

## O desconforto da musicologia<sup>1</sup>

Jean-Jacques Nattiez (Université de Montréal, Canadá)  
Tradução de Luis Paulo Sampaio (UNIRIO)  
lsampaio@microlink.com.br

**Resumo:** Do mesmo modo que as demais ciências humanas, a musicologia atravessa atualmente uma difícil crise de crescimento, cujo motivo, segundo o autor deste texto, é a relação ambígua que ela mantém com seu objeto de estudo, a música. Esta ambigüidade seria provocada por três razões cuja descrição e análise constituem o objetivo do artigo: 1) Por ser a musicologia uma linguagem sobre a música, alguns a consideram como um discurso parasitário; 2) o grande número de campos especializados em que a disciplina se desdobrou; 3) porque, sendo o seu objeto de estudo o conceito de arte, surgem problemas quando são abordadas questões sobre o Belo musical e sua autenticidade.

**Palavras-chave:** musicologia, etnomusicologia, história da teoria musical, semiologia

### The discomfort of musicology

**Abstract:** Musicology like the other Humanities is going through a difficult growth crisis which, according to the author of this text, is motivated by the ambiguous relationship it maintains with its subject of study: Music. Such ambiguity is due to three basic reasons which are described and analyzed in this article: 1) Being a language about Music, some people consider Musicology a parasitical discourse; 2) the unfolding of this discipline in a great number of specialized fields; 3) as the concept of art itself is one of its main subjects of study, many problems arise when Musicology deals with issues on authenticity and on the idea of the Beautiful in Music.

**Keywords:** musicology, ethnomusicology, history of musical theory, semiology

A musicologia mantém uma relação ambígua com seu objeto, a música, e, talvez, como outras ciências humanas, ela parece estar atravessando atualmente uma difícil crise de crescimento. Esta relação é ambígua por três razões:

- a) porque é uma linguagem *sobre* a música, alguns vêem nela um discurso parasitário que trai a essência daquela;
- b) porque, nesses últimos anos, a musicologia diversificou-se em um grande número de campos especializados, com seu cortejo de múltiplas escolas e igrejinhas;
- c) porque a musicologia trata de uma arte e, ainda que o conceito de obra de arte, no sentido ocidental do termo, não seja adequado, como no caso da etnomusicologia, os julgamentos de valor – invocando uma noção indefinida de Belo musical ou de autenticidade – não estão ausentes dele.

Como nada omiti sobre as dificuldades encontradas, tanto no diálogo introdutório quanto nos demais ensaios reunidos no volume indicado na nota abaixo, vou tentar agora, à guisa de conclusão, esclarecer o que penso sobre estas três categorias de dificuldades.

---

1 Este texto constitui o sexto capítulo da coletânea de artigos *La musique, la recherche et la vie* (Montréal, Leméac, 1999). As duas primeiras seções foram objeto do discurso de minha recepção à Société Royale du Canada (23 de novembro de 1988) publicado no periódico *Présentation de l'Académie des lettres et sciences humaines*, Société Royale du Canada, n° 42, 1988-89, p. 15-28. A presente versão para publicação em *Per Musi* foi revista em 15 de janeiro de 2005.

## 1. A musicologia como discurso parasitário

O musicólogo é, por natureza, vítima de um defeito indelével: sua função principal é a de escrever ou falar sobre a música, mas, por vezes, ele sente que sua consciência lhe pesa. Porquanto, mesmo que a música partilhe com a linguagem verbal, entre outros aspectos, a linearidade do seu desenvolvimento e, se temos, com freqüência, a sensação de que por meio dela, o compositor, o improvisador ou o intérprete, nos falamos, sabemos bem que ela apenas é uma “linguagem” no sentido metafórico, capaz de provocar fortes sugestões emocionais - ao ponto de que Platão tenha proposto regulamentar a utilização de certos modos musicais na *Polis*. Ela tem também a capacidade de, em determinadas condições, imitar ou evocar o mundo exterior, particularmente o movimento e o espaço, e as pesquisas da psicologia experimental já demonstraram sua capacidade de evocar algo tão substancial quanto a água, ou tão metafísico quanto o absoluto ou a eternidade, sem que a obra seja, necessariamente, acompanhada de um título ou de um programa. Entretanto, para que ela seja uma linguagem, no sentido técnico do termo, falta-lhe a capacidade de organizar os feixes de significações e de conotações segundo uma sintaxe. Quando, após a sua análise, constato que, no início de *Tristão e Isolda*, Wagner faz com que sejam ouvidos sucessivamente os motivos da confissão, do desejo, do olhar, e depois, o da liberação pela morte, é porque posso, apenas a posteriori, parafrasear este encadeamento e lhe atribuir uma lógica discursiva que é, ao mesmo tempo, uma interpretação do mesmo: “A confissão nasceu do desejo, ele próprio surgido de um olhar e somente a morte poderá livrar Tristão e Isolda da impossibilidade de seu amor.” A sintaxe da música propriamente dita se situa alhures: ao nível das expectativas que, no curso do desenvolvimento da obra, cada evento suscita, para depois resolver; ao nível do sentido musical retrospectivo que cada novo evento sonoro dá àquilo que já foi ouvido.

Porém, o mal-entendido entre musicistas e não musicistas, sem dúvida, tem origem nisto: comparada à linguagem, a música parece sofrer da falta de alguma coisa; para o musicista ao contrário, ela é vivenciada como uma forma simbólica *sui generis*, sem que lhe seja preciso passar por uma verbalização sofisticada,. Ninguém expressou isso melhor do que Proust, em *La Prisonnière*, quando sonhou fazer da música tanto o modelo de obra de arte absoluta como aquele da literatura: «Eu me perguntava, escreveu ele, se a música não era o exemplo único do que poderia ter sido – se não tivesse havido a invenção da linguagem, a formação das palavras, a análise das idéias - a comunicação das almas. É ela como uma possibilidade que não teve prosseguimento; os homens enveredaram por outros caminhos, o da linguagem falada e escrita.» (PROUST, 1988, p.762-763; 1981, p.218)<sup>2</sup> Explica-se, então, que, para o musicista, o discurso do musicólogo possa ser percebido como uma concorrência parasitária, até mesmo uma falsificação da essência profunda do musical, de seu caráter fundamentalmente inefável. Ouçamos o que diz o filósofo Vladimir JANKÉLÉVITCH (1961, p. 75, 101, 102): “A música significa alguma coisa em geral sem jamais querer dizer algo em particular. . . [Ela] tem isso em comum com a poesia e o amor e, até mesmo, com o dever: ela não é feita para que dela se fale, ela é feita para

---

2 A remissão às traduções brasileiras de textos estrangeiros, quando for o caso, é a que aparece em segundo lugar nas citações.

que se a *faça*; ela não é feita para ser dita, mas para ser tocada... Não, a música não foi inventada para que se fale de música !" Porém Jankélévitch assume, então, uma postura bem temerária: «E como, por nossa vez, pretendemos falar do indizível, falemos dele ao menos para dizer que não se deve falar dele e para desejar que seja esta, hoje, a última vez.»

Porém, o autor parece haver tido bastante dificuldade em segurar sua língua ou sua pena. Porquanto são milhares as páginas, com frequência admiráveis, que lhe devemos, consagradas a Chopin, Liszt, Rimsky-Korsakov, Fauré, Satie, Debussy, Ravel. . . O filósofo tem, sem dúvida, o privilégio de poder ainda glosar sobre a necessidade do silêncio. O musicólogo não dispõe deste recurso. Pois, se a consciência pesada se apodera dele, mesmo que seja possível retornar ao seu piano, a seus discos, a suas conferências, isto de nada lhe servirá, pois ele só existe como tal quando discorre e escreve.

Deveria eu me lamentar, ou demonstrar inveja do crítico literário, admitido, aparentemente com bastante facilidade, na República das letras porque partilha com o romancista ou o poeta o mesmo meio? Por que, em certo nível, a crítica literária é considerada, ela própria, como literatura? Invejoso ainda do historiador da arte, cujo discurso é, por natureza, materialmente tão diferente dos pigmentos coloridos aplicados sobre uma superfície que seu propósito não pode ser percebido como concorrente? São inúteis os queixumes estéreis. O que importa é compreender o que aproxima e distingue, do ponto de vista semiológico, a música e o discurso sobre a música. Como existem relativamente poucos musicólogos que tenham se debruçado sobre essa questão, não posso deixar de mencionar as reflexões de Charles SEEGER (1977, p. 48): “Os objetivos imediatos da musicologia [são]: (a) integrar o conhecimento e a sensibilidade musicais, o conhecimento discursivo e a sensibilidade ao assunto, de maneira que isto seja possível em uma apresentação discursiva, e (b) indicar tão claramente quanto possível até que ponto isso não é uma possibilidade.” Precisamos de “uma teoria geral, segundo a qual a distorção provocada pelo inevitável viés do sistema no qual é feita a apresentação – a arte do discurso – seja a menor possível.” (SEEGER, 1976, p.1). Este autor chegou mesmo a sonhar em conseguir reduzir o que chamava de «*bias of speech*» através de uma aproximação dos dois meios: “O discurso canta e a música fala, bem mais do que imaginamos” (SEEGER, 1977, p. 131). Porém, mesmo que, tal como uma colega, Marcia Herndon, o fez certa feita durante um congresso de etnomusicologia (HERNDON-BRUNYATE, 1975, p.126-130), eu me pusesse a cantar para dizer-lhes, ao som de uma ária de Verdi, como é dramática a situação da musicologia, a canção viria, talvez, reforçar o colorido daquilo que tenho a lhes dizer, mas seu conteúdo cognitivo não deixaria de ser transmitido pela linguagem.

A musicologia se insere, portanto, nesse desvão entre linguagem e música. Ela é, antes de tudo, uma busca de *conhecimento* e não deve ter vergonha de sê-lo, mas é uma busca difícil, como observou muito bem Lévi-Strauss no prefácio a *O cru e o cozido*: “A música [é] o supremo mistério das ciências do homem, contra o qual elas esbarram, e que guarda a chave de seu progresso” (LÉVI-STRAUSS, 1964, p. 26; 1991, p. 26)

Sabemos o que essa bela fórmula significa para Lévi-Strauss: pelo fato de que a música é feita de repetições e de transformações que podem ser determinadas sobre o eixo sintagmático e das quais é possível fazer um inventário graças aos eixos paradigmáticos, o antropólogo viu nela o modelo da análise estrutural dos mitos. Mas se levarmos essa proposição às suas

últimas conseqüências, torna-se difícil pensar que as ciências humanas só chegarão verdadeiramente a uma situação de maturidade quando a musicologia houver elucidado os mistérios da música. Penso que, ao contrário, o destino da musicologia parece estar ligado àquele das outras ciências humanas. Isto é o que lhe dá, hoje em dia, uma nova densidade, ao mesmo tempo em que a priva de sua autonomia.

## 2. O desdobramento da musicologia

Por consenso geral, considera-se o ano de 1837 como aquele em que se deu o surgimento da expressão *musicologia* (*Musikwissenschaft*) em um livro de um pedagogo alemão de nome Logier: não se poderia imaginar data simbolicamente mais significativa. Aquele foi o ano da morte de Beethoven quem, mais do que qualquer outro, fez da obra do compositor a mensagem de um indivíduo solitário e heróico dialogando diretamente com seu século. Foi também a época em que, com Johann Strauss, a música de entretenimento se separou da música erudita e, na qual, certos compositores passaram a se especializar na *Gebrauchsmusik*. Foi a época em que se introduziram nos concertos obras do passado - a *Paixão segundo São Mateus* foi ressuscitada por Mendelssohn em 1829, sendo executada pela primeira vez depois da morte de Bach -, em que se tomou consciência da historicidade agregada à criação musical. Foi justamente antes da morte de Beethoven e depois dele, em 1824-26, com Reicha, em 1837-1847, com A.B.Marx e, em 1849-1850, com Czerny, que a forma-sonata foi objeto da descrição e da teorização que conhecemos hoje. Em suma, a musicologia surge no momento em que o público começou a ter dificuldades em compreender a música. Se a teoria musical já existia há muito tempo - pense-se em Rameau que explicitou como *produzir* um bom encadeamento harmônico -, seria doravante necessário *explicar* a música aos ouvintes. Entre 1887 e 1890, Kretzschmar publicou os 3 volumes de seu *Führer durch den Konzert-Saal*, um “Guia para a sala de concertos”, fundado sobre o que ele chamou - dando ao termo um sentido algo diferente daquele que encontramos em Schleiermacher ou Dilthey - de hermenêutica musical, ou seja, uma explicação, com base em dados históricos e biográficos, das emoções transmitidas pelo compositor através de suas obras. Na mesma época, no primeiro número do *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, em 1885, Guido Adler publicou um artigo, «Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft» - “Alcance, métodos e objetivos da musicologia” -, considerado como a pedra fundamental da musicologia moderna.

Trinta anos antes de Saussure, Adler dividiu o campo da musicologia em dois grandes setores, a musicologia histórica e a musicologia sistemática (veja a tabela detalhada de Adler traduzida para o português por DUDEQUE em *Per Musi*, v.9, jan-jun, 2004, p.117). O primeiro setor compreendendo quatro ramos: a paleografia musical, isto é, o estudo das notações; o estudo das categorias históricas fundamentais, a saber, as formas e sua evolução; o estudo das regras tal como aplicadas nas composições de cada época e tal como concebidas e ensinadas pelos teóricos; e, finalmente, a organologia dos instrumentos musicais.

Já a musicologia sistemática tem caráter sincrônico, pois se ocupa dos fundamentos das leis que revelam a história, quer se trate da harmonia, do ritmo ou da melodia; ela compreende a estética, a psicologia da música e também a educação musical, isto é, o ensino da harmonia, do contraponto, da composição, da orquestração, da interpretação, além daquilo que denominamos hoje a etnomusicologia.

O que impressiona nessa concepção da musicologia de pouco mais de cem anos atrás é seu caráter holístico e globalizado. Entretanto, Adler não fez mais do que traçar um programa e, como disse o lingüista Hjelt, “para o cientista, nada é mais belo que vislumbrar diante de si uma ciência a ser feita”. De que modo um mesmo pesquisador poderia conseguir dominar, *na prática*, todas as disciplinas conexas que, segundo Adler, seriam necessárias a esse programa? Para a musicologia histórica: a história geral, a paleografia, a ciência dos manuscritos, a bibliografia, a arquivologia, as biografias, a história da literatura, a história das religiões, a história da dança; para a musicologia sistemática: a acústica e a matemática, a fisiologia, a psicologia, a pedagogia, a gramática, a lógica, a métrica, a poética, a estética, etc.

Hoje em dia, essa lista precisa ser revista, detalhada e, até mesmo, ampliada: certamente é necessário acrescentar a lingüística, a antropologia, a informática e as ciências cognitivas. Porém, o que tinha de acontecer, aconteceu: a musicologia se dispersou. De início, no prolongamento do século XIX, ela foi fundamentalmente histórica. Com a entrada em cena, no alvorecer do século XX, do estudo das músicas de tradição oral, ela se tornou comparativa: falamos da *vergleichende Musikwissenschaft* (“Musicologia comparativa”). Com a atenção voltada para o ambiente sócio-cultural da música e o reconhecimento de sua dimensão antropológica, a “musicologia comparada” da escola de Berlim tornou-se “etno-musicologia” na década de cinquenta. Finalmente, enquanto modelos analíticos cada vez mais sofisticados davam maior ênfase às estruturas imanentes das obras do que à história das formas, a análise musical sincrônica, com Schönberg, Schenker, Rétzius e, atualmente, Ruwet, Forte, Meyer, Narmour et Lerdaahl, tende a se tornar uma disciplina autônoma. Este desdobramento se reflete na história das instituições musicológicas.

Em 1917, nascia a Sociedade Francesa de Musicologia, seguida, em 1927, pela Sociedade Internacional de Musicologia. Já a *American Musicological Society* (A.M.S.) veio à luz em 1934. Em 1947, deu-se o primeiro cisma com a criação do *International Folk Music Council* que se tornaria, em 1981, o *International Council for Traditional Music*. Em 1955, os etnomusicólogos norte-americanos não se sentem mais à vontade na A.M.S. – sociedade em que predomina a abordagem histórica da música (não é por acaso que as más línguas a chamam de “*American Medieval Society*”!) – e nasce a *Society for Ethnomusicology*, em princípio com vocação internacional, mas que realiza seus congressos, essencialmente, na América do Norte. Quanto à *Société française d’ethnomusicologie*, esta foi criada em 1983. Abrindo-se, portanto, para um outro *objeto* musical: as músicas camponesas e populares dos países desenvolvidos, as músicas extra-ocidentais, as músicas de tradição oral.

Em 1977, ocorreu um novo divórcio entre os americanos: a *Society for Music Theory* forneceu um novo horizonte para as abordagens analíticas e sincrônicas das obras musicais. Uma *Société française d’analyse musicale* veio à luz em 1987. Por outro lado, a globalização da indústria musical provocou, por sua vez, a criação de uma *International Association for the Study of Popular Music*, em 1980.

O desenvolvimento da psicologia experimental permitiu, por seu lado, a criação de sociedades que se dedicam ao estudo cognitivo da música, com o surgimento de uma *Society for Music Perception and Cognition* nos Estados-Unidos, de uma *European Society for the Cognitive Sciences of Music* e de uma *Japanese Society for Music Perception and Cognition*. Não é difícil

imaginar que, no momento em que biologia do cérebro tenha feito o progresso que se espera, um novo eixo de pesquisas se abrirá para a musicologia. Um primeiro encontro de biomusicologia já ocorreu em Fiesole, em maio de 1997. . .

Essa situação não tem, certamente, nada de anormal, quando comparada a outras disciplinas das ciências humanas. E a proliferação dos domínios, dos métodos e das referências epistemológicas que se constata hoje em minha disciplina, está, sem dúvida, em perfeita consonância, ousado dizer, com a situação geral da cultura e do saber.

Entretanto, é preciso perguntar se, com o desconforto atual da musicologia e, provavelmente, de outras disciplinas, não teremos, de fato, abandonado um período de ditosas ilusões em relação ao qual seria um erro mantermos uma excessiva nostalgia. Isto porque, quando existia consenso em torno de abordagens rigorosamente históricas ou psico-biográficas, aquilo apenas significava que outras dimensões dignas de investigação tinham sido ocultadas. Quando ocorreu o triunfo dos grandes paradigmas globalizantes – o estruturalismo, o funcionalismo, o marxismo, a psicanálise – , o sentimento de homogeneidade desses modelos resultava tão somente de seu caráter reducionista. O desmoronamento das visões totalizantes, para não dizer, em certos casos, totalitárias, nos fez reaprender o senso da complexidade inerente ao estudo das práticas e das obras humanas. A situação atual é, sem dúvida, menos estimulante, pois que o espírito está sempre em busca da unidade e da unificação. Mas ela nos aproxima da necessária humildade científica. É isto o que explica – face à diversidade dos saberes justapostos de que dispomos hoje em dia a propósito de um mesmo objeto –, o sucesso da abordagem sistêmica. Ao mesmo tempo, sabemos melhor que nosso discurso é menos a transmissão de uma verdade do que uma *construção*, como, desde o início do século passado, o demonstrou para sua disciplina, o físico Paul DUHEM (1906). E, retomando as belas análises do historiador Paul VEYNE (1971), cada uma dessas construções depende do *enredo* a partir do qual o pesquisador seleciona e organiza a realidade.

Era muito mais fácil ensinar a musicologia há vinte anos, porque estávamos convencidos, cada um em sua esfera, de um certo número de certezas. Se me alongo sobre a situação de dispersão em que vive presentemente a musicologia, é porque não podemos deixar de colocar a questão da transmissão pedagógica de nossas pesquisas.

Por certo, é perfeitamente normal que novos eixos de investigação sejam objeto de ensino especializado, mas não se deve jamais esquecer, não obstante o conceito demasiado radical de revolução científica proposto por KUHN (1962), que todo novo paradigma emergiu de um estado anterior da ciência. Tais estados anteriores, nós os conhecemos porque convivemos com eles, mas as novas gerações de estudantes não os conhecem. Estas gerações terão a tendência a aceitar passivamente a nova imagem que apresentaremos de nosso objeto e, lamentavelmente, com muita freqüência, não os encorajamos para que façam uma apropriação epistemológica do passado, convencidos que possamos estar de que todo novo eixo de pesquisa representa não apenas a última palavra, mas também a última verdade. Que ingenuidade! Se os paradigmas pudessem falar, diriam sem dúvida, o mesmo que, segundo Valéry, dizem as civilizações: “Nós, os paradigmas, sabemos bem que somos mortais.”

Assim sendo, face à situação atual da musicologia, vou me permitir fazer duas proposições: uma ao nível do ensino e a outra ao da pesquisa.

É absolutamente indispensável que se introduza nos cursos das faculdades de música a *história* da musicologia, a *história* da teoria musical e a *história* da análise musical. Esta me parece ser a única maneira de fornecer pontos de referência a nossos estudantes e, sobretudo, a possibilidade de que compreendam de onde vem o discurso que se faz hoje em dia e a razão dele. Isto já se faz aqui e acolá, e eu mesmo tentei dar uma contribuição, desenvolvendo, a partir de um curso que ministrei na década de 1980, um artigo consagrado à história da etnomusicologia, elaborado há algum tempo juntamente com meu saudoso colega Charles L. Boilès (NATTIEZ-BOILÈS, 1977). Mas, isso ainda não é algo sistemático e, ousado dizer, automático, como deveria ser, uma vez que, como se sabe, não existe departamento de matemática que se preze que não ofereça ensino consagrado aos fundamentos e à história da matemática.

Em segundo lugar, seria preciso contextualizar melhor em nossas publicações as pesquisas por nós realizadas. Como nossas disciplinas não são cumulativas no sentido das ciências experimentais, não estou a ponto de propor que nossos artigos, tal como aqueles de nossos colegas da medicina ou da química, comecem pela lista de todos os estudos precedentes na linha da nova contribuição. Penso antes no exemplo admirável do lingüista Kenneth Pike quem, em seu livro de 1967, *Language in Relation with a Unified Theory of Human Behaviour*, terminava cada capítulo com uma longa apresentação e discussão das teorias que o tinham inspirado, ou então se posicionando em relação àquelas que ele, se necessário, contradizia. Será que poderíamos ser ainda capazes de tanta sabedoria?

Porém, não gostaria que minhas propostas adquirissem o tom de uma lição de moral. Elas são, de qualquer modo, e, sem dúvida, uma autocrítica de caráter genérico. Em face da dispersão em que se encontra a musicologia, como descrevi acima, trabalhei no sentido de colocar em operação o modelo tripartite da semiologia musical, cujos princípios apresentei em outro artigo, publicado em 1997, também traduzido no Brasil (NATTIEZ, 2002). Ao adotar este modelo holístico, eu poderia facilmente ser censurado por ter cedido ao sonho, algo fantasioso, de unificação, que acabei de criticar com referência à proposta das ciências humanas na década de 1960; contudo, não mais se trata de trabalhar a partir de um paradigma reducionista. Pelo contrário, trata-se de examinar as possibilidades de interações entre os saberes de natureza diferente convocados pela operacionalização daquele modelo: história, estética, análise, hermenêutica, antropologia, sociologia, psicologia, ciências cognitivas, biologia. Deixar de tentar fazê-lo seria me dar por satisfeito com a fragmentação e a pulverização que prevalecem hoje. Como não me conformo com esta situação, prefiro, mesmo ao risco de um revés, fazer uma aposta em sentido contrário. Em todo caso, é desta maneira que tento vivenciar as interrogações atuais da musicologia, na esperança de torná-la menos desconfortável. Todavia, contribuir para uma nova unidade da musicologia através do modelo que acabo de evocar não será, talvez, a tarefa mais difícil.

### **3. Musicologia e julgamento de valor**

Durante o período estruturalista que se seguiu à Segunda Guerra, o fato de despojar as análises de todo e qualquer julgamento de valor era considerado, mais no mundo acadêmico que entre os compositores, uma garantia de neutralidade acadêmica e de cientificismo. Não havia Schenker, já no início do século XX, elaborado seu sistema de análise para justificar a predominância da música alemã do barroco, do classicismo e do romantismo? Os analistas da década de 1960, os

“*music theorists*”, não se enredaram nesta armadilha, posto que a tendência musicológica contrária, aquela do “*music criticism*”, não se privava de avaliar as obras de que tratava. Curiosamente, a atitude dos “*theorists*” coincidia, neste ponto, e unicamente neste ponto, com a dos “*culturalistas*” que definiram, e ainda definem, a ideologia oficial da etnomusicologia: todas as culturas se equivalem, não há, no interior de uma determinada cultura musical, produção inferior ou superior à outra; o que se precisa compreender é a significação que cada uma delas têm, no seio de certa cultura, para aqueles que a produzem e aqueles que a escutam.

Eu rompi com este ilusório *parti pris* da objetividade quando tive que admitir, juntamente com minha equipe de pesquisas, que se havia privilegiado o estudo dos “jogos de garganta” (*jeux de gorge*) dos Inuit em relação aos cantos de dança com tambor, foi porque considerei os primeiros musicalmente bem mais interessantes que os segundos. O que, aliás, não me impediu de estudar estes últimos (Cf. NATTIEZ, 1988-1989). Além disso, se eu não tivesse me debruçado sobre “o resto” da cultura musical Inuit, jamais teria podido compreender um bom número de dimensões dos jogos de garganta. Mas este era o fato que se apresentava ali. O etnomusicólogo Bruno Nettl, com seu humor corrosivo, chama nossa atenção sobre algo que é, sem dúvida, uma forma de má fé. Será mesmo que o etnomusicólogo não permite que seus julgamentos de valor interfiram em seu trabalho? Basta observar as músicas às quais ele devota toda a sua atenção. . . (Cf. NETTL, 1983, p. 322).

Também me tornei mais “brando”, desta feita em relação à criação musical contemporânea, quando tive ocasião de ouvir *Répons* de Boulez, obra que me parece ter conseguido fugir da rotina da escrita pontilhista de Darmstadt, ao mesmo tempo em que se afirma por sua resplandecente beleza, confirmada através de seu lançamento em disco, desde há algum tempo aguardado (Cf. NATTIEZ 1993, cap.VIII; 2005, cap.X) Isso não significa que eu tenha deixado de agir como musicólogo em relação àquela obra. Ao contrário. O julgamento de valor se apóia tanto sobre os conhecimentos quanto sobre as estruturas de pensamento evidenciados em sua disciplina, e não deixei de recorrer – em um capítulo de meu livro *La musique, la recherche et la vie* livre, ao modelo da tripartição a fim de respaldar a minha crítica do pós-modernismo.

Contudo, é preciso também levar em conta que, se o musicólogo pode tentar basear a construção de suas análises ou de seu discurso histórico sobre princípios epistemológicos, ele fica em maus lençóis quando se lhe pedem os fundamentos de seus julgamentos de valor. DAHLHAUS (1970), num texto ao mesmo tempo difícil e fascinante como *Analyse und Werturteil* cuja tradução francesa com o título *Analyse et jugement de valeur* foi publicada, em 1990, no conhecido periódico *Analyse musicale*, deu sua enérgica resposta: todo julgamento de valor é historicamente determinado; portanto, é possível avaliar sua pertinência com base numa caracterização analítica e estilística ancorada nos fatos. Entretanto, se nos exemplos que ele analisa na terceira parte da obra, Dahlhaus, o historiador antes de tudo, empreende a justificativa histórica dos critérios de avaliação cujo conteúdo nos é historicamente transmitido, seu ensaio não permite respaldar os seus próprios julgamentos de valor, como, por exemplo, aquele que o leva a escrever, respondendo a Adorno sem citá-lo: “A *Ave Maria* [de Gounod] é, tal como todos os dramas de Scribe, uma dessas *pièces bien faites* [em francês no texto original] a propósito das quais não convém se exaltar, pois que são, a um só tempo, boas demais para que se justifique a indignação, e demasiado ruins para que valha a pena se indignar” (DAHLHAUS, 1970, p. 42).



Assim sendo, a responsabilidade é do musicólogo que toma a iniciativa de criticar. Este é um exercício de tauromaquia, que nem sempre empreendemos com completo conhecimento de causa, sendo que tenho minhas dúvidas se o papel que nele exercemos seja o de toureador... No que me toca, mantenho as certezas já expressas até aqui neste artigo, o que me posiciona do lado de Dahlhaus, quanto aos riscos que ele assume: felizmente os grandes compositores ocidentais não hesitaram diante do receio de cometer o pecado do elitismo, empreendendo monumentos belos e poderosos, ao que se sabe, desde a *Arte da fuga* à *Tetralogia*. . . Porém, o que me permite, em época de pleno descaminho relativista, afirmar a existência de critérios, até certo ponto, pouco tangíveis do Belo e do êxito estético?

Em um artigo estimulante e de grande importância, Molino lembra que as tradições platônica e neo-platônica reconhecem três “condições objetivas do Belo”: “1) inteireza, ou integridade, a *integritas sive perfectio* dos escolásticos; o objeto belo deve ser determinado por uma forma que corresponda a seu tipo plenamente realizado. Esta é a razão pela qual o critério de integridade para um ser é o de que não lhe falte tudo aquilo que deveria ter: um objeto belo é um objeto ao qual nada falta; 2) a harmonia, *harmonia*, definida por Plotino como “o acordo na proporção das partes, entre elas e com o todo” ; 3) o brilho, *claritas*, que corresponde ao prazer causado pelas qualidades sensíveis, aquilo que no objeto, “prende e retém o olhar” (GILSON, 1963, p. 49).” (MOLINO, 1990, p. 22).

Por certo, é possível objetar que esses critérios são aqueles da Antiguidade, de uma cultura particular, historicamente datada. Molino executa, então, um salto de dois mil anos, e encontra, em BEARDSLEY (1981, p.446), um esteta contemporâneo, três “cânones gerais” da Beleza: «1) O cânone de unidade ; 2) o cânone de complexidade ; 3) o cânone de intensidade. (...) O paralelismo entre as duas listas é impressionante e, evidentemente, não é devido ao acaso.” (MOLINO, 1990, p. 22)

O que acontece durante os períodos em que domina a estética da antiarte? É característico que os aspectos valorizados não mais sejam mais do que o retorno dessas categorias: a dispersão (Stockhausen, Boulez), a simplicidade (Reich, Glass), a zombaria (dadaísmo, surrealismo). Na era moderna, “o campo estético não mais se define pela exclusão do feio e nenhuma experiência, como tal, escapa à extensão do campo. Onde a necessidade de introduzir, entre as categorias objetivas que analisamos acima, um valor estético precisamente naquilo que traz o novo e a ruptura: o irregular, o grosseiro, o descontínuo, o fragmentário, o inacabado e o redundante tornam-se categorias estéticas superiores às categorias anteriores que foram por eles deslocadas.” (MOLINO, 1990, p. 25) O autor acaba por chegar à conclusão de que a estrutura fundamental do julgamento de gosto é “um julgamento irreduzível que se faz acompanhar por um conjunto de razões, razões estas que jamais chegam a fundamentá-lo de maneira absoluta” (*ibidem*)

Mas Molino imagina um juiz em nossos dias. “Toda a questão é a de saber o que fazer. Os modernos crêem sabê-lo, os pós-modernos sabem que não o sabem mais. Quanto ao juiz, este deve estar persuadido de que sabe ainda menos. Eu pleitearia, portanto, que se fizesse uma espécie de julgamento em “zigzague”. *O que não quer dizer pleitear qualquer coisa, muito pelo contrário.*” (MOLINO, 1990, p. 26. [Os grifos são meus]) Eis que voltamos ao ponto de partida: “Ainda existem obras belas e grandiosas” (*ibidem*), acrescenta ele. O artigo, após ter tangenciado

o relativismo ambiente, reabre a porta a uma posição absoluta que flerta com a transcendência, sem nos dizer se é preciso fundamentá-la sobre as três famílias de critérios apresentadas.

Por meu lado, retenho desse soberbo panorama a permanência desses três critérios, inclusive sob a forma de sua inversão sistemática: falar do feio ou do irregular ainda é se referir a uma certa idéia do belo e do simétrico. O que demonstra bem uma certa constância, mesmo quando o espírito da época conduz à rejeição desses novos critérios. Talvez isso possa ser atribuído ao fato de existir uma certa permanência histórica. Mas e o que dizer quando se aborda as categorias estéticas em ação nas sociedades de tradição oral?

Por longo tempo pensava-se ter resolvido o problema negando-se a existência de uma dimensão estética entre essas populações: apenas a funcionalidade explicaria as suas produções musicais. Esta é uma página virada hoje em dia. Todas as culturas se equivalem? Seria preciso respeitar os estilos de cada cultura, assim como suas tradições e seus valores? Qual seria então a razão, no que se refere ao domínio do Belo, pela qual, no próprio seio do conjunto cultural constituído pelos índios da América do Norte, os membros dos grupos do Sul reconhecem de bom grado que a música das tribos do Norte é de qualidade superior, e de que haja um consenso sobre isso quando das reuniões inter-étnicas? Qual é o motivo que permite o meu julgamento, quanto à qualidade da voz de meu principal informante Inuk, Qumangapik, coincidir com o dos autóctones? Já é chegado o tempo dos etnomusicólogos empreenderem estudos sistemáticos sobre etno-estéticas análogas às que foram reportadas por Frank Willett a propósito das artes plásticas, em *African Art* (WILLETT, 1971, p. 208-222), que demonstram, à exaustão, a existência de uma hierarquia de critérios estéticos em ação nas sociedades estudadas, nas quais, alguns deles – não todos - são idênticos aos nossos. . .

Ouçamos a dança *Mbaga des Bagandenses* de Uganda, uma dança de iniciação ao casamento (NATTIEZ-TAMUSUZA, 2002). Seria possível reconhecer ali a presença da complexidade? Sim. Graças aos trabalhos de Simha AROM (1985), sabemos que as músicas da África negra são tudo, menos improvisadas, e colocam em jogo uma sistematização que nada fica a dever às sutilezas da *Ars nova*. Encontro essa mesma complexidade na dança em questão, seja pelo intrincado jogo das hierarquias entre os instrumentos, pelas relações entre ritmos e ciclos métricos, ou entre a parte do canto e as variações dos tamborileiros.

E quanto ao critério de unidade? Aqui também Arom demonstrou perfeitamente como as variações constituintes do desenvolvimento “puramente” musical nesses repertórios nada mais são do que o desenvolvimento de modelos subjacentes, que não apenas se encontram na base de execuções particulares, como também lhes conferem a sua identidade. Respalhado pela lição de Arom, descobri que cada uma das oito partes da dança Mbaga se baseia em um motivo que se encontra na origem das variações e que, por sua vez, sete destes motivos não deixam de ter um vínculo com um motivo específico, considerado por meu principal informante como o mais importante e que, além do mais, reencontro na base de todo o repertório religioso tradicional. Unidade, como nos persegue . . .

Quanto ao critério de intensidade, basta ouvir a música desta dança. Os tamborileiros começam, de maneira relativamente tranqüila. Quando são atingidas a quarta e a quinta partes, o andamento se torna mais apressado, com os tamborileiros rivalizando em virtuosismo: esse momento da dança evoca as preliminares sexuais e a penetração, um dos objetivos essenciais

da iniciação dos jovens casais que assistem à dança. Os músicos e as dançarinas retornam em repetidas ocasiões a esses motivos. Em seguida, a dança continua para terminar em um momento de intensidade de outra espécie: o que se poderia chamar de “elogio” da cultura da bananeira, essencial para a sobrevivência dos jovens recém-casados: para que estejam em boa saúde e fisicamente aptos para trazer no mundo a sua prole.

Certamente seria fácil mostrar que os critérios de apreciação desta dança e de sua música, considerados pelos Bagandenses como centrais à sua cultura, estão ligados a categorias que lhe são próprias: do casamento nascerão crianças que irão permitir que a alma dos pais sobreviva, razão pela qual é essencial que, já na noite de núpcias, a jovem recém-casada engravide. O que não impede que a complexidade, a unidade e a intensidade formem a base da música desta dança. (Para uma análise desta dança, cf. NATTIEZ-TAMUSUZA, 2003).

Não há nada de tão diferente em *Répons* de Boulez: uma obra que, provavelmente, irá figurar entre as obras-primas do século XX, ao lado de *Pelléas et Mélisande*, da *Sagração da primavera* e de *Wozzeck*. Unidade? Oh, quanta! A obra é derivada de uma matriz de cinco acordes de sete sons, enunciados logo nos dois primeiros compassos, cujas notas formam a base do desenrolar linear que o ouvinte seguirá durante 42 minutos. Complexidade? Esta é grande, recorrendo com frequência a *strettas* de agrupamentos densos e rápidos, ou a momentos de confusão entrópica que vêm pontuar as zonas de claridade. (Para uma análise detalhada, cf. NATTIEZ, 1993, cap.VIII; 2005, cap.X) Quanto à intensidade, basta que nos deixemos invadir por essas imensas vagas sonoras, resultantes da combinação da execução instrumental e do processamento informático das partes dos seis solistas . . .

Ainda seria fácil mostrar aqui também o que as categorias em ação em *Répons* devem ao universo cultural de Boulez: a busca da unidade em comum com Bach, Schönberg e Webern, a pesquisa de uma complexidade cultivada pela tradição neo-serial de Darmstadt, a vontade de oferecer aos ouvintes, do início da década de 1980, fios condutores da percepção. Entretanto, para além do que se refere a um momento da cultura européia contemporânea, os três eixos da unidade, da complexidade e da intensidade estão bem presentes.

Quer isto dizer que para compreender o porquê dos julgamentos de valor que atravessam a história e as culturas se possa volver a Platão e se desembaraçar das explicações históricas e culturais? Não se trata de excluir “a presença dos valores sócio-culturais na elaboração do julgamento estético” sobre os quais minhas colegas e amigas Monique Desroches e Ghyslaine Guertin insistem com tanta eloquência (DESROCHES e GUERTIN, 1997, p.78). Mas seria necessário portanto adotar uma concepção relativista do julgamento de valor? De fato, eu apostaria numa dialética do permanente e do variável, o que é completamente diferente.

O que Molino propõe, de Platão a Beardsley, é um gigantesco paradigma dos critérios de valor reduzidos a três eixos. Todavia, o conteúdo desses eixos é diversamente colorido, em cada época e em cada cultura, por “operadores” a serem descritos e inventariados: o princípio do retorno, nas eras moderna e pós-moderna, é, com certeza, um deles; o princípio de estabilidade na civilização japonesa, fortemente posto em questão hoje em dia pela industrialização, seria, sem dúvida, um outro desses operadores. Mas, para compreender este retorno ou esta estabilidade, é necessário fazer referência a uma tradição ou a estados anteriores. Cada época,

cada geração não repensa as categorias estéticas dos períodos precedentes em função de suas próprias categorias dominantes? É o jogo do poético e do estésico que reaparece aqui.

Se existe uma certa constante paradigmática para além da extraordinária variedade dos julgamentos de valor presentes nas culturas do mundo, será que eu deveria pagar o meu tributo à metafísica e ousar falar de transcendência? Preferiria arriscar a idéia, por mais etnocêntrica que seja, de que existem talvez universais do valor e do Belo que não excluem a individualidade de outros critérios próprios a esta ou àquela sociedade. Então, em que pesem as aparências, minha posição seria fundamentalmente antropológica. . .

Imagino uma história semiológica dos julgamentos de valor, que mostraria como cada época e cada cultura expressou, transformou e matizou, com seus conceitos próprios, os três eixos fundamentais propostos aqui e que parecem caracterizar todas as formas possíveis de avaliação estética no tempo e no espaço. Ao término do exercício, se assistirá, talvez, à emergência de uma certa permanência da qualidade e do valor. Isto explicaria, talvez, que, para além da dúvida, da incerteza e do relativismo, o espírito humano funciona – até quando não se dá conta da idéia ou mesmo a recuse – a partir de categorias estáveis e fundamentais.

## Referências Bibliográficas:

- ADLER, G., 1885 : «Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft», *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, vol. I, p. 5-20.
- AROM, S., 1985 : *Polyphonies et polyrythmies d'Afrique centrale*, Paris, S.E.L.A.F., 2 vol.
- BEARDSLEY, C., 1981 : *Aesthetics*, Indianapolis-Cambridge, Hackett Publishing Co., 2ª edição.
- CZERNY, C., 1848-9 : *Schule der praktischen Tonsetzkunst*, op. 600, Bonn [não há referência ao editor] ; trad. ingl. *School of Practical Composition*, op. 600, 3 vol., Londres, R. Cocks & Co., c. 1849.
- DAHLHAUS, C., 1970 : *Analyse und Werturteil*, Mayence, Schott ; trad. francesa, «Analyse et jugement de valeur», in *Analyse musicale*, N° 19, abril de 1990, p. 31-41 ; No. 20, junho de 1990, p. 70-80 ; No. 21, novembro de 1990, p. 114-125.]
- DESROCHES, M., GUERTIN, G., 1997 : «Regards croisés de l'esthétique et de l'ethnomusicologie», *Protée*, vol. XXV, n° 2, p. 77-83.
- DUHEM, P., 1906 : *La théorie physique, son objet et sa structure*, Paris, Delagrave.
- GILSON, E., 1963 : *Introduction aux arts du beau*, Paris, Vrin.
- HERNDON, M., BRUNYATE, R. (ed.), 1975 : *Symposium on Form in Performance*, Austin, University of Texas at Austin, College of Fine Arts.
- JANKÉLÉVITCH, V., 1961 : *La musique et l'ineffable*, Paris, Armand Colin.
- KRETZSCHMAR, H., 1887, 1888, 1890 : *Führer durch den Konzert-Saal*, Leipzig, Liebeskind, 3 vol.
- KUHN, T., 1962 : *The Structure of the Scientific Revolutions*, Chicago, The University of Chicago Press.
- LÉVI-STRAUSS, C., 1964 : *Le cru et le cuit*, Paris, Plon; trad.bras. *O cru e o cozido*, São Paulo. Editora Brasiliense, 1991
- LOGIER, J.-B., 1827 : *System der Musik-Wissenschaft und der praktischen Komposition mit Inbegriff dessen was gewöhnlich unter dem Ausdruck General-Bass verstehen wird*, Berlin.
- MARX, A.B., 1837-47 : *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Leipzig, Breitkopf und Härtel.
- MOLINO, J., 1990 : « Du plaisir au jugement : les problèmes de l'évaluation esthétique », *Analyse musicale*, n° 19, p. 16-26.
- NATTIEZ, J.-J., 1997 : «De la sémiologie générale à la sémiologie musicale. L'exemple de *la Cathédrale engloutie* de Debussy», *Protée*, 1997, outono, pp. 7-20 ; trad. bras. por L.P. Sampaio: «O modelo tripartite de semiologia musical : o exemplo de *La Cathédrale engloutie*, de Debussy», in *Debates-Cadernos do Programa de Pós-Graduação em música/CLA/UNIRIO*, No. 6, nov. 2002, pp. 7-39.
- \_\_\_\_\_, 1988-9 : « La danse à tambour des Inuit Iglulik (Nord de la Terre de Baffin) », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XVIII, n° 4, hiver 88-89, pp. 37-48.
- \_\_\_\_\_, 1993 : *Le Combat de Chronos et d'Orphée*, Paris, Christian Bourgois éditeur ; trad. bras. *O combate entre Cronos e Orfeu*, S. Paulo, Via Lettera, 2005
- \_\_\_\_\_, 1999 : *La musique , la recherche et la vie*, Montreal, Leméac Éditeur.
- NATTIEZ, J.-J., BOILÈS, C., 1977 : Petite histoire critique de l'ethnomusicologie, *Musique en Jeu*, no. 28, septembre 1977, pp. 26-53.
- NATTIEZ, J.-J., TAMUSUZA S., 2002 : *Musiques du Bouganda (Ouganda)*, disque compact, OCORA, C 560161.
- \_\_\_\_\_, 2003 : « Ritmo, danze e sesso : una danza ugandese d'iniziazione al matrimonio », in Nattiez (ed.), *Enciclopedia della musica*, vol. III, « Musica e culture », Torino, Einaudi, 2003, p. 957-977 ; trad.fr., « Rythme, danse et sexe : une danse ougandaise d'initiation au mariage », in Nattiez (ed.) , 2005, *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. III, « Musiques et cultures », Arles – Paris, Actes Sud / Cité de la musique, pp. 1108-1129
- NETTL, B., 1983 : *The Study of Ethnomusicology*, Urbana, Chicago, Londres, Univesity of Illinois Press.
- PIKE, K.L., 1967 : *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, Haia, Mouton.
- PROUST, M., 1988 : *La prisonnière*, in *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome III.
- \_\_\_\_\_, 1981 : *A prisoneira*, in *Em busca do tempo perdido*. Trad. de Manuel Bandeira e Lourdes S. de Alencar. Porto Alegre, Ed. Globo, vol. 5.

REICHA, A., 1824-26 : *Traité de haute composition musicale*, Paris, Zettler & Cie, 2 vol.

SEEGER, C., 1976 : «Tractatus Esthetico-Semioticus», in Grubbs, J.W. (ed.), *Current Thought in Musicology*, Austin-Londres, University of Texas Press, p. 1-39.

\_\_\_\_\_, 1977 : *Studies in Musicology (1935-1975)*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press.

VEYNE, P., 1971 : *Comment on écrit l'histoire*, Paris, éditions du Seuil.

WILLETT, F., 1971 : *African Art*, Londres, Thames & Hudson ; nouvelle éd., 2002.

---

---

**Jean-Jacques Nattiez** é Professor Titular de Musicologia da Faculdade de Música da Universidade de Montreal. Considerado pioneiro da Semiologia Musical, publicou: *Fondements d'une sémiologie de la musique* (UGE, 10-18, 1975), *Musicologie générale et sémiologie* (Bourgois, 1987), *De la sémiologie à la musique* (UQAM, 1987), *Le combat de Chronos et d'Orphée* (Bourgois, 1993). Aplicou seus conceitos semiológicos às relações entre a música e a literatura (*Proust musicien*, Bourgois, 1984, 1999); às obras de Wagner (*Tétralogies*, Bourgois, 1983; *Wagner androgyne*, Bourgois, 1990); ao pensamento de Pierre Boulez (do qual editou vários volumes de escritos, dentro os quais a correspondência com John Cage); à música dos Inuit (Candá), dos Aïnous (Japão) e dos Baganda (Uganda), destes publicando diversos discos. Autor do romance *Opera* (Leméac, 1997) e da autobiografia intelectual *La musique, la recherche et la vie* (Leméac, 1999). Foi o primeiro co-editor e co-fundador da *Revue de musique des universités canadiennes*, dirigindo *Circuit* de 1990 a 1999. Hoje, é diretor geral de uma Enciclopédia de Música, em 5 volumes, cuja publicação, em italiano, pela EINAUDI, iniciou-se em 2001, e, em 2003, pela ACTE-SUD, em francês. Escreveu cerca de 150 artigos, realizando séries de conferências em vinte países. Vários de seus livros foram traduzidos para o inglês, o italiano e o japonês. A edição revista e aumentada do *Combate de Cronos e Orfeu* será, em breve, publicada no Brasil, por VIA LETTERA.

**Luis Paulo Sampaio** é doutor em musicologia pela Universidade de Montreal e professor titular de Análise Musical na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.