

ONTOLOGIA MUSICAL: UMA VISÃO ATRAVÉS DA IMPROVISAÇÃO¹

Alessandro Bertinetto

Traduzido por: Walter R. Menon Jr²

1. Introdução

O debate contemporâneo em filosofia da música sobre o status ontológico das obras musicais parece às vezes ter pouco a ver com práticas e experiências musicais reais. Como Lydia Goehr observou³ o perigo aqui é muito alto de que as teorias concorrentes permaneçam sem relação com as práticas reais que elas deveriam explicar. É difícil entender porque elaborar sistemas conceituais complexos para responder à questão ontológica “O que é uma obra musical?” vale a pena, se, além de discrepâncias entre partituras, que muitas vezes podem ser corrigidas por meio de exame filológico, a identificação de uma determinada execução como execução de uma determinada obra normalmente não é problemática no caso. Melhor e mais interessante é buscar razões estéticas que podem explicar por que, em que grau, em relação a quais aspectos, e assim por diante, uma certa execução é boa, ruim, emocionante, inovadora, comovente, insípida e assim por diante, e ser preferida a outras execuções da mesma obra.

Alguns pensadores da ontologia insistem que este não é o ponto em questão. Ontologia musical, eles argumentam, não está a serviço da crítica artística ou de práticas estéticas. É uma questão filosófica que deve ser tratada *per se*. Não nego que isso possa ser assim. Entretanto, pode-se pensar que questões avaliativas poderiam ser respondidas satisfatoriamente somente com o suporte de uma ontologia convincente. Ainda assim, não está claro como um pano de fundo ontológico convincente pode explicar, de forma perspicaz, questões avaliativas, quando a ontologia não está ligada a

¹ Texto publicado originalmente em inglês em *Cosmo. Comparative Studies in Modernism*, 2 2013, pp. 81-101. Universidade de Turim. Recebida em: 30/04/2022 e aceita em: 30/04/2022.

² Walter Menon é professor adjunto do departamento de filosofia da UFMG, pesquisador da relação entre estética, filosofia da linguagem, filosofia da técnica e teoria do conhecimento. É autor do livro *l'Œuvre d'Art, l'Expérience esthétique de la Vérité*, 2010 e membro de grupos como o NAVIS (Núcleo de artes visuais – UFPR) e NESECOM (Estudos de Semiótica e Comunicação – UNB). E-mail: menonromero@gmail.com.

³ GOEHR, L. **The Imaginary Museum of Musical Works**. Oxford: Oxford University Press, 1992.

práticas histórico-musicais em que seus conceitos (obra, música, faixa, performance etc.) surgem e funcionam⁴.

Considerações desse tipo levaram os estudiosos a refletir sobre a metodologia da ontologia musical⁵ bem como examinar a relação i) entre ontologia musical e práticas, às vezes fundamentando a primeira na segunda⁶, ii) entre a ontologia musical fundamental e ontologias musicais mais específicas, como as ontologias do rock ou do jazz, talvez duvidando da utilidade de ambas⁷, e iii) entre ontologia e estética da música, às vezes tratando a primeira como um “desvio frívolo” da segunda⁸ ou mesmo como um “pseudoproblema”⁹.

Não considero a ontologia musical como um pseudoproblema *per se*, embora defenda a posição de que, para não se divorciar totalmente da realidade que deveria explicar, reduzindo-se assim a um “desvio frívolo”, deve estar ancorada em práticas estéticas e artísticas reais. No entanto, há aqui uma questão: em uma investigação ontológica um dos pontos em questão é precisamente o que são as práticas estéticas e artísticas reais. De qualquer forma, penso que, como ponto de partida, não é problemático aceitar a perspectiva de que, para estar ligado às práticas estéticas e artísticas reais, uma ontologia musical deva ser admissível do ponto de vista daqueles que fazem e ouvem música e não se reduzir a análises minuciosas de meros artefatos filosóficos conceituais.

A principal razão das minhas suspeitas em relação a grande parte da ontologia musical contemporânea é precisamente que ela considera a música em termos que estão em desacordo com as práticas estéticas e artísticas musicais e com a intuição comum básica de que a música é uma arte performática (*performance art*) que tem diferentes formas e utiliza diferentes técnicas e materiais, e é principalmente uma atividade de produzir sons para serem ouvidos. Uma grande parte da ontologia da música é formalista e objetivista: trata obras musicais como tipos de objetos, sejam abstratos ou concretos, que devem ser entendidos como estruturas formais. O problema com essa visão é que ela não é suficiente para explicar nossa experiência musical: a música não é apenas ouvida e entendida em termos de objetos, fatos ou estruturas, mas também em termos de eventos, atividades ou processos, que ocorrem aqui e agora.

Neste artigo, oferecerei uma visão programática de como a ontologia musical pode acomodar essa intuição comum. Para tanto, levarei em consideração a prática da improvisação musical. O foco em improvisação, em vez de obras, é útil para reformular o discurso da ontologia musical em termos não-formalistas e não-objetivistas. Desde

⁴ Cf. RIDLEY, A. (2003). “Against Musical Ontology”. *Journal of Philosophy* 100, pp. 203-20, 2003, p. 210.

⁵ Cf. KANIA, A. “Piece For The End of Time: In Defence of Musical Ontology”. *The British Journal of Aesthetics* 48, pp. 65-79, 2008a e STECKER, R. “Methodological Questions about the Ontology of Music”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 77, pp. 375-86, 2009.

⁶ DAVIES, D. “The Primacy of Practice in the Ontology of Art”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 67, 159-71, 2009.

⁷ BROWN, L.B. “Do High-Order Music Ontologies Rest on a Mistake?”. *The British Journal of Aesthetics* 51, pp. 169-184, 2011.

⁸ RIDLEY, 2003, p. 220.

⁹ YOUNG, J. “The Ontology of Musical Works: A Philosophical Pseudo-Problem”. *Frontiers of Philosophy in China* 6, pp. 284-97, 2011.

que a música passou a ser considerada como integrante do domínio das belas artes, por volta do final do século XVIII, a improvisação foi descartada como algo que, devido à ausência de planejamento e disciplina, não se conciliava com a disciplina da arte¹⁰. Por isso a improvisação tem sido negligenciada na musicologia, bem como na filosofia da música. Embora, para dizer a verdade, nos últimos anos a improvisação esteja ganhando interesse na filosofia da música e na musicologia, os modelos que a ontologia musical constrói para explicar do que uma obra musical é feita, encampam com dificuldade a importância da improvisação para a música: improvisação não se encaixa bem para a construção de uma ontologia de obras musicais como objetos estruturais.

No entanto, esses modelos, metafisicamente equivocados ou não, são altamente contra-intuitivos e não capturam a experiência musical do ouvinte comum. Por isso, sugiro que consideremos a relação entre ontologia musical e improvisação ao reverso. Em vez de compreender a improvisação musical a partir do debate sobre a ontologia das obras musicais, a estratégia que vou sugerir aqui é remodelar a ontologia musical à luz de uma exploração filosófica da improvisação. Ainda assim, uma ressalva preliminar deve ser feita para evitar mal-entendidos desnecessários. Não estou comprometido em identificar a música com improvisação: quero argumentar que a improvisação exemplifica facetas importantes da música que a ontologia musical não deve desconsiderar. Vou proceder da seguinte forma. Na seção 2., apresento uma exposição simplificada das principais teorias de ontologia musical disponíveis e de algumas objeções comumente levantadas às mesmas. Na seção 3., critico a forma como a ontologia formalista explica a improvisação. Nas seções 4. e 5., preparo e delinheio, de forma programática, o principal argumento para considerar a improvisação como central para a ontologia musical.

2. Ontologia musical. Um esboço das teorias

As três visões principais na ontologia musical contemporânea são a seguintes:

- a) O conceito ‘platônico’ ou ‘estruturalista’ de obras musicais como tipos.
- b) A visão “nominalista” das obras musicais como classes de execuções que são compatíveis com uma partitura.
- c) A teoria ‘Continuista’ das obras musicais como objetos com diferentes partes temporais.

¹⁰ NETTL, B. “Introduction. An Art Neglected in Scholarship”. *In*: NETTL, B; RUSSEL, M. *In the Course of Performance*. Ed. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1998.

a) De acordo com a visão platônica, as obras musicais devem ser diferenciadas das suas execuções, pois podemos atribuir um conjunto de propriedades à obra e um conjunto diferente de propriedades para a execução desta. Obras musicais são tipos ideais e não existem em nosso mundo espaço-temporal como seus *tokens*, isto é, suas execuções. Assim, as obras musicais, como tipos, são descobertas e não criadas por compositores¹¹.

b) De acordo com o nominalismo, tudo o que existe são particulares. Na música, existem apenas as execuções concretas. Assim, como notoriamente defendido por Nelson Goodman¹², a música deve ser concebida em termos de conformidade entre uma determinada execução e os caracteres de um sistema de notação, a partitura. Obra musical é a classe das execuções que estão de acordo com a partitura. Portanto, as partituras são os elementos centrais dessa teoria.

c) De acordo com o Continuismo, as obras musicais são objetos temporais concretos (cf. Rohrbaugh 2003). Continuistas argumentam que se as obras musicais fossem tipos abstratos, elas não poderiam entrar em relações causais; portanto, não poderíamos sequer referir-se às mesmas. No entanto, as obras musicais não são classes de conformidades entre execuções e partituras, isto porque procuramos nos referir a obras sem nos referir às suas execuções. Obras musicais são antes objetos históricos temporalmente e modalmente flexíveis que vêm a ser, isto é, que podem mudar e podem desaparecer. Elas têm partes temporais – suas execuções – que são suas ocorrências as quais podem ser corretas ou incorretas. Assim, os critérios de identidade das obras musicais são normativos e dependem da prática em que cada obra ocorre. A razão pela qual estamos acostumados a pensar em obras musicais como entidades mais ou menos imutáveis é que em nossa prática cultural as obras musicais são frequentemente “escritas” e a partitura “impede”, por assim dizer, possíveis transformações.¹³

Cada uma dessas teorias tem sido criticada por diferentes razões.

a) Mencionarei três objeções contra o platonismo.

x) O platonismo vai contra nossa intuição de que obras musicais são criadas, não descobertas pelo compositor. Dificilmente explica como podemos considerar uma obra musical – digamos a Décima Sinfonia de Mahler – como inacabada. Não dá conta da flexibilidade modal, ou seja, da visão comum de que as obras musicais poderiam ter sido um pouco diferentes de como elas realmente são¹⁴.

¹¹ Cf. DODD, J. **Works of Music**. An Essay in Ontology. Oxford: Oxford University Press, 2007; KIVY, P. **Introduction to a Philosophy of Music**. Oxford-N.Y.: Oxford University Press, 2002; KIVY, P. “Platonism in Music: A Kind of Defense”. **Grazer Philosophische Studien**, vol. XIX, 109-29, 1983; reprinted In: LAMARQUE, P.; OLSON, S.H. **Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition**. Oxford: Blackwell, pp. 92-102. e WOLTERSTORFF, N. “Toward an Ontology of Art Works”. **Nous** 9, pp. 115-42, 1975.

¹² GOODMAN, N. **Languages of Art**, 2nd ed. Indianapolis: Hackett, 1976.

¹³ Perdurantismo (*perdurantism*), é uma teoria similar ao continuísmo. Não o levaremos em conta aqui devido a razões de espaço. Cf. CAPLAN, B.; MATHESON, C. “Defending Musical Perdurantism”. **The British Journal of Aesthetics** 46, pp. 59-69, 2006.

¹⁴ Cf. BENSON, E. B. **The Improvisation of Musical Dialogue**. Cambridge: Cambridge University

y) O platonismo geralmente considera as estruturas como os elementos essenciais das obras musicais, porque apenas estruturas podem ser descobertas. Isso é verdade para certos parâmetros musicais, mas certamente não uma verdade *geral*. Características não estruturais (duração, fraseado, ritmo, timbre, instrumentação, dinâmicas etc.), são os elementos mais importantes em certas práticas musicais¹⁵. Por exemplo, nunca se poderia pensar sobre o jazz em termos puramente estruturais, ou seja, abstraindo suas estruturas dos coloridos particulares dos instrumentos tocados por cada músico, isto é, da dinâmica, do swing, etc. Além disso, diferentes tipos de música diferem entre si também sobre quais tipos de estruturas são mais estética e artisticamente relevantes para cada caso. Em uma sinfonia a apreciação da obra requer a compreensão das ‘grandes’ estruturas de seus movimentos, bem como seu desenvolvimento harmônico geral. Em um jazz standard, a estrutura da progressão harmônica de acordes pode ser muito simples e banal, mas isso não significa que a peça é simples e banal: neste caso as estruturas melódicas e rítmicas dos solos podem ser o mais relevante.

z) De acordo com o platonismo, se duas pessoas diferentes compõem a mesma estrutura tonal, eles compõem a mesma obra musical¹⁶. Ainda:

z.1) Podem existir obras musicais que compartilham as mesmas sequências sonoras, mas são, no entanto, diferentes, pois diferentes propriedades devem ser consideradas para sua apreciação.¹⁷

z.2) A ideia de que o contexto histórico da prática musical na qual a obra é composta e executada, bem como os instrumentos que devem ser tocados para produzir os sons de uma determinada obra musical não são relevantes para determinar o objeto musical parece estar em desacordo com a nossa compreensão da música. Como argumenta Stefano Predelli, “mesmo para uma determinada obra, a decisão sobre que tipo de propriedades são exigidas de suas execuções corretas pode depender não apenas do tipo de objeto que a obra é, mas também ‘do contexto’”¹⁸. Em outras palavras, “seria um erro supor que as restrições [para a correção da execução] estão embutidas na própria natureza da obra”¹⁹, porque os padrões de correção mudam de acordo com mudanças estéticas, culturais e técnicas nas práticas musicais^{20, 21}.

Press, 2003, p. 60; ROHRBAUGH, G. “Artworks as Historical Individuals”. **European Journal of Philosophy** 11, pp. 177–205, 2003.

¹⁵ Cf. TRIVEDI, S. “Against Musical Works as Eternal Types”. **The British Journal of Aesthetics** 42, pp. 73–82, 2002, p. 78.

¹⁶ Cf. DAVIES, 2009, p. 160.

¹⁷ Agradeço a Jerrold Levinson pelos seus comentários nesse ponto.

¹⁸ PREDELLI, S. “Talk about Music: From Wolterstorffian Ambiguity to Generics”. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism** 69, pp. 273–83, 2011, p. 281.

¹⁹ PREDELLI, S. “The Sound of the Concerto. Against the Invariantist Approach To Musical Ontology”. **The British Journal of Aesthetics** 46, pp. 144–62, 2006, p. 160.

²⁰ PREDELLI, S. “Against Musical Platonism”. **The British Journal of Aesthetics** 35, pp. 338–50, 1995, p. 346–7.

²¹ Se aceito este ponto da crítica de Predelli contra o platonismo musical, penso, contra sua posição, que este movimento não implica uma forte separação entre ontologia e estética; muito pelo contrário, mostra que uma melhor avaliação da ligação entre estética e ontologia é necessária. Discutirei brevemente este ponto na última parte deste artigo. (Cf. também PREDELLI, S. “Musical Ontology and the Argument from Creation”. **The British Journal of Aesthetics** 41, pp. 279–92, 2001). Levinson (1990) propôs uma correção da visão platônica a fim de resolver esses problemas. Com base na visão implícita de que

b) A principal objeção levantada contra a teoria de Goodman é bastante conhecida. Goodman argumentou que “a total conformidade com a partitura é o único requisito para uma instância genuína de uma obra, a execução mais miserável sem erros conta como tal, por exemplo, enquanto a mais brilhante com uma única nota errada não.”²². Isso contraria a intuição de que a identificação de uma obra por suas execuções nos obriga a levar em consideração elementos como velocidade, dinâmica, andamento, etc. e que há muitas execuções ruins de obras em que cada nota certa e nenhuma nota errada são tocadas, bem como interpretações boas ou mesmo excelentes em que algumas notas da partitura não são tocadas, embora não tenhamos dúvidas em identificá-las como uma execução da obra da qual ela é uma interpretação. Goodman explica que seu objetivo é codificar uma ontologia coerente e não adaptar a ontologia à nossa prática. De qualquer forma, este é precisamente o ponto em questão: queremos uma teoria que explique nossa prática, não uma que seja tão em desacordo flagrante com essa posição.²³ Além disso, a referência de Goodman às *classes* está em desacordo com seu nominalismo oficial.²⁴

c) Em relação ao Continuismo, creio que é melhor do que o nominalismo e o platonismo no que concerne ao caráter performativo da música, posto que sua noção de obra musical está mais ligada à prática musical. Além disso, afora aspectos técnicos como os criticados pelos platônicos duros (*hard-platonics*)²⁵, o continuísmo concebe a música em termos de objetos. Como argumentarei mais tarde, a música deve ser melhor explicada principalmente em termos de atividades e processos. Argumentarei a favor desta afirmação, ao discutir a ligação entre ontologia musical e improvisação.

as exigências da arte “superam as exigências da metafísica” (KANIA, A. “The Methodology of Musical Ontology: Descriptivism and Its Implications”. *The British Journal of Aesthetics* 48, pp. 426-44, 2008b, p. 429), ele argumentou que as obras musicais são tipos-iniciados (*initiated-types*) que não estão presentes antes do compositor os criar. Além disso, ele argumentou que as obras não são apenas estruturas-sonoras, mas estruturas-sonoras-indicativas (*indicated-sound-structures*) que especificam os instrumentos a serem tocados. Dodd (2000) criticou essa visão, com base em que os tipos são perenes, e, portanto, os tipos-indicativos (*indicated-types*), se forem tipos, não podem ser atemporais. Levinson (2012) afirma, por sua vez, que, se Dodd estiver certo, então poderia pensar que os tipos-iniciados não são estritamente tipos, mas simplesmente ‘entidades genéricas’ (como R. Wollheim os chamou). Seguindo a terminologia de Kania (2008b), prefiro considerá-los como “ficções”.

²² GOODMAN, 1976, p. 186.

²³ É necessária uma metafísica descritiva, não revisionista (eu tomo esta terminologia de KANIA, 2008b). Outras objeções contra a teoria de Goodman são levantadas por Wolterstorff (1975) e Kivy (2002). Uma contribuição interessante para a teoria de Goodman, que preserva o Nominalismo, mas atenua seu caráter paradoxal, é dado por Stefano Predelli (1999a e 1999b), ao argumentar que para tocar uma obra musical basta que haja uma séria *intenção* de tocar “obra musical”, mesmo que você cometa algum erro ao se dar conta de tal intenção.

²⁴ Agradeço a Lee Brown por esta sugestão preciosa.

²⁵ DOOD, J. “Types, Continuants and the Ontology of Music”. *The British Journal of Aesthetics* 44, pp. 342-60, 2004.

3. Improvisação musical e ontologia tipo/token²⁶

Uma definição simples de improvisação musical é esta: uma improvisação é um processo, no qual atividades musicais criativas e de execução não só ocorrem ao mesmo tempo, mas são a mesma ocorrência. Assim, *uma improvisação é um processo que se desenvolve ao ser concebido*: é um evento efêmero, temporalmente irreversível e não pode ser repetido. Na improvisação musical a criatividade é performativa, e *vice-versa*, a performance é criativa²⁷. A improvisação é “*une action spontanée où l'on agit de manière imprévue, en ne se bornant pas à une décision d'agir prise à l'avance*”²⁸.

Portanto, ontologias musicais formalistas como nominalismo e o platonismo são inadequadas para explicar a improvisação. O nominalismo de Goodman é inadequado para explicar a improvisação pela simples razão de que a música improvisada não pode ser concebida em termos de execuções que são compatíveis com uma partitura. Pois improvisações são, por definição, “fazer música sem escrever música”^{29,30}. O platonismo também dificilmente explica a improvisação, pois a ontologia da música improvisada não pode ser trabalhada em termos da aplicação da dualidade tipo/token. Esta alternativa ontológica pode explicar a relação entre uma obra musical e suas execuções, mas em uma improvisação não há a distinção entre obra e execução. Embora obras musicais possam ser concebidas ou descobertas por meio de improvisação, uma improvisação não é uma obra musical executada, nem uma execução de uma obra musical. Uma improvisação pode ser *sobre* ou inspirada *por* uma obra musical, ou por uma execução da mesma.

A dualidade tipo/token não se aplica à improvisação, porque, se afirmamos que uma improvisação musical é um tipo, devemos admitir a possibilidade de múltiplas ocorrências do tipo; mas isso entra em conflito com a singularidade da improvisação que, criada ao ser executada, é um processo que não pode ser repetido, pois suas condições espaço-temporais fazem parte de sua identidade. Analogamente, se considerarmos o problema ao contrário, e concebermos um trecho de música improvisada como um *token*, não está claro de que tipo música improvisada ele deve ser o caso. Em outras palavras, alguém poderia considerar um certo evento de improvisação musical, que aconteceu no A-Trane em Berlim no dia 4 de janeiro de 2012 entre 22:00 e 22:15 como um *token* do tipo “evento de improvisação musical no

²⁶ Para um apanhado em detalhes da relação conceitual entre improvisação musical e a dualidade ontológica tipo/*token* cf. BERTINETTO, A. “Paganini Does not Repeat. Musical Improvisation and the Type/Token Ontology”. **Teorema** 31 (3), pp. 105-126, 2012.

²⁷ Cf. BERTINETTO, A. “Improvisation and Artistic Creativity”. In: DORSCH, F.; STEJSKAL, J.; ZEIMBEKIS, J. (eds.). **Proceedings of the European Society for Aesthetics** 3, pp. 81-103, 2011.

²⁸ “é uma ação espontânea em que se age de maneira imprevista, sem se limitar a uma decisão de agir tomada anteriormente.” (LEVINSON, J. “De la philosophie de l'action à l'écoute musicale. Entretien avec Jerrold Levinson”. **Tracés** 18, pp. 211-221, 2010, p. 213).

²⁹ AUSTIN, L. Interview. In: “Forum: Improvisation”. **Perspectives of New Music** 21, pp. 27-33, 1983, p. 33.

³⁰ Obviamente, não estou dizendo que fazer música sem música escrita é sempre improvisação. Brown (1996) argumenta que a distinção de Goodman entre a arte autográfica e alográfica não contempla a improvisação. Se uma contribuição como a de Predelli poderia tornar a filosofia da arte de Goodman adequada para pensar a improvisação é uma questão que não vou abordar aqui por razões de espaço.

A-Trane em Berlim”, ou do tipo “evento de improvisação ocorrido em 4 de janeiro de 2012”, ou do tipo “evento de improvisação musical ocorrido no dia 4 de janeiro 2012 no A-Trane em Berlim”, ou do tipo “música improvisada por Peter Liedermacher, Georg Schlager und Hans Sax”, ou “música improvisada por Peter Liedermacher, Georg Schlager e Hans Sax em Berlim”, ou “evento de improvisação” ou...?? Em outras palavras, é impossível isolar o tipo relevante da ontologia da improvisação, embora possamos escolher diferentes descrições semânticas plausíveis do evento único ocorrido.

No entanto, os platônicos são radicais. Por conseguinte, temos que discutir seus pontos de vista em alguma medida. Alguém pode ficar tentado a explicar a natureza do tipo/token da improvisação ao considerar que na improvisação musical, por exemplo, no jazz, os músicos não costumam criar *ex nihilo*: eles usam elementos prontos (materiais, fórmulas, *riffs* e assim por diante). Uma improvisação x , pode-se argumentar, é a combinação desses elementos.

Assim, a) x é a combinação de padrões que são tipos e, como tal, x é um tipo também; ou b) x é a ocorrência de uma combinação desses tipos, ou seja, um *token* dos mesmos. Infelizmente, para o platônico, ainda que concedamos, para o bem do argumento, que x é apenas a combinação de materiais e fórmulas dadas, esta resposta não procede. Na verdade, a maneira, a ordem, e o tempo em que os elementos dados são selecionados e executados é decidida no local.³¹ Além disso, a mudança musical e o contexto da performance contribuem para remodelar o “mesmo e velho” *riff*. A este respeito, o caráter processual de x deve ser considerado crucial: x deve ser considerado principalmente não como resultado de uma atividade, mas como execução em ato. Portanto, não se deve abstrair das condições espaço-temporais de x para explicar sua ontologia, pois essas condições fazem parte de sua identidade ontológica. Uma identidade que, como atividade *in actu*, é uma transformação contínua.

Este argumento também não funciona com transcrições de x .³² Se você transcreve x , ou extrai uma estrutura (melódica, rítmica, harmônica) padrão de x , você transforma ontologicamente x , exatamente porque, ao fazê-lo, você está abstraindo o caráter dinâmico de x como *atividade-em-ação*. Essas operações são frequentemente importantes para tornar x acessível e um objeto de experiência além de seu quadro situacional, isto é, para documentar x , e torná-lo analisável. Elas são muito importantes por várias razões – didáticas, estéticas, artísticas, comerciais, etc. Elas não servem à causa da ontologia platônica. A ontologia platônica baseada na dicotomia tipo/token, bem como a ontologia nominalista baseada na ideia de conformidade de classe não são válidas para a ontologia da improvisação *stricto sensu*.

No entanto, na literatura filosófica, a ontologia da improvisação está subordinada a ontologias formalistas das obras musicais. Aqui eu discutirei duas dessas teorias. A primeira foi sugerida por Philip Alperson. Para acomodar a singularidade da improvisação com a ontologia de tipo/token, Alperson afirma que uma improvisação pode ser concebida como o token *único* de um tipo, ou seja, como um tipo com um único token (o que os estudiosos agora chamam de '*singleton*'). Nesse sentido, ele

³¹ Sem mencionar que muitas vezes x é um jogo de interação processual entre vários músicos.

³² Abordarei em outro artigo as implicações do som registrado.

escreve: “(...) a improvisação musical parece ontologicamente mais próxima da criação de uma escultura em madeira – a única instância *token* do tipo – do que de uma performance musical convencional”³³, que deve ser concebida, ao contrário, como um dos múltiplos *tokens* de um tipo único.

Porém, essa posição entra em conflito com a teoria ontológica mais difundida sobre tipos e, para se ajustar à singularidade das improvisações, obtém um resultado indesejado para ontologias formalistas e objetivistas. Se defendermos que as improvisações são *tokens* singulares de tipos singulares, além do fato de que isso está em desacordo com a metafísica geral, seremos forçados a aceitar que cada apresentação musical – não apenas performances improvisadas, mas mesmo execuções de composições – é um *token* com seu próprio tipo ‘anexado’, por assim dizer, a ele: o tipo “a obra musical realizada no tempo *t* no espaço *e* com instrumentistas (*players pp*), etc.”, um tipo de *token* único (um *singleton*) que é ‘descoberto’ ou ‘criado’ (decidir isso não é crucial aqui), enquanto a música está sendo tocada. Isso transformaria o platonismo musical em um tipo estranho de “platonismo nominalista” ou “nominalismo platônico”. A parte platônica da teoria é que o tipo “obra musical composta” é instanciada nos *tokens* que são suas execuções. A parte nominalista resulta da ideia de improvisação como um *token* único de um *tipo-de-token-único*. Se considerarmos essa perspectiva viável, não haverá nenhum motivo para rejeitar a implicação de que cada obra musical singular seja realmente a ocorrência de seu tipo singular (um *singleton*) e obra-musical-tipo seria melhor entendida como a classe de todas as obras-musicais-tipo.

Tais colocações estão em desacordo com nossas intuições comuns sobre obras e performances e entra em conflito com a Navalha de Occam (“não há entidade sem necessidade”). Na minha opinião, mesmo que apenas por uma questão de elegância, seria melhor evitar uma ontologia que inclui entidades como obras-musicais-tipo. No entanto, a visão ontológica da improvisação de Alperson só se obtém se tal ontologia for verdadeira. Mas, justamente, porque este não é o caso, então a ontologia de Alperson da improvisação falha neste aspecto específico.³⁴ A segunda explicação formalista da improvisação musical a ser considerada foi elaborada em 1983 por Peter Kivy³⁵. Se correta, essa teoria poderia evitar os problemas de entender a improvisação como um token de um único tipo. No entanto, a consideração que Kivy faz sobre improvisação está equivocada. Ao contrário de Wolterstorff³⁶ Kivy pensa que a performance improvisada é, como tal, uma espécie de composição. Não é necessário que uma obra musical seja a partitura para ser composição. A performance improvisada é o ato que descobre a obra musical: é o primeiro token do tipo em que a obra musical consiste. Segundo o platonismo de Kivy, a composição é um ato de descoberta, ao invés de criação. Assim, improvisação é composição porque descobre uma obra musical, enquanto *tokeniza* (*tokening*) sua estrutura pela primeira vez.

³³ ALPERSON, P. “On Musical Improvisation”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 43, pp. 17-29, 1984, p. 26.

³⁴ Seria injusto, no entanto, não mencionar que o artigo seminal de Alperson de 1984 deu um grande impulso às investigações filosóficas sobre improvisação e que a pesquisa de Alperson sobre o tema, desde então, forneceu uma referência importante para o tópico.

³⁵ Cf. KIVY, 2004, p. 99-101.

³⁶ Cf. WOLTERSTORFF, 1975.

Portanto, a improvisação realiza duas coisas ao mesmo tempo, de acordo com Kivy. O improvisador não só compõe, mas também interpreta a obra. Em uma improvisação tais realizações – composição e interpretação – ocorrem ao mesmo tempo. No entanto, elas ainda são realizações diferentes. Ao improvisar, o músico pode, por exemplo, acrescentar um trecho de *rubato*, que, de acordo com a sua tradição musical, é usualmente ouvido como parte não da obra composta, mas da execução. Assim, ao escrever uma partitura que equivale a obra composta pela improvisação, aquele que transcreve a improvisação pode deixar de lado a indicação do *rubato*, pois este não faz parte das condições para uma execução correta do trabalho. Cabe perguntar, esta é uma maneira correta, e a única possível, de entender a conexão entre improvisação e obra musical? Acredito que não, e explicarei o porquê.

A compreensão de Kivy da improvisação como composição e como execução da composição parece ser um esforço para resolver o problema resultante das estranhas consequências da aplicação da distinção tipo/*token*, extraída da ontologia da música em geral, na ontologia da improvisação musical em particular: a transformação do platonismo em uma espécie de “platonismo nominalista” ou “nominalismo platonista”. A única maneira de evitar a multiplicação inapropriada de entidades geradas ao se conceber uma performance espaço-temporalmente individuada singular *p* de uma obra musical como o *token* de uma obra-musical-tipo-singular, é ao se distinguir uma parte essencial e uma parte accidental do que é realizado na improvisação e pela improvisação. Essencial e perene é a obra descoberta pela ação improvisada. Efêmero e accidental é a contribuição interpretativa da improvisação. Infelizmente, isso torna confusa completamente a ontologia da improvisação, tornando-a uma espécie de ferramenta para chegar à obra musical, uma ferramenta que pode ser, por assim dizer, jogada fora após ser usada.

De acordo com Kivy, as obras musicais são perenes e imutáveis. Composição é uma descoberta e a improvisação é uma espécie de composição. Nesse sentido obras musicais podem ser resultadas de improvisações e sob este aspecto, estas são cometimentos valiosos. Improvisadores revelam obras musicais ao acrescentar-lhes elementos que são expressão de um certo estilo, um certo contexto histórico e cultural, um certo temperamento, e assim por diante. Esses elementos são não-estruturais e de uma perspectiva ‘purista’, formalista e platônica, são características *incidentais* da música: duração, fraseado, ritmo, instrumentação, dinâmica, expressão, articulação e timbre. Assim, através desses incidentes podemos chegar à obra musical. O platônico pode tolerá-los como um tipo de mal necessário.

Infelizmente, essa visão depende inteiramente da ontologia musical platônica de Kivy, que não supera as objeções indicadas acima em §2.1. A maneira como o platonista explica a improvisação, distinguindo nela uma parte essencial e outra contingente – a parte através da qual podemos chegar à obra musical perene, e a parte efêmera que depende das condições e dos meios de execução – revela uma preferência pelo resultado do processo de improvisação: pelo produto. No entanto, mesmo se admitirmos que o ato de composição vale apenas em virtude da obra composta, isso não é verdade para a improvisação, porque na improvisação não temos primeiro o processo e depois o produto, mas o processo é o produto. Eles simplesmente são

indistinguíveis entre si. Isso tem consequências negativas para o platonismo como uma ontologia geral da música.

Como vimos em §2.1.c, o platonismo não explica o fato de que os critérios de correção das execuções não fazem parte da natureza da obra musical, mas mudam de acordo com as práticas musicais. Seguindo esta linha de pensamento, pode-se argumentar que os critérios para distinguir o essencial do efêmero na improvisação não são parte intrínseca da identidade de uma obra que uma improvisação, segundo Kivy, descobre. Não está claro como escolher os elementos que pertencem à obra musical separando-os daqueles que pertencem às interpretações ou execuções da obra musical. Surpreendentemente, isso é exatamente o que Kivy pensa. Pois ele pensa que, se o *rubato* tocado durante uma improvisação é ou não parte essencial da obra encontrada na improvisação depende de convenções. Portanto, ele deveria consequentemente dizer, a identidade de uma obra musical não pertence a uma ordem metafísica atemporal. É uma identidade cultural, histórica, com mudanças ao longo do tempo. Não apenas isso. A própria ideia de que se pode distinguir entre uma parte essencial e uma parte efêmera da improvisação bem como entre uma obra e suas interpretações é devida a uma particular noção cultural e histórica de obra musical. Essa noção surge nas práticas musicais históricas juntamente com convenções sobre performances. Essas noções, práticas e convenções dificilmente são imutáveis. Logo, se a identidade está sujeita a transformações, porque as convenções musicais, bem como a própria noção de obra musical mudam, então o platonismo, que defende que as obras musicais são do tipo *perene* e imutável, é errado.

O platonismo musical não acomoda a ontologia da improvisação como um processo real, irreversível e singular. Além disso, falha em explicar a improvisação de acordo com a dualidade tipo/*token* platônico, ao dizer que as improvisações têm características essenciais e efêmeras, isto porque ignora o caráter histórico e cultural da obra musical.

4. *Werktreue*, ficcionalismo e música real

A falha geral da ontologia formalista, tanto platônica quanto do tipo nominalista, deriva da suposição injustificada de que é metafisicamente óbvio o que significa para a relação entre uma obra musical e suas execuções ser explicadas como uma correspondência entre execução e obra.³⁷ O que se afirma é que a execução deve ser fiel à obra, deve corresponder a esta, para ser sua execução. De acordo com os platônicos, é assim porque uma obra de arte é um tipo: sua identidade é essencial e imutavelmente transmitida através de suas ocorrências. De acordo com o nominalismo de Goodman, a identidade da obra é preservada ligando rigidamente a legitimidade de uma dada execução da obra aos elementos de notação de alguma partitura (e, como vimos, isso acarreta consequências estranhas). De qualquer forma, os padrões de correção de execução não são estabelecidos exclusivamente pela obra como tipo

³⁷ Veja a crítica de Ridley ao relato de Davies sobre a relação entre obra e execução (DAVIES, S. **Musical Works and Performances**. Oxford: Clarendon Press, 2001, p. 5.; RIDLEY, 2003, p. 210-11).

(platonismo) ou pela partitura (nominalismo). Goehr escreveu a esse respeito, para ela: “a maioria, se não todas as condições de identidade para obras e performances são (...) traduções equivocadas de ideais que existem dentro da prática da música clássica”³⁸. Em outras palavras, a suposta identidade imutável das obras musicais depende das práticas em que a noção de obra musical foi desenvolvida. Podemos nos referir a obras musicais como entidades que são instanciáveis em seus *tokens* sem perda de identidade, ou como classes de execuções iguais apenas em virtude do discurso *ficcional*, cultural, surgido das práticas estéticas estabelecidas no **contexto** da música clássica ocidental.

Chamo essa posição de *Ficcionalismo*, mas ao contrário de Kania³⁹, que introduziu esta terminologia no debate ontológico sobre música, não acho que seja uma postura metafísica. Pelo contrário, é uma espécie de desconstrução das exigências metafísicas da música (poderia ser chamada também (des)construtivismo). Assim, vejo como dogma ideológico a ideia de que obras musicais são entidades metafísicas com identidades imutáveis ou classes de execuções iguais. A combinação perfeita entre execução e obra musical não é um critério normativo para preservar a identidade das obras musicais (como tipos ou classes) através de interpretações corretas. Isto é antes um ideal estético e avaliativo no quadro da tradição clássica ocidental. A música e sua teoria estética: o ideal de *Werktreue*. A (consciente ou inconsciente) aceitação desse ideal fundamenta a crença de que obras musicais têm uma identidade ontológica, que é separada de suas instanciações em execuções que devem manifestar fielmente o intrinsecamente imutável da obra de arte.

Ridley (2003) elabora esta questão. Segundo ele, o ideal de correspondência é, no máximo, uma prescrição cultural, válida apenas em certas práticas musicais e não devem ser universalizadas. Além disso, a *Werktreue* não pode ser o critério de avaliação de execuções, pois, para tanto, precisamos determinar a identidade das obras musicais independentemente de suas performances. No entanto, isso é impossível. A tentativa de determinar as condições de identidade ontológica para obras musicais torna necessária a distinção entre uma boa e uma legítima execução. Essa distinção é feita graças à já considerada distinção entre elementos acidentais das obras. Infelizmente, a distinção entre elementos essenciais e acidentais das obras musicais depende de avaliações, que são feitas e compreensíveis apenas em certas práticas musicais, e não em outras⁴⁰. As supostas condições de identidade das obras nem podem determinar quais execuções são legítimas, pois as propriedades das obras são especificadas apenas pelas execuções e nas formas como são avaliadas em uma prática musical. Nesse sentido, a ontologia musical depende das práticas musicais e estéticas. Mas como justificar a afirmação de que ontologia depende dessas práticas? Aqui posso apenas esboçar uma estratégia de resposta, antes de voltar à improvisação.

A questão é explicar como as intuições ontológicas sobre obras musicais, sua identidade e sua conexão com as execuções dependem das práticas musicais nas quais elas estão enraizadas – isto é, de acordo com minha concepção *ficcionalista*, como elas são construídas nessas e por meio dessas práticas. Uma resposta parcial pode ser fornecida considerando as partituras. Escrever partitura é uma prática técnica que não

³⁸ GOEHR, 1992, p. 99.

³⁹ Cf. KANIA, 2008a.

⁴⁰ Cf. CADENBACH, R. *Das musikalische Kunstwerk*. Regensburg: Bosse, 1978, p. 86.

é meramente uma forma de acessar uma obra e uma condição para sua difusão. Também faz parte, em certas situações, do processo de produção da obra, pois “possibilita que uma obra tenha uma espécie de existência autônoma (...)”⁴¹. Para colocar de uma forma simples: a prática de escrever música em partituras torna possível a representação de uma obra musical imutável existente independentemente de suas execuções. Representamos as obras musicais como entidades imutáveis individualizadas porque as partituras, nas quais estão “presentes”, são – apesar de também poderem ser modificadas – objetos “sólidos” que podem ser facilmente identificados.

Algumas partituras especificam de forma altamente detalhada os sons que devem ser tocados, a forma como devem soar e os instrumentos que devem ser utilizados: as obras que têm notação são, segundo Davies⁴², “mais espessas” (*thicker*) que outras, que, em comparação, são “mais finas” (*thinner*), porque são não especificadas de forma detalhada pelas instruções presentes nas partituras. Neste caso a notação é genérica ou mesmo ausente. No entanto, o ponto é que mesmo no caso de obras musicais especificadas de forma altamente detalhada nas partituras, é errado dizer que as execuções de determinada obra musical são, em geral, meras instanciações desta espelhadas em uma partitura, que, portanto, não afetam a identidade de tal obra musical. É errado inferir a consistência ontológica e identidade da obra em questão, bem como sua independência de qualquer construção cultural, da possibilidade, dada pela partitura, de associar uma única obra musical a várias execuções⁴³.

A identidade das obras musicais não é metafísica: é o produto do discurso cultural da *Werktreue* ideal. No entanto, mesmo nas práticas reguladas por esse discurso, a existência autônoma de das obras musicais é apenas, por assim dizer, uma ficção, porque, mesmo no caso de obras musicais “espessas” (*thick*) – digamos, uma sinfonia de Brahms – “o que ouvimos na execução é sempre muito mais do que pode ser indicado na partitura”⁴⁴ e este “muito mais” não é o mesmo “muito mais” em cada interpretação da obra musical. Como reconhece Davies⁴⁵, a partitura de uma obra compromete o som de suas execuções, ou seja, não determina rigidamente como ela deve ser traduzida, por assim dizer, em sons. A partitura não explica exatamente como os artistas podem reconhecer – e distinguir entre – intenções determinantes e indicações sobre como a obra deveria ser fielmente executada. Os critérios de correção para as execuções não são rigidamente estabelecidos por partituras e variam em função da prática musical que se está considerando. Também o nível de variação permitido desses critérios depende da prática. Assim, os padrões de avaliação das execuções mudam à medida que a prática muda. Assim quando consideramos práticas musicais, tais quais o jazz, o rock ou pop, por exemplo, não o fazemos baseados no ideal de

⁴¹ BENSON, 2003, p. 80.

⁴² Cf. DAVIES, 2001.

⁴³ Cf. COMETTI, J. P. “Between being and doing: aesthetics at the crossroads”. In: SHUSTERMAN, R.; TOLMIN, A. (eds.). **Aesthetic Experience**. Nova York e Londres: Routledge, pp. 166-77, 2008, p. 174.

⁴⁴ BENSON, 2003, p. 80.

⁴⁵ Cf. DAVIES, S. **Themes in Philosophy of Music**. Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 56.

Werktreue. Isso significa que partituras, que moldam a representação da identidade das obras musicais, não podem garantir que essa identidade seja respeitada na prática.

Além disso, ser fiel à obra dificilmente é intrinsecamente bom e algo de valor. Mesmo admitindo que todas as intenções do autor possam ser reconhecidas na partitura, não se segue daí que os intérpretes devam obedecer-lhes. Se eles acham que é melhor tocar de forma diferente ou até mesmo com material diferente, eles podem *mudar*, o que eles pensam que é, a obra musical. A razão disso poderia ser o desejo de encantar os ouvintes. Esse desejo pode substituir a *Werktreue* ideal, e tornar-se outro ideal que molda uma prática musical.

Analogamente, apenas no regime de *Werktreue* as transcrições de obras musicais devem ser fiéis ao autor. O problema, porém, é que não está claro ao que isso equivale. Mesmo neste regime, o conteúdo da obra musical, o que quer que isso signifique, não está fechado na partitura ou em um tipo ou em uma classe, aguardando para ser reconhecido, executado e transcrito. Se transcrições musicais são comentários sobre outra coisa a que elas se referem como “o original” pelo simples fato de se apresentarem como transcrições deste original, então as transcrições adicionam novos conteúdos a uma obra musical e, ao fazê-lo, a alteram em diferentes graus. Nesse sentido, toda transcrição é, em grau diferente, criativa. Se o resultado da elaboração de uma partitura é uma transcrição, um arranjo ou uma nova obra é uma questão de estipulação, de convenção cultural, de ideais estéticos.⁴⁶

Obviamente, poder-se-ia atacar esta forma de raciocinar, dizendo que, se algo pode mudar, então esse algo é uma entidade que pode ser identificada e, se puder ser identificada em diferentes situações, é a mesma através de suas modificações. Infelizmente, essa visão repousa – pelo menos neste caso – em um erro. A possibilidade de identificar uma obra musical por meio de um discurso cultural ao apelar para partituras, intenções autorais, ideais, semelhanças perceptivas e, em última análise, maneiras de falar, não admite que, além de partituras, performances e gravações, realmente há algo como uma obra musical imutável⁴⁷.

Obras musicais são ontologicamente flexíveis, porque são moldadas e continuamente remodeladas por meio das mudanças nas práticas culturais. Desde que as práticas culturais estão mudando continuamente, os produtos culturais também estão. O que é ontologicamente um arranjo da Aria n. 14 do Rainha da Noite (“*Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen*”) de *Die Zauberflöte* de Mozart interpretada por uma seção de metais do Berliner Philharmoniker?⁴⁸ Esta execução é uma execução da obra musical? É um *token* certo do *tipo* certo? É um membro da classe certa? É uma falsificação? Uma imitação? Uma paródia? Uma transcrição fiel? Uma transcrição criativa? Uma transcrição fiel e criativa? E quão fiel e/ou criativa é a transcrição? Ou...? A resposta para tal questão depende de ideais estéticos e gostos, e não de verdades metafísicas. Pessoalmente, acho que é uma transcrição que oferece uma interpretação, e neste caso particular, que é bem-sucedida, de uma bem conhecida obra musical, interpretada pelos campeões da música clássica ocidental, que mudam a *ficção* (e, até certo ponto,

⁴⁶ Uma visão bem diversa sobre este ponto é oferecida por: DAVIES, 2003, pp. 47-59.

⁴⁷ Cf. YOUNG, 2011.

⁴⁸ Ouvi esta apresentação em Berlim na segunda-feira, 31 de outubro de 2011. Foi emocionante.

mudam a prática da música clássica também), ao inventar novas possibilidades para lidar com ela. Em outras palavras, faz parte da *vida de ficção*. Sua *raison d'être* é estética ou artística, não metafísica.⁴⁹

Assim, devemos defender como Cometti, “(...) (...) a ontologia do objeto que rege nossas análises e valorações”⁵⁰? Precisamos superar “a imagem do objeto [que] brota de nossa gramática e está em sintonia com nossa tendência familiar de reificar”⁵¹? Sim e não. Não, se estiver falando de objetos ou obras musicais (peças musicais, melodias e afins), este é reconhecido como um discurso ficcional, que é moderadamente aceitável e útil em algumas práticas. Sim, se alguém afirma que as obras musicais, como entidades metafísicas, são reais e objetos imutáveis. Portanto, não acho que “precisamos de uma estética sem ontologia”, como argumentam Ridley⁵² e Cometti⁵³. Embora eu concorde com suas críticas contra ontologias musicais formalistas e objetivistas, chego a uma conclusão diferente. Devemos evitar jogar fora o bebê com a água do banho. Não precisamos rejeitar a ontologia para salvar a estética. Nós precisamos elaborar uma ontologia que se encaixe melhor na explicação estética da música, especialmente onde a improvisação está envolvida. Olhar para a improvisação, a partir de uma perspectiva anti-formalista, auxilia nesta tarefa, porque nos permite focalizar o aspecto constitutivo da música: a música só é real como atividade e, seja como for executada, ela só existe quando o é aqui e agora.

5. Aqui e agora. Música como improvisação

Difícilmente podemos tocar ou ouvir tipos ou classes de música. Música é algo para ser tocado e ouvido, é real apenas em performances. Por esta razão, sugiro que reorientemos a ontologia musical olhando para a prática da improvisação. Essa estratégia não é nova. É uma estratégia hoje realizada por filósofos e por musicólogos ao argumentarem que “o esquema binário de ‘compor’ e ‘executar’ (...) descreve muito bem o que os músicos realmente fazem”⁵⁴ e o que as pessoas realmente experimentam. Composição e execução se sobrepõem de maneiras significativas.

Benson⁵⁵ pensa que a hegemonia da ideologia da música clássica Ocidental moldou a filosofia da música até agora, levando-a a concretizar a separação prática entre composição e execução, em que um elemento (composição) é privilegiado sobre o outro (execução) que é considerado como “principalmente reprodutivo e apenas

⁴⁹ O mesmo pode ser dito ao se ler a versão pop cantada por Michelle Veenemans (URL: <http://www.youtube.com/watch?v=PeYKHmsuSoc>). Os mais diversos comentários de ouvintes, oferecem, juízos estéticos e não considerações ontológicas sobre a peça.

⁵⁰ COMETTI, 2008, p. 174.

⁵¹ COMETTI, 2008, p. 174.

⁵² Para uma crítica contra a posição de Ridley cf. KANIA, 2008a.

⁵³ COMETTI, 2008, p. 174.

⁵⁴ BENSON, 2003, p. x.

⁵⁵ Cf. BENSON, 2003.

secundariamente criativo”⁵⁶. No entanto, Benson continua argumentando, isso reflete apenas a maneira pela qual uma parte limitada das atividades musicais foram organizadas durante um curto período histórico. Na verdade, a maioria dos intérpretes e compositores estão em constante diálogo, na medida em que intérpretes contribuem para a transformação contínua das obras e peças musicais.

Aqui a improvisação entra em jogo. A improvisação é, em geral, música criada durante a execução. O produto que se ouve é o processo: música criada à medida que é executada. Já, compor e executar, bem como outras atividades envolvidas na música, tais quais, arranjar, transcrever, interpretar, mixagem etc., são processos também, mas tipos diferentes de processos. Nesses casos, o produto é diferente do processo e é assim percebido. No entanto, embora neles não haja coincidência em tempo real entre processo e produto, e apesar de serem diferentes da *improvisação*, há pelo menos um sentido em que eles são considerados como *improvisados*: nessas atividades decisões são tomadas sobre o processo à medida que o processo está em andamento.

Considere a composição. Pode ser concebida (provisoriamente) como o resultado fixado de processos de improvisação e suas emendas. Nesse sentido, o processo de criação da música é uma espécie de performance, mesmo se não houver público e mesmo se a música não soar, mas ser imaginada soando: o compositor é o ouvinte da música realizada ou imaginada. Assim, se compor é um processo performático de criar música, a composição pode ser concebida como improvisação em sentido limitado, mas importante. Considere agora a execução. Em toda prática musical, intérpretes não têm apenas mais ou menos espaço livre para improvisação, tal espaço é exigido deles⁵⁷. É necessário que os intérpretes, antes e durante a apresentação, tomem decisões sobre o que (por exemplo, quais notas) e como (lentamente? E quão lentamente? Ou impetuosamente? Mas como impetuosamente?) tocar e escolher. O escopo dessas escolhas, bem como o grau de sua liberdade e intencionalidade dependem com certeza do estilo individual dos intérpretes, do gênero musical, e as convenções de execução. Essas escolhas não são parâmetros fixos e imutáveis, elas mudam através das execuções que as atualizam em cada situação performática. Certamente, a música não é improvisação *per se*. Muitas práticas musicais não encaram a improvisação como criação de novo material musical durante a execução e não consideram a improvisação um recurso musical. Não obstante, no sentido que acabamos de explicar, como Bruno Nettl argumentou, “a improvisação é central para a música como um todo”, na medida em que “a compreensão da música em geral depende da compreensão de algo de improvisação”⁵⁸. Sem negar as diferenças entre elementos, tais quais, a composição, a execução, transcrição etc., e a improvisação *strictu sensu*, parece útil adotar o conceito de improvisação para se captar o caráter processual de diferentes tipos de operações musicais.

A improvisação pode ser considerada uma atividade chave da música, devido à sua “mediação” entre composição e execução: como composição é uma espécie de “colocar junto”⁵⁹; já como execução, tem caráter interpretativo. Por outro lado,

⁵⁶ BENSON, 2003, p. 10.

⁵⁷ Cf. BENSON, 2003, p. 82.

⁵⁸ NETTL, 1998, p. 5.

⁵⁹ Cf. BENSON, 2003, p. 136 e 143; GOULD e KEATON, 2000.

execuções podem ser concebidas como “improvisações sobre composições” e composições, não só podem ser mais ou menos o resultado de uma atividade de improvisação, mas também podem mudar através das execuções (e das transcrições), cujos modos de se realizarem não podem ser determinados completamente e tampouco rigidamente planejados. Uma espécie de (verdadeira ou presumida) espontaneidade parece estar envolvida em todo tipo de música entendida como atividade, ou seja, como Small a chama, como um *musicar* (*musicking*)⁶⁰. Daí, embora a afirmação de Benson de que “fazer música é fundamentalmente improvisação”⁶¹ ser um tanto excessiva,⁶² faz sentido dizer que improvisação é uma atividade musical genuína que manifesta uma verdade sobre a música como tal.⁶³

Essa verdade é que a música é uma arte sonora que só é real quando executada e ouvida no momento da execução. A ontologia musical baseada no conceito de obra, como tipo, classe, ou objetos concretos com diferentes partes temporais, parece subestimar este ponto. Obviamente, podemos falar de maneira razoável sobre diferentes tipos de objetos, que têm diferentes significados e valores em diferentes contextos: intervalos harmônicos, figura rítmica, frases melódicas; acordes distorcidos de guitarra, um “*do di petto*”, um “*glissando*”, um “*riff*”, um “*loop*”, uma *blue note*; sonatas, sinfonias, estrofes, refrãos, canções, melodias, obras musicais, etc. Esses objetos, que são constituídos, individuados e reconhecidos por nossa cognição como objetos de nossa intenção e atenção, são elementos reais da música apenas no processo da execução. Eles têm uma dimensão social e histórica, mas não uma dimensão metafísica. Objetos deste tipo não são absolutamente incompatíveis com a prática da improvisação e com a noção da música como “musicar”. Como Arbo escreve:

[...] qualquer objeto musical – desde o mais genérico (como um motivo, harmonia ou sequência de acordes, etc.) ao mais efêmero (uma *jam session*), ao mais especializado ou canonizado (as obras reconhecidas com relação a um repertório, um gênero ou estilo) – pode ser explicado de maneira pertinente (...) na forma (...) de um ato que é acompanhado por alguma forma de fixação (gráfica, notacional, mas também gestual ou simplesmente mnemônica) que lhe assegura a identidade e recuperação em um determinado contexto. Este princípio se aplica a uma ampla variedade de realidades musicais: mesmo improvisações 'livres' (como as do guitarrista Derek Bailey ou, em outro estilo, do oudista Anouar Brahem), na medida em que desejam preservar o espírito das criações instantâneas, se referem à inscrição de gestos instrumentais em um repertório de possibilidades – sequências, módulos harmônicos, escalas, ritmos, sonoridades etc. – suscetíveis de serem

⁶⁰ Cf. SMALL, C. *Musicking*. Hanover NH: Wesleyan University Press, 1998.

⁶¹ BENSON, 2003, p. xii.

⁶² Veja também a nota de Benson em “Phenomenology of music” *In*: GRACYK, T.; KANIA, A. **The Routledge Companion to Philosophy and Music**. Nova York: Routledge, 2011, pp. 589-590.

⁶³ Falar de improvisação, sem ressalvas, é impreciso. Existem diferentes tipos de improvisação: improvisação estritamente intencional ou inevitável, improvisação como performance, a improvisação como prática, o caráter improvisador dos processos, etc. No entanto, as diferenças entre eles não são de importância primordial aqui.

reconhecidas por um ouvinte mais ou menos informado, e que podem ser objeto de uma análise nesse sentido específico.⁶⁴

No entanto, não devemos confundir a noção de objeto musical com a noção de obra musical, que é apenas uma espécie de objeto musical em certas práticas e não uma entidade metafísica. De fato, a noção de objeto musical é totalmente consistente com a ideia de que o que conta principalmente para a experiência musical não é – pelo menos, nem sempre, e nem geralmente – a (mais ou menos abstrato e imutável) obra musical, mas o “evento material no presente”⁶⁵, pois, cito Vladimir Jankélévitch, “uma obra musical não existe em si mesma senão durante sua execução (...)”⁶⁶.

Embora a música não se reduza à improvisação – caso contrário o próprio conceito de improvisação estaria muito dilatado e privado de qualquer conteúdo específico –, ouvimos música aqui e agora; compositores ouvem ou imaginam ouvir a música que estão compondo à medida que compõem e no caso dos intérpretes, eles devem decidir no local como e o que tocar. Cada performance musical, ao usar e colocar em evidência diferentes tipos de objetos musicais, é um evento que está ligado ao momento de sua ocorrência.⁶⁷ Nesse sentido, se a música pode ser fixada em memórias, gravações e partituras, no entanto, não é, desta maneira, tão fixa, que não possa ser transformada. Ele pode se modificar, apenas se atualizada; e é atualizada somente quando executada. Olhar para a improvisação pode nos lembrar este fato como as ontologias platônicas e formalistas da música não podem fazer. Portanto, improvisação é aqui tomada como uma categoria chave para a ontologia musical, porque ao exemplificar o caráter processual da música, como atividade performática bem como um diálogo permanente entre composição e execução, no qual diferentes objetos musicais se tornam realmente reais e realmente reconhecíveis e valiosos como elementos da experiência musical no contexto de diferentes práticas culturais.

⁶⁴ ARBO, A. “Qu'est-ce qu'un objet musical?”. *Cahiers philosophiques de Strasbourg* 28, pp. 225-247, 2010, p. 245

⁶⁵ ABBATE, C. “Music: Drastic or Gnostic?”. *Critical Inquiry* 30, pp. 505-36, 2004, p. 506.

⁶⁶ JANKÉLÉVITCH, V. *Music and the Ineffable*. Princeton: Princeton University Press, 2003, p. 70.

⁶⁷ Concordo com Dieter A. Nanz, a improvisação nos torna conscientes do caráter performático de qualquer tipo de música: “*Zwischen der Anstrengung der Vorbereitung, der technischen und hermeneutischen Aneignung des Werkes, und der Bühne, zwischen Partitur und Klang, findet jedesmal ein Sprung statt. Was die Musik sein wird lässt sich nicht vollst. ndig vorausbestimmen. Immer bleibt ein Teil von ihr der Ausführung vorbehalten, wird das Werk eigentlich erst auf der Bühne erfunden, nicht immer ist das Resultat mit dem Plan deckungsgleich. Der Interpret nimmt das ganze Risiko; wenn er danach strebte, bei jeder Aufführung dasselbe zu realisieren, würde er es aussperren und gleichzeitig potenzieren. Was gespielt wird, sei es eine Improvisation oder eine Komposition, wurde noch nie gespielt. Es ist ,Performance’*” (NANZ, D. A. (Ed.). *Aspekte der Freien Improvisation in der Musik*, Hofheim Wolbe, 2011, p. 23). Entre o empenho da preparação, a aproximação técnica e hermenêutica da obra e o palco, entre partitura e som, há toda vez um salto. O que a música será, não se deixa completamente determinar com antecedência. Uma parte dela permanece sempre guardada em relação à execução. Se a obra se faz de fato no palco, nem sempre o resultado é congruente com o plano. O intérprete assume o risco todo; se ele se esforçar em realizar sempre o mesmo plano, ele iria bloqueá-lo e potencializá-lo ao mesmo tempo. O que vai ser tocado, seja uma improvisação ou uma composição, ainda não foi tocado. É uma performance. N.T.

REFERÊNCIAS

- ABBATE, C. “Music: Drastic or Gnostic?”. **Critical Inquiry** 30, pp. 505-36, 2004.
- ALPERSON, P. “On Musical Improvisation”. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism** 43, pp. 17-29, 1984.
- ARBO, A. “Qu’est-ce qu’un objet musical”. **Cahiers philosophiques de Strasbourg** 28, pp. 225-247, 2010
- AUSTIN, L. Interview *In*: “Forum: Improvisation”. **Perspectives of New Music** 21, pp. 27-33, 1983.
- BENSON, E. B. **The Improvisation of Musical Dialogue**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- BERTINETTO, A. “Improvisation and Artistic Creativity”. *In*: DORSCH, F., STEJSKAL, J., ZEIMBEKIS, J. (eds.). **Proceedings of the European Society for Aesthetics** 3, pp. 81-103, 2011.
- BERTINETTO, A. “Paganini Does not Repeat. Musical Improvisation and the Type/Token Ontology”. **Teorema** 31 (3), pp. 105-126, 2012.
- BROWN, L. B. “Musical Works, Improvisation, and the Principle of Continuity”. **Journal of Aesthetics and Art Criticism** 54, pp. 353-369, 1996.
- BROWN, L. B. “Do High-Order Music Ontologies Rest on a Mistake?”. **The British Journal of Aesthetics** 51, pp. 169-184, 2011.
- CADENBACH, R. **Das musikalische Kunstwerk**. Regensburg: Bosse, 1978.
- CAPLAN, B.; MATHESON, C. “Can a Musical Work be Created?”. **The British Journal of Aesthetics** 44, pp. 113-34, 2001.
- CAPLAN, B.; MATHESON, C. “Defending Musical Perdurantism”. **The British Journal of Aesthetics** 46, pp. 59-69, 2006.
- COMETTI, J. P. “Between being and doing: aesthetics at the crossroads”. *In*: SHUSTERMAN, R.; TOLMIN, A. (eds.). **Aesthetic Experience**. Nova York e Londres: Routledge, pp. 166-77, 2008.
- DAVIES, D.. “The Primacy of Practice in the Ontology of Art”. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism** 67, pp. 159-71, 2009.
- DAVIES, S. **Musical Works and Performances**. Oxford: Clarendon Press, 2001.
- DAVIES, S. **Themes in Philosophy of Music**. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- DODD, J. “Musical Works as Eternal Types”. **The British Journal of Aesthetics** 40, pp. 424-40, 2000.

- DODD, J. "Types, Continuants and the Ontology of Music". **The British Journal of Aesthetics** 44, pp. 342-60, 2004.
- DODD, J. **Works of Music**. An Essay in Ontology. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- GOEHR, L. **The Imaginary Museum of Musical Works**. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- GOODMAN, N. **Languages of Art**, 2nd ed. Indianapolis: Hackett, 1976.
- GOULD, C. S.; KEATON, K. "The Essential Role of Improvisation in Musical Performance". **The Journal of Aesthetics and Art Criticism** 58, pp. 143-48, 2000.
- GRACYK, T.; KANIA, A. **The Routledge Companion to Philosophy and Music**. Nova York: Routledge, 2011.
- JANKÉLEVITCH, V. **Music and the Ineffable**. Princeton: Princeton University Press, 2003.
- KANIA, A. "Piece for The End of Time: In Defence of Musical Ontology". **The British Journal of Aesthetics** 48, pp. 65-79, 2008a.
- KANIA, A. "The Methodology of Musical Ontology: Descriptivism and Its Implications". **The British Journal of Aesthetics** 48, pp. 426-44, 2008b.
- KIVY, P. **Introduction to a Philosophy of Music**. Oxford-N.Y.: Oxford University Press, 2002.
- KIVY, P. "Platonism in Music: A Kind of Defense". **Grazer Philosophische Studien**, vol. XIX, 109-29, 1983; reprinted *in*: LAMARQUE, P.; OLSON, S. H. **Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition**. Oxford: Blackwell, pp. 92-102, 2004.
- LEVINSON, J. **Music, Art, and Metaphysics**. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1990.
- LEVINSON, J. "De la philosophie de l'action à l'écoute musicale. Entretien avec Jerrold Levinson". **Tracés** 18, pp. 211-221, 2010.
- LEVINSON, J. "Indication, Abstraction, and Individuation". **Trópos** 2, *In*: BERTINETTO, A.; MARTINENGO, A. (eds.). **Rethinking Creativity: Between Art and Philosophy**, pp. 121-131, 2012.
- NANZ, D. A. (Ed.) **Aspekte der Freien Improvisation in der Musik**, Hofheim Wolbe, 2011.
- NETTL, B. "Introduction. An Art Neglected in Scholarship". *In*: NETTL, B.; RUSSEL, M. **In the Course of Performance**. Ed. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1998.
- NUSSBAUM, C. O. **The Musical Representation: Meaning, Ontology, and Emotion**. Cambridge, MA: MIT Press, 2007.
- POUIVET, R. **Philosophie du rock**. Paris: PUF, 2010.

- PREDELLI, S. “Against Musical Platonism”. **The British Journal of Aesthetics** 35, pp. 338-50, 1995.
- PREDELLI, S. “Goodman and the score”. **The British Journal of Aesthetics** 39, pp. 138-47, 1999a.
- PREDELLI, S. “Goodman and the Wrong Note Paradox”. **The British Journal of Aesthetics** 39, pp. 364-75, 1999b.
- PREDELLI, S. “Musical Ontology and the Argument from Creation”. **The British Journal of Aesthetics** 41, pp. 279-92, 2001.
- PREDELLI, S. “The Sound of the Concerto. Against the Invariantist Approach to Musical Ontology”. **The British Journal of Aesthetics** 46, pp. 144-62, 2006.
- PREDELLI, S. “Talk about Music: From Wolterstorffian Ambiguity to Generics”. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism** 69, pp. 273-83, 2011.
- RIDLEY, A. “Against Musical Ontology”. **Journal of Philosophy** 100, pp. 203-20, 2003.
- ROHRBAUGH, G. “Artworks as Historical Individuals”. **European Journal of Philosophy** 11, pp. 177–205, 2003.
- SMALL, C. **Musicking**. Hanover NH: Wesleyan University Press, 1998.
- STECKER, R. “Methodological Questions about the Ontology of Music”. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism** 77, pp. 375-86, 2009.
- TRIVEDI, S. “Against Musical Works as Eternal Types”. **The British Journal of Aesthetics** 42, pp. 73-82, 2002.
- WOLTERSTORFF, N. “Toward an Ontology of Art Works”. **Nous** 9, pp. 115-42, 1975.
- YOUNG, J. “The Ontology of Musical Works: A Philosophical Pseudo-Problem”. **Frontiers of Philosophy in China** 6, pp. 284-97, 2011.