

ANÁLISE MUSICAL E CONTEXTO: PROPOSTAS RUMO À CRÍTICA CULTURAL

Maria Alice Volpe

RESUMO: Este ensaio aborda as tendências recentes mais representativas da musicologia internacional que têm buscado uma integração entre a análise musical e o contexto cultural. Propõe um mapeamento dos quadros teórico-conceituais que têm guiado esse crescente reposicionamento da musicologia rumo à crítica cultural.

ABSTRACT: This essay discusses recent trends of international musicology that have pursued to integrate musical analysis and cultural context. It proposes a mapping of the theoretical frameworks that have informed major changes in musicology towards cultural critique.

Nas últimas décadas, musicólogos e teóricos têm se reposicionado diante do desafio de transcender os limites da análise interna de obras musicais em favor de um entendimento mais amplo da música. A questão norteadora tem sido a relação entre música e contexto. Diversas abordagens têm buscado sentido na música não apenas como obra ou estrutura autônoma, mas sobretudo como linguagem ou enunciado situado num contexto socio-histórico-cultural.

A questão adquiriu nova ênfase entre os musicólogos a partir da década de 1960, quando diversos autores, como Frank Harrison, Joseph Kerman, Leo Treitler e Carl Dahlhaus, se pronunciaram quanto ao rumo necessariamente crítico que a musicologia haveria de tomar.¹ Tais refle-

¹ Harrison, Frank. "American musicology and the European tradition", in Palisca, Claude; Frank Harrison & Mantle Hood. *Musicology*. (The Princeton Studies: Humanistic Scholarship in America). Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1963. Kerman, Joseph. "A profile for American musicology", *Journal of the American Musicological Society* 18 (Spring 1965): 61-69. Treitler, Leo. "On historical criticism", *Musical Quarterly* 2 (1967): 188-205. Reimpresso in *Music and the Historical Imagination*. Harvard University Press, 1989. Dahlhaus, Carl. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Colônia: Musikverlag Hans Gerig, 1977.

xões se deram no contexto da superação do positivismo na musicologia e de uma crítica dos problemas historiográficos da própria disciplina. Attingiu depois o campo dos teóricos, sobretudo a partir da década de 1980, quando emergiu a crise do organicismo, do formalismo e do estruturalismo, em suas diversas vertentes, como paradigmas da análise musical. A percepção geral de seus interlocutores, entre eles Treitler, Rose R. Subotnik, Ruth Solie, Robert Morgan, Anthony Newcomb, Scott Burnham e Lawrence Kramer, também apontou para o novo direcionamento crítico da disciplina.²

Manifestação visível da repercussão da crítica da musicologia às limitações das teorias analíticas, encontra-se no artigo “Theory, Analysis and Criticism” (1982), de Morgan,³ onde o autor faz um balanço do desenvolvimento da análise musical em relação à teoria e crítica, atentando para a necessidade de se ampliar as dimensões da análise musical pela compreensão de que uma composição não é apenas um objeto autônomo mas também um registro do pensamento humano ou um reflexo de preocupações de uma época.

Kerman tem sido figura-chave nesse embate, desde seu artigo polêmico (1965) sobre os problemas da musicologia histórica, e até mais recentemente, quando consolidou, em *Contemplating Music: Challenges to Musicology* (1985),⁴ sua crítica aos diversos ramos da musicologia, i.e., a musicologia histórica, a etnomusicologia, a análise musical e as práticas de performance. Kerman conclamou por uma abordagem mais crítica à música, um tipo de “crítica musical”, mais próxima à crítica literária e cultural do que à crítica jornalística como é entendido comumente o termo.

² Treitler, Leo. “Music analysis in historical context”, *College Music Symposium* 6 (1966): 75-88. Reimpresso in *Music and the Historical Imagination*. Harvard University Press, 1989. Subotnik, Rose Rosengard. *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991 (coletânea de artigos publicados entre 1976 e 1987). Solie, Ruth. “The Living Work: Organicism and musical analysis”, *19th-Century Music* 4 (1980): 147-156. Morgan, Robert. “Theory, Analysis, and Criticism.” *Journal of Musicology* I/ 1 (1982): 15-18. Newcomb, Anthony. “Once More ‘Between Absolute and Program Music’: Schumann’s Second Symphony”. *19th-Century Music* 7/ 3, 1984: 233-250. Burnham, Scott e Lawrence Kramer. “The criticism of analysis and the analysis of criticism: criticizing criticism and analyzing analysis”, *19th-Century Music* 16/ 1 (1992-93): 70-79.

³ Morgan, 1982, op. cit.

⁴ Kerman, Joseph. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985.

Embora tenham causado muita controvérsia,⁵ as idéias de Kerman deram suporte a uma geração posterior de musicólogos cujas atitudes têm lhes valido o rótulo de “Nova Musicologia”. Em reflexão posterior, Kerman reconheceu que, de fato, a musicologia estava passando por uma “mudança de paradigmas”.⁶

O artigo “The web of culture: a context for musicology” (1984), de Gary Tomlinson,⁷ constituiu o primeiro manifesto, de ampla circulação, da chamada “Nova Musicologia”, no qual se propôs um novo direcionamento teórico para a musicologia histórica voltado para a antropologia cultural, e mais especificamente para a hermenêutica cultural de Clifford Geertz. Nesse “artigo-manifesto” o autor propõe uma abordagem musicológica que se pretende nova ao absorver o quadro teórico-conceitual da antropologia cultural que reconhece que a música está impregnada de valores, suposições e idéias de uma determinada cultura, colhendo em Geertz o conceito de “descrição densa”. A leitura que Tomlinson faz da hermenêutica cultural de Geertz privilegia a premissa de que os dados perdem significado quando isolados de seu contexto e que, inversamente, ganham significado apenas em conexão com outros dados, que por sua vez também devem ser contextualizados. Dados ganham significado continuamente na medida em que somos capazes de entender cada vez mais suas interrelações na teia cultural (“web of culture”). Trata-se de uma historiografia contextual que enfatiza a relação da parte com o todo em seus quadros locais de consciência, superando a relação de causa e efeito que guiou o discurso historiográfico positivista. Além disso, a abordagem proposta por Tomlinson vai de encontro ao organicismo e formalismo que fundamentaram a história da música como uma cronologia de desenvolvimento de estilos. Em suma,

⁵ Ver por exemplo, a polêmica entre Kerman e Edward Lowinsky, sobre a hierarquia entre as várias subdisciplinas da musicologia (paleografia, transcrição, estudos de repertório, trabalho de arquivo, biografia, bibliografia, sociologia, Aufführungspraxis, escolas e influências, teorias, análise estilística, análise individual de obras, etc.) in Kerman, (Spring 1965), op. cit.; Lowinsky, Edward, “Character and purposes of American musicology: a reply to Joseph Kerman”, *Journal of the American Musicological Society* 18 (Summer 1965): 222-234; e Kerman, reply to Lowinsky, *Journal of the American Musicological Society* 19 (Fall 1965): 426-7.

⁶ Kerman, Joseph. “American Musicology in the 1990s”, *Journal of Musicology* IX/ 2, 1991: 131-142.

⁷ Tomlinson, Gary. “The web of culture: a context for musicology,” *19th-Century Music* 7/ 3 (1984): 350-362.

trata-se de uma história cultural em busca de “significados”, onde a crítica constitui um exercício de entendimento histórico.

Em *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others* (1993),⁸

Tomlinson dá continuidade ao seu projeto hermenêutico iniciado sob a influência de Geertz incorporando agora a hermenêutica de Gadamer e a de Ricouer e ainda a arqueologia e genealogia de Foucault. Enquanto influenciado pela hermenêutica de Geertz e o conceito de descrição densa, Tomlinson enfoca enunciados individuais de textos musicais. A partir da arqueologia de Foucault, Tomlinson examina as práticas sociais e discursivas onde se dão os enunciados. Em continuação ao seu projeto de transpor questões da antropologia cultural para a história, Tomlinson propõe o reconhecimento da “alteridade” do passado como o “outro” etnográfico ou, em outras palavras, considerar discursos passados sob a luz da diferença cultural. Ao tratar da relação dialógica entre o intérprete e o texto, Tomlinson recorre ao conceito de “fusão de horizontes” da hermenêutica que colheu nos textos de Gadamer e Ricouer, ambas representando um distanciamento do conceito de sujeito-objeto da hermenêutica de Dilthey. O conceito de “consciência histórica efetiva” (efetiva) de Gadamer reconhece a alteridade insuperável do outro e sustenta que o horizonte de interpretação não pode ser limitado pelo que o intérprete tinha originalmente em mente ou pelo horizonte do interlocutor para o qual o texto havia sido originalmente endereçado. A visão anti-historicista de Ricouer sustenta que o texto tem autonomia em relação ao autor, seu público original, seu contexto original e seu significado original.

Tomlinson também toma das teorias antissubjetivistas da arqueologia e genealogia de Foucault, a insatisfação com a idéia de que o sujeito justifica um texto, e vai além das questões de intencionalidade do autor e intertextualidade, buscando estruturas de pensamento ocultas que condicionam ou controlam discursos e práticas sociais. Construções discursivas situadas historicamente emergem e negociam com construções opostas. Tomlinson está ciente da auto-crítica do pensamento antropológico do século XX, cujo conceito de “cultura” e relativismo cultural

⁸ Tomlinson, Gary. *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others*. Chicago UP, 1993. Ver especialmente “Preface”, Capítulo 1 “Approaching Others (Thoughts before writing)”, e Capítulo 7 “Archeology and Music: Apropos of Monteverdi’s Musical Magic”.

têm excluído o outro do diálogo que os antropólogos travam entre si. O historicismo do século XIX (hermenêutica de Schleiermacher e Dilthey) também apresenta problema similar pois almeja compreender o passado melhor do que este compreendeu a si mesmo. Tomlinson demanda um reconhecimento mais pleno das ações situadas numa rede de ações e negociações por meio da hermenêutica dialógica na tentativa de evitar histórias hegemônicas. Em seu estudo de música, etnografia e crítica, Tomlinson é inovador também na definição de seu campo de estudo como a abordagem da música como poder mágico (ou seja, a manipulação de forças naturais e supernaturais) no contexto da cultura e praticantes de magia dos séculos XV, XVI e XVII na Itália; não se trata, portanto de decifrar o papel do ocultismo (simbolismo e numerologia) em práticas composicionais de tradição escrita, como já havia sido feito pela musicologia tradicional. Em síntese, a proposta de transcender para a história os princípios teóricos da antropologia foi compreendida por Tomlinson como o reconhecimento da alteridade do passado, ponto de partida para uma etnografia do “outro” (o passado), ou seja, a etnografia histórica.

Tomlinson teve como principal interlocutor, Lawrence Kramer, com quem travou extensa polêmica.⁹ Kramer iniciou seu exercício crítico no livro *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After* (1984), onde buscou paralelos construtivos entre textos poéticos e obras musicais.¹⁰ Kramer avançou seu quadro teórico-conceitual em *Music as Cultural Practice* (1990),¹¹ onde fez uma síntese pessoal de duas correntes intelectuais: o pós-estruturalismo e o historicismo crítico. A corrente pós-estruturalista que norteia a crítica de Kramer é a desconstrução; numa postura eclética que evoca autores como Freud, Foucault, Derrida, J. L. Austin, Bourdieu, Barthes, Bakhtin, Geertz e Gadamer, e que almeja, segundo o próprio autor, a “interdisciplinaridade”, Kramer recorre à teoria da sexualidade e feminis-

⁹ Kramer, Lawrence. “*The musicology of the future*”, *Repercussions* 1 (1992): 1-19. Tomlinson, Gary. “*Musical pasts and postmodern musicologies: a response to Lawrence Kramer*”, *Current Musicology* 53 (1993): 18-24. Kramer, Lawrence. “*Music criticism and the postmodernist turn: in contrary motion with Gary Tomlinson*”, *Current Musicology* 53 (1993): 25-40.

¹⁰ Kramer, Lawrence. *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1984.

¹¹ Kramer, Lawrence. *Music as Cultural Practice: 1800-1900*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1990.

ta, a teoria da prática, a psicanálise e a teoria do ato da fala. Nesse estudo, Kramer pretende confirmar as seguintes premissas: as obras musicais têm significados discursivos; esses significados são suficientemente definidos e, portanto, podem ser submetidos à interpretações críticas comparáveis às interpretações de textos literários e práticas culturais; esses significados não são “extra-musicais”, pelo contrário, estão inextrincavelmente vinculados a processos formais e articulações estilísticas das obras musicais; e esses significados são produzidos dentro de práticas e valorações reguladas socialmente, ou seja, são parte integrante da contínua produção e reprodução cultural. Abordando a música, a literatura, a pintura e a crítica cultural, Kramer busca demonstrar que a música pode ter significados que expressam valores culturais construídos musicalmente por “tropos estruturais”. Significativa diferença entre as abordagens musicológicas de Kramer e Tomlinson é que o autor de *Music as Cultural Practice* constrói sua crítica fazendo referência direta a exemplos musicais de obras específicas.

Para ilustrar a abordagem de Kramer, vamos comentar sua discussão no capítulo “Liszt, Goethe, and the Discourse of Gender”. O autor discute o *Fausto*, de Liszt, como parte de uma prática representacional de gênero do século XIX, cuja ideologia visava regular a feminilidade pela imobilização simbólica: a separação da mulher da produção cultural de significado, a proibição da mulher de participar como sujeito nas práticas interpretativas que a investem de significado, tanto para ela mesma como para outros(as); vige a regra da exclusão, onde a mulher como objeto de interpretação masculina. Segundo a análise crítica de Kramer, códigos musicais correspondem a códigos culturais e seguem uma lógica binária de oposições. Atributos masculinos (força, paixão, vitalidade, dinamismo) são representados na música de Fausto por relações de semitom, disjunção melódica, contornos ascendentes e descendentes, material contrapontístico dinâmico, temas e motivos que sofrem desenvolvimento sequencial, temas divididos em metades díspares, prazer pela cor timbrística, e mudanças repentinas da cor harmônica e instrumental. Atributos femininos (doçura, suavidade, estabilidade, beleza, imobilidade) são representados na música de Gretchen por padrões diatônicos plácidos, frases melódicas descendentes ou que se movimentam por graus conjuntos, homofonia transparente, temas cujas duas metades praticamente se repetem, temas que recorrem apenas em graus específicos ou trans-

postos em oitavas, e redundância temática. O discurso de Gretchen adquire dinamismo harmônico e temático apenas por meio das intervenções musicais de Fausto. Processos musicais da sinfonia do século XIX convergem com as técnicas da literatura e da pintura do mesmo período, as quais trazem representações burguesas e patriarcais da diferença sexual.

Kramer dá prosseguimento ao seu exercício de crítica cultural no livro *Classical Music and Postmodern Knowledge* (1995), cujo¹² primeiro capítulo, “Prospects: Postmodernism and Musicology”, de teor eminentemente teórico, expõe as possibilidades do pensamento pós-moderno na renovação do discurso musicológico e no questionamento ou desconstrução do conhecimento estabelecido sobre a música do passado. O pensamento pós-moderno levanta uma miríade de questões críticas, dentre as quais: a desconstrução de oposições, como fato e valor, intrínseco e extrínseco, musical e extramusical, música e contexto, música e linguagem, o hermenêutico e o historiográfico; o reconhecimento da localização e posicionamento de subjetividades e objetividades construídas historicamente, de modo que música deve ser compreendida dentro de uma determinada ordem cultural; o reconhecimento de discursos heteroglóssicos ou da pluralidade de visões; a descentralização do sujeito reconhecendo seu processo de significação fragmentário, incoerente e em construção permanente; a economia da comunicação, que redefine o objeto musical, o qual não se limita à obra, mas envolve as condições de composição, performance, reprodução e recepção (esta última sendo a preocupação principal de Kramer); o efeito performativo da música, cuja ação não-mediada confere poder a pessoas, instituições e grupos sociais que controlam a sua produção; e, finalmente, transformar a musicologia num estudo contestador, numa teoria e prática de subjetividades musicais, no qual o trabalho positivista ou analítico adquire sentido somente se relacionado a um tipo de ação humana historicamente situada. Seguindo seu estilo crítico usual, o autor recorre a exemplos musicais para consubstanciar seus prospectos teóricos.

Outra publicação importante foi *Music and Society* (1987), editado por Richard Leppert e Susan McClary,¹³ sobretudo por oferecer uma gama bastante significativa de abordagens que visam a contextualização da

¹² Kramer, Lawrence. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995.

¹³ Leppert, Richard & McClary, Susan (ed.). *Music and Society*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

música. Tal publicação também representou uma espécie de manifesto, não apenas pelo seu capítulo introdutório, “The ideology of autonomous art”, de Janet Wolff, mas também devido ao teor revisionista de seus diversos trabalhos. O artigo de Janet Wolff é um verdadeiro manifesto de cunho sociológico-marxista que questiona a autonomia da arte. Sustenta que o texto musical contém traços impregnados dos processos históricos nos quais se originou, e que a análise crítica deve se afastar dos estudos estilísticos e da análise interna e buscar interpretar o significado das obras musicais em termos das categorias sociais e ideológicas nelas representadas. O significado está localizado, portanto, na esfera social. A música é um produto social; sua abordagem deve incluir a produção, a recepção, as instituições e a história social. As análises estruturalistas e semióticas têm demonstrado que o significado é construído em diversos níveis e, portanto, aspectos estilísticos e estruturais, bem como convenções musicais, podem ser decodificadas sociologicamente.

Grande polêmica girou em torno do capítulo de McClary, a começar pelo título provocativo “The blasphemy of talking politics during the Bach Year”, que colocou em pauta a dimensão política e ideológica da música e da musicologia. Mais tarde, McClary provocou outro choque na comunidade musicológica ao trazer a crítica feminista à análise musical, com o livro *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality* (1991).¹⁴ O capítulo sobre *Carmen*, de Bizet, posteriormente desenvolvido em livro, é sobretudo um exercício de crítica cultural. Esse trabalho não é apenas um estudo da atuação feminina em atividades musicais; é sobretudo uma crítica da música e da musicologia baseada na teoria feminista, cujo quadro teórico coloca cinco questões principais: construção musical de gênero e sexualidade; aspectos da teoria tradicional da música carregados de pressupostos de diferenças de gênero; gênero e sexualidade na narrativa musical; música como discurso de gênero; e estratégias discursivas de mulheres musicistas. A discussão está fundamentada metodologicamente pela análise musical, história social e teoria crítica, e mostra que atributos femininos são representados em música por códigos musicais enraizados na sociedade patriarcal. A música faz parte de um discurso onde o feminino é construído e percebido como elemento transgressor, exótico, sedutor e manipulador por meio do desejo sexual. Os atributos femininos e a retó-

¹⁴ McClary, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. University of Minnesota Press, 1991.

rica sedutora de Carmen são consubstanciados musicalmente pelo uso de música espanhola, frases erráticas em movimento cromático descendente, mudanças abruptas de modo maior-menor, cadências que se resolvem em acordes situados em graus mais agudos do que o esperado. O exercício crítico de McClary, tanto quanto o de Kramer, contêm aspectos questionáveis quanto à validade da relação estabelecida entre códigos musicais e significados sociais. Ainda assim, constituem trabalhos bastante instigantes para o empreendimento crítico da Nova Musicologia, devido sobretudo à mudança paradigmática do discurso musicológico que intentam.

Os autores mencionados até o momento, sobretudo Tomlinson, Kramer e McClary, têm tocado questões diretamente relacionadas ao contexto socio-cultural e, portanto, parecem estar na linha de frente de uma “nova musicologia”. Entretanto, há outros autores que têm renovado a área de diversas maneiras, ainda que não tenham sustentado uma retórica tão radical ou polêmica, como a de McClary, Tomlinson e Kramer. Há uma gama de atitudes refletidas em trabalhos publicados desde a década de 1980, que têm demonstrado preocupações diversas pelo contexto. A questão central parece ser o que se define por contexto, como se concebe o contexto, quais seriam as fronteiras do contexto, como se delimita o contexto, quais seriam os fatores selecionados como relevantes quando se conceitualiza o contexto que irá informar a análise ou a crítica musical.

Dentre um grande conjunto de trabalhos que propõe uma reflexão revisionista sobre a música ou a musicologia, ainda que não necessariamente vinculados diretamente ao grupo da Nova Musicologia, mas em intenso diálogo com este, distinguimos seis abordagens orientadas pelos seguintes parâmetros: história das idéias; literatura; semiótica; recepção; economia da produção; e obras ou estilos no contexto de outras obras ou estilos.

Nas abordagens que buscam uma relação entre música e história das idéias, dois autores têm se destacado pela consistência com que embasam seus trabalhos, Rose Rosengard Subotnik e John Daverio. A relação entre música e literatura tem preocupado autores desde os primórdios da musicologia, mas a partir da geração do pós-guerra tem oferecido novas respostas para velhas questões. Comentaremos adiante um autor que nos parece bastante significativo dessa vertente, Anthony Newcomb.

Rose Rosengard Subotnik, autora fortemente influenciada por Theodor

W. Adorno, tem desenvolvido reflexão extensa sobre a relação entre música e ideologia, ou mais precisamente, entre estilo musical e a história das idéias filosóficas. O estudo “Romantic Music as Post-Kantian critique: Classicism, Romanticism, and the concept of semiotic universe” (1981)¹⁵ faz uma análise comparativa entre os estilos clássico e romântico em relação à filosofia Kantiana e Pós-Kantiana. Segundo a autora, o estilo clássico corresponde ao Iluminismo, particularmente à crença Kantiana na racionalidade universal da ciência, nos ideais universais e nas estruturas lógicas, que foram expressos em música pelo modelo ideal platônico e uma série de convenções formais que implicavam em determinadas resoluções. O estilo romântico constituiu uma crítica a esses valores em defesa da subjetividade, do individualismo, da expressividade e da ausência de completude. A crítica romântica pós-Kantiana foi consubstanciada em música pela subversão do ideal clássico em favor de todos fragmentários e das relações paradoxais entre estruturas autônomas, ainda que incompletas em significado; e mais ainda, tendo na incompletude uma fonte de significado. Além disso, as implicações propulsoras da tonalidade tendem a afetar níveis mais localizados da obra – seja em passagens ou segmentos – do que o nível formal global. O padrão antecedente-consequente perde sua significância estrutural de larga escala por meio de sua dissociação da função de premissa tonal, tendo portanto apenas um efeito localizado. Em virtude disso, tem-se a repetição ou variação estática de unidades independentes, a construção de padrões temáticos ou impulso rítmico por meio de repetição ou variação acumulativa de unidades distintas, mudanças abruptas de plano tonal, sem qualquer preparação harmônica e intensa justaposição de modos maior e menor. Ainda segundo Subotnik, o discurso romântico promove uma mudança nos padrões de escuta, porquanto o sentido emerge da audição retrospectiva. As obras românticas levam o ouvinte para além da estrutura temporal da música em direção a um universo definido fora daquela estrutura e inteiramente fora da música propriamente dita. A música romântica estabelece uma conexão cognitiva interna em direção a estrutura(s) arquetípica(s) específica(s) como atos de expressão.

¹⁵ Subotnik, Rose Rosengard. “Romantic Music as Post-Kantian critique,” in Price, Kingsley (ed). *On Criticizing Music: Five Philosophical Perspectives*. Baltimore e Londres: Johns Hopkins University Press, 1981. Publicado posteriormente in *Developing Variations* (1991, op. cit.).

No trabalho “On Grounding Chopin”,¹⁶ Subotnik sustenta que o problema de relacionar a música à sociedade é fundamentalmente um problema da crítica e requer muito das mesmas ferramentas que se utiliza para interpretar um texto literário. O significado e identidade da música residem no contexto social embora não possam ser comprovados cientificamente ou empiricamente. A análise de Subotnik sobre a *Balada em Sol menor* e o *Prelude em Mi maior*, de Chopin, aborda a experiência auditiva do fazer musical estabelecendo uma conexão entre análise formal e fruição auditiva, ambas segundo o pensamento ocidental (filosofia) do século XIX. A obra de Chopin ajudou a demarcar uma mudança no pensamento ocidental distanciando-se da crença metafísica, da confiança total na racionalidade inata da estrutura e da confiança na racionalidade universal da ciência. O problema composicional que Chopin elegeu foi dar sentido ao intrinsecamente fragmentário, cujo discurso reconhece a contingência do aqui e agora, e da implicação trágica da realidade efêmera. Segundo Subotnik, o pensamento composicional de Chopin pode ser sintetizado como aquele que privilegia todos fragmentários, nos quais a categoria da resolução se torna irrelevante, pois a implicação tonal se contrapõe à força de resolução harmônica, exibindo a substituição da estrutura causal ou implicativa por analogia, contingência de localização, contiguidade, paralelismo e repetição em diferentes contextos. Em ambos os trabalhos, Subotnik dá suporte às suas reflexões teóricas por exemplos musicais convincentemente significativos.

Portanto, a argumentação de Subotnik mostra como a música romântica estava questionando ideais iluministas de objetividade, racionalidade e todos perfeitamente coerentes por meio de um discurso musical que expressava subjetividade, individualidade e todos fragmentados por meio de formas incompletas, formas abertas, discurso fragmentado e pela minimização da direcionalidade harmônica clássica por meio de harmonia implícita e organização formal cujas repetições ou idéias musicais não constituíam um *a priori* mas, conforme demonstrado pela análise de Subotnik, inteiramente dependente do arbítrio do compositor e, portanto, expressava sua subjetividade e individualidade.

Acompanhando a abordagem de Subotnik, porém sob outra perspectiva, os trabalhos de John Daverio contidos em *19th-Century Music and German*

¹⁶ Subotnik, Rose Rosengard. “On Grounding Chopin”, in Leppert & McClary (1987). Publicado posteriormente in *Developing Variations* (1991, op. cit.).

Romantic-Ideology (1993)¹⁷ fazem uma conexão interessante entre a história das idéias e estilo musical. Daverio relaciona o pensamento romântico, sobretudo o de Friedrich Schlegel, com a música alemã produzida no período. Ao invés de buscar os conteúdos literários ou estruturas lingüísticas expressos na estrutura musical (como é o caso dos trabalhos de Newcomb e MacCreless discutidos adiante), Daverio buscou relacionar o ideário romântico com os aspectos da sintaxe e forma musical. Sua premissa central é o conceito de *Wechselwirkung* (troca mutuamente condicionadora) de Dahlhaus, pela qual a música e a literatura do século XIX compartilhavam alguns processos de ordem estrutural e abstrata, como, por exemplo, a preferência por interpolações digressivas, frases fragmentadas, formas circulares ou abertas e “padrões auto-reflexivos” – expressão que poderíamos traduzir como “discurso metalingüístico”, ou seja, a linguagem que fala dela mesma.

Daverio analisa estratégias formais de Schumann, Weber, Brahms, Wagner e R. Strauss em relação às categorias críticas de Schlegel: o *Arabeske*, a *tendenz*, a arte como crítica e o imperativo romântico *Mischgedicht*. O *Arabeske* como digressão narrativa e assimetria formal; o sistema do fragmento, a que consiste na coerência associativa de estruturas incompletas ou abertas. A *tendenz* (a tendência formal) é garantida pela *Witz* (ironia), entendida não como um dispositivo poético mas como um modo de pensamento. A arte como crítica, onde o status de uma obra musical depende diretamente da sua habilidade de criticar as idéias imbutidas em seu próprio discurso – por exemplo, na música romântica, rupturas formais e de texturas projetam uma mensagem crítica. O imperativo romântico *Mischgedicht*, segundo o qual o gênero híbrido é uma necessidade histórica e visa transcender as fronteiras de gêneros; embora a ópera, a sinfonia, o concerto e a sonata, os principais gêneros do classicismo vienense sobrevivam durante o século XIX, eles tendem cada vez mais a funcionar como “qualidades” ou “tons” (operístico, sinfônico, etc.) em composições cuja essência deriva da mistura de gêneros. O capítulo “Schumann and the *Arabeske*”, discute como a filosofia de Schlegel estava relacionada com a estética e o estilo da música de Robert Schumann. As categorias de fragmento, *tendenz*, *Witz* e gêneros híbridos de Schlegel estão refletidos

¹⁷ John Daverio, *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology*. New York: Schirmer Books, 1993.

no discurso musical de Schumann, especialmente na música para piano de sua primeira fase.

O trabalho de Daverio oferece reflexão importante sobre a controversa conceituação do romantismo na música. Parte do princípio que Schlegel usou a palavra “romântico” para designar obras de arte que buscaram combinar e transcender formas e gêneros tradicionais. Explora então as maneiras pelas quais os compositores do século XIX colocaram o programa de Schlegel em prática, e argumenta que tais compositores refletiram verdadeiramente um novo ideal pela valorização das estruturas intencionalmente fragmentadas ou incompletas, e obras que transcenderam os limites de gêneros musicais distintos. Daverio conclui que as idéias tradicionais ou estereóticas sobre o Romantismo são inadequadas para descrever a sua música, e que, na verdade, a música romântica frequentemente se constitui numa crítica aos clichês românticos. Daverio dá ênfase aos aspectos formais da música e refuta a idéia de que o problema da forma não tinha tanta importância para os compositores românticos como tinha para os clássicos. Toda essa argumentação se consolida na análise de obras que refletem o ideário romântico de Schlegel.

Outra vertente bastante importante são os estudos que exploram a relação entre estrutura e significado na música, ou seja, como os aspectos semânticos e estruturais/lingüísticos de um poema ou texto literário são traduzidos musicalmente. Não se trata de simples descritivismo musical (tone painting), mas sobretudo da estrutura do discurso musical, incluindo sua sintaxe harmônica, rítmica e formal. Tal abordagem, já bastante consolidada por estudos exemplares como o de Thrasybulos Georgiades, “Lyrik as musikalische Struktur” (1967),¹⁸ ganhou novo fôlego a partir da década de 1980. Muito influente nessa vertente foi o conceito de *Wechselzung* de Dahlhaus, ou seja, a idéia de um processo de trocas mútuas entre a literatura e a música. Os dois trabalhos que comentaremos a seguir, de Anthony Newcomb (1984) e Patrick McCreless (1995), têm em comum o uso do conceito de *Wechselzung* de Dahlhaus e mostram que as obras analisadas expressam “subjetividade em ação”, aspecto importante da relação entre os discursos musical e literário.

¹⁸ Georgiades, Thrasybulos. “Lyrik als musikalische Struktur (Über allen Gipfeln)”, in Schubert: *Musik und Lyrik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1967. Trad. inglês in Frisch, Walter (ed.). *Schubert: Critical and Analytical Studies*. Lincoln e Londres: University of Nebraska Press, 1986: 84-103.

No artigo “Once More ‘Between Absolute and Program Music’”,¹⁹ Anthony Newcomb argumenta que a Sinfonia nº 2, de Schumann, tem tido recepções diversas desde a sua primeira execução até os dias de hoje, e as mudanças na sua avaliação como obra são devidas a mudanças de um tipo de análise conteudista para um tipo de análise mais formalista. A história da recepção da Sinfonia nº 2, de Schumann, revela que duas abordagens diferentes informaram a avaliação que se fez de tal obra. A abordagem conteudista dominou sua recepção inicial (1846-1852) e elogiou tal sinfonia como a mais alta realização de Schumann no gênero. Entre 1852 e a década de 1880, tal abordagem e sua avaliação positiva ainda dominava embora tenha encontrado alguma oposição. A abordagem formalista, defendida pela voz influente de Kretzschmar desde o final da década de 1880, fundamentou a avaliação negativa que se consolidou durante o século XX, deixando tal obra num status de segunda categoria ou simplesmente na negligência. Newcomb propõe levar em consideração a percepção contemporânea de Schumann, trazendo seus arquétipos conteudistas para a análise formal, ou seja, conciliar os instrumentos analíticos do século XX (estruturalistas) com os conceitos de *Ideengang* (curso de idéias) e *Seelenzustände* (emoções ou atitudes corporificadas ou materializadas) do século XIX. É fundamental levar em consideração que o público de Schumann reconhecia que a música tinha um conteúdo poético e estava familiarizado com os enredos arquétipos; assim como num romance, as propriedades formais da música eram compreendidas como um padrão de estados mentais ou subjetivos em transformação ou movimento. No caso da Sinfonia nº 2, de Schumann, (assim como nas Sinfonias nº 5 e nº 9, de Beethoven), o enredo arquétipo é o da luta desde o sofrimento até a redenção (“the struggle from suffering to redemption”). Portanto, a base da compreensão da obra não reside apenas na sintaxe musical e nos tipos formais convencionais, mas também no reconhecimento do enredo arquétipo. A questão central não reside tanto na sucessão de seções temáticas e movimentos como diagramas formais, mas sobretudo na evolução quase dramática e na interação dos temas, bem como nas fontes de um determinado tema e nas transformações sucessivas do caráter temático. Dando largo suporte à sua análise por meio de exemplos musicais, Newcomb propõe uma reavaliação da crítica atual sobre a Sin-

¹⁹ Newcomb, Anthony. “Once More ‘Between Absolute and Program Music’: Schumann’s Second Symphony”. *19th-Century Music* 7 / 3, 1984: 233-250.

fonia nº 2 de Schumann apoiando-se no conteúdo poético que guiou a criação e recepção coeva da obra. O estudo de Newcomb se revela muito esclarecedor ao buscar a percepção conteudista da época da criação da obra para informar a abordagem estruturalista do século XX.

Enquanto Newcomb propõe abordar o tropo “subjetividade em ação” baseado em “enredos arquetipos” de uma época, McCreless²⁰ analisa o Trio para piano op. 67, de Shostakovich, baseado em “signos culturais”, estabelecendo uma conexão entre a biografia do compositor (a experiência pessoal de perder um amigo) e a contingência histórico-social (seu amigo era judeu e foi morto num campo de concentração durante a II Guerra Mundial) e enunciados musicais carregados de significados e cujo discurso musical evolui numa forma cíclica. O ensaio analítico de McCreless relaciona o “ciclo da estrutura” (a teia de desenvolvimento e relações temáticas e tonais nos diversos movimentos) com o “ciclo de significados” (o modo como uma obra em vários movimentos faz uma asserção extra-musical coerente). Segundo o autor, diferenças estruturais de tipos cíclicos têm implicações no nível interpretativo e extramusical. Portanto, é necessário avaliar o tipo e o grau de interrelação estrutural e temática de uma obra para poder “ler” algum tipo de interpretação extramusical. McCreless articula significados “imanescentes” e “extrínsecos” por meio de uma ampla visão analítica e hermenêutica da obra como um todo. Importante ressaltar que a postura hermenêutica de McCreless afilia-se mais à hermenêutica tradicional do século XIX do que a hermenêutica moderna do século XX. Pelo aspecto analítico, o autor adota as teorias de Schoenberg, Réti e Keller, todas sensíveis a relações motivicas dentro de um mesmo movimento e entre movimentos diferentes da mesma obra. Adota ainda o conceito de níveis estruturais de Schenker. Pelo aspecto crítico, o autor adota as abordagens de Treitler, Newcomb e L.Kramer, na leitura de significados extrínsecos dos diversos aspectos da superfície e estrutura musical entre os movimentos individuais que se sintetizam numa interpretação global da obra. A leitura McCreless está fundamentada nas circunstâncias (biográficas e históricas) sob as quais a peça foi composta, bem como nos signos musicais, entendidos estes como auto-referencialidade e como signos culturais. Significado extrínseco é identifi-

²⁰ McCreless, Patrick. “The cycle of structure and the cycle of meaning: the piano Trio in E minor, Op. 67”, in Fanning, David (ed.). *Shostakovich studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995: 113-136.

cado com o nível da superfície (mudança de vozes) e estrutural (polaridade diatônico-cromática; appogiatura dupla; polaridade tonal Mi-Sib; e relações motivicas e tonais entre os movimentos). Segundo a leitura de McCreless, o op. 67 de Shostakovich retrata o tópico da morte ou perda e ainda o tropo da subjectividade em ação, na qual um sujeito suporta o sofrimento de uma realidade cruel que não pode e jamais será inteiramente aceita ou superada; tal sofrimento vai desde uma perda e dor pessoal para o horror sentido na esfera pública. Apesar de partir de uma proposta bastante desgastada de identificar na música a expressão subjetiva do compositor, a abordagem de McCreless se mostra suficientemente convincente sobretudo por cunhar sua interpretação no reconhecimento de signos musicais como signos culturais.

A correlação entre música e signos culturais também tem sido abordada por métodos analíticos que adotam o quadro teórico da semiótica. O método analítico proposto por Kofi Agawu, em *Playing with Signs* (1991)²¹ distingue duas propriedades fundamentais da música clássica que podem potencialmente ser aplicadas à música romântica: “expressão” e “estrutura” – ou “extramusical” e “intramusical”. A interação entre semiosis introversa e extroversa constitui “tópicos” ou signos musicais (significante + significado). Os tópicos materializam aspectos referenciais ou expressivos da música. Um tópico pode ser um gênero, um procedimento, ou uma dança. A identidade de um tópico varia em contextos diferentes e está sujeita a mudanças dependendo do nível hierárquico pelo qual é tomada. Além disso, não haveria limites de ordem temporal para a identidade de um determinado tópico, uma vez que haveria transferência de identidade entre tópicos contíguos, e também porque a retórica musical estabelece relações associativas entre tópicos contíguos e não contíguos. A música seria uma estrutura temporal, e portanto demanda a análise de sua retórica musical, e não tanto uma mera identificação de áreas tonais. O método de Agawu substitui a *Ursatz* de Schenker pelo paradigma de começo-meio-e-fim. A música seria também uma seqüência de gestos impregnados de especificidades históricas ou socioculturais. Semelhante a uma narrativa verbal coerente, a música teria “enredos” que emergem

²¹ Agawu, Kofi. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press, 1991. Especialmente capítulo 7 “Toward a Semiotic Theory for the Interpretation of Classic Music” e capítulo 2 “Extroversive Semiosis: Topics as Signs”.

de uma leitura de significantes referenciais que envolvem tanto os tipos de tópicos utilizados como a natureza de sua disposição sequencial na música. A proposta semiótica de Agawu se baseia numa suposta analogia entre o musical e o não-musical, entre sistemas semióticos e estruturas sociais, eventos históricos específicos e padrões musicais.

O modelo teórico de Kofi Agawu nos parece ser o mais problemático. Agawu formulou uma versão um tanto simplificada da semiótica, a qual nos parece insatisfatória tanto para especialistas em semiótica – que não apreciam nenhum tipo de simplismo ao lidar com aparato teórico de tamanha complexidade – quanto para os não-iniciados na semiótica, pois grande parte do que se faz por meio desse “método light” (cf. definição do próprio Agawu) poderia ser realizada sem a terminologia específica de uma teoria que tem se mostrado inteligível apenas para um círculo restrito de “iniciados”. Ou seja, o ônus da barreira terminológica não compensaria o ganho analítico do “método light” de Agawu. Possivelmente, a semiótica de Agawu funcionaria melhor na abordagem de relações icônicas do discurso musical, do que na busca de estabelecer relações com significados “extra-musicais”, os quais ele chama de “tópicos”. Os tópicos” mencionados por Agawu (ver cap. 2) referem-se a gêneros, estilos e danças (por exemplo, “march-like” ou tempo de marcha) não necessitam de nenhuma semiótica, sobretudo quando levamos em consideração que a hermenêutica tradicional havia manipulado tais tópicos já no início do século XX.

Há uma recente e expressiva tendência em explorar de modo mais crítico as abordagens musicológicas tradicionais e que tem levado a uma reflexão revisionista da construção histórica que se fez da música européia. Essa reflexão, muitas vezes localizada em estudos de repertório, tem se desdobrado numa crítica aos fundamentos do discurso historiográfico da disciplina de modo mais amplo.

Entre as diversas contribuições dessa vertente revisionista, tem se evidenciado a crítica estilística, pela abordagem de obras ou estilos no contexto de outras obras ou estilos. Dois autores que oferecem novas respostas para velhas questões musicológicas são Jim Samson e Michael Tusa. Em “German dialogues” (1985), Samson²² discute de que maneira idéias normativas da pedagogia e crítica alemã durante o século XIX tem

²² Samson, Jim. “German dialogues”, in *The Music of Chopin*. Oxford: Calendron Press, 1985: 128-141.

impactado a avaliação de sonatas e sinfonias de compositores não-alemães (russos, poloneses, etc.), consideradas como derivações infelizes do sinfonismo alemão, ao invés de serem vistas como contribuições potencialmente inovadoras. Samson também questiona a adequação de estudos escritos durante o século XX que buscaram legitimar o valor estético de tais obras demonstrando que elas satisfazem a norma de unidade temática provinda da escola alemã. Samson argüe que “unidade” é uma noção altamente problemática em música; além disso, é crucial estimar a significância da unidade temática de acordo com o peso estrutural do tematismo relativamente a outros aspectos da linguagem musical da obra. O autor sustenta que a sonata para piano, de Chopin, difere fundamentalmente de outros arquétipos históricos pois constitui na realidade uma síntese do estilo inicial de compositor com o modelo da forma-sonata: o esquema formal em quatro movimentos oferece um contexto no qual são amalgamados padrões figurativos dos estudos e prelúdios, a cantilena dos noturnos e até mesmo a regularidade fraseística das danças. Em Chopin, relações motivicas e temáticas têm na mais das vezes um papel compensador, diferentemente da função integral no organicismo de Beethoven ou Brahms. Implicação importante desse artigo é o reconhecimento de que a música “européia” não constitui um todo tão homogêneo quanto alguns estudos tendem a implicar, e que o reconhecimento do “relativismo cultural” é necessário não apenas na etnomusicologia mas também na musicologia histórica. Esse estudo de Samson está largamente fundamentado por exemplos musicais e por gráficos analíticos do tipo Schenkeriano.

No artigo “In defense of Weber” (1990),²³ Tusa discute a música para piano de Weber no contexto da cultura musical a que se ligava diretamente o compositor e mostra o quão equivocada tem sido a avaliação desse repertório segundo os padrões do classicismo vienense. Fundamentado na história da recepção, Tusa argumenta que a música para piano de Weber, efusivamente aclamada por seus contemporâneos, tem permanecido fora do canon desde a segunda metade do século XIX devido aos preconceitos e equívocos construídos pelas técnicas analíticas tradicionais enraizadas no estudo dos clássicos vienenses, escola com a qual Weber teve muito pouco contato e portanto constitui critério estranho para avaliar a

²³ Tusa, Michael Charles. “In Defense of Weber”, in Todd, Larry R. (ed.). *Nineteenth-Century Piano Music*. New York: Schirmer Books, 1990: 147-177.

significância de sua música para piano, bem como sua técnica composicional e formal. A música para piano de Weber teve as suas próprias convenções e não foi concebida segundo as premissas ou a estética do classicismo vienense. Há razões cruciais para recuperar esse conjunto de obras. Primeiramente, tais obras formam parte importante do ambiente que nutriu os gigantes do piano que a sucederam. Além disso, elas refletem, como qualquer outro conjunto de obras para piano, diversas questões críticas à música do início do século XIX: o desenvolvimento acelerado da técnica e sonoridade pianística; o crescente abismo entre amadores e profissionais acompanhado da concomitante redefinição de gêneros musicais; o embasamento em concepções poéticas para a realização composicional de parte ou de toda uma obra; a exploração do exótico; e a voga música de dança. Tusa propõe abordar a obra para piano de Weber sob a perspectiva coeva de Weber de modo a permitir compreensão mais significativa sobre a sua contribuição para desenvolvimentos futuros da música para piano durante o século XIX. No estudo de Tusa, exemplos musicais dão suporte à análise. Poderíamos dizer que Tusa adota uma abordagem muito semelhante àquilo que os etnomusicólogos chamam de “emico”, ao buscar compreender a obra a partir de uma gama de sentidos vigentes em seu contexto de origem. Ou seja, ao recolocar a obra em seu próprio contexto e estética de produção e recepção, e também ao questionar uma norma universalizante que seria supostamente válida a toda a música do período. Implicação importante desse artigo é perceber que a música “européia” não constitui um todo cultural tão homogêneo quanto alguns estudos tendem a reconhecer, e algum grau de “relativismo cultural” é necessário mesmo quando se fala sobre a música tradicional ocidental.

No livro sobre a ópera *Euryanthe*, de Weber (1991),²⁴ Tusa mostra que não apenas obras “exemplares” e bem sucedidas são importantes para o nosso entendimento da história da música, mas também aqueles que não foram bem sucedidas, justamente porque suas deficiências nos informam sobre a estética e problemas composicionais que o compositor estava tentando resolver, e que tais problemas não eram de um único compositor, mas desafiaram gerações subsequentes. Ao abordar uma obra que está atualmente fora do repertório, tanto das salas de concerto quanto

²⁴ Tusa, Michael Charles. *Euryanthe and Carl Maria von Weber's dramaturgy of German opera*. Oxford University Press, 1991.

dos livros de história da música, Tusa mostra a importância de se reavaliar os critérios tradicionais que orientam a construção histórica da música como (sobretudo ou apenas) o conjunto de obras “maiores”; sustentando que não apenas “obras primas” mas também obras mal-sucedidas podem apontar para o entendimento dos próprios problemas composicionais enfrentados por um compositor ou uma época. Tal abordagem também desvia o foco na obra como estrutura autônoma, privilegiando a compreensão do compositor pela obra que visa sobretudo o entendimento da proposta que o compositor tinha em relação a um determinado gênero musical. O estudo aborda também as contingências de produções operísticas na época de suas primeiras encenações, e os ajustes que o compositor teve que fazer para tornar o projeto factível. Portanto, esse tipo de abordagem lança luz sobre o contexto imediato da produção operística explorando questões relativas à intenção do compositor, recepção, contexto de performance, convenções estilísticas, ao mesmo tempo que oferece uma nova perspectiva sobre o conhecimento musicológico vigente.

Utilizando os próprios métodos da musicologia tradicional, os estudos de Newcomb e Tusa questionam discursos hegemônicos da musicologia, e integram à musicologia histórica posturas facilmente identificáveis na etnomusicologia, como o reconhecimento da diversidade e relativismo cultural e da visão “êmica”.

Em outro estudo, “Schumann and the Marketplace: from Butterflies to *Hausmusik*” (1990),²⁵ Newcomb trata a questão do estilo musical no contexto da economia da produção. O autor argumenta que as diferentes respostas de Schumann às pressões sociais e profissionais explica porque as três fases composicionais de sua obra para piano não revelam um desenvolvimento estilístico gradual mas sim mudanças estéticas e composicionais fundamentais. A crítica textual das revisões de Schumann de sua obra para piano e a análise crítica de seus escritos revela que a adesão ao *Hausmusik* da terceira fase de Schumann não pode ser reduzida a uma mudança de postura calculada cinicamente para atender os apelos comerciais, mas motivada por um importante movimento cultural da Alemanha na década de 1840. *Hausmusik* foi a resposta alemã à música de

²⁵ Anthony, Newcomb. “Schumann and the Marketplace: from Butterflies to *Hausmusik*,” in Todd, Larry R. (ed.), *Nineteenth-Century Piano Music*. New York: Schirmer Books, 1990: 258-315.

salão francesa. *Hausmusik* colocou os traços nacionais alemães de seriedade, simplicidade e *Volksheimlichkeit* em oposição às características nacionais francesas definidas pelos alemães como frivolidade e artificialidade. As diversas versões de Schumann da mesma peça com diversos reordenamentos, a inserção ou omissão de seções ou peças internas de movimentos revelam uma preocupação crescente pela simplicidade e por uma abordagem mais direta. Além disso, Schumann teria abandonado seu estilo inicial em parte por não ter encontrado lugar na cultura musical de seu tempo. Depois da década de 1840, Schumann jamais voltará a abordar composições tão complexas e ambiciosas como as de sua música para piano solo da primeira fase, e passará a favorecer um estilo e gêneros mais sintonizados com os ideais culturais e institucionais da metade do século XIX.

As abordagens estilísticas em conjunção com a história da recepção têm oferecido ampla plataforma de discussão sobre o nacionalismo musical. Dahlhaus (1974)²⁶ lançou novas bases para a compreensão do assunto, ao fazer uma distinção entre estilo nacional e nacionalismo e ao colocar a discussão dentro de um quadro que toma questões de ideologia e recepção como parte integrante de um processo de construção social pelo qual características estilístico-musicais são associadas à identidade nacional. O pensamento de Dahlhaus desencadeou uma série de estudos que refletem, de um ou outro modo, um novo posicionamento. Richard Taruskin e Jeffrey Kallberg estão entre os autores que têm mais se destacado nessa reconceitualização do nacionalismo musical.

No âmbito dos estudos revisionistas, Taruskin, em “How the corn took root: a tale of Russia” (1983),²⁷ traça a gênese do discurso historiográfico sobre o nacionalismo musical russo, confrontando a análise do estilo musical com a ideologia que construiu categorias como o *picturesque* e o nacionalismo. *Kamarinskaia*, de Glinka, e a *Segunda Overture sobre Temas Russos*, de Balakirev, são discutidos como paradigmas, respectivamente, de estilo nacional e nacionalismo. Enquanto Glinka havia criado um estilo russo cujos novos procedimentos formais pouco deviam aos métodos sinfônicos alemães, Balakirev criou uma escola nacionalista conciliando os procedimentos inovadores de Glinka com os cânons do

²⁶ Dahlhaus, Carl. “Nationalismus und Musik” in *Zwischen Romantik und Moderne*. Munique: Musikverlag Emil Katzschler, 1974.

²⁷ Taruskin, Richard. “How the corn took root: a tale of Russia” *19th-Century Music* 6/ 3, 1983: 189-212.

sinfonismo alemão. *Kamarinskaia*, de Glinka foi um divisor de águas na história do folclorismo musical porque extraiu do folclore não apenas seu material temático mas também (e de fundamental importância) seu *modus operandi*, i.e., a estrutura tonal subjacente que é extraído do motivo folclórico. A *Segunda Overture sobre Temas Russos*, de Balakirev, criou um estilo harmônico “russo” que abandonou o uso de dominantes secundárias e a escala menor harmônica; preservou a pureza diatônica do modo dórico e a “mutabilidade” tonal (ou seja, uma melodia que oscila entre dois pontos de relaxamento, ou centros tonais, igualmente estáveis); evitou o uso de dominantes no modo menor; evitou o uso da cadência autêntica, preferindo a cadência plagal e sucessões de cadências plagais, desclassificando as relações tonais; usou contramelodias típicas das harmonizações folclóricas; e realçou a cor instrumental. O estudo crítico de Taruskin está embasado numa análise musical que recorre fartamente a exemplos musicais e gráficos do tipo Schenkeriano. No plano ideológico, o hiato de gerações expressou um reposicionamento no uso de materiais folclóricos, desde o uso de temas russos como humor e deleite, por Glinka, até o projeto nacionalista consciente de Balakirev. Enquanto Glinka usava a cor local como algo meramente *picturesque* dentro de um contexto de composições do tipo fantasia, Balakirev recorreu a materiais nativos como um gesto cívico integrado a uma narrativa musical concebida como “drama instrumental”. Taruskin conclue que os métodos composicionais do nacionalismo russo residiram num paradoxo: a música programática fazendo o papel de música absoluta; em outras palavras, o sinfonismo alemão, pautado pela idéia de música absoluta, oferecendo uma estrutura cinética para um conteúdo temático “característico” (russo).

O artigo de Jeffrey Kallberg, “Hearing Poland” (1990),²⁸ oferece uma das abordagens mais inovadoras sobre o nacionalismo através das lentes da história da recepção. Tal estudo combina a história da recepção com as forças de mercado condicionando a estética da produção, o movimento editorial e as práticas de performance; a análise musical é confrontada com as respostas nacionalistas de épocas distintas; a crítica textual é feita sob a luz de estratégias composicionais, aspectos formais e o conceito de obra de arte do século XIX. O autor discute como as estratégias composicionais de Chopin, nas Mazurkas, (especificamente, três tipos de

²⁸ Kallberg, Jeffrey. “Hearing Poland: Chopin and Nationalism,” in Todd, Larry R. (ed.), *Nineteenth-Century Piano Music*. New York: Schirmer Books, 1990: 258-315.

codas, dois tipos de reprise, cromatismos, deslocamentos rítmicos, e “implantes genéricos”, ou seja, mistura de gêneros musicais) constituíram os elementos “estranhos” que os ouvintes da Europa ocidental perceberam como “exótico”. Em sua recepção inicial na Polônia, as mazurkas de Chopin foram compreendidas como representações de costumes e sons folclóricos, inflou o orgulho nacional e constituíram o “nacionalismo cultural”. Em sua recepção posterior, tanto na Europa ocidental quanto oriental, as mazurkas de Chopin foram consideradas expressões do “nacionalismo político” (referente à opressão política da Polônia e a esperança de libertação). Chopin articulou suas afirmações políticas de modo mais explícito justamente em gêneros “neutros”, como o noturno e a balada (Noturno op. 15 nº 3, em Sol menor e a Balada op. 38 em Fá Maior), pois ali o teor político provocaria tamanho contraste com a “neutralidade” desses gêneros musicais que sua mensagem seria então compreendida mais claramente. A análise tem amplo suporte em exemplos musicais. Uma das contribuições importantes desse artigo é mostrar como um repertório musical é percebido por diversos públicos e como diferenças políticas e culturais, bem como identidades políticas e culturais têm papel importante na produção de sentido da música.

As preocupações iniciadas na década de 1960 pela superação do positivismo na musicologia em favor de abordagens mais críticas, se intensificaram a partir da década de 1980 com estudos que visavam maior integração entre contexto cultural e análise musical. Esses estudos, embasados por quadros teóricos bastante diversos, têm demonstrado duas grandes tendências: uma mais polêmica, chamada “Nova Musicologia” e que tem questionado as histórias hegemônicas da música; e outra, que poderíamos chamar “Musicologia Cultural”, e que embora apegada aos métodos da musicologia tradicional, tem promovido estudos revisionistas do discurso historiográfico musical. As fronteiras entre a “Nova Musicologia” e a “Musicologia Cultural” não são rígidas, havendo intersecção na crítica a partir do contexto cultural; alguns de seus protagonistas se enquadram em ambas, enquanto outros autores se encaixariam na segunda, mas não necessariamente na primeira. Pode-se dizer que o que diferencia a “Nova Musicologia” da “Musicologia Cultural” é que a primeira tem uma postura polêmica, questionadora, e se apegua muito à crítica ideológica e à desconstrução do discurso historiográfico, enquanto a segunda tem uma preocupação pelo cultural, pelo contexto como ele-

mento fundamental para a compreensão da música, o que muitas vezes resulta numa crítica revisionista, sem necessariamente abandonar os métodos tradicionais da musicologia.

As tendências discutidas neste artigo revelam crescente interdisciplinaridade, que muito tem contribuído para o entendimento da música em seu contexto cultural. Essas abordagens interdisciplinares, com pronunciada vocação para a crítica cultural, talvez possam ser consideradas uma história cultural em seu sentido mais amplo. Assim sendo, o empreendimento maior da história cultural da música não reside mais no paradigma de *Stilkritik* que guiou a musicologia tradicional, mas num novo conceito de crítica cultural que tem abordado o discurso musical como parte de uma rede de discursos sociais, visando sobretudo o entendimento do sistema musical como sistema cultural.

MARIA ALICE VOLPE, Doutora (Ph.D.) em Musicologia/ Etnomusicologia pela Universidade do Texas-Austin, E.U.A., é Professora Adjunto da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, cadeira de Musicologia. Tem-se dedicado à pesquisa da música brasileira do período colonial, dos séculos XIX e XX, bem como a questões teórico-conceituais da musicologia, cujos projetos têm recebido o apoio do CNPq, FAPESP e CAPES. Suas publicações incluem artigos em revistas especializadas no Brasil e nos E.U.A., livros, edição de partituras e CDs.