

This much carries over to Hale's possibility semantics. Hale's metaphysics motivates adopting a *hybrid* modal logic. Where n is a nominal, to formalise a classical hybrid modal logic, it suffices to add two axioms and a rule governing the nominals to S5:

1. $\Diamond n$
2. $(n \& p) \supset \Box(n \supset p)$
3. If $\vdash n \supset A$, where n does not occur in A , then $\vdash A$

Every world is possible; if a world n and proposition p are jointly true, then it is necessary that n implies p ; if it is provable that A is entailed by n independently of the choice of n , then A is provable. The formalisation ensures that \Box is the universal modality, which although identical to S5 in its non-hybrid fragment, is stronger than S5 necessity in that it entails S5 necessity, but is not entailed by it. As $\Box(n \supset p) \vee \Box(n \supset \neg p)$ is a theorem in the resulting logic, which means that the worlds are complete, this axiomatisation will not do for Hale's purposes, however. It is an interesting project for further research to formalise a hybrid modal logic for Hale's semantics of incomplete possibilities.

Nils Kürbis
Department of Philosophy
Birkbeck
University of London
Malet Street
WC1E 7HX
n.kurbis@bbk.ac.uk

The Routledge Companion to Philosophy and Music, edited by Andrew Kania and Theodore Gacyk. Routledge, Oxon and New York, 2011, 654 páginas (+ 26 p. Prefácio, etc.). ISBN 978-0-415-48603-3

A filosofia da música tem tido uma história singular. Presente já nos alvares da filosofia, a abordagem da música por Pitágoras ficou célebre e Platão dedicou-lhe um espaço surpreendente na *República*. Ao fim de mais de dois milénios, em que o interesse filosófico pela

música se centrou ou nos seus efeitos sobre o espírito humano ou nos seus fundamentos matemáticos e no modo como pode espelhar a ordem natural ou sobrenatural do mundo, a estética adquire autonomia enquanto disciplina filosófica, para logo a seguir, Kant, um dos pensadores que mais a marcaram, como marcou quase todas as áreas da filosofia, ter dedicado pouco interesse à música, algo que seria surpreendentemente não fora o facto de, nessa época, a música pura instrumental não ter ainda suplantado a música vocal como o modelo da arte musical. Após essa mudança, após Beethoven, com o Romantismo e o triunfo da obra musical instrumental como foco de apreciação estética longe das frivolidades dos palácios de mecenas, dos teatros de ópera e das funções litúrgicas, temos a brusca transformação da música numa das artes mais profundas e importantes, para Schopenhauer, revelação directa da Vontade, e para Nietzsche, algo sem o qual a vida seria um erro.

No século XX, a tradição anglófona mostrou-se relativamente pouco interessada na estética em geral, até aos anos 60 e aos trabalhos de Goodman e Beardsley, que a recolocaram brilhantemente na cena filosófica respeitável, merecendo a música um lugar a par das restantes artes como fonte de problemas filosóficos específicos e particularmente desafiantes. Beneficiando ainda do facto de alguns dos mais destacados filósofos da arte da geração seguinte (Kivy, Levinson, S. Davies) terem um especial interesse na música, a produção filosófica sobre essa arte sofreu nos últimos vinte anos um incremento tão impressionante que, numa frase de S. Davies em 2003 citada pelos editores, “se fossem atribuídas medalhas pelo crescimento nos últimos 30 anos, a filosofia da música ganharia o ouro” (p. XXII), e ao ponto de o *British Journal of Aesthetics* se ter visto já na necessidade de rejeitar submissões de artigos sobre o tópico em prol do equilíbrio e da diversidade (Peter Lamarque, editor do *BJA*, cit. p. 294). Outro indicador é a publicação de nada menos que cinco livros de introdução à filosofia da música nos anos mais recentes.

O *Companion to Philosophy and Music* apresenta-se como o passo lógico seguinte, o primeiro a dedicar-se exclusivamente à filosofia da música. Ou, melhor dizendo, à combinação entre a filosofia e a música. Com efeito, como os editores sublinham, o volume estende-se a domínios e abordagens não especificamente filosóficos da música que, no seu entender, podem contribuir para a reflexão filosófica.

Vários ensaios têm como autores musicólogos, linguistas ou psicólogos, e o volume pretende ser apelativo para um leque muito variado de leitores que inclui músicos e musicólogos. Para isso, os editores procuraram apresentar ensaios num “estilo não-técnico”, de modo a tornar o volume acessível a todos os níveis académicos e às várias disciplinas visadas. Se bem que, em muitos dos ensaios, porventura a maioria, essa finalidade tenha sido conseguida, o problema que esta ambição levanta é que o que não é técnico para um estudante de um curso de filosofia (ou mesmo um académico da área) é-o para um de musicologia e, mais ainda, de música, e vice-versa; e o problema desdobra-se para o caso de ensaios que mobilizam algum domínio de competências de linguística ou de ciência cognitiva.

É de notar que é intenção expressa dos editores ultrapassar, neste *Companion*, dois pontos de vista que está actualmente em voga considerar como “limitações”. Um, da parte da filosofia da arte, é o centramento nos problemas típicos da “escola Anglo-Americana” (p. XXIV)—uma tendência que já estava presente, por exemplo, no *Companion* de Estética da mesma editora—, e aí estão ensaios sobre música e política, sociologia e estudos culturais, música e género ou fenomenologia, para além de dois ensaios cujos títulos falam por si: “A Filosofia Continental e a Música” e “A Filosofia Analítica e a Música”. A outra limitação, que tem sido desde os anos 90 o “bombo da festa” das novas correntes da musicologia, é o privilegiar do enfoque na música da tradição artística clássica e ocidental, e, dentro desta, no modelo pós-Barroco de *obras* de música instrumental (ou seja, não vocal) e pura (sem conteúdo programático ou descritivo)—, e aí encontramos ensaios sobre rock, jazz, música popular, a canção e a ópera, etnomusicologia, música para filmes e as tradições estético-musicais do oriente antigo.

O volume divide-se em seis partes, sendo que os pares em sequência exibem alguma afinidade entre si. A primeira é dedicada a questões gerais, a começar pela definição de música, e a segunda, inteiramente à questão da relação entre a música e as emoções. Salta imediatamente à vista que o tópico desta segunda parte é ele mesmo uma das “questões gerais” da filosofia da música. Os editores, que afirmam que o conjunto destas duas primeiras partes configura uma abordagem introdutória típica à filosofia da música (muito discutível no caso dos ensaios 17 e 18), justificam esta divisão com a importân-

cia que o problema tem assumido na filosofia da música. Há contudo alguma tensão com os intuitos ecuménicos que proclamam, uma vez que essa importância é, sem dúvida, muito notória, mas sobretudo na tradição anglo-saxónica. As partes III e IV abordam a história do pensamento sobre a música e suas figuras cimeiras. As duas partes finais são as mais variadas, contendo os ensaios sobre tópicos na intersecção da filosofia com outras disciplinas ou da música com outros temas susceptíveis de interesse filosófico—mesmo que nem sempre tratados de um modo que justifique esse interesse, como veremos.

A Parte I inicia-se com um ensaio de Andrew Kania sobre a definição de música, que parte da constatação de que quase ninguém tem dúvidas sobre quando está na presença de música, para a demonstração de que a construção de uma definição universalmente satisfatória do conceito é bastante espinhosa, uma vez que a noção de som musical, que lhe parece estar na base, o é também. Depois de analisar definições que se baseiam em propriedades intrínsecas desses sons e definições subjectivas, o autor manifesta preferência por uma definição intencional que, por via de uma cláusula disjuntiva, permite acomodar, por um lado, música com características musicais tradicionais mas produzida sem a intenção de que os ouvintes as percepcionem e registem como tais (música ambiente, etc.), e, por outro, obras experimentais que não exibam tais características: ‘Música é (1) qualquer evento intencionalmente produzido ou organizado (2) para ser ouvido, e (3) *ou* (a) para ter alguma característica musical básica, tal como altura ou ritmo, *ou* (b) para ser ouvida por tais características’ (i.e., ‘mesmo que não as tenha de facto’—aplicável a obras experimentais). A definição apresenta a vantagem típica de estratégias disjuntivas de funcionar bastante bem face a contra-exemplos, aliada à desvantagem de parecer artificial e distante de identificar algo como uma essência do conceito unitário de música—claro, talvez esse conceito não exista. O ensaio é modelar pela clareza, pelo facto de não se esquivar a esclarecimentos sobre metodologia de definição que um público filosófico mais experiente acharia didáticos mas que são imprescindíveis para os restantes, e pela substância filosófica, ao defender uma posição ao mesmo tempo que traça um mapa sintético das posições rivais actualmente discutidas. Inclusivamente, coloca em cima da mesa o interesse que poderão ter projectos de definição que não parecem ter utilidade prática, invocando a curio-

cidade filosófica como suficiente (e, no processo, fazendo a primeira referência à tradição anglo-saxónica ou “analítica”, no espírito da qual se propõe a investigação de uma definição pelo menos próxima do ideal da definição real ou essencialista).

O ensaio seguinte, por Jennifer Judkins, aborda o tema do som, silêncio e ruído em música, levando em conta diferentes estilos de música, execuções e gravações. Embora informativo, tende a ser expositivo de problemas mas não particularmente pródigo na exploração dos mesmos, para além de que o ensaio anterior já fazia alguma abordagem do problema do silêncio em música. Roger Scruton assina o ensaio sobre as três dimensões associadas à música ocidental, ritmo, melodia e harmonia, de onde ressalta a dificuldade de definir as duas primeiras. Scruton usa análises e perspectivas que já lhe conhecemos, num ensaio que serve o propósito de dotar o leitor não músico das ferramentas essenciais para a compreensão da maioria dos problemas da filosofia da música.

Um ensaio na colectânea sobre ontologia da obra musical é de leitura provavelmente mais fácil (e agradável?) para filósofos da “escola anglo-saxónica”. A autoria coube a Carl Matheson e Ben Caplan, dois autores que têm contribuído para algum desenvolvimento recente na área e que se movem com a necessária capacidade de síntese e de simplificação sem simplismo que o tema mais quente da metafísica da música requer. O ensaio inclui o tratamento do tema recentemente vindo a lume da meta-ontologia, que, no caso da estética, equaciona o conhecido dilema entre a descrição e interpretação do que os praticantes dizem e daquilo que acreditam ser o caso, e o intervencionismo filosófico com a prescrição de modos mais consistentes e coerentes de discurso sobre os itens artísticos. O espaço não permite muito mais que uma síntese deste tópico, que deverá aguçar a curiosidade dos filósofos não iniciados no sentido de subseqüentes explorações.

A noção de meio é tratada por David Davies. Não é uma leitura particularmente fácil e o tema pode parecer árido, graças também à fluidez dos conceitos abordados, que não têm geralmente um conteúdo suficientemente fixo nas práticas artísticas. Previsivelmente, D. Davies recupera os conceitos por si estabelecidos em trabalho anterior; e aborda uma discussão que geralmente se inclui na ontologia da música, entre sonicismo, instrumentalismo e contextualismo.

Lee B. Brown escreve sobre improvisação, um tópico que para

os não músicos é especialmente urgente clarificar, dado grassarem concepções extremas e irrealistas (viz., que no jazz a improvisação é completamente livre ou inteiramente pré-fabricada ou que os músicos clássicos nunca improvisam). O autor chama a atenção para a complexidade da avaliação de música onde a improvisação tem um papel importante—tanto mais que saber exactamente qual a dimensão desse papel (quanto da música é realmente improvisado) desempenha um papel fundamental nessa avaliação. É também abordada a ontologia da improvisação, que tem como limite negativo a ideia de que nenhuma obra de arte é produzida quando se improvisa (no sentido mais pleno de improvisação). Um argumento a favor desta posição é que só pode ser uma obra de arte algo que pelo menos *pode* ser trabalhado ao longo do tempo—mesmo que, na prática, seja produzido como por improviso.

Um dos ensaios mais duros de roer para não músicos será certamente o de Stephen Davies sobre notações musicais (oportunidade para os músicos se sentirem compensados pela travessia que fizeram do capítulo sobre ontologia), não por falta de clareza, mas pela dificuldade e especificidade da matéria, para mais quando se aborda também notações caídas em desuso e notações não ocidentais. Trata-se de uma abordagem didáctica, mas sem a qual seria impossível ao leitor não músico compreender um conjunto de problemas importantes, a começar por um clássico da moderna estética anglo-americana, a polémica abordagem da relação entre execução musical e notação por Goodman.

Os editores tomaram o ensaio sobre execuções e gravações a seu cargo. Analisam tópicos como a necessidade ou contingência da presença de um público para que se dê uma execução musical, a avaliação desta, a transparência ou não do meio da gravação ou os aspectos decorrentes de a nossa relação com a música ser actualmente maioritariamente mediada por gravações, em detrimento da música ao vivo. Há alguma complementaridade com o ensaio sobre ontologia quando é abordada a natureza metafísica das gravações.

Segue-se um ensaio sobre a autenticidade na execução musical, por Paul Thom. Infelizmente, este não faz jus à riqueza da polémica em torno do tema da autenticidade histórica, sendo a abordagem por vezes simplista e superficial, o que poderia ter sido minorado se tivesse sido prestada mais atenção ao tratamento do tema por Kivy

em *Authenticities*. A título de exemplo, a discussão desta obra é invocada aqui sobretudo a propósito do seu conceito de autenticidade pessoal. Thom defende que Kivy está errado ao afirmar que este tipo de autenticidade na execução (correspondente a um estilo pessoal) é incompatível com a autenticidade sónica—definida por Kivy como o replicar com sucesso dos eventos sonoros (ou um tal evento, viz., a estreia) do contexto original da obra. Segundo Thom, muitos intérpretes historicamente informados procuram a autenticidade sónica e exibem nas suas execuções autenticidade pessoal (p. 96). Mas isto revela incompreensão do primeiro destes conceitos. Se um executante consegue intencionalmente, numa sua execução, a autenticidade sónica—no sentido estrito dado por Kivy—, não pôde exercer escolhas pessoais, uma vez que o seu modelo sónico esgota todas as possibilidades e satura todos os espaços de liberdade para o executante. O facto de Thom usar ‘procuram’ trai o facto de que ele tomou aqui o conceito de autenticidade sónica—irrevogavelmente incompatível com o estilo pessoal—por um outro tipo elencado por Kivy, esse sim buscado pelos executantes historicistas: o uso de meios e práticas da época da composição, ou autenticidade *prática*, que, ela sim, não é *a priori* incompatível com a vertente pessoal. Em termos gerais, o ensaio, que se dedica numa segunda parte a questões de cultura e ideologia na autenticidade de música não clássica ocidental, arrisca-se a deixar o leitor com a ideia incorrecta de que os defensores da autenticidade histórica saem facilmente vitoriosos da discussão.

Ray Jackendorff assina uma versão de material já anteriormente publicado sobre música e linguagem, onde, a propósito da antiquíssima ideia de que a música é uma linguagem universal, resume as semelhanças e diferenças entre uma e outra de acordo com o estado da arte da investigação filosófica e científica. Extremamente informativo, por vezes de leitura difícil para os não iniciados nos aspectos técnicos da música e simultaneamente em linguística, o ensaio mostra no entanto de um modo suficientemente claro que as diferenças ultrapassam enormemente as semelhanças.

Igualmente interessante, e recheado de incursões em problemas filosóficos substantivos, por vezes na intersecção com a psicologia, é o ensaio de Saam Trivedi sobre o papel da imaginação na percepção e pensamento musicais, incluindo na prática dos músicos, com destaque para a questão da visualização espacial imaginativa do “movi-

mento” musical.

Tanto o ensaio sobre compreender a música, por Erkki Huovinen, como o de Jennifer Judkins dedicado ao conceito de estilo são informativos e acessíveis, sem contudo mobilizarem o leitor no sentido de o confrontar com problemas e debates filosóficos argumentativamente fortes.

Rafael De Clercq escreve sobre propriedades estéticas de um modo que envolve o leitor nas disputas em causa sem se furtar a uma análise mais tipicamente “analítica” do tema, que será talvez menos acessível ao leitor não familiarizado com este tipo de abordagem. Naturalmente, há uma aplicação ao caso da música de discussões mais gerais sobre as referidas propriedades—formalismo, realismo—, mas com várias nuances específicas a esta forma de arte.

O ensaio de Alan Goldman sobre valor na música é bem sucedido, simultaneamente acessível e indo directo aos enigmas sobre um dos mais temíveis temas da filosofia da arte, ainda mais irreduzível quando o objecto em análise é o valor estético de sequências de sons. Goldman propõe que pelo menos parte desse valor residirá na capacidade da música levar o nosso espírito para um mundo diferente e ideal em que a força criativa da mente artística se revela de modo particularmente destacado e intenso. Poderá parecer estranho que este seja sucedido por um ensaio sobre a avaliação da música por Gracyk. A diferença de pontos de vista reside em que este aborda, não tanto o valor da prática de fazer e ouvir música, como o anterior, mas sim os princípios à luz dos quais avaliamos comparativamente diferentes obras musicais (ou peças não classificáveis como obras), embora inclua uma página sobre a avaliação não-estética da música (ex.: o seu papel social) que teria igual cabimento no ensaio anterior. Relativamente acessível e bastante informativo, aborda os tópicos comumente cobertos em introduções ao tema, compreensivelmente sem grande especificidade para o caso da música.

Um ensaio sobre o tema relativamente recente da apropriação e hibridez na música poderia fazer mais sentido numa das duas últimas partes do volume, sobretudo porque James O. Young o aborda, não em termos dos eventuais problemas ontológicos suscitados, mas na possibilidade dessas práticas afectarem a qualidade estética dos produtos e, no caso da apropriação, na vertente dos problemas éticos acarretados. A parte 1 encerra com um ensaio incomum e, na sua

segunda metade, algo vago, de Anthony Gritten sobre tecnologia instrumental. Trata-se de um artigo em linha com a abordagem fenomenológica alemã que agrada sobretudo a leitores interessados nas perspectivas heideggerianas sobre a técnica e a tecnologia e seus desenvolvimentos mais recentes, mas que infelizmente não aborda praticamente nenhum dos interessantes temas levantados a propósito da tecnologia por, por exemplo, Stan Godlovitch no seu *Musical Performance*.

A Parte 2 é um curso rápido sobre o tema música e emoções. Os quatro ensaios correspondem ao conteúdo de um volume médio actual sobre o tema. Jenefer Robinson resume de modo lúcido e eficaz as teorias da expressão musical mais relevantes hoje em dia; Derek Matravers dá novo fôlego às teorias, outrora aparentemente condenadas, do despertar de emoções (*arousal theories*), abordando, entre outros, o problema das emoções negativas; Saam Trivedi analisa as teorias da semelhança e propõe que essas teorias poderão ser mais bem sucedidas se lhes for adicionado um elemento imaginativo que funciona após o trabalho causal realizado sobre a nossa percepção pelas referidas semelhanças entre a música e elementos mentais de alguma forma por nós associáveis a estados mentais; e Malcom Budd termina, num ensaio nem sempre idealmente claro e de título quase idêntico ao de Matravers, com mais ideias sobre o modo como a música pode despertar emoções. Trata-se sem dúvida de uma das partes mais ricas do volume, embora exposta a repetição de pressupostos e conceitos do tema nos quatro ensaios. Assinale-se que a importância filosófica deste tema e do trabalho sobre ele desenvolvido podem colocar em causa os apelos à libertação da “limitação” do modelo da música instrumental pura, uma vez que é precisamente esse modelo que proporciona os maiores desafios às teorias em causa e assim faz avançar a investigação.

A Parte III aborda a história das ideias estéticas sobre a música, incluindo um artigo, já referido, sobre tradições orientais antigas, e tem, por conseguinte, um interesse, senão puramente, pelo menos maioritariamente histórico, não fora os dois últimos ensaios, dedicados às “histórias” das duas “escolas” filosóficas (continental e analítica), o primeiro dos quais aborda inicialmente a questão do que divide de facto essas escolas, e o segundo inclui um elenco dos tópicos dominantes na filosofia da música de expressão inglesa. Mais história

surge na Parte IV, com ensaios sobre figuras particulares da mesma: Platão, Rousseau, Kant (algo surpreendentemente, dada a pequena conta em que este filósofo tinha a música), Schopenhauer (com Alex Neill a conseguir proeza de um ensaio claro, interpretativo mas filosoficamente interventivo, sem receio de confrontar as deficiências do pensamento da figura histórica que lhe coube), Nietzsche, Hanslick, Gurney (um autor que Jerrold Levinson muito contribuiu para recolocar no mapa da história da filosofia/psicologia da música), Wagner (onde Thomas Grey dá o seu melhor para justificar a inclusão do único não filósofo profissional no elenco, com sucesso limitado) e Adorno (em que Andy Hamilton tem a difícil tarefa de tornar acessível um autor que se empenhava em se exprimir de modo obscuro).

Como já foi sugerido, as duas últimas partes do volume são aquelas em que mais se materializam as intenções de diálogo e abertura da estética filosófica a outras disciplinas, a temas inovadores e a abordagens menos ortodoxas. Seria impossível fazer aqui mais do que uma breve alusão aos tópicos abordados. A Parte V intitula-se “Tipos de Música” e inicia-se com um ensaio dedicado à música popular, onde se discute o próprio conceito, a sua relação com a música folclórica ou tradicional ou com os conceitos de música de massas e o de arte. Como no capítulo que se lhe segue, sobre rock, é patente a juventude das abordagens filosóficas destes tipos musicais (se é que o são) na falta de consenso sobre as características mais básicas definidoras dos “tipos” e sub-tipos. Talvez seja outro reflexo desse carácter recente o facto de grande parte destes capítulos, como também parte do seguinte sobre jazz, evidenciarem menos argumentação tradicionalmente filosófica sobre a música e mais reflexões de carácter sociológico ou de filosofia da cultura num sentido amplo (veja-se as referências constantes às questões das supostas funções desses vários tipos e sub-tipos na criação de identidades culturais e sociais). Por outro lado, os ensaios sobre rock e jazz (este último da autoria do especialista Lee B. Brown) abordam muito brevemente as idiossincrasias ontológicas desses géneros, com relevo para o estatuto das gravações *versus* concertos ao vivo, no caso do primeiro, e da improvisação no do segundo. Uma crítica reaccionária que poderia ser feita à inclusão de “tipos musicais” como o rock é que existe uma diferença estritamente musical muito maior entre a missa de Machaut e uma sinfonia de Mahler do que entre uma canção de Schubert, uma de

Gershwin e uma canção rock, mas ninguém pensou em dedicar um ensaio aos “tipos” exemplificados pelos dois primeiros, simplesmente porque ambos estão subsumidos na categoria artificial ‘música erudita ocidental’. Isto revela que a prontidão dos editores, em sintonia com a atmosfera musicológica actual, em incluir um ensaio sobre o rock (sem extrair a conclusão de que a coerência levaria à inclusão de dezenas de outros “tipos” que, atravessando quase oito séculos, caem debaixo da categoria referida) provavelmente se deve ao privilegiar dos aspectos sócio-culturais em detrimento das dimensões especificamente musicais (o que ressalta também da escolha de alguns temas para ensaios—música e política, música e género e sociologia e estudos culturais—e permite apelar mais ao público ávido de novidades nas abordagens académicas da música).

O ensaio sobre a canção sofre, como outros, pelas limitações de espaço para fazer justiça à complexidade que os problemas filosóficos sobre a música atingem quando se encara a conjugação com a linguagem, que aumenta ainda quando a combinação se faz também com outras artes, no caso do ensaio sobre ópera. Ambos conseguem dar uma panorâmica razoável dos respectivos campos (que se sobrepõem em parte), ainda que fosse desejável dar alguma ênfase mais às questões sobre a avaliação de execuções nos dois domínios.

Uma surpresa espera os leitores de uma linha filosófica mais conservadora com o ensaio sobre música e filme (Noel Carroll e Margaret Moore). Um tema que facilmente poderia ser trivializado é tratado com rigor e substância filosófica (graças à integração do problema da música no mais geral sobre quem é o narrador num filme ou ficção televisiva, mas também à existência de uma literatura de qualidade sobre o tema, ainda que recente e, logo, pequena). Para mais, os autores dão-nos a esperada panorâmica dos debates enquanto simultaneamente esgrimmem argumentos em defesa de uma posição própria. O contraste com o ensaio subsequente sobre a música e a dança é notório. Esta, o “parente pobre” da reflexão filosófica sobre as artes performativas, tem vindo a ser mais abordada na tradição de expressão inglesa, mas o presente ensaio é, numa primeira metade, excessivamente histórico, e, na segunda, desenvolve-se sobre linhas associadas à filosofia francesa contemporânea sobre a corporalidade que não primam pela identificação de problemas filosóficos nem pela explicitação de argumentos relevantes. Esta parte encerra com ou-

tro tema inesperado, “Música Visual e Sinestesia”, contendo bastante informação provinda da psicologia que de outro modo não estaria facilmente à disposição do público filosófico nem do musicológico.

O volume encerra com a Parte VI, com o título “Música, Filosofia e Disciplinas Relacionadas”—se bem que, no caso dos ensaios sobre música e política, música e gênero e sociologia e estudos culturais, o ‘Relacionadas’ deva ser tomado com bastante generosidade. Os restantes são mais consensualmente expectáveis numa apresentação das disciplinas musicais teóricas: abordam a musicologia geral, teoria musical (nem sempre fácil de tomar como disciplina independente da filosofia da música), etnomusicologia, composição, análise musical, psicologia da música. Na fronteira está o ensaio de Diana Raffman (uma versão de material anteriormente publicado) sobre música, filosofia e ciência cognitiva, e é concedido lugar a um tema raramente abordado nestes *fora*, o da educação musical, em que Philip Alperson basicamente expõe a sua filosofia da educação musical (*praxismo*) em oposição à unilateralidade de uma educação fundada numa concepção formalista (extrema ou moderada) do valor da música. Já a inclusão, nesta parte, de um ensaio sobre fenomenologia da música (não no sentido neutro em que o termo ‘fenomenologia’ é usado na tradição anglófona) é mais discutível, uma vez que se trata de uma metodologia filosófica (geralmente associada, como é o caso neste ensaio, às correntes da hermenêutica) e não de uma disciplina relacionada com a música ou com a filosofia.

Em suma, apesar de escolhas editoriais que poderão parecer menos felizes, mas que os editores assumem desde logo como decisões com um grau de subjectividade ineliminável, trata-se de um volume percussor e original que contribuirá para o desiderato consensualmente benéfico de estimular o diálogo entre a filosofia da música e as disciplinas musicais académicas (e talvez a falha seja até maior da parte destas últimas, como se pode ver num exemplo do próprio volume: no ensaio sobre musicologia (p. 500), Justin London cita a obra de um colega musicólogo para realizar exactamente o mesmo ponto—a analogia entre a incapacidade da descrição para nos dar a experiência de uma qualidade musical e para nos dar a da graça de uma piada—feito por Peter Kivy numa obra até bastante conhecida entre os meios musicais—*Authenticities*—e publicada quatro anos antes). Um aspecto que poderá ser melhorado em próximas edições é

a uniformização entre ensaios quanto à presença de recomendações de leitura, ausentes num grande número destes, uma vez que isso só pode ser justificado em dois ou três ensaios cujos tópicos são tão recentes que as referências por si só quase cobrem a totalidade da literatura.

António Lopes
LanCog Group
Universidade de Lisboa
antonioerreialopes@gmail.com