

A HISTÓRIA DA MÚSICA É A HISTÓRIA DAS OBRAS MUSICAIS SIGNIFICATIVAS

(Resenha crítica do livro de Carl Dahlhaus, *Foundations of music history*)

Silvio Augusto Merhy

A frase do título poderia ser uma afirmação sintética das idéias de Dahlhaus¹. A história é o presente. E suas fontes podem se resumir a dois tipos: textuais e iconográficas. Esta tipologia vale evidentemente para as artes e para a música. A história da música é uma história setorial, que, junto com a história da arte, se mantém afastada da história propriamente dita, com a qual se choca sem convergir. A obra substantiva de Carl Dahlhaus, traduzida para o inglês do original alemão, formula esta divergência numa perspectiva fenomenológica e numa tradição confessada da historiografia alemã. Ela aposta no afastamento produzido por uma separação, puramente imaginária, entre a história da música e a história política, e tenta caracterizar como secundário o tratamento da música enquanto evento. Com isso acaba enfatizando a sua sobrevivência como objeto preponderantemente estético, ou seja, como “obra musical trazida à consciência da audição contemporânea”.

Dahlhaus adverte, antes de mais nada, que no seu texto não está proposta uma introdução aos fatos básicos da história da música. O esclarecimento posterior para esta afirmação não se explicita. No entanto, o autor esclarece que o foco do estudo se volta para a obra musical muito mais do que para os eventos que a envolvem. Parece que deste modo ficou um tanto adiada a discussão do que é fato histórico - e também da proposta de uma *histoire événementielle* - em proveito de uma vertente interpretativa não do fato musical, mas das obras musicais como objetos estéticos. A opção por uma história mais hermenêutica se revela na sua afirmação de que quanto mais compreendido o objeto, mais enigmático e estranho se torna, numa espécie de distanciamento que paradoxalmente aumenta com a proximidade.

¹ Dahlhaus, C., *Foundations of music history* (traduzido para o inglês por J.B. Robinson), Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Dahlhaus propõe que obras musicais não sejam tomadas como simples documentos, mas como objetos individuais com uma presença estética. Não pretende com isto reforçar a tendência da história da música a se transformar em guias de óperas e de concertos, ressaltando que esse fato não deveria ser desprezado, e sim, tomado como um sinal de que a historiografia da música é especial.

O objeto da história da música seria constituído por obras musicais significativas, cuja presença estética na contemporaneidade incentiva o desvelamento da história que existe “por detrás delas”. Privilegiando o conceito “obra” em detrimento do conceito “evento”, ele argumenta, aristotelicamente, que o material da história da música não é a *praxis*, a ação social, mas a *poiesis*, a criação das formas. Assim, o objeto da história da música não é o que foi mas o que ainda é, porque “ainda exerce influência”. Por isso, a história da música se afasta da história política. No entanto, ela não desprezará os eventos. Sua ênfase se dará na compreensão, leia-se, na interpretação.

A alternativa posta no segundo capítulo “O significado da arte: histórico ou estético”, que já se presume uma falsa questão, discute a relação entre história e arte. É totalmente pertinente a crítica de Dahlhaus à cronologia de Grout, incluída na sua *História da música ocidental*, e provida para ser como que um background, o *Zeitgeist* na história da música, relacionando as obras musicais aos fatos do seu tempo. No entanto, parecem descabidas as indagações sobre se há ou não raízes comuns entre a música, os acontecimentos políticos e a filosofia, ou se a música “reflete a realidade que cerca o compositor”, recolocando o *Zeitgeist* em debate.

Para responder a estas indagações, Dahlhaus divide a história da música em cinco fases estéticas: a primeira fase, nos séc. XVI e XVII, quando se relacionavam as técnicas com a função social da obra; a segunda, no séc. XVII e XVIII, quando apareceu uma “teoria dos afetos”, daquilo que era representado em arte; a terceira, nos séc. XVIII e XIX, quando a personalidade individual dos compositores predominava; a quarta nos séc. XIX e XX, quando predominou uma visão estruturalista das obras, encerrando em si mesmas o conteúdo artístico; e nos últimos vinte anos predominaria a visão das obras como documentos.

A atual mistura de tendências, diz ele, permite todas as abordagens sem que fique claro que espécie de objeto estas abordagens se propõem a analisar. O estruturalismo, por exemplo, isolando a obra (*self-contained work*) pressupõe, segundo o autor, uma distinção irreconciliável entre a significação histórica e estética das obras musicais.

Dahlhaus mantém a tensão da alternativa da análise externa (documental) e interna (estética) colocando-as como uma opção de seleção historiográfica, mais do que uma seleção dos fatos que interessam ou não aos historiadores da música. Ele reconhece que os fatos são construídos pelos historiadores, mas os pensa em séries contínuas. No entanto, ele não reconhece a possível reconciliação entre o extrínseco e o intrínseco, que tem uma tentativa de solução na teoria do campo onde se dão as lutas de representação.

Afirma o autor que, na verdade, os historiadores da música não se sobrecarregam em razão da vasta rede de fatos que eles podem articular na sua disciplina. Os fatos musicais podem ser detectados tanto nas intenções do compositor, quanto na estrutura das obras devidamente analisadas de acordo com a história das formas e dos gêneros, e também na “consciência do público para o qual a obra se tornou um evento”.

Parece evidente a distinção entre as fontes, um documento por exemplo, e o fato que o historiador reconstitui. Essa distinção, no entanto, começa a falhar quando se trata de obras musicais. A questão que o autor coloca é a seguinte: “Como as obras musicais formam os fatos desejados pelo historiador em música?”

O cuidado principal do historiador da música seria o de nunca obscurecer ou minimizar a distinção entre o evento político e a obra musical, a *praxis* e a *poiesis*. Esta parece ser a proposta central da obra de Dahlhaus. O que distingue fundamentalmente e profundamente um evento político de uma obra musical é o fato de que esta pode ser trazida do passado e ouvida sempre, não como documento, mas como obra presente hoje à nossa consciência estética.

A história total mostrou que não há impedimentos para que qualquer produção da atividade humana seja tomada como objeto de historicização, ainda que este objeto seja a criação da forma musical e que esta escolha possa conduzir a que se remova da música as marcas temporais da sua criação e da sua produção, isto é, das suas condições de possibilidade. A visão da história da música como uma história especial, que pressupõe teoria e metodologia própria, distinta da história propriamente dita, não é pertinente. Mais adequado é defini-la como possuindo um objeto próprio.

Por outro lado, pensar as obras como indivíduos, por detrás das quais se esconderia a história como a pérola em uma ostra, pode criar uma hierarquia na qual a figura romântica do autor, a *ostentatio ingenii*, tem mais importância do que os elementos de linguagem e o material sonoro comum a outras obras, e que foram colocados à disposição do compositor em determinada época.

A individualidade das obras musicais ganhou força especialmente no período de tempo que Dahlhaus designou como quarta fase, que é quando supostamente se instituiu a profissão de compositor, ofício que só nasceu graças ao desenvolvimento da notação musical. À medida que aumenta a dedicação do músico à criação musical em partituras, diminui a sua participação como executante, como “músico prático”. Podemos comparar a atividade do compositor, concebido nos séc. XVIII e XIX, com a do músico popular de hoje, para o qual ainda se misturam muito as práticas de compor, arranjar, cantar, tocar e gravar.

As obras individuais significativas, de que fala Dahlhaus, são as que compõem o repertório da música de concerto escrita e editada em partituras.

Parece questionável esta concepção de obra musical em que a partitura tem vida própria, independente da interferência dos editores, dos instrumentistas, da tradição interpretativa e do conjunto das suas execuções, não exclusivamente daquela primeira audição referencial mencionada em seu livro². Além disto, a análise musical morfológica tem se mostrado improdutiva por observar a forma musical desvinculada da sua ocorrência temporal, do material sonoro que faz viver a partitura desdobrada no tempo.

Um capítulo especial mereceria a interferência do público consumidor que, na visão de Michel de Certeau, não se coloca passivamente, mas também, por várias razões, produtivamente, como produto.

A questão da consciência é sem dúvida a vertente fenomenológica das teses de Dahlhaus, mesmo se considerarmos que ele evita falar de uma consciência individual, singular, universal. O que ele concebe, na verdade, é uma obra individualizada que, por força de sua significação permanente, se apresenta diante da consciência de um público determinado. Considerar que ainda hoje ela “exerça uma influência” restringe a noção dos vários usos que dela se faz e se tem feito desde a sua publicação. Ademais, a palavra influência traduz uma escolha de conceitos bastante frágil.

Parece um obstáculo intransponível considerar a obra individual como um objeto historicizável, sem que ela seja, antes de mais nada, desconstruída. Questionar a sua permanência e a sua recepção são pontos inerciais, parte essencial desta desconstrução. Mais complicada ainda é a proposição de historicizar a poética musical, focalizando a criação das formas. Buscar um modelo de forma nas obras musicais conduzirá, muito provavelmente, à procura desesperada da gênese de cada uma destas formas. Neste caso

² Ibid., p.34.

talvez a obra deixe o seu papel de *Darbietung*, isto é, de entretenimento, para se transformar em vestígio da forma musical, isto é, puro objeto documental. Além disto, se as obras comunicam entre si as suas formas, elas se deslocarão para um céu das idéias onde pairam na atemporalidade.

A tese do autor de estudar o criador e a recepção, referenciados na obra musical, pode provocar uma colisão desastrosa com os projetos de história cultural, contemporaneamente apresentados por historiadores franceses. Um dos pontos cruciais destes projetos é evitar justamente a noção de história cultural como a de história dos bens culturais, e assim projetá-la como uma história genérica, tão abrangente como foram a história política e a história social. A música, como um objeto da história cultural, não poderia dispor de metodologia específica, não se orientando pela metodologia que está formulada na discussão de uma história cultural genérica.

A preocupação com o *Verstehen*, que é mais do que entendimento e menos do que interpretação, leva sem dúvida à hermenêutica. É a questão do ponto de vista do historiador que o autor discute no capítulo sobre o *subject*, e que, com base em Hegel e apoiado por Droysen, introduz o conceito de faculdade histórica que se traduz na habilidade do historiador de ordenar os vestígios. De fato, o autor considera a noção de *Verstehen*, mas despreza a de inteligibilidade.

A discussão, importantíssima, da autonomia relativa ou não do campo da música colocada no capítulo oitavo, parece limitada por uma visão marxista incompleta, que se soma a de Adorno e não menciona a vasta produção da sociologia que focaliza a arte.

Quanto ao papel da hermenêutica, ela pode constituir uma técnica útil e eficiente para o estudo dos vestígios. Porém na sua utilização corre-se o risco de transformar o objeto a ser interpretado em um fato real, pré-existente, que deve ser revelado, iluminado pelo *Verstehen*. É uma contradição, por esta vertente, da concepção do fato histórico como uma construção, como “uma hipótese”, para usar as palavras de Dahlhaus.

Um esforço bem mais profundo seria despendido na discussão sobre o subjetivismo do conceito de faculdade histórica, fundado em Hegel, e que coloca no historiador o centro de coesão do sentido da história, uma espécie de “*subjective agency*” que mantém a identidade e garante a continuidade. A noção de lugar de ofício, muito presente na obra de Michel de Certeau, parece ser uma forma mais eficiente de fazer face a este problema.

Tudo leva a crer que a insistência em se escrever a história da música através de obras significativas e singulares contém uma tendência que nega

as recorrências da linguagem musical. É sem dúvida um interdito no campo da música conferir alguma importância às repetições de esquemas de linguagem, os quais não consagram o talento individual e barateiam o gênio. Num processo que elege a distinção e exclui a vulgaridade, os historiadores da música tem dado sempre mais atenção àquilo que se distingue como traço de personalidade, e se eleva acima dos modelos repetidos.

Em tese, o que mais se despreza nas histórias da música são os padrões musicais que se repetem de uma obra para outra ou de um compositor para outro, apesar de que é deles que, de certa forma, depende a inteligibilidade das obras para o público, seja ele competente ou não. Seria talvez uma empresa consistente tentar contar a história da música através dos padrões de composição que foram, em cada época, repetidos ou rejeitados, absorvidos na produção e na recepção das obras, ou sofreram exclusão com as rupturas estilísticas. Talvez se revele assim uma trajetória descontínua, traçada com o uso de esquemas e formas consagrados em certas épocas, por exemplo, na *musica practica* renascentista e no *métier* de Telemann e Vivaldi, ou, outro exemplo, com a rejeição de padrões no conjunto personalíssimo da obra de Debussy, ou em cada uma das criações superindividualizadas de György Ligeti.

Para terminar gostaria de marcar que as condições de temporalidade das práticas musicais tornou-se uma preocupação cada vez mais presente nas atividades acadêmicas e entre os próprios músicos. Precisamos, mais do que nunca, de um exercício crítico permanente das obras de história da música, articulando não só estas obras como os discursos e as disciplinas de história ministradas nas escolas e conservatórios.