

Para lá da técnica: delimitar fronteiras entre componentes indissociáveis da execução instrumental

Convergências n.º 2 - Dez., 2008

RESUMO

O termo “técnica” tem sido usado, ao longo dos tempos, com diferentes significados e em contextos vários, entre os quais o da execução musical instrumental. Ao observar a diversidade de acepções já atribuídas ao vocábulo no campo da performance de obras musicais instrumentais, apercebemo-nos da falta de consenso que persiste quanto (1) à compreensão do seu significado neste contexto particular; (2) à identificação das componentes da execução instrumental que excedem os limites da técnica. O presente texto pretende sugerir possibilidades de resposta a estas duas questões, sem ambicionar explorá-las exaustivamente. É ilustrado com referências a alguns dos inúmeros autores que, no passado, se debruçaram sobre a questão da técnica e sobre outras com esta relacionadas, pretendendo incorporar algumas das suas ideias numa perspectiva pessoal do autor.

COMO DEFINIR TÉCNICA?

A utilização de termos etimologicamente relacionados com o vocábulo “técnica” ocorre já na Antiguidade Grega, período durante o qual o vocábulo *technê* é usado no sentido de “saber como”, relacionado com o atingir de um objectivo ou com o produzir de um resultado. Peters escreve que “O uso contemporâneo [de Platão] de *technê* era descrever qualquer habilidade no fazer e, mais especificamente, uma espécie de competência profissional oposta à capacidade instintiva (*physis*) e ao mero acaso (*tyche*)” [1]. Refere ainda que “Em parte alguma ele [Platão] se preocupa em dar uma definição exacta desta palavra, cuja acepção comum lhe servia perfeitamente” [2]. As noções de habilidade, competência e “saber como” estão, de facto, presentes em grande parte das definições de técnica produzidas desde Platão, não obstante a sua diversidade. Incorporando elementos de várias delas, sugerimos uma abordagem da técnica como um conjunto de conhecimentos e procedimentos usados para atingir um objectivo, ainda que cientes de que a definição que propomos possa servir, igualmente, outros vocábulos [3].

Na definição acima enunciada, distinguimos entre conhecimentos e procedimentos. Tal distinção remete-nos para a dicotomia *epistemê/technê* da Antiguidade. Se em Aristóteles *technê* e *epistemê* são virtudes distintas [4], em Xenofonte e Platão não é clara uma fronteira entre uma e outra. Em *Memorabilia*, de Xenofonte, Sócrates identifica indiscriminadamente como *technai* [5] e como *epistemai* [6], por exemplo, a medicina, a culinária, o tocar harpa e a carpintaria; em *Euthydemus*, de Platão, o mesmo Sócrates afirma que o que guia o bom uso dos materiais na carpintaria é o conhecimento da carpintaria, implicando nesta afirmação uma

inseparabilidade entre conhecimento e prática numa actividade concreta. É esta inseparabilidade que, neste texto, sugerimos estar presente na técnica de executar um instrumento musical. Admitiremos, assim, na abordagem que propomos, que todos os conhecimentos necessários à execução dos procedimentos na actividade do executante são abrangidos pela técnica, não obstante o seu carácter teórico.

QUE COMPONENTES DA EXECUÇÃO INSTRUMENTAL ABRANGE A TÉCNICA?

Aplicando a definição acima sugerida (conjunto de conhecimentos e procedimentos usados para atingir um objectivo) à realidade da execução instrumental, levanta-se-nos, de imediato, uma questão: que conhecimentos e procedimentos específicos são esses neste caso particular?

Para muitos, a técnica de tocar um instrumento musical não é mais do que a destreza física que permite ao músico executante accionar com competência os vários mecanismos do instrumento. Outros, pelo contrário, admitem que o conceito de técnica exceda em muito o campo da destreza. O pianista Vitaly Margulis aborda várias vezes, na sua produção literária, este tema. Foi fulcral a influência dos seus textos, e em particular das muitas referências à definição de técnica que partilhámos nas suas aulas [7], na formação da perspectiva pessoal que aqui propomos. Numa das suas obras mais recentes, Margulis escreve “Dizer que um pianista tem uma boa técnica não significa apenas dizer que ele toca de forma rigorosa e rápida. Técnica inclui pensamento polifónico, legato, dinâmica, articulação, construção da forma, etc. Dedos rápidos não são mais do que uma pequena parte da técnica” [8]; e ainda “Muitas dificuldades técnicas resultam de uma incorrecta interpretação do texto musical” [9]. Margulis pressupõe, nestas afirmações como em vários dos seus textos e reflexões, que falar de técnica é falar de um conjunto de conhecimentos e procedimentos que abrange, não só os que permitem ao pianista tocar as notas correctas no andamento pretendido, mas muitos outros. Não separa os conhecimentos dos procedimentos (epistemê de technê): refere-se mesmo a “pensamento polifónico”, certamente ciente de que o pensamento leva de forma mais imediata ao conhecimento teórico (epistemê) do que à execução.

De forma não exaustiva e a título de exemplo, enumeraremos alguns conhecimentos e procedimentos que consideramos ser abrangidos pela definição de técnica que aqui defendemos. Como conhecimentos, sugerimos (1) os relacionados com o instrumento, seu funcionamento e sua evolução ao longo dos tempos; (2) os que dizem respeito à notação e ao/s significado/s dos símbolos utilizados na partitura; (3) os que dizem respeito à forma como o material musical (sons e silêncios) é organizado; (4) os que se relacionam com a História da Música; (5) os que se prendem com a ciência da Acústica; (6) outros, incluindo conhecimentos de carácter geral não abrangidos pelas várias Ciências da Música. Como procedimentos, poderemos referir as inúmeras actividades que, na execução instrumental, implicam destreza física: (1) as que permitem accionar os vários mecanismos do instrumento musical; (2) as que se relacionam com a produção de diferentes articulações; (3) as que permitem produzir dinâmicas diversas; (4) as que estão implicadas na leitura de partituras; entre muitas outras.

Propomos, então, uma abordagem do conceito de técnica que em muito excede a que se limita à execução de movimentos com fins variados. Trata-se, conforme acima explicado, de uma abordagem que nega a separação entre os conhecimentos necessários à execução dos procedimentos e os procedimentos propriamente ditos. Adicionamos ao que já foi dito a possibilidade de designar os primeiros por conhecimentos técnicos, expressão que abunda na produção de autores de áreas diversas, atribuindo aos segundos a designação de procedimentos técnicos, expressão também muito divulgada.

Aparentemente, e na perspectiva aqui exposta, pouco parecerá restar numa execução instrumental que não possa ser incluído na técnica; e, mesmo admitindo que o mesmo procedimento se pode conseguir passando à prática conhecimentos diferentes, não nos restará senão aceitar que o número de performances diferentes da mesma obra musical se reduz ao resultado de um cálculo matemático rigoroso, no qual estarão envolvidos a quantidade de conhecimentos que permite praticar determinado procedimento e o número e tipo de procedimentos necessários à execução da obra musical em causa. Em teoria, e de acordo com o que foi dito, seria possível calcularmos o número de performances diferentes da mesma obra musical que é possível produzir. Sabemos, no entanto, que não é por essa via que podemos compreender a execução instrumental. Portanto, ainda que aceitemos que uma grande parte das componentes da execução se pode incluir na técnica, tal como abordada neste texto, muito deverá restar que pertença a outros domínios. A questão seguinte é, pois, a de saber que domínios são esses.

A INTERPRETAÇÃO

Se o termo “técnica” foi objecto de discussão ao longo dos tempos e por parte de estudiosos das mais diversas áreas, menos consensual ainda é o vocábulo “interpretação”. No caso da execução de instrumentos musicais, foi e é usado em acepções muito diversas, entre as quais a de explicação do significado ou do conteúdo [10] não explícito na partitura [11] de uma obra musical. Lippmann, por exemplo, escreve que “Uma vez que uma obra musical é escrita num determinado contexto social e cultural e é pensada para um público e para uma ocasião particulares, o seu papel no mundo é geralmente entendido sem nenhuma explicação. No entanto, a necessidade de explicação ou de interpretação surge repetidamente, ou porque o compositor seguiu uma linha de pensamento que não é totalmente inteligível, ou porque o lapso de tempo transformou significados óbvios em significados obscuros” [12].

Voltemos à Antiguidade. A primeira obra na qual encontramos um vocábulo relacionado com o actual termo “interpretação” é *De interpretatione*, de Aristóteles. Este título será, segundo vários autores entre os quais Whitaker, uma tradução pouco exacta do título original, *Peri hermeneias* [13]. A obra aparecerá pela primeira vez referida como *De interpretatione* na lista de obras de Aristóteles fornecida por Diogenes Laertius [14]. Optemos por reflectir sobre o título que encontramos em Laertius. *Interpretatio* é uma palavra do Latim cujos significados incluem explicação, sentido, tradução e versão [15]. O significado actual da palavra “interpretação” no domínio da Lógica não contraria os de *interpretatio* em Latim: em poucas palavras, interpretação, em Lógica, é a atribuição de significados (denotações ou significados literais) a símbolos que fazem parte de uma linguagem. Ao ler *Peri hermeneias*, percebemos,

pois, a justificação para que lhe tenha sido atribuído o título De interpretatione, quaisquer que tenham sido as circunstâncias desta atribuição.

Considerando a interpretação como a atribuição de significados a símbolos, observaremos o caso da execução instrumental. Esta observação faz-nos, de imediato, levantar a questão da Música enquanto linguagem, cujo esclarecimento excede o âmbito deste texto mas é necessário ao prosseguimento das ideias aqui expostas [16]. Admitiremos, sem discutir este tema mas seguindo a perspectiva de muitos autores ao longo dos tempos e no presente, que é lícito considerar a Música como uma linguagem. Quais são, então, os seus símbolos? A resposta mais imediata será “os que constituem a notação musical”. Um ré notado numa determinada localização de um pentagrama, precedido de uma clave que funciona como referência, corresponde a determinada altura de som que pode ser executada por um instrumento. Do mesmo modo, uma pausa, representada na partitura de forma convencional, corresponde a um momento de silêncio cuja duração é conhecida pela relação deste símbolo com os demais que se referem à duração dos sons. Nesta perspectiva bastante simplificada e tendo em conta o que foi dito, a questão da interpretação em execução instrumental parece óbvia: o executante interpreta os símbolos, que constam da partitura e cujo significado (convencional) conhece por aprendizagem. O executante limita-se, de acordo com a definição de técnica acima sugerida, a recorrer a conhecimentos técnicos (os que dizem respeito à notação e ao/s significado/s dos símbolos utilizados na partitura), executando os procedimentos que a estes correspondem. Nesta perspectiva, a interpretação envolverá apenas conhecimentos e procedimentos técnicos, não devendo ser considerada como uma componente distinta da técnica da execução instrumental.

A possibilidade de a interpretação exceder o domínio da técnica é defendida pela maioria dos autores, não tanto no que respeita à atribuição de significados a símbolos específicos contidos na partitura, mas no que se refere à compreensão de um eventual significado ou conteúdo não musical dos sons e silêncios que fazem a música que ouvimos [17]. Este é um dos assuntos desde sempre, e ainda hoje, mais debatidos pela Estética da Música. É talvez fácil, tendo como referência a linguagem verbal, entendermos quais os símbolos e quais os significados da linguagem musical ao nível dos elementos isolados da notação; menos simples é, sem dúvida, estabelecermos um paralelismo entre Música e linguagem verbal, quando tentamos encontrar na primeira o fenómeno correspondente à atribuição de significado às palavras. Se “C-A-D-E-I-R-A”, escrito (notação), pode ser lido como um conjunto de sons específicos que formam uma palavra que, por sua vez, tem um significado, já uma sucessão de símbolos constantes de uma partitura – que poderá ser executada por quem conheça o seu significado – levará a um resultado que se pode ouvir mas que nem sempre é fácil relacionar com um significado ou com um conteúdo específico. “Interpretar” eventuais significados ou conteúdos das obras musicais exigirá muito mais do que conhecer símbolos e significados literais correspondentes. E, se no caso de algumas obras – como as que são exemplo de música programática – pode ser aceite pela generalidade dos ouvintes um determinado significado ou um conteúdo particular, já em outros casos o “interpretar” desses significado ou conteúdo será mais um adivinhar daquilo que a obra pretende representar e transmitir (duas funções existentes nas linguagens).

Na sequência do que foi dito, optaremos neste texto por abordar a interpretação apenas em duas acepções diferentes, não considerando como tal a atribuição às obras musicais de

significados ou de conteúdos que excedam o significado literal dos símbolos notados na partitura. As duas acepções aqui propostas são (1) a da interpretação literal de símbolos de leitura inequívoca, acima referida; (2) a da decisão sobre qual o significado de determinado/s elemento/s da notação num contexto particular, sempre que esse/s elemento/s tenha/m mais do que uma leitura literal possível. Consideremos esta segunda abordagem. Ao executante cabe, em muitos momentos, a tarefa de decidir por qual de duas ou mais leituras possíveis de um símbolo ou conjunto de símbolos deve optar na execução de determinada obra. Por exemplo, qual o significado da indicação “forte” sobreposta à de “piano” no c. 90 do primeiro andamento do Concerto italiano, de J. S. Bach? O conhecimento do significado literal da indicação “forte” não permite, per se, ao executante, saber como tocar a passagem em causa no que respeita à dinâmica; o performer deverá optar entre os vários tipos de “forte” que é capaz de executar, encontrando o mais adequado à passagem em questão e avaliando a maneira mais conveniente de o enquadrar no excerto referido, tendo em conta todos os elementos dele constantes. Pensemos ainda, também como exemplo, na indicação “Andante” no início do Improviso op. 90, nr 2, de F. Schubert. Se entendermos esta indicação como referente à melodia tocada pela mão direita e às notas longas executadas pela mão esquerda (e não como dizendo respeito ao acompanhamento em sextinas de colcheias que persiste ao longo da peça), executaremos todo o improviso num andamento significativamente mais rápido do que faríamos se pensássemos no “Andante” em relação às referidas sextinas. A existência de mais do que uma possibilidade de leitura desta indicação de andamento justifica, sem dúvida, a existência de performances desta peça muito diversas em termos de abordagem do andamento. Efectivamente, é frequente o executante deparar-se com questões relativas ao significado de indicações da partitura cujo esclarecimento lhe exige um estudo profundo envolvendo conhecimentos técnicos diversos. Na perspectiva aqui exposta, sempre que a decisão sobre qual o significado de elementos da notação no contexto da partitura em que estão inseridos envolva apenas conhecimentos técnicos (conforme encarados neste texto), tratar-se-á em última análise de questões ainda abrangidas pela técnica no seu sentido mais lato.

EXPRESSÃO

Neste texto, não utilizamos o verbo “interpretar” para o atribuir de um significado ou de um conteúdo não musical às obras que são executadas e ouvidas, uma vez que optámos por considerar a interpretação apenas como a leitura do/s significado/s literal/literais de um símbolo ou conjunto de símbolos, de carácter convencional. Resultantes de convenções, os símbolos a que nos referimos poderão representar um objecto ou um leque limitado de objectos ou eventos, mas o seu significado não poderá ser inteiramente dependente da vontade, gosto ou simples inclinação de quem os interpreta. Sabemos que as composições musicais, quando executadas e ouvidas, podem levar quem as ouve – mesmo o próprio executante – a fazer associações diversas com realidades várias, em particular não se tratando de exemplos associados pelo compositor ou pelas circunstâncias históricas do desenvolvimento da obra a conteúdos específicos. Por exemplo, a pessoa A poderá associar determinado excerto de Das wohltemperierte Clavier, de J. S. Bach, a uma paisagem de Inverno com neve, enquanto que à pessoa B poderá este mesmo excerto sugerir o batimento

de um relógio. As profundas diferenças, a todos os níveis, entre os indivíduos que ouvem ou executam uma obra determinarão a atribuição de diferentes conteúdos ou significados [18] a um mesmo excerto musical.

Se o termo “interpretação” pode ser, conforme acima explicado, entendido de um ponto de vista meramente técnico, já o vocábulo “expressão” excede, sem dúvida, o domínio desta tão importante componente da execução musical. Pode ser usado, como os termos anteriormente referidos, em contextos diversos, nomeadamente na Matemática, na Bioquímica, na Psicologia e na Música. Encontramos nos dicionários actuais definições de expressão como “representação através de uma linguagem”; exprimir é referido frequentemente como sinónimo de retratar, representar e simbolizar. As definições que analisámos têm em comum a atribuição a algo da propriedade de representar uma realidade distinta: retratar ou fazer um retrato implica atribuir a uma pintura a propriedade de representar uma pessoa; simbolizar implica atribuir a um símbolo a propriedade de representar uma realidade que o excede; representar (em Teatro, por exemplo) implica a atribuição a um actor da propriedade de encarnar alguém que existe. Consideremos, pois, que exprimir, no caso da performance musical, é atribuir à execução um conteúdo que excede o conteúdo literal dos símbolos notados. Depressa seremos levados aos conceitos de mimesis e de diegesis da Antiguidade, tão importantes no estudo das artes performativas e, em particular, no dos fenómenos implícitos na execução instrumental.

Tanto Platão como Aristóteles viam a mimesis, na sua acepção mais simples, como imitação/representação. No Livro X de A república [19], Platão fala da metáfora de Sócrates “As três camas”, explicando através dela em que consiste a imitação: para o filósofo seu antecessor, existe a ideia de cama, a cama feita pelo carpinteiro e a cama representada pelo artista, que será das duas últimas a que mais distante está da primeira, considerada a verdadeira. Nas artes performativas, e em particular na execução instrumental, só em alguns casos poderemos identificar uma mimesis deste género. Em La Mer, de C. Debussy, por exemplo, poderemos identificar “os três mares”: a ideia de mar, o mar que observamos num local particular do nosso planeta e o mar representado pelo artista. Não se tratando, no entanto, de música de carácter inequivocamente descritivo, mais difícil será entendermos na sua execução o conceito socrático de mimesis.

A diegesis, também muito presente em A república e de particular importância no seu Livro III [20], é representada por Platão como distinta da mimesis por se tratar, não de uma simples representação, mas de uma narração. No seu conjunto, mimesis e diegesis resumirão as propriedades descritivas e narrativa que a Arte – e, no caso discutido neste texto, a execução instrumental – poderão ter. A atribuição de um conteúdo descritivo ou narrativo excedendo os símbolos cuja leitura leva à execução será, pois, uma das formas de expressão através da performance. Mas a falta de clareza mantém-se: se a música executada descreve ou narra objectos ou eventos indicados na partitura (por exemplo através de um título, de uma legenda escrita ou de um texto anexo), perceber este conteúdo descritivo ou narrativo não será, então, mais do que interpretar. Sendo assim, haverá uma forma de expressão que cabe na noção de interpretação acima apresentada? E que cabe, consequentemente, no conceito de técnica que se revela, deste modo, poder ser ainda mais amplo?

A componente da execução que respeita à expressão de conteúdos não explícitos na partitura excederá, certamente, o domínio da técnica. Esta forma de expressão implica, como já foi dito, a possibilidade de atribuição por indivíduos diferentes de conteúdos diversos à mesma música executada e ouvida; também implica, por isso, que executantes diferentes possam exprimir conteúdos ou significados variados através da performance de uma mesma obra musical. Este facto leva a que a mesma obra possa ser executada de formas diferentes pela vontade, gosto ou inclinação de dois ou mais executantes no sentido de exprimirem através dela significados ou conteúdos distintos, e não apenas por diferenças de carácter técnico. A questão que se nos coloca, neste ponto, é a da possibilidade de conteúdos ou significados diferentes se poderem exprimir utilizando rigorosamente a mesma combinação de conhecimentos e procedimentos técnicos. Somos inclinados a responder-lhe negativamente, mesmo no que respeita à qualidade do som [21] emitido pelo executante. É-nos difícil aceitar que as diferentes qualidades de som [22] possíveis num mesmo instrumento, aquando da execução do mesmo material musical, não resultem, quando analisadas com um rigor talvez mais científico do que artístico, da utilização de procedimentos técnicos diversos. Quando Margulis afirma que “um piano nunca perdoa um toque [no sentido de ataque da tecla/ pressionar da tecla] indiferente” [23], o autor implica, nesta afirmação, uma relação directa entre a qualidade do som produzido pelo pianista e as reacções emocionais e estéticas que lhe são inerentes. Discordamos desta perspectiva, já que nos parece tratar-se de uma relação menos óbvia. A qualidade do som resultará de um conjunto de procedimentos específicos, possibilitados pelos conhecimentos já referidos e portanto abrangidos pela técnica na acepção lata que neste texto lhe atribuímos. Na avaliação comparativa, mais ou menos consciente, dos vários resultados possíveis através da realização dos diferentes procedimentos que levam ao cumprimento das instruções da partitura parece-nos serem importantes, aí sim, as reacções emocionais e estéticas do executante. Nesta perspectiva, o toque “indiferente” corresponderá a uma ausência de reacção por parte do executante no sentido de avaliar a qualidade do som produzido, ausência que – neste ponto concordamos com Margulis – comprometerá a qualidade da performance.

A perspectiva sobre os conceitos de técnica, interpretação e expressão em execução instrumental que aqui foi exposta não poderia pretender dar resposta a questões que a Filosofia da Música debate desde os tempos mais recuados. Através da sua exposição, pretendemos contribuir para que os três conceitos e os termos correspondentes sejam objecto de reflexão por parte daqueles que executam e ouvem música, e que tantas vezes os utilizam sem preocupação de rigor. Sugerimos uma abordagem da técnica que abrange componentes da execução tantas vezes consideradas de outra natureza, admitindo, mesmo, que é de natureza eminentemente técnica a interpretação musical. Distinguimos entre interpretação e expressão, ousando avançar a possibilidade de a segunda ser abrangida pela primeira (e, conseqüentemente, pela técnica) no caso no caso de obras musicais cujo conteúdo é explícito. Finalmente, referimos como inteiramente pertencente ao campo da expressão a atribuição à execução de conteúdos ou significados não explícitos na partitura e que, portanto, excedem o conteúdo literal dos símbolos utilizados.

Se começámos este texto afirmando que quase tudo na execução é técnica, terminamo-lo admitindo que esta tão importante componente da execução está sujeita à constante e importantíssima intervenção das características particulares de cada performer, cujo estudo excede o âmbito deste texto. Separámos os três conceitos com o objectivo de os esclarecer, delimitando as fronteiras que, na nossa perspectiva, os separam. Concluímos que, se é possível distingui-los no plano teórico – sugerindo este texto uma em várias formas de o fazer – é inútil na prática tentar dissociá-los e fazê-lo leva a resultados que nenhum executante hesita em rejeitar.

NOTAS

1 - Peters, Termos filosóficos gregos – um léxico histórico, p. 224

2 - Ibid.

3 - Referimo-nos, por exemplo, a “método” e “estratégia”.

4 - Em Lännström, *Loving the fine: virtue and happiness in Aristotle’s Ethics*, a autora descreve e comenta as virtudes referidas na obra de Aristóteles.

5 - Plural de technê

6 - Plural de epistemê

7 - Com consentimento do pianista Vitaly Margulis, registámos, em suporte de áudio, cerca de duzentas horas de aulas de piano por si leccionadas, as quais tiveram lugar em Los Angeles, U.S.A., entre 1997 e 2000. Nestes registos encontramos várias reflexões filosóficas sobre a questão da técnica, apenas algumas das quais se encontram incluídas na obra *Bagattellen – Aphorismen und Gedanken eines Pianisten*, aqui referida, e nos restantes escritos do autor.

8 - Margulis, *Bagattellen – Aphorismen und Gedanken eines Pianisten*, p. 163 (tr. do Alemão L. Tender)

9 - Ibid., p. 164 (tr. do Alemão L. Tender)

10 - Utilizaremos, neste texto, as palavras “significado” e “conteúdo” sem discutir a possível diferença entre elas. Notamos, no entanto, que estes vocábulos são passíveis de atribuição de leituras diversas e que o seu uso no contexto da Estética da Música tem sido, ao longo dos tempos, controverso.

11 - Ou por circunstâncias da história da obra, como por exemplo uma carta deixada pelo compositor. Nestes casos, consideramos que o documento através do qual é tornado explícito o conteúdo da obra funciona como um anexo à partitura, complementando a informação nela contida.

12 - Lippmann, *The philosophy and aesthetics of music*, p. 115 (tr. do Inglês L. Tender)

13 - Whitaker, *De interpretatione – contradiction and dialectic*, pp. 5–6

14 - Filósofo grego que se dedicou ao estudo biográfico de filósofos seus antecessores. Desconhecem-se as datas exactas do seu nascimento e morte.

15 - Ferreira, *Dicionário de Latim-Português*, p. 627

16 - Inúmeros autores têm escrito sobre a possibilidade de a Música ser uma linguagem. Interessantes discussões recentes sobre este tema encontram-se em Scruton, *The aesthetics of music*, pp. 171–210; Graham, *Philosophy of the arts*, pp. 73–82 e Cook e Everist, eds, *Rethinking music*, pp. 138–160.

17 - Referimo-nos a “a música que ouvimos” em oposição à música notada na partitura; esta referência não implica uma distinção entre o ouvinte e o executante no papel de observador: o executante ouve a música que toca e, como tal, assume no momento da performance um papel cumulativo de ouvinte.

18 - Ver “Music and meaning” em Graham, *Philosophy of the arts – an introduction to aesthetics*, pp. 66–91

19 - Platão, *A república – diálogos I*, pp. 346–377

20 - Platão, *A república – diálogos III*, pp. 97–172

21 - A expressão “qualidade do som” tem sido utilizada de forma pouco clara por autores de várias épocas. Para muitos, a determinação da qualidade do som envolve um juízo estético por parte do ouvinte e não é, por isso, uma propriedade do material musical.

22 - Para ilustrar o sentido aqui dado a “qualidade do som”, pensemos em expressões tão frequentemente utilizadas como “som bonito”, “som feio”, “som agressivo”, “som aveludado”, entre muitas outras, todas de significado pouco claro e passível de discussão.

23 - Margulis, *Bagatellen – Aphorismen und Gedanken eines Pianisten*, p. 142

BIBLIOGRAFIA

Cook, Nicholas e Everist, Mark, eds. 1999. *Rethinking music*. Oxford: Oxford University Press.

Ferreira, António Gomes. 1988. *Dicionário de Latim-Português*. Porto: Porto Editora.

Graham, Gordon. 1997. *Philosophy of the arts*. London e New York: Routledge.

Lännström, Anna. 2006. *Loving the fine: virtue and happiness in Aristotle’s Ethics*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.

Lippmann, Edward. 1999. *The philosophy and aesthetics of music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

Margulis, Vitaly. 1999. *Bagatellen – Aphorismen und Gedanken eines Pianisten*. Freiburg-im-Breisgau: Rombach Verlag.

Peters, F. E.. 1974. *Termos filosóficos gregos – um léxico histórico*. Tr. B. Barbosa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Platão. 1993. *Euthydemus*. Tr. R. Sprague. Indianapolis: Hackett Publishing Company.

Platão. 1987. *A república – diálogos*. Tr. S. Marinho. Mem Martins: Publicações Europa-América.

Scruton, Roger. 1997. *The aesthetics of music*. Oxford: Oxford University Press.

Whitaker, C. W. A.. 1996. De interpretatione – contradiction and dialectic. Oxford: Oxford University Press.

Xenofonte. 1994. Memorabilia. Tr. A. Bonnette. New York: Cornwel University Press.