

AUS DEN SIEBEN TAGEN DE STOCKHAUSEN – UM PROBLEMA ONTOLÓGICO**Victor Lacerda**

UNESP

Mestrando em Estética Musical

SIMPOM: Subárea de Musicologia

Resumo: Este artigo propõe discutir algumas das teorias de ontologia musical consideradas hoje como mais influentes, tendo como pano de fundo principalmente a consideração de obras do repertório contemporâneo da tradição ocidental - principalmente *Aus den Sieben Tagen* de Stockhausen. No decurso serão apontadas e debatidas as limitações e incipiências destas teorias ontológicas para, ao final, expor os pontos que fundamentarão uma nova teoria ontológico-musical.

Palavras-chave: Ontologia musical; Filosofia da música; Estética musical; *Aus den Sieben Tagen*; Stockhausen.

Stockhausen's *Aus den Sieben Tagen* - an ontological puzzle

Abstract: This paper aims to challenge some of most discussed theories of music ontology, through considerations about contemporary Western music - with special emphasis on Stockhausen's *Aus den Sieben Tagen*. In order to do that, there will be pointed the flaws and incipencies from such ontological theories. And at the end will be proposed pointing a new theory of music ontology.

Keywords: Musical ontology; Philosophy of music; Musical aesthetics; *Aus den Sieben Tagen*; Stockhausen.

Introdução – Idealidade Musical: uma ou multifacetária?

Não é novo pensar que todo tipo de notação musical é e será sempre uma representação limitada de seu objeto, porque precisa eleger uma quantidade finita de parâmetros ou aspectos deste objeto a serem representados segundo uma determinada coerência, deixando os demais aspectos não representados a cargo de serem completados ou reconstituídos pelo indivíduo que decodificará aquilo que foi notado. O mesmo se daria com todos os demais tipos de registro musical - até mesmo com gravações ou memória passada por tradição oral,¹ como veremos -, variando apenas o grau de precisão e abrangência de representação do objeto sonoro. E, ainda assim, como veremos, o produto da decodificação do registro poderá se afirmar como *música* desde que necessariamente seja nele reconhecido um significado musical. Teríamos, portanto, à resultante da decodificação ou execução *do*

¹ Aqui nos baseamos no conceito de *objetos culturais* desenvolvido por Amie Thomasson a partir de Roman Ingarden, para considerarmos aquilo que é transmitido e preservado pela tradição oral como um tipo de *registro*. Cf. (THOMASSON, 2005).

registro uma *primeira idealidade*;² e como *segundo tipo de idealidade*, teríamos, pois, o *sentido ou significado musical* veiculado com e pelo primeiro tipo de idealidade. Portanto, deixado inevitavelmente a cargo da subjetividade dos interpretes, cada qual com suas idiossincrasias, a reconstituição de grande parte da idealidade de uma obra sofre distorções e interpretações das mais variadas, não raramente conflitantes entre si. Contudo, tradicionalmente, espera-se que esta reconstituição se dê o mais fielmente próxima a uma "idealidade conforme o compositor a concebeu". Porém, a coisa toda ganha maior complexidade ao considerarmos, por vezes, a *musica ficta* renascentista, ou as *notes inégale* do barroco/classicismo – que problematizam o tratamento da idealidade de primeiro tipo. Isto parece apontar para o fato de que a verdade de uma música seja sócio-histórica e culturalmente definida, verdade esta questionada quando verificamos que diversos compositores ao longo da história da música se notabilizaram por constituir diversas versões sobre uma mesma peça – (p. ex. Beethoven e *Leonore*, ou Boulez e *....explosante-fixe...*) – alguns parecendo jamais terem atingido a plena satisfação de alcançar a versão definitiva – o que problematiza a definição da idealidade de segundo tipo (e sua relação junto à de primeiro tipo). Apontaria isto a um terceiro tipo de idealidade "platonista", subjacente como fonte comum de tais idealidades inerentes a várias obras e versões de obras? Ou para uma incompletude da idealidade de segundo tipo, que se afiguraria como um *devoir* heraclítico? A estas perguntas nos dirigiremos, e justificam sua relevância o fato de ser sempre necessário a qualquer prática musical, para fins de validação, definir critérios sobre o que seria e como se constituiria a *verdadeira idealidade* da obra musical contemplada, aquela a que o compositor almeja e deseja; se esta idealidade é (e em até que ponto seja) passível de ser transmitida e alcançada por outrém, bem como também a maneira pelo qual seja possível atingí-la (caso seja isto possível). Mas não há como se fazer isto plausivelmente sem saber *o que de fato seja música*, ontologicamente. Do contrário, dizer "ater-se em fidelidade às intenções do compositor e à sua idealidade conforme este a quer", i.e., querer dizer que a execução de uma obra musical é ou não autêntica sem sequer saber definir o que é exatamente esta idealidade, como ela se constitui e de que maneira possa ser veiculada, não passaria, assim, de mera crença, ou *wishfull thinking*, tornando qualquer atividade musical, na melhor das hipóteses, duvidosa, e na pior, improvável.

² Por *idealidade* entendemos como aquilo que possui a "qualidade de ser ideal" (FERREIRA, 1999), e o termo *ideal* entendemos em duas acepções: a primeira, mais correlata àquilo que intitulamos *idealidade de segundo tipo*, como "3. Aquilo que é objeto da nossa mais alta aspiração intelectual, estética, espiritual, afetiva, ou de ordem prática."; a segunda, mais correlata àquilo que intitulamos *primeira idealidade* como "4. O modelo sonhado ou ideado pela fantasia de um artista, de um poeta." (FERREIRA, 1999).

A necessidade de uma nova teoria ontológico-musical

Elegemos para a presente discussão algumas teorias que consideramos mais influentes e presentes nos debates e trabalhos acadêmicos sobre ontologia musical. Primeiramente, a de Nelson Goodman: tem caráter nominalista,³ considera que a obra musical seria criação do compositor e estaria resumida a uma série de descrições relativas a um sistema notacional – grosso modo, como uma "receita culinária" cujo bolo não existe em lugar nenhum (mesmo em sua receita) até que seja preparado (e a música não existiria em parte alguma, nem mesmo em sua partitura, até que fosse executada); assim, poderia ser considerado como uma sua correta instanciação (ou presentificação) qualquer manifestação que obedecesse a tais descrições ("receita") de maneira fiel e integral (COHNITZ & ROSSBERG, 2006). Mas como Benson pertinentemente expôs (BENSON, 2003), se numa execução, por mais brilhante que seja sua interpretação, o instrumentista errar *uma nota sequer*, isto contará, no entendimento de Goodman, para que a execução seja desconsiderada como manifestação autêntica, perdendo para uma execução robótica e mecanizada que não erre uma nota sequer. Outra inconsistência aqui é o apego de Goodman a um "sistema notacional simbólico" – prescindível à música acusmática, p.ex.

Já o *sonicismo* (de Dodd, Davies, Scruton, p.ex.) considera que a música seria um *type*, idealidade invulnerável, cuja correta instanciação (token) dependeria de suas características acústicas (Dodd) ou idiomático-instrumentais (Davies e Scruton). Por julgarmos menos restrita que as demais, vejamos primeiramente como Dodd procura definir ontologicamente o fenômeno musical de acordo com sua *teoria type/token sonicista timbrística*:

O que me referirei como teoria *type/token* [...] compreende que obras musicais são types cujos tokens são eventos sequencias sonoras: padrões sonoros datáveis, localizáveis. Seu segundo componentes - *sonicismo* - compreende que a obra $W =$ obra W^* única e exclusivamente se W e W^* forem sonicamente [i.e., para Dodd, acusticamente] indistinguíveis.⁴ (DODD, 2007, p. 23-4).

Apesar de parecer intuitivamente verdadeira, a definição dada por Dodd torna-se problemática quando consideramos, p.ex, obras de música intuitiva como *Aus den Sieben Tagen*, de Stockhausen. Nenhum tipo de parâmetro acústico poderia ser fixado como

³ Por *nominalismo* entendemos "doutrina segundo a qual as ideias gerais não existem, e os nomes que pretendem designá-las são meros sinais que se aplicam indistintamente a diversos indivíduos." (FERREIRA, 1999).

⁴ Tradução livre de: "What I shal call the *type/token theory* [...] has it that works of music are types whose tokens are sound sequence-events: datable, locatable patterns of sounds. Its second component - *sonicism* - has it that work $W =$ work W^* if and only if W and W^* are sonically indistinguishable."

determinante *sui generis* desta peça sem que se comprometa o *fluxo intuitivo* proposto como principal meta de sua poética. E sendo uma diretamente desejada consequência de sua proposta musical execuções que soem sempre singulares e unicamente consoantes a uma não planejada intuitividade *de momento*, o único parâmetro acústico estabelecível, pois certamente invariável a cada execução deste tipo de obra, é o de que hajam *sons e silêncios* – parâmetros estes que, ademais, serviriam para explicar *qualquer* outra manifestação sonora, musical ou não, sem contudo dar conta da idealidade e da identidade *sui generis* de *quaisquer* destas manifestações. Poderiam responder, os sonicistas, que o próprio texto de *Aus den Sieben Tagen* constitui-se, por si só, um *normative-type*, e cada estrofe deste texto, à medida que seja de instruções como "toque um som longamente até que sinta que deva parar",⁵ apresente-se como sua propriedade normativa. Desta maneira a teoria type/token chegaria mais perto da plausibilidade, mas isto contribuiria ainda mais à refutação do sonicismo, pois a notação de *Aus den Sieben Tagen* indica o *gesto e comportamento* dos intérpretes e não as características acústicas, ou sônicas (para falar com Dodd). Cai por terra o *sonicismo*.

Até aqui a consideração *realista*,⁶ de música enquanto entidade abstrata, ainda resiste. No entanto, por outro lado, há aqueles que procuram atacá-la defendendo que uma correta execução musical dependeria da reconstituição da mesma *intenção* com que o compositor teria imbuído à obra em sua origem. De acordo com Levinson, diferentes compositores que componham com uma mesma e absolutamente idêntica estrutura sonora inevitavelmente terão composto obras diferentes, pois o que vale como critério de identidade da obra seria, sobretudo, sua *intencionalidade* traduzida pelo contexto sócio-histórico e cultural do compositor e seu meio. Levinson leva vantagem aos demais teóricos quanto à caracterização ontológica de uma obra como *Aus den Sieben Tagen*, mas também não se sustenta frente a obras acusmáticas de Gobeil, Henry e Dhomont (e também frente à problemática já exposta na introdução). Tais obras acusmáticas excluem a necessidade de qualquer intermediação humana para a veiculação sonora, e um computador ou auto-falantes não veiculam por si intenção qualquer. Também falha aqui a teoria ontológica de Benson, que entende ser o fenômeno musical uma improvisação baseada numa idealidade (infinita) jamais passível de manifestação exata e perfeita (finita, limitada). Ora, a Benson podemos objetar que a idealidade concebida por Dhomont e originária da obra *Frankenstein Symphony*, p.ex., até

⁵ Cf. partitura/texto de *Aus den Sieben Tagen* disponível no endereço virtual:

<http://silakka.fi/kuva/materials/From%20the%20seven%20days.pdf> Acessado em: 01/06/2012 às 12:16h.

⁶ Entendemos por *realismo* "6. *Filos.* Doutrina ou atitude relativa ao problema do conhecimento, caracterizada, em graus e níveis diversos, pela afirmação da existência do ser independentemente do pensamento e pela busca dos relacionamentos possíveis que entre eles se estabelecem." (FERREIRA, 1999).

poderia ser considerada como improvisação caso tenha-se dado *pari passu* ao ato de sua manifestação e registro (mas ainda estaria então a identidade/idealidade originária da identidade/idealidade desta improvisação?), porém suas execuções posteriores *não necessariamente o serão*: sendo acusmática, sua execução será sempre reprodução da gravação da obra tal qual o compositor a concebera e plasmara (não seria isto "a idealidade" por excelência?); e uma execução só seria improvisativa caso diferissem da original os equipamentos de reprodução e se tal diferença acarretasse numa considerável distorção ou desfiguração do produto sonoro; mas sendo utilizados mesmos ou similares equipamentos, a reprodução seria perfeita, integral e puramente idêntica àquela que o compositor idealizara – e aonde aqui estaria a improvisação, falha ou incompletude quanto à expressão da idealidade musical? No entanto, a teoria de Benson é interessante e se destaca às demais pelo fato de não negligenciar e de conseguir apreender o dinamismo inerente às (toleráveis e quase sempre inevitáveis) variações e desvios existentes entre a conformação da obra tal qual o compositor a concebera e a conformação assumida por uma execução ou interpretação desta mesma obra. Além disso, é salutar a interdependência que tece entre *Ergon* e *energeia*, inerentes a qualquer ato musical. Mas, ao mesmo tempo, Benson nos mostra que é ontologicamente irrelevante a existência de obras musicais como entidades abstratas platônicas (absolutas, invulneráveis, etc.), uma vez que, como veremos, sendo *absolutas*, jamais seriam passíveis de conhecimento pelo ouvido ou pensamento humanos (limitados, relativos, etc.), mas tão-somente enquanto concretude proveniente da execução materializada (como sonoridade ouvida) ou materialmente dependente (como sonoridade imaginada).⁷

O problema da idealidade e uma nova ontologia musical

Como vimos, o conceito de *idealidade* realista supõe algo que se mantém invariável, indêlé ao fluxo temporal. Mas a idealidade de uma peça nunca permanece plenamente idêntica de pessoa para pessoa ou mesmo de uma determinada pessoa para si mesma – a não ser que ela seja esquizofrênica ou tenha fixações obsessivas. O que subsistiria idêntico, mesmo em meio a qualquer interpretação, seria, na verdade, unicamente, a sonoridade oriunda da decodificação de seu registro (seja ele uma partitura, gravação, ou memória transmitida por

⁷ Note-se aqui, ressaltado, que mencionei 'sonoridade' ao invés de 'sons', uma vez que para o exemplo de *Aus den Sieben Tagen*, conforme constatamos pela crítica ao sonicismo, não nos seja possível atrelar à caracterização de uma identidade musical seus sons (i.e., suas qualidades acústicas), mas sim sua sonoridade (ou seja, sua maneira de soar - que neste caso é: intuitiva, não previsível, etc.) - o que pressupõe, portanto, uma intenção musical permeando sons. Mas tal intencionalidade caberia antes a quem frui, enquanto qualidade conferida ao que se ouve, conforme a seguir exposto.

tradição oral). Mas por sempre variar a maneira em que tais registros são decodificados de acordo com a história, cultura, e idiossincrasias pessoais (como *gosto*), são sempre muitas e variadas tais decodificações. Isto porque tais registros têm uma capacidade – *sempre* – limitada de representação de seu objeto – mesmo uma *gravação* o é, a medida que possa ser considerado como música ou ruído, dependendo unicamente da origem e conformação sócio-histórico-cultural, ou mesmo do momento, situação, da pessoa que ouve tal gravação. P.ex.: uma determinada pessoa pode ter como música preferida a *Nona Sinfonia* de Beethoven; normalmente, quando vai a um concerto ou toca um CD desta peça ela se emociona, se entenece, se maravilha. Imaginemos porém que esta pessoa chega cansada de um longo e extenuante dia de serviço, e, de madrugada, enquanto dorme, alguém esbarra no "play" do aparelho de som que passa a "jorrar" em alto e bom som a *Nona Sinfonia*: a pessoa acordaria, provavelmente, assustada e ressentida. Seria aqui, ainda, sua música preferida – "isto" que a acordou, a assustou e tirou seu restaurador sono? Ou se enquanto estivesse deleitando sua escuta em meio a um concerto desta obra seu celular tocasse e alguém comunicasse que sua casa pegou fogo e que esta pessoa perdeu todos os seus bens? Ora, muito provavelmente, naquele momento, para esta pessoa, a *Nona Sinfonia* não passou de um barulho terrível. Aonde aqui subsistiria a *verdade* inalterável de uma música enquanto platonística entidade abstrata (invulnerável, imutável, sempre idêntica a si mesma, etc.)? Esta pessoa – ainda que diletante altamente estudiosa da música que adora, conhecedora de todo seu contexto histórico, tendo mesmo analisado musicalmente toda partitura da *Nona Sinfonia* – mesmo assim, naquele momento, ouviria um terrível barulho. Bem, se existem estas possibilidades, elas são ontologicamente relevante. Temos, portanto, até aqui, como pontos a considerar para uma ontologia musical, por um lado, o registro de algo que não necessariamente seja música, e por outro, o sentido atribuído ao fruto da decodificação de tal registro, que pode ser considerado musical *ou não*. Isto corrobora a distinção feita logo no início deste artigo entre idealidade de primeiro tipo – fruto da decodificação de um registro – e idealidade de segundo tipo – o sentido musical. Analisemos, pois, agora, mais detidamente, a constituição ontológica de tais "idealidades".

Vimos anteriormente como Benson havia proposto a interdependência entre obra (*Ergon*) e atividade (*energeia*) musical. Consonante a isto, temos a teoria de Dewey, que considerava arte como o produto de uma atividade exploratória humana teleologicamente destinada a ser experienciada como uma obra de arte (DEWEY, 1934 (1980)). Tal atividade exploratória não seria previsível nem quanto a espécie de mídia (material e suporte de veiculação do artístico) nem quanto ao conteúdo atribuído a esta mídia (significado artístico).

Richard Eldridge, em eco a Dewey (ELDRIDGE, 2003, p. 9-10) ressalta que considerar a existência de uma platonística, abstrata e imaterial entidade musical seria facultar a atividade que a realiza, seja a composicional ou performática, a uma imposição proveniente desta entidade, o que cercearia em muito a liberdade de escolha, o livre-arbítrio, e a criatividade de qualquer indivíduo participante de uma atividade como esta, musical – afirmação esta que também não há como se sustentar frente a um tipo de música como a já analisada *Aus den Sieben Tagen*, pois ao facultar a realização musical à convergência de diferentes arbítrios e personalidades, traduzidas num certo proceder gestual e comportamental previsto e proposto pelo compositor, nega completamente o "absoluto, sempre idêntico a si mesmo e imutável" imprescindíveis a uma entidade abstrata como esta, platônica. Portanto, *Aus den Siben Tagen* põe por terra qualquer teoria ontológico-musical platonista. No entanto, a contraparte da partitura-texto desta peça que impõe uma delimitação do campo de ação que todo e qualquer músico acabará por ter ao procurar decodificá-la e realizá-la, consituiria mesmo uma espécie de idealidade, ainda que não platônica, pois permaneceria sempre idêntica a si mesma, não importando as diferentes interpretações, porém sempre dependente de ser concretizada, concluída, de maneira sempre diversa; e pelo fato de remeter-se antes à gestualidade e ao comportamento dos intérpretes que aos sons que de fato disto advenham, podemos considerar tal idealidade conforme o proposto no início deste artigo: como idealidade de primeiro tipo, *sonoridade* (lembre-se o leitor da distinção anteriormente feita para com o termo *som*). E se dizemos que seja uma idealidade de primeiro tipo, é porque tal sonoridade vimos como é sujeita ou não a ser considerada como música (no exemplo da *Nona Sinfonia*). Temos, portanto, o "considerar como música" a outra face desta primeira idealidade: a idealidade de segundo tipo. No entanto, tais idealidades são dependentes de um suporte físico que as veiculam e registram. Portanto, onlogicamente, a música se afiguraria da seguinte forma: 1) Primeiramente, um fruto da manipulação humana intitulado *registro*; 2) Do registro, uma *sonoridade*; 3) Da sonoridade, o *som*; 4) E, finalmente: do *som*, seu julgamento se é ou não *música*.⁸ Dewey já previa isto uma distinção entre a parte do objeto artístico que veicula seu significado (mídia) e aquela que qualifica este veículo como arte (o significado propriamente dito). Mas pelo fato de nem sempre uma obra musical ser passível de definição por seus sons ou características acústicas (conforme nossa crítica ao sonicismo tímbrico de Dodd), pois vimos que uma obra musical pode também caracterizar-se, e principalmente o faz, de acordo com a *sonoridade* ou maneira de soar concebida originalmente pelo compositor e re-criada a

⁸ Em músicas completamente improvisadas, registro e sonoridade estariam fundidos ao som

cada interpretação, execução, leitura, etc., não podemos utilizar o conceito de mídia que Dewey propõe como uma entidade unitária, mas sim multifacetada, composta pelos três primeiros itens dispostos anteriormente: 1) o *registro*; 2) a *sonoridade*; e 3) o *som*. Consoante a Dewey, vimos também que considerar algo como música é auferir a este algo (sonoro) uma qualidade, que denota, por sua vez, um sentido – item 4) de nossa proposição ontológico-musical.

Portanto, *do ponto de vista do intérprete (i.e. daquele que ouve ou toca)* no âmbito da tradição ocidental, para os itens 1 (registro) e 2 (sonoridade), podemos considerar que sejam oriundos como faces de uma e mesma coisa definida ontologicamente conforme Thomasson o propõe, um *artefato* (THOMASSON, 2004): *abstracta* dependente de uma contraparte objetiva, cuja natureza é socialmente estabelecida e mantida ou modificada ao longo do tempo por usos e costumes.⁹ Para o item 3) temos algo que tanto pode ser um *artefato*, caso o som (objeto) seja produzido e ouvido *de fato*, ou também um produto subjetivo, caso o som seja *imaginado*. E, finalmente, incidindo nos dois itens precedentes, há um julgamento pessoal e momentâneo que pode considerá-los ou não como musicais, sem com isso alterar-lhes, acrescentar-lhes ou tirar-lhes quaisquer de seus atributos objetivos – e constatamos que *música é uma qualidade*. Para música folclórica improvisativa (como *hagas*), a preservação na memória tradicional das pessoas permanece sendo considerado como registro social e historicamente constituído, mantido por seus correntes usos e costumes – o que Roman Ingarden definiria como *objeto cultural* (THOMASSON, 2005, p. 115-136). Mas, de qualquer forma, temos como definição os itens 1) a 3) como mídia de consistência *objetiva* (cultural ou física) que pressupõe propriedades que Thomasson confere a seus "artefatos", ou seja, um *abstracta* dependente. E *do ponto de vista do compositor* inverter-se-ia tal ordem, pois primeiramente é concebido em concomitância à imaginação, execução, especulação, inspiração, etc. uma *sonoridade* ou simplesmente *sons* já qualificados, ou passíveis de serem qualificados, como *musicais*. A tais sons (como acontece à maioria dos exemplos musicais de tradição ocidental) ou a tal sonoridade (como no exemplo de *Aus den Sieben Tagen*)¹⁰ é efetuado um registro – partitura, tablatura, gravação, execução sonora (pois o som pode ser considerado também um objeto), etc. Tal registro pode ser efetuado concomitantemente à

⁹ Embora na dissertação de mestrado que suporta a concepção deste artigo defendamos que tal definição de Thomasson a *artefatos* seria inerente a todo e qualquer objeto, excetuando-se o *objeto absoluto* proveniente unicamente pela (utópica) abstração que a mensuração científico-matemática impingiria à consideração do objetivo.

¹⁰ Perceba-se aqui que muitas vezes (mas não sempre) está embutido no termo som o conceito de sonoridade

concepção dos sons e/ou sonoridades, ou pode ser efetuado quando tais sons e/ou sonoridade já estão plenamente concebidos e acabados.

Referências

- BENSON, B. (2003). *The Improvisation of Musical Dialogue*. Nova York: Cambridge University Press.
- COHNITZ, D., & ROSSBERG, M. (2006). *Nelson Goodman*. Chesham, Inglaterra: Aumen Publishing Limited.
- DEWEY, J. *Art as Experience*. Perigee, 1934 (1980).
- DODD, J. (2007). *Sounds, Instruments, and Works of Music*. In: K.
- STOCK, *Philosophers on Music" Experience, Meaning and Work*. Oxford: Oxford University Press.
- ELDRIDGE, R. (2003). *An Introduction to the Philosophy of Art*. New York: Cambridge University Press.
- FERREIRA, A. B. (1999). *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa* (3. ed ed.). Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira.
- LEVINSON, J. (2011). *Music, Art and Metaphysics*. New York: Oxford University Press.
- THOMASSON, A. (2005). *Ingarden and the Ontology of Cultural Objects*. Varsovia: Chrudzimski.
- THOMASSON, A. (2004). The Ontology of Art. In: P. KIVY, *The Blackwell Guide to Aesthetics* (p. 78-92). Malden: Blackwell Publishing Ltd.