

## Dossiê Wagner e o Teatro

---

Dramaturgia sonora. Estudos sobre a composição orquestral teatral no “Anel do Nibelungo”, de Wagner

Tobias Janz  
Universidade de Bonn

Marcus Mota  
Tradução

## Resumo

Segue-se tradução de partes do livro *Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners "Ring des Nibelungens"*, de Tobias Janz. A obra estuda em detalhe a dramaturgia musical de Richard Wagner no ciclo do *Anel*.

Palavras-chave: Richard Wagner, Orquestração, Dramaturgia musical.

## Abstract

*The following is a translation of parts of the book Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners "Ring des Nibelungens", by Tobias Janz. The work studies in detail Richard Wagner's musical dramaturgy in the Ring cycle.*

*Keywords: Richard Wagner, Orchestration, Musical dramaturgy.*

[Nota de esclarecimento. Entre as recentes investigações em torno de Richard Wagner destaca-se o trabalho de Tobias Janz, professor de musicologia da Universidade de Bonn. Sua monumental tese sobre a orquestração e sonoridade do ciclo do *Anel* foi defendida em 2005, sendo publicada no ano seguinte (Würzburg : Königshausen & Neumann, 2006). Para este dossiê especial sobre Wagner e o teatro, selecionados alguns trechos da obra e os traduzimos.]

## Sumário

Prefácio	7
Introdução	9
Considerações preliminares sobre a teoria musical	9
O estado da pesquisa	25
Conceito e estrutura da obra	48
Som e dramaturgia	50
Capítulo I: Sobre a arquitetura do som orquestral	55
Fenomenologia do “som do anel”: quatro aspectos	55
Espaço e textura	63
Homocromia e policromia	87
Efeitos estéticos sonoros do historicismo	99
Sons mistos e intervalos de cores	107
Capítulo II: Forma dramática	147
Olhando para trás	147
Configurações de agência e som no primeiro ato de <i>A Valquíria</i>	150
Curvas sonoras	156
A morfologia da cena da proclamação da morte	160
O monólogo de Wotan e a topologia do som	169
Capítulo III: Gestos	183
Um topos da literatura de Wagner	183
Gestos musicais como elementos estilísticos gerais	193
Técnica textural e gesto musical	195
Gesto e ritmo	200

Capítulo IV: Características dramáticas	211
Esferas de som	211
Colisões de esferas em <i>O Ouro do Reno</i>	219
Fisionomias musicais	230
Personagens em <i>Crepúsculo dos Deuses</i>	235
Capítulo V: Harmonia como som	243
Sobre sistemas holísticos e abertos de harmonia	243
Sobre a harmonia do <i>Anel</i>	251
Som harmônico e instrumental	253
Formas sonoras	262
Capítulo VI: Presença - distância - latência	279
“Diferentes camadas de presença”	279
O som distante na narrativa de Loke	283
Espaço real e imaginário: tempestades/Siegfried sob a tília	290
Música latente e perspectivas temporais na cena das Nornas	298
Capítulo VII: Traços da gênese da obra	307
Aporias da história e da gênese da obra	307
Composição no segundo estágio: Siegfried I + II	313
Transições para a “obra tardia”: Siegfried III	318
Capítulo VIII: Aspectos da dramaturgia sonora de <i>Crepúsculo dos deuses</i>	329
Ambiguidades, máscaras, enganos - e a morfologia do <i>design</i> geral	329
Exposições: Contraste e deformação como princípios formais no prelúdio e no primeiro ato	334
Peripécia: o segundo ato	345
Retorno e transformação no terceiro ato	348
Literatura	351

## Prefácio

O início de *O Crepúsculo dos Deuses* compreende apenas alguns compassos. No entanto, quando a cortina se abre para a cena das Nornas, algo inédito acontece na orquestra: como se fosse tomado por uma súbita tontura, o amplo som orquestral entra em colapso, uma massa escura de som ofusca as notas leves dos sopros e, como se fosse atraída por esse evento gravitacional, a harmonia se transforma em um daqueles acordes inconfundíveis que, ocasionalmente, em Wagner, parecem conter estranhamente o todo, mesmo quando isolados. Um gesto melódico pouco perceptível surge agora da recessão do som - apenas três notas acima. Eram trompas? Sua cor se revelou, mas ao mesmo tempo pareceu transformada, como se tivesse recebido um perfil individual, que pode ter sido devido à sua própria granulação nesse ponto ou à sua iluminação pelo som orquestral circundante. Agora o som se ilumina novamente, os trombones e as cordas se separam em contornos mais claros,

em primeiro plano um trompete solo no registro do trombone alto, um conjunto de clarinetes, e a ação começa...

Experiências auditivas como essa - seja durante a apresentação de ópera em Berlim, Bayreuth ou em qualquer outro lugar, seja ouvindo um CD ou DVD com fones de ouvido ou até mesmo no rádio do carro - foram a inspiração para este trabalho. No início, eu simplesmente queria entender como esses trechos foram elaborados. Eu não estava muito interessado no que precede ou se correlaciona com eles em termos de acústica instrumental e espacial, mas sim na técnica de composição por trás desse controle diferenciado do som.

Em seguida, no entanto, também surgiu a questão musicológica mais relevante de uma música e de uma dramaturgia de ópera em que esses eventos sonoros estão evidentemente entre os principais portadores de significado. Sob essa perspectiva, como funciona o conjunto musical-teatral e como ele pode ser descrito adequadamente? A reflexão é particularmente necessária aqui porque, como geralmente acontece com a música, há uma falta de pontes linguísticas e conceituais entre uma experiência estética que não se diferencia verbalmente e o que pode ser dito claramente sobre os fenômenos. A esse respeito, grande parte do trabalho aqui pode ser lido como uma busca por uma linguagem que queira se tornar clara sobre esse algo que é responsável por grande parte do fascínio e da beleza específica de *O Anel de Nibelungo*, de Richard Wagner. O autor pode ser responsabilizado pelo fato de que, em alguns pontos, isso não é bem-sucedido, mas, até certo ponto, também faz parte da natureza das coisas. Portanto, talvez seja mais provável que o leitor goste de ler o livro se ele o tomar como um estímulo para pensar mais além e ouvir de forma diferente ou nova. Afinal, se uma publicação abrangente com análises, interpretações e descrições da principal obra de Wagner pode ser justificado depois de 130 anos da morte dele, é que se baseia na convicção de que a vitalidade de uma peça musical sempre está na interação com a interpretação musical, da produção, da experiência estética, mas também da reflexão, e que a continuidade do discurso sobre uma obra pode, em última análise, ser considerada um sinal de sua vitalidade ainda presente.

Com exceção de algumas correções mais estilísticas do que substantivas, o texto corresponde a uma dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia da Universidade Humboldt, em Berlim, em janeiro de 2005, como parte do procedimento de doutorado. Sem as inúmeras sugestões, comentários críticos, correções e outras ajudas de professores, colegas e amigos, o projeto não poderia ter sido realizado em sua forma atual, embora, é claro, o autor seja o único responsável por todos os erros, imprecisões e estranhezas remanescentes.

[...]

Berlin, Março, 2006

Tobias Janz

## Prefácio

“Wagner quase descobriu a magia que pode ser exercida mesmo com a música que foi dissolvida e tornada elementar, por assim dizer. Sua consciência disso vai até o estranho [...] O elementar é suficiente - som, movimento, cor, em suma, a sensualidade [Sinnlichkeit] da música.” - Nessas palavras de *O caso Wagner*, em que o tom polêmico dá lugar, por um tempo, a um tom de admiração quase atônito, Friedrich Nietzsche expressa um segredo aberto que sempre fascinou os estudiosos de Wagner, bem como provocou críticas e polêmicas, mas que continua a ser um problema central para o estudo analítico-musical das composições de Wagner. Se a materialidade sensorial [sinnlich] da música penetra na estrutura da composição e muitas vezes - como disse Nietzsche - “é suficiente”, o significado composto ainda pode ser adequadamente descrito com os instrumentos analíticos convencionais, com o repertório tradicional de conceitos da teoria musical, que é essencialmente baseado na abstração do elementar e do material?<sup>2</sup> O que é forma musical quando o som e a cor do som se tornam elementos constitutivos da composição? Como “som, movimento e cor” se relacionam com a função, o motivo e o desenvolvimento? Este estudo do ciclo do *Anel* de Wagner tenta abordar essas questões a partir de uma nova perspectiva, colocando a categoria “som” - inicialmente entendida como um termo geral para a presença sensorial da música - no centro da análise musical. A questão usual da análise musical, a questão da forma musical e a importância dos elementos formais para o significado das obras de arte musicais, não é abandonada - a análise musical não é substituída aqui pela física acústica ou pela psicologia da audição - mas sim abordada a partir de uma perspectiva diferente, a partir de uma perspectiva fenomenológica, a qual deve levar em conta tanto a dimensão sensorial-qualitativa da música quanto entender seus aspectos estruturais e funcionais.

## Considerações preliminares em teoria musical

As questões levantadas abordam uma série de problemas que não estão apenas entre as questões mais sensíveis da teoria musical, mas também dizem respeito a questões fundamentais de reflexão e discurso sobre a música em geral, como a relação entre a forma acústica e a forma escrita da música, a relação entre obra, performance e recepção, ou a relação entre fenômenos musicais e a forma escrita.

Nem as considerações preliminares apresentadas agora, nem o trabalho como um todo tentarão oferecer soluções para problemas fundamentais desse

---

1 Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*, Kritische Studienausgabe (KSA), ed. por G. Colli e M. Montinari, Munique/Berlim/Nova York 1999, vol. 6, p. 30 e segs.

2 NT. O conceito “Sinnlichkeit” e seu derivado adjetival “sinnlich” relacionam-se ao que é do corpo, à fisicidade, às sensações. Daí a tradução como “sensual” e/ou “sensório” ou ainda “sensorial”.

tipo, até porque não se trata tanto de questões a serem esclarecidas, mas de problemas que, devido à sua abertura fundamental, proporcionam incessante alimento para a reflexão.

As considerações teórico-musicais a seguir, portanto, apenas delineiam o horizonte do problema do tópico, inicialmente partindo de considerações bastante gerais e, em seguida, concentrando-se cada vez mais no problema da música.

O foco é então cada vez mais especificado em relação ao problema delineado no início.

...

Em uma longa tradição da teoria musical ocidental, o som [Klang] e, em particular, a instrumentação são entendidos como meios/mídias [Medien] por meio das quais a música composta - entendida como algo não determinado por essas mídias, como forma, estrutura, contexto de significado - é realizada, transmitida ou até mesmo “mediada”, sendo que as mídias e sua materialidade têm apenas um significado secundário, uma função meramente ornamental ou ilustrativa. A história da composição desde aproximadamente 1800 pode, no entanto, em contraste com a independência da composição e do meio sugerida por esse uso da linguagem, também ser analisada sob a perspectiva de um desenvolvimento artístico progressivo do meio sonoro. O desenvolvimento artístico progressivo não significa que a dimensão material da música não tinha significado anteriormente ou não era um objeto de criação artística, se pensarmos na história da fabricação de instrumentos ou na história da interpretação. O que pretende é uma reflexão poetológica intensificada sobre as condições e possibilidades das respectivas mídias e sua integração consciente no campo da composição. Por um lado, isso diz respeito à diferenciação e ao desenvolvimento da técnica de instrumentação e da “poetização de timbres” no campo mais restrito da composição, acompanhados pelas modificações correspondentes da técnica de composição<sup>3</sup>, mas também desenvolvimentos na fabricação de instrumentos, padronização do instrumentário e da orquestração, outros desenvolvimentos na técnica de tocar e a compensação de limitações na gama musical, por exemplo, por meio da introdução da mecânica de válvulas para instrumentos de sopro. O objetivo era manter o som instrumental o mais livre possível de obstáculos à composição e à prática da performance.

Além da diferenciação progressiva da mídia de produção sonora, o século XIX também viu a crescente relevância de projetar as condições acústicas do espaço de apresentação de acordo com critérios estético-sonoros. A experiência de que o som não só tem um efeito espacial em si mesmo, ou seja, gera um espaço sonoro, mas que sua manifestação é essencialmente determinada pela

---

3 Jürgen Maehder, “Die Poetisierung der Klangfarben in Dichtung und Musik der deutschen Romantik”, em: AURORA, Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 38 (1978), p. 9-31.

forma, tamanho e natureza do espaço que ele preenche, além da mídia de sua produção, fez com que o aspecto arquitetônico dessa relação também ficasse cada vez mais sujeito ao controle consciente<sup>4</sup>. Mesmo que os desenvolvimentos no design de espaços de apresentação no século XIX, como a ampliação das salas de concerto ou a diferenciação em espaços de apresentação separados para diferentes gêneros - música de câmara, concerto, ópera - isso não foi, de forma alguma, motivado puramente pela música em si, mas teve um contexto principalmente sócio-histórico; no entanto, é possível observar o *feedback* e as interações entre as áreas de história social, história da performance e história da composição. A música, especialmente aquela para grandes conjuntos, é cada vez mais concebida explicitamente para o espaço de sua execução, e suas propriedades acústicas são incluídas na concepção artística ou, ao contrário, as propriedades geradoras de espaço da própria música, sua espacialidade imanente, são submetidas a um controle diferenciado do *design*<sup>5</sup>.

Não há necessidade de nos lembrar que Richard Wagner participou em todos estes desenvolvimentos de diferentes maneiras e que o seu trabalho composicional, até à estrutura detalhada da música, baseia-se fortemente neles. Tanto em termos artísticos quanto práticos e em seus escritos teóricos, Wagner se preocupava com os problemas da performance, a construção de instrumentos e a arquitetura dos espaços de atuação, e no festival cênico *O Anel do Nibelungo*, em particular, essas diferentes tendências - a tendência de materializar a música no desenvolvimento do som orquestral, a crescente relevância das questões de construção de instrumentos e instrumentação para composição, bem como os problemas de otimização do espaço de performance - para uma forma de arte plurimídia integral [integralen plurimedialen Kunstform].  
[...]

### Capítulo III. Gestos [Gesten]

Para Wagner, a música sempre foi um gesto[Gebärde] sonoro; o gesto e a vivacidade cênica são, para ele, emanações elementares dos processos de movimento musical.

Paul Bekker

---

4 Cf. Dorothea Baumann, Musik und Raum.. Eine Untersuchung zur Bedeutung des Raumes für die musikalische Aufführungspraxis, Habilitationsschrift Zürich 2003.

A música é uma prática de performance e composição muito anterior, por exemplo, na música polifônica veneziana. O que é novo são os esforços cada vez mais intensos para otimizar o design da arquitetura espacial de acordo com critérios musicais.

5 Ao mesmo tempo, o século XIX viu o início da acústica moderna com a pesquisa de Fourier, Helmholtz e outros.

Quando Wagner reconheceu uma das origens da música na dança em sua teoria elementar da música<sup>6</sup>, ele colocou no centro uma dimensão que ocupava uma posição bastante periférica na corrente principal da teoria musical ocidental. Em uma tradição teórica na qual a harmonia, as proporções matemáticas e, mais tarde, os modelos de linguagem e lógica davam o tom, a conexão causal entre a forma musical e o movimento físico era reconhecida quase que exclusivamente quando a música estava de fato funcionalmente conectada com a dança e, portanto, com o movimento físico, como era particularmente o caso na poética musical barroca. O movimento musical real, por outro lado, era encontrado na esfera quase imaterial da melodia, associada, na melhor das hipóteses, à fisicidade da voz, enquanto o movimento físico-motor podia ser associado ao domínio do ritmo. Nesse contexto, a categoria de gesto/sinal [Gebärde] musical ou, em uso mais recente, gesto[Geste] musical, que o próprio Wagner concedeu um lugar central em sua poética<sup>7</sup>, é frequentemente suspeita de ser um fenômeno musical que contradiz os princípios da forma inerente à música e é pré-musical ou extramusicalmente determinado, enquanto que, como conceito teórico, parece estar manchado com o estigma da imprecisão em comparação com termos como “motivo” ou “tema”. No entanto, a discussão sobre o gesto musical ou o gestual nas obras de Wagner se solidificou desde o início como um topos na literatura wagneriana, que quase todos os exegetas de Wagner com autoridade, de Nietzsche a Paul Bekker, Adorno e Carl Dahlhaus, assumiram, às vezes de forma pejorativa, às vezes com uma acentuação positiva, em que a avaliação do fenômeno geralmente estava em primeiro plano, mas pouco de novo foi acrescentado na descrição e análise do fenômeno desde Nietzsche. Foi apenas recentemente, independentemente de Wagner, que novas perspectivas parecem ter se aberto no contexto da pesquisa teórica de signos na expressão artística, por um lado, e nas discussões sobre o corpo e o desempenho na teoria da mídia, por outro<sup>8</sup>.

---

6 1 Cf. *Das Kunstwerk der Zukunft*, SuD, vol. 3, p. 81.

7 Gesto”[Gebärd] é um dos conceitos teóricos fundamentais da ópera e do teatro, que não será explicado aqui. Depois que Wagner descreveu a música como o elo de ligação entre a “arte da dança” e a “arte da poesia” em *Obra de Arte do futuro*, com o “gesto” representando a categoria comum à dança e à música, o “gesto” na ópera e no drama é um dos aspectos que compõem a “capacidade linguística da orquestra” e dão à música sua especificidade. Wagner estabelece uma analogia entre o gesto da dança e o ritmo como o gesto da música ainda mais claramente do que na obra de arte do futuro. Cf. *Ópera e drama*. Parte 2, p. 92 e segs. NT. Na tradução, há uma nuance: Gebärd, relaciona-se a “sinal”, uma convenção; já [Geste] se vincula a movimento perceptível, não verbal, pessoalizável. Assim, de um significado mais amplo e abstrato[Gebärd], temos uma ampliação da corporeidade [Geste].

8 Cf. Manfred Bierwisch, “Gestische Form als Bedeutung musikalischer Zeichen” (1979), em: V. Karbusicky (ed.), *Sinn und Bedeutung in der Musik*, Darmstadt 1990, pp. 161-178; Naomi Cumming, *The Sonic Self. Musical Subjectivity and Signification*, Bloomington 2000, especialmente o capítulo 5 “Gesturing”, pp. 133-165; Robert S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, Indiana 2004.

No debate sobre o significado do gesto musical para a obra de Wagner, quatro aspectos fundamentais do tópico podem ser identificados, o que também deve fornecer uma estrutura geral para uma teoria do gesto musical: (1) o problema do gesto musical como um fenômeno expressivo, (2) a conexão entre o gesto musical e a dimensão físico-cinética da performance musical, (3) a questão do significado do gestual para a forma musical e, finalmente, em obras de arte plurimedias, (4) o aspecto do gesto musical e do gesto cênico como um contexto intermediário.

Para Nietzsche, que iniciou o tópico como a maioria dos temas centrais da crítica de Wagner, a categoria de “movimento”, juntamente com o som e a cor, é um dos materiais elementares aos quais Wagner reduz a música e com os quais ele opera como mágico, mas não como músico de fato<sup>9</sup>. A polêmica de Nietzsche já contém palavras-chave essenciais para o debate posterior: a suspeita de que o gesto musical como um processo puro de movimento é algo pré-musical, elementar, com o qual a magia teatral pode ser criada, mas que não preenche os requisitos de um design sofisticado de forma musical no nível da época. Isso está ligado à ênfase em Wagner, o ator, em oposição ao músico, cuja vontade de atuar toma o lugar do profissionalismo musical.

Paul Bekker, que se propôs a escrever sua monografia sobre Wagner de um ponto de vista objetivo, além da apologia e da polêmica<sup>10</sup>, adotou as palavras-chave encontradas em Nietzsche nesse sentido. Desde o início, Bekker não retrata Wagner como um compositor que escreve principalmente óperas ou dramas musicais, mas como um artista expressivo para o qual as artes individuais e suas normas, em última análise, não têm validade como artes isoladas, mas são negadas em uma vontade abrangente de expressão. O fato de que a música para Wagner era “desde o início um gesto sonoro” é algo que Bekker consegue colocar como ideia central no capítulo de abertura “A Arte da Expressão”<sup>11</sup>. Esse fundamento gestual da música, portanto, aplica-se tanto quanto, inversamente, em uma variação da formulação de Wagner dos “atos evidentes da música”, os “gestos cênicos para ele [Wagner] eram emanações elementares dos processos de movimento musical”.

Bekker define “gesto” como um fenômeno expressivo independente que não é nem puramente musical nem um fenômeno intermediário envolvendo a correlação de eventos intermediários separados, mas sim uma categoria quase sinestésica. Assim, Bekker chega às formulações aparentemente

---

9 Friedrich Nietzsche, *O caso Wagner*, KSA, vol. 6, p. 30 e segs.

10 Cf. Andreas Eichhorn, Paul Bekker - Facetten eines kritischen Geistes (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, vol. 29), Hildesheim/Zurique/Nova York 2002, p. 554 e segs. O objetivo de Bekker era, a partir de uma perspectiva fenomenológica, “mostrar e visualizar o fenômeno como ele é, sem a menor polêmica - apenas sempre a uma distância objetificadora”. Carta de Bekker a P. Wolffheim (29 de fevereiro de 1923), citada em Eichhorn, p. 556, nota 102.

11 Paul Bekker, *Wagner. Das Leben im Werke*, Stuttgart et al. 1924, p. 7.

paradoxais de um “gesto sonoro” ou de um movimento musical que continua no movimento cênico por meio de sua radiância. Se essas formulações forem tomadas literalmente e não como metáforas, elas abrem perspectivas para a compreensão da música que, até agora, foram pouco consideradas na pesquisa musical histórica e na análise do trabalho e que também não foram sistematicamente desenvolvidas por Bekker. Perceber eventos musicais como gestos sonoros não significaria simplesmente associar movimentos musicais a processos de movimento corporal, mas sim experimentar sinestesticamente o som fisicamente de tal forma que a forma musical apareça igualmente como uma sonificação de estados corporais e, inversamente, a experiência física do som como a incorporação da forma musical<sup>12</sup>. A intuição de Wagner sobre a origem da música na dança pode, portanto, ser lida como uma expressão dessa qualidade física da música. A forma musical, portanto, não seguiria uma ordem arquetônica ou uma sequência sintaticamente lógica, mas uma lógica de movimento físico.

O conceito de Manfred Bierwisch de uma “forma gestual” da música, citado acima, vai em uma direção semelhante, embora a partir de uma perspectiva semiótica. Como todas as abordagens teórico-simbólicas para explicar a música, Bierwisch pressupõe que a música - que não é uma trivialidade - é um contexto de signos. Bierwisch entende o conceito de forma gestual como o “significado dos signos musicais” em analogia à forma lógica como o significado dos signos linguísticos<sup>13</sup>. Isso estabelece inicialmente uma diferença fundamental entre a música e a linguagem: enquanto a forma lógica dos signos linguísticos serve para fazer afirmações sobre fatos, a forma gestual da música serve para mostrar algo que não é proposicional, ou seja, puramente conceitual, mas que é visualizado sensorialmente no signo musical<sup>14</sup>. Para Bierwisch, o que pode ser visualizado no gesto como um signo musical é “a totalidade dos estados e processos emocionais, afetivos e motivacionais”<sup>15</sup>. Isso é possível graças a uma analogia estrutural entre as formas sensórias concretas da música e os chamados “padrões emocionais”, que Bierwisch entende como formas fisiológicas de expressão de emoções e afetos, cujos sintomas externos são mostrados na fisionomia do rosto, nas habilidades motoras do corpo ou na maneira como a voz é conduzida. “Um gesto é, por assim dizer, o significado emocional de um complexo de estados ou processos fisiológicos ou, mais precisamente, o aspecto estruturalmente identificável de tal complexo.”<sup>16</sup> A diferença entre dizer e mostrar,

---

12 Naomi Cumming parte de um conceito de “gesto musical”, que, por um lado, abrange apenas uma subárea da fisicidade - o movimento curto e expressivo - e, por outro, está inextricavelmente ligado à performance musical. Cf. *The Sonic Self*, p. 133-138.

13 Manfred Bierwisch, “Gestische Form als Bedeutung musikalischer Zeichen”, p. 161.

14 Ibid, p. 174.

15 P. 161.

16 P. 164.

entre denotação e exemplificação também é decisiva aqui. Quando a música forma estruturas análogas a padrões emocionais, ela não se refere nem descreve as emoções, os afetos e as motivações em questão, como sugere o antigo topos da música como a “linguagem dos sentimentos”, mas sim representa a própria estrutura delas em seu meio. Nesse sentido, também é supérfluo perguntar de quem é a emoção que está sendo expressa; assim como com um ator não se trata do que ele realmente sente, mas do que ocorre na fisionomia de seu rosto e no ritmo de seus movimentos, a música pode exemplificar estados emocionais na presença sensória de suas formas<sup>17</sup>. A função estética de tais estados exemplificados não é, então, seu reconhecimento distanciado como a estrutura deste ou daquele afeto, mas sim, especialmente na música como a arte mais diretamente fisicamente experimentável, a de ser afetado, de uma co-experiência fisicamente experimentada do respectivo gesto.

---

17 Pensamentos semelhantes podem ser encontrados em Simone Mahrenholz, *Musik und Erkenntnis*, Stuttgart et al. 1998, seguindo a teoria do símbolo de Nelson Goodman.