

[...] Pendant les répétitions générales et les trois premières représentations de la tétralogie, Nietzsche parut triste et affaibli. Il souffrait déjà du commencement de ce mal cérébral qui devait l'acabler plus tard, mais il souffrait plus encore d'une mélancolie profonde et inexprimée. En présence de Richard Wagner, il était timide, gêné, presque toujours silencieux.

[...] Nietzsche assista donc sans enthousiasme aux scènes grandioses de la Walkyrie, de Siegfried et du Crépuscule des Dieux, d'ont il s'était promis tant de joie. Quand nous partîmes ensemble, aucune critique, aucune parole de blâme ne lui échappa, mais il avait la tristesse résignée d'un vaincu. Je me souviens de l'expression de lassitude et de déception avec laquelle il parla de l'œuvre prochaine du maître et laissa tomber ce propos: "il m'a dit qu'il voulait relire l'histoire universelle avant d'écrire son poème de Parsifal!..." Ce fut dit avec le sourire et l'accent d'une indulgence ironique. (SCHOURÉ, 1918, P. 140 e ss.).

Aqui encontramos o mesmo problema da fidelidade ao espírito do criador e à interpretação só que colocado em outros termos. O que Nietzsche condenava em Wagner não era seu recurso à história universal, aos mitos germânicos, mas sua leitura, sua hermenêutica, por assim dizer, cristã⁶⁵. Isso mesmo! É o que nos diz Schouré:

⁶⁴ Não podemos esquecer que Nietzsche também possuía ambições musicais, chegando a compor algumas peças, horríveis por sinal, que graças ao bom senso dos maestros, e, para alívio do público, não é executada em lugar algum.

⁶⁵ Se Wagner nunca foi pagão temos sérias dúvidas se ele se encaixaria dentro de alguma confissão cristã por mais liberal que esta fosse. O cristianismo de Wagner, a nosso ver, deve ser imputado muito mais a um fanatismo ateu de Nietzsche que via na referência ao mito do graal tratado em Parsifal uma homenagem carola de Wagner à religião cristã. A nosso ver Wagner não homenageara o paganismo com Tanhauser nem o

Ajoutons que Nietzsche, païen et antireligieux jusqu'à la racine de son être, en voulait dès lors à Wagner de traiter un mystère chrétien. Il ne comprenait pas qu'en son maître, comme en tout vrai créateur, le poète agissait indépendamment de toute philosophie abstraite et n'obéissait qu'au sentiment intime. (SCHOURÉ, 1918, P. 144).

O que Nietzsche não suportava era a infidelidade de Wagner a um princípio de ordem “metafísica”, enquanto que Wagner jamais quis através de sua música enaltecer qualquer divindade pagã ou fazer tributo a qualquer vontade de poder que Nietzsche em sua música projetou. É que para Wagner, como bem observou Schouré, a criação não deve estar atrelada a princípios quaisquer, já a execução da obra sim, daí o papel do maestro ser secundário frente ao compositor. Engessar a criação em princípios abstratos ou libertá-la em uma interpretação injustificada eis os dois pecados mortais frente à música que Nietzsche por um lado e os maestros do tempo de Wagner, por outro, não souberam evitar e daí toda a desconfiança, para não dizer rabugice, de Wagner pelos regentes que distorciam aquilo a que eles não tinham acesso: ao ato livre de criar uma obra original sem ter que pagar tributos a uma filosofia feita *a priori* ou a uma interpretação equivocada *a posteriori*.

Deixemos de lado as pirraças deste *enfant gâté* e retornemos aos escritos dos maestros.

V O maestro segundo Bruno Walter (1876-1962)

Bruno Walter começou sua carreira como pianista, fascinado pela figura de Büllow⁶⁶, foi assistente de Mahler⁶⁷ visando a carreira de maestro, “mozartiano” assumido foi um dos criadores do festival de Salzbourg.

De comum com Ansermet concebia a música como “força moral”. Pouco afeito a gestos autoritários chegou a dizer admirado com o poder da regência: “Jamais je n'avais rêvé que par un seul geste impérieux, il fût possible d'inspirer aux autres une terreur inquiète et de les forcer à une obéissance aveugle” (WALTER, APUD LIÉBERT, 1998, P.

cristianismo com Parsifal, simplesmente encontrou em um e em outros temas profícuos a serem desenvolvidos dentro de seu universo artístico.

⁶⁶ Trata-se do famoso maestro alemão Hans von Büllow (1830-1894), discípulo de Liszt e diretor da filarmônica de Berlim por muitos anos.

⁶⁷ Gustav Mahler (1860-1911) famoso compositor alemão.

76). Foi também um vigoroso adversário do conceito de maestro como mero repetidor, não conseguindo perceber qual seria a importância de se ter um regente que se preocupasse apenas com a precisão da execução frente à partitura. Lamentava que muita orquestra tivesse trazido para o seio da música concepções a elas estranhas tais como “precisão técnica” tão cara à ciência, mas que em artes é apenas condição básica:

Le concept de précision relève en réalité du domaine de la mécanique. Mais il a peu à peu fait carrière dans celui de la musique, et l'estrade de la salle de concert est devenue le lieu de sa progression triomphale. La précision a quitté sa modeste place d'évidence condition préalable à toute exécution orchestrale et a été élevée au rang d'objectif suprême – du moins dans l'esprit d'un certain nombre de chef d'orchestre, Beaucoup d'entre eux considèrent même qu'ils ont accompli l'essentiel de leur tâche quand ils ont atteint une précision parfaite dans l'exécution. Il n'est guère surprenant qu'à notre époque dominée par la technique, la notion de perfection mécanique ait envahi le domaine de l'art et que la précision soit devenu une valeur dominante dans l'opinion de nombreux cercles. (WALTER, APUD LIÉBERT, 1998, P. 535).

Aqui novamente o problema da interpretação se coloca. Mas, Walter, a nosso ver, não cometeu os excessos que se poderia reputar a outros. Com efeito, se para ele a mera precisão não era garantia de boa música, não admitia muito menos os excessos românticos, isso não significa que ele não primava pela clareza da música executada já que nas suas próprias palavras ele nos diz: “une des tâches prioritaires du chef d'orchestre est d'assurer la clarté des voix et l'équilibre dynamique au sein de l'orchestre. Ce que la musique a d'important à dire ne peut être compris, et ne peut agir, que s'il est exprimé clairement. Cette clarté dépend bien sûr du talent et des capacités du chef, d'abord de l'instrumentation.” (WALTER, APUD LIÉBERT, 1998, P. 542). É que Walter acreditava que a música baseava-se no sentimento, mas quem foi que disse que sentimento rima com histeria, com gestos teatrais? Em suma, quem pode, fazendo uso pleno da razão, confundir sentimento com sentimentalismo?

Evitar o rigorismo da precisão não significa cair em outro extremo. Que a música é *affaire* da alma humana e, portanto, portadora de uma “alma” é inegável para este maestro, já que música e expressão interior andam lado a lado. E é exatamente pelo termo de “alma” de “animação”, ou seja, da música como portadora de uma realidade anímica que Walter vê o principal elemento da regência:

Par “animation”, j’entends une plénitude expressive incessante, un épanouissement constant du sentiment vivant et mouvant que le développement musical ou dramatique fait naître dans l’âme de l’exécutant. Comme toute musique provient de l’âme et n’est donc jamais conçue sans âme ni sentiment, seule l’animation ininterrompue de l’interprétation pourra lui rendre justice. [...] Je mets particulièrement en garde contre l’effervescence comme du reste contre toute outrance expressive qui, en transformant la passion en hystérie, l’intériorité en sentimentalisme, prive l’interprétation de toute authenticité. Je conseille de tendre plutôt à la modération, à la simplicité, voire à la retenue. (WALTER, APUD LIÉBERT, 1998, P. 538).

Um detalhe importante sobre como Walter conciliou o rigor com o sentimento foi o papel que ele dava à memorização da partitura por parte do maestro. Para ele, era estritamente necessário que a memorização ocorresse, pois somente através dela é que poderíamos assumir as duas pontas do processo de regência. De um lado, teríamos a certeza de que o maestro tenha feito um estudo minucioso da dita partitura, a ponto de tê-la decorada, de tanto que a estudou. E, por outro, para que a música não acabe degenerando em correção aritmética só aquele que memorizou uma partitura pode compreender sua alma, sua força morais tão caras a Walter. Falando da memorização da partitura nos diz:

Des arguments de poids parlent en sa faveur. Tout chef d’orchestre sait parfaitement qu’il doit connaître à fond les oeuvres qu’il dirige. Il sait, ou l’expérience lui apprend, qu’il ne doit pas se risquer à exécuter une oeuvre sans avoir une idée parfaitement claire de son déroulement musical et émotionnel, de sa substance thématique, de sa forme et de son instrumentation, sans qu’elle “vive” en lui dans son ensemble comme dans son détails. Mais une telle concentration implique généralement un processus simultané de mémorisation - je ne peux pas croire que l’on connaisse vraiment une composition de fond en comble, si on ne la sait pas par coeur; et seule une connaissance aussi approfondie qualifie et autorise un chef d’orchestre à la diriger. (WALTER, APUD LIÉBERT, 1998, P. 541).

Temos aqui, talvez, o fiel da balança. Um maestro que encarnava a dupla face da regência, rigor e misericórdia, precisão e alma.

VI O maestro segundo Charles Munch (1891-1968)

Se com Bruno Walter encontramos o fiel da balança, com Munch o pêndulo volta-se novamente para os excessos do romantismo. Conta-se a seu respeito a curiosa história a nós relatada por Liébert: “ Charles Munch ne battait pas ‘la mesure avec son bras, dira un musicien, mais avec ses émotions’, ‘aime-moi! Lança-t-il un jour, en peine d’explication, a un hauteboïste dont le jeu, à son gré, ne chantait pas assez’” (LIÉBERT, 1998, P. 106). Essa historieta já é suficiente para ao menos entrevermos o que será a concepção da regência para Munch. Para ele, a música era sentimento a ser comunicado, mas sua noção de sentimento pouco tem a ver com a de Walter, por exemplo, pendendo mais para uma interpretação romântica⁶⁸ é o que podemos ler nestas suas palavras: “Dans le terme même de chef d’orchestre, il y a une notion de commandement; mais il importe moins de donner des ordres que de savoir les exprimer, et cela, non par des proclamations, mais par des gestes, des attitudes, par une véritable télépathie, par un rayonnement sensible et irrésistible” (MUNCH, APUD LIÉBERT, 1998, P. 363). Um comando telepático! Quanto devaneio poético nas mãos de um maestro. É que na magia do amor dois se fazem um, resta saber se na apreciação musical um não se faz multidão.

Mas, para que essa unidade idílica fosse possível o conselho que dava Munch ao maestro era o de possuir a experiência musical a partir dos instrumentos, e, não somente a partir da partitura:

La pratique d’un instrument permet d’étudier la musique “par les dedans”. On découvre ainsi les problèmes qui se posent à l’interprète; ils sont, tout au plus, l’ombre de ceux qu’un chef doit résoudre, mais ils mettent sur leur piste. Au premier coup d’oeil, au premier coup d’oreille, on reconnaît un chef qui n’ignore rien des subtilités du quatuor à cordes; il a réglé les coups d’archet de manière à obtenir, pour chaque note, la sonorité qu’il désire.

Mais il ne saura vraiment ce qu’il peut en attendre que s’il a lui même expérimenté les ressources de l’instrument. (MUNCH, APUD LIÉBERT, 1998. P. 648).

⁶⁸ A interpretação romântica de Munch estava a quilômetros de comprometer a atuação do maestro com mero exibicionismo teatral é o que ele mesmo nos revela nestas suas seguintes palavras: “N’oublions jamais que nous sommes les serviteurs de la musique. Comment ose-t-on parler des chefs plus ou moins “spectaculaires”? Le chef n’est pas là pour offrir un spectacle au public. Un chef, digne de ce nom, est trop occupé à bien traduire ce qu’il sent, pour songer à l’effet que son profil ou ses attitudes avantageuses peuvent produire sur les gens assis derrière lui. Il doit toujours savoir exactement ce qu’il fait, afin que les musiciens sachent exactement ce qu’ils doivent faire”. (MUNCH, APUD LIÉBERT, 1998, P. 686).

Este procedimento de conhecer por dentro as sutilezas musicais parece ter sido uma constante preocupação de Munch. Ele pensava que era preciso ao condutor da orquestra ter pleno conhecimento de cada elemento que a compunha seja os instrumentos com suas possibilidades sonoras, seja, até mesmo, a capacidade de orquestrar a música já orquestrada pelo próprio compositor para entrar nos meandros da alma criadora:

Je vous recommande aussi d'orchestrer vous-même, ce qui est beaucoup plus amusant que de copier. Prenez n'importe quelle mélodie ou sonate, orchestrez la réduction pour piano d'une symphonie, ce qui vous permettra de faire ensuite la comparaison avec la réalisation de l'auteur. Bien des surprises vous attendent. (MUNCH, APUD LIÉBERT, 1998, P. 650).

Conhecendo os instrumentos e conhecendo o orquestrador seria fácil ao maestro primeiro, passar o sentimento para seus músicos e a comunicação desse sentimento é caríssima a Munch: “ le chef doit être là pour inspirer ses musiciens et leur insuffler toutes les émotions que la musique fait naître en lui. Il a pour cela deux moyens à sa disposition: le geste et le regard. Souvent, l'expression des yeux est plus importante que la main ou la baguette. Il y a aussi la mimique, mais attention : un chef d'orchestre n'est ni un clown, ni un gymnaste ” (MUNCH, APUD LIÉBERT, 1998, P. 680). Segundo, ser rigoroso a ponto de nenhum erro ficar impune: “ En principe, un chef ne doit rien laisser passer: ni une entrée imprécise, ni une négligence. Il doit s'arrêter et faire recommencer le passage litigieux autant de fois que ce sera nécessaire, et bien que généralement les musiciens n'aiment guère cela ” (MUNCH, APUD LIÉBERT, 1998, P. 675). Mas, como fazer tal comunicação? Com que gestos? Munch não chega às minúncias de Berlioz apenas nos diz por alto que o braço direito deve indicar as medidas de tempo, o esquerdo as nuances:

L'essentiel est d'obtenir des gestes clairs: cela est difficile dans la musique moderne où les mesures sont parfois très complexes.

Le bras droit bat la mesure; le bras gauche indique les nuances. Le premier est celui de la raison, le second celui du coeur. Et le coeur ne doit pas avoir des raisons que la raison ne connaît pas. On doit parvenir à une parfaite coordination des gestes, et empêcher qu'ils ne se contrarient. Il faut désigner tous les pièges aux élèves; mais seule l'expérience pourra complètement les éclairer[...] Dans une large mesure, la main gauche doit ignorer ce que fait la main droite. L'indépendance des bras d'un chef d'orchestre permet d'évaluer l'importance qu'il attache à la traduction sensible de la musique. [...]

Chaque geste finit par avoir à sa disposition toute une gamme des gestes qu'il estime efficaces, pour expliquer les fluctuations de son coeur. (MUNCH, APUD LIÉBERT, 1998, P. 652 e ss.).

Sejamos justos com Munch, se sua concepção da arte de conduzir uma orquestra é por vezes muito sentimental, não podemos de forma alguma caricaturizá-la a ponto de torná-lo um *show man*, coisa que, aliás, ele sempre repudiou com toda firmeza. Devemos esclarecer por fim, que seu romantismo, não era daqueles que dava azo a interpretações fantasiosas de qualquer composição, na esteira de seus colegas mais ortodoxos ele condenava os excessos da maestria:

Verdi protestait énergiquement contre la tyrannie des chefs d'orchestre qui font passer la musique sous les fourches caudines de leur propre esthétique et négligent la volonté des compositeurs. On entend couramment dire aujourd'hui, à propos de la Cinquième Symphonie de Beethoven: "Avez-vous entendu la Cinquième Symphonie de X ou de Y?" – X ou Y étant des chefs d'orchestre qui se singularisent par la fantasie de leur interprétation, C'est fâcheux. (MUNCH, APUD LIÉBERT, 1998, P. 683).

Tendo acumulado material tão precioso quanto a interpretação da arte da regência na visão dos próprios maestros, passemos agora a nossa fenomenologia do maestro.

VII Fenomenologia do Maestro

Tentamos pintar um amplo painel de todas as visões possíveis sobre a figura do maestro, de sua função e importância dentro do mundo musical. Coletamos visões diferentes para não dizer contraditórias que nos deram a oportunidade de ver esta profissão sob uma ótica menos vulgar e ingênua. Resta então fazermos nossa fenomenologia do maestro cotejando os dados por nós obtidos.

Quais são esses dados? Partiremos do óbvio ululante:

A importância central do maestro diante da orquestra, seu inegável posto de comando frente aos demais músicos;

O domínio técnico exigido quanto ao conhecimento da partitura, das possibilidades sonoras de cada grupo de instrumentos em geral;

O domínio invulgar do *tempo* interno de cada obra executada;
A precisão indicativa da entrada dos respectivos instrumentos na hora correta;
A clareza e objetividade dos gestos para comunicar tais indicações;
Evitar todo e qualquer gesto teatral ou mesmo performance que caricaturize o papel do maestro;

Buscar a unidade na variedade, fazendo com que a totalidade dos músicos soem como, de fato, uma orquestra;

Estudar a tal ponto a partitura que chegue a conhecê-la de memória.

Tais nos parecem os pontos pacíficos daquilo que poderiam caracterizar como sendo algo de inalienável da função regencial.

E os pontos conflituais onde residem?

Se formos notar bem a discordância quanto à postura do maestro frente à música e à orquestra que comanda resume-se em um ponto fulcral, ao do papel do maestro com relação à música; se de intérprete ou de fidelidade canina ao compositor.

A nosso ver, depois de pesar todos os dados que foram trazidos à luz, o mais importante e que realmente aponta a essência da arte da regência a ponto de constituir-se como que sua condição *sine qua non*, é a fidelidade ao compositor, não obviamente à “letra” da música, ou seja, à partitura, mas ao espírito por detrás da “letra”.

Mas isso não é muito vago? Não, não é. Temos, para tanto, a nosso favor o testemunho da história da música ocidental. Se nos apegarmos aos dados que os historiadores nos trazem,⁶⁹ a mania de, posto que é de mania que se trata, se notar tudo sem deixar nada a encargo do músico é coisa bem recente na história musical do ocidente.

A diferença de postura que constatamos entre a tradição e a contemporaneidade é baseada no seguinte princípio:

Apesar dessa identidade de símbolos gráficos, há dois princípios básicos para sua utilização:

1 É a obra, a composição em si, que é notada, não sendo sua execução indicada por esta notação;

⁶⁹ Poderíamos citar Nikolaus Harnoncourt, que mesmo não sendo um historiador da música nos traz dados interessantes sobre a partituração quase que livre da música antiga (até o século XVIII) e da necessidade contemporânea de marcar tudo com o máximo de sinais possíveis sobrecarregando a tal ponto a escrita musical que esta se torna muitas vezes de uma dificuldade extraordinária. Quem sai perdendo com isso tudo são obviamente os músicos e por tabela os melômanos.

2 É a execução que é notada, sendo a notação, ao mesmo tempo uma indicação da maneira de se tocar; ela não mostra (como no primeiro caso) a forma e a estrutura da composição, mas sim a execução, tão precisamente quanto possível: é assim que se deve tocar isso. (HARNONCOURT, 1988, P. 35).

Não é nada difícil observar que na música tradicional a dominante recai sobre o primeiro princípio e que na contemporânea no segundo.

A nosso ver toda essa querela entre o papel do maestro encontra-se exposta aqui de maneira bem clara. O que aconteceu é que a maioria dos regentes continuou fiel ao antigo princípio de que o compositor partiturava não as minúcias de seu pensamento, mas o “espírito” de que estava imbuído, enquanto que os compositores modificaram seu procedimento não indicando mais o “espírito”, mas a letra.

Assim, podemos ver que anteriormente a partitura com todas as suas notações pertenciam mais ao domínio do simbólico. Na contemporaneidade a partitura pertence ao reino do signo⁷⁰ e, portanto, não faz sentido algum a busca por uma hermenêutica musical por parte do regente.

A busca pelo “espírito” da obra não pode ser vista então como devaneio poético ou mero romantismo, mas condição precípua para o entendimento da música em questão e, se não for ao maestro que cabe essa tarefa, por vezes hercúlea, de entrever para além da materialidade da notação a sutileza da forma, não entendemos o porquê da existência de tal profissional.

Pensamos que a essência do fenômeno da maestria seja, sobretudo, esta, a de buscar este desvelamento do “espírito” ou intenção artística que animava o compositor no seu ato criador. Fazendo isso, somos da opinião que os equívocos acima elencados não ocorreriam. Não assistiríamos a “interpretações caprichosas” já que a fidelidade seria estabelecida sobre princípios rigorosos e que o papel do maestro estaria a salvo do de mero repetidor, ou de batedor de ritmo ou coisa que o valha estando ancorado em um objetivo nobre: o de recriar, não recompondo, mas sendo fiel à origem.

Somos da mesma posição de Stravinsky que nos diz que:

O pecado contra o espírito da obra sempre começa com um pecado contra sua literalidade, e leva às intermináveis loucuras que uma literatura sempre florescente, do pior mau gosto, faz o possível para sancionar. [...] Os princípios genéricos que governam a interpretação dos mestres românticos, de modo especial, fazem desses compositores as vítimas predestinadas das agressões criminosas de que estamos falando. (STRAVINSKY, 1999, P. 113).

Sendo rigorosos na literalidade nada impedirá ao regente a exatidão no espírito.

⁷⁰ Stravinsky, como veremos no próximo capítulo, será fiel a este ponto de vista. Com efeito, para ele a música nada significa, não possuindo nenhum sentido a ser interpretado nem pelo maestro nem muito menos pelos músicos, a música notada é simplesmente signos a serem obedecidos e nada mais.

Apêndice

Pendão trois heures, j'ai vu un homme tendu de la tête aux talons, dans la poursuite de l'impossible perfection. [...] J'ai vu le tyran Toscanini vaincre jusqu'à cette résistance imperceptible, ce dernier et irréductible résidu de personnalité qui survit dans l'exécutant le plus soumis, et, ayant renversé tout ce qui s'interposait entre la musique et lui, seul face à face avec elle, l'adorer humblement.

Paul Morand

Oferecemos, em apêndice, conselhos de dois maestros que pensamos não caber em nossa fenomenologia. Um dos trechos escolhidos é o de Richard Strauss (1864-1949) compositor e regente alemão que teve destino parecido com o do compositor francês Jules Massenet (1842-1912). De fato, os dois quando referidos por algum músico ilustre o são com ar de condescendência e quase de piedade frente a tamanho desperdício de talento⁷¹ em obras que se consideram geralmente abaixo da crítica. Mas, achamos úteis seus conselhos ao menos como visão geral da profissão de regente. O outro trecho refere-se ao maestro francês Pierre Monteux (1875-1964) de quem o mínimo que podemos dizer é que era um otimista inveterado já que aos 86

⁷¹ No caso específico de Strauss estamos referindo a sua obra como compositor e não sua atuação como regente.

anos assinou um contrato de 25 anos com a sinfônica de Londres com cláusula que previa uma possível renovação de contrato no final desses 25 anos por período correspondente. Monteux foi considerado como o maestro francês por excelência.

Os conselhos de Strauss vão do bom senso, do olhar experiente até as trivialidades que nos surpreendem. Quem disse que um maestro irá um dia dirigir Elektra ou Salomé, e se o fizer precisará ele de um conselho específico para isto? Mas a maioria dos conselhos, felizmente, é da ordem do simples bom senso.

Já Monteux, mais cartesiano, vai direto ao assunto sem recorrer a preocupações que o mínimo que poderíamos dizer é que são acidentais.

Em seus conselhos vemos algo que confirmam a maioria dos pontos de vistas de seus colegas aqui abordados: a da necessidade do domínio técnico da partitura, a do quase anonimato do maestro frente ao público evitando toda teatralidade etc.

Achamos por bem não inserir estes conselhos no corpo de nosso texto já que não se caracterizam como uma reflexão aprofundada sobre o trabalho de maestro mas apenas conselhos, interessantes por si mesmos, a jovens que queiram seguir na profissão.

Dix commandements inscrits dans le livre d'or d'un chef d'orchestre

1 Souviens-toi que tu ne fais pas de la musique pour ton plaisir, mais pour celui de tes auditeurs;

2 Ne transpire pas en dirigeant, seule le public a le droit de s'échauffer;

3 Dirige Salomé et Elektra comme s'ils étaient de Mendelssohn: de la musique de fées;

4 N'encourage pas les cuivres du regard, mais donne-leur les entrées les plus importantes sans y toucher, d'un clignement d'oeil;

5 Par contre, ne quitte pas des yeux les cors et les bois; si tu les perçoit, c'est qu'ils sont déjà trop forts;

6 Lorsque tu crois que les cuivres ne jouent pas assez fort, il faut encore les réfréner;

7 Il ne suffit pas que tu entendes toi-même chaque mot du livret, que tu sais par coeur, il faut qu’il soit compris sans peine du public. Si celui-ci n’entend rien, il ronfle;

8 Accompagne le chanteur toujours de telle sorte qu’il puisse chanter sans effort;

9 Lorsque tu penses avoir atteint le prestissimo le plus inouï, reprends le mouvement encore une fois aussi vite;

10 Si tu te souviens de tous ces conseils amicaux, tu seras toujours, grâce à tes dons indéniables et à ton talent, l’idole de tes auditeurs. (STRAUSS, APUD LIÉBERT, 1998, P. 164).

Vingt règles à l’usage des jeunes chefs d’orchestre

Huit commandements.

1 Tenez-vous droit, même si vous êtes grand;

2 Ne vous penchez jamais, même pour un *pianissimo*; l’effet, par derrière, et trop évident;

3 Soyez toujours digne, dès votre entrée sur scène;

4 Dirigez toujours avec une baguette, afin que les musiciens éloignés de vous perçoivent votre battue;

5 Connaissez parfaitement la partition;

6 Ne dirigez pas pour le public;

7 Marquez toujours très nettement le premier temps de chaque mesure, afin que les musiciens qui ne jouent pas, et qui comptent les mesures, sachent exactement où vous en êtes;

8 Dans une mesure à deux temps, battez toujours le second plus haut que le premier. Dans une mesure à quatre temps, battez toujours plus haut le quatrième.

Douze recommandations

1 Ne “surdirigez” pas; ne faites pas de gestes inutiles;

2 N'oubliez pas que vous faites de la musique; ne laissez pas la musique stagner. Ne négligez aucune phrase, ni le rôle qu'elle joue dans l'ensemble de l'oeuvre;

3 Ne suivez pas mécaniquement les indications métronomiques – variez le tempo en fonction du sujet ou de la phrase, et donnez à chacun son caractère propre;

4 Ne laissez pas l'orchestre s'installer dans un ennuyeux *mezzo forte*;

5 Ne dirigez pas sans baguette; ne vous penchez pas en dirigeant;

6 Ne dirigez pas les instrumentistes dans leurs passages solo; n'ennuyez pas les musiciens en les fixant pendant des passages délicats;

7 N'oubliez pas d'indiquer leurs entrées aux musiciens après de longues pauses, même si leur partie semble ne jouer qu'un rôle secondaire;

8 Ne dirigez pas une oeuvre si vous ne la maîtrisez pas; n'apprenez pas une partition “ sur le dos de l'orchestre”;

9 N'arrêtez pas l'orchestre si vous n'avez rien à dire; ne lui parlez pas trop doucement, ou ne vous adressez pas seulement aux premiers pupitres;

10 Ne vous arrêtez pas pour des fausses notes manifestement accidentelles;

11 Ne battez pas la mesure au détriment de l'ensemble – ne retenez pas des sections de l'orchestre dans des passages techniques où il faut aller de l'avant;

12 Ne manquez pas de respect aux musiciens (ne jurez pas) n'oubliez pas que ce sont des personnes qui ont des droits; ne sous-estimez pas les membres de l'orchestre sous prétexte qu'il ne s'agit que de “rouages”. (MONTEUX, APUD LIÉBERT, 1998, P. 165).

Capítulo III

Amizade e desafeto.

Em que Ansermet criticou Stravinsky?

Pour Stravinsky, ce qu'on nomme communément inspiration se réduit toujours à des données concrètes.

Ernest Ansermet.

Não há nenhum belo natural para a música.

Eduard Hanslick

Tendo em mente aquilo que Ansermet entendia pela profissão de maestro fica agora mais fácil abordarmos sua relação conflituosa com Stravinsky. Estudar a amizade entre Ansermet e o famoso compositor russo nos é necessário já que, como vimos este último foi decisivo na vida do maestro suíço. Não somente na vida, mas na concepção da própria música.

Mas para analisarmos a relação entre os dois e depois aprofundarmos na reflexão de Ansermet sobre a música é preciso que conheçamos primeiro qual era a estética musical de Stravinsky, mesmo que ele insistisse em afirmar que seu processo criador não estivesse jamais submetido a nenhuma teoria *a priori* qualquer que ela fosse.

I A poética musical de Stravinsky⁷²

A apreciação da figura de Stravinsky e de sua produção musical é certamente dúbia indo do músico aberto a toda sorte de experimentalismo até o do conservador mais empedernido, vejamos algumas delas:

Dès lors, certains se crurent autorisés à voir dans Stravinsky un compositeur protéiforme, soucieux de s'appropriier les styles les plus divers, vire de prendre les virages nécessaires afin de prétendre à l'universalité tout en se maintenant à l'avant-garde. En réalité, les durs périples d'exils sucessifs, s'efforce de s'appropriier le temps par un regard olympien jeté sur le passé et par un souci de dédramatisation l'amenant à goûter pleinement la vie dans le présent. (BRUN, 1999, P. 186).

Brun⁷³, como se vê na citação acima é do número daqueles que vê em Stravinsky o canto do cisne⁷⁴ da música erudita ocidental⁷⁵, visto que todo seu processo criativo deu-se anteriormente às mudanças pela qual tal música passou ao longo do século XX.

É interessante sabermos a opinião do compositor russo sobre este ponto tão importante para nós. Stravinsky odiava todo e qualquer experimentalismo em arte, jamais

⁷² Achamos por bem conservar aqui o nome da compreensão estética de Stravinsky “poética musical”, nome este que, aliás, ele adotou como título de um famoso livro seu: “poética musical em seis lições”.

⁷³ Jean Brun (1919-1994) Filósofo francês que procurou em sua reflexão filosófica mostrar as inter-relações entre a música, o espírito humano e a sociedade que nos cerca.

⁷⁴ Utilizei aqui a expressão “canto do cisne” de maneira intencional já que para Brun, Stravinsky constituía-se efetivamente no canto do cisne, no fechamento do ciclo criativo da música erudita ocidental, senão vejamos: “Une légende raconte qu'avant de mourir les cygnes font entendre un chant d'une extraordinaire beauté; l'impressionisme, l'expressionisme et l'oeuvre de Stravinsky sont les chants du cygne de la musique entrant en agonie.

Car le temps sont proches où la lyre d'Orphée sera brisée en miettes et condamnée au silence devant les bruits de forge de Prométhée.

Idolâtries de l'usine em travail, bruitisme, musique concrète, synthétiseurs de sons, mécamusique, générateurs de hasards et producteurs de décibels s'avancent vers la ville pour l'enserrer de leurs filets”. (BRUN, 1999, P.189).

⁷⁵ O crítico musical do *Times*, Paul Griffiths, embora não aderisse ao julgamento do “canto do cisne” rotulava Stravinsky com o título de “neoclássico” em seu livro: “A música moderna uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro. 1987.

aderiu a qualquer modismo, só compôs, por exemplo, à maneira serial quando esta última deixou de ser “febre” e passou a ser mais uma opção dentre outras possíveis oferecidas ao compositor é que para ele:

“Experimento” significa algo nas ciências; nada significa em composição musical. Nenhuma composição boa poderia ser meramente “experimental”; é música ou não é. Deve ser ouvida e julgada como qualquer outra. Um “experimento” bem sucedido em composição musical seria um malogro tão grande quanto um malsucedido, se não fosse mais do que um experimento. (STRAVINSKY et CRAFT, 1999, P. 110).

Se Stravinsky nos oferece a impressão de ser “proteiforme” como bem notou Brun se devia muito mais a sua noção de que a música não se atém a uma forma de expressão, mas que poderia buscar infinitas possibilidades de renovação sem que com isso causasse qualquer ruptura que fosse. Característico desta sua posição são as palavras que seguem: “Meus trabalhos recentes são compostos no “meu” sistema tonal. Esses compositores estão mais preocupados com rumos do que com juízos realistas sobre música. Esta é como deve ser.” (STRAVINSKY et CRAFT, 1999, P. 104). Com estas palavras vemos o pouco caso com que Stravinsky tratava as diversas “teorias” musicais, sejam elas de vanguarda ou tradicionais. Com efeito, ele tinha verdadeira ojeriza de todos aqueles que se faziam soldados de uma idéia. É que Stravinsky, tal como Wagner, desprezava todos os “Nietsches” que lhe apareciam com concepções preconcebidas do que deveria dizer ou fazer, esse pensamento, aliás, será o núcleo de sua ruptura futura com Ansermet.

Se ele odiava tanto o espírito de vanguarda⁷⁶ a quem devemos esse seu rótulo de “revolucionário” da música? Não sabemos. O que podemos afirmar com toda certeza é que o próprio Stravinsky foi o primeiro a protestar contra o rótulo de revolucionário que lhe impingiram:

⁷⁶ Para aqueles que insistem em ver em Stravinsky um artista de vanguarda seria bom ler com atenção essa sua observação: “A nossa elite de vanguarda, sempre decidida a superar-se a si mesma, espera e exige que a música lhe satisfaça o gosto pela mais absurda cacofonia. [...] Igualmente degradante é a vaidade dos esnobes que se jactam de uma intimidade embaraçosa com o mundo do incompreensível e confessam, deliciados, que ali estão em boa companhia. Não é música o que eles procuram, mas sim o efeito do choque, a sensação que embota o entendimento”. (STRAVINSKY, 1996, P. 22).

Fizeram de mim um revolucionário à minha própria revelia⁷⁷. Ora, explosões revolucionárias nunca são totalmente espontâneas. Há pessoas argutas que produzem revoluções com um intuito malicioso. É sempre necessário estar em guarda contra as interpretações distorcidas dos que lhe atribuem uma intenção que você não tinha. (STRAVINSKY, 1996, P. 20).

E mais adiante:

O estilo de uma obra como a Sagração pode ter parecido arrogante, a linguagem ali utilizada pode ter soado áspera em sua novidade, mas isso de modo algum significa que a obra é revolucionária no sentido mais subversivo da palavra. (STRAVINSKY, 1996, P. 21).

Mas, se ele estava equidistante tanto do espírito de vanguarda quando do conservadorismo senil onde se encontraria então? Como classificá-lo? Pensamos que tal questão não tinha a menor importância aos olhos do compositor russo. O que importava realmente para ele era muito mais a fidelidade a seu sentimento que a qualquer teoria qualquer que ela fosse. Aliás, seu posicionamento frente à teoria é interessante de ser observado. Em uma entrevista ao seu amigo Robert Craft ele nos diz sua concepção do que venha a ser a “teoria” musical:

Percepção retrospectiva. A teoria não existe. Pode ser deduzida de certas composições. Ou quando isso não se dá verdadeiramente, ela existe como subproduto, incapaz de criar, ou de justificar a obra. No entanto, a composição envolve uma profunda intuição de “teoria” (STRAVINSKY et CRAFT, 1999, P. 10).

O julgamento é severo. A teoria simplesmente não existe! E se existir será como mero subproduto da criação. Daí vemos bem como poderia acabar sua amizade com Ansermet que achava que a teoria era o fundamento necessário a toda compreensão e expressão artista digna deste nome.

⁷⁷ A mesma observação fez Debussy quanto à sua pretendida revolução impressionista: “On me qualifie de révolutionnaire, mais je n’ai rien inventé. J’ai tout au plus présenté des choses anciennes d’une nouvelle manière. Il n’y a rien de nouveau en art”. *In*: (DEBUSSY, 1987, P. 285).

O desprezo da teoria por parte de Stravinsky era proverbial. Para uma pessoa que chegou a dizer que: “e, falando musicalmente, Babel é uma benção” (STRAVINSKY et CRAFT, 1999, P. 26). mostra o quão pouco valor ele dava a especulações filosóficas sobre a criação musical⁷⁸. Exemplo dessa sua atitude frente à especulação filosófica sobre a música foi sua irritada resposta a Ansermet quando este querendo justificar uma mudança na interpretação de uma música de seu amigo apelou até para a física para justificar sua sugestão! Vejamos a resposta de Stravinsky:

Ce n'est pas la forme que les gens apprécient, c'est la substance. Si vous trouvez cette distinction absurde ou sans raison et si, parallèlement aux nouveau physiciens pour qui la “masse” n'est que “mouvement”, vous pensez que la substance musicale n'est que formes – alors il y aurait lieu de reconnaître tout de même bien des qualités de formes et, précisément, des formes que l'on pourrait dire plus ou moins substantielles.” Et Stravinsky de commenter: “Mon Dieu quel bavardage philosophique”. (LAGENDORF, 1998, P.44).

Sua recusa em respeitar os ditames de uma teoria preconcebida talvez seja a razão pela quais muitas pessoas o qualificavam ora disso ora daquilo vendo nele um “experimentador” insaciável por novas formas musicais. Vimos o quando ele repudiava todo experimentalismo, e se ele dialogava com novas formas era precisamente pelo fato de estar tão cerrado a debates teóricos, o que vai de encontro com as pretensões de todo espírito vanguardista que se preze.

O posicionamento de Stravinsky frente à especulação teórica é condizente com sua visão, para muitos dita por absurda, de que a música, como a ciência estar isenta de significado⁷⁹.

⁷⁸ Com esta citação fica patente a diferença abissal entre as concepções dos dois amigos, compare a Babel de Stravinsky com o seguinte pensamento de Ansermet: “Plus je vais, plus j'ai horreur de ce désordre voulu qui n'est qu'un trompe-oreille, comme aussi des harmonies bizarres qui ne sont que jeux de société. Combien il faut d'abord trouver, puis supprimer, pour arriver jusqu'à la chair avec l'émotion.” Ansermet Apud Lagendorf. In: (LAGENDORF, 1998, P. 45).

⁷⁹ Esta secura frente ao significado da música sempre foi largamente criticado por Ansermet, que via nessa afirmação de seu amigo mero posicionamento caprichoso bom para provocar *frison* no público, mas lamentável do ponto de vista artístico: “Car enfin, vous avez beau dire que l'art n'est que ‘faire’, mais il y a un homme qui ‘fait’ et quand vous vous décidez à faire cette Messe, et justement cette Messe, vous ne voulez pas seulement faire à votre manière un ‘motet flamand’, mais vous êtes un croyant qui veut rendre hommage à

Tal visão deveu-se, certamente, ao influxo das idéias de Hanslick⁸⁰ sobre Stravinsky que dizia que: “O único e exclusivo conteúdo e objeto da música são formas sonoras em movimento” (HANSLICK, 1994, P.41). Se o que deparamos na música são “formas sonoras em movimento” toda a questão em torno do significado musical torna-se obsoleto.

Com efeito, um dos aspectos mais polêmicos de seu pensamento foi o de tentar justificar, o que a olhos de muitos, como Ansermet, por exemplo, era injustificável, o fato de a música nada significar: “Ruídos podem ser música, naturalmente, mas não precisam ser significativos; a música em si não significa nada” (STRAVINSKY et CRAFT, 1999, P. 91). Essa afirmação de Stravinsky condiz com o pensamento de Hanslick que nos diz que: “A música consta de série de sons, de formas sonoras que não têm nenhum outro conteúdo além de si mesmas”. (HANSLICK, 1994, P.100).

Se nada significam para que se bater por uma teoria? E mesmo se significassem alguma realidade extra-musical para ele isso em nada mudaria já que:

O que gostariam de saber é se as notas repetidas pela clarineta baixo no fim do primeiro movimento de minha Sinfonia em três movimentos poderiam ser interpretadas como “riso”. Suponhamos que eu concorde que elas signifiquem “riso”; que diferença isto faria para o executante? As notas são, ainda assim, intangíveis. Não são símbolos, são signos. (STRAVINSKY et CRAFT, 1999, P. 98).

Se não são símbolos, mas signos⁸¹ a música não pode ser interpretada⁸². Se surpreendentemente Stravinsky não vê sentido na música quais seriam então as relações da

Dieu et ceci implique un certain abandon. Au fond c'est cet abandon que je ne sens pas”. (ANSERMET, APUD LAGENDORF, 1998, P. 49).

⁸⁰ Trata-se de Eduard Hanslick 1825-1904 jurista tcheco que escreveu um importante, e muito difundido, livro de estética musical.

⁸¹ É óbvio que esta não era o pensamento de Ansermet que acusava Stravinsky nos seguintes termos: “En refusant de voir, dans la musique, un art d'expression, Stravinsky méconnaît ce caractère profondément subjectif de ces significations. Il méconnaît même ce fait, qu'en tant qu'expression directe de la subjectivité humaine, elle est langage, et il l'envisage en tant qu'image. Autrement dit, il l'envisage du dehors; reconnaissent toutefois que cette image parle, il la fait parler en développant ses motifs. Mais alors, ne parlant pas de lui, elle se doit de parler d'autres choses, de Petrouchka, du Soldat, d'Oedipe, etc. et il s'ensuit que sont art est à priori impropre à produire ce qu'on appelle de la musique pure, laquelle n'a de valeur qu'en tant qu'expression d'une subjectivité humaine”. (ANSERMET et PIGUET, 1963, P.98).

⁸² Pensamos que esta afirmação de Stravinsky visava muito mais aos excessos que se faziam do que realmente fosse sua opinião é o que podemos entrever na sua seguinte afirmação: “De minha parte, não consigo interessar-me pelo fenômeno da música a não ser na medida em que ela emana do homem integral. Isto é, do

música com outras disciplinas? Ele não hesita um momento sequer a verdadeira relação está estabelecida com a matemática com todo seu rigor e com toda sua falta de sentido em uma simples operação matemática $10 \times 8 = 80$ não conseguimos entrever sentido algum tanto na operação em si mesma quanto no resultado e é isso que ele via também na música.

É que para ele o verdadeiro parentesco da música não se dá através da colateralidade romântica com seus devaneios literários advindos de delírios hermenêuticos, mas por via matemática, ciência dos signos unívocos por excelência:

Ela (a música) é, de qualquer modo, muito mais próxima da matemática do que da literatura – não talvez da própria matemática, mas sem dúvida de qualquer coisa como o pensamento matemático ou as relações matemáticas. (Como são enganosas, todas as descrições literárias da forma musical!) Não quero dizer que os compositores pensam por equações ou tabela de números, nem que estes sejam capazes de simbolizar a música. Tornei-me cômico da similitude entre ambas quando era ainda estudante; aliás, a matemática era a disciplina que mais me interessava na escola. A forma musical é matemática porque é abstrata, e a forma é sempre ideal, desde que seja, como escreveu Ortega y Gasset, “uma imagem da memória ou uma construção de nossa mente”. Mas, embora ela seja matemática, o compositor não deve buscar fórmulas matemáticas. (STRAVINSKY et CRAFT, 1999, P. 13).

Aparecendo assim a situação da música, a função do maestro deve ser a de executor não a de co-criador. O culpado por esta lastimável situação é o mesmo de sempre o *enfant terrible* da música erudita, a música do período romântico já que esta a seus olhos:

A peça “romântica” exige sempre uma execução “perfeita”. Entende-se por “perfeita”, inspirada – mais do que estrita, ou correta. De fato, consideráveis flutuações de andamento são possíveis numa peça romântica (os metrônimos em Berg são marcados em cerca, e o tempo de execução diverge às vezes em até dez minutos). E a própria “liberdade” deve ser veiculada pelo executante de uma peça “romântica”. É interessante notar que as carreiras dos regentes se fazem, na maioria, com música “romântica”. A “clássica” elimina o regente; não pensamos nele, e achamos que ele é necessário apenas por seu *métier*, não por suas qualidades mediúnicas – estou falando de minha música. (STRAVINSKY et CRAFT, 1999, P. 97).

homem equipado com os recursos de seus sentidos, suas faculdades psicológicas e sua formação intelectual”. (STRAVINSKY, 1996, P. 34). Se a música depende do homem em sua inteireza, a busca do sentido não estaria, nem poderia ser diferente, descartada.

Sendo essa era sua posição frente aos maestros o troco não tardou a vir. De fato, a crítica musical de seu tempo não foi nada condescendente para com ele quando de suas incursões no meio da regência, ainda que esta tenha se dado para dirigir suas próprias composições:

Eu como regente? Bem, os críticos me opuseram resistência durante quarenta anos, apesar de minhas gravações, apesar de minhas qualificações especiais para saber o que quer o compositor, e minha expectativa talvez mil vezes maior do que a de qualquer outro para dirigir a minha música. No ano passado, o Time chamou minha execução de *Canticum Sacrum*, em São Marcos, de “Crime na Catedral”. Pois bem, não me importo que minha música seja julgada, porque, se quero manter minha posição como um jovem compositor promissor, devo aceitar isso; mas como pode o Time, ou quem quer que seja, saber se eu dirigi bem uma obra que só eu conhecia? (STRAVINSKY et CRAFT, 1999, P. 99).

Mas deixemos de lado a troca de farpas entre funções que a nosso ver são complementares e não antagônicas.

Outra crítica contundente de Stravinsky era a moda pelo primitivismo que imperava nas artes nos anos finais do século XIX e anos iniciais do século XX. Não suportava a referência a exotismos de toda sorte com a desculpa de buscar a música autêntica. A autenticidade não tem nada que ver com nenhuma perspectiva arqueológica. Na verdade, o arqueologismo artístico é reação psicológica aos excessos do vanguardismo, um verdadeiro artista não tem que se render a nenhum desses imperativos falsamente categóricos:

A arte, no sentido verdadeiro, é o modo de trabalhar uma obra de acordo com alguns métodos adquiridos, seja pelo aprendizado, seja pela inventividade. E os métodos são canais eficazes e predeterminados que garantem a propriedade de nossa operação. [...] Nesse sentido, para captar o fenômeno da música em suas origens, não há necessidade alguma de se estudar rituais primitivos, modos de encantação, ou de penetrar os segredos da mágica antiga. [...] A arqueologia, portanto, não nos fornece certezas, e sim hipóteses vagas. (STRAVINSKY, 1996, P.32).

Um outro ponto importante para compreendermos a estética de Stravinsky é sua concepção de tempo, diametralmente oposta à da tradição e conflitante com a visão de Ansermet por nós estudada no capítulo anterior. De fato, Stravinsky concebeu o ritmo

como sendo medido por unidades que se juntam umas às outras e o *tempo* seria a velocidade que depende da unidade de duração adotada em cada caso particular.

Deste modo o que ele fez foi inserir na medida musical a medida do mundo exterior, do relógio, o que dificulta sobremaneira o aparecimento da significação propriamente musical. Com sua concepção métrica do ritmo, concepção esta em perfeito acordo com a do filósofo russo Pierre Souvtchinski⁸³, a quem Stravinsky faz elogios rasgados ele acabou corrompendo, na visão de Ansermet, uma possível via de renovação da música visto que ao abandonar o ritmo clássico o que Stravinsky estava fazendo era abandonar, ao seu modo é certo, a tonalidade.

Esta visão discutível de ritmo baseia-se no seguinte pensamento:

A música que se apóia no tempo ontológico é geralmente dominada pelo princípio da similaridade. A música que adere ao tempo psicológico tende a proceder por contraste. A esses dois princípios que dominam o processo criativo correspondem os conceitos fundamentais de variedade e unidade. (STRAVINSKY, 1996, P. 37).

O tempo ontológico a que se refere Souvtchinski⁸⁴ é o tempo do relógio próprio das músicas que possuem qualidades cromométricas que são os casos do cantochão, da polifonia, do canto popular, de Bach até Stravinsky tais músicas introjetam o mundo na música fazendo-os duas ordens similares. Tal ordem pode facilmente ser percebida pelo ouvinte. Já o tempo psicológico, que nada tem a ver com os ponteiros do relógio baseia-se em uma concepção “crono-amétrica” neologismo inventado por Souvtchinski para designar músicas de ritmos não métricos no sentido do tempo do relógio e que obedeceriam a medidas psíquicas obtidas por contrastes, como exemplo teríamos a música de Beethoven e Wagner que são músicas que exprimem intenso sentimento de duração vital. Stravinsky aproveitou-se dessas idéias e as fez suas já que se encaixavam perfeitamente com o seu ideário estético.

⁸³ Filósofo e melômano russo (1892-1985) teve profunda ascendência sobre Stravinsky.

⁸⁴ Para uma apreciação das idéias sobre o tempo de Souvtchinski ver as linhas a ele dedicadas no clássico sobre tempo e música de Eric Emery: *Temps et musique*. Éditions L'age D'Homme. Lausanne. 1998.

Vemos com isso que a figura de Stravinsky era realmente dúbia como invocamos no início do capítulo. Espírito nada afeito a vanguardismos,⁸⁵ mas nem por isso gostava de se afastar de justificativas alheias ao universo musical. Para deixarmos mais claro seu pensamento vejamos como ele se referia às aventuras seriais, atonais e similares, referindo-se da necessidade da música em seu desenvolvimento ter a necessidade de encontrar um pólo de atração tonal ou não ele nos diz:

A tonalidade diatônica é apenas um dos meios de orientar a música na direção a esses pólos. A função da tonalidade está completamente subordinada à força de atração do polo da sonoridade. Toda música não é senão uma sucessão de impulsos que convergem para um ponto definido de repouso. Isso é tão verdadeiro para o canto gregoriano como para uma fuga de Bach, tão verdadeiro na música de Brahms como na de Debussy.

Essa lei geral da atração só é satisfeita, e de modo limitado, pelo sistema diatônico tradicional, pois esse sistema não possui valor absoluto. (STRAVINSKY, 1996, P. 41).

E um pouco mais adiante:

A harmonia tal como é ensinada hoje nas escolas dita a regras que não foram fixadas senão muito tempo depois da publicação das obras em que elas se baseiam, regras que eram desconhecidas para os compositores dessas obras. Daí nossos tratados de harmonia tomarem como ponto de partida Mozart e Haydn, nenhum dos quais jamais ouviu falar em tratados de harmonia. (STRAVINSKY, 1996, P. 41).

Se a tonalidade tradicional não possui valor absoluto, outros modos de se conceber o processo musical são não somente possíveis, mas desejáveis como elementos de expansão do campo expressivo do compositor. Ansermet jamais poderia admitir tal opinião, para ele música atonal e música caótica eram sinônimas já que subvertiam a ordem natural das coisas, incluindo-se aí a ordem de nossa consciência.

⁸⁵ Basta ver essa sua afirmação: “Não é sem motivo que me lanço à polêmica com a famosa “obra de arte total”. Não a condeno apenas por sua falta de tradição, por sua autocomplacência *de nouveau riche*. O que torna o caso muito pior é o fato de que a aplicação de suas teorias infligiu um golpe terrível contra a própria música. A cada período de anarquia espiritual, quando a humanidade, perdendo a intuição e o gosto pela ontologia, passa a temer a si mesma e a seu destino, sempre aparece um desses gnosticismos que servem como religião para os que já não tem uma, assim como, em períodos de crise internacionais, um exército de videntes, faquires e adivinhos monopoliza a publicidade jornalística”. (STRAVINSKY, 1996, P. 60).

Os dois amigos não poderiam estar mais afastados⁸⁶, e com o afastamento do pensamento deu-se o esfriamento e ruptura da amizade que fora tão estreita no passado.

Passemos agora a críticas de autores que não Ansermet à música e estética de Stravinsky para depois entendermos melhor as críticas adereçadas a ele pelo seu ex-amigo suíço.

II Avaliações críticas da estética de Stravinsky

Inúmeras foram as críticas e elogios que recebeu a obra e o pensamento de Stravinsky, deixaremos de lado os elogios por estarem estes de acordo com seu pensamento e seria simplesmente duplicar as linhas sem duplicar o entendimento da obra e pensamento do russo juntá-los aqui. Os elogios que transcreveremos estão muito mais na ordem da regulação dos julgamentos, alguns muito ácidos por sinal. Veremos, contudo, algumas das críticas feitas a ele pelos próprios músicos ou por gente alheia ao meio musical. Começemos por uma das mentes mais claras e ativas quanto ao problema da música no século XX trata-se do inventor da escola francesa de musicologia Jacques Chailley (1910-1999), que quando perguntado se a noção de beleza estava ultrapassada em música como queriam alguns músicos vanguardistas, respondeu:

Alors là, je suis complètement en désaccord. Plusieurs ont de graves responsabilités dans l'affaire, à commencer par Stravinsky. Pas le Stravinsky jeune, à l'époque de son génie: il n'a jamais dit alors les sottises du vieux Stravinsky quand celui-ci s'est mis à vouloir faire de la philosophie, et à donner à Harvard des leçons basées sur des contresens de la lecture des philosophes. (CHAILLEY, 1990, P. 201).

A crítica é mordaz. O interessante é que nas palavras de Chailley observamos a mesma reticência com a imissão de uma especulação filosófica no meio musical, reticência esta compartilhada por Stravinsky. O problema é que para justificar a sua desaprovação da fidelidade a uma teoria *a priori* no processo criador, ele teve que apoiar-se, *a posteriori* é

⁸⁶ Para medir a dimensão do abismo entre os dois seria interessante a leitura do seguinte comentário de Ansermet: “Stravinsky tendait à considérer de plus en plus – en fait il ne “considérait” rien, il composait simplement en suivant son intuition – que la substance musicale pouvait se réduire à la forme”. (LAGENDORF, 1998, P. 45).

verdade, em teorias filosóficas! Contra-senso? Contradição? Pode ser, dizemos nós, com toda a certeza, diria Ansermet.

Mas, mesmo que não assinemos com tanta veemência as observações críticas de Chailley, pensamos que ao artista cabe criar, que ele deixe o especular a respeito das artes com os filósofos.

Se Stravinsky foi tão duramente criticado por Chailley essa não foi a única apreciação – melhor seria dizer depreciação – que ele sofreu. Na contracorrente a Chailley vemos um elogio rasgado ao compositor russo por não ter, precisamente, aderido às vanguardas inconseqüentes:

Un honneger, un Messiaen même se sentirent parfois “tenus”; Stravinsky doit à sa “grande santé” de ne s’être jamais senti “tenu” à quoi que ce soit, ce qui lui permit de se mettre à la technique sérielle quand la mode en était passée. (SÈVE, 2002, 195).

Pensamos que esta análise seja mais equilibrada e justa para com Stravinsky, pois, mostra o verdadeiro caráter dele. Já que o que desagradava sobretudo a este músico era muito mais o espírito militante das vanguardas do que as novas possibilidades oferecidas. O desagradável estava, sobretudo, no espírito dogmático daqueles que queriam demolir o passado musical, mas que no mesmo golpe não admitiam serem criticados por ninguém. A novidade como discurso e teoria lhe desagradavam profundamente, novas possibilidades criativas o alegravam, desde que estas não lhe constrangessem a nada mais.

Outro que parece mais concordar do que criticar a Stravinsky é o filósofo que a nosso ver mais profundamente pensou o fenômeno musical trata-se do filósofo franco/russo Vladimir Jankélevitch que falando de nosso compositor nos diz que:

On ne pense pas “la musique”, mais par contre on peut penser selon la musique, ou en musique, ou musicalement, la musique étant l’adverbe de manière de la pensée. Celui qui prétend penser à la musique pense donc à autre chose, mais plus souvent encore ne pense à rien: - car tous les prétextes sont bons pour ne pas écouter; entre celui qui pense à autre chose et l’auditeur qui dort, il y a tous les degrés de la somnolence et de la rêvasserie. Igor Stravinsky a spirituellement raillé cette forme futile de la mélomanie. (JANKÉLEVITCH, 1993, P. 127)

Fica difícil, a nosso ver, discordar de tal julgamento. A música foi feita para ser sentida, ou escutada, não pensada. Concordamos quando ele nos diz que a música não deve ser pensada, mas nos levar a pensar segundo sua condução. Achamos que esse era o pensamento genuíno de Stravinsky e que Jankélevitch tão bem captou. E como não concordar quando este nos diz que não pensamos a música, mas a partir dela? Fica aqui mais que justificada as reticências de Stravinsky a toda e qualquer teoria especulativa.

As críticas ao compositor russo não se restringiram ao meio acadêmico e musical, mas foram feitas até por pessoas que qualificaríamos como imbuídas por uma mentalidade de tipo “nova era” vejamos um exemplo típico:

Nos primeiros estágios da “nova música”, uma obra acima de todas as outras marcou a chegada, para não dizermos a força pura, irreprimível, da revolução. Hoje em dia, os estudantes de música ouvem essa obra revolucionária com passiva humildade. Academicamente treinados para analisar a estrutura, o ritmo e as harmonias de uma peça de música, mais do que o seu efeito e impacto totais, não entram sequer em considerações sobre o seu nível de espiritualidade.

[...] O rito da primavera, sem sombra de dúvida, é a obra mais famosa de Igor Stravinsky. Stravinsky (1882-1971) baseou-se no conceito de uma cerimônia pagã. Na música o rito da primavera, pagã, selvagem, agressiva e ferozmente ímpia, as melodias parecem destinadas a assustar e as harmonias a despedaçar a mente. Mais do que qualquer outra coisa, porém, o complexo lado rítmico da peça é que era singularíssimo. Os ritmos correm compulsivamente, projetando-se de contínuo para a frente, sem fôlego, e com outros laivos de violência e pavor. (TAME, 1984, 103).

Os detalhes sórdidos da vida de Stravinsky nos são alheios. Não podemos nem confirmar nem infirmá-los, mas concedemos que devam ser aberrantes para uma mentalidade puritana como a de certos ingleses. Pensamos que aqui o crítico posiciona-se equivocadamente, assim como Nietzsche no século XIX frente à música pretensamente pagã de Wagner. Stravinsky não estava sendo pagão ou anticristão com a sacração da primavera apenas estava exercendo sua criatividade musical a partir de um tema, este sim, claramente pagão. É o que podemos confirmar nas seguintes palavras:

Si le compositeur est de ceux, fort peu nombreux, qui sont vraiment appelés à être de compositeurs, et dotés par conséquent d’une inspiration adéquate, ces choix seront faits en fonction de la nécessité intérieure. Stravinsky disait à propos du Sacre du printemps: “ J’entendais, et j’écrivais ce que j’entendais. Je ne suis que le véhicule à travers lequel le sacre est passé”. Dans des cas semblables,

le nouveau style n'est pas une invention de l'ego, mais la révélation d'un archétype surgi de l'inconscient collectif: une telle oeuvre se reconnaît par ses fruits. La puissance du *Sacre du Printemps*, comme celles des opéras de Wagner ou des symphonies de Beethoven, ne s'est pas amoindrie avec le temps, au contraire elle a touché de plus en plus de gens par son rayonnement. (GODWIN, 1994, P. 171).

As palavras acima nos tornam mais interessantes ainda quando sabemos que seu autor, Godwin, é historiador do esoterismo musical e, portanto, não ignorava o aspecto espiritual das idéias de Stravinsky. Mas, o interessante é que ele coloca as coisas nos eixos ao mostrar um Stravinsky mais preocupado em expressar-se que ser representante de qualquer idéia que seja.

Vemos que Stravinsky não era um transgressor da ordem pelo paganismo nem qualquer coisa que lhe seja parecida.

Outra fonte não negligenciável da poética de Stravinsky foi seu parentesco com Hanslick que certamente o influenciou. Vimos que se Stravinsky não concebia a música como algo preñado de sentido isso se deveu a influência desse último. Aqui cabe uma problematização de sua visão.

É sabido que Hanslick concebia o belo musical não como fruto da natureza, como queria os iluministas, nem como atividade voltada para o sentimento como queria certa crítica do século XIX, mas para a contemplação de uma forma. Música não é linguagem sentimental traduzida em percepções e leituras psicológicas é atividade “fantasiosa” que se destina à fantasia do ouvinte e não a seus sentimentos:

A peça sonora promana da fantasia do artista para a fantasia do ouvinte. Diante do belo, a fantasia não é apenas um contemplar, mas um contemplar com entendimento, i.e., um representar e um julgar, este último decerto com tal rapidez que os processos individuais não nos chegam à consciência e surge a ilusão de que acontece imediatamente o que, na verdade, depende de múltiplos processos espirituais imediatos. (HANSLICK, 1994, P.16).

E mais adiante:

Porque a fantasia, enquanto atividade por intuir, e não o sentimento, é o órgão a partir do qual e para o qual nasce todo o belo artístico, a obra de arte musical surge também como uma criação não condicionada pelo nosso sentir, especificamente estética, que a consideração científica, separando-a

dos acessórios psicológicos da sua origem e efeito, deve apreender na sua constituição intrínseca. (HANSLICK, 1994, P.59).

Antes de continuarmos devemos esclarecer um ponto da citação. É impossível compreender Hanslick sem o conhecimento da gnoseologia aristotélica. Aqui fantasia refere-se à capacidade imaginativa que na tradição aristotélica caracteriza-se precisamente pela capacidade de produzir “fantasmas”, ou seja, impressões interiores e imateriais de um objeto exterior e material. O problema aparece justamente aqui; se a música como obra de uma fantasia que se comunica a outra fantasia e não de um sentimento a outro sentimento por qual motivo não haveria espaço para a significação surgir? Ora, não existe significação apenas no nível sentimental, significação ultrapassa os sentimentos e a própria atividade intelectual pode procurá-la e produzi-la. Se a atividade intelectual está presente na apreciação musical ainda que seja de maneira quase intuitiva isso não anularia a produção de sentido, poderia no máximo anular sentidos psicológicos, mas não significações intelectuais a não ser que se tenha uma concepção rasteira da racionalidade concebendo-se esta como sendo incapaz de conhecimento simbólico.

É óbvio que Ansermet reagiu a tal posicionamento. Sua crítica a Hanslick é radical. Culpabiliza-o pela corrupção do pensamento musical que acabou levando à conseqüente corrupção das obras musicais:

Ayant pose une fois pour toutes les structures tonales comme des formes vides régies par des lois purement esthétiques, Hanslick ne voit plus que le rythme qui puisse faire de l'expérience musicale vécue un événement de sentiment; mais le rythme ne détermine que le mode qu'a le sentiment de se manifester: impétueux ou calme, d'un cours égal ou inégal, haletant ou lié, etc. – et ce sentiment reste sans contenu, parce que sans objet ni sujet. Le rythme, d'ailleurs, n'engendre rien sinon un pur mouvement et les variétés du mouvement; or dans ce mouvement, qu'est-ce qui meut?

Cette erreur fondamentale de Hanslick s'est poursuivie jusqu'à nos jours, où son nom de couverture aux pires aberrations esthétiques: déjà il confondait les sons et les positions tonales, et ne voyait pas que les positions tonales dans l'expérience musicale vécue sont des positions de la conscience musicale en tant que conscience de soi. (ANSERMET, 2000, P. 1020).

Hanslick jamais poderia conceber a música como tomada de consciência de si, aliás, não a conceberia como tomada de consciência já que para ele a música não é atividade de

uma consciência nem de um sentimento, mas de uma imaginação. O mais importante em sua visão é o objeto musical não a consciência do ouvinte:

As estéticas especiais, bem como os seus ramos práticos, as críticas de arte, devem, todavia, em toda a diversidade dos seus pontos de vista, unir-se na única e imperecível convicção de que, nas investigações estéticas, se deve, antes de mais, inquirir o objeto belo, e não o sujeito senciente. (HANSLICK, 1994, P.14).

Agora podemos compreender mais claramente a crítica de Ansermet a Stravinsky. O primeiro colocava-se sob o ponto de vista da consciência humana tentando desvelar como a consciência percebe a música. O segundo na esteira de Hanslick colocava-se sob o ponto de vista do objeto, qual seja: o objeto musical e sua beleza formal e não significativa. Pontos de vistas opostos e inconciliáveis, sem dúvida.

III Do zênite ao nadir. Ascensão e queda de uma amizade musical. O *affaire* Ansermet/Stravinsky.

Já deixamos clara a amizade entre estes dois espíritos que parecem tão distantes. Mas, por mais surpreendente que isso pareça no início do conhecimento mútuo estes dois amigos foram extremamente ligados cada qual tendo contribuído sob diversos ângulos para o enriquecimento da compreensão musical do outro.

É forçoso admitir que Ansermet ampliou e muito seus horizontes musicais com a amizade de Stravinsky a ponto que Lagendorf nos dizer que: “Ce que Stravinsky apportera d’emblée à Ansermet, c’est une nouvelle manière d’être au monde et à la musique” (LAGENDORF, 1998, P. 55). Já este último ganhou o seu intérprete, um homem obcecado pelo rigor, exatidão e fidelidade à obra e não foi só isso Ansermet inseriu Stravinsky nos círculos culturais da Suíça romanche apresentando-lhe uma série de figuras de proa da intelectualidade local:

Ainsi, le premier cadeau d’Ansermet à Stravinsky aura été Ramuz, ce qui n’est pas rien. Mais ensuite il y aura eu “Ansermet prophète de Stravinsky”, luttant – et c’est probablement en Suisse romande qu’il se heurtera aux plus âpres résistances – pour imposer le répertoire du Russe en Allemagne ou en Italie, en Argentine ou au Mexique, aux Etats-Unis ou en URSS et expliquant, avec

le sens de la pédagogie qui était le sien, la signification de cette oeuvre dans les articles de revues, de journaux ou lors de conférences. (LAGENDORF, 1998, P. 59).

Portanto, temos de reconhecer que o enriquecimento aconteceu dos dois lados. Arriscaríamos até a dizer que sem a amizade devotada de Ansermet a música de Stravinsky sofreria muito maiores dificuldades de penetração na Europa ocidental. A lista de primeira execução das obras de Stravinsky por Ansermet é longuíssima, ou seja, em uma época onde ninguém lhe reconhecia o valor foi Ansermet o único, com uma tenacidade que beirava à obsessão, a lhe dar o devido valor.

As execuções da música do compositor russo pelo maestro suíço sempre foi elogiada pelo primeiro, mesmo após a ruptura Stravinsky jamais deixou de reconhecer que Ansermet era o seu mais digno e fiel executante:

Stravinsky nous a dit pourquoi il considérait Ansermet comme un interprète privilégié de son oeuvre: “Quoique je l’eusse déjà recommandé à Diaghilev [...] et que j’appréciais beaucoup ses dons de haute musicalité, la sûreté de sa baguette, ainsi que sa belle culture générale, je ne pouvais encore à cette époque me faire un jugement définitif sur lui, Ansermet exécutant de mès propres oeuvres.

En raison de ses fréquentes absences, je n’avais eu que rarement et par hasard l’occasion de l’entendre conduire ma musique et quelques bonnes exécutions isolées d’ont j’avais été témoin ne pouvaient pas encore me faire prévoir en lui l’excellent chef d’orchestre qui saurait fidèlement transmettre au public ma pensée musicale, sans trahir par une interprétation personnelle et arbitraire. Car la musique doit être transmise et non pas interprétée [...]. L’interprétation révélant plutôt la personnalité de l’interprète que celle de l’auteur, qui, dès lors, peut nous garantir que l’exécutant reflétera sans l’altérer l’image du créateur.

Le valeur de l’exécutant se mesure précisément à sa faculté de voir ce qui, en fait, se trouve derrière la partition et non pas, certes, à son obstination d’y chercher ce qu’il voudrait qui y fût. C’est là la plus grande et la plus précieuse qualité d’Ansermet. (LAGENDORF, 1998, P. 63).

Este elogio de Stravinsky foi feito após sua ruptura com Ansermet e pode nos dar a exata medida do reconhecimento do talento do amigo em reconhecer a essência daquilo que estava escrito. Mas como se deu a tal ruptura? Para compreendermos melhor o que qualidade de amizade estava em jogo seria bom vermos o testemunho de Ansermet de quão íntima era seu relacionamento com o amigo russo a citação é longa, mas reveladora:

Si cela peut contribuer à donner à nos auditeurs une image concrète de cet extraordinaire personnage qu'est Stravinsky, je le veux bien.

Dans les concerts que je dirigeais au Kursaal de Montreux, l'après-midi, je donnai beaucoup de musique russe – de Rimsky-Korsakov, Borodine, Glinka, Dargomijsky, Glazounov, Liadov, Tchaïkovsky. Un jour – c'était 1912 – à l'issue d'un de ces concerts, un petit homme se présente: Stravinsky, Je le connaissais de nom. Il m'apprend qu'il avait habité à côté de moi à Clarens, dans la maison nommée "Les Tilleuls", et qu'il s'était installé avec sa famille et celle de sa belle-soeur à l'Hôtel du Châtelard qui est situé au-dessous de la gare de Clarens. Dès ce jour, nous nous vîmes souvent; je fis venir de Russie sa 1 Symphonie (en mi bémol) que j'inscrivis à l'un de mes programmes, et je l'invitai à en diriger le scherzo, qui était ravissant, à un concert suivant. C'était la première fois qu'il dirigeait un orchestre. Toute la famille était présente. Lorsque après le concert Stravinsky demanda à son premier fils, théodore, qui avait alors 5 ans, et qui entendait pour la première fois un concert, si sa musique lui avait plu, celui-ci répondit: "J'aime mieux Wagner, il fait plus de bruit..." (J'avais terminé le concert par la "chevauchée des Walkyries"!) Nous étions ensemble en séjour à Salvan lorsque nous lûmes sur les murs l'annonce de la guerre. Ce fut pour lui un coup terrible: il perdait sa maison d'Oustiloug, pleine de documents précieux et de choses qui lui étaient chères, et il ne devait plus jamais (jusqu'à ce jour) revoir son pays⁸⁷. La guerre ayant amené la dissolution de l'orchestre de Montreux, je redeviens pour un temps professeur à Lausanne, à titre de remplaçant; et il s'installa dans la maison que je venais de quitter à Clarens: "La Pervenche". Mais il ne tarda pas à vouloir se rapprocher de nous, du groupe des *Cahiers Vaudois* où je l'avais introduit. Il faillit alors se fixer au château de Vennes sur Lausanne, et finalement il s'installa à Morges, à la villa Rogivue d'abord, puis au dernier étage de la maison Bornand.

Partout où il s'installait, Stravinsky commençait par transformer complètement le décor de la demeure, faisait repeindre les murs de couleurs vives, y introduisait des meubles d'un ancien style, généralement démodé, mais qu'il remettait à la mode. Il a littéralement saccagé à Morges un magasin de poupées et de vieilleries que lui avait signalé Morax, et lorsque plus tard il venait me voir à Genève, il passait d'un antiquaire à l'autre, marchandant, revenant, suppliant, obtenant finalement ce qu'il avait voulu au prix qu'il avait voulu. Rien ni personne n'a jamais pu résister à ses appétits et à sa volonté, qui est de fer. Sa maison était un foyer d'art, sa femme une aquarelliste remarquable qui n'a jamais exposé; ses enfants, dès leur premier âge, s'adonnaient à des travaux décoratifs, papiers collés, dessins de couleurs, que le père guidait et surveillait. Dans nos moments de loisirs, nous discussions musique; et finalement, nous jouions à quatre mains: ses oeuvres et les symphonies de Haydn, de Schubert, ou bien nous étudions les Concertos brandebourgeois de Bach. Il travaillait beaucoup au piano et y cherchait,

⁸⁷ Anos após essas entrevistas de Ansermet, Stravinsky sob os novos ventos que suflavam na então URSS retornou ao seu país de maneira triunfal no dizer de Massin: "o retorno triunfal de Stravinsky à União Soviética, em 1962, para uma turnê de concertos, não pôde ser, portanto, mais do que episódico: retorno à sua "pátria russa" com a consciência da distância que o separava de uma sociedade afastada, segundo ele, do sentimento do sagrado e da religiosidade inerente à arte." *In*: (MASSIN, 1997. P. 1022).

comme vous l'a dit Georges Rosset, des timbres orchestraux qu'il a d'ailleurs un talent très particulier d'imiter par la voix. La musique est pour lui quelque chose de sensible et de concret qu'il a besoin de vivre avec son propre corps. Aussi cherchait-il ses rythmes sur ses tambours et sur tout un appareil de percussion que peu à peu il avait acquis. A l'époque où j'étais déjà en activité à Genève, il a acheté un "Cimbalom" au fameux tzigane Aladar Racz, que nous avions découvert dans un bar; et il a composé sur ce cimbalom la partie que fait cet instrument dans *Renard*. C'est au cours de nos voyages où nous vivions souvent à l'hôtel dans une chambre commune et au cours de mës séjours chez lui – à Morges, à Nice ou ailleurs – que nous prîmes l'habitude de faire ensemble notre gymnastique matinale. Une fois qu'elle était terminée, il se retirait pour faire sa toilette et je m'aperçus un jour qu'il recommençait sa gymnastique dans une autre chambre, pour être sûr d'en faire davantage que moi. Parfois nos exercices se terminaient par une lutte, où, comme il était plus musclé et plus agile que moi, je ne pouvais compter que sur mon poids. C'était un peu le combat d'un poulain et d'un jeune boeuf. (ANSERMET et FIGUET, 1963, P. 86 e ss.).

O que vemos nestas linhas transcritas de uma entrevista a uma rádio suíça mais de vinte anos após o rompimento nos revela a profunda admiração do suíço pelo russo.

Mas, seria esperar demais dessas duas personalidades tão obstinadas cada qual em seu mundo que a lua de mel inicial perdurasse por tanto tempo. As divergências eram profundas e tendiam mais cedo ou mais tarde a explodir deflagrando uma dolorosa ruptura que já se anunciava há muito tempo. É o que nos diz Lagendorf:

On peut donc dire que les relations entre le chef d'orchestre et le compositeur, tant au niveau musical que philosophique, ont été, après une idylle initiale, placées sous le signe du malentendu, précisément parce qu'Ansermet, tant comme exécutant que comme penseur, voulait toujours "aller plus loin" afin de déceler le "fondement des fondements" du phénomène musical – et pour aboutir à une notion normative de la musique "juste" et de la musique "fausse" - tandis que Stravinsky, sous le coup de l' "ivresse de la création", cherchait lui aussi à "aller plus loin", en innovant, quand il en sentait la nécessité, avec l'aide des techniques formelles creuses, avec le sentiment que derrière elles se trouvaient, aussi, le "fondement de fondements". Ainsi, à l'inverse de ce que nous enseigne la géométrie classique, dans le cas Stravinsky/Ansermet, les parallèles se rencontrèrent d'abord, pour se séparer ensuite, jusqu'à l'infini compris. (LAGENDORF, 1998, P. 65).

Já sobre o percebimento dos abismos que os separavam o próprio Ansermet nos diz da consciência de sua existência e isso já nos primeiros momentos de sua amizade para com Stravinsky:

Ansermet nous dit s'être heurté très tôt, dans sa "communion avec Stravinsky", au problème, qui allait devenir central à ses yeux, de "l'éthique musicale". La musique, qui répond à une nécessité intérieure, exprime une détermination de soi, elle possède un contenu étique. "or, écrit Ansermet, je ne pouvais pas devant la musique de Stravinsky me poser le problème de sa détermination étique sans adopter à son égard, nolens volens, une attitude critique que Stravinsky ne pourra, hélas, jamais comprendre et encore moins admettre. Ne dit-il pas dans sa poétique musicale: "jugez l'arbre à ses fruits et ne vous en prenez pas aux racines." Nous touchons là à l'essence même de l'opposition entre les deux hommes et en même temps à la source de leur mutuelle incompréhension: Ansermet, l'homme des racines, des fondements précisément; Stravinsky, l'homme de toutes les tentatives, y compris celles des esthétiques savantes, désertées par la signification éthique. (LAGENDORF, 1998, P. 51).

A sorte estava lançada, e todos os sinais rumavam na direção da ruptura. O ponto fulcral para Ansermet era a recusa, por parte de seu amigo, em ver a indissociável ligação entre estética e ética e, portanto, a legítima busca do fundamento da música no interior da consciência humana, algo de incompreensível para Stravinsky. Tanto é que a ruptura não tardou a se consumir. Mas como ela se deu? É o próprio Lagendorf que nos conta:

En 1937 le chef d'orchestre, qui s'apprêtait à jouer à Genève la dernière oeuvre du Russe, *Jeu des Cartes*, musique de ballet, lui proposa d'effectuer une coupure dans la phrase centrale de sa marche. Ce dernier refusa et le chef d'orchestre étant revenu à charge, il lui opposa une fin de non recevoir catégorique: cette coupure constituait une absurdité et si Ansermet voulait l'imposer, c'est tout simplement parce que le "Mittelsatz" de la petite marche ne lui convenait pas. "Je vous répète – ou vous jouez Jeu de Cartes tel quel ou vous ne le jouez pas du tout." (LAGENDORF, 1998, P. 43).

Caprichos dos dois lados? Pode ser. O que estava em jogo aqui era muito mais a maneira correta de encarar o fato musical do que uma intromissão indevida do maestro na obra de um compositor. O tom pouco amigável de Stravinsky revela o seu profundo repúdio por toda e qualquer escravização a um *a priori* qualquer, seja ele de ordem intra ou extra-musical.

É óbvio que Ansermet não poderia ficar indiferente a um ataque desta envergadura. Mas, o que veremos um pouco mais adiante em sua resposta é que existia já um diálogo de surdos entre ambos já que um não podia compreender a posição do outro frente ao mesmo

fenômeno musical. O ressentimento e amargura de Ansermet virão em uma longa carta - mais de seis páginas para um simples detalhe musical!- ao seu amigo:

Tant que vous tolérez que d'autres que vous dirigent vos oeuvres, il faudra bien qu'ils acquièrent d'elles une conviction égale à la vôtre et vous êtes mal venu à les traiter comme des inconscients ou des imbéciles. Et si je ne peux pas discuter avec vous de questions comme celui-ci sur un plan de confiance réciproque, et sans être reçu par vos brutalités, il vaut mieux mettre à cet entretien, comme vous le dites, un point final. (ANSERMET, APUD LAGENDORF, 1998, P. 46).

A ruptura estava consumada. De um lado um espírito completamente intuitivo e desprovido de qualquer vocação filosófica, de outro um homem sedento de fundamentação, de busca de causas últimas e de origens primeiras para a compreensão do fenômeno musical. Com efeito, Ansermet ao perceber que só poderia buscar tal fundamentação na filosofia mergulhou profundamente no estudo deste último e acreditou ter encontrado na fenomenologia de Husserl e na interpretação sartriana deste último a chave mestra de entendimento do homem e de todo o seu processo de conhecimento seja das realidades mais fúteis seja a da tomada de consciência do fenômeno musical. Ele mesmo encarregou-se de em uma carta explicar a seu ex-amigo seu vínculo com a fenomenologia:

Je dois vous dire encore que j'ai trouvé dans la "phénoménologie" une méthode d'examen des problèmes essentiels de la musique qui me paraît très fructueuse et vous savez que ces problèmes m'ont toujours préoccupé. Je me suis plongé dans cette étude et peut-être qu'elle aboutira à un livre qui sera le résultat de mes réflexions et des toutes mes expériences. Si ce livre vient à jour. Je souhaite qu'il ne vous choque pas, mais je sais qu'il y a certains points essentiels que nous n'abordons pas de la même façon, et je voudrais que ces divergences ne vous empêchent pas de sentir que mon admiration pour ce que vous faites et mon affection pour vous n'ont pas changé. (ANSERMET, APUD LAGENDORF, 1998, P. 48).

Seu mergulho pelo universo fenomenológico permitiu-lhe uma visão mais apurada do fenômeno musical a ponto de ter surpreendido Stravinsky quando de uma suas inúmeras tentativas de reaproximação.

É que seu livro, objeto de análise da presente tese, fora, precisamente, motivado por uma tentativa de resposta aos caminhos, por ele considerado tortuosos, que a música de nosso tempo estava trilhando:

Stravinsky essayait de me persuader de m'intéresser à la musique sérielle, notamment aux oeuvres de Webern – “des perles”, me disait-il. “Mais, mon cher Igor, je suis en train d'écrire un livre qui montre que cette musique est contraire aux lois de l'ouïe.” Il fut pris de peur: “Comment?” – “Je ne peux pas vous expliquer en quelques mots, mais par exemple, les sons y sont organisés dans la simultanéité comme dans la succession. Supposez qu'un auteur dramatique fasse dire une phrase sur la scène en confiant chacune de ses syllabes à un acteur différent et en faisant dire toutes les syllabes ensemble sur un signe du régisseur, compriendriez-vous la phrase?” – “Assurément pas, dit-il, mais... ça ferait un effet!” – “D'accord, lui dis-je, mais en musique, il faut que les effets aient une signification claire.” Il en convient et me dit à voix basse: “ Vous savez, je fais attention aux harmonies; dans l'horizontal, on tend les fils comme ont veut; mais dans les assemblages verticaux, c'est d'autre chose. Il faut qu'ils se justifient devant Dieu!”. (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 89).

Todas as divergências, todos os maus entendidos não impediram que Ansermet reconhecesse a grandeza da contribuição original de Stravinsky à música a ponto de considerá-lo ponto de inflexão na tradição musical ocidental. É que Ansermet mesmo em meio aos profundos desacordos acima elencados jamais cessou de admirar a profusão de imagens sugeridas pelas obras de seu amigo – ou inimigo – russo.

Esse poder imagético fazia de Stravinsky a seus olhos um desbravador de novos caminhos que teriam dado uma direção outra para o desenvolvimento da música ocidental, bastando para isso que o proprio Stravinsky tivesse se mantido fiel a seu projeto estético inicial⁸⁸:

Elle et si grande et si radicale que l'ont peut considérer Stravinsky comme un cas unique. Vouloir faire de la musique, qui est entièrement tissée de significations subjectives, un art objectif, un art d'images représentatives, était une gague, et ce faisant Stravinsky a ouvert à la musique un champ d'expression où il pouvait réussir mieux que personne, mais où il n'a réussi pleinement que dans cette part de son oeuvre qui était conforme à cette vision si particulière qu'il avait de la musique. (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 99).

IV Enraizamento e abertura: Stravinsky aos olhos de Ansermet.

⁸⁸ Quando Stravinsky na maturidade refez algumas de suas obras de juventude Ansermet reagiu nos seguintes termos: “S'il fait un tel cas de ses nouvelles versions, en effet, c'est qu'il les juge sous le jour de son

Acabamos de ver o abismo profundo que acabou levando a ruptura entre os dois amigos. Agora podemos nos aprofundar no julgamento de Ansermet sobre seu amigo para podermos compreender melhor como ele percebia o fenômeno musical. O julgamento de Stravinsky por Ansermet é importantíssimo dentro do contexto do seu desenvolvimento intelectual.

Começemos tomando consciência de como Ansermet julgava as principais obras de seu amigo e desafeto russo. Os comentários a seguir foram extraídos das notas aos programas que ele mesmo escrevia quando da apresentação da orquestra da Suíça romanche. Os textos podem parecer descabidamente profundos para um panfleto de apresentação de programa e realmente o são, mas são reveladores da preocupação pela compreensão que sempre acompanhou Ansermet. A linguagem é por vezes técnica, mas antes de tudo rigorosa. Nestas pequenas apresentações o que vemos em ação é, exatamente, aquilo que discutíamos sobre a necessidade do maestro compreender por dentro as obras sobre sua responsabilidade. A nosso ver o que lemos é sempre um julgamento equilibrado e um tom um pouco filosófico demais por vezes que pensamos desnecessário em uma simples apresentação de folheto de programa. Como exemplo podemos ver sua análise de *Petrouchka*:

Pour désigner cette oeuvre, il n'est sans doute pas de terme meilleur que celui d'épique. Jugée avec une préoccupation purement critique, la musique de *Petrouchka* n'apparaît que comme une parfaite construction musicale. Mais qu'elle rencontre une sensibilité active, ou qu'une action scénique éclaire son accent dans la sensibilité paresseuse et aussitôt la vie se découvre en elle; elle parle comme une métaphore. C'est la manière de l'art épique. Comme un récit d'Homère, une fable de La Fontaine ou un conte de Kipling, *Petrouchka* est une oeuvre épique. (ANSERMET, 2000, P. 115).

Desconhecemos se Stravinsky tinha conhecimento desta análise de Ansermet mas, com toda certeza ele a acharia simplesmente literária, já que como vimos amplamente, sua crítica das análises portanto este teor são numerosas.

Mesmo sabendo das prevenções de Stravinsky, que até certa medida são justificáveis, não vemos como não dar a aprovação a Ansermet, dificilmente poderíamos deixar de ver em *Petrouchka* o épico que ele lhe reporta, se isso é mera literatura é algo de

esthétique actuelle et comme pour réprover l'esthétique de sa jeunesse". (ANSERMET et PIGUET, 1963, P.

inteiramente discutível. Pensamos que a “literatura”, condenável por certo, que a Stravinsky tanto irritava é de outra ordem, precisamente da ordem das falsas analogias que tanto estrago fez em nossa compreensão das artes, das ciências, das religiões etc. Só acrescentamos que Ansermet era muito circunspecto e bastante consciencioso quando fazia suas classificações não caindo na incúria de alguns que claramente ultrapassavam a barreira que a analogia pode nos oferecer.

Vejamos a seguir o comentário de Ansermet da obra mais famosa e paradigmática de Stravinsky “a sagração da primavera”:

L’art de Stravinsky avait pour objectif, dans L’oiseau de feu, le monde féérique; dans Petrouchka, le monde humain; le voici devant le monde cosmique, symbolisé dans le mysticisme de la Russie païenne. Mais si l’on considère que le point de départ de l’art de Stravinsky est toujours dans un “comment faire?” plutôt que dans un “quoi faire?” On comprendra que le sujet qui vien d’être indiqué reste essentiellement l’attribut de la scène et n’assigne à la musique que des données matérielles et stylistiques dans lesquelles celle-ci garde as vie indépendante; dans le cas particulier du Sacre du printemps le sujet s’est réduit pour l’oeuvre musicale à la manifestation d’un certain dynamisme, il a inspiré au compositeur le choix de la forme de “suite”, où les morceaux, en principe indépendants les uns des autres, se succèdent sans liaison, et caractérisent chacun leur rythme, que la succession brusque fait valoir encore par contraste; il a inspiré enfin le caractère du style et celui de l’appareil sonore qu’indique déjà la composition de l’orchestre. (ANSERMET, 2000, P. 117).

Percebemos aqui o erro que incorriam aqueles que viam na sagração um manifesto neopagão. Reveladora é a frase que nos diz Ansermet de que o problema de Stravinsky residia no “como fazer” e não “no que fazer” o foco do problema nos revela a despreocupação do compositor russo com a teoria que lhe indicaria precisamente “o que fazer” de acordo com tal ou qual perspectiva ideológica, mas o de como se virar com um tema escolhido, ou seja, o problema se nos apresenta na ótica de Stravinsky muito mais da ordem do pragmatismo que no da especulação teórica⁸⁹, posição por nós fartamente ilustrada no decorrer das páginas antecedentes.

93).

⁸⁹ No julgamento de Ansermet a proverbial aversão de Stravinsky pela teoria não fazia dele um compositor “cerebral” como podemos ler nas seguintes linhas: “Stravinsky n’est donc pas, comme on l’a cru parfois, un “cérébral” ou du moins il ne l’est pas dans ses bons moments. Sa Tête travaille, mais guidée par une intuition qui n’est pas intellectuelle. As musique est une musique savante parce qu’elle procède d’un savoir acquis de sa technique, mais dans la mise en oeuvre de ce savoir il est conduit par un instinct sûr du conditionnement de

Outro ponto importante a reter é que Ansermet já via na sagração o caos rítmico tão característico da obra de Stravinsky que vai a seus olhos constituir-se no mais puro estilo de seu amigo. Tal caos rítmico soma-se à falta de senso melódico e aí o quadro estará completo: “Il n’a manifestement pas le don mélodique, au sens où nous l’avons défini plus haut, ni par conséquent le don harmonique qui lui est lié” (ANSERMET, 2000, P. 727). Mas, apesar da ausência de tais elementos a música de Stravinsky não era caótica em seu conjunto.

Já em Pulcinella o que o maestro suíço vê é o seguinte:

Cette oeuvre, écrite “d’après Pergolèse”, et dont les fragments exécutés aujourd’hui constituent environ la moitié, est d’une importance assez grande dans l’évolution récente de Stravinsky. Elle a contribué à élargir sa langue musicale, en appliquant son imagination à des éléments musicaux qui n’avaient plus rien de “russe”.; elle a contribué aussi à le ramener à une musique tonale sans que la tonalité soit pour elle une contrainte, ni un tuteur. Elle l’a ramené enfin l’orchestre, cette sorte d’orchestre que M. Roland Manuel a appelé une ‘assemblée d’hommes libres’”. (ANSERMET, 2000, P. 119).

Aqui temos elementos preciosos para uma melhor compreensão da visão de Ansermet. Com efeito, vimos que se ele era uma espécie de soldado da ordem e, portanto guardião da solução tonal da música, sua concepção da tonalidade não era tão estreita a ponto de não admitir expansões da tradição. Seu elogio a Stravinsky vai exatamente neste sentido, nem tutela do passado nem subserviência ao presente, pensamos que aqui se encontra a justa medida da reflexão de Ansermet⁹⁰. E é pelo fato inovador da música de seu amigo que nosso autor faz seus maiores elogios:

La musique de Stravinsky a littéralement bouleversé le monde musical. D’abord parce que ses coups d’essai ont été des coups de maître: L’oiseau de feu, Petrouchka, Le sacre du printemps, écrits en quelques années alors qu’il avait à peine trente ans. Ensuite parce qu’elle ne rassemblait à aucune autre, qu’elle apportait des sons nouveaux, des impresions et des émotions musicales d’une espèce encore inconnue. (ANSERMET, 2000, P. 724).

l’expression musicale, et notamment de ce qui est nécessaire et suffisant pour qu’une signification visée dans une image musicale atteigne à la plénitude de sens et de substance”. (ANSERMET, 2000, P. 730).

⁹⁰ Para ele a novidade de Stravinsky não residia em um novo aporte teórico por ele tão vivamente negado mas, em sua própria criação musical: “En somme, la vérité de Stravinsky, n’est pas dans ses théories ni dans

O fator novidade não era o problemático, ao contrário, a arte precisa constantemente desta auto-renovação senão atola-se na repetição, na mesmice, na estagnação que não é objetivo de ninguém. Somente que ao mostrar que ainda era possível ampliar o horizonte musical ocidental com “sons novos” e “expressões musicais desconhecidas”. Tal posição é reveladora, já que deixa clara a possibilidade da renovação da música sem necessidade de ruptura com o passado ao menos no que tange a algumas constantes da estrutura musical⁹¹.

Passemos agora da análise pontual das obras de Stravinsky para o julgamento mais geral, neste tipo de análise Ansermet também nos revela com sua fineza costumeira alguns detalhes da obra de seu amigo que de outro modo nos passaria despercebida:

Eh bien, cette intuition sensible de l'être est, comme nous allons le voir, de l'aveu même de Stravinsky, l'origine de sa vocation musicale; et dans son activité créatrice elle trouve deux applications: à l'égard de son sujet dans le monde – les comportements de Petrouchka, du Maure, de la Ballerine, des nounous et des couchers, les rites du Sacre, le Joker de Jeu des cartes, Renard et ses compagnons, etc. – et à l'égard des images musicales qu'il se donne ou qu'il trouve, en sorte qu'il y a une corrélation parfaite entre ce que sa musique veut signifier et la qualité sensible et expressive de ses images musicales. (ANSERMET, 2000, P. 725).

Já havíamos notado que para o maestro suíço projeto estético e agir ético vão juntos. É o que lemos nas linhas acima. Stravinsky em suas composições está mostrando, mesmo que seja a sua revelia, seu posicionamento frente à música que decorre de sua postura frente à vida⁹². O universo imagético sugerido por suas diferentes músicas está intimamente ligado à significação que ele encontrava na vida e que se recusava a encontrar em sua música. Quanto a este aparente paradoxo de encontrarmos na música de Stravinsky

les démonstrations qu'il en donne, elle est dans sa musique, et son apport à l'histoire est son oeuvre musicale, avec ses lumières et ses ombres”. (ANSERMET, 2000, P. 748).

⁹¹ Alguém poderia objetar que não existem invariantes nas estruturas musicais. Esse não era o ponto de vista de Ansermet para quem: “Ceux qui pensent que les normes de la musique classique sont des vielleries des “conventions” d'époque dont on peut désormais se passer, devraient tout de même se demander pourquoi cette musique avait en général, dans chaque morceau, une modalité cadentielle et un tempo continu; et ils découvriraient que c'est parce qu'elle était l'expression d'un acte d'existence de sens unitaire et clos sur lui-même d'une conscience affective de soi”. (ANSERMET, 2000, P. 736).

⁹² A ruptura operada por Stravinsky entre estético e ético é um dos fatores mais lamentados por Ansermet na vida de seu amigo: “D'autre part, son attachement au “sensible” l'amenait à envisager la musique du dehors, c'est-à-dire sous l'angle esthétique et d'une esthétique objective. La musique cesse donc, avec lui, d'être une expression esthétique de l'éthique humaine pour devenir une expression de modalités d'être qu'il rencontre dans le monde”. (ANSERMET, 2000, P. 732).

significados que ele se recusava a admitir que tivesse colocado Ansermet nos diz que as imagens sugeridas pela música de seu amigo e traduzida instantaneamente em sentido para os ouvintes de tal música era feito produzido por Stravinsky de maneira intuitiva, não intelectual. Deste modo a expressividade da música não deixava de estar presente ainda que o próprio compositor tenha querido nada significar:

Que l'attrait qu'exerçaient sur lui les images sensibles sonores procède de leur expressivité ne lui est pas venu à l'idée. Simplement, elles étaient pour lui pleines de sens, et il n'avait pas besoin de s'interroger sur la signification de ce sens pour la saisir inconsciemment en même temps qu'il percevait l'image. (ANSERMET, 2000, P. 727).

Tais imagens no pensamento de Ansermet é o que de mais fascinante podemos encontrar na música de Stravinsky. A emoção que ela nos causa é de outra ordem que a música ocidental estava acostumada a evocar, e, isso faz toda a diferença. Stravinsky nos atinge indiretamente, através destas imagens o clássico não vai direto até nossas emoções: “La différence entre l'expression de la musique dans sa tradition occidentale et l'expression de la musique représentative chez Stravinsky est celle qu'il y a entre l'expression directe et l'expression indirecte (à travers un médium)”. (ANSERMET, 2000, P. 742). Seu constante inacabamento é uma provocação aos nossos sentimentos e à nossa expectativa do desenrolar da melodia:

De là le caractère essentiellement statique de la musique de Stravinsky. Elle nous fascine, mais ne nous émeut pas; elle nous émeut par les images qu'elle nous présente, elle nous tient, palpitants peut-être, dans l'attente de son achèvement, mais elle ne nous porte pas d'un état à un autre. (ANSERMET, 2000, P. 731).

Tantas novidades trazidas por um único espírito poderiam causar vertigem a qualquer um. Ansermet é o primeiro a reconhecer que sua longa amizade com Stravinsky lhe ofereceu uma série nova de elementos que enlargueceu seu horizonte artístico:

Pendant ma longue collaboration avec Stravinsky, j'ai appris de lui à sentir les données concrètes de la musique – un timbre, un accord, une tonalité – autrement que je les sentais de par ma formation. Ces éléments pour moi chargés de sens, d'un sens acquis par l'usage, étaient pour lui

comme dépouillés de leur hérédité, rendu à l'état de données sensibles parfaitement vierges. (ANSERMET, 2000, P. 750).

Mas se o aporte de coisas novas o fascinava menor não era suas reticências quanto a falta de “sentido” na música do amigo:

En même temps que je m'émerveillais de ses trouvailles et que j'admirais sans réserve ce qu'il en faisait, je sentais néanmoins que sa musique ne répondait pas à un certain sens des finalités et de l'essence même de la musique que je tenais des oeuvres de notre histoire, y compris les plus proches de nous (Debussy et Ravel). (ANSERMET, 2000, P. 751).

Pensamos ter dado um amplo painel do pensamento de Stravinsky e das críticas de Ansermet. Este material aqui estudado será fundamental para nosso entendimento e posterior avaliação do pensamento de nosso autor.

Com efeito, ao discutirmos a noção de tempo na música no próximo capítulo não poderemos desvincular tal debate das noções aqui apresentadas.

Capítulo IV

Fenomenologia do tempo é fenomenologia da música?

A música é a arte do movimento ordenado.

Santo Agostinho.

I Música arte do tempo.

Afirmar que a música é a arte do tempo é afirmar um truísmo. Mas alguém ousaria afirmar que existe um tempo musical? Durante séculos a simples cogitação de uma tal existência soaria um disparate. Com efeito, se a música sempre foi vista por todos como a arte por excelência do tempo ninguém ousou sequer pensar que pudesse existir um tempo musical para além do tempo do mundo físico, o tempo dos relógios. Não que as pessoas desconhecessem o poder imagético da música, ao contrário, pelos relatos que temos, alguns por demais fantasiosos, várias civilizações acreditaram em poderes mágicos atribuídos à música, mas não temos nenhuma referência a uma temporalidade própria a ela.

Se não se falava em tempo musical podia-se falar de tempo na música, o que estava na ordem das coisas, mas não podíamos falar de tempo musical já que tempo era visto como marcação de um deslocamento espacial, aqui compreendido mesmo o tempo cíclico de várias civilizações não ocidentais, já que mesmo se o tempo for cíclico, o tão propalado eterno retorno, este último só ocorrerá com o movimento das coisas no tempo.

Quando Husserl, fundador da fenomenologia, debruçou-se sobre este espinhoso problema do tempo por ele visto não mais de maneira “transcendente⁹³”, mas a partir da própria intimidade da consciência percebeu que a música seria um excelente exemplo de como percebemos o tempo.

Se Husserl utilizou o tempo como exemplo capaz de nos fazer compreender a maneira como a consciência intencional percebe o tempo ele não foi mais longe que isso mas, não tardou que alguns discípulos seus tentassem a partir dessa sua noção de tempo “transcendental⁹⁴” ousarem compreender a música fenomenologicamente.

Tal tarefa é realmente possível? Podemos realmente dizer que a partir de uma fenomenologia do tempo, tal como proposta pelo próprio Husserl, poderíamos extravasar rumo a uma pretensa fenomenologia da música? Em outros termos fenomenologia da música é fenomenologia do tempo?

Eis a pergunta que queremos responder ao longo deste capítulo.

Ansermet não demorou em reconhecer que a realidade do tempo musical era fundamental para o desvelamento da essência do fenômeno por ele estudado. E foi, a nosso ver, um dos poucos que ousaram afirmar que sim o tempo musical não coincide em nada com o tempo dos relógios, advindo daí todos os erros de interpretação musicais baseados apenas na correção metronômica: “Le tempo n’était pas une vitesse, qu’il était une qualité énergétique du mouvement musical qui tenait autant à sa modalité cadentielle qu’à la valeur de l’unité de durée sur laquelle la cadence prend forme”. (ANSERMET, 2000, P. 203).

O tempo musical não sendo mensurável a partir de um referencial externo só pode ser percebido internamente assim, sua querela, vista em páginas precedentes, a favor da leitura interpretativa por parte do maestro da partitura em questão, encontra aqui sua mais

⁹³ O termo transcendente aqui está sendo usado na significação que possui dentro da linguagem fenomenológica, ou seja, transcendente no sentido da realidade exterior à própria consciência cognoscente.

⁹⁴ Cabe aqui a mesma nota que o termo transcendente, já que na fenomenologia é transcendental tudo aquilo que diz respeito à consciência.

profunda justificativa. É que para ele tempo metronômico nada tem a ver com *tempo giusto*, este último só existiria a seus olhos a partir do percebimento do ritmo cadencial interno à própria música: “Le tempo est déterminé et qualifié par les structures internes du rythme. C’est pourquoi un bon musicien n’a pas besoin du métronome pour trouver le *tempo giusto* d’un morceau de musique.” (ANSERMET, 2000, P. 205).

A distinção é clara; o tempo dos relógios é tempo justo a partir de referenciais fixos e externos já o tempo musical só será *tempo giusto* a partir de um referencial interno. Mas por quê? Exatamente pelo fato de que: “Le temps musical n’est donc pas métronomique, parce qu’il est cadentielle et que la cadence musicale est une cadence vivante et non mécanique.” (ANSERMET, 2000, P. 206). Eis aí todo o segredo; o mundo físico, mecânico por excelência, nada tem a ver com o mundo psíquico que é vivente. Recorrer aos processos de mensuração e de compreensão próprios de um mundo e transferi-lo para outro é o que faz com que uma enormidade de erros ocorra quando da interpretação musical e da compreensão dos fatores psíquicos próprios à consciência humana.

Mas antes de aprofundarmos nosso estudo sobre a visão que Ansermet possuía do tempo musical se faz imperativo que antes estudemos um pouco qual a interpretação tradicional do tempo físico e na música para daí podermos compreender melhor contra que tipo de perspectiva estava nosso autor, se insurgindo.

Começamos estudando um filósofo que deu uma contribuição decisiva para a compreensão do tempo interno à consciência ainda que não tenha com isso tido a intenção de fazer uma “fenomenologia do tempo”, estamos nos referindo a Agostinho que tanta influência terá não só sobre todo o ocidente, mas até mesmo mil e quinhentos anos depois sobre a própria concepção do tempo feita por Husserl a tal ponto que Rudolf Bernet nos dizer que:

Husserl a lu avec attention le livre XI des Confessions, comme en atteste son exemplaire personnel conservé aux Archives Husserl. Cela n’a rien d’étonnant: Husserl s’est tellement inspiré des observations, et des présuppositions implicites, de l’analyse augustinienne pour sa description phénoménologique de la conscience intime du temps qu’on pourrait franchement parler de notes de lecture augustinienne. (BERNET, 2003, P. 23).

Tais palavras, a nosso ver, nada têm de exagerado já que o próprio Husserl assim o admite é o que vemos na citação que se segue:

Les chapitres 13-28 du XI livre des Confessions doivent être aujourd’hui encore étudiés à fond par quiconque s’occupe du problème du temps. Car en ces matières l’époque moderne, si orgueilleuse de son savoir, n’a rien donné qui ait beaucoup d’ampleur ni qui aille sensiblement plus loin que ce grand penseur, qui s’est débattu avec sérieux dans la difficulté. (HUSSERL, 2002, P. 3).

II “*Si nemo a me quaerat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio.*” A temporalidade segundo Agostinho.

A problematização filosófica do tempo é tão antiga quanto a própria filosofia, já que possuímos reflexões antiquíssimas a este respeito. Mas, se o problema é antigo as soluções encontradas pelos pensadores podem ser agrupadas em blocos bem compactos e claramente distintos é o que nos diz Rudolf Bernet quando tenta nos fornecer tal classificação:

Une des voies s’oriente à partir du phénomène naturel du mouvement des corps dans l’espace. L’analyse du temps à laquelle Aristote procède au célèbre livre D de sa métaphysique est l’exemple classique d’une pensée selon laquelle le temps est la mesure du mouvement. L’autre voie d’accès se déploie dans l’introspection et saisit le temps comme une propriété de l’âme humaine et de ses pouvoirs de représentation. Que cette conception du temps ait trouvé sa première expression significative dans un écrit consacré à la recherche morale, l’autocritique et le souvenir – le livre XI des confessions d’Augustin – n’est pas un hasard. (BERNET, 2003, P. 23).

Temos assim, desculpe-nos benévolo leitor o jogo de palavras, desde a muito tempo, uma clara definição de dois campos possíveis para a temporalidade: um ordenado a uma leitura física que tem por mestre incontestável o estagirita e outra leitura, esta mais interior à própria consciência e, portanto, muito próxima da perspectiva fenomenológica, que é a de Agostinho. Quando percebemos isso claramente ficamos surpresos ao ver que estabelecida tal distinção a ninguém tenha ocorrido em quase dois mil anos de relacionar a temporalidade musical à maneira psíquica de perceber o próprio tempo e não a uma simples mensuração do tempo da música por processos mecânicos próprios da ordenação física.

Esse mérito cabe, a nosso ver, não só a Husserl, mas, sobretudo a Ansermet, que foi dos primeiros a ver a aplicabilidade do método fenomenológico no desvelamento de um fenômeno tão intrigante como é o musical.

A aproximação da maneira agostiniana de pensar o tempo aproxima-se em mais de um aspecto da de Husserl, mas é, sobretudo em um detalhe que os dois estão concordes a de que por trás do decorrer de um processo temporal qualquer, a da escuta de uma melodia por exemplo, existe uma consciência intencional atenta. E isso não só no sentido de que a consciência guarda em nossa memória aquilo já transcorrido, mas também que nossa consciência tende para o acabamento da melodia retendo não só o passado, mas também prospectando o futuro:

Au début, l'attente est dirigée vers le chant dans sa totalité, plus tard la mémoire tend vers la portion du chant qui est déjà passée; grâce à l'attention (*attentio*), l'intention présente consiste en une transposition active de ce qui était futur dans ce qui est devenu passé. C'est pourquoi le temps est une *distensio* de l'âme, une distension recueillie par l'attention, où le maintenant ponctuel et évanescent est certes prolongé, mais dont la prolongation est combattue par l'intentio, qui est un effort visant à intensifier l'attente. Qu'est-ce qui, dans la distension, relève de la passivité d'un affect (impression?) Augustin et Husserl s'accordent finalement sur ce point: quelque chose demeure tout au long de la récitation ou du chant dans la mesure où poème et vers (et finalement tout discours) sont traversés em pensée. (KERSZBERG, 2001, P. 189).

Mas o que permanece? A consciência intencional, por certo. Já que o próprio tempo escoa carregando junto a si nossa consciência. Mas que é precisamente o tempo? A resposta não é fácil já que o próprio Agostinho parece brincar quando afirma que se ninguém o perguntar ele saberá responder, mas se o perguntarem ele ficará embaraçado com a resposta a ser dada.

Em suas próprias palavras o problema do tempo se colocaria da seguinte forma:

O que é realmente o tempo? Quem poderia explicá-lo de modo fácil e breve? Quem poderia captar o seu conceito, para exprimi-lo em palavras? No entanto, que assunto mais familiar e mais conhecido em nossas conversações? Sem dúvida, nós o compreendemos quando dele falamos, e compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. Por conseguinte, o que é o tempo? Se ninguém me pergunta, eu sei; porém, se quero explicá-lo a quem me pergunta, então não sei. No entanto, posso dizer com segurança que não existiria um tempo passado, se nada passasse; e não

existiria um tempo futuro, se nada devesse vir; e não haveria o tempo presente se nada existisse. (AGOSTINHO, 1997, P. 342).

Em outros termos, só temos consciência do tempo pelo fato de internamente possuímos um referencial de eterno presente que nos oferece um porto seguro para nos localizar no fluxo eterno do tempo. Mas, como definir o tempo presente? Existiriam átomos de tempo? Impossível! Já que por mais paradoxal que pareça a existência de um átomo de tempo faria com que, precisamente, o tempo pudesse ser divisível a partir deste átomo em partículas subatômicas que representariam o passado e o futuro anulando assim o presente:

Se pudermos conceber um espaço de tempo que não seja suscetível de ser dividido em minúsculas partes de momentos, só a este podemos chamar tempo presente. Esse, porém passa tão velozmente do futuro ao passado, que não tem nenhuma duração. Se tivesse alguma duração, dividir-se-ia em passado e futuro. Logo o tempo presente não tem extensão alguma. (AGOSTINHO, 1997, P. 345).

O problema por paradoxal e divertido que seja é o seguinte: o átomo do tempo teria a existência *in atomo*⁹⁵ tornando a existência deste átomo impossível. Mas como é possível a existência de algo inextenso? Para alguém que viva depois de Descartes isso é complicado de ser admitido, mas o problema é exatamente este o tempo que dura é inextenso, ou seja, a extensão do tempo é sem extensão!

Para Agostinho isso é apenas indício de que a realidade temporal provém de uma fonte que também é inextensa; a nossa alma. Portanto, estamos aqui diante de uma concepção temporal *intra muros*, ou seja, imanente à nossa consciência. O Bispo de Hipona pode não ter utilizado os termos técnicos observados por Husserl tais como: retenção, protensão⁹⁶ ou consciência transcendental, mas é evidente aqui o parentesco entre essas duas ordens de idéias. O admirável nisso tudo é que tanto Agostinho quanto Husserl apesar de tentarem fazer uma análise íntima do tempo e de ambos usarem a música como exemplo de acesso à temporalidade interna nenhum dos dois se sentiu tentado, e olha que Agostinho era

⁹⁵ A expressão latina *in atomo* que significa, em um instante, foi transliterada para o português sabe lá Deus por que razão por “num átimo”.

⁹⁶ Protensão em linguagem fenomenológica significa: “a protensão é a abertura para o que está vindo. É a espera original de algo por chegar. É formal, espera somente “algo” sem nenhum conteúdo específico”. (SOKOLOWSKI, 2004, P. 148).

chegado a uma tentação, a explicar a música como fenômeno interno. Agostinho chegou a ser autor de um *De Musica* mas nesse tratado apenas expõe a maneira quase que exclusivamente numérica de se proceder nas artes musicais.

Voltemos aos fatos. O que temos até agora? Agostinho estabeleceu a interioridade do tempo e que este tal como o ponto geométrico euclidiano possui existência inextensa, vimos também que para nos orientarmos no fluxo do tempo temos a necessidade de um presente que não passa e que é tão inextenso como o tempo, mas que tem o poder de nos orientar em seu desenrolar. Nas palavras de Agostinho:

Agora está claro e evidente para mim que o futuro e o passado não existem, e que não é exato falar de três tempos – passado, presente e futuro. Seria talvez mais justo dizer que os tempos são três, isto é, o presente dos fatos passados, o presente dos fatos presentes, o presente dos fatos futuros. E estes três tempos estão na mente e não os vejo em outro lugar. O presente do passado é a memória. O presente do presente é a visão. O presente do futuro é a espera. (AGOSTINHO, 1997, P. 348).

O tempo é inextenso, a consciência que o observa é inextensa e o passado e o futuro não existe! Quanta sutileza! A inexistência do passado e do futuro é facilmente explicável já que o que Agostinho nega não é o fato de ter havido tempo passado e que haverá tempo futuro, mas sua existência *hic et nunc*. Tal modalidade da existência temporal faz necessária a referência a atualidade constante do fluxo intencional de nossa própria consciência já que estando ela situada no presente é, justamente ela que nos orienta nas recordações do passado e nas expectativas quanto ao futuro⁹⁷. A análise de Agostinho é corroborada pelas seguintes palavras de Sokolowski:

Em nossa experiência imediata não temos apenas fotogramas da presença que nos é dada; exatamente em nossa mais elementar experiência temos um sentido do passado e futuro diretamente dado. [...] Tudo o que é dado para nós na percepção é dado como sumindo e também como chegando na presença. Se nossa experiência do presente não fosse assim, nunca poderíamos adquirir um sentido do passado e do futuro. (SOKOLOWSKI, 2004, P. 147).

⁹⁷ É também o que nos diz Sokolowski na seguinte observação “Esse presente vivo decorrido era ele mesmo constituído de uma impressão primordial, uma protensão e uma retenção. Assim, ao reter o presente vivo decorrente, tal presente também retém a retenção que tinha decorrido dentro dele. [...] No presente vivo temos uma retenção de retenções de retenções”. (SOKOLOWSKI, 2004, P. 148).

Isso fica claro quando analisamos a consciência musical ao escutarmos a sétima sinfonia de Bruckner enquanto a escutamos no ato mesmo da escuta retemos o que se passou, escutamos o som presente e já projetamos nossa consciência intencional rumo a uma tensão para um futuro imediato, o que Husserl posteriormente chamará de protensão. O que acontece é que nossa consciência: “Ramene, dans le “temps présent du présent”, le temps présent du passé et celui du futur. Saisir, donc, chaque mélodie, chaque partie de l’oeuvre, comme contenant à chaque instant son passé et anticipant sur son avenir.” (PIGUET, 2000, P. 60). Aqui novamente Agostinho e Husserl se abraçam os dois concordam na intencionalidade antecipativa e retencional de nossa consciência que desse modo busca a compreensão temporal da música em seu próprio interior, aqui, vê-se como o recurso ao metrônomo se torna injustificado para tocarmos em *tempo giusto*.

Tal perspectiva não torna as coisas muito subjetivas fazendo que o recurso ao metrônomo se torne não apenas justificado, mas necessário? Não! É que temos a incoercível tendência a equacionar subjetividade com arbitrariedade, tal equação seria ininteligível para Agostinho, para ele, o máximo de subjetividade é também o máximo de objetividade e, portanto, de rigor.

Mas esse rigor não nos tiraria a liberdade criadora? De modo algum. É justamente o contrário que se observa. É somente aqui que a liberdade criadora humana pode se efetivar já que se refere ao nosso mundo interno e não a uma constrição externa qualquer. Ordenar a música segundo regras matemáticas só será um complemento de objetividade e harmonia para uma objetividade e harmonia realizada interiormente:

Ce n’est donc pas le futur qui nous attend, c’est nous qui l’attendons. Quand je suis dans le premier thème, ce n’est pas le second qui m’attend, c’est moi qui dois l’attendre: je me sens porté vers la tonalité de dominante, mais ce second thème, ainsi anticipé, quel serait-il? J’aurai à le découvrir. La théorie du temps chez Augustin donne ainsi sa place à la liberté humaine créatrice. (PIGUET, 2000, P. 61).

A conclusão a que chega Agostinho depois de tanta sutileza filosófica é surpreendente: “Concluo que o tempo nada mais é do que extensão. Mas extensão de quê? Ignoro. Seria surpreendente, se não fosse a extensão da própria alma.” (AGOSTINHO,

1997, P. 355). Mas não havíamos dito que para Agostinho o tempo seria inextenso? Devido ao forte clamor popular um esclarecimento aqui se faz urgente.

Quando afirmamos que Agostinho dizia ser o tempo inextenso estamos querendo dizer que ele não via o tempo como resultante de uma mensuração de um movimento no espaço, ou seja, o tempo não é a velocidade com que um móvel percorre uma distância entre o ponto A e o ponto B, desse modo, não podemos nos referir a um tempo co-extensivo ao espaço, mas um tempo inextenso espacialmente que se torna a extensão mesma de nossa alma inextensa.

O mesmo poderíamos dizer da música?

Pensamos que sim. Sendo a arte do tempo a música também é inextensa, não que não possamos dizer tal sinfonia dura 45 minutos ou coisa parecida, mas ao referirmos à extensão temporal de uma música qualquer estamos apenas medindo-a do exterior e não compreendendo-a a partir de seu interior, ou seja, em linguagem fenomenológica: as determinações dos fatos não nos trazem a compreensão das coisas. É o que nos diz Agostinho com essas palavras: “É em ti, meu espírito, que eu meço o tempo.” (AGOSTINHO, 1997, P. 358). O que temos aqui é a noção de tempo que não é medido pelos ponteiros de um relógio, pelo sol ou qualquer referencial astronômico, mas pelo próprio espírito humano. O tempo é antes de tudo realidade íntima de nosso espírito. Nossa consciência é tempo que se percebe ao voltar-se para o mundo das coisas, é tempo que se percebe ao pensar no passado é tempo que espera sua realização ao pensar no futuro. O problema aqui não é a da medida extensa do tempo das coisas, mas da compreensão interna das coisas no tempo da consciência: “le problème d’Augustin dans ses Confessions est moins celui du temps que celui de la mesure du temps: l’adéquation à la chose de la mesure de la chose ” (PIGUET, 2000, P. 63). Adequar a coisa com sua medida encontramos aqui farto material para um posterior desenvolvimento de uma teoria da verdade como correspondência da coisa com sua própria medida em nossa consciência mas, deixemos de lado as implicações epistemológicas da noção de tempo interno e voltemos a nosso sarau musical.

Assim, pensar a música como arte do tempo é compreender a música a partir da nossa consciência e não como fato empírico e o grande mérito de ter percebido e tentado tal prodígio cabe, a nosso ver, precisamente a Ansermet.

Tendo visto a grandiosa contribuição do Bispo de Hipona para a desconcertante questão do tempo, já é soada a hora de vermos como Husserl, a partir da reflexão agostiniana nos oferecerá sua fenomenologia do tempo.

III *Vetera et nova*. A consciência íntima do tempo segundo Husserl.

O que mais nos impressiona no aporte da reflexão de Husserl é a profundidade a qual chegou seu pensamento sobre o tempo. Parece estranho, mas foi de um filósofo advindo da matemática, ciência do intemporal por antonomásia, que nos veio uma das mais profundas reflexões sobre o tempo.

Em suas lições sobre o tempo de 1905 editada por sua discípula Edith Stein⁹⁸, Husserl começa evocando a contribuição agostiniana para só depois mostrar os caminhos que entrevira para este problema.

A noção central que ira presidir toda a reflexão de Husserl em seu estudo é a de intencionalidade. Aqui se revela uma insuspeitada relação entre Husserl e os medievais, já que tal noção retomada por Husserl de seu mestre Brentano⁹⁹ foi reformulada por este a partir de seus estudos de autores medievais só que com um novo significado, o de domínio interno a uma consciência viva que tende para um objeto nos seus atos cognoscitivos o que não ocorre nos eventos meramente físicos, desprovidos que são de causa final, de entelêquia ou de direção teleológica. Tal distinção era capital para Brentano para diferenciar os domínios próprios das ciências positivas (que não são intencionais) dos domínios da interioridade humana este sim intencional.

Alguém poderia fazer a seguinte objeção: a maçã que caiu na cabeça de Newton ao cair “tendia” para o centro da terra, sua queda pertence, portanto, ao domínio dos atos intencionais e sendo ato intencional que acontece fora de uma consciência os atos físicos também seriam intencionais. Tal leitura caberia se a maçã ao invés de cair na cabeça de Sir Isaac caísse em Aristóteles, já que para este último todos os atos físicos são igualmente intencionais já que todo ser que se move se move em direção ao seu “lugar natural”, ou

⁹⁸ Hoje Santa Edith Stein (1891-1942), judia convertida ao catolicismo, tornou-se monja carmelita. Foi aluna e assistente de Husserl. Fugiu para a Holanda durante a guerra tendo sido capturada pela SS. Morreu no campo de concentração de Auschwitz em 1942.

seja, a “intenção” de todo movente é repousar sobre os louros da vitória em seu lugar natural.

O que temos aqui é uma nova leitura da intencionalidade a partir da noção elaborada por Aristóteles e desenvolvida pelos medievais:

Cabe recordar que fue Brentano el autor moderno que, de una manera decidida, tomó de los medievales esse termino, aplicandolo sólo a los fenómenos psíquicos, precisamente para distinguirlos de los físicos, con el propósito de superar las tendencias naturalistas de su tiempo. Teniendo presentes los trabajos de Brentano, Edmund Husserl¹⁰⁰ convirtió el concepto de “intencionalidad” en la característica de los actos conscientes, tema central de lo que vino en llamarse *Fenomenologia*. (CRUZ, 2003, P. 11).

Mas, qual o papel da intencionalidade na análise fenomenológica do tempo?

O papel é primordial, já que sem a presença de uma consciência intencional a compreensão do tempo torna-se absurda dada a epoché necessária do mundo transcendente para que a coisa apareça como fenômeno diante de nossa consciência. O tempo dos relógios mede fatos transcendentos, o tempo íntimo, percebido mediante a redução fenomenológica é necessariamente intencional, é tempo que *in-tende* (tende para) ora para o passado através da recordação do tempo retido, ora pela protensão a um futuro que, é óbvio, ainda não chegou, mas que traça seus contornos no horizonte de nossa consciência. Sem a presença de uma intencionalidade não poderíamos nos referir a uma consciência que vive o fenômeno. Um relógio ao medir o tempo gasto por um automóvel para percorrer 15 quilômetros não nos oferece um tempo vivido, pois não tem nada que ver com intencionalidade alguma, apenas com o tempo métricamente concebido. Já a consciência íntima do tempo é tempo vivido, a consciência em seus atos de objetivação é sempre consciência temporal de alguma coisa, daí toda intencionalidade transcorrer necessariamente no tempo, não necessariamente no tempo presente, mas no fluxo perpétuo da vida do ego:

Le vécu intentionnel est lui aussi le composé de plusieurs vécus partiels. Le vécu intentionnel est donc également un pour flux et sa détermination une idée. L'unité (mesure) du vécu intentionnel, c'est-

⁹⁹ Franz Brentano (1838-1917) filósofo alemão, grande estudioso de Aristóteles, combateu ferozmente o idealismo alemão, foi professor de Husserl.

¹⁰⁰ Para um estudo pormenorizado das origens medievais da intencionalidade fenomenológica ver: André de Muralt. *Metafísica do Fenômeno*. Editora 34. São Paulo. 1998.

à-dire du temps phénoménologique, n'est donc pas le maintenant; l'unité du vécu intentionnel est sa totalité même, c'est-à-dire l'idée du flux universel de la vie du moi, le cogito infini lui-même. (MURALT, 1958, P.285).

Se o tempo presente não é o átomo do tempo no qual se apoia nossa consciência é na consciência do tempo presente que podemos assegurar interiormente à própria consciência sua continuidade em meio ao fluxo temporal intencional: “le vécu originaire dans le mode du maintenant rempli est ainsi entouré de deux horizons temporels de potentialités de conscience qu'il médiatise dans son devenir actuel même, ce qui assure à la conscience sa permanence est son actualité continue” (MURALT, 1958, P.286). Deste modo, o horizonte temporal, para utilizar o termo utilizado por de Muralt necessita ao mesmo tempo da epoché do mundo transcendente, sem a qual não poderíamos obter a vivência do fluxo da consciência intencional, mas também de sua relação com o mundo transcendente já que é por meio dele que a atualização de nossa consciência se opera, definindo assim o rumo da intencionalidade de nossa consciência.

O tempo apoia-se não nos ponteiros de um relógio, mas no eu – ou *cogito* – dando-nos assim uma consciência concreta - e infinitamente mais concreta do que o mais concreto dos ponteiros de um relógio, diriam os fenomenólogos - do que seja o tempo, já que este passa a ser referenciado à própria vida íntima da consciência: “c'est le cogito qui porte la responsabilité de l'objet et du moi, c'est son histoire qui constitue le temps même, c'est-à-dire cette fameuse conscience de temps dans lequel le moi se constitue concrètement.” (MURALT, 1958, P.330).

A percepção da consciência íntima do tempo é a vida íntima da própria consciência. Mas o que tem isso a ver com a música? Muito. Já que a música sendo arte do tempo também deve ser compreendida da mesma forma que o tempo o é. Vejamos um exemplo: peguemos uma melodia qualquer, uma luminosa melodia de Debussy seria perfeita o que temos ao ouvi-la? Temos, precisamente, uma consciência intencional que percorre a melodia em sua duração a partir do som inicial até o som final, a lembrança do som passado não se esgota com o desfalecimento das ondas sonoras, mas permanece enquanto durar a melodia: “le souvenir se situe dans un flux continuel où chaque élément réagit sur le précédent et renvoie à un suivant” (EMERY, 1998, P. 121). Em outras palavras, o som

inicial é retido pela, e na, consciência protendendo¹⁰¹ para o som que vem a seguir fazendo com isso o caminho natural de nossa reflexão:

Soit donc ce son donné; il a son début, sa fin, son unité dans la durée; puis il tombe dans le passé. Dans sa retombée, on le retient encore et il se maintient dans la conscience; mais la rétention est autre chose que la perception.

Dès lors, ou bien la conscience vise le son pris en lui-même, ou bien elle vise le mode selon lequel le son apparaît, et ce sont les phénomènes d'écoulement que l'on examine, ou bien encore elle se vise elle-même en tant que conscience du son. En d'autres termes: ou bien, on constate, que le son comme impression originaire subit en tombant dans le passé une modification rétentionnelle; ou bien, on vérifie que le présent du son lorsqu'il s'évanouit fait place à un présent du son retenu; ou bien, on note que la conscience que la conscience impressionnelle se meu en conscience rétentionnelle. (EMERY, 1998, P. 120).

A última frase é importantíssima, a consciência do som que obtemos com as impressões auditivas transmuta-se em consciência retencional possibilitando assim a criação de um caminho melódico que será percorrido pela consciência intencional. Esta a partir dos sons retidos protenderá aos sons futuros mesmo que a melodia escutada seja de todo desconhecida. Mais tarde veremos que este será um dos núcleos a partir dos quais Ansermet reagirá contra o dodecafonismo e o serialismo, já que para ele a rasura operada por estas escolas das hierarquias naturais entre os sons aniquila a capacidade de nossa consciência intencional protender para um futuro caminho melódico indicado pelos sons retidos até então.

Outra marca de nota é que reconhecendo o som a partir da consciência a consciência intencional volta-se para si mesma reconhecendo-se como consciência sonora. Na terminologia de Ansermet o que observamos é uma consciência primeira (consciência advinda das impressões sonoras) suprasumindo-se em consciência segunda (consciência que tem consciência de si em ato). Deste modo a música, como queria Beethoven trás o homem de volta a si mesmo, suprimindo o homem do mundo transcendente e levando-o a uma consciência transcendental de si mesmo. Um outro problema aparece aqui. Qual seja, quando relembremos de uma melodia ouvida nos dias de antanho o que acontece *intra*

¹⁰¹ Não esitei um momento sequer em criar neologismos em português – protender, protenderá etc. - para ser fiel à linguagem de Husserl, prefiro ser fiel ao conceito filosófico criando um neologismo que infiel ao

anima? Na re-presentação da melodia em nossa consciência atual o que temos é não uma cópia daquilo que foi percebido em algum lugar e tempo do passado, mas aquilo que a consciência reteve, sendo assim, toda re-presentação pertence ao domínio da liberdade com suas modalidades próprias de aparecimento e significação:

Le ressouvenir est une oeuvre de la conscience qui évoque l'image de l'objet temporel passé; mais on évitera, soit dit en passant, de confondre re-présentation avec imagination, où l'image est créée de toutes pièces, sans référence à tel objet passé. Cette oeuvre du ressouvenir est essentielle en vue de la constitution de la durée et de la succession; car la re-présentation a ceci de particulier, par rapport à la perception originaire et à sa retombée, qu'elle est libre. [...] La re-présentation est donc un événement de la conscience intime, avec un maintenant actuel, ses modes d'écoulement..." (EMERY, 1998, P. 120).

Aqui reside grande parte da novidade percebida pela fenomenologia quanto ao fenômeno temporal. A partir da distinção entre tempo transcendente, o do mundo físico mensurável pelos ponteiros de um relógio, e tempo íntimo toda a leitura do fenômeno musical encontra-se mudada. Por exemplo, a interminável querela entre fidelidade à escrita – à partitura – ou ao espírito da obra fica aqui colocada em outros termos, já que perceber o tempo nada mais é que perceber o espírito da obra em nossa consciência. Assim, a epoché fenomenológica nos suspende da fidelidade à letra da partitura e todo maestro que busca o espírito da obra encontra aqui seu mais forte apoio. Desse modo, uma orquestra afinadíssima regida por um rabugento como Toscanini, por exemplo, que não admitia o menor deslize técnico estará tocando algo levemente parecido com a música aos olhos de Ansermet.

A fidelidade seja à letra, seja à partitura, seja a qualquer outra coisa, nunca foi o forte da humanidade, é como bem dizia Tancredo Neves quando na hora de votar encontrava-se sozinho frente a cédula eleitoral “dá uma vontade de trair”. Mas, tal concepção não significa que poderíamos admitir excessos românticos a infidelidade à letra só é permitida pela fidelidade ao espírito, que, convenhamos, é bem mais fácil de ser praticada.

A distinção entre o tempo físico e da consciência é que deve ser critério de julgamento da música. A partir desses dados compreendemos um pouco melhor o diálogo

pensamento para não trair o vernáculo.

de surdos entre Ansermet e Stravinsky, relatado no capítulo anterior. Tal diferença pode ser explicada da seguinte maneira:

Claro es que el fondo temporal al cual llegamos no es el tiempo objetivo en el cual se desarrollan los fenómenos del mundo físico. Este tiempo forma parte del “mundo”. Constituye, com el espacio, uma de las características esenciales de la realidade”transcendente”. El mundo físico y la realidad psicofísica se hallan incluídos en su trama. Lo delimitamos y lo medimos mediante la comparación de momentos transcendentales, y lo proyectamos en uma coordenada. La comparación de movimientos uniformes sirve, por ejemplo, de base para la construcción de toda clase de relojes. Mediante la reducción regresamos desde los momentos del tiempo objetivo al curso inmanente en el cual aquél descansa y del cual brota mediante uma proyección intencional.

El tiempo inmanente tiene sus instantes propios, sus ahora, sus antes y sus después, sus compases y sus ritmos de duración, que no coinciden forzosamente ni se adaptan a los ritmos uniformes del tiempo “transcendente”. Hay horas cortas y horas interminables, instantes que parecen siglos y años que transcurren como por encanto. El tiempo cósmico es uma forma necesaria de la objetividad “real”. El tiempo inmanente es la forma necesaria y constituyente de la consciencia pura. (XIRAU, 1941, 194).

A consciência pura é consciência temporal eis o *datum* básico com que trabalha a fenomenologia do tempo. Assim temos a fundamentação do tempo na consciência humana e, por conseguinte, a correspondente fundamentação da música na consciência humana que é precisamente o título do livro de Ansermet. Já entrevemos a resposta que chegaremos ao final deste capítulo, já que tudo “protende” a considerar a fenomenologia do tempo como fenomenologia da música, ao menos na visão de nosso autor.

Mas antes de avançarmos seria bom retermo-nos um pouco mais sobre o surgimento do tempo na consciência humana.

O que resta ainda a esclarecer, a nosso ver, é a diferenciação entre percepção do senso comum e constituição do objeto fenomenologicamente. Com efeito, a primeira atitude, a do cotidiano, percebe o objeto em sua exterioridade, já na atitude fenomenológica o que temos é o nascimento do fenômeno no interior da consciência. Neste caso o resultado será muito diferente do primeiro, o que teremos é o retorno à coisa mesma tão propalada por Husserl e não a descrição fatural de um objeto exterior como queria o positivismo *à la mode* de Comte. Aqui a fenomenologia é percebida como positivismo integral, ou transcendental já que o que temos é a descrição não mais exterior do objeto, mas do seu

aparecimento interno à consciência humana. A tarefa da fenomenologia seria então a de: “analisar as vivências intencionais da consciência para perceber como aí se produz o sentido dos fenômenos.” (DARTIGUES, 2002, P. 22). Tal análise é impossível de ser feita a partir dos meros dados obtidos pela atitude do senso comum, daí a falácia positivista:

Na atitude natural, a consciência ingênua vê o objeto como exterior e real. Na atitude fenomenológica o objeto é constituído na consciência. E a fenomenologia torna-se o estudo da constituição do mundo na consciência. Constituir significa remontar pela intuição até a origem, na consciência, do sentido de tudo que é origem absoluta. (ZILLES, 2002, P. 35).

A inversão em relação ao positivismo do século XIX é aqui absoluta. É a consciência o fenômeno originário não a materialidade. O que é importante para compreendermos a essência de um fenômeno não é sua estrutura físico-química, ou bio-química ou coisa que o valha, mas a própria estrutura da consciência intencional. No que tange ao problema do tempo poderíamos dizer com Sokolowski:

Quando tentamos fornecer uma análise fenomenológica do tempo do mundo, devemos mencionar a estrutura do tempo imanente como uma condição para tal tempo. A manifestação do tempo objetivo ocorre para nós só porque possuímos os tempos subjetivo e imanente. A estrutura noemática do tempo do mundo, desse modo, depende da estrutura noética do tempo interno. (SOKOLOWSKI, 2004, P. 143).

Alto lá! Kant já não tinha realizado tal façanha? Não, de modo algum. Kant só entreviu categorizações *a priori* não conteúdos vivenciados por uma consciência, ou seja, Kant elaborou uma lógica categorial transcendental, mas não chegou até o reconhecimento da própria consciência transcendental. Kant malogrou na tentativa de chegar à pureza da razão não compreendendo que toda razão é intencional e, portanto, impura.

A fenomenologia de Husserl é, pois, a constituição do mundo pela nossa consciência e não mera descrição do mundo com suas leis como queria o positivismo ou seu enquadramento em estruturas categoriais *a priori* como queria Kant.

A realidade, a exterioridade, a existência do objeto percebido e o seu próprio caráter de objeto dependem das estruturas da consciência intencional, estruturas graças às quais a

consciência ingênua vê o objeto como o vê – portanto aqui como real, exterior, existente – mas sem saber que é graças a essas estruturas que ela o vê assim.

O fato que o objeto e finalmente o próprio mundo dependam assim dessas estruturas conduzirá Husserl a dizer que eles são constituídos. A fenomenologia se tornará conseqüentemente o estudo da constituição do mundo na consciência ou fenomenologia constitutiva. Constituir não quer dizer criar, no sentido em que Deus criou o mundo, mas remontar pela intuição até a origem na consciência do sentido de tudo que é, origem absoluta já que nenhuma outra origem que tenha um sentido pode anteceder a origem do sentido. (DARTIGUES, 2002, P. 24).

O desígnio aqui é claro, o tempo é imanente à consciência, é a própria extensão da consciência nos disse Agostinho. Essa origem do tempo em nossa consciência possibilitará a Ansermet mais tarde a conceber a origem da música em nossa consciência e não como fenômeno histórico ou social. A origem da música não aconteceu, nessa ótica, com o homem das cavernas aqui ou ali, mas no momento em que o homem conseguiu perceber através do fluxo melódico estruturado pelas harmonias naturais entre os sons o fenômeno musical surgindo em seu interior. A consciência intencional do homem é, pois a origem não só dos fenômenos exteriores tão caros aos positivistas, mas às próprias categorias mentais tão cara a Kant:

A consciência do tempo interno é, por assim dizer, “mais imanente” do que o tempo imanente. Constitui a temporalidade das atividades que ocorrem em nossa vida consciente, tal como as percepções, as imaginações, as recordações e as experiências sensíveis que temos: ela permite assim que objetos internos apareçam como estendidos temporalmente e ordenados. Contudo, essas intenções em si mesmas são apenas a presentificação das coisas que elas miram: elas são as percepções, imaginações e intenções categoriais dos objetos e processos do mundo. (SOKOLOWSKI, 2004, P. 144).

IV Crítica á concepção do tempo fenomenológico e do tempo musical.

Vimos no tópico anterior a concepção fenomenológica do tempo e sua reverberação na música. Vejamos agora, antes de darmos a palavra a Ansermet, algumas críticas à abordagem fenomenológica do tempo e a constituição de um pretenso “tempo musical”.

Para tanto, peguemos um filósofo nosso contemporâneo que simplesmente nega a existência de tal tempo musical diferente do tempo dos relógios.

É o caso do filósofo francês Bernard Sève que em um de seus livros sobre a relação entre música e filosofia nos diz: “le temps musical n’est pas autre chose que le temps de la vie.” (SÈVE, 2002, P. 249). Trataria-se aqui de uma abertura ao aporte fenomenológico que nos diz do tempo vivido como sendo diferente do tempo transcendente? Ledo engano. O que temos aqui é uma terceira maneira de perceber o tempo e de referir a música a essa temporalidade.

Trata-se de perceber o tempo não como algo de mecânico (tempo dos relógios), muito menos referir-se a uma consciência íntima do tempo (tempo fenomenológico), mas ao tempo da vida como a percebemos: semana curta, horas longas, alguns instantes etc. é esse tempo da vida que existe e a música refere-se a esse tempo e não a um outro qualquer: “le temps musical n’est sans doute pas le temps des horloges, mais le temps de la vie non aliénée ne l’est pas non plus.” (SÈVE, 2002, P. 254).

O que temos aqui é a temporalidade dos fatos cotidianos que marcam nossa percepção dos eventos dentre eles dos eventos musicais. Assim, em nosso estudo temos três concepções de tempo:

Autor	Concepção do tempo
Agostinho/Husserl	Consciência íntima do tempo
Bernard Sève	Tempo da vida cotidiana
Senso comum	Tempo dos relógios

A partir de sua visão de tempo, Sève acusa os filósofos de semearem confusões ao se referirem constantemente a uma pretensa temporalidade musical autônoma da estrutura da vida humana no mundo. Já que o que existe é o tempo de nossa vida cotidiana, dois erros frente a este referencial podem ser adotados o primeiro refere-se à ilusão do tempo fenomenológico:

Les philosophes ont du mal à prendre au sérieux la temporalité musicale. Soit, premier cas, ils n’évoquent la musique qu’à titre illustratif pour mieux décrire la structuration du temps vécu de la

conscience, la continuité indivisible de la conscience ou les trois extases temporelles (passé, présent, futur). (SÈVE, 2002, P. 251).

Como exemplo desta atitude malsã é evidente que Sève cita o inevitável Husserl e também a Bergson com sua concepção de duração temporal indivisível. Tempo da vida e tempo vivido não são, portanto, a mesma coisa o primeiro refere-se à realidade do cotidiano, o segundo a uma pretensa inteiroridade da consciência com sua temporalidade específica.

Mas este não é o único equívoco possível frente ao tempo. Segundo Sève existe um erro mais grave ainda, que seria o de buscar uma temporalidade essencial a que a música faria constante referência:

Soit, deuxième cas, les philosophes entendent au contraire promouvoir la singularité du temps musical, son événementialité pure. Pour ce faire, ils vont l'arracher au temps de la vie, identifié au temps ordinaire ou au temps des horloges; le temps musical serait un temps essentiel, un temps autre que le temps vulgaire de la vie, auquel on l'oppose; une implacable dialectique va alors détemporaliser ce temps musical que l'ont posait si intensément temporel. (SÈVE, 2002, P. 252).

Estranhamente Sève não percebeu que esta atitude é, precisamente, a adotada por Husserl em sua reflexão sobre o tempo, não compreendemos o que de novo ela nos trás. Mais estranho ainda são os filósofos que ele cita como exemplo desta atitude: o nosso já conhecido Agostinho e como companheiro deste último.....Sartre! Fica realmente difícil de imaginar que Agostinho e Sartre pudessem respirar no mesmo ambiente.

A estranheza desta distinção repousa em vários pontos. Primeiro em nosso estudo vimos que Agostinho e Husserl concordam sob mais de um aspecto. Segundo que Husserl advogava um tempo vivido, e por último pelo menos até onde sabemos Sartre jamais postulou qualquer essência pairando sobre nós seja ela musical ou de qualquer outra natureza.

Sève não cessa aí suas diatribes contra os filósofos que trataram do tempo e da música. Ele nos diz que existe ainda um terceiro erro, uma terceira ilusão a ser combatida por todos aqueles que pretendem realmente compreender o fenômeno musical:

Une autre illusion doit être combattue, celle selon laquelle la musique donnerait “du temps à l’état pur”, du temps essentiel ou l’essence du temps. Spéculative et tentante illusion. Mais le temps n’est jamais pur, et il n’y a pas d’essence du temps.” (SÈVE, 2002, P. 260).

Outra vez, achamos que a interpretação de Sève é um pouco forçada. Quando Agostinho e Husserl buscavam desvendar o mistério da temporalidade não buscavam a essência do tempo, a menos que interpretemos que para eles a essência do tempo seja a de fluir, o que seria um truísmo indigno das mentes desses grandes filósofos, o que eles estavam procurando, a nosso ver, eram a origem e destinação do tempo não sua essência por demais óbvia.

Uma outra investida de Sève contra Husserl diz respeito a maneira como este último via o tempo como sendo guiado por uma consciência intencional que o orienta no fluxo perpétuo da duração:

Husserl, dans sa doctrine des rétentions, s’attache à la description des micro-temps. [...] Il nous semble que dans cette analyse une étape est omise la rétention concerne le micro-temps du son (un mi bémol par exemple), la reproduction concerne un ensemble déjà organisé (la mélodie, voire l’oeuvre entière), mais on ne sait pas comment s’organise perceptivement cet ensemble, par exemple le Quinzième Prélude de Chopin. Ce n’est pas par la simple rétention que peut s’organiser l’unité perceptive de ce morceau, unité que la reproduction d’après coup suppose. (SÈVE, 2002, P. 299).

A crítica aqui nos parece injustificada. Como vimos, no tópico sobre Husserl, este diferenciava a melodia percebida enquanto esta estivesse sendo tocada da melodia recordada pela memória.

No primeiro caso não temos precepção do acabamento enquanto a melodia não soar completamente o que temos é o seguinte movimento: retenção→ presente→ protensão.

Já no segundo caso o que observamos é a liberdade de nossa consciência de ordenar os sons percebidos não uma totalidade que se manifesta, quando recordada, tal como retida. Portanto a observação de Sève é, a nosso julgamento, destituída de sentido.

A percepção como síntese é muito bem explicada pelo próprio Husserl nos seguintes termos:

Examinemos a forma fundamental da síntese, ou seja, a da identificação. Ela se apresenta inicialmente como síntese de um alcance universal que transcorre passivamente sob a forma da

consciência interna contínua do tempo. Todo estado vivido tem sua duração vivida. Se se trata de um estado de consciência cujo cogitatum é um objeto do mundo – como na percepção do cubo – ,é o caso de distinguir a duração objetiva que aparece (por exemplo, a desse cubo). Da duração “interna” do processo da consciência (por exemplo, a da percepção do cubo). Esta “transcorre” em períodos e fases temporais que são suas, e que são elas próprias apresentações que se modificam de maneira contínua, do único e mesmo cubo. Sua unidade é a de uma síntese. Ela não é uma simples ligação contínua de cogitaciones, por assim dizer, exteriormente unidas umas às outras, mas sim uma unidade de consciência uma, e nessa consciência se constitui a unidade de uma entidade intencional, precisamente como o mesmo das diversas múltiplas maneiras. A existência real de um mundo – portanto a do cubo aqui presente – é colocada pela *εποχη*, “entre parêntese”: mas o citado cubo, ao aparecer como uno e idêntico, é sempre “imane” à corrente da consciência; está descritivamente “nele” como o está o caráter de ser “identicamente o mesmo”. Essa imanência à consciência tem um caráter todo particular. O cubo não estará contido na consciência na qualidade de elemento real, ele o está “idealmente” como objeto intencional, como o que aparece, ou, em outras palavras, como seu “senso objetivo” imane. O objeto da consciência, que mantém sua identidade “consigo mesmo” enquanto transcorre a vida psíquica, não lhe vem de fora. Essa própria vida tem implicações a título de sentido, ou seja, de “operação intencional” da síntese da consciência.

Mas o mesmo cubo – o mesmo para a consciência – pode estar presente na consciência (ao mesmo tempo sucessivamente), porém em modos separados e muito diferentes, por exemplo, nas percepções, lembranças, expectativas, julgamentos de valor etc., isolados uns dos outros. No caso, também se trata ainda de uma síntese que realiza a consciência da identidade numa unidade de uma consciência, ultrapassando e envolvendo seus estados isolados, e torna assim possível todo conhecimento da identidade. (HUSSERL, 2001, P. 59).

A censura de Sève a Husserl é, em nosso entendimento, fruto de sua incompreensão do propósito filosófico deste último.

Mais séria que as objeções anteriores, para nós desprovidas de significado, é a reflexão que Sève faz a respeito da impossibilidade da música “arte do tempo” poder significar qualquer que seja a realidade temporal que ultrapasse a simples linha reta: passado → presente → futuro:

La musique qui est l’art du temps par excellence, et dont nous prétendons qu’elle nous révèle quelque chose d’essentiel sur le temps humain, est dépourvue des possibilités de temporalisation les plus intenses en même temps que les plus élémentaires du roman comme du simple récit quotidien. Si l’oeuvre musicale était un récit, ce serait un récit qui fonctionnerait de manière strictement linéaire,

sans prolepses¹⁰², analepses¹⁰³ ni ellipses¹⁰⁴, un récit asservi à la loi héraclitéenne du temps, celle de l'irréversibilité, ce serait le plus ennuyeux des récits, le moins libre, le moins "jouer", le moins surprenant, ce serait un récit *more geometrico*. (SÈVE, 2002, P. 272).

Desta vez crítica é séria. O que vemos é que no caso de outras artes como, por exemplo, a literatura que nunca foi considerada como arte do tempo as possibilidades de se jogar com o tempo são incrivelmente mais acentuadas que na música "arte do tempo". É que para Sève a música é incapaz de nos referir ao passado pelo fato da incapacidade da música de referir-se a qualquer ordem de coisas que não seja a dos meros sons. Estamos aqui bem próximos da posição de Stravinsky, por nós estudada no capítulo anterior, para quem a música nada significa, pois esta trata com signos não com símbolos. Somente uma arte que tivesse a função de contar algo poderia brincar com a temporalidade e pressupor tempos outros que o da vida como é precisamente o caso da literatura, jamais da música. Esta última nada significa pelo fato de que: "la musique n'a qu'un temps parce qu'elle n'est que temps." (SÈVE, 2002, P. 273). Sendo unidimensional ela não tem o poder de retroagir nem de antecipar seja lá o que for na ordem temporal.

Se para Sève não existe uma temporalidade íntinseca à música como então podemos entrever a relação da música com o tempo? Para ele, existem quatro linhas de temporalização que definem a instituição musical da temporalidade: a polifonia, o ritmo, o retorno, o jogo de modulações.

Vejam os cada uma dessas quatro linhas para compreendermos o pensamento de Sève. Começamos pelo tempo polifônico. Neste modo o tempo caracteriza-se por:

Chacune de ces lignes ne sera sans doute pas entendue de façon totalement distincte; mais elle est perceptible de façon séparée. L'écoute de ce temps polyphonique n'est pas la superposition de

¹⁰² Prolepse ou antecipação. Figura de estilo que segundo José Geraldo Pires de Mello se caracteriza por ser um: "recurso estilístico que permite ao escritor, e mais frequentemente ao orador, antecipar-se às iniciativas alheias, o que, em determinadas circunstâncias, equivale a dar resposta antecipada às contestações de um oponente." *In*: (MELLO, 2001, P. 127).

¹⁰³ O termo analepse não possui equivalente em português, ao menos como figura de estilo, já que possuímos o vocábulo analéptico com o significado de restaurativo das forças vitais após uma doença. Contudo, podemos fazer uma alusão com a "enálage de tempo" que segundo Mello se caracteriza por ser: "um emprego de termo em função gramatical diversa da que lhe é adequada." *In*: (MELLO, 2001, P. 72).

¹⁰⁴ Elipse é figura de estilo que se caracteriza por: "omissão de termos ou expressões, que ficam subentendidos, sem que, em princípio, a clareza fique prejudicada." *In*: (MELLO, 2001, P. 51).

quatre temporalités distinctes, mais le tissage de ces temporalités mélodiques, lequel produit une temporalité complexe, spécifique. (SÈVE, 2002, P. 280).

O responsável pela ilusão de uma temporalidade específica da música no caso da polifonia é o da co-existência de várias linhas melódicas sendo executadas ao mesmo tempo. O resultado é uma temporalidade complexa, mas não intrinsecamente musical. O que existe é um jogo temporal não uma essência própria à música sendo desvelada. O problema residiria em que nosso ouvido sendo estático percebe ondas sonoras distintas e oferece a nossa consciência a ilusão de diferentes tempos sendo executados diferentemente de nossos olhos que quase por si mesmo nos oferece a distinção clara dos objetos por eles vistos: “A la différence de l’œil qui nous porte vers des significations déchiffrables à même la surface du visible, l’oreille semble inerte, elle paraît se contenter de sa plénitude”. (KERSZBERG, 2001, P. 186).

A temporalidade rítmica também é mal interpretada, já que o ritmo nada tem a ver com métrica como muitos postulam: “le rythme est un dynamisme, non une métrique.” (SÈVE, 2002, P. 285). Sendo dinâmico como o próprio tempo reivindicar um tempo próprio ao ritmo¹⁰⁵ seria loucura, o ritmo é intrinsecamente vinculado à temporalidade da vida e, portanto, seria ilusão postular outro tempo que não este. É que para Sève o ritmo: “n’est donc plus une forme *a priori* de la sensibilité musicale, arithmétiquement manipulable. Il est forme concrète d’une oeuvre concrète.” (SÈVE, 2002, P. 286). Não sendo tempo cronológico (aritimeticamente manipulável é tempo concreto, portanto, tempo da vida.

Quando nos fala do retorno – melhor seria dizer repetição – Sève nos lembra que: “une oeuvre qui ne serait que succession de nouveautés serait chaotique et inintelligible, le retour et un principe compositionnel extrêmement puissant, il est sans doute même au fondement de tous les procédés de compositions” (SÈVE, 2002, P. 288). É evidente aqui que retorno não está sendo entendido como retorno temporal, já que para ele, como vimos a música é incapaz de retorno temporal. O que temos aqui é um recurso utilizado *ad nauseum* pelos compositores para suprir a incapacidade da música em nos oferecer um tempo que

¹⁰⁵ A concepção de Sève e de Ansermet sobre o ritmo são quase que diametralmente opostas para o último ritmo é: “Le mouvement rythmique est incapable par lui-même de conférer à la musique un dynamisme, il ne peut que rendre tangible le dynamisme tonal.” In: (ANSERMET, 2000, P. 154).

não seja o da vida. Para Sève, portanto, o retorno é a própria maneira que a música possui de estrutura internamente o tempo da vida: “il nous semble qu’une oeuvre sans retour ne serait pas directement temporalisante: le retour est la forme même de la structuration du temps.” (SÈVE, 2002, P. 291).

Resta-nos ver como ele vê a temporalidade das modulações harmônicas. Para Sève a modulação: “instaure un véritable temps neuf à côté de la temporalité initiale, qui est pour ainsi déposée.” (SÈVE, 2002, P. 292). Aqui temos o mesmo recurso que no tempo polifônico, mas utilizado de outra maneira na modulação o que temos é a inserção de uma nova temporalidade dentro de uma preexistente. Se se trata de um tempo novo não se trata de um novo tempo, no sentido em que este não é um tempo outro que o da vida.

Já que demos a palavra a um crítico acerbo da fenomenologia nada mais justo de vermos como Husserl se defenderia de tais acusações. Vejamos seu projeto filosófico:

Vamos lembrar aqui os velhos problemas da origem psicológica da “representação do espaço” do “tempo”, da “coisa”, do “número” etc. Eles reaparecem na fenomenologia na qualidade de problemas transcendentais, com o sentido de problemas intencionais, e notadamente como integrados aos problemas da gênese universal. (HUSSERL, 2001, P. 92).

Maior clareza é impossível. O propósito de Husserl não é negar as realidades do senso comum, mas o de buscar a gênese das coisas que não podem ser explicadas pela simples referência à transcendência do mundo material. Longe, portanto, de tentar buscar uma essência o problema básico da fenomenologia é de detectar uma origem, uma gênese universal das coisas. Tal gênese, o próprio Husserl nos esclarece está na consciência transcendental que é consciência intencional.

Husserl não nega o tempo transcendente só nos lembra que a distinção entre este e o tempo da consciência interna tem que ser feita se quisermos realmente compreender o mundo como ele se manifesta para nós: A distinção entre a consciência do tempo e o próprio tempo pode também se exprimir como uma distinção entre o estado de consciência intratemporal (respectivamente sua forma temporal) e seus modos temporais de aparição, como “multiplicidades” correspondentes (HUSSERL, 2001, P. 61). Assim, o tempo íntimo da consciência transcendental não é tempo inventado, é tempo genésico, tempo da fonte que se bifurca em “n” modalidades ao manifestar-se no mundo transcendente. A recíproca

também é verdadeira Husserl estava interessado em compreender como uma multiplicidade de modalidades temporais, ritmos diferenciados, por exemplo, podem ser percebidos unitariamente pela consciência transcendental:

Une des tâches fondamentales de la phénoménologie de la conscience intime du temps, telle qu'elle a été définie par Husserl dans les Leçons pour une Phénoménologie de la Conscience Intime du Temps de 1905, était de comprendre comme la forme originaire du rythme – une succession de perceptions – pouvait devenir une perception de succession, c'est-à-dire comment l'intermittence elle-même s'intègre dans le continuum du temps. (KERSZBERG, 2001, P. 185).

V Consciência íntima do tempo e tempo musical

O caminho percorrido por nós, neste capítulo, fez com que víssemos as concepções de Agostinho e Husserl, passando por uma crítica mordaz a este último.

Agora resta-nos saber se efetivamente existe um tempo musical para respondermos se a fenomenologia do tempo é fenomenologia da música para, por fim, vermos qual o posicionamento de Ansermet sobre este assunto.

Antes de sabermos se existe ou não um tempo musical apoiado na temporalidade fenomenológica devemos antes saber a que não se refere a análise fenomenológica do tempo:

Une analyse du temps élaborée dans le cadre de la phénoménologie de la conscience intentionnelle surmonte le désaccord entre analyse temporelle “psychologique” et “physicaliste” pour cette raison qu'un vécu intentionnel excède toujours les limites d'appartenance interne du soi est se pose en relation avec un conscient hors de soi-même. (BRENET, 2003, P. 25).

O acesso à consciência transcendental pretendido por Husserl supõe que ultrapássemos a análise simplesmente “fiscalista” que nos daria o tempo dos relógios é o que nos diz o próprio Husserl: “l'analyse phénoménologique ne permet pas de trouver la moindre miette de temps objectif.” (HUSSERL, 2002, P. 9). O tempo dos relógios com seu ordenamento puramente aritmético jamais compreenderá outras formas possíveis de ordenação, como, por exemplo, o das ordenações vivenciais: “les enchaînements ordonnés que l'on trouvera dans les vécus en tant qu'immanences authentiques ne peuvent pas être

rencontrés dans l'ordre empirique objectif, et ne s'insèrent pas en lui" (HUSSERL, 2002, P. 10). Mas, nem tão pouco a perspectiva meramente psicológica ou mental é objeto da análise fenomenológica, já que neste nível o que encontraríamos seria nada mais que uma duplicação do físico em psíquico e que nada de novo nos ofereceria senão alguns elementos emotivistas que na perspectiva fenomenológica só faria aumentar um pouco a complexidade do fato físico mas não transformaria este mesmo fato em coisa, em fenômeno para uma consciência intencional que encontra-se em uma camada mais profunda que a do meramente psíquico.

Deste modo vemos que os fatos tão importantes para o positivismo aqui nada tem de importante. É que para a fenomenologia o dado a partir do qual ele trabalha é de outra ordem que o do meramente fatural:

Pas plus que la chose réelle, le monde réel, ne sont un *Datum* phénoménologique, pas davantage n'est un *Datum* phénoménologique le temps du monde, le temps chosique, le temps de la nature au sens des sciences de la nature, ni par conséquent celui de la psychologie en tant que science de la nature qui a pour objet le psychique. (HUSSERL, 2002, P. 6).

É somente na camada da consciência transcendental que faz sentido dizer que existe uma percepção intencional que ao reter o que os sentidos nos oferecem nos faz no mesmo movimento protender para o sentido que virá. Em um nível meramente fisiológico isso é impossível de ser postulado, nosso corpo não protende a nada no máximo alerta sobre uma carência com a sensação de fome, sono, cansaço etc. não protendendo a nada devido a ser nosso corpo inintencional, desprovido de entelégia o mesmo não podendo ser dito de nossa consciência. Esta, ao ouvir uma melodia, por exemplo, tende para sua síntese final:

Pour son analyse personnelle de la perception d'une mélodie, Husserl fait au premier chef appel à sa conception de l'"extension" du présent qu'il a déjà obtenu plus tôt. Il est clair qu'en cela, c'est encore quelque chose de double qui peut, et qui doit, être visé: 1 en toute perception instantanée, un mouvement, ou une durée, objectale est perçu par l'effet de la rétention et de la protention qui entourent la conscience du maintenant. 2 La perception instantanée n'est même qu'une partie simplement hétéronome, une "limite idéale", "un abstractum" dans l'extension temporelle du process perceptif. (Brenet, 2003, p. 34).

Temos então um *continuum* no domínio da consciência. O presente continua a dar sentido aos sons já adormecidos em nosso ouvido movendo nossa consciência rumo a uma síntese continuada dos objetos percebidos, no caso a melodia que transcorre em sua execução: “il appartient bien à l’essence de l’intuition du temps d’être en chaque point de sa durée (dont nous pouvons faire réflexivement notre objet) conscience du tout juste passée, et non simplement conscience de l’instant présent de ce qui apparaît comme objectivité qui dure” (Husserl, 2002, p. 47). Este contínuo intuitivo é o que permite à consciência intencional fazer em seu devido tempo a síntese intencional do objeto percebido:

Quand un son s’estompe, il est d’abord senti lui-même avec une plénitude particulière (intensité), à quoi s’ajoute une diminution rapide de l’intensité. Le son est encore là, il est encore senti, mais dans une simple résonance. Cette authentique sensation de son est à distinguer du moment sonore dans la rétention. Le son rétentionnel n’est pas un son présent, mais précisément un son “rémémoré de façon primaire” dans le présent: il ne se trouve pas réellement là dans la conscience retentionnelle. Mais le moment sonore qui appartient à celle-ci ne peut pas non plus être un autre son qui s’y trouverait réellement, fût-ce un son très faible de même qualité (en tant que résonance). Un son présent peut, il est vrai, rappeler un son passé, le présenter, en donner une image; mais cela présuppose déjà une autre représentation du passé. L’intuition du passé elle-même ne peut pas être une figuration par image. C’est une conscience originaire. On ne doit pas nier qu’il y a des résonances. (HUSSERL 2002, P.46).

Já vimos que uma consciência percebe um cubo de maneira intermitente enquanto o cubo em sua “existência” apenas dura. Não é o caso da melodia que necessita de um outro modo de percepção qual seja:

La phase instantanée d’un procès perceptif est par conséquent un enchaînement, un “continuum” d’“appréhensions” et de “contenus d’appréhension” y afférents qui se rapportent aux phases présentes, passées et futures dans la durée, ou le mouvement, de l’objet perceptif. Husserl nomme cette phase de la perception où l’extension temporelle de l’objet perceptif est perçu en un clin d’oeil un “continuum en profils intuitif”. (BRENET, 2003, P. 35).

Mas quando se trata de uma melodia, por exemplo, o problema muda de configuração já que se encontra no extremo oposto da “existência” física do cubo aqui estamos tratando do percebimento de um objeto que não se encontra inteiramente diante de nós e que precisamos de uma duração retencional da consciência intencional para sintetizá-

lo em um todo orgânico e pleno de significação: “la mélodie dans son ensemble apparaît comme présente tant qu’elle retentit encore, tant que retentissent encore des sons qui lui appartiennent, visés dans un seul ensemble d’appréhension ” (HUSSERL, 2002, P. 55). Se tal situação não acontecesse, apenas “cubos musicais” que se aglomerariam e não visão sintética do conjunto melódico:

Un objet temporel qui dure, tel la mélodie, n’est à mener totalement et pleinement à donnée que dans une perception qui dure. La conscience synthétique qui lie l’une à l’autre et unifie les phases de cette perception qui dure ne saurait en aucun cas être conçue comme un acte catégorial logique. Il s’agit au contraire d’une “fusion” sensible continue de phases hétéronomes dont chacune indique déjà au-delà d’elle même et empiète sur les autres. C’est dans cette continuité des phases perceptives que chaque fois un nouveau maintenant d’objet vient à figuration, de même que le repoussement temporel des points de maintenant objectifs qui ont précédé, d’où résulte la conscience d’une continuité objectale. (BRENET, 2003, P. 35).

Aqui estamos diante de um fenômeno interessante. A melodia em sua existência fluída está na mesma ordem ontológica da consciência transcendental, assim, podemos realmente dizer que consciência transcendental que é consciência íntima do tempo é ao mesmo tempo consciência íntima do tempo musical. Sendo assim a percepção da música em sua realidade interior é outra que a percepção da música como simples fato do mundo transcendente:

Le terme de “perception” a du reste encore besoin de recevoir ici quelque éclaircissement. S’agissant de la ‘perception de la mélodie’, nous distinguons le son donné maintenant, que nous nommons son “perçu”, et les sons qui ont passé, que nommons “non-perçus”. D’un autre côté nous nommons la mélodie dans son ensemble, mélodie perçue, bien que seul pourtant soit perçu l’instant présent. Nous procédons ainsi parce que l’extension de la mélodie n’est pas seulement donnée point pour point dans une extension de la perception, mais l’unité de la conscience rétentionnelle “maintenant” encore les sons écoulés eux-mêmes dans la conscience et, en se poursuivant, produit l’unité de la conscience qui se rapporte à l’objet temporel dans son unité, à la mélodie. Une objectivité du genre d’une mélodie ne peut pas être “perçue”, donnée elle-même originellement, autrement que sous cette forme. L’acte constitué, édifié à partir de la conscience du maintenant et de la conscience rétentionnelle, est la perception adéquate de l’objet temporel. (HUSSERL, 2002, P. 54).

A constatação da existência de um tempo musical é a única maneira que encontramos para afirmar com toda objetividade possível a possibilidade de compreendermos cientificamente o fenômeno musical. Desnecessário é dizer que o que Husserl compreendia por ciência estava a anos luz do ideal positivista de seu tempo¹⁰⁶. É que para Husserl a objetividade não se encontra no fato empírico, mas dentro de nossa consciência:

L'objectivité appartient à l'“expérience”, et précisément à l'unité de l'expérience, à l'enchaînement de la nature selon des lois d'expérience. En langage phénoménologique: l'objectivité ne se constitue précisément pas dans les contenus “primaires”, mais dans les caractères d'appréhension et dans la conformité à des lois, qui leur appartient par essence. (HUSSERL, 2002, P. 13).

Nesta perspectiva podemos dizer que compreender objetivamente a música, é compreendê-la a partir das regras rigorosas de sua constituição consciencial. Em outras palavras, só retornaremos à “coisa” musical se a compreendermos a partir de sua origem e como a música é temporalidade e a consciência é ao mesmo tempo intencional e temporal podemos então inferir que a música como objeto será obtido no exato momento em que a percebermos em sua existência temporal.

Dizer que existe um tempo musical não é errado, nem exagerado, nem ilusão é resultado da obtenção da realidade mesma da música.

A música estaria aqui profundamente relacionada com nossa própria constituição ontológica. Não se apoiaria aqui as visões místicas, mágicas e imaginárias que tantas civilizações atribuíram à música?

Não estaria aqui a explicação para tantas especulações a respeito de uma pretensa musicoterapia, já que esta se revela intimamente unida a nossa própria consciência a ponto de compartilhar com ela sua modalidade existencial nos facilitaria o acesso a rinções escondidos de nosso subconsciente?

Não estaria aqui a explicação para o fato de Platão dizer que determinados tipos de música contribuir para amolecer o caráter dos jovens gregos?

¹⁰⁶ A concepção husserliana de ciência encontra-se claramente exposta em vários de seus escritos, mas com bastante pertinência poderíamos aqui citar seu projeto de constituição de uma ciência rigorosa feita por ele em suas famosas: “Meditações Cartesianas.”

Vejamos agora como Ansermet, profundamente influenciado pela leitura de Husserl e de Sartre chegou a conceber o problema do tempo musical.

VI Ansermet e o tempo musical

E Ansermet neste furacão de idéias e de críticas? Como poderíamos classificá-lo? Qual sua orientação?

Já vimos anteriormente que, nosso autor, descobriu na fenomenologia husserliana uma das chaves para a compreensão da música. Mas, estaria ele de acordo com a abordagem fenomenológica do tempo e de sua transferência para o domínio musical?

Que Ansermet meditou profundamente os ensinamentos de Husserl sobre o tempo não resta nenhuma dúvida em seu livro principal em cada página podemos perceber esta influência. O interessante é que Ansermet foi dos poucos a notar a repercussão destas reflexões no campo estético:

La brève évocation des leçons, en dépit de ses lacunes, montre quels genres de rapports s'établissent entre la recherche logique et métaphysique de Husserl et l'esthétique musicale. Rien d'autoritaire, mais prolégomènes fructueux pour l'esthéticien qui sait s'en servir. Il est indéniable qu'Ansermet, en de nombreuses pages de ses Fondements en a fait son profit. (EMERY, 1998, P. 488).

A influência em Ansermet do pensamento de Husserl é, pois, inegável, aliás, é admitida explicitamente por ele mesmo. O que Ansermet mais aprendeu com Husserl foi a perceber que todo fenômeno está saturado ou até mesmo super-saturado de sentido e que a própria temporalidade dela está impregnada. Deste modo o que a fenomenologia nos trás é o desvelamento de nossa consciência musical pela consciência do tempo nos revelando uma abundância de significado da qual a música é portadora: "le temps de l'image musicale et un temps particulier que la conscience musicale est appelée à définir elle-même, en greffant sur l'activité auditive une activité affective, en vue de donner un sens au phénomène" (EMERY, 1998, p. 473).

Uma outra proximidade com Husserl está em que o maestro suíço não considera relevante o tempo transcendente para a compreensão do tempo musical, mas ao contrário deste não acha que tudo o que seja meramente físico esteja necessariamente desconectado

com nossa consciência transcendental, ao contrário até nosso próprio corpo mostra que a temporalidade musical tem outra referência que os ponteiros de um relógio. `que para Ansermet a temporalidade musical tem por base as cadências pelas quais nosso corpo vive. Assim, respiramos cadencialmente através de um movimento perpétuo de inspirações e expirações, nosso coração, e conseqüentemente nosso pulso, movimenta-se por sístole e diástole afetando assim a própria constituição de nossa temporalidade interior: “le temps musicale est celui d’une existence psychique et non mentale; il tire son origine de la temporalité corporelle; il est non métrique, mais cadentiel” (EMERY, 1998, P. 475).

A visão de Ansermet talvez seja mais orgânica que a de Husserl, já que o primeiro busca confirmar até mesmo no nível físico nossa temporalidade interior:

Notre existence psychique est donc organiquement liée à notre respir; elle prend forme dans la contingence du souffle – du pneuma, disaient les Grecs, qui par là désignaient l’âme du corps.

Il importe cependant de marquer que le souffle n’est pas continu, mais cadentiel; il est constamment fait d’une tension est d’une détente constituant une unité indissoluble, en sorte qu’il imprime cette structure cadentielle à la temporalité psychique où elle est en parfaite adéquation avec la structure passé- (présent)-futur. Le présent non signifié étant la charnière de la cadence. (ANSERMET, 2000, P. 1015).

Mas existe uma outra relação que é importantíssima, vital mesmo, para Ansermet é a relação indissolúvel entre estética e ética. Entre consciência musical e consciência do homem perante o mundo:

Ansermet tient à affirmer clairement que les fondements de la musique ne sont pas strictement inclus dans la conscience musicale – ce qui signifierait que l’acte musical aurait à se limiter à un projet d’ordre esthétique – mais qu’ils relèvent de la conscience humaine – l’esthétique n’est que la manifestation en extériorité de l’étique. [...] Comment cela est-il possible? Essentiellement parce que, la structure musicale étant cadentielle, la musique témoigne, par le geste affectif ou par la danse qu’elle suscite, de modalités étiques dont tous peuvent reconnaître la signification humaine. (EMERY, 1998, P. 477).

A cadência revela não só uma temporalidade específica, mas também uma afetividade que estará significada no espírito do compositor e conseqüentemente em sua música é que para ele, a energia musical não é mera energia sonora, mas energia psíquica:

“l’énergie en oeuvre dans la musique est une énergie psychique, et que les “durées” musicales sont les durées psychiques.” (ANSERMET, 2000, P.875).

Com tais elementos, podemos compreender melhor o combate pelo qual Ansermet tanto se primou. Sua aversão às inovações de Schönberg não era somente de ordem estética mas principalmente de ordem ética já que o dodecafonismo trazia embutido em sua estrutura estética um projeto ético catastrófico para os compositores que se lhe submetessem e ao público que lhe desse ouvidos. Mas deixemos as relações entre estética e ética para um capítulo posterior. Voltemos, portanto, às especulações temporais.

O tempo para Ansermet é fluxo não um fluxo contínuo sem estruturação alguma, o tempo e aí se inclui o tempo musical é fluxo cadencial que marca a consciência humana em seus afetos, julgamentos e ações:

Notre durée interne, c’est-à-dire notre durée psychique (et avec elle notre activité de sentiment), n’est pas, comme le croyait Bergson¹⁰⁷, un flux continu, amorphe et sans structure de temporalité, car il prend forme en nous sur le fondements de notre cadence respiratoire et celle-ci prend forme sur le battement de notre pouls. Notre pouls lui-même est déterminé par les cadences cardiaques – systoles-diastole. Ainsi, si le temps externe est d’origine cyclique, comme je vous l’ai montré au début, notre temps corporel est psychique est d’origine cadentielle, ce qui veut dire que toute unité de temps psychique est a priori une superstructure d’une cadence élémentaire, binaire ou ternaire. 2 et 3, en effet, sont les véritables nombres premiers, a partir desquels on peut obtenir tous les autres par addition ou multiplication (et la multiplication est une addition abrégée). Un est toujours une donnée abstraite, la donnée implicite à laquelle se rapportent les “nombres” dans chaque cas particulier. (ANSERMET, 2000, P. 198).

O interessante aqui é que ninguém havia notado isso anteriormente, o tempo dos relógios tem por base a adição das unidades temporais. Por exemplo, um minuto é obtido pela adição de 1 segundo + 1 segundo + 1 segundo.... até que 60 segundos perfazerão 1 minuto. Assim o tempo físico é obtido pela adição aritmética de unidades básicas. O tempo interno sendo cadencial não pode ter a mesma base. Não existe cadência de base 1 mas

¹⁰⁷ Ansermet adverte da concepção da duração de Bergson, mas não abdica do conceito de duração já que este mesmo conceito é fundamental para que compreendamos noções a ela correlatas como ritmo, tempo e conseqüentemente da significação da música: Dans l’expérience musicale, on ne perçoit jamais la durée absolue d’un son, d’abord parce que cette durée s’y valorise par son rapport à la durée de la cadence laquelle elle s’insère, ensuite parce que cette durée est recouverte par l’intervalle qui sépare ce son du suivant ou plutôt cette position tonale de la suivante”. In: (ANSERMET, 2000, P. 975).

existe cadência de base 2 ou 3 nossa respiração e nosso batimento cardíaco são exemplos de tais bases cadenciais. Se as bases de mensuração temporal são diferentes o percebimento do tempo transcendente do tempo transcendental inevitavelmente também será diferenciado.

A confusão dessas duas ordens de realidade levou a erros catastróficos no domínio musical como, por exemplo, a da leitura metronômica do tempo musical e da deformação da noção de ritmo. Vejamos a interessante crítica de Ansermet da concepção métrica do ritmo:

Pour les théoriciens du rythme, jusqu'ici, le rythme musical s'organisait par mesures et le temps musical avait pour unité de mesure et le temps musical avait pour unité de mesure la valeur de durée sur laquelle la mesure était composée. Sous cet angle de vue, le temps musical, est un temps statique en ce sens qu'il est mesuré par des longueurs de temps; la mesure est faite d'unités de durée qui s'ajoutent les unes aux autres, et le rythme aussi. De plus ce temps musical est un temps métrique en ce sens qu'il est mesuré par l'unité de durée qui est à la base de la mesure – croche, noire, blanche, croche pointée, noire pointée, ou blanche pointée – et le tempo est une vitesse qui dépend de l'unité de durée adoptée dans chaque cas particulier. Enfin ce temps musical n'est plus qu'un temps externe et se confond avec le temps du monde; il n'est plus déterminé du dedans mais du dehors et peut être mesuré par le métronome. Mais, alors, la mesure et le rythme ne sont plus qu'une organisation des durées dans le temps du monde; ils ne font plus qu'ordonner les données tonales dans la durée en leur assignant une mesure de temps. (ANSERMET, 2000, P. 200).

Se o tempo interior é cadencial e não métrico o ritmo interno de uma música não poderá ser métrico é o que ele nos diz: “le rythme je l'ai déjà dit, n'est pas l'ordonnance métrique de la mélodie, mais la modelage interne des temps de la mesure et de la mesure elle-même.” (ANSERMET, 2000, P. 208). O bom maestro não é o que toca métricamente correto mas o que percebe o *tempo giusto*, que vale lembrar é cadencial. A unidade do fluxo do tempo é duração cadencial, a cadência definindo o tempo marca também nossa afetividade que é igualmente cadencial. Se simbolizarmos a sede de nossa vida sentimental pelo nosso coração não é à toa que o coração tenha um movimento cadencial em seu funcionamento físico. Nossa vida sentimental é baseada em pulsações de amor e ódio, tristeza e alegria e assim por diante. Retenhamos disso tudo que a cadência temporal marca primeiramente a cadência rítmica:

Sitôt que l'on s'est rendu compte que le temps musical est, en essence, cadentiel, tout change. Car la cadence est la manifestation en extériorité d'une énergie interne elle-même cadentielle, et elle fait bloc en posant une unité de durée qui donne au temps musical une mesure qui lui confère une qualité énergétique qu'il tient autant de sa modalité cadentielle – binaire ou ternaire – que de la durée de la cadence ou de ses articulations internes. (ANSERMET, 2000, P. 201).

Mas se a temporalidade interna, que é cadencial, determina o ritmo ela não o determina da maneira que o acréscimo aritmético de 1 unidade temporal + 1 unidade temporal nos dará 2 unidades temporais. Se assim fizéssemos estaríamos repetindo um processo próprio do mundo físico que se torna impróprio para a camada da consciência transcendental. Mas se não determinamos o ritmo interno por acréscimo de cadências como o obteremos? Ansermet nos responde nos seguintes termos:

Notre activité dans le monde transcende notre structure cadentielle de temporalité, c'est-à-dire l'enchaînement de nos mesures; elle est, dans la musique, le libre déploiement de notre activité de conscience qui se signifie par la mélodie et celle-ci prend forme par des séquences que nous appelons des motifs – et des motifs qui peuvent embrasser plusieurs mesures – , par des enchaînements de motifs en phrases, des enchaînements de phrases en périodes et des enchaînements de périodes qui finissent par engendrer la forme globale. Ce là qu'apparaît le rythme. Le rythme en musique, n'est donc pas la structure cadentielle des mesures; celle-ci n'en est que le soubassement; il est la structure de durées que trace le chemin mélodique dans le temps et cette structure de durées est de nouveau cadentielle puisque toute notre motricité est cadentielle; seulement elle a sa cadence à elle, conditionnée toutefois par le fait qu'elle se déploie dans le cadre des mesures. (ANSERMET, 2000, P. 202).

O ritmo nos indicando o caminho melódico é importantíssimo para que tenhamos a compreensão completa do significado da música. Relembremos aqui que para a fenomenologia a consciência temporal é intencional e antecipa sua direção por sua tendência protensional.

Façamos então o silogismo completo:

A consciência intencional é protensional;

O ritmo traça o caminho melódico;

Logo o ritmo é a indicação correta do caminho a ser seguido por nossa consciência temporal protensional.

Assim, vemos que somente um maestro que conheça a música de seu interior pode nos dar não apenas seu ritmo correto, mas também a de sua significação ética profunda. As tensões rítmicas nos levam a tensões psíquicas. E as tensões cadenciais de nosso corpo, da mesma forma, cadencia nossa vida psíquica. Tudo acaba se interrelacionando:

La conscience psychique est pure existence de temporalité, c'est-à-dire que les variations de l'état coenestésique se traduisent, dans la réflexion du phénomène, par des tensions positionnelles de temporalité dans la durée. En effet, cette structure de temporalité serait faite simplement d'une succession de "présents" s'il ne s'agissait pas toujours de tensions positionnelles dans la durée d'un certain acte d'existence; en sorte que le passage d'une position à l'autre se signifie comme celui d'un présent qui se passifie à un futur à travers un présent non signifié. (ANSERMET, 2000, P. 154).

O presente nada significa já que o presente é o átimo temporal que logo se transmuta em passado. Mas se o presente nada significa isso não quer dizer que a totalidade do processo temporal nada signifique, pelo contrário, a significação só nos advém com a síntese da totalidade percebida.

O interessante nessa história toda é que a percepção do sentido está vinculada com a percepção de uma duração cadencial que é física e psíquica. A teimosia de Stravinsky em dizer que a música nada significa só poderia ser vista por Ansermet como uma aberração, já que música sendo cadência energética terá inevitavelmente significação psíquica:

Comme la cadence est une signification d'énergie, le mouvement cadentiel prend le sens d'un déploiement d'énergie et d'énergie cinétique; et cette énergie cinétique est qualifiée autant par la modalité de sa cadence que par les mesures de temps qu'y introduit la réintération de ses durées cadentielles. Ce cette qualité énergétique du mouvement qu'engendre le déploiement cadentiel du temps musical que l'on appelle le tempo de la musique. (ANSERMET, 2000, P. 874).

Com tais reflexões fica fácil a nós de concluirmos que Ansermet colocava-se claramente a favor da existência do tempo musical como tempo da consciência interna e que toda tentativa de fazermos uma fenomenologia da música esbarrará em uma fenomenologia do tempo.

Assim, depois de uma longa viagem que começou em Agostinho para terminarmos em Ansermet podemos com toda a certeza responder: Sim! Fenomenologia da música é fenomenologia do tempo.

Capítulo V

Fenomenologia da matemática é fenomenologia da música?

La musique est un exercice d'arithmétique secrète, et celui qui s'y livre ignore qu'il manie des nombres.

Leibniz.

I Música, matemática e fenomenologia

Iniciamos o capítulo anterior com a seguinte indagação: fenomenologia do tempo é fenomenologia da música? Ao final vimos que, de certo modo, a resposta é sim já que consciência íntima do tempo e consciência musical está intrinsecamente ligada.

Já no presente capítulo queremos saber se o raciocínio matemático pode ou não ajudar na formulação de uma fenomenologia da música.

Para responder a tal pergunta é óbvio que utilizaremos o pensamento de Ansermet. Mas, como feito no capítulo anterior, recorreremos, para um melhor esclarecimento, de sua reflexão, pensamentos de outros filósofos sobre a relação da matemática com a música e, através desta com a fenomenologia.

Como a relação entre música e matemática foi um tema extremamente fecundo do ponto de vista da compreensão de suas inter-relações não podemos repertoriar todas os filósofos que delas trataram. Resumimos nossa visão à compreensão da relação da música com a matemática na Grécia clássica, mais precisamente sobre a música no pensamento de três dos grandes luminares gregos: Pitágoras, Platão e Aristóteles para depois podermos compreender melhor se o tratamento dado por Ansermet a essa inter-relação é pertinente ou não.

II *Magister Dixit*. Pitágoras de Samos: esboço histórico de sua vida, suas concepções do número e de música

Vamos começar nosso estudo sobre Pitágoras por um esboço de sua vida. A nosso ver isso se faz necessário já que ela é composta por um misto de lenda e de fatos históricos. Não faremos o mesmo com Platão e Aristóteles já que para com estes últimos temos uma multidão de fatos que nos permitem retratar suas vidas, se não nos detalhes ao menos em suas grandes linhas. Achamos, por isso, que repetir pela milionésima vez as vidas de Platão e de Aristóteles seria apenas perda de tempo, o mesmo não podemos dizer quanto a Pitágoras já que sua vida - misto de lenda e história - encontra-se mesclada com sua doutrina - misto de razão e misticismo - , daí recorreremos a este esboço.

Quanto à concepção de música e matemática achamos por bem deixar claro o que cada um dos três grandes filósofos pensou. Ativemos-nos a criticar unicamente a Pitágoras

pelo simples fato que, este último foi, dos três, o que mais influência exerceu na concepção da música. Quando às concepções de Platão e de Aristóteles são oferecidas aqui como contrapeso para mostrar que nem mesmo os gregos seguiam a concepção pitagórica em seu sentindo mais estrito tendo, inclusive, esboçado outras teorias diametralmente opostas a ela como é marcadamente o caso da concepção aristotélica.

III Esboço histórico da vida de Pitágoras de Samos.

O começo é a metade do todo.

Dito atribuído a Pitágoras.

A história da filosofia começa com uma enorme dificuldade, as fontes diretas e indiretas sobre seus primeiros autores são tão parcas, misturadas com lendas - e por que não dizer com hagiografias - que somente fazendo apelo à generosidade do leitor podemos impor o nome de história a um período tão nebuloso.

Tal fato acontece até mesmo com o autor do batismo da disciplina filosófica já duas vezes milenar. Com efeito, dos dados que possuímos sobre a vida de Pitágoras de Samos quais são realmente confiáveis? De fato, possuímos algumas biografias ao seu respeito realizadas por discípulos de seus discípulos - refiro-me às "Vidas de Pitágoras" escritas por Jâmblico, Porfírio e Diógenes Laércio - mas nada daquilo que ele escreveu - se é que foi autor de algum escrito - chegou até nós.

Para tentar ordenar os poucos dados confiáveis a seu respeito recorreremos aos trabalhos de autores que se dedicaram a esta obra ao longo dos séculos XIX e XX dentre eles: Meunier, Carcopino, Cumont, Méautis e Delatte magistralmente resumidos nas publicações de Matila Ghyka¹⁰⁸, Lévy, aos escritos contemporâneos, e de grande valia, de Jean-François Mattéi e ao nosso esquecido, mas de não menor mérito, Mário Ferreira dos Santos cuja obra: "Pitágoras e o tema do número" continua sendo um dos poucos estudos sérios sobre o mestre de Samos de autoria de um brasileiro.

¹⁰⁸ Toda a obra de Matila Ghyka foi profundamente marcada pelo pitagorismo. O livro onde ele aborda a vida de Pitágoras de Samos é: Philosophie et mystique du nombre. Éditions Payot. Paris. 1952.

Segundo estes autores, Pitágoras teria nascido entre 592 e 570 a.C. A data mais aceita por todos eles seria 580 a.C. E teria morrido, ou ascendido aos céus, como quer Isidore Lévy (LÉVY, 1926, P. 340) nos anos finais do mesmo século.

Segundo os variados autores citados acima a vida de Pitágoras conteria os seguintes elementos maravilhosos:

Seu nascimento singular, fundado em sua dupla natureza, ao mesmo tempo divina e humana. Vejamos, por exemplo, o que nos diz Mattéi sobre o nascimento de Pitágoras:

Seu pai, Mnesarco, gravador de pedras preciosas, sua mãe, Partênis, a mais bela das sâmiás, descendiam do herói Anceu, filho de Zeus, que fundara a cidade de Samos numa ilha das Espórades. Ao saber pela Pítia, por ocasião de uma viagem a Delfos, que Partênis esperava um filho com dons divinos, Mnesarco mudou o nome de sua mulher para "Pitais" (a Pitiana) e deu o nome de "Pitágoras" (o anunciador Pítio) à criança que logo nasceu. Se herdara do pai carnal um corpo sujeito ao nascimento e à morte, Pitágoras recebera sua alma de Apolo, cujos favores pitais tivera. (MATTÉI, 2001. P. 765).

O discipulado, quando criança, com Tales e Anaximandro em Mileto;

As viagens pelo Egito e Babilônia, sua estada no monte Carmelo, seu - improvável - encontro com Zaratustra e com Buda;

A volta a Samos aos 56 anos de idade onde inicia seu ensinamento em teatro aberto, o auto-exílio na Itália provocado pela péssima acolhida dos seus ensinamentos em sua cidade natal, no percurso passa por Delfos e Creta;

Desce aos infernos no monte Ida conduzido por Epimênides permanecendo aí por três vezes nove dias;

Chegada à Itália por volta de 530. Estabelecimento de sua escola - ou congregação religiosa, a famosa *homakoeion* - de vida austera, espírito aristocrático e organização iniciática;

Pregação em Crotona, onde obtém grande sucesso, e a subsequente conversão dos moradores da cidade;

Encontro com Ábaris, sacerdote de Apolo, que reconhece em Pitágoras o deus que ele adora;

A perseguição por Cílon que destrói a escola de Pitágoras, sua fuga de Crotona ao Metaponto;

Por fim a "ascensão" de Pitágoras no *stenópos*, um caminho estreito do Metaponto, dois de seus discípulos teriam sido testemunhas desta "ascensão".

A fama de homem sobrenatural era tão grande, já em vida de Pitágoras, que vários de seus contemporâneos e pósteros recusavam-se a pronunciarem-lhe o nome tornado sagrado. O ensinamento de Pitágoras era tido por infalível e atribui-se a seus discípulos a criação da expressão, posteriormente latinizada, *Magister Dixit* - o mestre disse - que tão grande fortuna terá ao longo da história ocidental, seja na idade média, onde o argumento de autoridade era usado com frequência, seja hoje em dia quando os debates filosóficos e científicos ainda são interrompidos pela ação mágica de alguma sentença de um grande filósofo ou cientista considerado pela comunidade filosófica e científica como um autêntico semideus.

Se a vida de Pitágoras está envolta em mistério e fatos maravilhosos, sua doutrina não teve destino diferente. Vemos autores modernos atribuir ao mestre de Samos desde teorias místicas e fantasmagóricas sobre os números - a aritmosofia - até o título glorioso de descobridor de vários domínios da matemática nascente e da teorização musical.

Mas um fato podemos realmente mencionar como ponto pacífico entre todos os autores, o de Pitágoras ter como ponto central de sua doutrina filosófica e religiosa a crença de que tudo o que existe no universo ser regido pelos números. De fato, é comum vermos atribuído a Pitágoras as seguintes sentenças: "as coisas são números", "os números se acham nas coisas", "os números são as causas e os princípios das coisas", ou ainda " as coisas são constituídas pelos números".

Tendo passado rapidamente por vida tão fantástica vejamos agora mais pausadamente qual seria o pensamento de Pitágoras sobre os números e seu papel no universo.

IV A concepção pitagórica de número

Um dos maiores equívocos, a nosso ver, concernente a concepção pitagórica de número é tentar compreendê-la de maneira contemporânea, para a qual é impossível que a

noção de número possa ter outras acepções que não a de abstração da quantidade¹⁰⁹. Essa parece ser a grande pedra de tropeço das exegeses equivocadas a respeito do pensamento pitagórico desde Aristóteles.

Com efeito, com os pitagóricos estamos em pleno reino do simbolismo tradicional, domínio no qual o pensamento científico contemporâneo sente-se muito pouco a vontade negando, por vezes, por mera falta de capacidade de compreensão, noções outras que as contidas nas atuais perspectivas.

Assim, temos na perspectiva dos pitagóricos números comuns à matemática atual e números que a matemática atual não tem como reconhecer a existência. Até aí problema algum visto que cada perspectiva tomada isoladamente é coerente com seus pressupostos epistemológicos e até mesmo cosmológicos¹¹⁰. O problema surge quando tentamos a partir do olhar contemporâneo explicar uma perspectiva que não é a nossa.

Um nosso contemporâneo fazendo tábula rasa da diferença de perspectivas entre a concepção atual de número que poderíamos chamar de "científica" e a concepção tradicional dos pitagóricos, que poderíamos chamar de "simbólica", tende a projetar no pensamento tradicional qualidades mágicas que eles não possuíam em si mesmos. Isso ocorre pelo fato de basearmos-nos como único ponto de partida possível para a compreensão dos números em uma noção desprovida de toda capacidade de referência simbólica¹¹¹ e acharmos impossível, quando não absurdo, que se possa pensar os números de outra maneira. Em outros termos, tomamos como base de nossa exegese do pensamento simbolista tradicional não a capacidade de referência simbólica que os números para eles possuíam simbolismo que para eles seria a maneira normal de pensar¹¹², e colocamos no

¹⁰⁹ Quando nos referirmos, neste capítulo, à noção de número, salvo menção expressa em contrário, estaremos referindo-nos exclusivamente aos números naturais.

¹¹⁰ A noção de número para os pitagóricos leva em consideração uma metafísica de referência que é simplesmente inadmissível para a matemática moderna, mas que é perfeitamente coerente dentro de sua perspectiva. O número, para os pitagóricos, é uma noção ao mesmo tempo matemática, metafísica e cosmológica posto que é abstração da quantidade, encontrando-se, ao mesmo tempo, no mundo abstrato dos princípios metafísicos e "encarnado" no mundo concreto das coisas materiais.

¹¹¹ Para o pensamento moderno o número um (1) significa apenas aquilo que expressamente designa, ou seja, a quantidade 1. Assim, o número 1 representa um carro, um livro, um homem, mas jamais poderá vir a representar o princípio primeiro fonte de toda a manifestação cósmica posterior a ele como é o caso dos pitagóricos. Na acepção numérica dos pitagóricos além da abstração da quantidade temos também a noção metafísica presente.

¹¹² Para os povos que desenvolveram o pensamento simbólico sob algum domínio da realidade - como é o caso aqui discutido dos gregos com sua concepção simbólica de número - a maneira natural de pensar seria não à que equivaleria ao projeto dos neopositivistas que ambicionavam criar uma linguagem "científica" para

lugar do símbolo o simbolizado o que não só distorce a compreensão do pensamento simbolista como faz desta maneira de pensar um pensamento mágico¹¹³ quando na verdade ele não o é.

Não precisamos ir muito longe para percebermos estas distorções, peguemos, por exemplo, a noção de física em dois momentos não muito distantes na história de um mesmo povo, o pensamento medieval e o pensamento dos primeiros modernos. Apesar de utilizarem o mesmo termo, 'física', quando querem revelar o resultado de suas pesquisas sobre o mundo físico na verdade o mesmo termo nas duas perspectivas está separado por um abismo intransponível.

Para o filósofo e físico do medievo inglês Robert de Grosseteste¹¹⁴ (1168/75(?) - 1253) o termo *física* designava uma *filosofia da natureza* que busca encontrar explicações que eles chamavam de *propter quid*, que quer dizer *por causa de*, ou seja, são explicações que colocam lado a lado noções físicas, matemáticas e metafísicas enquanto que para o físico inglês, do mundo moderno, Isaac Newton (1642-1727), o termo *física* designava não uma filosofia da natureza, mas *um estudo estrito do mundo físico* e suas explicações referem-se ao que podemos denominar de *quia*, que quer dizer o *como* dos eventos acontecerem e não a uma metafísica destes mesmos eventos. Tendo esta diferenciação em mente vamos acrescentar apenas um pequeno exemplo, aliás, bastante simples para ilustrar

os enunciados filosóficos, visando assim desnudar a filosofia de seus entulhos metafísicos. No projeto filosófico dos neopositivistas está subjacente a idéia de que a maneira normal de pensar seria a de que para cada termo ou conceito filosófico equivalessse um e apenas um só sentido bem determinado, tornando assim a linguagem filosófica ao mesmo tempo científica e impermeável ao discurso metafísico ou simbólico. Para o pensamento simbólico grego tal tipo de raciocínio não seria sequer pensável é o que nos deixa claro não só a concepção de número dos pitagóricos, mas mesmo uma única citação de um dos filósofos gregos menos simbolistas que existiram refiro-me à Aristóteles quando em sua metafísica aborda o problema do ser começa dizendo "o ser diz-se de diversas formas" indicando assim a pluralidade de sentidos que um único termo pode possuir, a plurivocidade de significações está na base não só do simbolismo numérico dos pitagóricos como de todo outro pensamento filosófico tradicional, daí surgiu não só a necessidade da instauração das diversas hermenêuticas de que a tradição filosófica foi testemunha como também o surgimento da figura do comentador que nada mais era que um hermenêuta do pensamento do mestre em questão, era este discurso que possibilitava várias leituras ou várias camadas de interpretação que os antigos achavam a maneira normal de pensar.

¹¹³ O pensamento mágico aqui referido quer significar a tendência que nossos contemporâneos tem de atribuir ao pensamento simbólico uma "eficácia mágica" que ele não almeja. Assim, os pitagóricos nunca postularam que ao invocar o número 4 estaríamos modificando de alguma forma o mundo, mas, infelizmente, alguns pensadores modernos parecem atribuir-lhes esta pretensão. A evocação presente nos números, a que se referem os pitagóricos, não significa a evocação de uma ação mágica sobre o mundo, mas a evocação de um princípio metafísico representado pelo signo numérico. Contemporaneamente temos a tendência de confundir metafísica com magia o que é lamentável.

¹¹⁴ Grosseteste é o formulador de uma "metafísica da luz" o que para um moderno seria um contra-senso.

o abismo que separa as perspectivas modernas ou científicas e as tradicionais ou simbolistas: quando lemos que para Pitágoras o número quatro (4) representava os corpos um nosso contemporâneo tende a achar que para o sábio de Samos o referente que simboliza o número quatro (4) significaria os corpos em geral, o (4) seria a própria noção de corpo, confundido assim o signo (4) com o sentido expresso por ele, o símbolo com o simbolizado.

É esquecer que para a mentalidade simbolista - como o é a dos pitagóricos - toda a realidade possui um signo, um sentido, um referente particular e um referente metafísico. O signo é sempre de natureza sensível - o (4) de nosso exemplo. O sentido é o que a idéia do signo evoca em nós seja naturalmente, seja culturalmente - no caso de nosso exemplo a idéia de corpo. O referente particular sendo o objeto invisível - a noção - que o símbolo, pelo seu sentido, quer e pode designar - no nosso exemplo a idéia de quaternário, do mundo com seus quatro elementos - água, fogo, terra e ar - formadores de todos os demais corpos e o referente metafísico, ou para utilizar uma termo platônico, idéia - que no nosso caso significa a noção de essência do mundo, correspondendo esta última verdadeiramente à noção mais elevada de número para Pitágoras, mas que é completamente inteligível para um contemporâneo nosso habituado que está àquilo que podemos designar como sendo a redução da realidade ao signo e não a de sua ampliação no símbolo como o é para a mentalidade simbolista. Assim, quando um pitagórico nos diz que 4 é o número do mundo isso não significa que o signo 4 seja o mundo ou que o mundo seja arbitrariamente representado pelo número 4 mas que o número 4 é o mais próprio para representar a idéia de mundo que os pitagóricos possuíam por evocar, precisamente, a noção dos quatro elementos que estão na base da física e da metafísica dos pitagóricos. O 4 dos pitagóricos não designa concretamente o número do mundo mas a noção metafísica que podemos atribuir a este mundo, portanto não existe nenhum pensamento mágico por trás da concepção simbolista apenas uma referência à metafísica subjacente à sua visão de mundo¹¹⁵.

¹¹⁵ Esta é também a opinião de Chaignet que nos diz o seguinte sobre este problema: "Assurément ce n'est pas un mathématicien enfermé dans le cercle étroit de ses études, c'est un métaphysicien de génie qui est arrivé à cette conception hardie et profonde de l'univers, et à n'y voir qu'un système de rapports et de nombres". Ou seja, ao lado do matemático existe o metafísico, em outros termos, em Pitágoras coabitavam o espírito de geometria e o espírito de fineza, algo que nos tempos atuais se tornou muito raro. (CHAIGNET, 1874, Tome II. P. 7).

É neste sentido que Mário Ferreira dos Santos critica, justamente a nosso ver, Aristóteles quando este interpreta o pensamento de Pitágoras de maneira concreta atribuindo-lhe o seguinte pensamento - vejamos o que nos diz o Estagirita a respeito dos pitagóricos - os grifos são nossos:

Os assim chamados pitagóricos são contemporâneos e até mesmo anteriores a esses filósofos. Eles por primeiro se aplicaram às matemáticas, fazendo-as progredir e, nutridos por elas, acreditam que os princípios delas eram os princípios de todos os seres. E dado que nas matemáticas os números são por sua natureza, os primeiros princípios, e dado que justamente nos números, mais do que no fogo e na terra e na água, eles achavam que viam muitas semelhanças com as coisas que são e que se geram - por exemplo, consideravam que determinada propriedade dos números era a justiça, outra a alma e o intelecto, outra ainda o momento e o ponto oportuno, e, em poucas palavras, de modo semelhante para todas as outras coisas¹¹⁶; e além disso, por verem que as notas e os acordes musicais consistiam em números; e, finalmente, porque todas as outras coisas em toda a realidade lhes pareciam feitas à imagem dos números e porque os números tinham a primazia na totalidade da realidade, pensaram que os elementos dos números eram elementos de todas as coisas, e que a totalidade do céu era harmonia e número. Eles recolhiam e sistematizavam todas as concordâncias que conseguiam mostrar entre os números e os acordes musicais, os fenômenos, as partes do céu e todo o ordenamento do universo (ARISTÓTELES, 2002, P. 27).

Segundo Mário Ferreira dos Santos, o que Aristóteles fez foi reduzir algo que deveria ser amplificado, concretizando algo que deveria ser abstraído. Fazer isso é interpretar as propriedades dos números de maneira concreta, em outras palavras, é dar ao signo - o número simbolizado - a noção de justiça que se encontra na realidade não no signo em si, mas no reino do sentido, que, evidentemente, não mais pertence às realidades físicas e concretas. Da maquinação em concretizar uma noção abstrata a caricaturizar o pensamento do mestre de Samos vai apenas um passo.

Um esclarecimento se faz aqui necessário. Poderia surgir a seguinte dúvida no espírito do leitor atento: Se os números são os constituintes básicos de tudo quanto há qual significado poderia ter a noção de elemento dos números por nós grifadas na citação acima? Se os próprios números já são os elementos nos quais a realidade se sustenta como

¹¹⁶ Acreditar que os números possuem em suas propriedades algo equivalente a noções como justiça, alma ou intelecto é precisamente o que criticamos como sendo uma tentativa de atribuir à noção de número dos pitagóricos algo de mágico que eles por si mesmos não possuem. Não existe nenhum número da alma, da justiça ou do intelecto apenas números que representam as noções metafísicas subjacentes.

poderíamos postular a existência de elementos dos números? Não estaria sendo dito, com esta expressão, que existem átomos dos átomos?

Segundo Chaignet - autor que estudou exaustivamente o pensamento pitagórico - esta estranha expressão aristotélica quer dizer que:

Le nombre, venant de l'un, a donc nécessairement les éléments qui dans l'Un lui-même, c'est-à-dire le pair qui est l'infini, et l'impair qui est le fini.

Tout c'est qui est, est nombre; tout ce qui est, est un : nous en sommes certains, parce que c'est à cette seule condition que la connaissance peut exister, et elle existe. C'est donc par le fait de la connaissance que nous ne pouvons pas nier, que nous arrivons à ce principe. C'est encore le même fait psychologique, s'ajoutant à l'observation et à l'expérience, qui nous prouve que l'Un, le nombre, l'être, est un composé de deux principes; car il est nécessaire que les choses soient ou toutes finies, ou toutes infinies, ou le rapport, l'unité, la synthèse de ces deux éléments.

Elles ne sont pas toutes finies: elles ne sont pas toutes infinies; car l'infini, par sa nature même, ne peut être connu; donc elles sont le mixte de l'un et de l'autre. (CHAIGNET, 1874, P. 44).

Assim, os elementos dos números seriam os elementos próprios de todas as coisas temporais e espaciais. A síntese entre as possibilidades infinitas de manifestação dos seres e a finitude das determinações de cada ser particular. Ou como defende Chaignet pertence à natureza dos números: "donner à tout être une loi, un guide, un maître" (CHAIGNET, 1874, P. 10). Mas deixando de lado as divergências das perspectivas tradicionais e modernas vejamos a noção pitagórica de número.

Segundo Mário Ferreira dos Santos, existiam para Pitágoras basicamente dois tipos de números - que posteriormente poderíamos desdobrar em uma série muito longa de tipos secundários¹¹⁷ -:"aquele que está nas coisas e o que as coisas copiam, que servem de modelos às mesmas" (SANTOS, 2000, P. 106). Os números como modelos são eidéticos de *eidos* que o filósofo brasileiro sempre utiliza no sentido de essência, de forma, e os números existentes nas coisas. Prossegue Mário Ferreira dos Santos:

¹¹⁷ Assim pois temos segundo Mário Ferreira dos Santos:

A quantidade *Arithmós Posótes*;

A qualidade *Arithmós Timós*;

A relação *Arithmós Poiá Skesin*;

A função *Arithmós Skesis*;

A lei, ordem, regra *Arithmós Nómos*;

O processo *Arithmós Proodos*;

A flexão *Arithmós Khyma*;

No sentido pitagórico de grau *Teleiotes*, grau de perfeição para os iniciados, o número não é apenas a medida do quantitativo pela unidade, mas é, também, a forma, como proporcionalidade intrínseca das coisas, e pode ser tomado, como realmente o é, sob diversas modalidades. (SANTOS, 2000, P. 111)

Assim, pois, desvela-se a nós uma nova compreensão de número completamente alheia à atual, a de número como essência, forma, ordem, coerência e invariância de um determinado ser. Invariância esta expressa na própria palavra utilizada pelos gregos para designar o número *Arithmós* palavra formada da junção do prefixo de negação *a* = não e de *rithmós* = ritmo. Número significa, assim, a essência que não varia aquilo que permanece por detrás das mudanças, aquilo que não possuindo ritmo não é passível de mudança e de variação (CHAIGNET, 1874, P. 4). Nesta perspectiva, quando Pitágoras ou algum pitagórico nos diz que "todas as coisas são número" podemos, na verdade, ler que todas as coisas possuem uma essência invariável, uma ordem, uma forma que pode e deve ser apreendida e expressa por meio de um determinado conceito. É que para a cosmologia pitagórica:

Os números eram entidades intermediárias entre o Ser Supremo, o Um, que não é número, e os outros seres, nos quais, por serem criados e, conseqüentemente, finitos, o número é, em parte, um limite negativo, pois indica onde este ente é o que é, como também, positivamente, o que é, seu quid, pois a forma, como *morphê*, ou *eidos* ou *skhema*, no sentido aristotélico, é número, o que Aristóteles em parte compreendeu. (SANTOS, 2000, P. 116)

Tal concepção seria não só a verdadeira exegese do pensamento pitagórico, como também, a ponte possível a um diálogo com a filosofia aristotélica. Para terminar achamos por bem reproduzir o esquema proposto por Mário Ferreira dos Santos, em seu livro já citado, que demonstra de maneira muito clara qual seria o verdadeiro pensamento de Pitágoras a respeito de uma noção tão importante para a compreensão de seu sistema filosófico como o é a noção de número:

Tríada Superior	$\left\{ \begin{array}{l} \text{Arithimói arkhai (números arquetípicos)} \\ \text{Estruturas ontológicas} \\ \text{Arithmós eidetikói (formas)} \end{array} \right.$
Tríada Inferior	$\left\{ \begin{array}{l} \text{Arithimói} \quad \text{mathematikoi} \quad \text{(números matemáticos)} \\ \text{Estruturas geométricas} \\ \text{Coisas sensíveis . (SANTOS, 2000, P. 119)} \end{array} \right.$

Desta forma, segundo o esquema acima, temos a noção de número desdobrada em suas mais diversas acepções, todas elas em uso nos escritos dos filósofos pitagóricos posteriores. Na tríada superior estamos no número compreendido em suas relações arquetípicas, ideais, formais, invariáveis e completamente incompreensível para todo e qualquer sistema filosófico nominalista. Já na tríada inferior estamos no domínio do sensível e no das abstrações possíveis a partir dele.

Tendo em vista todas estas precisões passemos agora a examinar qual seria a noção que Pitágoras possuía da música e da realidade musical.

V A noção de música para Pitágoras.

Temos visto, até aqui, a noção de número para o pensamento pitagórico. Sua compreensão da música derivará imediatamente desta visto que para Pitágoras a música também é a expressão numérica da harmonia entre os sons, mas por outro lado, para os gregos em geral, e para Pitágoras em particular, o estudo da música jamais se faria como uma simples aplicação prática de uma teoria matemática abstrata. A música inseria-se, com toda a certeza, no ideal de *Paideia* próprio da educação grega de então, a *mousiké* jamais estaria separada, nesta concepção, da moralidade, da lógica e até da cosmologia é o que nos diz Lia Tomás: "Presume-se que para os pitagóricos, a teorização musical era bem mais do que a 'organização dos sons' e que essa teorização tivesse um outro significado, talvez cosmológico ou mesmo lógico" (TOMÁS, 2002, P. 38).

Assim, o estudo e até mesmo a prática da música estava inserido dentro da lógica da educação para a virtude - *Paidéia*. Física e metafísica ainda não se estranhavam e muito menos pensavam em se divorciar. O estudo das relações numéricas era como que uma base a partir da qual os neófitos podiam passar com segurança do reino da opinião - *doxa* - para o da certeza, do pensamento não demonstrado, vacilante e fundamentado nas opiniões para um pensamento rigoroso e apodíctico. O divórcio operado entre o rigor das análises das relações numéricas e o estudo das artes humanísticas só veio a ser operado muito mais adiante, já nos meados do século das luzes, que tanta cegueira provocou, sem dúvida pelo excesso de iluminação de seus holofotes intelectuais, é o que nos lembra nossa autora:

A especulação pitagórica em torno da música apresenta algumas características específicas. Por um lado, ela vem reforçar um fato recorrente na Antigüidade, que é o entendimento da música como campo de estudos no qual se mesclam filosofia, educação, matemática, estética, metafísica, religião, enfim, todo o âmbito do conceito de *mousiké*. Como *mousiké*, é primeiramente *sentido* e, como tal, ela não significa: é *pan*, é ouvir o *lógos* em toda a sua abrangência. Aquelas disciplinas, ao contrário, já se encaminham para o campo das representações técnicas. Assim, a descoberta das relações numéricas, da mensurabilidade, abre espaço para a filosofia do discurso, para o universo do significado, lugar onde os sons foram seqüestrados em idéias e destas passaram a ser apenas variantes codificadas.

E é sob essas duas visões - a primeira tendendo para a metafísica e a outra, mais voltada para a concretude dos fatos, musical - que a teoria musical e a estética foram pensadas e construídas até meados do século XVIII. (TOMÁS, 2002, P. 105)

Mas se por um lado o estudo da *mousiké* estava inserido em um projeto muito mais abrangente de educação, o que parece ter permanecido na mente das pessoas das épocas posteriores é a noção dos pitagóricos como devotos fiéis da "deusa" matemática. Com efeito, a fama de rigor analítico e de apreciação de modelos numéricos ideais, abstratos, rigorosos e formais próprias ao pensamento pitagórico foi tão disseminada a ponto de um famoso esteta francês do século XX - Étienne Souriau¹¹⁸ - resolver batizar precisamente com o nome de *estética pitagórica* a parte da estética que se dedica propriamente à apreciação de tais modelos e arquétipos ideais, leiamos suas palavras:

¹¹⁸ Étienne Souriau (1892-1979) filósofo francês fundador da estética contemporânea.

Nous appelons esthétique pythagorique cette partie de la science qui traite des formes idéales. Nous entendons par là celles qui n'existent qu'en idée; celles qui ne sauraient présenter aucun caractère d'écœité cosmologique. Nous y mettrons toutes les entités décoratives élémentaires, telles qu'on les voit par exemple dans le matériel figuré de la décoration primitive: la svastika, la crosse double, les deux triangles affrontés, etc... Il y faut joindre évidemment toutes les entités géométriques, dès qu'elles sont prises dans leur pure quiddité formelle, où elles ne diffèrent en rien par leur nature des entités décoratives dont on vient de parler. De proche en proche, et dans un plan moins concret, l'on y mettra en somme tout ce qu'on peut trouver de formel dans les mathématiques en général, à commencer par les nombres. Mais si l'on songe que ce groupement s'ordonne sur toute l'amplitude de la 'catégorie de l'idéal', et qu'ainsi ni le métaphysique ni le moral n'en sont exclus, on admettra sans doute la convenance du terme d'esthétique pythagorique. (SOURIAU, 1929, P. 206).

Qüididade formal, eis uma expressão que soa estranhíssima - qual música dodecafônica - aos ouvidos de um esteta ou de um artista de nossos dias¹¹⁹. Aventurar-se a propor não uma qüididade, mas ao menos algum padrão de menor apelo metafísico já seria causa de um rebuliço, senão de uma revolução, que poucos estetas ou mesmo artistas estariam dispostos a pagar o preço por tamanha "ousadia". Mas do lado grego a dificuldade encontrar-se-ia na outra margem, pois para a mentalidade helênica arte desvinculada de toda e qualquer ciência seria tão impensável quando o é precisamente o inverso nos dias correntes. É o que nos lembra Matila Ghyka nos seguintes termos:

Les pythagoriciens, dont le théorie musicale reposait dès son début sur l'étude mathématique des intervalles entre les notes, de la longueur des cordes correspondant à ces notes, et du concept de proportion (arithmétique, géométrique ou harmonique) qui servait de base à cette étude, trouvaient tout naturel que les nombres, qui évidemment réglaient ou illustraient l'harmonie d'un cosmos bien ordonné, eussent le même rôle dans l'art en général, dans la musique en particulier. (GHYKA, 1952, P. 219).

O emprego da matemática em uma realidade artística soava realmente natural para um pitagórico, mas tal pensamento não se limitava à arte, mas a toda concepção do universo seja na astronomia ou mesmo na política. Na legendária vida de Pitágoras são recorrentes as referências a um esforço do mestre de Samos em educar seus discípulos para

¹¹⁹ Recentemente o filósofo francês Roger Pouivet propôs a recuperação, não da noção de qüididade formal, mas a de "ontologia da obra de arte", noção esta vizinha do pensamento pitagórico, em seu livro que precisamente leva o título de "l'ontologie de l'Oeuvre d'art. Éditions Jacqueline Chambon. Nîmes. 1999.

a política visando assim obter em escala social a harmonia que cada um deveria encontrar no pleno exercício das virtudes tanto individuais quanto sociais. Assim, fica claro que o objetivo maior para Pitágoras seria a da instauração de uma harmonia social, ou seja, que a política refletisse a harmonia existente nas relações numéricas, musicais e até mesmo planetárias e cósmicas em geral é o que nos diz textualmente Jean-François Mattéi, ouçamo-lo com atenção:

É natural que Pitágoras tenha pensado em aplicar suas descobertas musicais ao universo inteiro, sendo verdade, como o mostrará Platão, que a astronomia e a harmonia são duas ciências 'irmãs'. A redução dos intervalos dos sons e dos movimentos dos astros a relações numéricas fixas o levava a formular a hipótese da 'harmonia das esferas', cuja primeira ocorrência encontramos em Platão (*República* X, 617 b; cf. Aristóteles, *De Coelo*, II,9): a correspondência entre os intervalos das sete notas da escala e as distâncias dos sete corpos celestes à Terra justificava a genial intuição segundo a qual os números regem todas as ordens de realidade, por mais afastadas que sejam. (MATTÉI, 2001, P. 769).

Da harmonia numérica para a harmonia das esferas passando pelo homem, evidentemente, eis o traçado objetivado por Pitágoras.

Tendo colocado bem claramente os princípios básicos de seu pensamento, detenhamo-nos agora, um pouco mais pausadamente, na construção pitagórica da escala musical e das relações numéricas percebidas por ele e zelosamente passadas a seus discípulos na forma do mais estrito segredo que com muito respeito e reverência passamos agora a estudar.

VI Origens experimentais da construção da escala musical dos pitagóricos.

Como vimos em tópico anterior a vida de Pitágoras está envolta em uma série de nebulosas históricas. Não é diferente com os frutos de sua vida de pesquisas. Não sabemos ao certo quais foram as descobertas que podemos, com toda certeza, atribuir a ele. Optamos aqui, por achar a argumentação a mais razoável de todos os autores consultados, pela solução proposta por Patrice Bailhache¹²⁰ no seu livro sobre a história da acústica musical.

¹²⁰ Bailhache, Patrice. Une histoire de l'acoustique musicale. Paris. Éditions du CNRS. 2001.

A solução apresentada por Bailhache é a de que como não podemos atribuir com um grau mínimo de certeza fatos da vida e da obra de Pitágoras o que nos resta de concreto é que sabemos com toda certeza que existiu uma escola filosófica fundada pelo mestre de Samos e que tinha como núcleo de suas pesquisas as relações numéricas nos mais variados domínios, daí ser mais prudente dizermos que sabemos tal ou qual noção sobre os ensinamentos dos pitagóricos - posto que foram realmente um ou outro pitagórico tais como: Filolau, Arquitas de Tarento, Nicômaco de Gerasa, para ficarmos apenas nos mais conhecidos, o descobridor, ou descobridores, de tal ou qual ensinamento - e não de ensinamentos de Pitágoras.

A tendência a atribuir a toda realidade relações numéricas já se faz sentir nos relatos sobre a vida fantástica de Pitágoras é o que transparece na historieta que abaixo transcrevemos que é bastante conhecida e denota bem o espírito dos pitagóricos no que tange à figura de seu mestre:

Um dia, passando em frente a uma oficina de ferreiros, quando percebeu que dois martelos batendo na bigorna soavam com a diferença de uma oitava de um para o outro. Outros dois martelos soavam com a diferença de uma quarta um do outro, outros ainda com a diferença de uma quinta. Tendo a idéia de fazer pesar os martelos, Pitágoras constatou que os que soavam em oitava estavam em relação de 1 para 2, os que soavam em quinta, numa relação de 2 para 3, e os que soavam em quarta, numa relação de 3 para 4. (COTTE, 1997, P. 11)

O que é importante no relato acima, não é o fato de sua historicidade que não podemos verificar com um grau sequer aproximado de certeza, nem muito menos a correção das medidas realizadas por Pitágoras, que foram questionadas e corrigidas por Mersenne no ano de 1634¹²¹, mas sim o fato de Pitágoras ter percebido a relação entre os sons produzidos pelos martelos e suas possíveis relações numéricas, fundando assim o estudo das relações entre música e matemática que não cessou de instigar a mente de vários filósofos, músicos e matemáticos ao longo dos dois milênios e meio que nos separam do mestre de Samos.

Mas o que queremos ressaltar na historieta acima é o fato de Pitágoras, mesmo obtendo medidas equivocadas, basear-se não em meras especulações metafísicas mas em

¹²¹ Mersenne, Marin. Harmonie Universelle. Paris . Éditions du CNRS. 1963.

um fato natural para a construção de seu portentoso edifício este sim ao mesmo tempo físico e metafísico, inaugurando assim uma salutar tradição de pesquisa baseada na empiria infelizmente não levada adiante pelos próprios gregos de uma maneira geral.

Deste modo, podemos afirmar que a escala musical dos pitagóricos foi obtida de maneira experimental, mas sua "utilidade" dentro da sua visão metafísica era a de facilitar o estudo não só da *mousiké* em particular, mas da *physis* de maneira geral posto que para os pitagóricos as proporções que regem os intervalos musicais eram as mesmas que regiam a constituição dos planetas. Toda a natureza estava em relação profunda de analogia, estudar detidamente o microcosmo é obter resultados seguros sobre o macrocosmo. Tal perspectiva não se restringirá aos pitagóricos posto que será a mesma adotada por Kepler quase dois milênios depois visto que na dedicatória ao Rei da Grã Bretanha de seu monumental livro *Harmonices Mundi* literalmente ele nos diz : "Quel plus convenable des Protecteurs de l'oeuvre au sujet de l'Harmonie des cieux ayant un air de Pytagore et de Platon, que ce Roi qui témoigna du goût de la sagesse platonicienne par les monuments public" (KEPLER, 1977, P. I). Mas a semelhança não é apenas a mencionada acima, de fato, no livro acima referido Kepler parte do mesmo pressuposto: o da união analógica entre macrocosmo, microcosmo e o potencial analogante da música entre os dois mundos já que propõe precisamente a escala musical como fonte dos estudos da nova astronomia que ele próprio ajudou a construir.

VII Avaliação do projeto musical dos pitagóricos

É simplesmente impossível não se deter, um momento sequer, com admiração frente a uma tentativa tão bem sucedida de aplicação racional de um princípio natural.

Nossa admiração só aumenta ao sabermos que tudo isso foi feito contando muito mais com o poder da engenhosidade racional que com a ajuda de aparelhos sofisticados, inexistentes na época. O único "instrumento" com o qual contavam os pitagóricos era o monocórdio que se constituía simplesmente, como o próprio nome já indica, de uma só corda estendida e do conseqüente minucioso estudo das variações numéricas das vibrações desta corda e levando-se em consideração a extensão da corda e posteriormente da comparação dos resultados obtidos que equacionava diferentes extensões da corda com as

diferentes frequências obtidas. O estudo do monocórdio como base dos estudos musicais permanecerá durante toda a antigüidade clássica e durante os longos mil anos da idade média ocidental¹²².

Com efeito, coube aos pitagóricos o mérito inalienável de terem obtido uma base segura para o desenvolvimento da música ocidental em suas mais diversas modulações, experiências e desencontros e isso durante mais de dois milênios.

É de se espantar saber que podemos encontrar subjacente ao processo criativo de personagens completamente distintos, quer pelo tempo, quer pelas diferentes concepções artísticas, quer pelo temperamento, como os de um pensador da antigüidade tardia como Boécio e o de uma sumidade da música barroca como Bach, como o do pensador medieval Francon de Colônia tributário ao mesmo tempo de Pitágoras e de Boécio, e o de nosso contemporâneo, moderníssimo por sua vez, Bela Bartók¹²³, a mesma intenção de manifestar em suas criações artísticas não somente a beleza de uma forma agradável aos ouvidos mas também a harmonia e a proporção dos sons distribuídos numérica e artisticamente ao longo de suas composições musicais.

Poderíamos até, sem necessariamente recorremos a exagero algum, parafrasearmos Henri Bergson que costumava dizer que a filosofia aristotélica seria a metafísica natural da inteligência humana, dizermos que a compreensão musical dos pitagóricos, brilhantemente expressa em sua escala, seria a percepção musical natural do ouvido humano.

Alguém poderia aqui objetar que o projeto dos pitagóricos encontra-se hoje não só, para felicidade e regozijo nosso, morto, mas também devidamente enterrado. Responderíamos que tal julgamento não parece condizer com a realidade dos fatos. Se por um lado na academia pleiteia-se a morte da tonalidade tradicional e isso de uma maneira cujo segredo pertence somente aos obstinados e sectários de qualquer cor, sabor ou tendência. De outro, temos a recusa do público - e aqui levo em consideração tanto o público em geral, a famosa massa popular, quanto o público cultivado e que possui o que

¹²² É o que surpreendentemente nos mostra o exaustivo estudo de Christian Meyer precisamente intitulado *Mensura Monochordi*. Paris. Éditions du CNRS. 2002.

¹²³ Bela Bartók (1881-1945) compositor que nasceu no então império austro-húngaro, cujo território hoje compreende a Romênia. Foi um dos compositores do século XX mais influenciados pela relação da música com a matemática. Sua monumental obra *Microcosmos* (*Mikrokosmos*) para dois pianos é marcada pela utilização recorrente do número de ouro, noção matemática de múltiplas aplicações na música de Bach aos nossos dias.

podemos chamar de iniciação musical - precisamente das novidades que vieram, pretensamente, substituir o esgotado sistema tonal tradicional.

Não quero, contudo, advogar que o modelo musical dos pitagóricos não possa ser aperfeiçoado ou renovado, a história da música ocidental prova justamente o contrário¹²⁴, para ficarmos em um único exemplo no exato momento em que Schoenberg decretava a morte da música tonal e conseqüentemente de sua fundamentação pitagórica, a mesmíssima música tonal revestia-se de novas formas continuando o caminho natural da tradição, ou seja, o da renovação respeitando o passado, sem rupturas abruptas, não no ocidente, mas no oriente europeu. Se Schoenberg houvesse inclinado seus ouvidos um pouco mais a leste teria ouvido novas tonalidades advindas dos povos eslavos que através de seus compositores sintetizaram, com sucesso, a tradição musical erudita com o folclore destes povos. Tais experiências poderiam ter fecundado por anos a fio, quiçá por décadas a música erudita feita em terras ocidentais. É o que precisamente nos diz Ansermet sobre a percepção musical, o raciocínio pitagórico e as tradições folclóricas de cada povo:

Mélodie, polyphonie, harmonie étant des types de structures dont la possibilité petait inscrite dans l'oreille humaine depuis toujours, il n'est pas surprenant que l'on en trouve des exemples dans les musiques primitives ou folkloriques et dans celles des cultures antiques. Mais c'est une chose que dans un peuple, une région, un milieu de culture, la conscience musicale adopte un certain type de structure donnant naissance à un certain trésor musical qui dès lors se perpétue et dans lequel le type de structure choisi se stabilise. (ANSERMET, 2000, P. 342).

Ou seja, é precisamente desenvolvendo uma percepção auditiva natural, cujo mérito de matematizá-la conferindo-a expressão racional cabe, como já dissemos, inteiramente aos pitagóricos que uma determinada tradição cultural, pode exprimir dentro das possibilidades sonoras selecionadas culturalmente desenvolver uma tradição musical coerente e consistente.

Mas, um pouco mais adiante, Ansermet nos faz notar talvez os germes do que mais tarde frutificaria na revolução atonalista leiamo-lo, os grifos são do autor:

¹²⁴ Na verdade, podemos dizer que a escala pitagórica já conhecia os primeiros esboços de ocaso já no século XVII com o advento, e extraordinário desdobramento, da polifonia no ocidente. O ocaso do pitagorismo musical talvez tenha sido fruto de um desenvolvimento polifônico que não soube ser fiel às suas origens.

C'est une toute autre chose qu'une conscience musicale partie de la mélodie pure découvre la polyphonie dans sa structure la plus rudimentaire, et en poursuive le développement pour aboutir à une musique fondée sur le sentiment "harmonique" et dans laquelle le mouvement harmonique *conduit* le déploiement mélodique - plus haut degré de développement possible des structures musicales. Ce dernier événement ne s'est produit qu'en Occident. Il ne peut être le fait que d'une conscience musicale autonome et active, c'est-à-dire parfaitement libre et n'obéissant qu'aux lois généralement humaines de la perception auditive dont elle découvre et *cultive*, au cours d'une création historique continue, toutes les possibilités de structure. Cela veut dire qu'au moment de son passage de la mélodie pure à la polyphonie, et de celle-ci à l'ère harmonique, elle n'a pas eu besoin de modèles. (ANSERMET, 2000, P. 342).

Talvez tenha sido justamente esta autonomia cultural do homem frente aos dados naturais que fez com que chegássemos ao desenvolvimento histórico da humanidade - notadamente no ocidente, e no ocidente moderno - a afastarmo-nos progressivamente do modelo natural expresso por Pitágoras e por seus discípulos.

Foi justamente com a ruptura dos padrões estabelecidos pelos pitagóricos a quase três milênios que a seguinte situação começou a verificar-se, os grifos são do autor:

Se hoje em dia retirássemos de uma hora para a outra a música histórica das salas de concerto e só executássemos obras modernas, as salas estariam rapidamente desertas - exatamente como teria acontecido no tempo de Mozart se retirassem do público a música contemporânea e só lhes fosse oferecido música antiga (a barroca, por exemplo) Constata-se então que a música histórica, principalmente a do século XIX, sustenta a vida musical de nossos dias. *Desde o nascimento da polifonia nunca se dera um caso como este.* (HARNONCOURT, 1988, P. 18).

O diagnóstico da situação atual é claro, sua remediação é que se faz obscura. Se um simples retorno a tradição não resolveria o problema do impasse da criação artística no campo musical de hoje não vemos razão suficiente para que não recuperemos ao menos o rumo do caminho perdido.

VIII *Ars sine scientia nihil*. A escala pitagórica segundo Matila Ghyka

Les plus illustres maîtres de lyre ou d'aulos, un Lasos, un Pythoclides, un Agathoclès, un Damon, n'enseignaient pas seulement les artifices du doigté ou les procédés d'accompagnement, mais aussi les relations fondamentales qui donnaient à leur art sa signification mathématique.

Vimos, nas páginas antecedentes, a contribuição de Pitágoras para a compreensão do fenômeno musical. Agora poderemos ver como intérpretes seus, nossos contemporâneos viram a gênese e o desenvolvimento de seu pensamento.

Começemos pelo estudo de Matila Ghyka¹²⁵ que se autodenomina um neopitagórico. Com efeito, a obra deste último é toda ela tributária do pensamento de Pitágoras¹²⁶, seus livros tem, todos eles, como temática a relação entre as artes e os números.

Sobre a escala pitagórica e sua geração ele nos diz:

La gamme diatonique primitive ou gamme de Pythagore est, en effet, fondée sur l'intervalle de quinte qui sépare les sons émis par deux cordes homogènes dont les longueurs sont dans le rapport $2/3$.

$fa_0 = 3/2$ • _____ ○ _____ ○ _____ •
 $do_1 = 1$ • _____ ○ _____ ○ _____ •
 $sol_1 = 2/3$ • _____ ○ _____ ○ _____ •
_____ $do_2 = 1/2$.
 $ré_2 = (2/3)$ • _____ ○ _____ ○ _____ •
 $la_2 = (2/3)$ • _____ ○ _____ ○ _____ •
 $mi_3 = (2/3)$ • _____ ○ _____ ○ _____ •
 $si_3 = (2/3)$ • _____ • (GHYKA, 1938, P. 105)

Todo o sistema pitagórico estaria representado aqui por simples cordas cuja extensão recíproca é de $1 = 2/3$ da antecedente.

A racionalidade do sistema estaria assim assegurada pela relação do som com a medida das cordas. Deste modo, o que obteríamos seria uma rigorosa determinação matemática das relações dos intervalos entre si. A oitava é assim resultante das relações das quintas justas obtidas pelas relações das cordas dentro deste sistema. O problema aqui é que as partes antecedem ao todo. As cordas estão estabelecidas em relação entre si para se

¹²⁵ Matila Ghyka (1881-1965) matemático e pensador romeno radicado na França.

¹²⁶ Ousaria dizer que existe como que uma irmandade pitagórica contemporânea cuja linhagem seria a seguinte: Éliphas Levi (1810-1875) Charles Baudelaire (1821-1867), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Paul Valéry (1871-1945), Matila Ghyka (1881-1965), Pius Servien (1902-1959) que seria o último elo da cadeia.

encontrar a relação com o enquadramento (a oitava) que as organizarão em um todo coerente.

Para ajustar as diferentes notas dentro da estrutura da oitava encontrada não é necessário nenhum cálculo matemático complexo, basta multiplicar ou dividir os valores obtidos na escala acima da seguinte maneira:

Chaque corde est par définition la quinte juste (ascendante) de la précédante; une nouvelle corde de longueur $1/2$, située entre sol_1 e $ré_2$ sera “l’octave” de do_1 et prendra le nom de do_2 . Il s’agit maintenant de ramener à l’intérieur de l’octave $do_1 do_2$ des notes ayant les mêmes timbres que $fa_0 ré_2 la_2 mi_3$ et si_3 ; il suffit pour cela de diviser fa_0 par 2, obtenant ainsi son octave fa_1 (il s’agit ici des longueur des cordes), de multiplier par 2 $ré_2$ et la_2 , et par 2^2 mi_3 et si_3 .

On obtient ainsi:

Do_1	$ré_1$	mi_1	fa_1	sol_1	la_1	si_1	do_2
1	$2^3/3^2=8/9$	$2^6/3^4=64/81$	$3/4$	$2/3$	$2^4/3^3=16/27$	$2^7/3^5=128/243$	$1/2$

(On voit que c’est la cinquième note qui fournit l’intervalle de quinte $2/3$ par rapport à la fondamentale, d’où le nom de quinte). (GHYKA, 1938, P. 106).

Nada mais simples. Deste modo temos a obtenção da escala diatônica utilizando simplesmente os números que os gregos dispunham sem a necessidade de recorrer a qualquer procedimento irracional, mágico ou esotérico que seja.

Assim, fica mais claro o que Pitágoras queria dizer quando a tétrade sagrada ($1+2+3+4 = 10$) contém todo o universo. Contém não somente o mundo inteiro – em seu sentido físico – como também os mundos possíveis resultantes da inventividade humana como é o caso do universo musical:

La décade en tant que tetractys ($1+2+3+4$, somme des 4 premiers nombres) évoquait, parmi les rapports numériques imaginables entre ses différents éléments, tous spécialement ceux qui représentaient les principaux accords caractérisant la gamme pythagoricienne ($4/2$, $4/3$, $3/2$, octave, quarte e quinte), dans une lyre tétracorde ayant ses cordes proportionnelles à 1,2,3, et 4. (GHYKA, 1938, P. 15).

Passemos agora ao estudo sobre a escala pitagórica feito pelo engenheiro francês Paul J Richard.

IX A escala pitagórica segundo P J Richard

Chaque fois que je veux exposer un problème d'une manière qui ait le sens comum, l'expérience m'a prouvé qu'il me faut revenir à celui qui, le premier s'en est occupé. Loin de se perfectionner avec le temps, la solution devient moins claire et moins directe.

Henri Bouasse.

Richard começa seu estudo do sistema musical pitagórico nos lembrando das analogias visíveis entre níveis invisíveis da realidade tão caro ao pensamento do mestre de Samos.

Com efeito, para este último, o universo inteiro está intimamente conectado através de uma imensa rede de analogias recíprocas o que explicaria a noção de “música das esferas” a que Pitágoras atribuía a distribuição setenária dos planetas de nosso sistema, assim como ao setenário das notas em torno da oitava musical:

La théorie pythagoricienne faisait de l'univers une grande harmonie, et pour que l'harmonie des sphères, l'harmonie céleste, puisse correspondre analogiquement aux autres harmonies, et en particulier à l'harmonie musicale, il fallait qu'il y eût sept notes dans la gamme comme il y avait sept planètes dans le ciel. Les anciens admettaient, en effet, l'existence de sept planètes: la Terre, le Soleil, la Lune, Mars, Vénus et Mercure. Telle est l'origine des sept notes de la gamme de Pythagore. (RICHARD, 1930, P. 28).

O que vemos aqui é que mesmo Pitágoras fazendo uso racional da matemática, seu uso estava condicionado por uma noção metafísica subjacente que o “forçava”, por assim dizer, a encontrar nos fenômenos por ele estudados ressonâncias deste princípio metafísico.

Tendo em mente o princípio de analogia das realidades celestiais e terrestres o que teríamos é, nada mais que a obtenção desta realidade na música e em todas as outras realidades a ela análoga.

Vejamos como se obtém a oitava a partir de uma experiência muito simples orientada por um princípio metafísico segundo Richard:

Prenons une corde de longueur suffisante, fine, bien régulière, bien homogène, sur laquelle nous prélèverons sept fragments, tels que la longueur du deuxième soit les 2/3 de celle du premier, la longueur du troisième les 2/3 de celle du deuxième, et ainsi de suite. Tendons ces sept cordes, rangées

par ordre de grandeur, sur une table d'harmonie à des intervalles égaux et suffisants pour permettre d'intercaler entre deux quelconques d'entre elles une vingtaine d'autres cordes de longueurs intermédiaires.

Ces sept cordes, également tendues à l'aide de poids ou de chevilles, rendent chacune un son bien défini quand on les pince ou quand on les attaque à l'archet. Nous dirons que deux de ces sons successifs sont séparés par un intervalle de quinte: nous verrons plus loin que trois autres sons viennent s'intercaler dans chacun de ces intervalles pour former la gamme, d'où le nom de quinte, intervalle qui comprend cinq notes de la gamme.

Nous désignerons les sept sons successifs, en partant du plus grave, fourni par la corde la plus longue, par les noms et indices suivants, qui serviront aussi à désigner les cordes correspondantes:

Fa₀ do₁ sol₁ ré₂ la₂ mi₃ si₃

Prenons pour unité de longueur la longueur de la deuxième corde, qui donne la note que nous avons appelée do₁. Les longueurs des autres cordes seront représentées par les fractions placées au-dessous de chacune d'elles dans le tableau suivant:

Fa ₀	do ₁	sol ₁	ré ₂	la ₂	mi ₃	si ₃
3/2	1	2/3	(2/3) ²	(2/3) ³	(2/3) ⁴	(2/3) ⁵
3/2	1	2/3	4/9	8/27	16/81	32/243

La corde qui aurait pour longueur 1/2 donnerait un son qui s'intercalerait entre sol₁ (2/3) et ré₂ (4/9). On sait en effet que la fraction $2+4/3+9 = 1/2$ est comprise entre les fractions 2/3 et 4/9.

On appelle octave de do₁ le son fourni par la corde de longueur 1/2 et on le désigne par la notation do₂.

D'une façon générale, quand deux cordes sont l'une le double de l'autre, les deux sons qu'elles fournissent sont séparés par un intervalle qui porte le nom d'octave. Entre ces deux sons viennent s'intercaler six autres sons de la gamme: d'où le nom d'octave, intervalle qui comprend huit notes de la gamme. (RICHARD, 1930, P. 28 e ss.).

A explicação de Richard vai ao mesmo sentido da de Ghyka, não diferindo desta última que por alguns detalhes fortuitos que em nada prejudicam o acordo subjacente aos dois autores.

A distribuição dos intervalos internos a oitava se faria do seguinte modo na sua visão:

L'intervalle d'octave comprend 5 intervalles d'un ton et 2 intervalles d'un demi-ton diatonique:

Fa ₀	do ₁	sol ₁	ré ₂	la ₂	mi ₃	si ₃	do ₂
	1 ton	1 ton	1/2 ton	1 ton	1 ton	1 ton	1/2 ton

On vérifie que le produit des 7 fractions:

$$\frac{8}{9} \times \frac{8}{9} \times \frac{243}{256} \times \frac{8}{9} \times \frac{8}{9} \times \frac{8}{9} \times \frac{243}{256} = \left(\frac{8}{9}\right)^5 \times \left(\frac{243}{256}\right)^2 = 2^{15}/3^{10} \times 3^{10}/2^{15} = 1/2.$$

(RICHARD, 1930, P. 35).

Deste modo Pitágoras obteve toda sua escala fazendo uso apenas dos poucos recursos com que contava. O que novamente nos confirma a possibilidade de explicação inteiramente racional do procedimento pitagórico:

En résumé, Pythagore, à l'aide des trois seuls premiers nombres 1,2,3, a construit, en appliquant une règle arithmétique arbitraire et très simple, un instrument à cordes donnant tous les sons d'une gamme si agréable à l'oreille que les physiciens Cornu¹²⁷ et Mercadier l'ont prise pour la gamme mélodique naturelle. (RICHARD, 1930, P. 47).

Tendo em mente estes dados, vejamos agora como Ansermet via a concepção pitagórica da música e se ela teve alguma influência sobre ele.

X *Non omnia possumus omnes*. Pitágoras aos olhos de Ansermet

A primeira impressão que temos quando ouvimos falar da relação da música com a matemática e que o autor inevitavelmente irá discorrer sobre a inigualável contribuição de Pitágoras de Samos a este domínio, com Ansermet não é assim. Não que ele não reconhecesse os imensos esforços deste pensador grego, sua crítica encontrava-se em outro nível de interpretação.

Sua crítica era baseada não no tratamento matemático dos intervalos musicais, ponto pacífico entre os dois, mas justamente pela determinação extrínseca da música pelo instrumental matemático:

La musique occidentale ouvre, dans l'histoire de la musique humaine, un chapitre entièrement nouveau. En particulier, si nous trouvons par la suite que ses intervalles sont pythagoriciens, devons-nous noter que Pythagore les avait déterminés du dehors, par le raisonnement, tandis qu'au moment où la conscience musicale occidentale les reconnaît et les adopte sans le savoir, elle ne fait que refléter ses lois auditives; et c'est pourquoi notre formulation de ces intervalles ne sera pas celle de Pythagore et

¹²⁷ Alfred Cornu (1841-1902) físico francês que juntamente com seu amigo Mercadier escreveu uma importante obra sobre a análise científica das escalas musicais: "sur les intervalles musicaux mélodiques, comptes rendus hebdomadaires des séances de l'academie des sciences. Vol. 74. 1872. P 321e ss.

nous conduira plus loin qu'il ne pouvait aller dans les limites de la mélodie pure. (ansermet, 2000, 342).

Mas o que significa determinar por fora? Significa interpretar um fato do mundo transcendente como se este fosse coisa do mundo transcendental. Significa que Pitágoras raciocinando sobre o problema musical encontrou as correspondências matemáticas dos sons, só que esse tipo de aproximação possui limitações evidentes do ponto de vista da fenomenologia já que algo só é verdadeiramente determinado quando sobre a redução eidética e, portanto, descobrir uma relação numérica qualquer a partir da mensuração exterior nada desvela ao fenômeno musical em si mesmo.

O que Pitágoras fez foi traduzir um fato empírico em formulação matemática. O fato empírico eram os sons obtidos pela corda estirada, ora, é, precisamente, aí que se encontra a falha pitagórica. Querer determinar a escala musical a partir de mensurações aritméticas das relações entre os sons e, depois, generalizar os números obtidos em uma generalização sobre a música é pura ingenuidade. Mas porque ingenuidade? É que na perspectiva de Ansermet, a música não nasce dos sons mas em nossa consciência. Não nascendo a partir dos sons qualquer medida externa é ingenuidade, o que temos que fazer é trilhar outro caminho, a via interna de nossa consciência.

Antes de prosseguirmos é necessário que insistamos mais uma vez: Ansermet não acusava Pitágoras de erro de qualquer sorte, apenas de parcialidade de perspectiva parcialidade esta que não poderia lhe ser inteiramente imputada já que querer que Pitágoras fosse mais adiante seria querer o impossível. A prova de que Ansermet até admirava o mestre de Samos é que a perspectiva pitagórica, a seus olhos, orientou de maneira correta, toda a música ocidental em seu percurso através da monodia passando pela polifonia até chegarmos aos dias de hoje. O que não se pode é, depois do advento da fenomenologia, utilizar como ponto de partida algo que sustentou a música por tanto tempo por falta de outro apoio mais seguro. Deste modo, com a aproximação possível feita pelo interior de nossa consciência que nos possibilita a fenomenologia à perspectiva pitagórica será superada por uma visão esta sim completa do fenômeno musical:

La conscience auditive constitue le monde des sons musicaux, avons-nous vu, par deux systèmes de logarithmes, l'un à base de quinte ascendante et descendante, l'autre à base de quarte descendante et ascendante.

Cette détermination théorique a eu, on le sait, sa source pratique chez les Grecs dans l'accord de la lyre.

C'est sous cette forme que le système à base de quinte et de quarte a été sanctionné par Pythagore. Mise au jour chez les Grecs, par l'instrument plus encore que par la musique (qui cultivait d'autres divisions de l'échelle), justifiée par la raison aux yeux de Pythagore, la structure heptatonique de l'octave qui en découlait a été reconnue et adoptée spontanément par la conscience musicale occidentale; preuve en est que toute la musique occidentale de l'ère mélodique, puis de l'ère polyphonique, repose sur elle, et que l'évolution historique de cette musique s'est traduite par une généralisation du système pythagoricien qui en a étendu le champ rationnel jusqu'à son extrême limite, jusqu'au cercle ou plutôt à la spirale des quintes ascendantes, au cercle ou à la spirale des quartes descendantes. (ANSERMET, 2000, P. 379).

O princípio racional encontrado por Pitágoras não é equivocado, é apenas parcial. Explica uma série de coisas deixando n outras sem explicação.

É que Pitágoras, aos olhos de Ansermet, por mais que fizesse uso de sua razão a fazia dentro dos limites de sua época, misturando matemática, música e metafísica o que certamente só poderia acabar em confusão.

Um dos problemas que Pitágoras não soube sequer ver, quanto mais explicar, foi o do surgimento da oitava que como sabemos para Pitágoras se dava como resultante de dois tetracórdios ligados por uma quinta, ao assim proceder, o resultado não poderia ser outro de que a oitava seria gerada por acordes anteriores a sua existência não sendo ela pois nada mais que um enquadramento dos intervalos que se relacionam entre si e não uma estrutura posicional que irá determinar a enquadramento dos intervalos como é o caso da perspectiva de Ansermet.

A explicação para este desvio encontra-se no fato de que Pitágoras era influenciado em sua pesquisa por perspectivas metafísicas ou místicas que o constrangiam em sua visão não o fazendo perceber outros dados que lhe teriam aberto a perspectiva interior do surgimento da música em nossa consciência.

Ce sont les sages qui préconisaient l'emploi exclusif de l'échelle heptatonique, parce qu'ils voyaient dans cette structure la manifestation d'une relationnalité interne qui en déterminait

précisément la dynamis, et qui donnait du même coup à la relationnalité externe un fondement rationnel. (pour passer de sol à fa #, il faudrait passer par toute une chaîne de quintes et de quartes, d'où l'altération de la dynamis). Et c'est Pythagore qui a sanctionné la rationalité de cette structure en lui attribuant une signification métaphysique, inspirée par la mystique des "nombres". Mais Pythagore lui-même ne voyait pas plus loin que la quinte ou la quarte, ni la chaîne des quintes ni la chaîne des quartes, en effet, l'amenaient à l'octave. L'octave, pour les Grecs, tombait du ciel – et c'est si vrai qu'ils ne donnaient pas le même nom aux sons à distance d'octave, ce qui veut dire qu'ils ne faisaient pas de l'octave une relation positionnelle, mais seulement un cadre, donné du dehors, une donnée de fait; et Pythagore constituait l'octave en coordonnant deux tétracordes reliés par une quinte: il constituait le tout à travers ses parties.

Ces deux faits de conscience: "détermination par le dehors" (qu'elle procède de la raison théorique comme chez Pythagore ou chez les Chinois, ou de la raison pratique comme chez les musiciens grecs) et "détermination d'un tout à travers ses parties", vont de pair; l'un entraîne l'autre. (ANSERMET, 2000, P. 912).

O todo é determinado por suas partes por causa da determinação do fenômeno musical ser feito por fora. Em outras palavras Pitágoras ao matematizar os intervalos fazem surgir a oitava como produto das relações numéricas de seus intervalos, eis o equívoco de toda tradução matemática da música.

Para Ansermet não se trata de saber se o instrumental matemático a serviço da mensuração musical esteja correto, mas de perceber que o todo é anterior as partes que o constituem. Desse modo, podemos dizer que a música antecede os sons e não o contrário já que surgindo em nossa consciência a música é anterior à empiria nela apenas buscando os elementos de que necessita para sua expressão. No mesmo sentido poderíamos também afirmar que a oitava é anterior aos intervalos que a compõe.

Se Pitágoras tivesse entrevistado sua abordagem por um outro ângulo, certamente todo o desenvolvimento da música ocidental teria sido outro:

S'il s'était trouvé, à l'aube de l'ère occidentale, un Pythagore – un Pythagore phénoménologue – pour déterminer par la raison l'échelle à laquelle allait se rapporter, en général, la musique de la nouvelle conscience commençant à se signifier en Occident par la psalmodie chrétienne, il aurait certainement découvert non pas la grande échelle descendante de La des Grecs, mais une grande échelle, une double échelle ascendante-descendante, de Ré. (ANSERMET, 2000, P. 918).

E por que tal fenômeno se daria? Pelo fato de que o princípio gerador não seria o do simples encadeamento de quintas e quartas gerando oitavas sucessivas, mas ao contrário, a das oitavas gerando intervalos ascendentes e descendentes.

Vemos então que o erro de Pitágoras não é de ordem matemática, mas de perspectiva. Sua aproximação racional da música é louvável, mas imperfeita já que com ele apenas obtém leis *a posteriori* que nada acrescenta à compreensão da música.

A aproximação pelo interior de nossa própria consciência do fenômeno musical, nos faz não só entrever as leis que regem este campo, mas também uma infinidade de caminhos livres que nossa inventividade poderá depois percorrer:

C'est l'intuition qui fait trouver Pythagore le fameux pont aux ânes. A la vue du triangle rectangle il a eu l'intuition que les proportions de cette figure devaient obéir à une loi, et c'est parce qu'il a eu l'intuition d'une loi qu'il l'a cherchée et trouvée. Ainsi se vérifie ce que nous disions dans notre introduction: en musique la pensée théorique n'est pas créatrice, seule est créatrice la conscience en acte dans la musique car elle est conscience intuitive de la loi tonale. (ANSERMET, 2000, P. 1038).

Eis o pensamento de Ansermet em relação a Pitágoras.

Deixaremos para mais adiante nosso posicionamento sobre a querela contemporânea sobre a música atonal baseada na constatação feita por nosso autor da lei universal de obtenção do sentido tonal da música através da escala pitagórica por nós aqui estudada. Detenhamo-nos agora sobre a posteridade do pensamento dos pitagóricos em seu próprio terreno e época cultural. Abordaremos a seguir o que Platão deve, ou não, ao pensamento pitagórico e o que acrescentou de original na compreensão da música e de sua relação com os números.

XI O logos supremo. A música no pensamento platônico

A filosofia é a mais alta forma de música.

Platão.

Platão possui a fama, injustificada, segundo nosso aviso, de desconsiderar a arte como forma digna de conhecimento ou até mesmo de apreciação já que esta desvirilizaria o espírito daqueles que a cultivassem ou mesmo de seus meros apreciadores.

Mostraremos a seguir que o julgamento de Platão não era tão severo assim, no que diz respeito às artes de seu tempo, mas apenas àquelas que segundo ele eram realizadas sob o influxo do que podemos chamar de "teatrocracia" que seria nada menos do que colocar a arte em geral, e a música em particular, sob o influxo do sucesso e do conseqüente aplauso teatral e não a serviço da contemplação das idéias, fim último da filosofia segundo Platão.

Para reforçar o que dissemos acima basta sabermos que Platão no Fédon, escreve que a filosofia é a música suprema (PLATÃO, 1999, P. 61). Se a filosofia pode ser comparada à música suprema isso se deve à notória dignidade da música no pensamento platônico.

Se por um lado a filosofia é a busca da compreensão e da contemplação do logos a música também pode nos ajudar a encaminhar a alma no caminho que leva à elevação. Evidentemente que nem todo tipo de música está apta a realizar tal trabalho e a famosa crítica que Platão tece às artes de seu tempo justifica-se nesta perspectiva pelo fato de que segundo ele a música de seu tempo estar muito mais voltada para a distração do que para a elevação do espírito tão cara a seu pensamento.

Em outro de seus diálogos¹²⁸, Platão nos diz que o homem inculto não é iniciado nem na música nem na filosofia. Iniciado compreende-se aqui da situação do homem que compreende tanto a música como a filosofia em suas bases eternas e ideais e não evidentemente do músico prático ou do sofista que apenas "tocam" na periferia da realidade de uma e de outra ciência sem nunca conseguir ultrapassar os rudimentos.

Continuando sua crítica, Platão diagnostica que a música feita em seu tempo não estava a mercê da inspiração das musas, mas estava sim submetida a um virtuosismo de difícil domínio o que levava os músicos ao ápice da perfeição técnica o que para Platão era simplesmente lamentável pois tal prática estava influenciada por uma concepção racional da música e do músico o que evidentemente ia de encontro com os objetivos pretendidos pela arte na ótica platônica. Longe de nós querermos forçar a interpretação do pensamento de nosso filósofo e dar à música na obra platônica uma dimensão que ela não possuía para ele, e é essa a nossa leitura, a música não era capaz de elevar o homem à contemplação do logos supremo, mas era um trampolim a partir do qual a árdua ascensão da alma das realidades corpóreas até os mundos ideais pode ser facilitada, deste modo a música não

¹²⁸ Trata-se do diálogo A República III 411 C.

seria um logos mas uma arte, um saber. Nas palavras de um especialista abalizado: “La musique est pour lui un art, un savoir, sans toutefois être une science” (MOUTSOPOULOS, 1989, P. 4). A música não é ciência mas deve tornar-se uma, ou, ao menos, subordinar-se àquela que é a ciência suprema, a filosofia. Deste modo temos que a crítica que Platão fazia às artes de seu tempo é, na verdade, uma crítica ao empirismo e ao virtuosismo nas artes.

Mas como a música poderia tornar-se uma ciência? No Filebo¹²⁹ Platão declara que a matemática deve ser o elo entre as ciências e as artes e, portanto, se a música quer se transformar em um saber de diversão em um saber de dileção o músico deve antes de tudo cultivar o saber apodíctico da matemática, assim por um caminho inesperado podemos explicar o sentido profundo do dístico mandado colocar pelo próprio Platão no pórtico de sua academia “Não entre aqui quem não souber geometria”. É sabido de todos da influência do pensamento pitagórico sobre a obra platônica é o que nos lembra Moutsopoulos: “Or, on le sait, les connaissances musicales de Platon sont due en grand partie à l'école harmonique pythagoricienne” (MOUTSOPOULOS, 1989, P. 234). E mais adiante: “la beauté des sons et de la musique agissant sur les corps et sur l'âme leur imprime cet ordre dans le mouvement appelé rythme qui, par sa simplicité et sa force, entraîne dans la voie du bien” (MOUTSOPOULOS, 1989, P. 236).

Mas não devemos exagerar o papel da matemática na música tal papel se restringe a nosso ver em um critério orientador da beleza através da percepção das harmonias numéricas o que é sobejamente facilitado pelo hábito do pensamento matemático, mas o músico, e o amador da música, devem através dela discernir não as fórmulas matemáticas expressas em uma música qualquer, mas sim a essência eterna do belo. Nesta ótica o prazer auditivo conta menos que a contemplação da beleza inteligível.

A força libertadora da música feita com ciência e sob a inspiração das musas só é comparável à da reflexão filosófica todas duas podem fazer chegar a uma espécie de purificação da alma com relação aos grilhões que nos prendem às realidades corporais. O verdadeiro músico é possuído pelo divino, é um receptáculo da inspiração divina, deste modo, não é seu valor técnico de virtuose que interessa, mas sua possessão por um deus. É

¹²⁹ Platão. Filebo. 55c a 55c.

o que Platão deixa claro no seu diálogo Crátilo¹³⁰ onde precisamente invoca as musas para designar o epíteto do verdadeiro poeta e do verdadeiro músico. É o que nos diz Moutsoupoulos: "Le rôle du facteur humain se bornerait à la possession de la techné et de la sophia exigées pour l'expression convenable et agréable de ce qui est dicté par la Muse. " (MOUTSOPOULOS, 1989, P. 20). e mais adiante: " La tâche du musicien consiste, en premier lieu, à chanter la vertu des ancêtres et à l'offrir aux jeunes comme un exemple à imiter et comme une incantation contre l'injustice" (MOUTSOPOULOS, 1989, P. 21).

Assim, o papel do músico é antes de tudo o de se colocar através de um processo extático em contato com as musas, fonte segura e inultrapassável de inspiração artística e só em seguida poder colocar a sua técnica a serviço desta inspiração primordial. É neste sentido que Platão no seu diálogo Híppias Maior¹³¹ considera que a audição e a visão são dons divinos que nos foram concedidos para restabelecer em nós a harmonia exprimida pela beleza, mas não por qualquer beleza mas sim pela beleza eterna e ideal fonte de todo a beleza visível e invisível.

Mas se a audição é dom divino pode também reduzir-se por degeneração a um mero deleite sensível, tal degeneração é o que precisamente explica o estado lamentável das artes de seu tempo. Com efeito, Platão no Timeu¹³² distingue duas espécies de prazeres auditivos: uma sensação agradável e um gozo racional. O primeiro caso ocorre quando a pessoa incapaz de reconhecer as relações harmônicas internas de ordem matemática sob a qual está fundada a beleza contenta-se com o prazer da evolução dos sons, detendo-se, portanto no nível do irracional, trata-se, portanto do típico comportamento do homem vulgar e inculto, em suma do não iniciado. No segundo caso, o sujeito sabe discernir as relações ideais existente entre s sons ouvidos, é possuidor do logos da música, trata-se, portanto de um iniciado. Os primeiros nascem do que Platão julga serem prazeres impuros, misturados, que poderia ser representado pela equação dor/cessação da dor tal situação nasce da ausência da compreensão do logos que subjaz a estrutura da música inspirada. No segundo caso, não existe ausência de compreensão, mas ao contrário, superabundância o que impulsiona a alma do homem rumo a sua finalidade última visto que a beleza musical refletir a harmonia divina, o possuidor do logos da música acederá com maior facilidade à

¹³⁰ Platão. Crátilo 406 ^a

¹³¹ Platão. Híppias Maior. 297 e 298 ^a

¹³² Platão. Timeu. 80b.

contemplação desta harmonia incriada. Assim, temos os prazeres misturados e prazeres puros, os prazeres puros deixam transparecer as idéias às quais elas participam em um grau elevado o que é simplesmente impossível no caso dos prazeres impuros e misturados.

A finalidade da música não é a de dar prazer à alma ao menos no sentido de prazer misturado à sensação de dor. Não deve, portanto, buscar apenas uma sensação agradável, mas nos levar a contemplar a realidade, a verdadeira realidade. Combatendo a degradação musical, Platão pensava em dar às novas gerações um sentimento do belo cujo critério seria o bem e não simplesmente o prazer como queriam os artistas do tempo de Platão. A crítica às artes feita por Platão é bem resumida nas seguintes palavras de Moutsopoulos:

Les beaux arts sont essentiellement des arts d'imitation; le plaisir qu'ils procurent résulte surtout de la découverte de la ressemblance : a ce plaisir Platon donne le nom de $\chi\acute{o}\rho\iota\varsigma$, la grâce l'agrement. (SCHUL, 1933, P. 44).

Sendo uma arte de imitação a música corre sério risco de imitar não modelos arquetipais, mas realidades corpóreas que em si mesmo já são imitações de seus arquétipos ideais sendo assim a música ou outra arte qualquer que se encarregasse de inspirar-se na natureza estaria fazendo na verdade uma imitação de uma imitação, ou seja, em outros termos estaria tendo como modelo uma realidade que em si mesma é imperfeita e desarmônica o que seria absurdo.

Mas se o artista não pode imitar as realidades naturais quais seriam os critérios básicos que deveriam nortear tanto a boa música quanto a boa crítica são segundo Platão? Segundo ele os critérios deveriam ser os seguintes:

1 O conhecimento de causa do objeto em questão. Para saber executar ou julgar sobre o que é um objeto deve saber o que é este mesmo objeto;

2 Para saber se uma obra foi composta corretamente, deve-se conhecer a tradição principalmente as obras que são consideradas clássicas;

3 Julgar como as palavras, o ritmo e a melodias foram combinados para saber se a obra merece o título de bela.

Tendo em mente estes critérios básicos poderíamos entrar então na plena inteligibilidade do pensamento platônico quanto à música. É só desta maneira que a música pode nos aparecer como: "la traduction des mouvements de l'âme en un langage

compréhensible, composé essentiellement de mouvements homogènes par rapport à ceux qu'il traduit et transmet, pour ainsi dire" (MOUTSOPOULOS, 1989, P. 249).

O que devemos ressaltar na citação acima é a busca da homogeneidade dos movimentos da alma com a realidade contemplada, a homogeneidade pode e deve ser alcançada pelo músico verdadeiro pelo fato de sua reta compreensão do logos da música. E neste ponto novamente encontramos similaridades entre a compreensão platônica e a pitagórica de mundo, pois os dois querem elevar a alma até a compreensão da harmonia que subjaz à estrutura do próprio universo é o que nos lembra Moutsopoulos:

C'est ici que réapparaît l'influence pythagoricienne, l'art qui réussit le mieux à élever l'esprit jusqu'à l'harmonie régnant dans l'univers, c'est la musique, art et science à la fois. Les rapports de l'harmonie universelle, rapports ayant conduit les pythagoriciens, après une étude des propriétés prodigieuses des sons, à la constitution de toute une science, l'harmonique, et, par la suite, à la considération du monde céleste comme une musique, la musique des sphères, étaient connus de Platon qui adopte la conception ancienne selon laquelle l'harmonie est réalisée dans le monde. Il en résulte qu'il suffit de connaître l'univers pour connaître l'harmonie, plus évidente dans les mouvements célestes que sous n'importe quel autre aspect de la nature. Connaître cette harmonie, c'est savoir l'appliquer à soi-même. Les plaisirs raisonnés appelés émotions esthétiques dialectiques sont produits par la réalisation, en nous, des mouvements caractérisant l'harmonie sonore, elle-même reflet de l'harmonie réelle de l'univers, ainsi que par la révélation et l'appréciation a posteriori de cette réalisation. (MOUTSOPOULOS, 1989, P. 264).

O que podemos inferir deste pensamento, é que a música não é apenas um dom divino, mas ao mesmo tempo princípio divino e cósmico. O músico deve não só possuir sua arte tanto no sentido técnico quanto no sentido de possuir o seu logos, mas ser possuído por ela, pelas musas. Assim, a verdadeira música ajudaria na formação do caráter e da virtude do homem enobrecendo-o. Platão talvez influenciado pelos rituais coribânticos estivesse convencido da influência dos sons sobre a alma humana. Para ele, era inegável a correspondência de determinados movimentos internos e externos ao homem. A música arte de combinar sons deve ser o reflexo da música interna arte de combinar todos os esforços humanos rumo a contemplação do logos supremo.

XII *Extra mathematicam nulla salus*. Matemática e música segundo Platão e a academia

Vimos a concepção platônica de música, podemos agora ver qual o papel da matemática em sua filosofia e sua possível relação com a música.

Existe uma antiga historieta que nos contam que no pórtico de sua academia, Platão mandou escrever os seguintes dizeres: “Não entre aqui quem não souber geometria”. Se verdade ou ficção deixamos a fundamentação da historieta para os eruditos, mas se esse dizer realmente existiu com qual intuito teria Platão o colocado em seu pórtico? Pensamos que o intuito de Platão estava em querer alunos já habituados ao pensamento rigoroso e preciso da matemática que habituados com tais rigores facilmente poderiam passar das opiniões sociais aos raciocínios apodícticos, ou seja, o rigor formal da matemática seria trampolim para o acesso ao rigor ontológico.

A matemática teria sido nesta visão, uma chave essencial para condução a uma epistemologia das idéias/números que desvelaria ao homem todo o rigor das determinações dos seres. Deste modo a filosofia não seria vista como mera atividade lúdica que coleciona opiniões possíveis sobre o mundo mas afanar-se rumo a certeza das intuições das essências.

Sobre o papel da matemática na academia Cattanei nos diz que:

Pesquisas em aritmética, geometria plana, estereometria, astronomia e harmonia, que Platão recomendava praticar com fins apenas contemplativos, e conforme um método teorizado por ele e exemplificado com lucidez, principalmente no caso da geometria: extrair de pressupostos considerados válidos conseqüências necessárias, tendo consciência do rigor existente, embora relativo, deste procedimento. (CATTANEI, 2005, P. 31).

A tradução do texto acima é meio confusa, mas confusão mental era exatamente o que Platão queria evitar em sua academia. Mas como fazer isso? Através de premissas verdadeiras chegarem a conclusões válidas, ora, quem estiver habituado ao raciocínio matemático sentirá imensa facilidade em se submeter a tal disciplina do pensamento visando a determinação não de números naturais ou de qualquer outra ordem, mas de idéias/números que por certo não possuem a operatividade dos números matemáticos mas que lhes são aparentados:

Os números ideais dos quais nos ocupamos não são entes matemáticos, mas os metafísicos: são, por exemplo, o Dois como essência da dualidade, o Três como essência da trinalidade, e assim por diante. Os números idéias são, portanto, as essências dos números matemáticos, e, enquanto tais, são “inoperáveis”, ou seja, não podem ser submetidos a operações aritméticas. Eles tem um *status* metafísico, diferente dos números matemáticos, justamente porque não representam simplesmente números, mas constituem a essência dos números. Conseqüentemente, não tem sentido somar a essência do dois com a essência do três, subtrair a essência do dois da essência do três, e assim por diante. Os números ideais constituem, portanto, supremos modelos ideais. (REALE, 1997, P. 167).

As idéias/números são essências, quiddidades não operativas como os números não essenciais. Mas será que não poderíamos extrapolar tal raciocínio e dizer que Platão via na música concebida *more geometrico* uma auxiliar tão válida quanto o instrumental matemático para conduzir o espírito às certezas absolutas tão caras a seu pensamento? Pensamos que esta seja a leitura correta da música em Platão.

Quer dizer que basta ser matemático para ser bom filósofo e bom músico?

De maneira nenhuma. A matemática é somente pressuposto não garantia de sucesso. Esclareçamos esta asserção com um exemplo: se digo que $40-8 = 32$ estou obtendo um resultado absolutamente correto, cuja certeza é indubitável, mas saber isso não me muda em nada, ou seja, o saber matemático não tem repercussão nenhuma em meu ser a não ser o hábito do cálculo rigoroso. O raciocínio matemático não é capaz de nos fazer melhores, mas é instrumento poderoso de nos levar ao caminho da contemplação das idéias, essas sim que capazes de nos modificar:

Seja como for, Platão vê os matemáticos “movendo-se como sonâmbulos em relação ao ser”, porque tem plena consciência do caráter hipotético de seus pressupostos.

E, no entanto, as ciências matemáticas puras, mascarando o comportamento contraditório das coisas à nossa volta, que não são nem unas nem múltiplas nem de forma geométrica perfeita, “facilitam a conversão radical da alma do mundo, do devir para o da verdade e do ser”, porque “obrigam a alma a servir-se da inteligência para atingir a verdade enquanto tal”, e a “obrigam a voltar-se para o mundo no qual está a parte mais perfeita do ser”: agem como “força que arrasta para a verdade” e como “estímulo para o pensamento filosófico elevar o que mantemos terra-a-terra.

Desvinculadas da pura contingência, mas não plenamente necessárias, as matemáticas são “conhecimentos medianos” que, como tais, se colocam no ponto central e angular do caminho de ciência e de vida, do qual Platão era promotor. (CATTANEI, 2005, P. 32).

Eis o grande serviço que a matemática nos presta. Ela nos habitua com a idéia da existência de uma verdade ideal, absoluta, correta, impermeável a opiniões ou modificações outras, amaciando o caminho para as verdades ontológicas: “a matemática ‘abrande a alma’, a seduz tornando-a doce: isto dizia Euspesipo, convencido de que fora da matemática não havia nem realidade, nem verdade, nem bondade, nem beleza” (CATTANEI, 2005, P. 34). A metafísica vista sob este ângulo seria nada mais que o pensamento mais rigoroso que pudéssemos obter sobre o ser. A matemática e a metafísica seriam não irmãs, mas primas de primeiro grau: “Entre idéias e números há uma estreita conexão, mas não uma identidade ontológica total” (REALE, 1997, P. 70).

Mas ainda poderíamos traçar outros paralelos a primeira vista insuspeita. Se existe uma matemática rigorosa das idéias/números tal realidade só poderia ser percebida por uma mente que lhe fosse conforme. Explico-me: na epistemologia antiga, conhecer é conformar-se, conhecer uma árvore é para Platão conformar-se com a idéia de árvore que realmente existe, ora, seguindo tal indicativo, conhecer qualquer idéia/número é conformar-se com ela e, se toda idéia/número é harmônica em si mesma somente uma alma harmoniosamente concebida e estruturada poderia conformar-se com tais realidades. Em outras palavras, para que nossa estrutura epistemológica seja capaz de perceber as realidades supra-sensíveis se faz necessário que ela anteriormente encontre-se harmonizada interiormente através de uma ascese operada pelas virtudes, sendo a estrutura cognoscitiva humana uma estrutura ao mesmo tempo intelectual e ética:

La vertu en tant que qu’harmonie est, semble- t-il, à la base de la conception harmonique de l’âme. La musique contribue plus que toute autre discipline à introduire la vertu dans le caractère des jeunes conformément à l’harmonie et au rythme On veillera à ce que le lien des parties de l’âme ne soit pas dissous. (MOUTSOPOULOS, 1989, P. 343).

O quadro que possuímos então é bastante amplo: primeiro temos a matemática sendo considerada como pressuposto e instrumento rigoroso de pensamento correto, segundo a prática das virtudes como ascese necessária para adquirir a harmonia interna de nosso ser, e, finalmente - *last but not least* - a música como intermediadora poderosa entre o rigor do pensamento e a pureza do coração. A música aqui é vista em sua mais nobre

atividade a de regeneradora da vida humana através da ordem e conseqüentemente da beleza que ela instaura em nosso interior: “l’idée d’ordre et de proportion conduit à celle de beauté. Une âme est belle si l’ordre y règne” (MOUTSOPOULOS, 1989, P. 347).

Para que a ordem reine não só nas pretensões platônicas, mas também em nosso escrito poderíamos resumir as idéias platônicas quanto as idéias/números da maneira como Reale nos oferece:

Plano dos princípios	“Uno” e “Dualidade indeterminada”
Plano das idéias	Números e figuras ideais Idéias generalíssimas ou Meta-Idéias Idéias gerais e particulares
Plano dos entes matemáticos	Objetos da matemática Objetos da geometria plana Objetos da estereometria Objetos da astronomia pura Objetos da musicologia
Plano do mundo físico (REALE, 1997, p. 176).	

Vemos no quadro acima que os objetos da música estão localizados acima do mundo físico, no mesmo nível dos objetos matemáticos, não seriam pelo fato de terem ambos a mesma função? E o que pensamos, já que os dois são instrumentos intermediários entre o homem que quer sair do círculo estrito do mundo físico para chegar ao mundo supra-sensível das idéias necessariamente deveriam passar por tais intermediários como que por degraus de acesso às realidades mais etéreas.

Se este é o pensamento platônico, qual seria a do seu mais ilustre discípulo e desafeto, Aristóteles? É o que veremos nas páginas que se seguem.

XIII *Nihil temere credideris*. Aristóteles e a música prática

Porque dentre as sensações, somente a auditiva possui caráter moral?

Aristóteles.

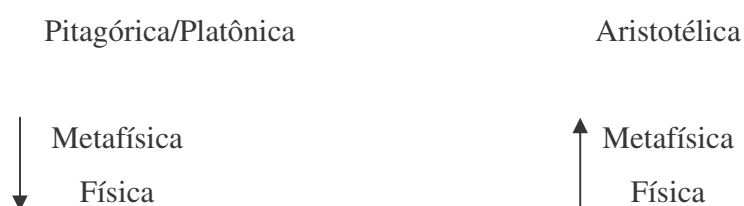
Aristóteles dispensa apresentação, mas seu pensamento sobre o fenômeno musical ainda é pouco estudado e compreendido¹³³. Mas na seção XIX do que se convencionou chamar dos "Problemas" o estagirita trata expressamente sobre a música.

Frente ao problema da determinação da paternidade deste escrito nós nos posicionaremos de maneira análoga à adotada frente aos problemas apresentados quando do nosso estudo sobre Pitágoras. Se o conjunto dos problemas são ou não de autoria de Aristóteles nada poderemos acrescentar que a crítica textual e filosófica já não tenha feito anteriormente mas frente às inevitáveis divergências de opinião optaremos pelo seguinte encaminhamento : Se os Problemas são de fato de autoria do próprio Aristóteles então podemos legitimamente tratar do problema musical na obra do estagirita mas se não for com toda a certeza tal obra foi escrita por um seu discípulo, aliás, muito próximo, que compartilhava, sem nenhuma dúvida, seu modo de pensar e investigar, ou seja, se os "Problemas" não são de autoria do mestre com toda certeza o é de um de seus discípulos o que longe de nos deter nos ajuda a compreender o pensamento de uma escola filosófica tão importante para a história da filosofia.

Que exista certa solidariedade entre a perspectiva pitagórica e a perspectiva platônica poucos negarão, mas quando nos deparamos com as primeiras linhas do XIX dos problemas atribuídos a Aristóteles nos vemos diante de uma perspectiva completamente diferente da até aqui apresentada. De fato, na perspectiva peripatética a concepção da harmonia do mundo, da música das esferas não está colocada como pressuposto que guiará a pesquisa a ser empreendida. Assim, Aristóteles jamais parte de um pensamento cosmológico anterior para aplicá-lo posteriormente às realidades particulares como no nosso caso específico, das realidades musicais.

¹³³ Se para a compreensão do pensamento musical de Platão podemos contar com o magistral estudo de Motsoupoulos "la musique dans l'oeuvre de Platon", o mesmo não acontece com Aristóteles. Desconhecemos qualquer obra de síntese que trate expressamente do pensamento aristotélico sobre os problemas musicais.

Na perspectiva pitagórica e platônica, a perspectiva metafísica molda as realidades físicas, assim o filósofo nada mais tem que fazer que ao contemplar as arkhés ou realidades primaciais e ideais e aplicar estes princípios na realidade física a ser estudada. Já na perspectiva aristotélica é o inverso que ocorre. A metafísica não molda a física, mas é a resultante das pesquisas empreendidas no campo da física. Podemos esquematizar da seguinte maneira as duas perspectivas em questão:



Para exemplificar esta diferença, Aristóteles jamais tratará da música das esferas¹³⁴, ao contrário, as realidades musicais que o interessam imediatamente se referem a outro tipo de preocupação são questões referentes:

À acústica, às escalas, aos intervalos, à voz, aos encordoamentos, aos harmônicos, aos tipos de composição, aos ritmos, às melodias, à afinação dos instrumentos, à interpretação de melodias, à recepção de determinadas melodias pelo ouvinte, ao efeito das consonâncias e das dissonâncias, ao fato de ser mais agradável o canto aos acompanhamentos do aulo que da lira, à combinação da voz com os instrumentos, ao domínio da nota mese sobre as outras, aos modos utilizados na tragédia, etc. (ROQUE, 2001, P. 20).

O que fica claro na citação acima é que os problemas que Aristóteles quer resolver são na maioria dos casos problemas de ordem prática, quando muito seu pensamento se preocupa com determinadas repercussões psicológicas do fato musical, mas tais repercussões ainda são do domínio empírico jamais se constituindo em uma realidade metafísica que guiasse de algum modo o entendimento das coisas físicas.

Mas se o ponto de partida é completamente diferente isso não quer dizer que Aristóteles rompa de maneira definitiva com o passado fazendo tábula rasa dos seus

¹³⁴ Ao não tratar da música das esferas Aristóteles não está abandonando o pensamento, tão caro aos gregos da época clássica, de que existe uma harmonia no universo. Basta lembrar aqui que a própria noção aristotélica de belo está baseada, precisamente, no conceito de harmonia e proporção. O que queremos dizer é que o estagirita não faz do ideal de harmonia cósmica uma idéia central e definitiva que deve reger todas as

predecessores, ao contrário, vemos de maneira bem clara que o estagirita permanece dentro do pensamento pitagórico no que tange aos problemas relativos às consonâncias, mas afasta-se do mestre de Samos quanto ao modo de investigação e, principalmente, quanto às consequências que cada um tira de suas investigações.

É interessante notar aqui que tal divergência de caminhos se não passou despercebida pelos gregos seus contemporâneos e pósteros, foi, sem dúvida alguma, minorada ou mesmo negligenciada. De fato, quando o aristotélico Aristóxeno de Tarento¹³⁵ escrever seu decisivo tratado de harmonia ele o fará atacando virulentamente as posições pitagóricas mostrando a superioridade do que podemos chamar da perspectiva "empirista"¹³⁶ fundada no método concebido por Aristóteles. Os comentadores¹³⁷ do livro de Aristóxeno consciente das profundas divergências entre os dois métodos filosóficos não se interessaram nem um pouco por tal polêmica, mas ressaltaram muito mais as inovações técnicas obtidas pelo tarantino.

Mudando, deste modo, o estudo da realidade musical, o que encontramos na escola aristotélica, é um relativo abandono do estudo musical como parte integrante dos estudos aritméticos passando agora a ser vista como relativa aos estudos físicos e dotando-a de um método demonstrativo sem perder, contudo o caráter rigoroso que a investigação matemática confere a qualquer domínio.

XIV *Uti non abuti*. A matemática segundo Aristóteles

demais realidades que caíam sobre seu domínio. Para Aristóteles a harmonia é mais ideal a ser alcançada na música, nas artes e na política que fato metafísico que rege as realidades corpóreas.

¹³⁵ Aristoxeno de Tarento era filho do músico Spintaros e recebeu ensinamentos musicais do pitagórico Xenófilo de Chalcis, foi discípulo de Aristóteles por muitos anos tendo absorvido de tal modo o pensamento do mestre que cogitou a clara intenção de sucedê-lo à frente do liceu, tendo sido preterido em favor de Teófrasto abandona o liceu escrevendo um violento libelo contra o antigo mestre. Mas se Aristóxeno abandona o liceu, jamais abandonará os princípios metodológicos herdados do estagirita. Para um pormenorizado estudo da obra de Aristóxeno de Tarento ver a tradução feita do grego para o francês por Annie Bélis do tratado de harmonia intitulado *Aristoxène de Tarente et Aristote: le traité d'harmonique*. Éditions Klincksieck. Paris. 1986.

¹³⁶ O termo empirista não cabe de maneira apropriada nem a Aristóteles nem a qualquer um de seus discípulos. Se Aristóteles tem como ponto em comum com os empiristas modernos o ponto de partida das investigações filosóficas, ou seja, os dois partem da empiria para o pensamento do estagirita a ciência jamais deve aí deter-se visto que a empiria deve nos levar a obtermos princípios gerais ou metafísicos que regulam a realidade e que posteriormente devem ser expostos de maneira demonstrativa. Assim, se de um lado temos a empiria e o método indutivo como pontos convergentes, temos a construção de uma metafísica e a necessidade de uma exposição por demonstração que são próprios apenas ao pensamento aristotélico e não aos empiristas modernos.

¹³⁷ Trata-se de principalmente de Cléonide, Gaudêncio e Bacchius.

Para os filósofos de hoje, as matemáticas tornaram-se filosofia, mesmo que eles proclamem que é preciso ocupar-se delas só em função de outras coisas.

Aristóteles.

Aristóteles possui má fama entre os matemáticos. Com efeito, considerado um péssimo geômetra porquanto excelente lógico, o estagirita tinha certa desconfiança com relação à matematização do pensamento operada na academia platônica.

Contudo, achamos por demais exagerado o desprezo com que alguns tratam o mestre do liceu quando se aborda a matemática, julgamento mais circunspecto possui Cattanei que nos diz que:

Talvez o espírito de Aristóteles se deliciasse mais em dissecar um animal do que em decompor uma figura geométrica, mas nenhum impedimento psicológico seu, possível ou imaginado, como, por exemplo, sua presumida ignorância no campo da matemática, o impediu de reconhecer sem reservas a verdade das ciências matemáticas e a existência de seus objetos. (CATTANEI, 2005, P.37).

Tendo esclarecido a relação de Aristóteles com a matemática vejamos agora qual a crítica que ele fez neste domínio aos platônicos.

É por todos sabido as críticas clássicas de Aristóteles a seu mestre. No que tange o problema matemático não poderia ser diferente, o estagirita critica seu mestre por confundir o domínio da matemática com o domínio da metafísica. É que para Aristóteles não existem mundos intermediários como para Platão entre o mundo divino objeto da filosofia primeira e o mundo físico objeto das demais ciências. Deste modo, postular a matemática ou a música como intermediadoras a níveis superiores de pensamento e de realidade seria simples contra-senso:

O erro fatal cometido por Platão e pelos acadêmicos consiste em atribuir às coisas, de que tratam as diversas ciências matemáticas, o modo de ser da “substância não sensível”, ou “substância separada” das coisas sensíveis, “além” e “do outro lado” em relação a elas. Esse é o modo de ser da realidade “divina”, o melhor, o mais pleno, o mais alto tipo de existência possível. E é objeto não da matemática, mas da “sabedoria” ou “filosofia primeira” ou “teologia”, ou seja, daquela parte da filosofia teórica que mais tarde será chamada “metafísica” (CATTANEI, 2005, P.37).

Vida teórica e vida prática são duas realidades bem distintas, incomensuráveis até. A necessidade de intermediários só aumenta a confusão dentro da alma humana.

A música aqui nada tem que ver com processo ontológico algum como é o caso para Platão apenas com a arte poética que no máximo pode nos ajudar no processo de catarse de nossa alma ajudando a ordená-la no caminho das virtudes. Os entes matemáticos não são essenciais ainda que eternos:

Aristóteles torna as coisas mais fáceis, embora menos definidas: alguns entes matemáticos são imóveis, outros móveis, todos são imutáveis. Todos são eternos, porém a seu modo compostos e divisíveis. Privados de uma unidade intrínseca – aliás, não têm alma – não se reduzem a simples agregados. (CATTANEI, 2005, P.454).

Para deixar mais claro a separação das duas visões seria bom lembrarmos que para Aristóteles as entidades abstratas tais como alma, número, idéia não estão pairando em um mundo à parte. Para ele o homem é composto de matéria e forma e nossa forma encontra-se inextricavelmente unida com nossa matéria, do mesmo modo os números abstratos incorporam-se nos entes matemáticos que estudamos, assim, temos números encarnados em cada figura geométrica que concebemos, em cada grupo de particulares que somamos, dividimos, multiplicamos ou subtraímos:

Uma ligação ontológica entre entes matemáticos e mundo sensível, para Aristóteles existe, e é expressa por uma simples partícula: “como”, *qua*. Os números são os indivíduos sensíveis “como” indivisíveis. Os sólidos são os indivíduos sensíveis “como” corpos, as grandezas geométricas em geral são as coisas sensíveis “como” contínuo de uma, de duas, de três dimensões. Os entes astronômicos são os corpos celestes “como” corpos geométricos dotados de quantidade e movimento, e assim por diante. Nessa simples expressão, “como”, é contida a separação da propriedade real de um indivíduo sensível, indicada depois da expressão “como”, pelas outras propriedades reais do mesmo indivíduo. Uma separação lógica, certamente operada pelo pensamento: que não comporta, porém, a produção, por parte do pensamento, do ser daquilo que é separado. (CATTANEI, 2005, P.462).

A ligação ontológica aqui é obtida de outro modo que para Platão. Enquanto que para este último a ontologia é quase que objeto de um mundo supra-sensível, Aristóteles não consegue separar os dois níveis de realidade, o ontológico perpassa toda a realidade e não paira apenas acima de nós.

Isso não quer dizer que o estagirita não reconhecesse diferentes níveis de realidade, isso é tão óbvio em seus escritos que negar seria ultrajá-lo, mas o que ele faz, a nosso ver, é distinguir níveis diferenciados de realidades intrinsecamente articulados entre si. Poderíamos dizer que Platão separa (a realidade) para uni-la. Aristóteles une (a realidade) separando-a:

Na realidade, não só a estrutura hierárquica do real em Platão já se mostra muito marcada, mas também todos os seus discípulos foram fortemente influenciados por ela, como demonstra o próprio Aristóteles, de maneira extremamente eloqüente. Com efeito, o Estagirita, ao expor Platão, não só indica os principais planos do real admitidos por ele, mas introduz essa concepção na sua própria teorização, até mesmo como um dos eixos de sustentação de sua metafísica. (REALE, 1997, P. 178).

A nosso ver, se o pensamento platônico merece o epíteto de sublime o de Aristóteles ainda que menos brilhante e por isso menos sedutor é muito mais realista e respeitoso da realidade das coisas. É que Aristóteles não falsifica a realidade corporal em nome de um mundo supra-sensível e muito menos entrega o conhecimento do mundo corpóreo a um empirismo rasteiro e desprovido de significação. Pensamos que ele coloca as coisas em seus devidos lugares avaliando-as como elas são e não como deveriam ser é o que faz nossa mente aderir entusiasticamente às seguintes palavras de Cattanei:

Os pitagóricos violentam o que é sensível com base em “princípios distantes do sensível”: juntam as infinitas possíveis consonâncias entre vozes diferentes com as principais relações musicais. Também nesse caso antecipam Platão, que chegará a “separar” ontologicamente as relações numéricas da musicologia, dos sons sensíveis. E, também nesse caso, provocam a vingança de Aristóteles, que oferece reparação tanto à natureza sensível como à numérica, da música.

Sua musicologia não se dirige a um mundo além daquele dos sons sensíveis, nem se reduz a um reconhecimento, a uma simples pesquisa empírica, das leis naturais do *melos*, como acontecerá com Teófrasto e Aristóxeno. Estuda, preferentemente, os intrínsecos caracteres matemáticos do som musical, “separando-os”, não no ser, mas só com o pensamento, de todos os outros caracteres. (CATTANEI, 2005, P.240).

Tendo visto a relação entre música e matemática para três grandes pensadores do passado, cada um com sua posição própria que chega por vezes a ser contraditória, é

chegada a hora de vermos como Ansermet entevia este problema que se revelou tão espinhoso ao longo da história do pensamento ocidental.

XV Felix qui potuit rerum cognoscere causas. Logaritmo e música segundo Ernest Ansermet

Musique et mathématiques, son deux activités parallèles, et comme toutes les parallèles, elles ne se rencontrent jamais.

Ernest Ansermet.

Em nosso primeiro capítulo já esboçamos o pensamento de Ansermet quanto à matemática e de sua relação com a música o que nos resta a fazer aqui é, simplesmente, recordar alguns pontos básicos de seu posicionamento para podermos entender melhor qual a aplicação que ele via ser possível e plausível dos logaritmos na música.

É bom lembrar que para ele, a concepção da relação entre música e matemática não tem nada que ver com a de Pitágoras: “*beaucoup d’exégètes de la musique y ont vu, c’est vrai, une sorte de métaphysique des “nombres”: c’est une tradition qui remonte à Pythagore* (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 18). E, certamente, Ansermet não se filiaria a essa tradição seja por ela possuir uma base metafísica, seja por abordar o fenômeno musical a partir simplesmente de medidas matemáticas, ou seja, a partir da “casca” da música.

Outro detalhe que é preciso sempre ter em mente ao abordarmos o pensamento de Ansermet, é que a matemática aplicada á música, em seu pensamento, não determina a “feitura” da música, por assim dizer. Com efeito, Ansermet jamais propôs uma matematização do processo de composição musical, jamais, por exemplo, recomendou a

utilização de qualquer fórmula matemática na composição ou análise de uma obra musical. O que ele queria, a nosso ver, era mostrar que nossa consciência ao se orientar no desenvolvimento de uma melodia qualquer busca uma coerência, uma orientação, na qual as relações matemáticas, mais precisamente os logaritmos por ele batizados de “noéticos” dão por assim dizer o tom. E a partir desse ponto de vista queria Ansermet mostrar que nem todo caminho está franqueado ao compositor. Um compositor como Bartók que aplicar seja o número de ouro ou outro recurso matemático qualquer em sua música nada estará acrescentando de valor à sua obra.

Sendo assim, o que resta para o estudioso do fenômeno musical é a tentativa de desvelar o fenômeno da música em nossa consciência a partir de sua atividade interna que nada terá a ver com simples medida de qualquer ordem. Vejamos então como o estudo dos logaritmos podem nos ajudar a compreender a música a partir de sua gênese em nossa consciência.

A base matemática da compreensão musical segundo Ansermet está nos logaritmos e nisso ele não estava sendo minimamente original já que esse tratamento é corrente desde o século XIX. Vejamos como ele explica o fenômeno logo na primeira página da introdução de seu livro:

Voici le phénomène perceptif, resté obscur, auquel nous avons fait allusion, et qui sera le premier objet de notre étude: on admet que percevoir une quinte c'est percevoir le rapport de fréquence $3/2$, une quarte, $4/3$, et l'on constate que si l'on entend succesivement une quinte et une quarte, on a perçu l'octave $2/1$, à savoir le produit des deux premiers rapports: $3/2 \times 4/3 = 2/1$. Mais l'impression auditive est que quinte et quarte se son ajoutée l'une à l'autre et que l'octave en est la somme. Ce phénomène n'est explicable que si l'on admet que l'on perçoit, non les rapports des fréquence, mais leurs logarithmes, le produit de deux nombres se signifiant en effet par la somme de leurs logarithmes. (ANSERMET, 2000, P. 295).

Mas afinal o que são logaritmos e qual sua aplicação no domínio musical?

O matemático norte-americano R C Pierce Jr. coloca a origem dos logaritmos na antiga Babilônia! É o que ele literalmente nos diz:

The concept of logarithm made its first appearance in ancient Babylonia where baked clay tablets have been found which contain tables of successive powers of whole numbers. In some of these

records the question asked: “To what power must a certain number be raised in order to yield a given number?” In modern terminology this is equivalent to asking, “What is the logarithm of a given number to a given base?” However, the Babylonians did not appear to be interested in logarithms as a computational aid but rather as something to be used to solve certain types of problems. (PIERCE, 2006, P. 22).

Apesar da distante origem, modernamente convencionou-se admitir que os logaritmos fossem invenção de John Napier (ou Neper 1550-1617) barão de Murchiston, proprietário de terras escocês e matemático nas horas vagas que em 1614 publicou o seu *Mirifici logarithmorum canonis descriptio* (uma descrição da maravilhosa regra dos logaritmos). Neste livro ele expõe seu maravilhoso achado mais ou menos da seguinte maneira:

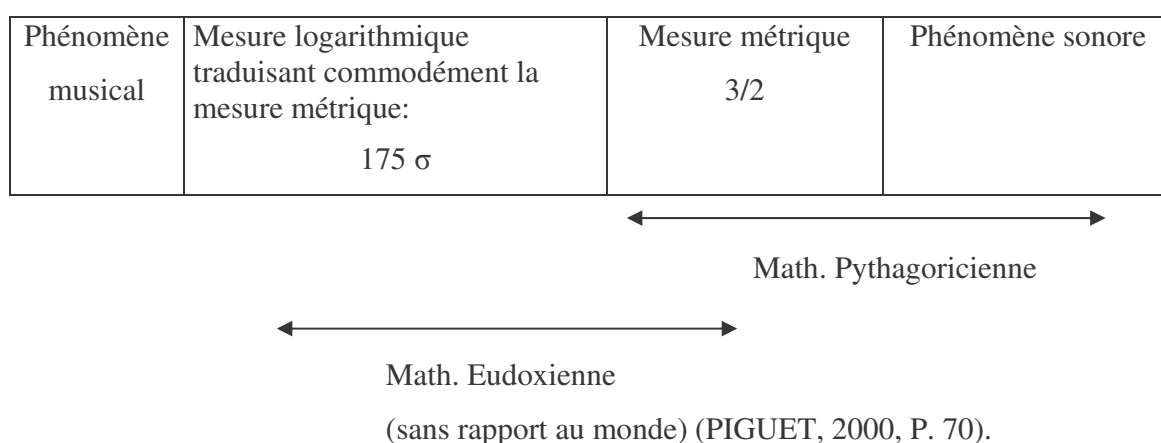
Para conservar próximos os termos numa progressão geométrica de potências inteiras de um número dado, é necessário tomar o número dado muito próximo de um. Napier por isso escolheu como seu número dado $1 - 10^{-7}$ (ou 0,9999999). Assim os termos na progressão de potências crescentes ficam realmente próximos – próximos demais, na verdade. Para chegar a um equilíbrio e evitar decimais Napier multiplicou cada potência por 10^7 . Isto é, se $N = 10^7 (1 - 1/10^7)^L$, então L é o “logaritmo” de Napier do número N . Assim seu logaritmo de 10^7 é 0, seu logaritmo de $10^7 (1 - 1/10^7) = 9999999$ é 1, e assim por diante. (BOYER, 1999, P. 214).

Napier não tinha o conceito de base do sistema logarítmico como nós o possuímos mas isso não invalida sua descoberta. Em linguagem moderna poderíamos simplesmente dar a seguinte definição de logaritmo: “Sendo a e b números reais e positivos, com $a \neq 1$, chama-se logaritmo de b na base a o expoente que se deve dar à base a de modo que a potência obtida seja igual a b .”¹³⁸ Ou ainda segundo o mesmo autor: “chamamos de sistema de logaritmos de base a ao conjunto de todos os logaritmos dos números reais positivos em uma base a ($0 < a \neq 1$). Por exemplo, o conjunto formado por todos os logaritmos de base 2 dos números reais e positivos é o sistema de logaritmos na base 2.”¹³⁹ Ansermet tem um jeito todo particular de explicar a série logarítmica que nos é importantíssimo conhecer:

¹³⁸ Iezzi, Gelson. Fundamentos de matemática elementar. Atual Editora. São Paulo. 2004. P. 57.

¹³⁹ Iezzi. Op. Cit. P. 62.

explicar o fenômeno musical. Piguet antes de abordar a matemática envolvida faz a distinção entre números que ele denominou de “números pitagóricos” que tem a propriedade de indicar outra coisa que eles mesmos e de “números eudoxianos” que, ao contrário, fazem referência apenas a si mesmos. Os números pitagóricos são de ordem semântica, aptos ao simbólico e ao metafísico já os eudoxianos são de ordem sintática aptos somente para os cálculos matemáticos. Visto sobre este ângulo o mesmo fenômeno musical poderia ser visto da seguinte maneira:



Na tabela acima podemos ver que os números pitagóricos ainda que permeáveis ao simbolismo não nos é de grande valia quando queremos compreender o fenômeno musical seu método só é capaz de nos dar a mensuração métrica do fenômeno sonoro. Os números eudoxianos também não trazem grande ampliação de perspectiva já que o que trazem de novo é apenas a transformação interna dos números não chegando a compreender o fenômeno musical com sua aproximação. Os pitagóricos na terminologia do maestro suíço corresponderiam às grandezas os eudoxianos relacionariam as quantidades. Confundir os dois tipos de números seria erro grave que impediria inclusive a compreensão do pensamento de Ansermet:

La relation logarithmique n'est pas seulement un moyen de calcul aux mains des mathématiciens; elle apparaît, soit dans les phénomènes de la nature, soit dans les phénomènes de la conscience, beaucoup plus souvent qu'on le croit. C'est elle, par exemple, qui est à l'origine de la

relation entre le nombre comme quantité et le nombre comme grandeur. Le nombre n , comme quantité, signifié $1 \times n$; comme grandeur, il est simplement n ou $0 + n$. (ANSERMET, 2000, P. 869).

Os logaritmos seriam a tradução psíquica entre quantidade e grandeza. De fato, os logaritmos assim concebidos têm uma conotação toda especial que não é o de uso corrente na matemática contemporânea. Com efeito, para essa última, não existe logaritmo do espírito, apenas de seqüência de números que o espírito humano apreende já para Ansermet os logaritmos noéticos não só existem como são a ponte que tornam possíveis a gênese musical em nossa consciência. Sendo nossa consciência dinâmica e relacional só poderá ser “medida” através de uma perspectiva logarítmica jamais aritmética: “Elle est le cas particulier – le plus simple sans doute – de la relation qui se présente constamment, dans les phénomènes, entre une structure de dynamisme relationnel et la structure statique par laquelle elle s’extériorise” (ANSERMET, 2000, 870). O dinamismo sendo traduzido pela cadência rítmica o estático pelo caminho tonal: “toute cadence rythmique est dans les phénomènes l’apparition d’un dynamisme relationnel” (ANSERMET, 2000, P. 867). Em Ansermet os logaritmos adquirem uma nova função:

Les logarithmes d’Ansermet seront conçus par lui comme des nombres de type pythagoricien, non pas eudoxien; en d’autres termes leur pouvoir sémantique (rendre compte d’autre chose que d’eux-mêmes) comptera pour plus que leur cohérence syntatique, et c’est pourquoi ils ne constituent pas une “théorie”, car une théorie est toujours définie en premier lieu par sa consistance syntatique. (PIGUET, 2000, P. 48).

Do que podemos depreender que toda redução da música a uma realidade simplesmente numérica é meramente fantasiosa. Uma música equação seria tão irrealista quanto uma música aleatória:

Si la musique obéit à une loi logarithmique, il n’existe pas, pour le “système logarithmique” de la musique, une base fixe, mais qu’au contraire les bases des logarithmes varient selon les perspectives tonales que les notes engendrent. Ainsi la base des logarithmes qui commandent l’intervalle do - mi bémol n’est pas la même que celle qui commande l’intervalle do – ré dièse, quoique, au point de vue sonore, les fréquences soient dans les mêmes rapports. Ainsi Ansermet explique que les mêmes sons (en “homophonie”) ne soient pas “homonymes” (ne portent pas les mêmes noms et portent, par conséquent, des sens différents). (PIGUET, 2000, P. 55).

E porque isso se dá? Pelo fato de que se partirmos da ótica pitagórica teremos uma aproximação matemática muito rigorosa, quase que exata já que: “aucun intervalle, multiplié autant de fois qu’on veut par lui-même, ne donne les sons de la gamme de façon rationnelle: il y a toujours une “différence” irréductible (le “limma”, ou le “comma”, ou d’autres encore)” (PIGUET, 2000, P. 64). O que teríamos seria uma mensuração eficiente não uma compreensão do fenômeno musical a partir de nossa consciência, para realizar esse caminho devemos inverter o caminho pitagórico: “non pas partir des mathématiques telles qu’elles sont pour aller au-devant de la musique telle qu’elle devrait être, mais partir de la musique telle qu’elle est, pour se demander à quelles conditions l’“hypothèse logarithmique” permettrait d’en rendre compte” (PIGUET, 2000, P. 59). E onde se encontra a música senão em nosso interior? Isso mesmo para Ansermet a música é uma realidade de nossa consciência que procura os sons que viabilizaram sua encarnação no mundo transcendente.

Existem ainda alguns dados que nos ajudarão a compreender melhor o que Ansermet queria dizer. Muitos físicos impressionados com os resultados obtidos em várias áreas pelo emprego do método matemático pensaram poder resolver deste modo o mistério musical. Alguns como o físico Fechner¹⁴⁰ pensaram que poderiam medir a sensibilidade humana através de um engenhoso processo. Imaginemos o seguinte experimento: nas mãos de uma pessoa adulta é colocada um objeto qualquer pesando 300 gramas paulatinamente se vai acrescentando grama após grama até que a sensibilidade da pessoa acuse: “senti um acréscimo de peso” suponhamos que a primeira sensação de variação de peso tenha se dado a 320 gramas a segunda a 345 a terceira a 360 e assim sucesivamente o que podemos perceber é que nossa sensibilidade não é função de algo preciso o mesmo se dando com as alturas sonoras mas isso não é tudo nossa sensibilidade ainda nos prega outra peça além da inconstância numérica: “la sensibilité humaine est donc fonction non pas des valeurs absolues, mais du rapport entre valeur ajoutée et la valeur de base: la lettre de 5 grammes augmente de 20% quand elle passe de 5 à 6 grammes, tout comme le colis” (PIGUET, 2000, P. 66). Ou seja, 1 grama sobrecarregou em 20% o total temos aqui uma relação

¹⁴⁰ Gustav Theodor Fechner (1801-1887) físico alemão co-autor com seu colega Ernst Heinrich Weber (1795-1878) da famosa lei de Fechner-Weber que consiste em formular uma relação logarítmica entre estímulo e intensidade da sensação.

interessante $1 = 20\%$ o que inviabiliza a mera mensuração pitagórica a utilização dos logaritmos fica muito mais próxima da realidade do que a simples abordagem aritmética.

Desse modo se explica melhor o emprego dos logaritmos por Ansermet:

L'idée d'Ansermet, c'est que la musique comme phénomène logarithmique met en oeuvre des grandeurs extensives du côté du sonore, et des grandeurs intensives du côté auditif, ces deux grandeurs étant saisies unitairement par l'oreille dans leur relation même – relation que par hypothèse on considère comme logarithmique. Là-dessous, les “logarithmes noétiques” ont pour tâche d'exprimer en termes des quantités les valeurs effectives des ces grandeurs corrélatives. (PIGUET, 2000, P. 73).

O extenso transformando-se em intenso transfigura o material em psíquico. Assim podemos dizer que o que ocorre é a transfiguração do métrico em exponencial. Mas mesmo afirmar isso é pouco para Ansermet já que para ele essa transfiguração se dá ainda dentro da perspectiva empirista que somente concebe fatos do mundo sendo catalogados por uma consciência que também vibra na mesma frequência dos fatos do mundo, erro crasso que só cometeria aquele que desconhecesse por completo a perspectiva aberta pela fenomenologia que vê a consciência como fato transcendental que cria o mundo não como um Deus, mas dando-lhe objetividade e, portanto, consistência.

O mundo métrico do empirismo é o mundo produzido pelos olhos o mundo transcendental da consciência é criado e traduzido pelos nossos ouvidos:

Le corps est donc l'organe qui reçoit, venu d'ailleurs, un monde métrique; et l'oeil perçoit spontanément le monde comme métrique: parfois, cependant, il injecte pour ainsi dire dans ce monde des structures logarithmiques.

Il en va tout autrement avec l'oreille. L'oreille ne reçoit guère le monde, lequel se “voit” davantage qu'il ne s'entend: elle le crée. La musique en effet est le seul monde qui ait été entièrement engendré par l'oreille mise au service de la conscience. Car l'oreille, pour ainsi dire, est plus proche de la conscience et de notre cœur, l'oeil étant plus proche du corps et de notre intelligence cérébrale.

Si donc l'on admettait ce postulat métaphysique selon lequel l'esprit humain serait comme le logarithme dont la nature fournirait les nombres, alors la musique cesserait d'être un monde naturel et métrique susceptible de se voir parfois transformé en monde logarithmique (quand on le pense), mais tout au contraire: la musique serait d'emblée un monde logarithmique, c'est-à-dire un monde qui émane d'abord de la conscience – quoiqu'il demeure possible de lui injecter des mesures métriques. (PIGUET, 2000, P. 75).

Essas mensurações métricas por mais rigorosas que nos apareçam já por si mesmas não podem grande coisa já que o que se dá quando percebemos que: “à partir de la tonique, le saut d’une quinte vers l’aigu équivaut au saut d’une quarte vers le grave, car à chaque coup on quitte la tonique pour aboutir à la dominante, et c’est cela qui compte pour le sentiment musical” (ANSERMET et PIGUET, 1963, P. 66). A falha está em que a medida matemática do salto da quinta equivale a 175σ o da quarta 125σ , ou seja, temos 50σ de diferença sendo percebida pelo ouvido de maneira equivalente. O que temos é um fato numericamente diferente percebido afetivamente de maneira idêntica, portanto, matematizar a música procurando equaciona-la é errar desde o princípio.

Outra constatação matematicamente incorreta é que o meio da oitava não é o meio aritmético, com efeito, uma oitava valendo 300σ não é dividida em duas metades iguais de 150σ cada, mas por uma quinta de valor 175σ e por uma quarta de valor 125σ :

Le milieu de l’octave, pour les musiciens, c’est précisément la quinte; au milieu de l’intervalle do-do, il y a le sol. Et cet point milieu n’est même pas un point obtenu par division, mais par composition: c’est parce que le sens tonal identifie irrésistiblement la quinte ascendante à la quarte descendante que sol est au milieu de l’octave de do: quand je suis parti de do pour monter vers sol, et quand je suis parti du do supérieur pour descendre vers ce même sol, j’ai parcouru la même distance: donc le sol où je suis est à égale distance de chacun des deux do d’où je suis parti; il est au milieu et de ce point milieu il se rapporte également (par une même distance) aux deux extrémités. (PIGUET, 2000, P. 67).

E por incrível que pareça outra constatação que vem infirmar de vez a perspectiva pitagórica é que nem toda oitava tem a mesma medida já que: “les octaves ont beau mesurer toutes 300 savarts; en réalité elles sont plus grandes dans le grave que dans l’aigu. La distance qui sépare deux sons graves à même intervalle est plus grande pour la contrabasse que pour la flûte” (PIGUET, 2000, P. 68).

Caí, portanto por terra todo o procedimento laboratorial da música. O que dizer então dos projetos de música aleatória, música computacional e outras cartas do mesmo naipe? Simplesmente se tratam de “nada” de um nada extremamente sofisticado mas que não encontram ressonância em canto algum. O erro dessas perspectivas é que elas pulam da matemática para a música pensando que estão saltando do mais para o menos, de um

mundo esotérico e sobrenatural da matemática para o mundo infinitamente mais simples da música quando na verdade esse poder de transitividade não é dado a matemática. Com efeito, não vemos porque dar salvo conduto a matemática para domínios em que ela não foi convidada: “il ne faut jamais passer des logarithmes mathématiques à la musique (ce que font les Savart¹⁴¹ et les Fechner), mais il faut passer de la musique aux logarithmes qu’elle contient implicitement, C’est là un principe qui se confond avec la soumission à l’expérience” (PIGUET, 2000, P. 73). Submissão essa feita admitida empiristas mas que arrepiam todo aquele que tem por ambição de construir uma fenomenologia da música.

Depois dessa longa digressão sobre o logaritmo alguém poderia lançar mão da seguinte objeção: os logaritmos de Ansermet não são os de Napier como muito bem viu Piguet que admitia que: “les logarithmes d’Ansermet sont pré-népériens.” (PIGUET, 2000, P. 69).

Muito menos os de Savart e se não são nem um nem outro o que seriam?

Respondeo dicendum que os logaritmos de Ansermet eram de uma outra espécie constituindo-se não em série numérica, mas série psíquica: “or c’est qui est logarithmique chez Ansermet, ce ne sont pas de nombres, mais c’est la musique même, et plus précisément l’espace temps de la musique” (PIGUET, 2000, P. 45).

Se essa era a concepção de Ansermet dos seus famosos logaritmos noéticos será que ninguém se apercebeu das incongruências que tal novidade acarretaria para a matemática por um lado e para a música por outro? É precisamente o que veremos a seguir.

XVI *Errare humanum est*. Crítica aos logaritmos de Ansermet

L’histoire des sciences montre que les progrès de la science ont été constamment entravés par l’influence tyrannique de certaines conceptions que l’on avait fini par considérer comme des dogmes. Pour cette raison il convient de soumettre périodiquement à un examen très approfondi les principes que l’on a fini par admettre sans plus les discuter.

Louis de Broglie.

¹⁴¹ Félix Savart (1791-1841) físico francês inventor de um método logarítmico de mensuração musical que leva seu nome.

Quando um pensador qualquer lança uma nova idéia essa novidade a duras penas encontra guarida no meio que estuda os fenômenos afetados por essa novidade. Os cientistas e filósofos ao contrário do que se imagina o senso comum não vêem com bons olhos nada que venha colocar em xeque suas concepções. Basta lembrarmos aqui as inumeráveis correções que o modelo ptolomaico de astronomia sofreu até ser substituído pelo copernicano¹⁴². Com Ansermet não seria diferente sua teoria dos logaritmos noéticos foi quando muito desprezada por todos aqueles que trataram do problema musical.

O único que realmente tentou seriamente compreender a fundo seu pensamento foi seu amigo de sempre o filósofo Jean-Claude Piguet. A nosso ver sua exposição e suas críticas a Ansermet são ambas bem fundamentadas.

Aliás, já concordamos com ele quando expõe a primeira de suas objeções à utilização dos logaritmos por seu amigo: “ce qu’on trouve chez lui, dans son oeuvre, ces sont des linéaments théoriques qui ne font pas encore, à vrai dire, une théorie.” (PIGUET, 1983, P. 43). Não vemos porque não concordar com este julgamento já que o próprio Ansermet admitia o caráter provisório de suas especulações. Poderíamos dizer que os logaritmos noéticos de Ansermet são mais um esboço de teoria que uma teoria científica acabada¹⁴³. A nosso ver mesmo querendo superar o positivismo de seu tempo Ansermet não deixou de estar vulnerável ao vírus comteano querendo dar o resultado científico definitivo acabou abrindo de vez os flancos a inúmeros ataques e incompreensões: “Ansermet est un photographe de la musique, qui a rêvé d’en être le cartographe définitif. Sa “théorie logarithmique” n’est pas une “théorie”, mais une “approche.” (PIGUET, 1983, P. 44).

Se sua teoria é apenas aproximativa a sua tentativa não deve ser descartada a todo e qualquer custo. O que vimos é que sua concepção de número e de matemática nada tem de muito comum ao que normalmente concebemos como tal, mas isso está longe de significar

¹⁴² Piguet utiliza a mesma metáfora astronômica para tentar explicar o pensamento de seu amigo: “les astronomes grecs, eux, entendaient “sauver les phénomènes” en en cherchant la juste théorie; ici il faut sauver la théorie logarithmique d’Ansermet en prenant pied sur le juste phénomène, sur la musique même.” (PIGUET, 2000, P. 46).

¹⁴³ Para alívio do leitor não entraremos aqui no mérito da questão, ou seja, não iremos discutir o que faz ou não uma teoria ser científica, problema espinhoso e interminável desde que Popper admitiu que a falsifiabilidade como um dos sustentáculos de uma teoria científica. Com efeito, a partir desse postulado podemos lançar a seguinte teoria: “todo cisne é branco” ora, tal teoria será verdadeira (fiável) até encontrarmos um cisne não branco nesse momento a teoria será falsificada e modificada por outra melhor no caso: “todo cisne é branco ou preto”, o problema é que depois da morte de Popper encontramos cisnes de inúmeras cores e não sabemos qual é a última teoria em que devemos confiar para falsificá-la em seguida. Pensamos que o mesmo se dá com a teoria logarítmica de Ansermet.

um erro da parte de Ansermet. Para ele era o próprio espaço/tempo musical que era logarítmico e não a simples medida de um ou outro intervalo.

Esse não era o julgamento de Fichet quando analisou o pensamento de nosso autor:

Ce qui rend l'hypothèse d'Ansermet séduisante, c'est le fait que les logarithmes son en effet utilisés pour formaliser mathématiquement certains domaines de la perception, mais il faut de méfier de l'amalgame qu'il fait ensuite entre tonalité et logarithmes, qui lui ne repose que sur un point fragile.

Mais le plus intéressant dans le raisonnement d'Ansermet, c'est qu'après avoir trouvé qu'il doit être possible d'établir un système de logarithmes similaire aux principes de base de la tonalité, il arrive à un troisième stade où il inverse ses positions pour affirmer que les logarithmes ayant un commencement, la perception des sons doit aussi en avoir un. Il prend les logarithmes comme justification de la tonalité, alors qu'au départ ils n'en étaient qu'une illustration.

Les principes de la tonalité découlant alors d'un principe mathématique, ils déviennent les seules "vrais" principes de la musique. (FICHET, 1996, P.152).

Aqui estamos diante de uma crítica séria e implacável. Teria Ansermet realmente misturado domínios imiscíveis por natureza? Teria sido um *tour de force* sua tentativa de mostrar que a tonalidade estaria vinculada a nossa percepção logarítmica da música? Se não conhecermos as distinções feitas por nós no presente capítulo a única e verdadeira atitude perante o pensamento de nosso autor será a de espanto como é a de Fichet. Mas pensamos que quando Ansermet equacionava tonalidade com logaritmo ele não o estava fazendo na perspectiva matemática que era a que Fichet conhecia daí sua incompreensão da idéia de Ansermet.

Para deixar clara a diferença de tratamento da mesma realidade logarítmica basta que tenhamos em mente a seguinte distinção:

La base des logarithmes d'Ansermet n'est pas un nombre, fût-il transcendant, mais une fonction, à savoir la fonction qui définit l'hyperbole équilatère: $x \cdot y = 1$. Ce qui différencie donc, au point de vue mathématique, les logarithmes d'Ansermet des logarithmes habituellement utilisés par les mathématiciens, c'est la nature de la base: base numérique chez les mathématiciens, base fonctionnelle chez Ansermet. (PIGUET, 1983, P. 74).

Entre base numérica e base funcional a separação é evidente. A incomunicabilidade entre ambas as perspectivas também uma tende a mensuração, outra à fenomenologia. Qual

estaria correta? As duas em domínios diferenciados, evidentemente. A numérica do ponto de vista empírico a funcional do ponto de vista funcional e somente através de um *argumentum baculinum* que poderíamos anular uma ou outra dessas perspectivas.

Passemos agora para uma possível interpretação do logaritmo noético de Ansermet.

XVII *Quid novi?* Logaritmo noético e signo simbólico.

Neste tópico tentaremos dar uma leitura original dos logaritmos noéticos de Ansermet. A nosso ver, toda a leitura e conseqüente incompreensão do projeto filosófico de nosso autor se devem a leituras que não levaram em consideração distinções importantes sem as quais se torna praticamente impossível entender o que ele queria.

Algumas das distinções que achamos importantes fazer já mencionamos nos tópicos anteriores algumas outras serão aprofundadas a partir de agora.

Pensamos que o que Ansermet queria era mostrar a incongruência de algumas propostas de vanguarda que simplesmente faziam tábula rasa de uma série de aquisições do passado sem ao menos analisar se tudo aquilo que estavam negando fazia sentido ou não. Para tanto tentou utilizar a fenomenologia de Husserl e principalmente o prolongamento desta por Sartre para provar a incoerência de tais projetos.

Ansermet, a nosso ver, estava correto ao se indignar contra toda forma de estetismo vanguardista que não conseguindo ajustar o mundo à seus caprichos preferem abolir o mundo a modificar seus pressupostos. O que de incongruente vemos em seu projeto é que ao mesmo tempo em que denuncia certo *esprit scientifique* não o faz de maneira coerente e decisiva conservando laivos positivistas em seu pensamento.

Sua revolta contra seu amigo Stravinsky que não via na música sentido e significação alguma dizendo ser ela signo e não símbolo é, a nosso ver, muito acertada mas, o que ele não conseguiu foi elaborar uma alternativa a esse pensamento, pensamos que ao desconhecer a diferença profunda entre signo e símbolo ele acabou não conseguindo se desvincular daquilo que ele mesmo condenava: o tão condenável *esprit scientifique*.

Tentaremos agora mostrar como a solução possível para esse impasse seria a compreensão do signo não em sua visão científica como a propõe Sausurre¹⁴⁴ mas a partir

¹⁴⁴ Ferdinand de Saussure (1857-1913) lingüista suíço.

de uma visão do signo tal qual o filósofo francês contemporâneo Jean Borella¹⁴⁵ propõe o signo simbólico.

Mas antes de definirmos o signo simbólico vejamos como Sausurre concebia o signo.

O projeto lingüístico de Sausurre é muito conhecido, ele queria fazer com que a lingüística adquirisse um *status* semelhante ao das outras ciências e para isso simplesmente importou o mesmo procedimento que dera certo nas ciências da natureza, ou seja, isolou do fenômeno lingüístico que ele estava estudando toda e qualquer referência a um suposto sentido qualificador das diferenças subsistindo a diferença entre um signo lingüístico e outro apenas através de sua situação posicional dentro do sistema:

Le génie de Sausurre c'est précisément d'avoir trouvé le biais par où une linguistique scientifique est possible, c'est-à-dire dans laquelle les lois qui régissent la langue ne sont plus des propriétés découlent du fond mystérieux du langage, mais des relations purement positionnelles, dépourvues de substance. (BORELLA, 2004, P. 106).

Se as realidades lingüísticas são desprovidas de substância o sentido que podemos prestar a essas realidades só poderão ser sentidos adventícios, arbitrários que nada nos dizem de sua essência, aliás, inexistente. Se toda a linguagem nada mais é que um emaranhado de signos arbitrários isso traduzido em linguagem musical desembocará na concepção de Stravinsky de que a música nada nos diz sendo apenas composta por signos e não por símbolos.

Desembocará também na tentativa dodecafônica de fazer tábula rasa de todas diferenças naturais entre os sons. Com efeito, o processo serial inaugurado por Schoenberg¹⁴⁶ consistia em substituir a harmonia tonal na elaboração das estruturas musicais através de um: “méthode de composer avec douze sons n’ayant de relation que de l’un a l’autre” (SCHONBERG, APUD ANSERMET, 2000, P. 778). Não existem hierarquias sonoras para o serialismo, aliás o nome já é revelador de seu projeto o que temos é uma série de sons todos iguais jamais escalonados:

Cette méthode consiste d’abord en l’usage constant et exclusif d’une série de douze sons différents, ce qui veut dire que la série contient les douze sons de l’échelle chromatique. Cette série est

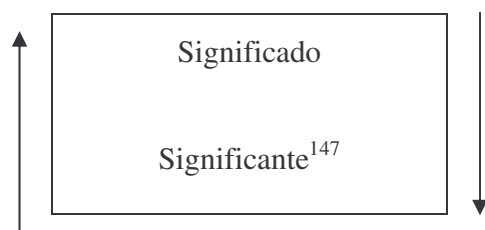
¹⁴⁵ Jean Borella. Filósofo francês (1930-).

¹⁴⁶ Arnold Schoenberg, músico e compositor austríaco (1874-1951).

faite donc de divers intervalles. Elle ne doit jamais imiter une ‘échelle’, bien qu’elle ait été inventée pour se substituer aux avantages formatifs et unifiant de l’échelle de tonalité. (SCHONBERG, APUD ANSERMET, 2000, P. 778).

O procedimento de Schoenberg é claríssimo. É análogo ao projeto lingüístico de Sausurre, com efeito, para este último, o signo pode ser representado pelo seguinte esquema:

Signo para Sausurre:



O signo em si mesmo nada significa, toda a significação é conferida pelo próprio sistema que é considerado *a priori* em relação a seus elementos constitutivos. Dessa forma os signos dentro de uma dada língua nada expressam por si mesmo apenas adquirindo sentido a partir das diferenças de posição que assumem dentro do sistema. Schoenberg declara explicitamente o mesmo intuito com o processo musical: “l’espace bi ou pluridimensionnel dans lequel se présentent les idées musicales est une unité” (SCHONBERG, APUD ANSERMET, 2000, P. 778). A unidade precede a série orientando-a em seu deslocamento no espaço da linguagem musical: “l’association des sons dans la simultanéité et dans la succession et réglée par l’ordre des sons. La série fonctionne à la manière d’un motif, c’est pourquoi chaque nouveau morceau exige l’invention d’une

¹⁴⁷ Nesta concepção de signo está embutida a seguinte idéia: significante e significado estão juntos são fenômenos intra-lingüísticos que não fazem referência a nada de exterior, desse modo, o signo jamais apontará para fora do sistema que o constitui sendo ele, aliás, um resultado desse mesmo sistema. Nas palavras de Borella: “la conception du signe qui découle de cette perspective est celle d’une ‘unité à deux faces’, le signifiant et le signifié, qui sont aussi inséparables que le recto et le verso d’une feuille de papier. De même que l’on ne peut découper le recto d’une feuille sans découper en même temps le verso, de même le découpage qu’opère le signifiant dans la masse phonique n’est pas isolable du découpage qu’opère le signifié dans la masse psychique”. In: (BORELLA, 2004, P. 114). O psíquico e o fônico em Sausurre estão

nouvelle série” (SCHONBERG, APUD ANSERMET, 2000, P. 779). Desconhecemos se Schoenberg estava ciente das similaridades de sua visão com a de Sausurre. Provavelmente não, mas o que realmente importa é que consciente ou inconscientemente os dois partilhavam da mesma visão de mundo um aplicando tal visão na lingüística o outro na música.

Temos então em Schoenberg a anulação das hierarquias naturais dos sons transpostos agora em uma série cromática nivelada que toma sentido apenas pelos “motivos” indicados pela série que existe a priori aos sons musicais, ou seja, o significado da música advém dos efeitos produzidos pelos sons dentro do sistema serial que os precedem nas palavras de Borella o que temos seria o seguinte fato: “de même que nous ne voyons pas un rectangle, mais la surface d’un livre ou d’une table, de même nous ne percevons pas le signifiant, ni ne concevons le signifié (en tant que tel), mais seulement des sons et des sens.” (BORELLA, 2004, P. 150). Tal realidade ocorreria tanto na lingüística quanto na música. Vejamos o que queria Sausurre com seu estudo lingüístico:

La langue est bien un tout, un système stable dans laquelle les signes forment des structures de relations différentielles: ‘dans la langue, il n’y a pas que des différences sans termes positifs’. Qu’on prenne le signifié ou le signifiant, la langue ne comporte ni des idées ni des sons qui préexisteraient au système linguistique, mais seulement des différences conceptuelles et des différences phoniques issues de ce système. (BORELLA, 2004, P. 114).

As duas concepções estão muito próximas. Para os dois a significação é simplesmente um efeito, é o valor que o signo toma no seio do sistema, seja ele signo fônico ou sonoro. A única marca diferenciada neste projeto igualitário é o da diferença lateral: “l’exigence de différence, c’est tout ce qu’il reste de la fonction signifiante dans le signe après la réduction linguistique” (BORELLA, 2004, P. 118).

Mas o que tudo isso tem que ver com o pensamento de Ansermet em geral e com sua concepção de logaritmo noético em particular? Muito a ver já que Ansermet conseguiu perceber o impasse a que tal posicionamento levaria a música, percebeu também que qualquer série de sons construída arbitrariamente sem levar em consideração a escala tonal

intimamente ligados o mesmo se pode dizer para Schoenberg os sons e o psíquico se equívalem já que os dois são inseparáveis.

que tem por base não uma série, mas sons harmoniosamente escalonados e percebidos com base logarítmica por nosso ouvido estariam condenados ao fracasso.

Sua indignação quando Stravinsky afirmava que sua música nada significada é uma revolta contra a redução da música a meros arranjos arbitrários decorridos unicamente da criatividade do compositor em questão.

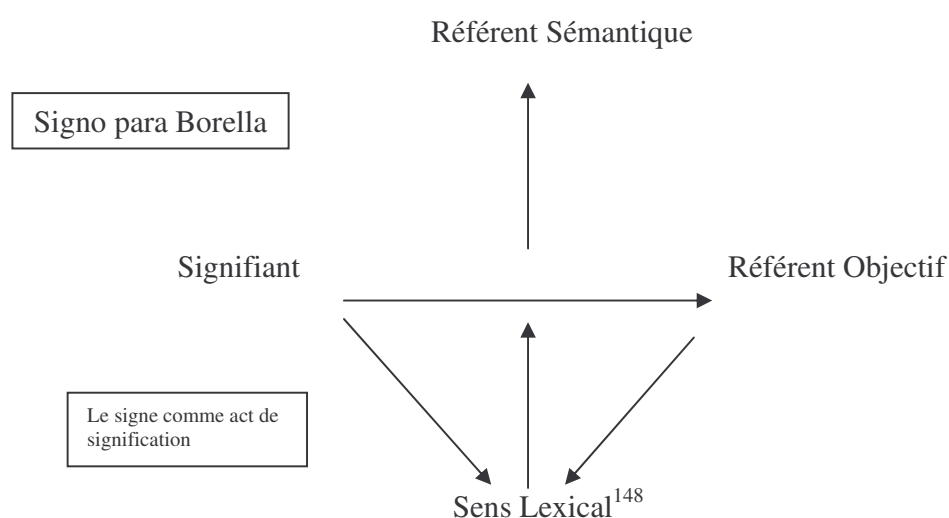
Sua proposta de um logaritmo noético foi a maneira que ele encontrou para contrapor-se a tal fechamento da música em si mesma quando o que ele queria era provar o contrário que a música não é sistema mas sim consciência musical que tem origem em nós. Dentro desse contexto, vimos que Piguet dizia que toda tentativa de ver os logaritmos de Ansermet como tento base numérica fracassaria já que eles eram concebidos tendo caráter não numérico, mas funcional.

Os logaritmos de Ansermet sendo funcionais não correspondem aos logaritmos matemáticos, mas correspondem a nossa estrutura psíquica que orienta nossa consciência musical de maneira outra que a simplesmente numérica. Ansermet estava ciente de que existem funções que são inerentes a nossa consciência e à maneira como essa faz aparecer os fenômenos. Schoenberg e Sausurre não estavam interessados em descobrir nossas funções cognitivas e de suas relações na linguagem e na música, mas estava, isto sim, interessado apenas e tão somente em elaborar um sistema que funcionasse. Entre função e funcionamento existe um abismo que muitas vezes passa despercebido. De fato, a função impõe regras para sua existência promovendo escolhas e ordenamentos que lhe são vitais desse modo, quando falamos de função podemos nos referir a realidades muito mais amplas que o mero ajuste de partes intrínsecas de um sistema, por exemplo, a função alimentar ligada à vida humana preenche não apenas nossa necessidade vital mas é ao mesmo tempo simbólica: carne de cachorro é tão nutritiva quanto tantos outros tipos de carne mas no Brasil não encontramos carne de cachorro sendo vendida em nossos açougues, ou seja, a função alimentar em sua dimensão humana transcende a mera satisfação corporal, já o funcionamento só leva em consideração a dimensão da eficácia não fazendo nenhuma referência a qualquer fator extra-sistêmico.

Do mesmo modo podemos dizer que Ansermet via a música como função Schoenberg como funcionamento. O essencial para esse último seria que sua teoria fosse

operatória, que ela funcionasse não que fosse verdadeira, ou seja, se a série lhe permitisse operar dentro dos movimentos dos sons musicais.

Mas qual seria a saída para esse impasse? Poderíamos reverter o projeto de Sausurre e de Schoenberg? Sim podemos basta que para isso tenhamos uma compreensão diferente do signo que estes últimos, é o que, precisamente, propõe Borella. Com efeito, para esse último o signo não é uma realidade fechada em si mesma mas algo aberto a uma série de outras referências. Na sua concepção o signo seria representado no seguinte esquema:



O signo simbólico de Borella está muito próximo do logaritmo noético de Ansermet, da mesma forma que os projetos de Sausurre e de Schoenberg.

Para Borella o signo faz constantes referências a outros domínios de significação que estão situados fora do sistema no qual o signo se encontra inserido. Da mesma forma que o logaritmo noético de Ansermet não pode ser reduzido a número devido a sua origem transcendental o signo simbólico de Borella não pode ser reduzido ao signo sausuriano já que tem origem em nossa consciência.

Assim, podemos dizer que os logaritmos noéticos de Ansermet são signos simbólicos e não numéricos.

Mas aqui surge um problema inesperado. Se os logaritmos noéticos de Ansermet são simbólicos e não meramente signos não estariam aqui Ansermet abrindo os flancos para uma metafísica dos sons com base em uma metafísica dos números tais como a viam os pitagóricos?

Pensamos que sim e esse é apenas um dos paradoxos pelos quais se enveredou Ansermet.

Mas antes de encerrarmos o presente capítulo, seria bom vermos uma distinção que a nosso ver não foi percebida nem por Ansermet nem por muitos espíritos que trataram da relação entre música e matemática em particular e estética e ciência em geral.

Vejamos a seguir como poderíamos tratar as relações entre matemática e estética sem cairmos nas aporias da visão cientificista que quer reduzir tudo a números para explicar o mundo em uma equação.

XVIII *Nunc est bibendum*. Matemática e estética

L'enthousiasme n'est pas un état d'âme d'écrivain.

Paul Valéry.

Pudemos observar ao longo de todo nosso percurso os caminhos e descaminhos da relação da matemática – ciência do rigor – com as artes – ciências do impreciso. A nosso ver o equívoco de numerosos pensadores, dentre os quais incluímos nosso maestro suíço, foi o de tentar desrespeitar algumas fronteiras que são intransponíveis.

Primeiramente achamos completamente despropositado a realização de uma *Mathesis Universalis* a partir da matematização de todos os fenômenos sejam eles naturais, ou humanos. Quando matematizando os fatos que estudamos nem sempre obtemos resultados satisfatórios, os fracassos de testes de QI, da psicologia behaviorista, da cibernética social são provas a nosso favor. Se a matemática é garantia de rigor isso não quer dizer que tenhamos que matematizar o mundo para pensá-lo rigorosamente.

¹⁴⁸ (BORELLA, 2004, P. 173). A seta que vai do significante rumo ao significado lexical representa a instituição cultural e a que vai do referente objetivo ao sentido lexical representa o modo de apresentação.

Um grande artista: um Rodin¹⁴⁹, um Villa-Lobos¹⁵⁰ um Guimarães Rosa¹⁵¹ não precisam esculpir, compor nem escrever matematicamente para exprimir rigorosamente aquilo que querem, o rigor de sua arte encontra-se em uma outra ordem de manifestação. Uma escultura de Rodin embora não concebida com o rigor geométrico está rigorosamente dentro de sua concepção artística, o mesmo podendo ser dito de Villa-Lobos de Rosa e de *tutti quanti*.

Ademais não precisamos recorrer a ciência alguma quando percebemos vias tortuosas sendo trilhadas no mundo artístico. Se discordarmos de tal ou qual abordagem da música, por exemplo, não precisamos propor uma teoria científica qualquer para invalidá-la. A matemática não provará que o dodecafonismo estaria equivocado nem que Pitágoras ou Ansermet estivessem certos.

Pensamos que para esclarecer a verdadeira relação entre matemática e estética a melhor abordagem continua sendo a nosso entendimento, a que Pius Servien propôs. Este autor ao tentar relacionar estes dois domínios jamais pretendeu distorcer um dos dois campos para reduzi-lo ao outro, mas compreendendo suas respectivas peculiaridades tentou aproximá-los naquilo que poderiam ter em comum.

Sua primeira providência foi separar bem as características dos dois campos distintos que ele denominou respectivamente de “linguagem das ciências¹⁵²” e da “linguagem lírica”.

As propriedades inerentes à linguagem das ciências a seu ver são:

Chacune de se phrases a un seul sens, et non plusieurs. Elle peut s'illuminer de leurs adventices, très précieuses: c'est néanmoins seulement par ce sens unique, commun à tous ceux qui la lisent, qu'elle fait partie du corps de la science.

D'une phrase du langage des sciences, on peut toujours trouver une autre phrase absolument équivalente.

Le langage des sciences est intégralement traduisible.

Le sens de ses phrases est indépendant de leur rythme.

¹⁴⁹ Auguste Rodin, escultor francês (1840-1917).

¹⁵⁰ Heitor Villa-Lobos, músico e maestro brasileiro (1887-1959).

¹⁵¹ João Guimarães Rosa, literato e diplomatas brasileiro (1908-1967).

¹⁵² A visão de Servien sobre a ciência é a de Étienne Bonnot de Condillac (1714-1780) para quem: “la science n'est qu'une langue bien faite”. A linguagem científica aqui tem a pretensão de ser perfeita já que facilmente se torna biunívoca entre a expressão e comunicação o que é comunicado e o que é expresso são idênticos.

Considérons tous les sens qu'on pourra jamais transmettre au moyen de phrases scientifiques. Il y en a une infinité; mais cet infini est, si l'on peut dire, le plus petit des infinis concevables: il a autant d'éléments qu'il y a de nombres entiers (d'où son nom de dénombrable).

Bref, c'est là une zone restreinte du langage total. Des catégories grammaticales tout entières ne sont pas de son ressort: impératif, optatif, vocatif, etc. (ainsi, les impératifs qu'on y trouverait ne sont pas des impératifs réels: ils se ramènent, par exemple, à des conditionnels). (SERVIEN, 1935, P. 3).

Aqui encontramos algumas indicações preciosas. Primeiramente a constatação da convertibilidade da linguagem científica em variadas formas de expressão, pensamos vir daí a tentativa de se converter os resultados artísticos em postulados científicos, já que esses últimos são tão permeáveis a uma pluralidade lingüística, mas ao mesmo tempo a uma univocidade semântica. O problema que a linguagem das ciências quer resolver é o seguinte: como reduzir conceitualmente o fenômeno científico a ponto de termos apenas relações puras independentes dos seres em relação e assim podermos criar uma linguagem internacionalmente e indefinidamente conversível?

Secundariamente a constatação que a linguagem das ciências é apenas uma zona estrita da linguagem total o que anularia a pretensão de uma universalização da linguagem total da realidade a partir da matemática. Se as pessoas – sejam elas matemáticos, físicos, músicos ou filósofos - tivessem essa visão bem clara não tentariam reduzir um domínio particular a outro domínio particular falsamente percebido como geral. A linguagem das ciências é apenas subgrupo de um grupo maior não o grupo inteiro como querem muitos. A matemática não pode se arvorar em *Mathesis Universalis*.

Já a linguagem lírica própria às artes teria as seguintes propriedades:

Les phrases n'ont pas, chacune, un seul sens, exactement le même pour tous. Elles existent par leur puissance d'éveiller des lueurs indéfinies. Non seulement leur sens n'est pas absolument le même pour tous ceux qui les comprennent, mais il serait impossible de vérifier qu'il l'est.

De telles phrases, il n'y a aucune phrase au monde qui soit exactement équivalente.

Il est impossible de les traduire intégralement.

Elles naissent rythme, et leur sens n'est pas indépendant de leur rythme.

Le nombre de sens évoqués au moyen de ces phrases est une infinité d'un ordre supérieur à l'infini des nombres entiers (images de concrets continus, etc.).

On remarquera aussi que les classes grammaticales qui n'existent pas en langage des sciences, sont au contraire fortement caractéristiques du langage lyrique: optatif, impératif, vocatif, etc. (SERVIEN, 1935, P. 4).

Se as frases líricas não possuem sentido unívoco como traduzi-las para o domínio da matemática? A tradução nesse caso seria mais bem chamada de redução e se o inferno religioso está cheio de boas intenções o inferno científico está repleto de reduções¹⁵³. Reduzir o lírico ao matemático pode até ser possível, mas não será nenhuma grande conquista humana. É que mesmo com uma requintada base matemática a música, por exemplo, jamais será música sem um fator que se encontra no domínio do imponderável, do inapreensível próprio ao domínio lírico e que a ciência é incapaz de perceber.

Poderíamos lançar mão aqui da seguinte analogia: a ciência pode explicar anatomicamente os músculos envolvidos em nosso sorriso, mas jamais suspeitará da graça e dos seus múltiplos significados que se encontram envolvidos para além dos movimentos faciais, ou seja, ao rirmos movimentamos os mesmos músculos, mas esses mesmos músculos são a única e mesma base anatômica para os múltiplos significados dos diferentes tipos de risos, e essa multiplicidade não será percebida pela fisiologia.

É que no riso humano¹⁵⁴ encontra-se algo mais que a materialidade de “caras e bocas” do mesmo modo podemos dizer que na arte existe elementos outros que os matematizáveis o que Ghyka muito apropriadamente chamou de “fogo interior” e: “Sans ce ‘feu intérieur,’ en effet, sans la passion qui anime le rythme interne de l’artiste, il n’est de puissance créatrice ni dans les arts de l’espace ni dans ceux de la durée” (GHYKA, 1935, P. 25).

Se a arte não precisa incendiar o artista em um entusiasmo embriagador, como escreveu Valéry na epígrafe deste tópico, não precisa tampouco apagar o “fogo interior” que lhe envolve a alma quando cria.

Pensamos que a divisão estabelecida por Servien é extremamente fecunda já que coloca as coisas em seus respectivos lugares nos mostrando a pertinência das relações possíveis e as impertinências das relações perigosas ou impossíveis entre esses dois

¹⁵³ O que dizer de autores que querem explicar a totalidade do humano ao sexo (Freud), ao econômico (Marx) ao genético (Wilson) ao social (Durkheim) ao complexo estímulo/resposta (Pavlov) e tantos outros mais? A única coisa que consigo dizer de todo reducionista é: *Beati pauperes spiritu...* (São Mateus 5,3)

¹⁵⁴ A expressão “riso humano” é pleonástica?

domínios. Ansermet e incontáveis outros se equivocaram ao não perceberem a diferenciação entre esses dois domínios.

Tendo a compreensão mais clara do que seria a relação da matemática com a música em diferentes abordagens podemos agora tentar responder a uma questão que, a nosso ver, é fundamental: fenomenologia da matemática é fenomenologia da música? É o que pretendemos responder ao longo de nosso próximo capítulo.

XIX Número e beleza matemática

Existem inúmeras maneiras de abordarmos a relação entre matemática e música. Reportamos algumas delas nos tópicos anteriores desse mesmo capítulo. O musicólogo francês Gérard Assayag resume bem ao definir duas grandes possibilidades de compreensão entre essas duas disciplinas. De um lado temos:

Il y a d'abord la voie que j'appellerai celle de l'application. L'idée va être ici qu'un résultat mathématique (une formule, un énoncé, un théorème, une equation...) peut s'appliquer en musique par traduction terme à terme, par substitution de ses composantes. L'exemple bateau est celui de Xenakis appliquant mécaniquement une formule élémentaire de la théorie des ensembles à des ensembles de hauteurs pour composer Hermas (ASSAYAG, 2006, P. 3).

Vários compositores trilharam esse caminho contemporaneamente temos o exemplo supracitado de Xenakis, ou o exemplo menos conhecido de Béla Bartók (1881-1945). A outra possibilidade seria não a de uma obediência a uma fórmula matemática qualquer, mas a de uma teoria que aproximasse esses dois mundos: “La seconde voie, je l'appellerai celle de la théorisation. Elle distingue de la première par le fait de s'intéresser non plus à une formule isolée mais à une théorie mathématique comme telle” (ASSAYAG, 2006, P. 4).

E essa via da teorização que passaremos agora a explorar¹⁵⁵.

¹⁵⁵ Podemos colocar dentre as pessoas que trilharam esse caminho Hanslick para quem: “Se a matemática proporciona uma chave indispensável para a investigação da parte física da música, não deve, pelo contrário, superestimar-se a sua importância na obra já pronta. Em nenhuma composição, seja ela a mais bela ou a pior,

Sabemos que a noção de número variou e muito ao longo da história, vimos anteriormente algumas delas como a dos pitagóricos para quem: *le nombre n'organise pas seulement la structure des choses, il est la chose elle-même. Le nombre d'une chose est son logos est connaître ce logos revient à connaître la chose elle-même*" (JEDRZEJEWSKI, 2002, P. 68). Conhecer a coisa é conhecer seu logos que por sua vez é seu "número". O número aqui é metafísico já o número "utilitário" também foi conhecido pelos gregos e abominado por Platão já que com eles não poderíamos obter uma ciência: *"Les arithméticiens et les géomètres de l'orient ont été dirigés par des considérations utilitaires, et c'est là, selon Platon, une raison suffisante pour leur refuser le nom d'amis de la science"* (BOUTROUX, 1955, P. 32).

Assim, em uma dialética ascensional, bem própria a Platão partimos do número pragmático para chegarmos ao número metafísico elevando nossa alma do impermanente para o permanente: *"L'arithmétique, comme la géométrie, a "la vertu d'élever l'âme en l'obligeant à raisonner sur les nombres tels qu'ils sont en eux-mêmes, sans jamais souffrir que ses calculs roulent sur des nombres visibles ou palpables"*. (BOUTROUX, 1955, P. 34).

Mas isso já tendo sido abordado fica em nossa mente como referência, agora trabalhemos com uma definição extremamente atual, a proposta por Bertrand Russell (1872-1970). Sua definição se afasta das vistas até aqui pelo fato de que em primeiro lugar ele não levar em consideração a noção de pluralidade:

Muitos filósofos, quando tentam definir o número, estão na verdade empenhados em definir pluralidade, o que é uma coisa bem diferente. Número é o que é característico dos números, como homem é o que é característico dos homens. Uma pluralidade não é o caso de número, mas de algum número particular. (RUSSELL, 2007, P. 28).

Se número não tem nada que ver com pluralidade, com o que teria a ver então? Para Russell a resposta é simples: *"Um número é algo que caracteriza certas coleções, a saber, aquelas que têm aquele número"* (RUSSELL, 2007, P. 29). Número tem a ver com coleções e essas coleções seriam representadas pelos números, a abstração se daria aqui em outro

nada há de matematicamente calculado. As criações da fantasia não são exemplos aritméticos". (HANSLICK, 1994, P. 55).

nível, não seria mais a simples abstração da quantidade, mas a representação abstrata de uma coleção, ou ainda: “Um número é qualquer coisa que é o número de alguma classe” (RUSSELL, 2007, P. 38). Baseado nessa definição tentaremos uma outra aproximação do problema da relação entre matemática e música.

Se números referem-se a classes poderíamos dizer que só existem números dentro de uma ordenação de objetos correspondentes a essas classes. A analogia com a música aqui é tão óbvia e evidente que salta aos olhos a possibilidade de transferirmos para a música à mesma definição de Russell, foi o que fez o matemático italiano Albino Lanciani¹⁵⁶: “Comme les autres langues, mathématiques et musique s’articulent sur un “déploiement ordonné”. Cela peut être encore plus restreint en appliquant à ce développement ordonné le nom de grammaire (LANCIANI, 2001, P. 8). O que podemos dizer é que toda coleção precisa de ser indexada se quer ser compreendida racionalmente, e a indexação de cada coleção pode ser considerada como uma espécie de sintaxe gramatical na qual os elementos da supradita coleção se encaixam. Mas aqui cabe uma pergunta: se concordarmos em partir do pressuposto de que número e música precisam de uma “gramática” para se tornarem inteligíveis tais “gramáticas” possuem correspondências? É o que tentaremos responder.

Segundo Lanciani as duas grandes escolas matemáticas que definirão o ambiente sob o qual essa disciplina será construída referem-se às figuras paradigmáticas de Leopold Kronecker (1823-1891) com seu construtivismo para quem: “Deus criou os números naturais, todo o resto é obra humana”, ou seja, toda a matemática pode e deve ser expressa nas formas simples dos números naturais. E, de outro lado pela escola de David Hilbert (1862-1943) com seu formalismo. Mas o que aproximariam as duas escolas seria a noção de que existiria um ponto de referência absoluto para a matemática:

Même s’ils définissaient deux perspectives opposées de fondation des mathématiques, supposent préalablement l’existence d’un point de référence absolu. Autrement dit, ces deux perspectives de fondation des mathématiques supposent l’existence d’un au-delà du langage, censé, en quelque sorte, être le lieu de l’authentique réalité mathématique (LANCIANI, 2001, P. 11).

¹⁵⁶ Não estamos afirmando que Lanciani tenha feito uma aplicação consciente da noção de número de Russell à música, mas seus trabalhos, ao menos, denotam muita proximidade de perspectivas.

A própria realidade matemática, nesta perspectiva, aponta para uma direção que lhe seja “exterior”. Essa exterioridade seria uma instituição simbólica que fundaria a própria matemática. Dito de outro modo: “tant les idées de Kronecker que celles de Hilbert sont possibles seulement à l’intérieur d’une institution symbolique qui a complètement “métabolisé” une approche métaphysique à toute question de fondation” (LANCIANI, 2001, P. 13).

O que temos aqui é uma visão que quebra com um universo auto-referencial sendo número uma coleção baseado em uma gramática que lhe dá sentido poderíamos estabelecer uma ponte entre o universo matemático e o universo musical em novas bases.

Mas não sejamos ingênuos analogia não é identidade e diferenças gramaticais entre esses dois mundos sempre subsistirão. A gramática musical como todo sistema simbólico progride ao longo da história segundo as próprias leis das suas articulações significativas a diferença fundamental para com a matemática encontra-se no fato de que na música: “même dans ses formulations les plus rudimentaires, n’est pas donnée, même en principe, une fois pour toutes” (LANCIANI, 2001, P. 32). Ou seja, o que podemos dizer é que de um lado o simbolismo é formal e obtido de uma vez por todas e de outro o simbolismo é histórico e móvel.

Se existe simbolismo existe solidariedade entre duas partes que a princípio estariam separadas e, mas que partes seriam essas?

Alguns responderiam que uma relação bi-unívoca entre matemática e música, mas não é o que podemos ter já que tanto a matemática quanto a música são universos extra-referenciados como vimos acima sua relação não pode ser a fundante do simbolismo que queremos desvelar.

Para solucionar o problema devemos dizer que todo simbolismo é união de duas partes em um único elemento, no nosso caso, duas realidades: matemática e música só podem fazer sentido se se unirem em um terceiro elemento que lhes coordenassem. Mas qual seria esse terceiro elemento? Segundo Ansermet, a consciência humana. É na consciência humana que as duas gramáticas podem se unir em uma meta-gramática que lhes dê sentido e que se lhes torne fundantes, senão vejamos:

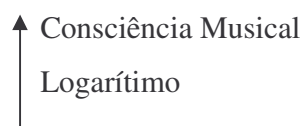
De um lado temos leis acústicas fundadas no próprio dado biológico e, portanto, natural. De outro nosso senso estético que de natural não tem quase nada ou muito pouco

ou como disse Francis Warrain: “L’exposé des théories relatives à l’échelle musicale nous montre qu’aucune loi acoustique ne correspond exactement à notre sens esthétique, et d’autre part que notre sens esthétique a besoin de bases acoustiques pour se déterminer complètement” (WARRAIN, 1931, P. 34). Se a base é natural a meta-base não o é, ou seja, a base nada significa sem a referência a algo que lhe seja exterior dito de outro modo: “la valeur esthétique d’un intervalle n’est complètement déterminée ni par le fait acoustique ni par la sensation auditive: elle se parfait dans l’interprétation subjective par laquelle nous subordonnons les sons entendus à une loi prédéterminée” (WARRAIN, 1931, P. 39). A subjetividade, a consciência diria Ansermet, é que define a interpretação. Mas uma precisão aqui precisa ser feita; subjetividade não quer dizer aleatoriedade, arbitrariedade a subjetividade interpretativa basea-se sob o solo gramatical da consciência humana e a música nascendo nesse terreno é nele que encontrará sua significação.

Mas se de um lado temos a interpretação e de outro um dado, o que tornou possível a transformação do segundo no primeiro? Qual foi o “conversor” ou “tradutor” gramatical? Precisamente o logarítmo diria Ansermet¹⁵⁷ já que este último seria a ponte entre a heterogeneidade de mundos que o simbolismo irá unificar:

L’hétérogénéité qui existe entre les faits physiques et les états psychiques, entre l’objectif et le subjectif, trouve sa correspondance rigoureuse dans l’hétérogénéité mathématique qui rend transcendante la numération exponentielle par rapport à la numération additive. (WARRAIN, 1931, P. 37).

Temos, pois a seguinte trajetória: dado acústico, no caso o som musical transformado em energia vibratória que é captada e convertida logaritmicamente e significada pela consciência:



¹⁵⁷ Para Warrain também cabe ao logarítmo esse papel de conversor já que para ele: La capacité limitée de notre organisme ne peut atteindre des horizons en quelques sorte illimités que par une sorte de réduction croissante de la représentation à mesure que les excitent grandissent. Or, on sait que la fonction logarithmique est parmi toutes les fonctions susceptibles de devenir infinies, celle qui croît le plus lentement. Elle permet donc l’extension indéfinie de la représentation, et elle conserve l’intuition de l’infini, tout en adaptant le mieux possible l’indéfini à une centralisation restreinte. (WARRAIN, 1931, P. 36).

Som

Onde nasceu a música? Na consciência já que nos níveis inferiores ela não existia. No primeiro temos dado vibratório, no segundo leitura matemática, só no terceiro é que vemos surgir a música propriamente dita. E a beleza? Onde ela nasceria? Na mesma consciência que faz surgir a música como bem observou Boutroux: “ la beauté, pour le penseur grec, ne peut résider que dans les idées et non dans ce que l’homme ajoute aux idées” (BOUTROUX, 1952, P. 45). A subjetividade não cria significação arbitrária, mas cria a beleza no mesmo ato que cria a música.

Onde estaria a novidade daquilo que aqui denominamos de aproximação, ou via, teórica da relação da matemática com a música? Estaria precisamente no fato de que a matemática sendo intermediadora não pode ser tratada como balisadora, muito menos como fundadora da compreensão do fenômeno musical.

A música e a beleza dela decorrente são fatos compreensivos e não físicos, não são mensuráveis:

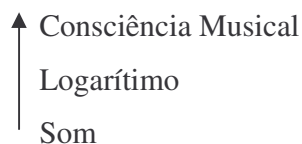
On comprend la signification du texte par le moyen du processus de lecture du texte, mais la compréhension n’est pas un phénomène physique qui a lieu dans un certain moment du temps et dans un certain lieu de l’espace.

L’hétérogénéité du texte et de la signification ne peut pas être niée puisqu’elle peut être confirmée par des variations eidétiques. (ROTA, 2005, P. 29)

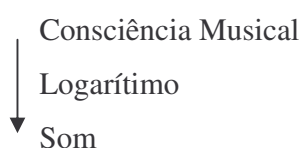
Aqui, pois temos as variações eidéticas entre texto e interpretação como base de uma fenomenologia possível do fato matemático e musical. A faticidade só é inteligível dentro de uma função que é a gramática da qual falamos adiante e, que, para usarmos um termo caro a Husserl corresponderia a seu “Fundierung”. Esse termo mostra claramente que na perspectiva fenomenológica o reducionismo de um texto à sua própria literalidade é impossível já que sem o Fundierung o texto se torna incompreensível: “Mais la relation de dépendence dont le fundierung est expressive n’est pas transitive; je fais donc une erreur si j’essaye d’établir que le commerce intramondain est directement reductible au texte” (ROTA, 2005, P. 29) .

Seria então o Fundierung a condição de possibilidade do aparecimento da música como fenômeno? É o que podemos sustentar na perspectiva fenomenológica.

Se anteriormente havíamos dito que a trajetória do aparecimento da realidade musical corresponderia a esse esquema:



Agora podemos completar nossa exposição dizendo que o contrário é que é verdadeiro:



A consciência é o fundo que possibilita o aparecimento da música como fenômeno, mas é no nível intermediário, que é precisamente o nível matemático que se dá o *Fundierung*, a junção da faticidade com a função. Assim, pois temos a consciência determinando a conversão de um dado físico em fenômeno psíquico. É óbvio que aqui o reducionismo positivista do fato físico transportar-se tal e qual para a consciência são completamente arruinados. O primeiro esquema que podemos chamar aqui, na falta de um termo melhor, de “histórico” já que cronologicamente o primeiro dado é o físico condicionou os filósofos e cientistas a perceberem o fenômeno musical no mesmo esquema: “L’erreur fondamentale est dans l’approche réductionniste. Le processus de l’esprit, qui peut intéresser le médecin ou le physiologiste, est confondu avec le progrès de la pensée nécessaire pour résoudre un vrai problème” (ROTA, 2005, P. 45). Ou seja, o problema do fisiologista não é o fenômeno do filósofo, um e outro estão em perspectivas diferentes. Tal condicionamento aconteceu a vários séculos e o que assistimos desde a revolução científica ocorrida no século XVI é que: “Dorénavant, toutes les sciences doivent avoir un “squelette mathématique” et que l’exploration de cette “squelette” équivaut au dégagement de leur vérité” (LANCIANI, 2001, P. 21).

Rota lança mão da analogia entre o olhar e o ver:

La relation de *fundierung* est l’abîme entre le regarder et le voir; un tel abîme est indépassable en tant qu’abîme strictement logique. Le regarder peut être un processus spatio-temporel, mais son être consiste dans sa foundation du voir.

En revanche, le voir n'est pour rien un processus, ni physique ni mental. (ROTA, 2005, P. 32)

Podemos olhar sem ver? Sim, é o que faz o reducionismo fisicalista. Olha o dado e não vê o fenômeno. A visão corresponderia aqui ao nível da significação, o olhar ao nível do dado natural. Reduzir a visão ao olhar seria um contrasenso e não ajudaria em nada na compreensão do fenômeno por nós estudado:

L'absurdité de cette forme de réductionnisme peut être comprise en utilisant la méthode phénoménologique des variations eidétiques: pour autant qu'on regarde attentivement un assemblage de plastique, metal et encre, il ne sera pas possible de comprendre son être stylo. Cet être pourra se révéler seulement si on est prêt et disposé à voir la fonction "stylo"; c'est-à-dire si ma familiarité me permet de voir le stylo à travers et au-delà de toute facticité sur laquelle elle peut se fonder de façon contingente. (ROTA, 2005, P. 31)

A relação da matemática com a música não pode nunca, nesta perspectiva, ser vista como a de subordinação, ou de ideal de rigor a ser alcançado, a relação é bem outra. A leitura equivocada da matemática feita pelos filósofos como a de um sistema axiomático modelar a partir do qual a filosofia deve adquirir sua inteligibilidade é uma interpretação equivocada do que seja a natureza da matemática: "Confronde la mathématique avec l'axiomatique est la même chose que confronde la musique de Vivaldi avec les techniques du contrepoint de l'âge baroque" (ROTA, 2005, P. 41).

O que podemos perceber depois disso é que a perspectiva de leitura da relação entre matemática e música tal como Ansermet a via encaixa-se muito mais sob essa segunda ótica do que a primeira. Com efeito, para ele a fenomenologia é muito mais compreensiva que explicativa muito mais genética do que fática. Compreender fenomenologicamente a matemática ainda não é fazer uma fenomenologia da música.

Capítulo VI

Música e Ética

La peinture arrête le soleil. L'architecture pétrifie la proportion, et la sculpture l'attitude. La poésie met en oeuvre des matériaux résistants: mobile elle-même, elle impose au lecteur pour l'appréciation du spectacle, de l'ode, du récit, de la scène, du système raisonné, qu'elle soumet à son entendement et à sa sensibilité, une espèce de solidité judiciaire. Mais la musique nous entraîne avec elle.

Paul Claudel.

I Introdução

Não existe coisa que, por sua própria espécie, seja um alimento proibido para a arte, como os animais impuros eram proibidos para os judeus.

Jacques Maritain.

A relação entre arte e moral parece completamente ultrapassada ao homem contemporâneo¹⁵⁸. Alguns vêem em Nietzsche o bastião da iconoclastia e,

¹⁵⁸ É óbvio que nem todos pensadores e artistas compartilham desse ponto de vista. O que estamos nos referindo aqui é da atitude predominante em nossa época. Mas mesmo hoje em dia existem advogados da inter-relação entre estética e ética é o que podemos ler nas seguintes linhas: Música e moral. Haverá, na realidade, uma conexão entre elas? A idéia de que a música exerce influência – e uma influência poderosa – sobre o caráter do homem persistiu em ampla escala para além do tempo de Cristo, através da Idade Média e da Renascença, até o último século. O conceito de que a música influi no caráter foi a grande força inspiradora das vidas criativas dos grandes compositores clássicos e românticos. *In*: (TAME, 1994. P. 19). E para não nos apoiarmos em um autor desconhecido como Tame o é vejamos o que nos diz um dos grandes escritores do século XX o prêmio Nobel de literatura de 1955 Thomas Mann: “Car elle est à la fois morale et

consequentemente, o pensador que alavancou a arte definitivamente para “além do bem e do mal”. Com efeito, pululou pelo século XX afora uma série de movimentos vanguardistas que desejavam desvincular a arte de toda e qualquer referência com outra realidade que não seja ela própria. Assistimos o aparecimento de movimentos que propagandeavam a arte pela arte livre de todo afazer mundano os campeões desta postura foram sem sombra de dúvidas André Gide¹⁵⁹ na França e Oscar Wilde¹⁶⁰ no mundo anglo-saxônico. Mas tal postura era muito mais fácil de ser sustentada quando ainda se podia postular uma arte como simples desfrute estético desvinculada da vida social do homem¹⁶¹.

O próprio Ansermet entevia tal relação apenas como uma possibilidade da música, já que para ele o estético só vincular-se-á com o ético se o músico estiver completamente engajado no seu próprio ato criativo:

L'esthétique pure n'est un témoignage de l'homme que si l'homme, en tant que être éthique, est engagé dans l'acte esthétique, si celui-ci est en quelque manière un acte d'expression de l'homme – de l'homme en tant qu'être historique appartenant à un certain milieu humain, en sorte que l'acte esthétique peut témoigner de l'homme individuel ou de la collectivité humaine. (ANSERMET, 2000, P. 475).

tentation, sobriété et ivresse, appel à la suprême lucidité et en même temps incitation à un doux rêve magique raison et déraison. In: (MANN, 2000, P. 200).

¹⁵⁹ Escritor francês (1869-1951).

¹⁶⁰ Dramaturgo, escritor e poeta irlandês (1854-1900).

¹⁶¹ Tal atitude seria impensável em diversos povos mundo afora. Com efeito, nenhuma cultura operou essa divisão que poderíamos chamar de esquizofrênica entre o artista que compõe uma obra e o homem que crê em determinados valores. Conhecemos relatos de relações entre música e moral que nos reportam historiadores e antropólogos que indicam precisamente a direção entre a inter-relação clara entre ética e estética, aliás é um dos maiores antropólogos de todos os tempos que faz a relação da música com o mito e com a moralidade: On voit déjà comment la musique ressemble au mythe, qui, lui aussi, surmonte l'antinomie d'un temps historique et révolu, et d'une structure permanente. In: (LÉVI-STRAUSS, 1964. P. 24). Ou seja, a música está intrinsecamente ligada ao mítico e, portanto à maneira de ser do homem perante o mundo milhares de exemplos poderiam aqui ser invocados contentamo-nos em oferecer um único retirado de uma das matrizes da cultura ocidental os relatos dos livros vetero-testamentários: O Espírito do Senhor retirou-se de Saul, e um espírito mau veio sobre ele, enviado pelo Senhor. Os homens de Saul disseram-lhe: “eis que um mau espírito de Deus veio sobre ti. Que nosso senhor ordene, e teus servos aqui presentes procurarão um homem que saiba tocar harpa e, quando o mau espírito de deus estiver sobre ti, ele tocará o instrumento para acalmar-te”. “está bem, respondeu Saul, procurai-me um bom músico e trazei-mo”. Um dos servos declarou: “conheço um filho de Isaí de Belém que sabe tocar muito bem: é valente e forte, fala bem, tem um belo rosto, e o Senhor está com ele.” Saul mandou mensageiros a Isaí para dizer-lhe “manda-me o teu filho Davi, o pastor”. Isaí tomou um jumento carregado com pão, um odre de vinho e um cabrito, e mandou esses presentes a Saul, por seu filho. Davi chegou à casa do rei e apresentou-se a ele. Saul afeiçoou-se a Davi e o fez seu escudeiro. Mandou então dizer a Isaí: “peço-te que deixes Davi a meu serviço, porque ele me é simpático”. E sempre que o espírito mau de deus acometia o rei, Davi tomava a harpa e tocava. Saul acalmava-se, sentia-se aliviado e o espírito mau o deixava”. In: I Samuel 16, 14-23.

Assim, desvincular a arte da moralidade da maneira como se faz hoje é desconhecer a profundidade da natureza humana e de suas complexas imbricações e insuspeitas bifurcações. Poderíamos dizer que a *Guernica* de Picasso¹⁶² seja uma obra desvinculada da moral? O mesmo julgamento não poderia ser estendido a outras obras tão compromissadas com o engajamento político ou com o viés nacionalista? Não poderíamos dizer que a música de Sibelius¹⁶³ ou de Villa-Lobos¹⁶⁴ reflete profundidades da alma finlandesa e brasileira? Uma objeção poderia aparecer aqui dizendo que Sibelius e Villa-Lobos seriam intérpretes do sentimento nacional finlandês e brasileiro e não de uma visão moral do mundo. *Respondeo dicendo* que o sentimento isolado de outras facetas da estrutura cognoscitiva humana é pura abstração acadêmica já que todo sentimento o é de alguma realidade moldada dentro de uma visão geral de mundo que expressa dentre outras coisas nosso sentimento moral. A distinção que pensamos dever operar é entre moral e moralismo. Jamais pretenderíamos aplicar à arte uma missão messiânica qualquer muito menos certo messianismo moralista mais próprio a fanatismos religiosos e políticos que a algo inerente a arte como tal. Mas no outro extremo pensamos ser igualmente nocivo e inconseqüente já que toda e qualquer dimensão de nossa natureza não reflete modo algum de gratuidade, deste modo, pensamos não existir seja arte pela arte, ciência pela ciência, filosofia pela filosofia ou religião pela religião, mas que cada uma destas disciplinas existe dentro de uma complexa rede de funcionalidades de nossa natureza que não podem ser separadas a menos que seja por mero exercício de abstração intelectual. Posto isto, qual seria a visão da inter-relação entre estética e ética para nosso autor? É precisamente o que tentaremos desenvolver ao longo do presente capítulo, para tanto, utilizaremos o método precioso para nós: o de percebermos como ao longo da história grandes pensadores refletiram sobre a relação entre música e moral para finalmente expormos o ponto de vista de Ansermet.

Como já expusemos a discordância platônica com a música de seu tempo por esta revelar-se como fundadora de certa frouxidão moral não o faremos novamente nas linhas que seguem, começaremos, portanto com a reflexão da relação entre música e ética na Grécia clássica de maneira geral para melhor compreensão de nossa exposição devemos ter claro a noção central da compreensão da realidade musical pelos gregos que consistiam no

¹⁶² Trata-se de um painel pintado por Picasso (1881-1973) para a exposição internacional de Paris.

¹⁶³ Trata-se do compositor finlandês, Jean Sibelius (1865-1957).

¹⁶⁴ Heitor Villa-Lobos (1887 - 1959). Compositor brasileiro.

percebimento de um logos na expressão de um *ethos* que lhe correspondesse, mas o que viria a ser precisamente esse *ethos*:

Par le terme d'éthos – d'où nous est venu “étique” – les Grecs désignaient ce qui signifiait à leurs yeux par le caractère des mœurs, par les us et coutumes dans un certain milieu régional, l'unité des comportements impliquait, en effet, un certain mode d'être, commun à tous les individus de la collectivité, un mode qui, à l'origine, avait dû être irréflechi et spontanément adopté; car si l'observateur venu du dehors en pouvait prendre conscience, il n'était manifestement pas l'objet d'une conscience claire chez ceux qui en perpétuaient l'espèce. (ANSERMET, 2000, P.1012).

Passaremos, em seguida, para um pensador medieval, Boécio¹⁶⁵. Aliás, o próprio Boécio invoca a figura de Platão e de sua visão da música para vincular música com moral¹⁶⁶: “Platão recomenda que não se deva ensinar aos moços todos os modos, mas de iniciá-los nos modos vigorosos e simples”¹⁶⁷. Ou ainda: “Platão pensa que a música perfeitamente adaptada aos costumes e composta com retidão, em suma, temperada, simples e viril, não efeminada dura e instável é um excelente apoio para a república”¹⁶⁸.

Boécio é importante sob vários aspectos abstraindo de outras influências filosóficas evidentes podemos ressaltar duas: primeiro; foi ele que transmitiu aos latinos os tesouros da cultura grega de certo modo desprezada pelos patrícios. Segundo; ele nos legou um livro sobre música¹⁶⁹ importantíssimo não só pelo conteúdo em si, mas pela fortuna de prestígio que terá ao longo de toda a idade média e do renascimento. Depois dando um salto histórico gigantesco veremos como dois pensadores nossos contemporâneos perceberam tal relação trata-se do pai do pessimismo: Schopenhauer (1788-1860) e do filósofo franco-russo Jankélevitch (1903-1985).

¹⁶⁵ Anicius Manlius Severinus Boethius (± 480 - ± 525) Grande pensador latino que tinha como ambição ser o elo de transmissão da cultura grega para a cultura latina objetivando empreender, para tanto, a tradução das obras completas de Platão e Aristóteles, projeto esse que malogrou que segundo ele não possuíam grandes divergências podendo ser sintetizados em uma visão única. Foi Boécio que legou à idade média a divisão das ciências em *Trivium* ou *Voces* e *Quadrivium*. Foi ele também o originador da famosíssima querela dos universais que tanto agitou a idade média.

¹⁶⁶ Como não existe tradução do escrito de Boécio para o português e como não somos latinista profissional propomos no corpo do texto nossa própria tradução de Boécio para o português que sabemos falha, para evitar qualquer ambigüidade na leitura optamos por colocar em notas de rodapé o texto latino original.

¹⁶⁷ Unde Plato praecipit minime oportet pueros ad omnes modos erudiri sed potius ad valentes ac simples (BOÉCIO, 2004, P. 24).

¹⁶⁸ Idcirco magnam esse custodiam rei publicae Plato arbitratur musicam optime moratam pudenterque coniunctam, ita ut sit modesta ac simplex et mascula nec effeminata nec fera nec varia. (BOÉCIO, 2004, P. 24).

II Mousiké et areté na Grécia Clássica

A música longe de ser concebida como simples bela arte foi para os gregos do período clássico uma das maneiras com as quais o homem relacionava-se com o mundo e consigo mesmo. Tal tipo de concepção da música está longe de ser uma especificidade da cultura grega clássica era algo muito difundido no mundo antigo. A música além de provocar prazer devido à beleza intrínseca possuía um caráter educacional do qual estamos longe de suspeitar a abrangência. Assim, para o grego de maneira geral a beleza musical diz respeito para além de toda regra meramente estética:

Pourquoi la musique, objectera-t-on, la musique qui, pour nous, a perdu toute valeur civilisatrice, qui relève des arts et n'intéresse que l'esthétique? Tout simplement parce que la musique grecque antique est unifiée: elle enveloppe en un seul tout ce que nous séparons aujourd'hui en distinguant littérature, ou poésie et musique. La musique antique est tout entière édifiée sur le principe indissociable des mots, des sons, des rythmes et des modes ou harmoniai. De fait, elle enveloppe toute la culture. (WERSINGER, 2007, P. 9).

Tal vinculação entre ética e estética só é inteligível se concebermos a cultura por trás de tal unificação, da mesma forma que só concebemos a estética como regra autônoma da ética por referência a uma cultura que lhe dá inteligibilidade, que possibilita tal corte do real e tal autonomização do ético e do estético. Para o homem contemporâneo, *ethos* e leis estéticas nada possuem de ligação: “Car la maîtrise éthico-philosophique de la musique implique de toute façon, de manière constitutive, l'abandon du lien entre l'èthos et l'harmoniai au bénéfice d'une harmonique facilitant la composition musicale et la responsabilité morale du compositeur.” (WERSINGER, 2007, P. 12).

Temos, pois de um lado uma cultura que unifica suas diversas dimensões, no caso a cultura grega clássica, de outro uma cultura que autonomiza suas diversas dimensões, no

¹⁶⁹ Trata-se de seu livro *De Institutione Musica*.

caso a cultura ocidental contemporânea. No primeiro caso a arte pela arte seria vista como uma espécie de aberração, e era essa o núcleo da crítica de Platão à arte de seu tempo, no segundo caso a arte pela arte ganha terreno e aplicação. Tal diferença é tão gritante que a simples virtuosidade já é vista como algo de decadente: “Pour les tenants de la musique noble, plus l’instrumentiste est virtuose, moins bon musicien il sera, parce que son objectif est de plaire à la foule, ce qui n’a rien à voir ni avec l’art, ni avec la morale” (BÉLIS, 2007, P. 84). Para os gregos do período clássico a música unificava os homens consigo mesmo e os homens entre si:

Loin de provoquer la tropeur ou d’agir comme un charme consolateur, le recital de l’aède suscite chez ses auditeurs une forme de bien-être collectif pleinement conscient. Il renforce ainsi l’union d’un groupe d’individus reunis autour de valeurs communes, comme on le voit lors du banquet festif auquel participe Ulysse chez les Phéaciens. (PERCEAU, 2007, P. 25).

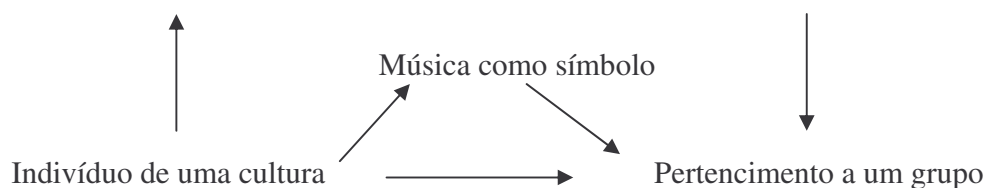
A música, nesta perspectiva, não expressa valores comuns ela é esse valor expresso de maneira musical. A música é aqui a presentificação do símbolo. Da mesma forma que a bandeira nacional é vista como o próprio país a música aqui é vista como o próprio valor comum de um dado grupo de homens. A música é símbolo presentificado, elemento de união real, se pela própria etimologia do nome símbolo¹⁷⁰ significa união de partes heterogêneas a música não unifica os homens ela é a própria união expressa de maneira musical. A arte aqui não imita a vida a arte é a própria vida do grupo. Música tem tudo o que ver com ética já que ela informa a alma daqueles que a submetem na direção desejada pelo próprio grupo: “L’âme répond aux stimuli musicaux qui lui parviennent en se mettant, pour ainsi dire, à l’unisson des structures musicales qui lui sont adressées, de la même manière qu’elle dicte au musicien les structures musicales qui experiment ses états particuliers”. (MOUTSOPOULOS, 2007, P. 41).

Podemos esquematizar a concepção da música no contexto clássico da seguinte maneira:

Alma do homem como sede de seus valores

Música como harmonia da alma

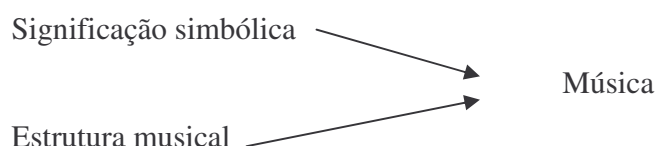
¹⁷⁰ Para a etimologia do termo símbolo nos utilizamos do valioso livro de Jean Borella: Histoire et théorie du symbole. Éditions L’age d’Homme. Lausanne. 2004. Neste livro ele define símbolo como sendo a resultante das palavras *syn* e *ballein* que traduzindo daria “colocar juntos”.



No esquema acima a música é colocada como um operador semântico que transporta o indivíduo para o interior de si mesmo buscando sua harmonia interior e o indivíduo para o interior do grupo ao qual pertence cuja música é a representação simbólica de sua filiação.

Todo indivíduo pertence a si mesmo e à cultura da qual faz parte, enquanto indivíduo deve pautar-se pela sua harmonia interior. Enquanto pertencente a um grupo que lhe dá sentido o indivíduo deve solidarizar-se com os demais indivíduos que também fazem parte desse mesmo grupo cultural e para tanto deve harmonizar-se com a música do grupo. De fato, nessa leitura é a música que opera toda a conversão possível entre o nível individual e coletivo entre o indivíduo exterior e sua interioridade.

E quanto à própria realidade musical? Ela mesma deve ser uma harmonia:



Estrutura musical e significação simbólica não podem estar desvinculadas, ética e estética não constituem compartimentos estanques. Nessa ótica:

L'harmonie est, en effet, l'expression théorique et mathématique de l'accord des cordes de la lyre qu'on obtient en tournant leurs chevilles, selon un rapport proportionnel de tension. La lyre est donc, en quelque sorte, le corps de l'harmonie, car l'harmonie suit, accompagne la lyre comme l'âme est unie à son corps et ne peut lui imposer sa direction. (MOUTSOPOULOS, 2007, P.49).

Dito de outro modo existe uma harmonia matemática da lira com a música que dela tiramos do mesmo modo que deve existir uma harmonia entre corpo e alma do homem. Daí podermos operar uma harmonia de harmonias:

$$\frac{\text{Música}}{\text{Lira}} = \frac{\text{Alma}}{\text{Corpo}} = \frac{\text{Grupo}}{\text{Indivíduo}}$$

Assim como a lira está para a música o corpo deve estar para a alma o indivíduo deve estar para o grupo. Se obtivermos tal conformação as harmonias a que o homem está destinado a pertencer ocorrerá e o logos subjacente ao mundo será percebido é o que almejavam o sestóicos segundo Zagdoun: “La musique apparaît ainsi, pour l’ancien portique, comme un moyen d’atteindre directement le logos et de participer à l’harmonie de l’univers grace à des instruments faits de matières diverses” (ZAGDOUN, 2007, P. 88). E o papel da música como civilizadora torna-se aqui evidente:

Grâce à cette influence, la musique regule ce qu’il y a de plus intime, elle apporte avec elle l’eunomia, dans la mesure où les harmonies fournissent une norme en deçà du langage rationnel. Et c’est précisément cette réalité infra-linguistique et infra-rationnelle de la musique qui lui confere un rôle civilisateur. (WERSINGER, 2007, 57).

Se a música é o operador semântico cabe a ela o papel de regulador, de transformador da autonomia para o respeito de um *nomos* em equilíbrio com o *ethos* do grupo. Que isso se faz de maneira não racional ou imperceptivelmente para os padrões lingüísticos atuais é ponto pacífico, mas nem por isso podemos afirmar que seja irracional ou extralingüístico.

Mas um ajuste fino se faz aqui necessário. Apesar de a estrutura musical estar intrinsecamente vinculada com uma significação anímica culturalmente elaborada, não podemos incorrer no erro de querermos elaborar uma espécie de alfabeto de significação como existe um alfabeto lingüístico. Aqui faz todo sentido a afirmação de Stravinsky de que tal trecho musical, tomado isoladamente, não significa necessariamente algo nem do ponto de vista moral nem do ponto de vista imagético. Tal passagem musical não significaria nem a coragem nem a batalha, isso o trecho tomado isoladamente. Mas a música em seu conjunto pode sim significar a coragem ou a batalha e aqui Ansermet teria razão contra Stravinsky na perspectiva tradicional.

De outro modo, podemos obter uma gramática de significados, mas a gramática de significados sendo da dimensão do símbolo jamais poderá reduzir-se a um alfabeto qualquer, já que não existe alfabeto para aquilo que é simbólico. Ou seja, não adianta simplesmente usar tal nota ou conjunto de notas para se obter o efeito almejado. Deve-se usar um modo com notas ou conjunto de notas neles inseridos para que se dê o efeito querido: “La combinaison des éléments qui constituent le tout possède un ethos de la synthèse mais si les choses dont il est fait sont des éléments comme le genre mélodique, la structure rythmique, etc. alors, comme ont l’a vu, pris chacun individuellement, ils n’en ont pas”. (BARKER, 2007, P. 70).

Na verdade a relação da música com a ética na antiguidade clássica é ao mesmo tempo mais do que Stravinsky admitia para a sua própria música e menos do que Ansermet almejava em seu pensamento.

Depois dessas considerações nada mais fácil e evidente do que o estabelecimento do papel da educação musical no mundo clássico: “La musique est particulièrement importante dans l’éducation des garçons. L’harmonie de la musique entraîne l’harmonie de l’âme. Elle est la meilleure préparation à la vie vertueuse. Mais elle ne saurait parvenir à elle seule à faire régner l’harmonie dans l’âme” (ZAGDOUN, 2007, P. 93). Seria ingenuidade pensar que a música sozinha desempenharia tal papel, ela está inserida em um conjunto que em si mesmo é harmonioso e que em sua totalidade visa o homem integral:

Un art peut être dans une certaine disposition à notre égard, c’est-à-dire être chargé des certaines émotions, de certaines idées ou de certains sentiments qu’il peut nous communiquer. Il peut donc aussi y avoir une relation entre art et vertu. La vertu étant une disposition, on comprend que l’art, mimétique par nature, pour le moyen portique, puisse à la fois prédisposer l’âme au bien et rendre l’homme vertueux. (ZAGDOUN, 2007, P. 96).

Tendo em consideração tais ensinamentos passemos agora ao mundo medieval com a figura central de Boécio, ao menos no que tange o problema aqui abordado.

III Música e ética segundo Boécio.

*Humanam vero musicam quisquis in sese ipsum descendit intellegit*¹⁷¹.

Boécio.

A noção de música para Boécio está vinculada a uma concepção que leva em consideração uma cosmologia de referência, uma antropologia de referência e uma teologia de referência que estão intimamente ligadas e só podem ser compreendidas se vistas conjuntamente. Prova disso é sua concepção de homem: “Eles sabiam que o composto formado por nossa alma e nosso corpo era organizado segundo uma estrutura musical”¹⁷².

Desse modo, a música diz respeito não só a arte, mas também à cosmologia ao homem e a Deus. A música expressando a harmonia pode ser vista como harmonia cósmica, divina e humana: “A música nos sendo consubstancial por natureza pode enobrecer ou perverter os costumes”¹⁷³. Se ela é consubstancial o motivo encontra-se na sua manifesta capacidade de expressar harmonia, e a moralidade sendo nossa ação no mundo deve refletir essa harmonia interior a música pode nos ajudar nessa ação, ou não.

Boécio legou aos medievais o projeto de um ensino cujo curriculum seria formado pelas quatro matérias “exatas” e por três matérias “humanas” que se convencionou chamar de quadrivium e de trivium respectivamente formando as sete artes liberais que consistiam no programa que visava a liberar o espírito humano da servidão às opiniões ou coisa equivalente: “Por isso que dentre as quatro disciplinas¹⁷⁴, matemáticas as três outras servem à exploração da verdade enquanto que a música não se associa somente à especulação, mas também à moral”¹⁷⁵.

A liberdade aqui é vista como um ajuste a uma ordem pré-estabelecida a qual a alma deve se relacionar para encontrar sua realização ontológica. Na cosmovisão de Boécio existe uma “alma do mundo” composta de harmônicos que refletem o equilíbrio cósmico ao qual cada alma individual se submete:

¹⁷¹ Aquele que mergulhar em si mesmo compreenderá o que é a música humana.

¹⁷² Id nimirum scientes quod tota nostrae animae corporisque compago musica coaptatione coniuncta sit. (BOÉCIO, 2004, P. 28).

¹⁷³ Musicam naturaliter nobis esse coniunctam et mores vel honestare vel evertere. (BOÉCIO, 2004, P. 20).

¹⁷⁴ As quatro disciplinas matemáticas indicadas por Boécio que posteriormente serão chamadas pelos medievais de “Quadrivium” são: aritmética, geometria, astronomia e música. As três primeiras discorrem sobre a verdade formal a quarta sobre a verdade formal e moral. Assim, podemos dizer que segundo o pensamento de Boécio não basta a justeza matemática para se fazer música, mas também reta intenção moral.

¹⁷⁵ Unde fit ut, cum sint quattuor matheseos disciplinae¹⁷⁵, ceterae quidem in investigatione veritatis laborent, musica vero non modo speculationi verum etiam moralitati coniuncta sit (BOÉCIO, 2004, P. 20).

Assim, podemos compreender o que Platão disse, não sem razão, que a alma do mundo foi formada por meio de uma concórdia musical. Com efeito, logo que em virtude do que em nós é harmoniosamente estabelecido recebemos o que nos sons é justa e harmoniosamente reunidos e que somos “tocados” compreendemos então que nós também somos constituídos à sua semelhança. A semelhança é amiga a dessemelhança odiosa e nefasta donde as imensas transformações dos costumes¹⁷⁶.

A música é aqui uma espécie de intermediário, de ajustador e que pode, também, portanto, ser um indicativo seguro da espécie de alma com a qual estamos lhe dando ou com que espécie de personalidade nos encontramos. Os modos musicais refletem os modos anímicos. A música é reflexo da própria vida moral do homem ela é a expressão do seu *ethos* particular.

O que temos aqui é a seguinte situação:

Teologia	Harmonia eterna de Deus, ou música divina.
Antropologia	Harmonia humana, música humana.
Cosmologia	Harmonia cósmica, alma do mundo, música das esferas.

O único nível de realidade na qual a música pode “desafinar” é na música humana onde se encontra a liberdade e a imperfeição conjugadas em um mesmo ser. Na música humana podemos ler a sinfonia das personalidades através da sinfonia dos modos musicais: “É fato que um espírito lascivo encontra prazer em modos lascivos escutando-os com tanta frequência que acabam por se amolecer e destruir. Contrariamente, um espírito rude encontra seu prazer em modos impetuosos e se endurece com sua audição”¹⁷⁷. Se a música pode tanto, se pode nos corromper e deformar pode também nos elevar e nos conformar com nosso ser daí a importância da educação musical como complementar à educação dos jovens já que um individuo em particular pode ser suscetível de se comportar de tal ou qual

¹⁷⁶ Hinc etiam internosci potest, quod non frustra a Platone dictum sit, mundi animam musica convenientia fuisse coniunctam. Cum enim eo, quod in nobis est iunctum convenienterque coaptatum, illud excipimus, quod in sonis apte convenienterque coniunctum est, eoque delectamur, nos quoque ipsos eadem similitudine compactos esse cognoscimus. Amica est enim similitudo, dissimilitudo odiosa atque contraria. Hinc etiam morum quoque maximae permutationes fiunt. (BOÉCIO, 2004, P. 22).

¹⁷⁷ Lascivus quippe animus vel ipse lascivioribus delectaturmodis vel saepe eosdem audiens emollitur ac frangitur. Rursus asperior mens vel incitatoribus gaudet vel incitatoribus asperatur. (BOÉCIO, 2004, P. 22).

maneira através da música, o mesmo pode se dar com o povo que: “Um povo se compraz na semelhança dos modos com os costumes”¹⁷⁸. Entre modo musical e modo moral podemos fazer uma equação já que elas possuem correspondências íntimas. Da mesma forma que uma sociedade equilibrada prima pela feitura da lei e pela boa aplicação das leis existentes como forma de se chegar à justiça da mesma forma se deve aplicar o máximo de rigor possível na execução da música humana: “Por isso Platão pensa que se deve ser rigoroso quanto a que nada venha modificar uma música bem adaptada aos costumes. Ele sustenta que uma república não pode conhecer pior ruína moral do que afastar-se pouco a pouco de uma música fundada na moderação e na reserva”¹⁷⁹.

O que podemos dizer é que para Boécio a firmeza, a pureza, a coragem e seus correlatos de sinal negativo insinuam-se nas almas aí se estabelecendo de forma que a música pode corromper não só o indivíduo, mas a própria república:

Assim, se pelos modos lascivos alguma impudência insinua-se nos espíritos ou alguma violência, devido aos modos rudes, o espírito do ouvinte sofre influência, se dispersa e, pouco a pouco, não conserva nenhum traço daquilo que é honesto e justo. Nenhuma outra via abre mais o espírito do que a educação feita através dos ouvidos, visto que por seu intermédio os ritmos e os modos descem até a alma. De igual maneira, nenhuma dúvida resta, se elas afetam e formam o espírito segundo sua maneira de ser¹⁸⁰.

Mas deixemos o pensamento medieval e vejamos o que nosos contemporâneos tem a nos dizer sobre esse assunto.

IV Música e ética segundo Schopenhauer.

As melodias são em certa medida uma quintessência da realidade.

Schopenhauer.

¹⁷⁸ Gaudet vero gens modis morum similitudine. (BOÉCIO, 2004, P. 22).

¹⁷⁹ Unde Plato etiam maxime cavendum existimat, ne de bene morata musica aliquid permutetur. Negat enim esse ullam tantam morum in re publica labem quam paulatim de pudenti ac modesta musica invertere. (BOÉCIO, 2004, P. 22).

¹⁸⁰ Statim enim idem quoque audientium animos pati paulatimque discedere nullumque honesti ac recti retinere vestigium, si vel per lasciviores modos inverecundum aliquid, vel per asperiores ferox atque immane mentibus illabatur. Nulla enim magis ad animum disciplinis via quam auribus patet. Cum ergo per eas rythmi

Passemos agora à relação da música com a ética para um dos espíritos mais ácidos e pessimistas de todos os tempos, Schopenhauer.

Segundo Schopenhauer o mundo não é apreendido como algo de inteligível em si mesmo, antes de um logos que devemos conhecer existe uma vontade que se manifesta e que se pretende a objetivação de um eu, de um ser, a vontade é anterior e primeira em relação à inteligência. O primordial é a vontade a representação é ato segundo passível de ser apreensível através da reflexão intelectual: “Em resumo, a minha explicação obriga-nos a considerar a música como a cópia de um modelo que nunca pode, ele mesmo, ser representado diretamente.” (SCHOPENHAUER, 2001, 270).

De acordo com seu pensamento estético, a arte tem como objetivo trazer o homem de volta para si, superando assim a profunda dor que consiste na pura existência absurda tal qual a vivenciamos. A arte é uma das “fugas” possíveis do mundo e consequentemente da dor. E a música neste contexto? Cabe a ela transcender as aparências, as representações e nos levar diretamente ao núcleo da própria realidade:

Ela está colocada completamente fora das outras artes. Já não podemos encontrar nela a cópia, a reprodução da idéia do ser tal como ele se manifesta no mundo; e, por outro lado, é uma arte tão elevada e tão admirável, tão própria para comover os nossos sentimentos mais íntimos, tão profunda e inteiramente compreendida, semelhante a uma língua universal que não é inferior em clareza à própria intuição! Não podemos, portanto contentarmo-nos em ver nela como Leibniz: “*exercitium arithmeticae occultum nescientes se numerare animi*.”¹⁸¹” Leibniz tem razão no seu ponto de vista, visto que só considerava o sentido exterior, imediatamente aparente, e por assim dizer a crosta. Mas se não houvesse nada mais na música, ela só nos daria o prazer de um problema para o qual se encontra a solução exata: não é essa alegria profunda que sentimo-lo nos comove até o fundo de nosso ser. (SCHOPENHAUER, 2001, 269).

O substrato matemático é aqui de pouco valor. Mas o que mais nos surpreende na citação acima é o fato de Schopenhauer sempre tão pessimista com relação ao homem e ao mundo colocar uma possibilidade de alegria na vida humana, alegria essa que seria obtida pelo ascensão até ao núcleo do próprio ser.

modique ad animum usque descenderint, dubitari non potest, quin aequo modo mentem atque ipsa sunt afficiant atque conforment. (BOÉCIO, 2004, P. 22).

Seria como se a música trouxesse o homem de volta a si mesmo. Como se ela fizesse cessar por algum momento a separatividade do homem com sua vontade. E isso é fundamental para Schopenhauer, para ele o fundamento da moralidade encontra-se não no percebimento de uma regra metafísica que oriente nossas ações no mundo, tampouco no respeito a um sistema tradicional de valores, mas na simpatia que faz com que eu me solidarize imediatamente com meu próximo para além de toda reflexão possível. Passemos a um exemplo: imagine se estivermos passeando em uma cidade onde somos absolutamente estranhos a todos, jamais estivemos lá, ninguém sequer ouviu falar em nosso nome, ao adentrarmos em tal cidade a primeira cena com a qual nos deparamos é a de uma criança de uns dois anos de idade prestes a cair em um poço. Segundo Schopenhauer correremos para salvar a criança não pelo fato de sermos movidos por um princípio metafísico, não por costume, não por buscar um prêmio já que sequer suspeitamos de quem a criança é filho, mas queremos salva-la por simpatia, por compartilharmos a mesma condição ontológica. A simpatia aqui é algo que nos leva diretamente para a vontade, para além das mediações das representações. Ou seja, na moral temos a presença da simpatia que nos faz automaticamente seres éticos, nas artes temos a música que nos leva imediatamente de volta ao nosso ser:

A música, com efeito, é uma objetividade, uma cópia tão imediata de toda vontade como o mundo o é, como o são as próprias idéias cujo fenômeno múltiplo constitui o mundo dos objetos individuais. Ela não é, portanto, como as outras artes, uma reprodução das idéias, mas uma reprodução da vontade como as próprias idéias. É por isso que a influência da música é mais poderosa e mais penetrante que a das outras artes: estas exprimem apenas a sombra, enquanto que ela fala do ser. (SCHOPENHAUER, 2001, 271).

Vimos anteriormente que a música não é seu substrato matemático. Agora acrescentemos outro elemento, a música não é abstração, não é reprodução de uma idéia abstrata. Se a matemática é apenas a maneira que a música encontra de se manifestar, se a abstração é apenas uma maneira que encontramos de representá-la o que seria propriamente a música:

¹⁸¹ O exercício oculto da aritmética é contado a partir do espírito que desconhece.

Ela não exprime tal ou tal alegria, tal ou tal aflição, tal ou tal dor, terror, encantamento, vivacidade ou calma de espírito. Ela pinta a própria alegria, a própria aflição e todos esses sentimentos, por assim dizer, abstratamente. Ela nos dá a sua essência sem nenhum acessório, e, por consequência também, sem os seus motivos. E, contudo, compreendemo-la muito bem, embora ela só seja uma sutil quintessência. Daí resulta que a imaginação é tão facilmente despertada pela música. (SCHOPENHAUER, 2001, 275).

Aqui encontramos o pensamento grego nuançado. A música é a própria realidade, é a essência feita arte, a diferença aqui é que não se precisa de uma relação matemática para subscrevê-la. A música é o próprio sentimento, a música é a própria moralidade. Sendo assim vemos uma estreita relação do ético com o estético, entre a música e a moralidade. Com efeito, tanto uma como a outra nos faz aceder, sem nenhuma volta, à própria essência da realidade:

A realidade, isto é, o mundo das coisas particulares, fornece o intuitivo, o individual, o especial, o caso isolado, tanto para a generalização dos conceitos como para a das melodias, embora essas duas espécies de universalidades sejam, em certos aspectos, contrárias uma à outra; os conceitos, com efeito, contêm unicamente as formas extraídas da intuição e, por assim dizer o primeiro despojo das coisas; são, portanto, abstrações propriamente ditas, enquanto que a música nos dá aquilo que precede toda forma, o núcleo íntimo, o coração das coisas. (SCHOPENHAUER, 2001, 277).

Existiria outro caminho que nos daria acesso ao núcleo da realidade? Segundo Schopenhauer não. A via da inteligência é uma via morta já eu fornece apenas abstrações que nada mais são do que formas armaduras conceituais que revelam o que é propriamente esquemático na realidade. A via intelectual é a das representações mais ou menos corretas das representações das coisas e o encadeamento lógico dessas formas em um todo que lhe dá inteligibilidade racional, eis a obra da inteligência. Com ela o mundo encontra-se duplicado, representamos o mundo em nossa mente de maneira esquemática e é isso que a inteligência pode nos oferecer. Com a música isso não se dá, sua via é outra, não pode ser a matemática já que se esta fosse estaria presa ainda a algum esquema intelectual e, portanto, abstrato. Ela nos conduz para além da realidade formal, para além do conceito e de suas redes conceituais, para o núcleo da própria realidade.

Assim, a música, para Schopenhauer, efetua-se como uma maneira de nos conduzir para além da própria realidade. A música não pode se disvincular da moral já que tal situação seria a absurda autonomização da melodia com a harmonia:

Apliquemos, finalmente, à explicação que dei mais acima acerca da melodia e da harmonia esta maneira de ver: teremos uma filosofia puramente moral, uma filosofia que não se preocupa com a explicação da natureza, tal como a sonhava Sócrates, análoga em suma a essa melodia sem harmonia que Rousseau pedia. Em compensação, um sistema físico e metafísico sem moral corresponde a uma simples harmonia sem melodia. (SCHOPENHAUER, 2001, 279).

Identificação da música com a vontade e com o núcleo da própria realidade, eis o tema musical segundo Schopenhauer, vejamos agora uma visão ligeiramente diferente do mesmo problema.

V Música e ética segundo Vladimir Jankélevitch.

Le charme que la musique exerce est-il une imposture, ou le principe d'une sagesse.

Vladimir Jankélevitch.

Jankélevitch vê a música como uma realidade dual, algo que vai para além da mera beleza estética. Mas contrariamente aos autores aqui analisados ele entrevê tal realidade apenas como uma possibilidade jamais como uma destinação: “Directement et en elle-même, la musique ne signifie rien, sinon par association ou convention; la musique ne signifie rien, donc elle signifie tout.” (JANKÉLEVITCH, 1983, P. 19).

A música pode sim ser portadora de uma mensagem, mas tal mensagem não se inscreve em uma estrutura matemática como queriam uns, na volta da vontade para si mesmo, como queria Schopenhauer, mas apenas na possibilidade de apreciação de um mistério, apenas sugerido ao homem:

Il y a dans la musique une double complication, génératrice de problèmes métaphysiques et de problèmes moraux et bien faite pour entretenir notre perplexité. D'une part la musique est à la fois expressive et inexpressive, sérieuse et frivole, profonde et superficielle; elle a un sens et n'a pas de sens. La musique est-elle un divertissement sans portée? Ou bien est-elle langage chiffré et comme le hiéroglyphe d'un mystère? Ou peut-être des deux ensemble? Mais cette équivoque essentielle a aussi

un aspect moral: il y a un contraste déroutant, une ironique et scandaleuse disproportion entre la puissance incantatoire de la musique et l'inévidence foncière du beau musical. (JANKÉLEVITCH, 1983, P. 5).

Hieróglifo de um mistério, eis a música para Jankélevitch. O mistério jamais será decifrado por qualquer apreensão intelectual, cabe então à música influenciar seus admiradores através não de uma reflexão, mas através de uma espécie de sortilégio, de uma virtude oculta: “L’intention de la Muse sévère et sérieuse n’est pas de nous enchanter par les chants, mais d’induire en nous la vertu” (JANKÉLEVITCH, 1983, P. 14). Tal indução longe de ser ineficaz é capaz de revelar as mais profundas camadas da própria realidade:

Si le discours mathématique est une pensée qui veut se faire comprendre d’une autre pensée en lui devenant transparente, la modulation musicale est un acte qui prétend influencer un être; et par influence il faut entendre, comme en astrologie ou en sorcellerie, causalité clandestine, manœuvre illégales et pratiques noires. (JANKÉLEVITCH, 1983, P. 8).

Alguém poderia objetar aqui que sendo assim, a música desumanizaria o homem já que o influenciando subrepticamente torna-o mera marionete nas mãos de uma arte habilmente tecida por um artista de gênio. Não é esse o pensamento de Jankélevitch. Para ela a música civiliza, educa mesmo fazendo isso de um modo todo próprio que certamente não se encontra dentro dos moldes da educação propugnado pelos herdeiros das luzes:

La vraie musique humanise et civilise. La musique n’est pas seulement une ruse captivante et capiteuse pour subjuguier sans violence, pour capturer en captivant, elle est encore une douceur qui adoucit; douce elle-même, elle rend plus doux ceux qui l’écourent car en chacun de nous elle pacifie les monstres de l’instinct et apprivoise les fauves de la passion. (JANKÉLEVITCH, 1983, P. 10).

É óbvio que nem toda música é capaz de chegar tão longe e é por tal motivo que Jankélevitch vê tal realização apenas como uma possibilidade. Existe uma dimensão inerente à arte que se encontra na superfície de cada forma artística que seduz seus apreciadores pela beleza aparente da mesma obra isso pode acontecer com a música ela pode subjugar cada homem não por um poder interno que educa sugerindo a moral, mas que seduz e diverte levando o homem para longe de si mesmo:

Il y a une musique abusive qui, comme la rhétorique, est simple charlatanerie et flatte l'auditeur pour l'asservir, - car les odes des Marsyas nous "enchantent" comme les discours de Gorgias nous endoctrinent; mais il y a aussi un Mélus qui ne dément pas le Logos et dont la seule vocation est comme dans cet album de Frederico Mompou¹⁸², la guérison et l'apaisement et l'exaltation de notre être. Pour pénétrer les âmes! Pour appeler l'amour! Pour endormir la souffrance! Pour inspirer la joie! La musique du conducteur de Muses est selon la vérité car elle impose au tumulte sauvage de l'appétition la loi mathématique du nombre, qui est harmonie au désordre du chaos sans mesure la loi du mètre, qui est métronomie, au temps inégal, tour à tour languissant et convulsif, fastidieux et précipité de la vie quotidienne, le temps rythmé, mesuré, stylisé des cortèges et des cérémonies. (JANKÉLEVITCH, 1983, P. 12).

Tendo em vista tão díspares visões da relação entre estética e ética, entre música e moralidade, passemos agora à apreciação da visão de Ansermet sobre este tema.

VI Música e ética segundo Ernest Ansermet.

La valeur de la musique, en tant qu'expérience humaine, est d'ordre éthique et non d'ordre esthétique.

Ernest Ansermet

Depois de vermos tantas posições diferenciadas enfim podemos avaliar melhor aquilo que Ansermet pensava sobre essa relação. Desde já podemos avançar que para ele: "l'esthétique est la manifestation en extériorité de l'éthique" (ANSERMET, 2000, P. 474). Vejamos bem tal declaração, para nosso autor a música nasce na consciência, mas repercute com maior intensidade em nossa imaginação daí a propensão de vermos a música como algo própria a nosso sentimento. O característico do ato de nossa imaginação é que nela coincidem no mesmo campo o exprimido e a expressão daí a solidariedade entre música e ética, de um lado temos a expressão estética do belo musical, de outro aquilo que foi expresso ultrapassa em muito toda e qualquer expressão estética:

¹⁸² Jankélevitch está se referindo à obra "Charmes" do catalão Frederico Mompou (1893-1967) que foi considerado por Émile Vuillermoz crítico da revista Temps como: "le seul disciple et continuateur de Debussy, pour avoir recueilli et compris l'essentiel de son enseignement." In: (VUILLERMOZ, 1923. P. 125).

En raison de l'identité, dans l'acte imageant musical, de l'exprimé et de l'expréxion, non seulement la musique en tant qu'expression est vraie, mais elle ne peut mentir. Toutefois sa vérité est ce qu'elle révèle de l'homme à son insu, non nécessairement celle des sentiments quelle semble exprimer: ceux-là peuvent avoir été "joués". (ANSERMET, 2000, P. 417).

E como fica a relação estrutura musical e significado simbólico no pensamento de Ansermet? Dentro de sua perspectiva Ansermet defende que existe uma necessidade de transcendência que não é propriamente religiosa, na estrutura da consciência humana. Desse modo para que a consciência produza o fenômeno musical o que devemos ter os seguintes elementos: uma intencionalidade que tende sempre para seu objeto de maneira significativa, no caso a intencionalidade musical busca nos sons não a regularidade matemática, mas precisamente aquilo que ultrapassa estruturas matemáticas, rítmicas, melódicas ou coisas semelhantes. O que seria esse elemento que ultrapassa as sobreditas estruturas? Seria a própria intencionalidade que é ética e estética se o homem realmente encontrar-se na música que faz. A intencionalidade sendo a intimidade de nossa própria consciência e a significação ética tendo a mesma origem uma e outra só podem ocorrer e serem compreendidas como atos interiores ao homem: "Le sens étique procédent "du dedans", le fait que les choses ont un aspect esthétique répond donc bien aussi à un "besoin" de l'homme, mais cet aspect esthétique ne répond à une "nécessité" que s'il est la manifestation en extériorité de la modalité d'être de l'homme" (ANSERMET, 2000, P. 474). O ser do homem e a modalidade estética escolhida vão juntas decorrendo daí o valor propriamente humano da música encontra-se na música como fenômeno transcendente, ou seja, como ato que ocorre no interior da consciência:

L'authenticité de l'expression musicale implique l'engagement du musicien en tant qu'être affectif dans son acte d'expression, auquel cas sa musique nous fera sentir, par-dessous le marché, certains aspects de sa modalité éthique. Et si par aventure un musicien faisait de sa musique un simple jeu avec des sons – fût-ce avec des sons "musicaux" et même avec des "intentions" expressives – et s'y complaisait à des combinaisons savantes des structures mélodiques et rythmiques échappant aux lois des structures tonales et cadentielles, sa musique aurait encore l'air d'être de la musique, mais elle serait dépourvue de signification "transcendante" et de valeur humaine, elle ne ferait plus sentir que l'ingéniosité du musicien; et ses intentions expressives surgiraient du cours mélodique comme des débris à la surface de l'eau sans liens entre elles, et sans appui dans le flux des sons. (ANSERMET, 2000, P. 417).

O fluxo dos sons e o fluxo dos valores humanos são dados no mesmo ato. Tanto seria assim, que podemos reconhecer os diferentes tipos humanos através da música que lhes simbolizam. Valores e afetividade habitam em compartimentos contíguos na estrutura humana, um e outro são facilmente intercambiáveis e a música tem a plena capacidade de uni-los e de dar-lhes expressão: “Conscience étique de soi et conscience affective de soi sont donc une seule et même chose: la psyché humaine, dont ces termes désignent respectivement le mode d’être et le mode d’exister” (ANSERMET, 2000, P. 1012) . Mas afetividade não quer dizer subjetividade, ao contrário no ato criador não da música o que ocorre é precisamente o contrário. O compositor deve desgarrar-se de tudo aquilo que o caracteriza como individualidade subjetiva vinculando-se ao próprio ser mais íntimo do homem. Aqui uma objeção poderia ser levantada, mas condição individual e intimidade humana não se equalizam? Não, já que na consciência íntima do homem o que temos são possibilidades diferenciadas da manifestação do ser, mas que são possibilidades inseridas dentro da consciência humana e não individual:

Au moment donc ou le musicien entre dans le sentiment musical, il se détache de lui-même, c’est-à-dire de sa personne en chair et en os, de ses amours et de ses haines du moment et de la modalité même de sa vie. Ce point est capital. Il se détache, en somme, de sa situation pragmatique et entre dans une sphere de spiritualité affective et dans un monde de valeurs absolues, sans y rien perdre d’ailleurs de la teneur humaine de l’affectivité qui l’habite. (ANSERMET, 2000, P. 612).

E mais adiante:

Au moment donc où le musicien entre dans le sentiment musical, il se détache de lui-même, c’est-à-dire de sa personne en chair et en os, de ses amours et de ses haines du moment et de la modalité même de sa vie. Ce point est capital. Il se détache, en somme, de sa situation pragmatique et entre dans une sphere de spiritualité affective et dans un monde de valeurs absolues, sans y rien perdre d’ailleurs de la teneur humaine de l’affectivité qui l’habite – motricité, sensibilité, sensualité, sexualité; car c’est au sein de cette affectivité, qu’il ne fait que transcender, qu’il s’élève au-dessous de lui-même pour entrer dans le monde imaginaire de la musique et dans le sentiment musical. Que l’on retrouve, dans le sentiment musical, l’essence même de son activité affective n’est donc pas surprenant. (ANSERMET, 2000, P. 612).

A própria história dos gêneros musicais poderia ser a história da expressão ética do homem, a história das possibilidades contidas no interior do homem:

Si je reconnais dans la jota aragonesa la danse la plus légère et la plus innocente du monde, dans un largo du XVII^e siècle l'expression même de la noblesse, dans un concerto de la fin du XVIII^e, celle de l'élégance et d'une société polie, et dans la musique du credo de la Messe en si, même en l'absence des paroles, la puissance et la fermeté de la foi, ce n'est pas par intérêt documentaire; ce ne pas que je m'intéresse particulièrement à savoir ce que sont les gens d'Aragon ou ce qu'était l'homme au XVII^e ou au XVIII^e siècle, ou même ce qu'était la personnalité de Bach. C'est que je reconnais dans ces musiques des modalités affectives ou éthiques qui pourraient être celles de n'importe qui, qui pourraient notamment être les miennes, puisque j'en reconnais la signification, en sorte que la musique m'amène à me mieux connaître moi-même, et à mieux connaître les possibilités de l'homme ainsi que ses situations éthiques et affectives possibles. (ANSERMET, 2000, P. 418).

Então podemos defender que todas as formas de música encontram sua justificação no modo de ser do homem. Aqui Ansermet não estaria se contradizendo ao permitir ainda que a contragosto toda e qualquer manifestação musical, inclusive aquilo que ele considerava como sendo ilegítimo, o dodecafonismo, por exemplo? Na sua perspectiva não, já que toda modalidade musical autêntica encontra sua justificação em um ser autêntico. Vimos anteriormente que podemos aceder aos modos de ser de um homem dos séculos passados através de sua música, mas segundo Ansermet não podemos fazer o mesmo com determinados experimentalismos do século XX já que esses últimos correspondem não a um modo de ser, mas a um capricho, uma decisão arbitrária de um grupo de músicos que nada mais queriam que reinventar a música. Ora, a consciência humana não é infinitamente modulável, existem atos autênticos e atos ilegítimos, bem como música autêntica e música ilegítima o que seria o caso das vanguardas musicais européias do século passado:

Fonder les structures musicales sur la série dodécaphonique, par exemple, ne correspond manifestement à aucune nécessité de la conscience musicale comme telle; il suit que la dodécaphonie est une technique, non un style, et que les oeuvres dodécaphoniques, même si elles ont des apparences de style, ne seront jamais que les manifestations d'une technique. Et si l'on envisage comme un style l'usage individuel qu'un musicien fait de la dodécaphonie, son oeuvre ne serait pas un témoignage authentique de lui-même, mais seulement de son ingéniosité. Il est donc faux de dire que la musique dodécaphonique est un témoignage de notre époque, si l'on entend par là de l'homme actuel; elle est seulement un témoignage de la volonté d'un groupe de musiciens de faire de la musique selon une

technique volontaire parfaitement arbitraire et dépourvue de fondement éthique, c'est-à-dire de fondement humain. Car ce dans le monde qu'ils trouvent les douze sons! (ANSERMET, 2000, P. 476).

Mas o que tudo isso tem a ver com fenomenologia da música? Tem tudo a ver já que para elucidarmos o aparecimento da música na consciência humana o ato significativo que percebemos nela é precisamente, ao mesmo tempo ético e estético. A consciência ética e a consciência afetiva de si são a mesma coisa e tais consciências se encarnam em comportamentos éticos e expressões estéticas que lhes são correspondentes. Desvelando o *ethos* da música estaremos próximos de desvelar a consciência humana em sua busca incessante de expressividade.

O *ethos* de cada modo autêntico de ser é o mesmo *ethos* que anima um autêntico modo musical. Em outras palavras *ethos* é ser vivido, é mundo vivido para utilizar uma expressão cara à fenomenologia. Em suma, o valor da música como experiência humana é de ordem ética e de expressão estética e sua raiz é a consciência humana.

Tendo desvelado o papel da ética no percebimento da consciência humana enquanto consciência musical, passemos agora a análise de sucessivas tentativas de elaboração de uma fenomenologia da música incluindo aí evidentemente a de Ansermet para sabermos se este logrou ou não sucesso em seu empreendimento filosófico.

Capítulo VII

A fenomenologia da música é possível?

I Antecedentes históricos

No presente capítulo analisaremos a possibilidade de uma fenomenologia da música não na obra de Ansermet, mas no pensamento de autores que a ele precederam e que obviamente não pertenceram à escola fenomenológica, mas que de algum modo acabaram influenciando alguns autores posteriores que lhes foram contemporâneos para finalmente em nossa conclusão podermos dizer se realmente Ansermet realizou a contento seu ambicioso projeto de fenomenologia da música.

A possibilidade de uma fenomenologia pura começa, a nosso ver, não com Husserl propriamente dito, mas com Hegel, o primeiro não teria sido possível sem o segundo.

No que tange propriamente o pensamento sobre a música Hegel é um antecedente importante se quisermos compreender a posição teórica de Ansermet. Com efeito, é com Hegel que temos a retomada da compreensão da música como fenômeno humano deixando de lado a abordagem “naturalista” de um Rameau (1682-1764), por exemplo, ou da perspectiva dos iluministas sejam eles alemães ou franceses.

II Hegel e a música

Música é espírito, alma, que ressoa imediatamente para si mesma e se sente satisfeita ao se perceber-a-si-mesma.

Hegel

Infelizmente Hegel é pouco conhecido por sua estética, com efeito, o que temos de seu pensamento nesta área deve-se à compilação de suas aulas feitas por seus alunos.

Com Hegel retomamos o elemento interior como determinante na construção e compreensão do fenômeno musical é o que ele deixa claro em sua estética:

O seu elemento autêntico é o interior como tal, o sentimento destituído por si mesmo de forma, o qual não é capaz de se manifestar no exterior e na realidade dele, mas apenas por meio da exterioridade que rapidamente desaparece em sua exteriorização e que suprime a si mesma. Por isso o seu conteúdo constitui a subjetividade espiritual em sua unidade em si mesma imediata, subjetiva, o ânimo humano, o sentimento como tal. (HEGEL, 2002, P. 27).

O interessante aqui é que a música está para além da forma que ela assume, esse pensamento é muito próximo do de schopenhauer que vimos no capítulo anterior. A música é sentimento além das formas, é caminho que nos leva à intimidade imediata, é autêntica realidade sem mistura com a objetivização correspondente: “O que pode ser reivindicado por ela é a última interioridade subjetiva como tal; ela é a arte do ânimo que imediatamente se volta ao ânimo mesmo” (HEGEL, 2002, P. 280). O poder da música é tal que devolve o espírito para si sem a necessidade de se passar por toda a complexa ascensão intelectual que Hegel magistralmente nos expõe em sua fenomenologia do espírito.

Se por um lado assistimos à objetivação, ao desenrolar do espírito na história, a música poderia ser vista como sendo o contrário exato disso, já que ela está para além das manifestações intramundanas. A música está muito mais próxima das formas mesmo superando-as: “A música, à diferença das demais artes, está excessivamente próxima do elemento formal do interior para que ela possa se voltar em maior ou menor grau para o que está presente no conteúdo” (HEGEL, 2002, P. 285).

Segundo a dialética hegeliana, a oposição entre sujeito humano e mundo resolve-se na síntese do processo histórico como criação humana. O que temos aqui é a compreensão

do sujeito como intencionalidade, ou como consciência intencionante. O sujeito não é “algo”, mas consciência de si. É precisamente essa consciência de si que é a condição primordial para o conhecimento da consciência de algo. A música torna a consciência de si, de seus sentimentos, de sua interioridade uma realidade palpável e é essa a missão da música:

A tarefa peculiar da música consiste a este respeito no fato de que ela não transforma qualquer conteúdo para o espírito assim como esse conteúdo reside como representação geral na consciência ou já está de outro modo presente como forma exterior determinada para a intuição ou alcança por meio da arte sua aparição mais adequada, e sim no modo segundo o qual ele se torna vivo na esfera da interioridade subjetiva. (HEGEL, 2002, P. 289).

A música é uma facilitadora do processo de suprassunção do espírito que caminha por um intrincado caminho da dialética até chegar de volta a si mesmo. Música é já fenomenologia do espírito é a desveladora do espírito a si mesma. É óbvio que temos o som de um lado, mas o som não é nada sem seu conteúdo e é precisamente esse conteúdo que se conecta com os sons que perfaz a música:

Para que a música exerça seu efeito pleno, porém, é necessário mais do que o som abstrato em seu movimento temporal. O segundo lado, que deve ser acrescentado, é o conteúdo, um sentimento pleno de espírito para o ânimo, e a expressão, a alma desse conteúdo nos sons. (HEGEL, 2002, P. 295).

Estamos na própria vida do espírito, na interioridade que se volta para si mesma. Música é interioridade preenchida, determinada pelo sentimento. Para cada sentimento diverso, uma expressão correspondente virá à tona. De um lado temos o significado ideal presente no espírito de outro o fenômeno exterior que se revela segundo a estética do momento histórico correspondente:

Tomar um objeto em sua interioridade, a saber, pode significar, por um lado, apreende-lo não em sua realidade exterior do fenômeno, e sim segundo o seu significado ideal; por outro lado, porém, pode significar o fato de expressar um conteúdo de tal modo que ele está vivo na subjetividade do sentimento. Ambos os modos de apreensão são possíveis para a música. (HEGEL, 2002, P. 320).

Hegel não esboçou uma fenomenologia da música, o que ele fez foi mostrar a estreita vinculação da música com a interioridade humana. Música é espírito, portanto, fenomenologia do espírito e música é quase coincidente. O que diferenciariam um e outro é o caminho que cada um percorre. O espírito através de uma ascensão dialética, o sentimento através do belo musical.

Passemos agora a uma das figuras mais distantes do hegelianismo, Schopenhauer.

III A música segundo Schopenhauer

Para nos expressarmos popularmente, poderíamos dizer: a música em seu todo é a melodia da qual o mundo é o texto.

Schopenhauer

Schopenhauer dono de uma das penas mais ferinas da história da filosofia buscava se contrapor de toda forma possível a Hegel. Quando não o combatia pelas idéias tripudiava sobre o seu estilo obscuro. Mas surpreendentemente os dois coincidem na sua apreciação do fenômeno musical. Com efeito, para Schopenhauer cabe a música um papel de objetividade que a inteligência raras vezes consegue: “De fato, a música é uma cópia e objetividade tão imediata de toda vontade como o mundo o é, até mesmo como o são as idéias, cujos fenômenos variados constituem o mundo das coisas singulares” (SCHOPENHAUER, 2003, P. 229). Música e essência coincidem. Não estamos aqui longe do pensamento de Hegel! Mas a objetividade própria da música encontra-se profundamente distanciada daquilo que comumente entendemos como objetividade. Ou seja, não é por seu caráter matemático que a música nos trás objetivada, mas por seu caráter intuitivo, aliás, para Schopenhauer a matemática musical não é tão justa assim: “Do ponto de vista físico, como do ponto de vista matemático, um sistema de sons absolutamente puros e harmônicos é impossível. Os números através dos quais se podem exprimir os sons não são racionalmente redutíveis” (SCHOPENHAUER, 2003, P. 280).

Para Schopenhauer a música consegue ir mais longe do que a filosofia. Esta trabalha com uma espécie de duplicação do mundo e é este o papel da representação. Já a música

não representa nada ela simplesmente é. Ela é a própria realidade interior do mundo que se traduz na vontade e que é captada intuitivamente pela música:

1) Conforme nossa explanação, a música é a exposição da essência íntima, do Em-si do mundo num único estofo, em meros tons, com a maior determinidade e verdade; essência essa que nós, em virtude de sua exteriorização mais clara, pensamos pelo conceito de vontade; 2) por seu turno, a filosofia nada mais é que uma completa e correta repetição, expressão exata daquela essência do mundo em conceitos bastante gerais, de maneira que só mediante estes é possível uma suficiente visão de conjunto, válida em toda parte. (SCHOPENHAUER, 2003, P. 238).

Mas não nos esqueçamos que intuição é captação clara e distinta de uma forma, portanto, trata-se do ápice de clareza intelectual a que o homem pode almejar. Só que a música faz isso através dos sentimentos e não da representação abstrata de uma esquemática que corresponderia a um objeto individual do mundo físico, ela o faz por vias que a razão desconhece, mas que nos manifestam o próprio em si das coisas:

Ela está colocada completamente fora das outras artes. Já não podemos encontrar nela a cópia, a reprodução da idéia do ser tal como ele se manifesta no mundo; e, por outro lado, é uma arte tão elevada e tão admirável, tão própria para comover os nossos sentimentos mais íntimos, tão profunda e inteiramente compreendidos, semelhantes a uma língua universal que não é inferior em clareza à própria intuição! Não podemos, portanto contentarmo-nos em ver nela como Leibniz (Cartas, coleção Kortholt, carta 154): “*exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi.*” (SCHOPENHAUER, 2003, P. 269).

Não é e nem poderia ser um exercício matemático já que ela não se reduz a um esquema qualquer. Ela revela a interioridade do fenômeno e não sua estrutura. A matemática é apenas acessória não essencial. Se tivermos que compreender fenomenologicamente uma realidade que seja o fenômeno completo com todas as suas imbricações de ordem exterior em seu substrato interior. Schopenhauer tenta traçar uma série de analogias entre o universo e a música para depois concluir que essas analogias são apreensões indiretas da realidade musical já que para ele a música não é nunca exterior, mas a própria realidade significada:

Expondo estas analogias, não devo, entretanto, descuidar-me de lembrar que a música tem com estes fenômenos apenas uma relação indireta, visto que ela nunca exprime o fenômeno, mas a

essência íntima, o interior do fenômeno, a própria vontade. Ela não exprime tal alegria, tal ou tal aflição, tal ou tal dor, terror, encantamento, vivacidade ou calma de espírito. Ela pinta a própria alegria, a própria aflição, e todos esses outros sentimentos, por assim dizer, abstratamente. Ela nos dá a sua essência sem nenhum acessório, e, por consequência também, sem os seus motivos. (SCHOPENHAUER, 2003, P. 275).

IV A Música segundo Mikel Dufrenne

Mas nenhuma obra de arte autêntica, como também nenhum mito operante na história, é simplesmente uma combinação, a expressão de uma classificação.

Mikel Dufrenne.

Se os dois autores anteriores são antecedentes de uma possível fenomenologia da música com Dufrenne (1910-1995) já estamos em pleno terreno fenomenológico. Dufrenne não tentou formular uma fenomenologia completa da música, mas deixou esboçada uma possível síntese futura. Fiel ao método fenomenológico Dufrenne acredita que o caminho da constituição de uma estética fenomenológica passa pelo mesmo caminho da constituição de todo objeto. Se todo objeto só o é para uma intencionalidade que o percebe a música só poderia surgir dessa mesma origem: "Entretanto se, num sentido, esse objeto só existe por nós e para nós, há da mesma maneira, no momento em que ele aparece no ato comum daquele que sente e do que é sentido, um em-si desse objeto, o qual se manifesta de diversos modos." (DUFRENNE, 2004, P. 82). O objeto musical nasceria na confluência entre sujeito e objeto, nada mais clássico na perspectiva fenomenológica. Mas a consciência intencional que percebe os sons e os transforma em música não é consciência intencional pura, ela está carregada de afetividade que se constituem em verdadeiros *a priori* da constituição do objeto musical: "Essas qualidades afetivas descobertas pela experiência estética constituem *a priori* específicos" (DUFRENNE, 2004, P. 86). Ou seja, a consciência intencional afetiva é que constitui ao entrar em contato com os sons a própria música. A afetividade aqui é condição *sine qua non* para o estabelecimento da realidade musical:

“Assim o *a priori* – e, particularmente, o *a priori* afetivo na experiência estética – qualifica tanto o sujeito, quanto o objeto” (DUFRENNE, 2004, P. 87).

Se a afetividade condiciona, por assim dizer, o fenômeno musical os sons fazem papel aqui de signos, mas todo signo tem que ser ultrapassado pela significação que dele podemos extrair: “A informação, porém, não é toda a significação: o signo não só deve ser recebido, ele deve ser interpretado” (DUFRENNE, 2004, P. 153).

Mas como interpretar? Aqui apareceria o arbitrário? Ou, ao contrário, teríamos uma consciência objetiva que nos garantiria uma possibilidade de uma objetividade outra que a da matemática? Para Dufrenne todo e qualquer reducionismo torna o fenômeno incompreensível, a lógica ou a matemática nada desvelariam da realidade musical: “É, portanto, nos antípodas do sentido lógico que se faz mister procurar o sentido estético, e o que aprofunda essa distância é, evidentemente, a diferença das formas, abstrata e vazia por um lado, concreta e plena por outro” (DUFRENNE, 2004, P. 161). O fenômeno musical jamais será desvelado pela lógica, ou pela análise da estrutura matemática de uma partitura qualquer. A música possui significação para além de qualquer leitura semântica de suas realizações concretas:

Em lógica, as regras que realizam a formalização – regras morfológicas de formação das proposições elementares e regras axiomáticas de derivação – são interiores ao sistema, portanto, que a lógica é para si mesma, o seu próprio fundamento e se produz a si mesma, enquanto que, em arte, as regras são exteriores ao objeto: servem para produzir uma forma que não se basta a si mesmas. (DUFRENNE, 2004, P. 151).

Aqui já temos alguns elementos valiosos para uma futura constituição de uma fenomenologia da música:

- 1 O *a priori* da afetividade na consciência intencional estética;
- 2 O nascimento da música no interior da consciência intencional;
- 3 A impossibilidade do desvelamento da significação musical por intermédio da análise lógico/matemática de suas estruturas.

Munidos desses elementos continuemos nosso estudo para enfim sabermos se uma fenomenologia da música é possível, ou não.

V A fenomenologia da música segundo Alfred Schutz

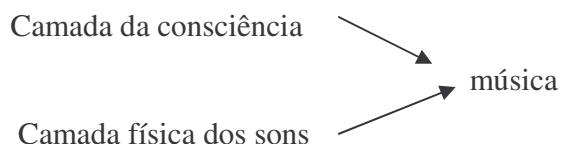
Le flux de la musique et le flux de notre courant de conscience sont entrelacés, sont simultanés; il y a entre eux une unité; pour ainsi dire, nous nageons dans ce flux. .

Alfred Schutz

Alfred Schutz (1899-1959) é uma dessas figuras que exerceu uma profunda vida intelectual sem jamais ter freqüentado uma academia. Sua vida profissional desenrolou-se no meio bancário alemão, mas sua reflexão filosófica foi duradoura nos meios universitários. A um só momento amante da fenomenologia e melômano assumido Schutz nos legou um esboço de uma fenomenologia da música. Sua posição é claramente uma continuação do idealismo alemão: “Tous les philosophes qui se sont intéressés à ce problème, et avant tout Schopenhauer et Nietzsche, s’accordent sur le fait que la musique est un événement de notre monde intérieur qui se produit indépendamment des événements qui surviennent dans notre vie” (SCHUTZ, 2007, P. 32). Se a música é evento interior à consciência humana poderíamos partir para a elaboração de uma fenomenologia e na perspectiva de Schutz poderíamos elaborar tal fenomenologia sem levar em consideração os elementos exteriores que a compõem. A música não é combinação de sons, mas fato de uma consciência e se alguém objetasse que não existiria música sem sons Schutz responderia que: “De la même façon que la fréquence d’amplitude des couleurs et leur position dans le spectre a peu de chose à voir avec l’expérience de celui qui contemple un tableau, et que la structure anatomique du pélvis humain a peu de chose à voir avec l’art du danseur” (SCHUTZ, 2007, P. 61). O som como fato do mundo natural nada tem a ver com o fenômeno musical é apenas indício jamais irá além. Em sua linha de argumentação não entenderíamos Van Gogh, por exemplo, fazendo uma elaborada análise química das tintas por ele utilizada em seus quadros. Da mesma forma não entenderíamos a música se a analisarmos em seus componentes matemáticos ou de qualquer origem que seja.

Até o elemento fundamental da realidade musical, o tempo, é um elemento que se deve à constituição interna à consciência humana: “Il ne fait aucune doute que la dimension temporelle dans laquelle l’oeuvre musicale existe est celle du temps interne de notre courant de conscience – selon la terminologie de Bergson, la durée” (SCHUTZ, 2007, P. 66). Para Schutz fenomenologia da música e fenomenologia do tempo é quase

coincidente a diferença é que o fenômeno musical depende de outros fatores: “Les objets qui n’existent que dans la dimension du temps interne – les objets audibles et, particulièrement, musicaux – ne peuvent être reconnus que de manière polythétique”. (SCHUTZ, 2007, P. 96). Mas o que seria esse “politetismo” próprio da consciência musical? É que para Schutz a consciência musical nunca é síntese passiva, ela ocorre em vários níveis da consciência humana ao mesmo tempo. Uma nota isolada, por exemplo, nada quer dizer como uma palavra isolada também nada significa. Da mesma forma que uma palavra só começa a fazer sentido em uma frase o som só começa a fazer sentido se inserido em um tema que corresponderia à sua “Gestalt”, ou seja, a consciência humana busca a significação do som percebido através da inserção de uma significação extrasonora que foi obtida para além da experiência musical. Assim, pois teríamos:



A música ou consciência musical é deste modo “politética” encontra-se em diversos níveis ao mesmo tempo. Da mesma forma que um empirista poderia advogar que sem tal ou qual som não haveria música o fenomenólogo diria que sem uma consciência que capta esse som e lhe significa dentro de uma “Gestalt” que é ao mesmo tempo individual e cultural não existiria o fenômeno música.

Aos elementos anteriormente já delineados poderíamos agora agregar um quarto:

4 A significação da música é obtida através da inserção do fato físico em uma “Gestalt” que tem origem no interior da consciência humana.

Passemos agora a análise de uma fenomenologia um pouco mais elaborada a de Roman Ingarden.

VI A fenomenologia da música segundo Roman Ingarden

Il resort de divers arguments déjà fournis qu’il faut reconnaître à l’oeuvre musicale le caractère d’objet purement intentionnel. P. 178.

Roman Ingarden

O filósofo polonês Roman Ingarden (1893-1970) é praticamente desconhecido no panorama filosófico mundial. No entanto, é dele o que mais se aproximaria de uma fenomenologia da música. Para este autor, a música como fenômeno deve ser compreendida no seguinte encadeamento:

Em um primeiro nível:

A matéria da música ou som $\longrightarrow$ Interpretação da obra musical $\longrightarrow$ O agora temporal.

Esse nível concretiza-se na partitura e a notação física que encontramos na partitura é: “relativement solide, elle est finalement aussi un moyen qui prête à l’oeuvre créée une existence relativement durable” (INGARDEN, 1989, P. 68)

Em um segundo nível:

A obra musical $\longrightarrow$ A intencionalidade $\longrightarrow$ O ideal que se encontra fora do tempo e do espaço $\longrightarrow$ Música como arte ou objeto estético ideal.

Nem é necessário dizer que a música nasce no segundo nível. Mas marchemos com calma comecemos pelo nível físico onde se encontra a interpretação concreta da obra musical. Aqui no nível empírico o que encontramos são as interpretações que ocorrem no espaço/tempo: “Concrétisation chaque fois nouvelle et unique, l’interprétation est un événement clairement situé dans le temps intersubjectif, concret” (INGARDEN, 1989, P. 48). Aqui o que observamos é o reino dos sons, mas por mais que isso seja importante jamais definirá a realidade musical. As realidades concretas não são propriamente do domínio estético: “Il n’y a pas d’oeuvre musicale qui soit conditionnée dans sa création et dans son existence par les processus réels que produisent ses exécutions particulières tels que, par exemple, le toucher du clavier, la vibration des cordes, etc.” (INGARDEN, 1989, P. 52).

Passemos a um segundo nível que começa em uma realidade psíquica para terminar na própria intencionalidade. No nível do psiquismo humano a música se faz subjetividade, mas a subjetividade aqui deve ser vista como expressão individual de uma psique que é da espécie e não de tal ou qual indivíduo. Assim, a passagem do concreto ao psíquico é a passagem de algo de individual para algo de específico em outras palavras a vivência psíquica de um fato concreto, no caso os sons da música não é nunca meramente a

reprodução individual de algo concreto é a inserção de um objeto físico em um arcabouço que não é propriamente individual:

En retenant la “subjectivité” des oeuvres musicales ainsi comprise, il faut immédiatement préciser qu’elles ne sont pas des expériences (psychiques) ou leurs parties véritables, peu importe l’utilisation courante ou philosophique de ce mot. Car le vécu de la conscience et ses parties vraies (“réelles”, comme dit Husserl) sont justement autonomes dans leur existence, donc non “subjectifs” dans le sens que nous venons de donner. (INGARDEN, 1989, P. 60)

A subjetividade aqui coincide com a própria estrutura da consciência humana. Dessa forma a música sendo uma espécie de comunicação entre intersubjetividades esta comunicação se faz não entre individualidades, mas entre um compositor e um ouvinte que se comunicam tendo por base uma mesma estrutura consciencial. A leitura propriamente musical não se faz entre ouvido percebendo um som, mas entre consciência que percebe um som e o vincula a uma significação estética que não deriva imediatamente desse som: “L’oeuvre musicale se caractérise par des propriétés dynamiques et rythmiques, ce qui appliqué à la partition n’a pas de sens” (INGARDEN, 1989, P. 69). O sentido da obra encontra-se em outro nível. Ritmo, cadência e tudo o mais são apenas sugestões daquilo que realmente conta:

De même, les oeuvres musicales ne sont rien de psychique, ni rien de “subjectif” (c’est-à-dire appartenant à la superstructure du sujet), ce sont seulement les créations d’une nature tout à fait particulière, même s’il est vrai qu’elles n’existeraient pas du tout sans le musicien créateur qui les a composées, et sans l’auditeur réceptif qui les atteint par une démarche d’appréhension et de compréhension esthétiques. (INGARDEN, 1989, P. 64).

A obra musical está, portanto, para além da partitura. Seu sentido estético só recebe sua determinação da intencionalidade que cria a música como fenômeno interno à consciência: “On comprend l’oeuvre musicale comme quelque chose de différent du schéma fixe par la partition. On pense alors à un objet esthétique pleinement déterminé, contenant les éléments et les moments de toutes les catégories dont il a été question plus haut.” (INGARDEN, 1989, P. 167).

Aqui juntamos então um quinto e decisivo elemento para a elaboração de uma fenomenologia da música:

5 A determinação estética da obra musical é dada dentro da própria consciência pela intencionalidade que constrói o objeto musical interiormente.

De posse desses elementos podemos agora analisar com maior rigor se Ernest Ansermet realmente conseguiu fazer uma fenomenologia da música.

Conclusão

I A fenomenologia da música segundo Ernest Ansermet

Chegamos ao fim da linha, depois de termos visto absolutamente todos os componentes do pensamento de Ansermet, depois de balisarmos esse pensamento com o de pessoas que lhe eram próximas, estamos, agora, bem munidos para sabermos se, nosso autor, realmente conseguiu levar a um bom termo seu projeto de uma fenomenologia da música.

Vimos que toda sua especulação filosófica originou-se da tentativa de desvelar o fenômeno, por si mesmo interessantíssimo, da transformação da energia sonora que se transforma logaritmicamente. Essa transformação da aritmética em logaritmo era para Ansermet apenas prenúncio de uma outra transformação muito mais decisiva; a dos sons em música.

Vimos que para Ansermet a música não nasce nos sons, mas na consciência humana tal atitude é comum a todos os pensadores que tentaram abordar esse problema sob o viés fenomenológico, mas será que Ansermet realmente conseguiu realizar seu projeto? Temos

nossas dúvidas, aliás, o próprio Ansermet as tinha já que desconfiava de seu próprio domínio filosófico: “Explorateur qui aborde une *terra incognita*, Ansermet se défie de ses connaissances philosophiques, il se sent un voyageur autodictade qui n’est pas toujours certain de bien manier la boussole et de lire correctement la carte don’t il dispose” (LAGENDORF, 1998, P. 277).

Mesmo não sendo filósofo profissional o texto de Ansermet possui uma densidade pouco usual. Sua tentativa de fenomenologia da música começa com a tentativa de demonstrar a estrutura matemática da consciência auditiva. Isso se deve não só ao fato acima mencionado, mas da pretensão de Ansermet em mostrar que não existe atividade humana que possa sobreviver a partir do relativismo, ou seja, não existe possibilidade indefinida da construção de uma ciência rigorosa da mesma forma que existirá vias permanentemente fechadas para a reflexão filosófica, assim, podemos dizer que algumas vias experimentais da música do século XX não encontrariam apoio em lugar algum que fosse o mero capricho da inovação pela inovação. Ao tentar assegurar a origem da música na consciência humana, Ansermet estava consciente de que prestava um precioso serviço à música já que poderia mostrar em quais sentidos as inovações se tornam legítimas em música e quais seriam para sempre aberrações.

Mas se essa era a motivação qual seria o resultado? Ansermet achava que a fenomenologia trouxera um enriquecimento definitivo na elucidação do objeto ao propor a famosa “volta às coisas mesmas”. Voltamos às coisas através da análise da intencionalidade, pela colocação entre parênteses de todo nosso conhecimento vulgar, a famosa epoché, a descrição eidética do fenômeno, ou seja, a visão das coisas em sua essencialidade. Tudo isso poderia levar à constituição do fundamento da música no interior da consciência humana. Mas Ansermet conseguiu seu objetivo? A nosso ver não. Mas por quê? É o que nos propomos a analisar a partir de agora.

Elencamos em nosso estudo cinco características próprias de uma possível fenomenologia da música percebemos em Ansermet a presença desses cinco elementos, mas julgamos que mesmo assim ele não consegue seu objetivo.

Voltando a Husserl percebemos que para o fundador da fenomenologia o sujeito não é substância como o é na metafísica tradicional, mas o sujeito necessita da consciência para

chegar até ao objeto e é nesse tender para o objeto que a consciência faz nascer o fenômeno.

Aqui entra um novo elemento em jogo, quando nossa consciência apreende o objeto que ela visava pela intencionalidade Husserl denomina essa ação de intuição, ou seja, a consciência realizando-se em um ato que lhe dá vida faz nascer à intuição. Intuição é consciência em ato, é consciência possuindo seu objeto. Ansermet denomina isso de entendimento: “L’entendement est une vision mentale qui nous donne non un savoir, mais une idée claire des choses” (ANSERMET, 2000, P. 1058). E isso transportado para o fenômeno musical daria a seguinte realidade; nossa consciência quando tende para um som melódico o faz tendendo para seu seguimento, nossa consciência protende como se buscasse seu acabamento, a música assim, seria muito mais uma impressão na consciência do que uma expressão do mundo. Na consciência musical o que temos é uma tensão antecipativa que quando concluída percebe um em-si que seria a realidade da música em nossa consciência. Assim, na perspectiva fenomenológica a música nasce na consciência e para ela tende, poderíamos dizer que para a fenomenologia a música possui uma realidade teleológica imanente à consciência, ou seja, nela nasce e nela tem seu acabamento.

Ansermet estava consciente da ambição ou missão da fenomenologia em suas próprias palavras essa filosofia visaria:

La phénoménologie de Husserl, celle, du moins, qu’il a rêvée, dont il a posé les principes et montré les voies, n’est autre chose qu’une mise en oeuvre méthodique et généralisée de l’entendement, visant à éclairer notre entendement non point des données brutes de la réflexion, mais des phénomènes de conscience qui en sont l’origine; ce qu’elle ne peut faire qu’en reconstituant ces phénomènes dès leur gènese en nous et dès leur source dans le monde. (ANSERMET, 2000, P. 1057).

A consciência interpreta dando sua significação para o fenômeno musical, mas aqui é que se encontra a sede do grande mistério da música que a nosso ver Ansermet sequer percebeu. Somente uma inteligência, quer a nomeemos intuição, razão, ou algum nome equivalente pode encontrar um significado, já que somente a inteligência é reflexiva, ora a música é afetividade por excelência e afetividade não tem poder reflexivo. A música no interior de nossa consciência dá acesso à afetividade pura que se exprime como emoção,

todo o resto como estrutura matemática ou modos ou estilos musicais nada acrescentaria a sua constituição íntima.

Outro ponto controverso de seu pensamento foi sua tentativa de estabelecer logaritmos noéticos algo que vimos ser inadmissível. Em suma os erros de sua tentativa de fenomenologia da música se deveram, a nosso ver, não a uma falha no domínio da filosofia ou da matemática, mas em uma motivação de querer mapear de maneira definitiva a consciência humana para poder inserir tendências musicais que lhe seriam conformes ou não. O erro nessa perspectiva encontra-se em querer utilizar a filosofia como campo de batalha e não como instrumento de conhecimento e compreensão. Ansermet moveu mundos, no caso o mundo matemático e o mundo filosófico na tentativa de demonstrar a inviabilidade de determinadas correntes artísticas de seu tempo, o preço que ele pagou foi a de não compreensão da música em seu próprio território.

Outra pedra de tropeço no projeto de Ansermet foi o fato já acima mencionado de projetar uma explicação filosófica visando uma guerra contra aquilo que ele achava ilegítimo na evolução musical, mas no que isso influenciaria de maneira negativa em seu projeto de fenomenologia da música? É sabido, que para alcançarmos a intencionalidade pura, devemos abandonar pré julgamentos de nossa opinião natural é o que em fenomenologia se denomina do aparecimento do noema, ou seja, do objeto presente na intencionalidade pura, senão a redução eidética jamais ocorrerá aí está um grande erro de Ansermet, ele não abandonou suas opiniões naturais levou escondidas consigo para o interior da redução eidética e lá chegando desferiu, ou pensou desferir, um golpe fatal contra determinadas tendências musicais de seu tempo.

Outra faceta do projeto de Ansermet que a nosso ver não encontrou uma solução a contento foi o problema da temporalidade musical. Vimos ao longo de nosso texto que entre a melodia sendo executada e a vivência perceptiva da consciência que a transcende existe um abismo. Ora, Ansermet tentou equacionar a situação do seguinte modo; de um lado energia sonora de outro logaritmo noético, de um lado a obra executada de outro a música percebida pela consciência intencional. Ora, o que assistimos aqui é uma constatação da intencionalidade sendo afetada por algo que lhe é francamente exterior, a música enquanto fato sonoro já se encontra acabada e a consciência intencional não a molda, apenas a significa, ou seja, ficamos suspensos sem resolver o problema do

estabelecimento de uma intencionalidade propriamente musical. Acabamos vendo a predominância de um mundo real como fundamento de toda experiência musical e não a intencionalidade como esse fundamento!

A nosso ver, apesar de todas as suas fraquezas o projeto de Ansermet coloca problemas dignos de serem resolvidos só que não no caminho por ele apontado. Pensamos que a fenomenologia da música que tantos tentaram empreender é absolutamente possível, mas ainda é obra por fazer.

Bibliografia

Agostinho. Confissões. Editora Paulus. São Paulo. 1997.

Ansermet, Ernest. Les fondements de la musique dans la conscience humaine. Éditions Robert Lafont. Paris. 2000.

Ansermet. Écrits sur la musique: L'expérience musicale et le monde d'aujourd'hui. *In*: Les fondements de la musique dans la conscience humaine. Éditions Robert Lafont. Paris. 2000.

Ansermet. Écrits sur la musique: La musique et le sens de la musique. *In*: Les fondements de la musique dans la conscience humaine. Éditions Robert Lafont. Paris. 2000.

Ansermet. Écrits sur la musique: La condition de l'oeuvre d'art. *In*: Les fondements de la musique dans la conscience humaine. Éditions Robert Lafont. Paris. 2000.

Ansermet, Ernest. Analyses d'oeuvres musicales. *In*: Les fondements de la musique dans la conscience humaine. Éditions Robert Lafont. Paris. 2000.

Ansermet, Ernest. Notes Marginales. *In*: Les fondements de la musique dans la conscience humaine. Robert Laffont. Paris. 2000.

- Ansermet, Ernest et Piguet, Jean-Claude. Entretiens sur la musique. Éditions La Baconnière. Coll. "Langages". Neuchâtel. 1963.
- Aristóteles. Metafísica, A 986. Edições Loyola. São Paulo. 2002.
- Assayag, Gérard. Penser la musique avec les mathématiques. Éditions Delatour France/ Ircam – Centre Pompidou. Paris. 2006.
- Bailhache, Patrice. Une histoire de l'acoustique musicale. Paris. Éditions du CNRS. 2001.
- Béllis, Annie. Annie Béllis do tratado de harmonia intitulado Aristoxène de Tarente et Aristote: le traité d'harmonique. Éditions Klincksieck. Paris. 1986.
- Béllis, Annie. Mauvaise musique, mauvaise moeurs. *In*: Mousikè et aretè. La musique et l'éthique de l'antiquité à l'âge moderne. Editions J. Vrin. Paris. 2007.
- Berlioz, Hector. L'art du chef d'orchestre. *In*: Georges Liébert. L'art du chef d'orchestre. Éditions Hachette. Paris. 1998.
- Boécio. Traité de la musique. Brepols. Turnhout. Belgique. 2004. P. 24.
- Borella, Jean. Histoire et théorie du symbole. Éditions L'âge D'Homme Lausanne. 2004.
- Boutroux, Pierre. L'idéal scientifique des mathématiciens. PUF. Paris. 1955.
- Boyer, Carl. História da Matemática. Editora Edgard Blücher. São Paulo. 1999,
- Brenet, Rudolf. Introduction. *In*: Edmund Husserl. Sur la phénoménologie de la conscience intime du temps. Éditions Jérôme Millon. Grenoble. 2003.
- Brun, Jean. Essence et histoire de la musique. Éditions Ad Solem. Genebra. 1999.
- Cattanei, Elisabetta. Entes matemáticos e metafísica. Platão, a academia e Aristóteles em confronto. Edições Loyola. São Paulo. 2005.
- Chaignet, A. E. Pythagore et la philosophie pythagoricienne. Paris. Librairie Académique Didier. 1874. Tome II.
- Chailley, Jacques. Propos sans orthodoxie. Éditions Zurfluh. Paris. 1990.
- Compagnon, Antoine. Os cinco paradoxos da modernidade. Editora UFMG. Belo Horizonte. 1996.
- Cornu, Alfred. Sur les intervalles musicaux mélodiques, comptes rendus hebdomadaires des séances de l'academie des sciences. Vol. 74. 1872. P 321e ss.

Cotte, Roger. Música e simbolismo. Ressonâncias cósmicas dos instrumentos e das obras. São Paulo. Editora Cultrix. 1997.

Cruz, Juan Cruz. La intencionalidad de lo irreal. *In*: Sedeño, Juan Sanchez. Las segundas intenciones y el universal. Eunsa. Navarra. 2003.

Dartigues, André. O que é a fenomenologia? Centauro Editora. São Paulo. 2002.

Debussy, Claude. Monsieur Croche et autre écrits. Éditions Gallimard. Paris. 1987.

Dufrenne, Mikel. Estética e filosofia. Editora Perspectiva. São Paulo. 2004.

Emery, Eric. Temps et musique. Éditions L'age D'Homme. Lausanne. 1998.

Fichet, Laurent. Les théories scientifiques de la musique XIX et XX siècles. Librairie. J. Vrin. Paris. 1996.

Furtwängler, Wilhelm. Doit-on diriger “par coeur”? *In*: Musique et verbe. Éditions Albin Michel/Hachette. Paris. 1979

George Schneider prefácio a Furtwängler, Wilhelm. Doit-on diriger “par coeur”? *In*: Musique et verbe. Éditions Albin Michel/Hachette. Paris. 1979

Godwin, Joscelyn. Les Harmonies du ciel et de la terre. La dimension spirituelle de la musique. Éditions Dervy Paris. 1994.

Griffiths, Paul. A música moderna uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro. 1987.

Ghyka, Matila. Philosophie et mystique du nombre. Éditions Payot. Paris. 1952.

Ghyka, Matila. Essai sur le rythme. Éditions Gallimard. Paris. 1938.

Harnoncourt, Nikolas. O discurso dos sons. Caminhos para uma nova compreensão musical. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro. 1988.

Hanslick, Eduard. Do belo Musical. Edições 70. Lisboa. 1994.

Harouel, Jean-Louis. Culture et contre-cultures. PUF. Paris. 2002.

Hegel, Friederich. Curso de Estética Volume III. Edições Edusp. São Paulo. 2002.

Husserl, Edmund. Leçons pour une phénoménologie de la connaissance intime du temps. PUF. Paris. 2002.

Husserl, Edmund. Idéias para uma fenomenologia pura. Editora Idéias e Letras. Aparecida. 2006.

Husserl, Edmund. Meditações cartesianas. Editora Madras. São Paulo. 2001.

- Iezzi, Gelson. Fundamentos de matemática elementar. Atual Editora. São Paulo. 2004.
- Ingarden, Roman. Qu'est-ce qu'une oeuvre musicale? Christian Bourgois Éditeur. Paris 1989.
- Jankélevitch, Vladimir. La musique et l'ineffable. Éditions Seuil. Paris. 1983.
- Jedrzejewski, Franck. Mathématiques des systèmes acoustiques. Tempéraments et modeles contemporains. Éditions l'Harmattan. Paris. 2002.
- Karabtchevsky, Isaac e Valença, Fátima. Memórias profissionais de Isaac Karabtchevsky. Editora Record. Rio de Janeiro. 2003.
- Kepler, Johannes. l'Harmonie du Monde. Librairie Blanchard. Paris. 1977.
- Kerszberg, Pierre. Phénoménologie de l'expérience sonore. *In: Fenomenologia hoje. Existência, ser e sentido no alvorecer do século XXI.* Edipucrs Porto Alegre. 2001.
- Klopfenstein, Laurent. Pourquoi un approche mathématique de la musique par Ernest Ansermet. *In: Les fondements de la musique dans la conscience humaine.* Éditions Robert Lafont. Paris. 2000.
- Lagendorf, Jean-Jacques. Euterpe et athena 5 essais sur Ernest Ansermet. Georg Éditeur. Genève. 1998.
- Lanciani, Albino. Mathématiques et musique. Les labyrinthes de la phénoménologie. Edition Jérôme Millon. Grenoble. 2001.
- Lebrecht, Norman. O mito do maestro. Grandes regentes em busca do poder. Editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro 2002.
- Lévi-Strauss, Claude. Mythologiques, T. 1 Le cru et le cuit. Plon. Paris. 1964
- Lévy, Isidore. Recherches sur les sources de la légende de Pythagore, Paris, Leroux, 1926.
- Liébert, Georges. Ni empereur ni roi, Chef d'orchestre. Editions Gallimard. Paris. 2000.
- Mann, Thomas. La mission de la musique. Cahier de L'herne Thomas Mann. L'age D'Homme. Lausanne. 2000.
- Massin, Jean et Brigitte. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro. 1997.
- Mattéi, Jean-François. Pitágoras. *In: Dicionário dos Filósofos.* São Paulo, Martins Fontes 2001.

- Mello, José Geraldo Pires de. *Figuras de Estilo*. Editora Rideel. São Paulo. 2001.
- Meyer, Christian. *Mensura Monochordi*. Paris. Éditions du CNRS. 2002.
- Mersenne, Marin. *Harmonie Universelle*. Paris . Éditions du CNRS. 1963.
- Moutsopoulos, E. *La musique dans l'oeuvre de Platon*. Paris. PUF. 1989.
- Moutsopoulos, Evaghélos. *Beauté et moralité musicales une initiative damonienne, un idéal athénien*. *In*: Mousikè et aretè. La musique et l'éthique de l'antiquité à l'âge moderne. Editions J. Vrin. Paris. 2007
- Munch, Charles. *Je suis chef d'orchestre*. *In*: Georges Liébert. *L'art du chef d'orchestre*. Éditions Hachette. Paris. 1998.
- Muralt, André de. *Metafísica do Fenômeno*. Editora 34. São Paulo.
- Perceau, Sylvie. *Héros à la cithare. La musique de l'excellence chez Homère*. *In*: Mousikè et aretè. La musique et l'éthique de l'antiquité à l'âge moderne. Editions J. Vrin. Paris. 2007.
- Pierce Jr., R C. A brief history of logarithms. P. 22. *In*: <http://www.jstor.org/>. Acessado dia 2/06/2006.
- Piguet. Jean-Claude. *Préfaces de la présente édition*. *In*: *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*. Éditions Robert Lafont. Paris. 2000.
- Piguet, Jean-Claude. *La pensée d'Ernest Ansermet*. Éditions Payot. Lausanne. 1983.
- Platão. *Crátilo*. Editora Instituto Piaget. Lisboa. 2001.
- Platão. *Fédon*. Editora UnB. Brasília. 1999.
- Platão. *Filebo*. Editora UFPA. Belém, 1974.
- Platão. *Hippias Maior*. Editora Edipro. São Paulo. 2007.
- Platão. *República*. Editora Edipro. São Paulo. 2006.
- Platão. *Timeu*. Editora Instituto Piaget. Lisboa. 2004.
- Pouivet, Roger. *l'ontologie de l'Oeuvre d'art*. Éditions Jacqueline Chambon. Nîmes. 1999.
- Rapin, Jean-Claude. *Introduction générale: une vie de musique*. *In*: *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*. Éditions Robert Lafont. Paris. 2000.
- Reale, Giovanni. *Para uma nova interpretação de Platão*. Edições Loyola. São Paulo. 1997.

Richard, Paul J. La gamme. Introduction a l'étude de la musique. Librairie Scientifique Hermann. Paris. 1930.

Roque, Maria Luiza. *In: Aristóteles Problemas musicais*. Editora Thesaurus. Brasília 2001.

Rota, Gian-Carlo. Phénoménologie discrète. Écrits sur les mathématiques, la science et le langage. Association pour la promotion de la phénoménologie. Beauvais. 2005.

Russell, Bertrand. Introdução à filosofia matemática. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro. 2007.

Santos, Mário Ferreira dos. Pitágoras e o tema do número. Ibrasa, São Paulo, 2000.

Schouré, Édouard. Précurseurs et révoltés. Librairie académique Perrin. Paris. 1918.

Schopenhauer. O mundo como vontade e representação. Editora Contraponto. Rio de Janeiro. 2001.

Schopenhauer, Arthur. Metafísica do Belo. Editora Unesp. São Paulo. 2003.

Schul, P. M. Platon et l'art de sont temps. Paris. Alcan. 1933.

Schutz, Alfred. Écrits sur la musique. Éditions M. F. Paris. 2007.

Sève, Bernard. L'altération Musicale. Éditions Seuil. Paris. 2002.

Servien, Pius. Principes d'esthétique problèmes d'art et langage des sciences. Boivin e cie éditeurs. Paris. 1935.

Sokolowski, Robert. Introdução à fenomenologia. Edições Loyola. São Paulo. 2004.

Souriau, Étienne. L'Avenir de l'esthétique. Essai sur l'objet d'une science naissante. Librairie Félix Alcan. Paris. 1929.

Starobinski, Jean. *In: Préface ao Les Fondements de la musique dans la conscience humaine*. Éditions Robert Lafont. Paris. 2000.

Stravinsky, Igor. Poética musical em 6 lições. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro. 1996.

Stravinsky, Igor et Craft, Robert. Conversas com Igor Stravinsky. Editora Perspectiva. São Paulo 1999.

Tame, David. O poder oculto da música. A transformação do homem pela energia da música. Editora Cultrix. São Paulo. 1984.

Tomás, Lia. Ouvir o logos: música e filosofia. Editora Unesp. São Paulo. 2002.

Vuillermoz, Émile. Musiques d'aujourd'hui. Crès. Paris. 1923.

Wagner, Richard. Sur la direction d'orchestre. *In*: Georges Liébert. L'art du chef d'orchestre. Éditions Hachette. Paris. 1998.

Walter, Bruno. De la pratique musicale. *In*: Georges Liébert. L'art du chef d'orchestre. Éditions Hachette. Paris. 1998.

Warrain, Francis. Conception Psycho-physique de la gamme. Éditions Rhéa. Paris. 1931.

Weingartner, Felix. Sur la direction d'orchestre. *In*: Georges Liébert. L'art du chef d'orchestre. Éditions Hachette. Paris. 1998.

Wersinger, Anne Gabrièle. *In*: Malhomme, Florence et Wersinger, Anne Gabrièle org. Mousikè et aretè. La musique et l'éthique de l'antiquité à l'âge moderne. Editions J. Vrin. Paris. 2007.

Wersinger, Anne Gabrièle. "Socrate, fais de la musique!" Le destin de la musique entre paideia et philosophie. *In*: Mousikè et aretè. La musique et l'éthique de l'antiquité à l'âge moderne. Editions J. Vrin. Paris. 2007.

Xirau, Joaquim. La filosofia de Husserl. Uma introducción a la fenomenologia. Editorial Losada. Buenos Aires. 1941.

Zagdoun, Mary-Anne. Éthique et théories de la musique chez les stoïciens. *In*: Mousikè et aretè. La musique et l'éthique de l'antiquité à l'âge moderne. Editions J. Vrin. Paris. 2007.

Zilles, Urbano. A fenomenologia husserliana como método radical. *In*: Edmund Husserl: A crise da humanidade européia. Edipucrs. Porto Alegre. 2002.