

Objetivo/Subjetivo

Giuseppe Chiari,

A harmonia é um objeto imaginário. A música é um objeto não-imaginário.
A harmonia pode ser vista.
A música não pode ser vista.
A harmonia não existe. Porque em música só existem os fatos musicais.
Tudo o que é uma função do fazer existe.
Mas uma função é relativa.
A harmonia é absoluta.
Logo, não é uma função.
Logo, é um fato.
Mas quando aconteceu?

Se a regra musical volta a ser considerada sintaxe gramática, então volta a ter uma função.
Sua verdade desaparece.

O acorde de 7 de dominante resolve no acorde de 5 de tônica.
É uma observação *de* música.
Não é uma observação *sobre* a música.
Melhor: é uma observação *no âmbito* da música
Não é acima da música. Não é metamusical.

Há outros livros de Elementos de Música. São distantes. Não nos dizem respeito. Não são inerentes à nossa prática musical.
Mas existem. E se nós reconhecermos, considerarmos óbvia a existência deles, receberemos de volta a dimensão relativa, transitória do nosso livro.

O jogo das autoridades precisa ser estudado.
Em algumas gramáticas a cadência é evidenciada, em outras não.
Em algumas gramáticas a modulação é sublinhada, em outras não faz sentido falar de modulação...
Em algumas a melodia é livre... em outras as melodias são fixas e as variantes são rítmicas... ou as variantes são ornamentais.

Grandes épocas gramaticais não são grandes épocas políticas.
A razão absoluta fica a sós consigo mesma.
A teoria que considera a prática uma escrava descuida algumas partes e exalta outras...

A teoria não tem outro fim que não a realização de si mesma.

Que a música tenha uma escala natural, é uma exigência não-musical.
É um juízo sobre a música. Mas um juízo não-musical.
É um juízo científico, que dificilmente se torna inerente.
É o ideal de um físico (o desejo) não muito mais do que isso.

Uma coisa é certa: civilizações diferentes têm livros e esquematizações simplicidades diferentes. A simplicidade do esquema não é diretamente proporcional à grandeza da civilização musical.
Tradições riquíssimas utilizam alfabetos quase infantis. E vice-versa.
Uma fórmula muito complexa pode produzir uma música pobre. E vice-versa.
A riqueza teórica (ou pseudo-teórica) não é a riqueza musical.
Uma música belíssima pode derivar de uma fórmula feita de nada.
Não há correspondência direta entre complexidade teórica (ou pseudo-teórica) e a *quantidade* musical.

Uma gramática é uma experiência histórica...
Há uma história da cadência... uma história da consonância...
uma história da modulação...
Este é o jogo jogado.
Se voltamos a ver um livro de gramática como um instrumento, um instrumento que deve funcionar... então voltamos à vida...
... as fórmulas são um ensaio de esquematização.
... esse ensaio pode estar errado...

Naturais.

Para um músico não interessa que um intervalo seja ou não natural...
para um músico interessa que um intervalo fale...
O físico dirá: os intervalos falam melhor se forem naturais.
É um ideal dele. Não é o ideal do músico.
Palavra ideal...
... estamos fora do tema...

(interrogação)

Um intervalo natural é um intervalo que é produzido com maior facilidade.
Aqui o natural se aproxima do fácil (tecnicamente)
(um dos sentidos da palavra natural. Tecnicamente fácil)
Um intervalo natural é um intervalo que se encontra na natureza.
Quando, em que lugar (interrogação).
Um intervalo natural é um intervalo simples, de uma simplicidade matemática de relação.

Muito depende da disciplina à qual o músico é submetido.
Da duração do exercício.

Poucas regras sobre as quais se trabalha a vida inteira são coisa diferente de muitas regras por uma temporada.

A duração do exercício varia muito entre um músico do sec. XVIII e um do sec. XIX. Uma história da cadência precisa determinar se e quando no passado falou-se em cadência... se a cadência era descuidada...

No nosso presente europeu é errado deixar de lado a esquematização do ritmo e a esquematização da melodia e cuidar excessivamente da esquematização do acompanhamento (vertical). E este erro tem um preço... A prática tem sua verdade.

Minha convicção é que se tratou de uma vicissitude política -- e talvez ainda estejamos nela. Talvez muito ligada a. Uma vicissitude não de natureza musical.

O instrumento serve à verdade. A gramática não é a verdade. A língua é a verdade.

Os professores têm a autoridade. E controlam apenas a gramática. Encontram-se, portanto, em uma situação incômoda, na medida em que a autoridade não pode ser exercida sem controlar a verdade.

São, assim, levados a dizer que a gramática é -- já -- verdade.

As classificações, as delimitações de grupos, as definições de grupos servem para dispor em grupos.

Os intervalos são divididos em consonantes e dissonantes para dizer depois o que devemos fazer com os intervalos que não são consonantes.

O presente do livro não pode ser confrontado com seu passado. Não pode ser confrontado com seu *antes*.

Seu *antes* não é certamente um resultado.

a não ser que se queira traduzir a história da música num romance de ficção científica.

O livro está nos acontecimentos. É um episódio, um acontecimento, um período.

A cadência nasce com a música. E é uma maneira de análise de *uma* música que já existe no momento da análise.

Logo, essa música existe e preexiste à análise.

E não precisa absolutamente da análise para existir.

Não é a cadência em si. Fenômeno verdadeiro. Objeto em si.

Mas é a música, aquela música em si. Fato verdadeiro. Objeto em si.

A análise do objeto musical extrai a cadência. Aparentemente.

Só para os fins da análise.

É uma providência de abstração que finge se esquecer de ser isso e fica suspensa. Depois -- parados nessa suspensão -- podemos escrever um poema sobre a cadência.

Mas é insensatez. Não é mais teoria. É teoricismo. Diferença sutil e não.

Consonância, dissonância, consonância natural, alteração, retardo, etc... apresentam-se como entidades naturais, naturezas reais existentes antes da música...

Ao contrário, são apenas tentativas de regular um fluxo de ações.

De canalizar este fazer (vontade) (convenção).

São regras e têm a existência das regras. Por isso, regras diferentes podem gerar uma música parecida. Porque a vontade humana é predominante.

O esquema ajuda mas a intencionalidade é fortíssima.

Schoenberg aplica esquemas diferentes mas a intenção assemelha-se à de Wagner. O resultado o indica.

Parece impossível dar vida exterior ao *subjuntivo*, à *cópula* ou à *exclamação*. É simples pensar que se trata de descrições da língua viva.

Mas... os grupos de sons não são considerados como descritivos de um outro fenômeno (a música), mas descritivos de si mesmos.

Exteriores, autônomos, anteriores e utilizados pela música.

E não se entende como essa inversão de tempos tenha acontecido.

A alteração, o retardo, as progressões não *existem*. Natural e Artificial são modalidades do agir. São modalidades para obter alguma coisa que existe -- realmente -- a música.

Há de se evitar as formas translatas, a linguagem figurada, como se a dissonância e a consonância fossem fatalidades, destino. E não hábito histórico.

A música não possui natureza objetiva (mas parece possuí-la). A música possui a si mesma e à sua vontade (necessidade).

E considere-se isso um discurso científico.

Enquanto o outro, que confere existência física às regras, é discurso metafísico.

Teoricismo. Mundo das idéias aristocráticas contra o mundo das ações, do fazer, que é a música.

O livro oferece as modalidades de disposição. Não apresenta essas modalidades como obrigatórias, mas enquanto condicionadas objetivamente.

O material é apresentado como objetivo.

Não devemos ver o livro como algo que não é alcançado pela tempestade. Um quarto construído longe, afastado, onde não cheguem as estradas nem o vento.

O livro está no trânsito. Tem uma vida sua. Uma história.

Uma data de nascimento.

Se se enxerga isso, a discussão se torna civilizada, aberta. Pode-se

falar de tudo ou de nada. Pode-se comparar. Falar.
E, o que é melhor, aparecem outros livros. O falar afinal se articula.
O falar se torna variado.

A existência da prática é existência. Se relacionada a existência da prática, a existência da teoria não é existência.

A prática existe. A teoria é um modo de falar de. A prática não se transforma em modelos teóricos. Os modelos teóricos servem...

não são servidos...

não se servem da prática para alimentar a si mesmos.

De tanto falar de teoria não devemos esquecer a música verdadeira.

O juízo, a polêmica, o projeto reconduzem à música. O trabalho.

(as peças musicais) não são coerentes

não podem

não devem sê-lo

... são vitais...

A escuta da música não diz se a regra que nos parece coerente

foi aplicada de ouvido

por procedimento lógico

por acaso.

Não podemos sabê-lo pela música. Não podemos deduzi-lo da música.

Podemos encontrar um modelo mas não sabemos na escuta da música se o músico o conhecia.

A música não é a regra. Não a representa. Não podemos lê-la.

A música é outro. Até se pudéssemos lê-la.

A música é outro.

Não distinguimos os elementos escolhidos diretamente dos elementos escolhidos indiretamente. Podemos obter informações pelo músico vivo. Informações sobre os livros que leu.

Nós estamos falando das nossas possibilidades na escuta.

A língua não é a gramática. Não queremos informações da língua sobre a gramática. Queremos informações da língua sobre a língua.

... a língua é uma prática social.

Reduzir a música à estrutura é uma maneira de reduzir a música a uma outra música (platônica). Parar de escutar.

Pretexto para a ação. Qualquer análise é loucura se tem por fim a si mesma.

Faz sentido se serve para oferecer um outro pretexto à ação.

Faz sentido se é apenas uma avaliação disfarçada.

A música não é uma estrutura de signos.

... mas uma estrutura linear de significados.

O problema de fazer música é diferente do problema de encontrar um

fragmento de música (obviamente de música já feita) que seja exemplar num discurso. Esse fragmento substitui a música num discurso sobre

... com um procedimento quase de antonomásia.

Sua função é, portanto, na literatura... não na ação de fazer música.

Sua função é importante na literatura sobre a música... não na própria música.

... na música volta a ser um fragmento entre os outros e é difícil dizer que sua relevância é diferente da do todo

... da dos infinitos outros fragmentos.

Há uma história do livro.

O presente do livro deve ser relacionado ao seu futuro. Ao seu *depois*.

Os sons não resolvem e sim mudam, passam de um a outro formando ritmos, metros e o conjunto desses metros já executados.

Resoluções.

Como se os sons se dissolvessem em outros e alcançassem um estágio definitivo. É um falar figurado e não um falar (literal).

Tenho na frente um livro com 10 classificações e 100 disposições dos elementos assim classificados.

O livro me foi entregue pela instituição de ensino. O livro possui o direito de me conferir um título.

É pegar ou largar. E não é pouco.

A teia das causas e dos efeitos não pode ser dilacerada. Uma escola de composição tem que produzir compositores, se não os produz não é uma escola de composição.

Se os compositores são autodidatas...

A causa pode ser uma vontade excessiva de desobediência.

... uma excessiva pretensão de obediência por parte da escola.

Mas os fatos são históricos.

... que os compositores são autodidatas não pode ser escamoteado.

A regra enquanto regra e não lei, remete ao fazer.

Não pode deixar de fazê-lo. É a regra de um jogo, não é a regra de si mesma.

Não é regra de expoente 2. A regra exige sua aplicação, portanto um fazer.

Mas um fazer inteligente. A regra não pede a representação sonora de si mesma.

A lei e tudo o que *pretende* ser lei exige a representação. A regra é nada. É

esperar. A lei é tudo.

A capacidade do músico era artesanal.

Mas o importante é não dar existência às regras. Aos elementos das regras.

Não confundir nota com som. A nota serve-se de um som mas é um signo convencional pertencente a um alfabeto.

Dadas 10 classificações, chamadas ABC... 10 fórmulas, descreve-se o movimento de A para B. Descreve-se a disposição de A antes de B.

Fixam-se denominações como preparação e resolução. Para o antes e para o depois.

Então se declara que isso é natureza.

Meu fazer é, portanto, um imitar.

Isso é falso.

A classificação tem o único fim de exemplificar ordenar. E as disposições, o antes e o depois, são ações. Foram ações.

... executadas por um outro músico.

Eu tenho que decidir -- e isso é compor -- quanto e como é o caso de imitar meu amigo músico.

O ensino musical é algo que diz respeito à música sempre. Não é algo que diz respeito à teoria musical. O estudante precisa demonstrar que faz música. Não precisa demonstrar que é cumpridor da teoria musical. Na escola a teoria musical não existe. Na escola existe a música.

Controlar se a aplicação está correta não é um controle musical

... mas um simples controle escolástico.

Controlar a eficácia da aplicação é um controle musical.

Uma língua é diferente de uma matemática. Uma matemática é verdadeira em si. Uma língua não é verdadeira em si. É verdadeira quanto a uma situação. Uma língua é habitual.

A música é intensificação da linguagem verbal. A música é sonorização da expressão gestual.

Em música a lógica é um a mais.

Os sons não oferecem uma solução matemática nem um cqd (como queria-se demonstrar). Não resolvem si mesmos em outros até um estágio definitivo.

E esse falar é figurado.

Intransitivo em 3ª pessoa. O estudo da sintaxe elementar é urgente.

Muito difícil, devido ao uso contínuo desse figurado é a função autoritária ou alienante (quanto à realidade prática) que se realiza por meio desse falar figurado.

A música é expressão direta.

A música é indescritível, mas na tentativa ou na necessidade de descrevê-la podem ser esquematizados elementos, ser dado um alfabeto. A música não se reduz a esses alfabetos e a utilidade desse alfabeto é incerta (muitos falam perfeitamente uma língua e não conhecem um alfabeto).

A música é uma prática de comunicação

etc...

Eu trabalho com um material subjetivo. O material é convencional. É claro que estamos acostumados há muito com essa convenção, mas isso não muda sua natureza de convenção.

O material permanece subjetivo.

O material está escrito em terceira pessoa. Mas é todo em primeira pessoa. Quem movimenta os sons sou eu.

O si não vai em dó. O si -- convencionalmente -- é levado para dó.

O assunto é, assim, a desobediência ou a obediência. Em que medida uma ou outra dão resultados.

De qualquer forma esses elementos são extraídos da música e a extração (em si não em relação à música) é coerente.

Isso posto

podemos exemplificar a música

podemos simplificar a música

Podemos reduzir artificialmente a música a...

Podemos dizer que a música é feita de 7 notas. Mas é uma frase louca. A música é feita de música... e é espontânea.

Consuetudinária.

A música aristocrática se põe como distinta da música popular.

É música enquanto *não* é não-música. O desprezo se reflete invertido em *preço* sobre ela. A negação da negação. Depois dessa operação o aristocrático é subentendido.

Em outras disciplinas, sem renunciar ao ensino rígido das regras, transmite-se também (antes, depois) a variedade da disciplina e o caráter particular da seção a ser apreendida.

No ensino da língua italiana não se toleram exceções justamente porque a língua é uma entre outras...

... mas não se esconde o fato de ela ser uma entre outras para obter maiores resultados didáticos.

Talvez a gramática grega tenha sido considerada por um certo tempo a gramática e não *uma* gramática de *uma* língua.

Mas superar esse absoluto foi um salto positivo.

Seria possível assim ensinar a música num saber sobre a música que dissesse a variedade, a multidão das músicas.

... e apontar nossa música como *uma* música.

Depois, poderia ser ensinada *uma* música, a nossa.

Bastante simples mas atualmente não considerado.

As razões não devem ser apenas de eficácia didática.

Tradução: Lorenzo Mammì

Giuseppe Chiari é Compositor e Teórico