

A teoria
musical e suas
histórias

THOMAS CHRISTENSEN

Figura de destaque no cenário acadêmico-musical dos Estados Unidos, o musicólogo e analista Thomas Christensen atualmente leciona disciplinas teóricas no Departamento de Música da Universidade de Chicago. Tendo estudado nas Universidades de Boston, Michigan e Yale, Christensen preside no momento a sociedade norte-americana de Teoria Musical e é um dos editores da revista Music Theory Spectrum.

Tive o privilégio de freqüentar suas conferências sobre história da teoria e pedagogia da teoria na Universidade de Iowa em 1999/2000. Nesta oportunidade tomei conhecimento de suas inúmeras publicações, incluindo seu projeto mais recente e abrangente, o de coordenar a edição de um volume de ensaios sobre a história da teoria musical a ser lançado em janeiro de 2002: The Cambridge History of Western Music Theory. Desde Riemann, os musicólogos têm-se voltado para uma tarefa desta envergadura; Dahlhaus também o fez mas faleceu antes de completar este projeto. Esta publicação virá preencher uma importante lacuna em uma área do conhecimento musical em intensa expansão.

Especialista da teoria musical do século XVIII, sua publicação mais importante até o momento intitula-se Jean-Philippe Rameau: The Science of Music Theory in the Enlightenment (Cambridge, 1993) versando sobre Rameau e o pensamento musical do Iluminismo. Nesta obra o prof. Christensen faz um cuidadoso levantamento de como o músico francês desenvolveu suas teorias, como estas eventualmente resultaram em uma nova disciplina – a harmonia, bem como o impacto deste desenvolvimento na música européia.

Aluno de Carl Dahlhaus na Alemanha, Christensen mais recentemente traduziu partes do "Tratado de Belas Artes" de J.G. Sulzer (Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment, Cambridge, 1995) acrescentando-lhe comentários merecedores de elogiosas críticas por musicólogos de renome.

No texto aqui traduzido, o autor examina a polêmica entre duas posições tradicionais no estudo da teoria musical: a "histórica" e a "teórica", mantém a polaridade básica entre as ontologias teóricas e históricas estabelecida por Dahlhaus, nomeando-as respectivamente de "presentista" e "historicista". Mesmo admitindo que esta é uma polarização exagerada e simplista, que poucos musicólogos americanos - históricos ou teóricos - apoiariam, Christensen usa esta ferramenta para mediar a aparente incompatibilidade entre interpretações presentistas e historicistas da teoria musical. No final do artigo as duas posições são por ele reconciliadas através da hermenêutica filosófica de Hans-Georg Gadamer. O autor logra demonstrar que as discrepâncias entre os modos de entendimento, o analítico e o histórico não se configuram como um conflito insolúvel pois do ponto de vista da hermenêutica é justamente através da tensão entre as perspectivas presentista e historicista que ocorre o verdadeiro entendimento.

A teoria
musical e suas
histórias*



THOMAS CHRISTENSEN

À primeira vista parece existir um inevitável dilema inerente a qualquer história da teoria musical. Este dilema emerge na tentativa de determinar o contexto próprio da interpretação: será que devemos ler qualquer teoria como um texto teórico ou como um documento histórico? Nenhuma das escolhas parece ser satisfatória.

Por outro lado, não é óbvio como as duas podem ser reconciliadas de forma clara. Se seguirmos a primeira escolha e considerarmos apenas o “conteúdo” teórico de alguma teoria musical do passado, estamos presumindo que este conteúdo pode ser extraído de – e racionalmente analisado fora de – seus contextos histórico e biográfico. Desta forma, as teorias por si só apresentam demandas normativas que são temporariamente imutáveis.

Tal interpretação, no entanto, parece negar, ou ao menos suprimir, os aspectos contextuais da teoria. Se escolhermos a segunda opção e considerarmos as contingências históricas e biográficas da mesma teoria, seu caráter “imutável” pode parecer menos persistente. Podemos pensar que a teoria não pode ser facilmente analisada fora de seus limites históricos; os problemas que a teoria trata podem ser culturalmente peculiares; a linguagem do seu discurso desconhecida para nós. Existe, na verdade, uma questão real quanto a possibilidade ou não da teoria ser “traduzida” em algo significativo para aqueles que vivem em distintas culturas musicais e intelectuais. Contudo, se aceitarmos esta restrição histórica, então os textos teóricos ficam reduzidos a meros documentos de antiquário. “Historicizar” a teoria musical significa entrar de cheio em conflito com as demandas ontológicas da teoria à transcendência histórica. Em seu modo caracteristicamente dialético, Carl Dahlhaus expressa este pensamento de forma sucinta.

* Tradução e revisão de Any Raquel Carvalho e de Maria Elizabeth Lucas, a partir do texto original publicado em *Music Theory and the Exploration of the Past*, editado por Christopher Hatch e David Bernstein (Chicago, Chicago University Press, 1993, p.9-39). Aparece aqui sob permissão do autor e da fonte citada.

A teoria... paira em uma relação discrepante, quase inevitável, com a história – a história entendida como um modo de pensar e não como uma coleção de fatos; aparentemente, os fenômenos musicais ou são produtos da natureza ou estão historicamente enraizados; e tão logo o modelo de interpretação histórica passe a dominar, a teoria sofre uma perda de substância e por assim dizer esvai-se, transformando-se em uma sombra de si mesma. Em um sentido estrito, explicar a teoria em termos históricos significa desfazer o argumento em que ela enquanto teoria fundamentou-se.¹

Naturalmente, este é um dilema difícil de administrar somente se nos restringirmos a uma estrita dicotomização entre história e teoria. Enfatizo que Dahlhaus não aceita a sua validade; nas páginas seguintes à passagem acima citada, ele segue explorando o inter-relacionamento sutil entre a teoria musical e a interpretação histórica. Quaisquer contradições residuais entre ambas revelam ser bem menos estranhas do que o perfil traçado por ele inicialmente, dissolvendo-se, como esperado, sob a sua sofisticada crítica dialética. Assim, na tradição intelectual da *Musikwissenschaft* alemã, em que tanto a história como a teoria podem ser tomadas como constructos idealistas relacionados entre si, a resolução dialética de Dahlhaus deve ser vista como algo integrado de forma compatível. Por outro lado, para os musicólogos americanos contemporâneos para quem a disjunção entre história e teoria tem sido tradicionalmente muito mais forte, as possibilidades da mediação delineada por Dahlhaus talvez não sejam tão aparentes.

Neste artigo me proponho a reexaminar o dilema existente entre as leituras “histórica” e “teórica” das teorias musicais, assim como a analisar na prática suas ramificações conceituais e empíricas. Manterei a polaridade básica entre as ontologias teóricas e históricas estabelecida por Dahlhaus, reajustando seus argumentos de forma que eles possam se enquadrar adequadamente no âmbito das preocupações atuais da musicologia Americana. Chamarei estes dois pólos respectivamente de “presentista” e “historicista”, em que “presentismo” corresponde a grosso modo à perspectiva ahistórica dos teóricos, e “historicismo”, à perspectiva a-teórica dos historiadores. Admito de pronto que esta formulação um tanto deselegante apresenta uma polarização exagerada e simplista, que poucos musicólogos americanos, históricos ou teóricos, apoiariam. Sugiro, no entanto, que na prática ainda continuemos a escrever predominantemente de um ou de outro lado, sem nos importar com as conseqüências da posição que escolhemos. Mantendo a forte distinção entre presentismo e historicismo teremos uma ferramenta heurística útil com a qual poderemos procurar as lealdades menos visíveis.²

Finalmente, na última seção desse artigo levarei em consideração os meios para mediar a aparente incompatibilidade entre interpretações presentistas e historicistas da teoria musical. Baseando-me na sofisticada hermenêutica filosófica de Hans-Georg Gadamer, espero demonstrar que qualquer discrepância entre os modos de entendimento analítico e histórico não precisa constituir um conflito insolúvel. Para a hermenêutica é justamente através da tensão entre as perspectivas presentista e historicista que ocorre o verdadeiro entendimento. Porém, antes de explorar esta sugestiva possibilidade, examinarei cada uma destas posições em separado. Iniciarei pela ideologia presentista.

A miopia presentista

Entendo por presentismo qualquer perspectiva pela qual um objeto é estudado à luz do conhecimento atual e de suas normas. A teoria musical é declaradamente presentista quando interpreta a música do passado usando ferramentas analíticas e modos de classificação contemporâneos. A maior parte do criticismo literário estruturalista e formalista pode ser também rotulada como presentista, no sentido de que os textos literários são tratados como objetos autônomos apartados de seus contextos históricos e intenções autorais. Contudo, também é possível praticar a história de um modo presentista como, por exemplo, quando analisamos o passado em termos de algum processo ideal ou grade estrutural que sobrepomos e medimos à luz do presente.

Talvez a mais notória – e persistente – linhagem da historiografia presentista seja a teleologia, no sentido de que o passado é visto como parte de algum processo determinista direcionado ao e culminando no presente. Este processo é geralmente tido como progressista, com o julgamento implícito de que o presente situa-se em um estágio qualitativamente mais avançado do que o passado. Herbert Butterfield descreveu esta história teleológica como *Whiggish* baseado naqueles historiadores britânicos oitocentistas cujas narrativas serviram para glorificar a democracia parlamentar Protestante.³ A história da ciência foi também descrita no século XIX de uma forma teleológica. A ciência foi vista totalmente como um empreendimento confirmador da fé otimista do Iluminismo na razão humana e no avanço sem fim do conhecimento.⁴

Uma vez que a teoria musical voltou-se para a ciência em busca de modelos heurísticos, não é de se admirar que as primeiras histórias verdadeiras da teoria musical refletissem os preconceitos *Whiggish* das histórias da ciência desta época.⁵ Ambos os gêneros sofreram o impacto do espírito de progresso. Tanto a teoria musical quanto a ciência, foram vistas como um desenvolvimento inexorável em direção a níveis mais elevados de sofisticação e verdade, e - dependendo da ousadia do autor - alcançando a sua perfeição final em seus próprios escritos.

Ainda que contestável, na mais antiga e *bona fide* história da teoria musical conhecida, François-Joseph Fétis buscou examinar “Os Principais Sistemas de Geração e Classificação de Acordes”.⁶ Inspirado nas obras de Auguste Comte, Fétis descreveu a história da teoria musical (assim como ele fez com a própria História da Música) em estágios progressivos de evolução culminando em sua própria teoria de *tonalité*. Fétis estava convencido que a sua teoria acerca da tonalidade constituía-se em uma necessidade histórica. Na conclusão de sua síntese desse progresso, ele afirmou de forma categórica:

A teoria da harmonia alcançou o limite máximo da arte e da ciência. É completa, e nada mais pode ser acrescentado...Completei-a ao colocá-la sobre a base inabalável da tonalidade. O que demonstra de modo invencível a excelência [deste meu sistema] é o fato de ele ser ao mesmo tempo uma história do progresso da arte e a melhor análise dos fatos que manifesta.⁷

Em uma narrativa mais rigorosa de feitiço hegeliano, Hugo Riemann descreveu o desenvolvimento histórico da teoria musical como um processo dialético contínuo. Em 1908, ele afirmou que “o desenvolvimento do conhecimento teórico relativo à essência musical demonstra de forma convincente um progresso contínuo até o presente momento...e revela a descoberta gradual de todas as leis que são válidas hoje.”⁸ Naturalmente Riemann acreditava que estas leis “válidas” estavam incorporadas em suas próprias teorias de harmonia funcional e dualismo. Assim, o terceiro livro da sua monumental *Geschichte der Musiktheorie*, em que detalha o desenvolvimento da teoria harmônica iniciando com Zarlino, lê-se quase como se fosse uma narrativa militar. A estória de Riemann narra uma batalha intelectual épica entre progressistas (tais como Zarlino, Johann Friedrich Daube, e Moritz Hauptmann) e conservadores obstinados (incluindo os teóricos do baixo contínuo e monistas como Gottfried Weber e Ernst Richter).⁹

A idéia de progresso chegou a soar falsa em nossa época. Por esta razão, é raro encontrarmos tal fé sem compromisso na história teleológica. Mas se o vírus *Whiggish* está agora em remissão – em contrapartida como parece acontecer com as correntes do historicismo igualmente difundidas que discutirei na próxima seção – uma outra forma de presentismo comprovadamente mais arraigado, logo ocupou seu lugar: o positivismo. Lembremos que o positivista mantém uma aliança com os padrões universais de racionalidade e método pelos quais qualquer teoria sistemática (científica, filosófica, ou musical), pode ser avaliada – por exemplo, através de critérios de rigor lógico, economia de meios, adequação empírica ou falsificação. Se as teorias não puderem ser ordenadas com segurança em um processo estritamente progressivo e evolucionário, elas podem ser pelo menos medidas individualmente conforme o grau que alcançam, ou deixam de alcançar, estes padrões.

Um exemplo de história positivista da ciência que intersecta em pontos importantes com a teoria musical é a história da mecânica racional escrita por Clifford Truesdell.¹⁰ Truesdell definiu “a mecânica racional como a ciência matemática axiomatizada de corpos elásticos e flexíveis, tais como cordas vibrantes, barras e membranas. Ela constitui uma base para a compreensão da física da produção sonora em todos os instrumentos musicais e, não menos importante, para qualquer teoria acústica de tonalidade.

Os avanços mais significativos da mecânica racional ocorreram durante o século XVIII, portanto naturalmente esse é o período em que Truesdell concentra sua atenção. Mas o desenvolvimento total das ferramentas matemáticas necessárias para a axiomatização completa desta ciência só ocorreu recentemente. Truesdell escreve seu *survey* a partir de uma perspectiva de um cientista do século XX que já conhece todas as respostas. Em um modo declaradamente presentista ele traduz as formulações matemáticas encontradas nos tratados canônicos de mecânica racional do século XVIII em uma notação científica moderna. Ele analisa e julga os resultados utilizando ferramentas e padrões completamente desconhecidos aos autores destes textos. O panorama resultante por ele criado é altamente controvertido; de um lado cientistas proféticos cujo trabalho pode ser visto retrospectivamente como confluindo mais próximo aos padrões da mecânica racional contemporânea (como Euler e Jakob Bernouilli), e por outro lado pelos conservadores (como d'Alembert) os quais são desaprovados por Truesdell pelo seu trabalho inepto e inapropriado. Este não é o momento para analisar a historiografia de Truesdell em detalhe, independente da

relevância que ela possa ter para a história da teoria musical.¹¹ Só cito este autor como um exemplo, ainda que seja exagerado, de uma parcialidade que pode ser encontrada hoje na maior parte da literatura da história da ciência.

Muitos teóricos musicais da atualidade parecem subscrever à historiografia positivista exemplificada por Truesdell. Por exemplo, Alan Forte defende vigorosamente uma abordagem presentista frente ao que ele entende ser os dogmas enganosos do historicismo. Forte escreve:

Minha visão ... é a de que o conhecimento da história é totalmente inadequado para a compreensão de documentos musicais incluindo tanto partituras como tratados sobre música. E somente agora, com o desenvolvimento de modos contemporâneos de pensamento teórico, que os estudiosos estão começando a melhor compreender muitos dos documentos clássicos da teoria musical.¹²

Forte com certeza não negaria o fato das teorias musicais terem origens e contextos históricos. (Afinal de contas, ele tem amplamente demonstrado conhecimento da história da teoria em muitos de seus textos.) Pelo contrário, ele afirma que fatores históricos não podem prover uma compreensão total ou uma validação lógica da teoria. Sem dúvida esta é uma posição positivista.

Uma "teoria da história" escrita no modo presentista será uma teoria tradicionalista quando narrar a genealogia de um parâmetro estrutural particular, uma abordagem analítica ou questão teórica na qual o autor tenha interesse. A forma básica de tal história é predeterminada uma vez que o objetivo da narrativa já é conhecido: o presente. Tudo que resta ao historiador é voltar no tempo e remontar os eventos e as idéias que o trouxeram ao presente.

Isto indica o lado reverso da moeda teleológica: geneticismo. Uma vez que o historiador decidiu que um dado conceito teórico deva ser reificado, a busca para a sua concepção inicial e suas primeiras manifestações torna-se tão importante quanto o estudo de sua maturação. Tal abordagem poderá levar o historiador a se indagar, como Riemann, quem foi o primeiro teórico a "reconhecer" a relação inversional entre tríades maiores e menores. Ou poderemos tentar descobrir, junto com Fétis, o primeiro compositor a explorar o caráter inexorável da resolução do acorde de sétima da dominante.

Entre aqueles que hoje abordam a história da teoria musical de uma maneira presentista, os Schenkerianos talvez sejam os mais proeminentes. Em seu modo de ler textos teóricos os Schenkerianos freqüentemente focalizam um número limitado de tradições teóricas que eles valorizam (*Figurenlehre* do século XVII, a

prática de baixo contínuo do século XVIII, técnicas de redução harmônica do século XIX) em detrimento de outras tradições teóricas concorrentes (derivações generativas da harmonia, teorias de melodia e forma, análise motivica). A “história da teoria musical” dos Schenkerianos, assim como as de Fétis e Riemann, discerne uma progressão teleológica do pensamento teórico – neste caso, uma que culmina com as formulações de Schenker. Nas suas formas mais toscas, suas histórias julgam as teorias passadas somente na medida em que elas mais proximamente prognosticam as idéias Schenkerianas.

Contudo, toda narrativa histórica assim organizada e direcionada tem seu preço. O problema não é o fato desta história ser seletiva. (Afinal, a seletividade é uma parte essencial da escrita da história; não se pode dizer *tudo* sobre o passado.) O problema é que ela é míope e reducionista. Os historiadores presentistas impõem ao passado suas preocupações parciais em relação ao que constitui os problemas essenciais da teoria musical, tenham ou não, de fato, esses problemas uma posição de importância comensurável ou o mesmo significado no seu tempo. O passado, em outras palavras, é interpretado de forma a validar o presente. E isto só pode levar ao anacronismo.

Por exemplo, os Schenkerianos freqüentemente indicam o *Figurenlehre* codificado pelo compositor Christoph Bernhard do século XVII, como integrante de uma tradição mais ampla de diminuição,* fundindo-se sem ruptura com a prática setecentista do baixo contínuo e além chegando até Schenker.¹³ Porém ao focarmos este elemento singular da teoria de Bernhard – ou colocado de outra forma, interpretando-o somente à luz do ideal de diminuição – os Schenkerianos não se beneficiam da rica tradição escolástica-retórica na qual as figuras de Bernhard enraizavam-se; uma tradição que não pode ser reduzida a um procedimento composicional técnico.

Os historiadores presentistas da teoria musical também se arriscam a fundir as várias funções pedagógicas das diferentes tradições teóricas e composicionais. Em outras palavras, eles não reconhecem as distinções entre gêneros de teoria musical. Ademais, não se pode esperar o mesmo grau de correlação empírica à prática entre, por exemplo, um tratado teórico medieval sobre “harmônicos” e um texto de contraponto. O tipo de descrições orientadas para a prática de baixo contínuo dadas por Carl Philipp Emanuel Bach que os Schenkerianos acham tão compatíveis com seu pensamento, não pode ser

* No sentido schenkeriano, diminuição refere-se ao processo pelo qual um intervalo formado por notas de maior valor é preenchido por notas de menor valor resultando em ornamentações articuladas por bordaduras, notas de passagem, arpejos, saltos consonantes, etc. A supressão destes “ornamentos” conduz a análise na direção dos níveis mais fundamentais da estrutura musical. Vide e. g. *Introduction to Schenkerian Analysis*, editado por Allen Forte & S. Gilbert. New York, Norton, 1982, p.7.(N.T.)

usado como uma medida para avaliar os argumentos especulativos como os de Rameau, que trabalhava dentro de um paradigma pedagógico e heurístico distinto. Isto não quer dizer que não haja filiações entre Bernhard e Jean de Muris, Sylvestro Ganassi e Simon Sechter (para nomear alguns teóricos divergentes que Robert Morgan agrupou como esposando teorias de diminuição relacionadas entre si).¹⁴ Na verdade, isto significa que qualquer conexão que realizamos necessita ser sensível aos contextos históricos únicos de cada teoria e não ser forçada em moldes para validar nossos próprios interesses.

Outro exemplo de historiografia anacrônica na teoria musical nos leva a considerar o problema paradigmático da “forma sonata” e suas origens. Como sabemos, a “forma sonata” foi um conceito reificado somente no século XIX por teóricos tais como Reicha e Czerny, embora o repertório musical do qual ela foi abstraída derivasse em grande parte do século XVIII. A discrepância entre a prática e o “reconhecimento” tardio da forma sonata levou alguns historiadores a revirar a literatura teórica do século XVIII em busca dos mais remotos antecedentes da teoria da forma sonata. O perigo aqui é estarmos procurando algo à luz de uma morfologia mais tardia que pode ter pouco a ver com as preocupações e significados dos teóricos setecentistas. (Quentin Skinner apropriadamente chama isto de “mitologia da prolepse.”)¹⁵ Por que deveríamos ver a análise de Scheibe do processo retórico de “composição sinfônica” como uma forma embrionária da *grande coupe binaire* de Reicha mais do que vemos os *Concerti musicali* de Torelli como meras sinfonias de Mozart subdesenvolvidas? Tal precaução certamente não impede a construção de conexões históricas, desde que ela seja feita sem as implicações de causalidade ou teleologia.¹⁶

Muitos teóricos, tal como Forte, podem defender o presentismo, invocando o argumento de que o estado avançado e a sofisticação de nosso pensamento teórico atual permite-nos ver mais adiante e de modo mais profundo do que os teóricos do passado, e assim sermos capazes de avaliações normativas e análise. No entanto, tais argumentos positivistas feitos em nome de um método objetivo (e ahistórico) foram fortemente desafiados no último quarto de século. Hoje poucos filósofos da ciência aceitam que todas as teorias científicas podem ser avaliadas e analisadas comparativamente através de critérios racionais invariantes; tem sido demonstrado que as teorias científicas do passado são incomensuráveis entre si em pontos fundamentais.¹⁷ Assim, não se pode pressupor nenhum “método científico” ou “lógica de descoberta” para testar toda e qualquer teoria.

Face a estas lições vindas de um campo cognato, por que razão a historiografia presentista/positivista continua a ocupar um lugar tão confortável no ambiente teórico-musical contemporâneo? Uma resposta se insinua: o domínio do formalismo analítico em nossa profissão. Do mesmo modo que freqüentemente analisamos as obras musicais como estruturas de alturas [pitch] dissociadas de seus contextos histórico e autoral, também tendemos a abstrair as teorias. Não é de se espantar que a teoria de Schenker seja vista dessa forma – o paradigma atual de formalismo tonal na América – tantas vezes dissociada de seus contextos históricos e reinterpretada, axiomatizada, redigida no universo tonal platônico ocupado por diminuições, progressões *Urlinie*, desdobramentos, etc. Mais ainda, parece desnecessário conhecer o contexto histórico, cultural e biográfico das idéias de Schenker; tal conhecimento é censurado por desviar nossa atenção da essência de sua teoria.¹⁸ Assim, John Rothgeb alerta o leitor da obra *Kontrapunkt* de Schenker

reconhecer que, independentemente do quanto Schenker possa ter considerado seus preceitos musicais como parte integrante de uma visão de mundo unificada, eles, de fato, não são todos logicamente dependentes de suas especulações extramusicais. Na verdade, nenhum contexto filosófico mais amplo é necessário – ou até relevante – para sua compreensão.¹⁹

A implicação da afirmativa de Rothgeb parece ser que a teoria de Schenker pode ser divorciada do ambiente musical, cultural e biográfico no qual suas idéias germinaram e se desenvolveram durante quase 50 anos. No entanto, Schenker foi um teórico totalmente consciente de sua própria historicidade – alarmado com o estado aparentemente lamentável da composição e da pedagogia musical alemã, e sobretudo temeroso da ameaçada sobrevivência de uma tradição musical da qual ele se achava guardião e expositor. À exceção de Schoenberg, Schenker foi o teórico mais historicamente consciente do século XX. Ele teria certamente achado espantoso que a sua teoria pudesse ser compreendida ou aplicada em qualquer contexto além da “visão de mundo unificada” que ele possuía.²⁰

Outro teórico cujos escritos só podem ser totalmente compreendidos através de seus contextos histórico e biográfico é Jean-Philipp Rameau. Sua declaração do *basse fondamentale* é citada invariavelmente como um divisor de águas no desenvolvimento da teoria tonal. Infelizmente o estilo de Rameau é prolixo e discursivo; seus argumentos parecem constituir uma mistura eclética

e nem sempre coerente de raciocínio científico, escolástico e místico, tendo sofrido alterações desordenadas durante o curso de sua vida. No passado a maioria dos teóricos contentava-se em ignorar esta verbosidade e focava a atenção no puro “conteúdo teórico” de seu sistema.²¹ Entretanto, as variadas estratégias heurísticas e retóricas de Rameau não são simplesmente algo excessivo que necessita ser superado para chegar-se ao centro de seu pensamento. Estas estratégias são de fato constituintes essenciais deste pensamento. (Se a virada [paradigmática] na lingüística nos ensinou alguma coisa, é que a linguagem pode tanto constituir quanto transmitir significado). E estas estratégias heurísticas e retóricas só podem ser compreendidas no quadro dos ambientes musical, intelectual e social específicos (e mutantes) que lhes foram impingidos ao serem formuladas.

Desta forma, não se pode esperar capturar o significado total da teoria de Rameau simplesmente através de uma análise como artefato autônomo. Ao invés, precisamos ver sua *oeuvre* de forma sinóptica e contextual. Compreender a concepção de baixo fundamental em seu *Traité de l'Harmonie*, significa reconstruir as condições musicais de sua época que impulsionaram suas descobertas, reconstituindo as várias tradições pedagógicas que Rameau herdou (a teoria monodista [ou canonista], a prática francesa de baixo contínuo, a teoria contrapontística de fins do século XVII, etc.), e identificando as idéias intelectuais com as quais manteve contato (filosofia mecânica Cartesiana, empiricismo Newtoniano, sensacionalismo lockeano, etc.). Os argumentos cambiantes que ele emprestou à sua teoria, a variada retórica que empregou, e suas variadas estratégias pedagógicas só fazem sentido quando vistas em contraponto às muitas *mise en scènes* de sua vida. Devemos ver Rameau como o compositor temperamental trabalhando no intenso mundo político da Ópera de Paris, o velhaco aspirante à Real Academia de Ciências, o ciumento rival dos Enciclopedistas. Em resumo, a teoria musical de Rameau não pode ser totalmente compreendida sem ser situada e analisada em seu contexto histórico total.²²

De fato, qualquer teoria da história da música corre o risco de total anacronismo ao extrair um problema individual de seus contextos históricos e ao estudar o seu desenvolvimento de modo a compor uma narrativa diacrônica contínua que atravessa todas as épocas. (Um exemplo seria o estudo das “derivações mutantes do modo menor,” ou das “teorias derivadas do tempo forte.”) Este é um problema que tem atormentado os historiadores intelectuais durante anos e tem levado a um notório descrédito da escola de história intelectual conhecida

como “história das idéias”, com todas as suas conseqüentes imutáveis “unidade de idéias” e “questões atemporais”, presumivelmente recorrentes em todas as culturas e períodos.²³ Gadamer nos lembra que tal coisa não existe, como se fosse um ponto fora da história de onde a identidade de um problema pode ser concebida dentro dos limites das vicissitudes da história das tentativas de resolvê-lo.²⁴ E Quentin Skinner afirma:

Inevitável, qualquer afirmativa é a corporificação de uma intenção particular, em uma ocasião particular, dirigida à solução de um problema particular, específico então à sua situação de modo que tentar transcendê-lo seria ingenuidade. A implicação vital aqui não é meramente a de que os textos clássicos não possam contemplar nossas perguntas e questões, mas tão somente as suas próprias. Há também uma outra implicação – para lembrar a maneira de Colingwood de tratá-la – não existem simplesmente problemas perenes em filosofia: há somente respostas individuais para questões individuais, com tantas respostas diferentes quantas são as questões, e com tantas perguntas diferentes quantos são os indagadores. Por conseguinte, não há razão para estudar a história das idéias com o intuito de aprender diretamente dos autores clássicos atendo-se em suas respostas tentativas às questões supostamente atemporais.²⁵

Se a conclusão de Skinner parece pessimista demais (e explicarei logo por que acredito que seja) penso que sua observação essencial ainda é válida e poderosa com implicações para o historiador da teoria musical: cada teoria da música precisa em primeiro lugar ser entendida como uma intelectualização criativa da música, que é informada por um complexo excepcional de parâmetros culturalmente específicos. É exatamente isto que escapa a uma abordagem presentista quando ela examina uma teoria do passado somente em termos de nossas preocupações, nossos modelos ou, em outras palavras, nossas teorias. Seria miopia nossa, ou quem sabe até mesmo narcisismo, imaginar que os teóricos do passado estivessem obrigatoriamente falando (ou pior, profetizando) sobre os mesmos tópicos com os quais nos preocupamos hoje. Com muita frequência, a continuidade e coesão que encontramos no passado foi lá projetada por nós mesmos. Apesar de ser reconfortante imaginarmos os teóricos musicais dialogando no tempo e com outras culturas (sem contar com repertórios musicais diversificados) em algum *Lyceum* Peripatético, o fato é que existe, como mostrou Michel Foucault, muito mais descontinuidade, incomensurabilidade e rupturas no discurso.

Isto não significa negar que hajam filiações, continuidade ou homologia na teoria musical, que os teóricos compartilhem repertórios musicais, defrontem-se

com problemas em comum e façam perguntas similares; os teóricos, em outras palavras, participam de vários tipos de tradição. Muito menos pretendo sugerir uma posição de relativismo extremo em que não temos acesso - a nenhuma arena racional - através da qual possamos penetrar e avaliar sistemas diferentes de pensamento. Gostaria apenas de sugerir que um maior *insight* será alcançado quando olharmos primeiro as teorias (assim como as obras de arte) pelo que elas têm de singular e definidor, e não pelo que é comum e invariante. Dito de outra forma, a verdadeira compreensão histórica pressupõe a descoberta de relações em um dado contexto cultural antes [da descoberta] das relações que transcendem as fronteiras culturais, embora ambas sejam em última instância indispensáveis ao historiador. Desenvolverei este programa em mais detalhe na última seção deste ensaio.

A ingenuidade do historicista

Não é de surpreender que as formas mais grosseiras da historiografia presentista acima descritas, eventualmente engendrariam uma forte oposição. De fato, já em meados do século XIX, historiadores como Leopold von Ranke, Johann Gustav Droysen e Jacob Burckhardt condenaram as várias histórias idealistas dos seus compatriotas e advogaram uma atitude mais empírica e "objectificada".²⁶ Esta é a posição que ficou conhecida como "historicismo", epitomizada na frase de Ranke de que a história deveria ser escrita "como realmente aconteceu".

Para o historicista, o passado é por demais eclético e complexo para ser reduzido a uma série de momentos contidos em algum processo ou estrutura histórica determinista; pelo contrário, o passado clama por ser revelado em toda a sua riqueza e originalidade.²⁷ Essa é a razão do historicista ortodoxo rejeitar cada forma de presentismo na inquirição histórica, seja ela a introdução de padrões contemporâneos de racionalidade ou de superimposição de modelos estruturalistas e forças históricas idealistas. Ao invés disto, o historicista estuda o passado "em seus próprios termos." Qualquer representação ou análise do passado, em outras palavras, precisa ser medida pelas normas do seu tempo e não do presente. A abordagem historicista é assim mais enfática do que explanatória. Corresponde ela ao que um antropólogo chamaria de análise "êmica" e a hermenêutica tradicional de *subtilitas intelligendi*.

Para R. G. Collingwood, historicista do século XX, a real compreensão do passado pode transpirar somente através da “imaginação histórica” na qual abandonamos nossa posição presentista e reencenamos o passado na pele daqueles atores que estamos a estudar. A “História”, conta-nos ele em sua *Autobiografia*

não significou saber quais eventos seguiram quais. Significou entrar nas cabeças das pessoas, olhar a sua situação através de seus olhos e pensar por si próprio se a maneira como eles agiram foi certa ou não. Ao menos que você possa ver uma batalha pelos olhos de um homem criado em caravelas armadas com canhões de pequeno alcance você não será nem mesmo um iniciante em história naval, você estará totalmente fora dela... Nesse momento você consentiu em distanciar-se completamente do campo da história.²⁸

Uma ideologia intimamente relacionada com o historicismo é o “intencionalismo,” que defende ser qualquer ação ou texto o produto de uma intenção única - e historicamente específica - por parte do ator ou autor. (Esta é a essência do argumento de Quentin Skinner citado anteriormente.) A partir deste momento a tarefa do historiador é reconstruir contextos culturais e biográficos de forma a recuperar estas intenções. E isto é alcançado melhor com um método historicista.

E. D. Hirsch argumentou de forma veemente que uma abordagem “intencionalista” é melhor para o estudo de textos literários. Hirsch condena como presentista e anacronista virtualmente todas as escritas estruturalistas de textos literários. Como Skinner, ele sustenta, ao contrário, uma abordagem em que as intenções do autor são recuperadas através da leitura de um texto “em seus próprios termos”:

- Para compreender um enunciado, é de fato, não só desejável mas absolutamente inevitável que o compreendamos em seus próprios termos. Não poderíamos de forma alguma refazer os significados de um texto em termos diferentes sem termos primeiro compreendido o mesmo em seus próprios termos.²⁹

É óbvio que a teoria literária contemporânea não é, de modo algum, a única disciplina com críticos historicistas como Hirsch. Em qualquer disciplina que envolve a interpretação das criações humanas passadas (sejam elas textos, discursos, obras de arte ou ações) pode-se encontrar um grupo exclusivo e ativo de historicistas e intencionalistas.³⁰ E, no nosso clima pós-estruturalista e pós-positivista, com todas as desconfianças acompanhadoras da teoria, seus números parecem estar ascendendo.³¹

Em anos recentes, um grande número de musicólogos também assumiu posições que intersectam com a agenda historicista. A maior parte deles são historiadores que duvidam da teoria musical contemporânea devido a sua infeliz inclinação para o anacronismo. Isto não quer dizer que estes musicólogos neguem totalmente a legitimidade das ferramentas analíticas contemporâneas quando aplicadas à música do passado. Ao contrário, eles defendem que a música é compreendida de forma mais significativa no contexto de sua própria cultura e que as teorias musicais lindeiras à música sob consideração têm uma melhor chance de decodificar tais significados culturalmente enraizados do que as teorias presentistas contemporâneas.

O bastão historicista foi recentemente tomado por Richard Taruskin ao desafiar o valor da teoria de conjuntos de alturas [*pitch-class set*] de Allen Forte aplicada à música de Stravinsky e Scriabin.³² Taruskin é cético sobre tais aplicações da teoria de Forte, uma vez que, em sua opinião, o critério para afirmações analíticas sobre música “são historicamente delimitadas, e devem ser estabelecidas por métodos históricos.”³³ A teoria de Forte, como Taruskin enfaticamente declara, não resolve este desafio. Ele advoga ao invés disto o uso de teorias alternativas, aquelas enraizadas no mesmo terreno cultural da música. Isto significa, pelo menos no caso de Stravinsky e Scriabin, formas modificadas de análise tonal (mas não Schenkeriana) e octatônica.

Gary Tomlinson provavelmente acataria as críticas de Taruskin. Ele acusa o analista musical presentista (ou “etnocêntrico”) de sucumbir a um esteticismo em última instância narcisista e solipsista ao falhar em levar em conta a “teia da cultura” (uma expressão que tomou emprestado de Clifford Geertz) dos contextos históricos da música.³⁴ Apesar de Tomlinson não prescrever explicitamente as teorias musicais históricas como o antídoto para os males presentistas atuais da análise musical contemporânea, creio que ele seria a favor da noção, dada as implicações daquilo que advoga:

Nós estudamos, ou deveríamos estudar as obras de arte como registros da aspiração humana, realização e significado em contextos distintos do nosso. Deveríamos apreciá-las pelo que elas nos dizem a respeito dos diversos atos criativos que deram origem a elas. Quando ao contrário vêmo-las a-historicamente – como objetos estéticos desenraizados de algum contexto que julgamos tê-las engendrado e transplantadas para o nosso próprio húmus cultural – então nós perdemos a possibilidade de conversar frutiferamente com seus criadores. Com os significados fáceis mas familiares demais nós conversamos principalmente entre nós mesmos, refletidos no trabalho, e não com os criadores da obra bri-

lhando *através dela*. A obra, por assim dizer, é um espelho mais do que uma lente de aumento. Olhando-a como um espelho desistimos ou pelo menos limitamos drasticamente nossa habilidade em alargar nosso campo de discurso.³⁵

A retórica de Joseph Kerman é similar à de Tomlinson, indo mesmo tão longe quanto a empregar a mesma metáfora ecológica:

A concentração arraigada [do analista] nas relações internas de uma única obra de arte só é subversiva se levar em consideração uma visão razoavelmente completa da música.

... Ao remover a partitura de seu contexto para examiná-la como um organismo autônomo, o analista remove aquele organismo da ecologia que o sustenta.³⁶

Finalmente, Leo Treitler reclamou de como

os modos vigentes da análise estrutural são anti-históricos, em dois sentidos: eles descontextualizam seus objetos pelo seu tratamento racionalista; e eles são ensinados e praticados sem se chamar atenção para a sua própria historicidade ou, em geral, do papel que os modelos particulares jogam na organização do entendimento.³⁷

Em contradistinação às abordagens formalistas ahistóricas da análise musical, Treitler recomenda um tipo de compreensão histórica hermeneuticamente inspirada. Para adquirir esta compreensão histórica, segundo Treitler, é preciso estar totalmente consoante com o historicismo: a análise musical deve ser ensinada seguindo as linhas históricas.³⁸

Parece justo concluir que estes críticos são céticos de quase qualquer tipo de análise musical que ignora os contextos históricos da música, seja aplicando métodos presentistas rígidos (isto é, técnicas analíticas contemporâneas) ou simplesmente defendendo uma posição fora da história. No entanto, aqueles entre nós que concordam que as teorias musicais, assim como as obras de arte musical, devam ser vistas como unidas historicamente e enraizadas na cultura, podem discordar das inferências de que, como consequência, também as técnicas analíticas devam estar historicamente enraizadas. Este raciocínio é falacioso pois incorporaria em uma única unidade - o tema e o método - ontologia e epistemologia.

Para explicar o significado disto, vou me referir sobre alguns debates recentes dentro do movimento da "*performance practice** autêntica". Estou convencido que a ideologia historicista subjacente a estes apelos dos musicólogos por uma

* A expressão refere-se à interpretação historicamente informada dos repertórios musicais anteriores ao século XIX.(N.T.)

“análise histórica” representa a mesma espécie de “autenticismo” dos proponentes que apóiam a *performance practice* histórica, e conseqüentemente, [a *performance practice* autêntica] sofre das mesmas dificuldades lógicas e estéticas. Eis como funciona este paralelo: ao reconstruirmos, da melhor maneira possível, não somente a *performance practice* original de uma dada obra musical, mas também a moldura conceitual historicamente enraizada (i.e., teórica) pela qual foi compreendida (ou pelo compositor, o público em geral, ou algum ouvinte ideal de sua época), teremos, possivelmente, um acesso melhor ao “significado teórico autêntico.” Se quisermos realizar qualquer tipo de análise desta música, então, devemos fazê-lo utilizando teorias, vocabulário e conceitos contemporâneos sempre que possível. Os textos teóricos antigos, portanto, tornam-se parte da panóplia do historicista tanto quanto a sacabuxa, as *notes inédites*, e o temperamento subdividido em comas.

O corolário da ortodoxia autenticista é que a validade de uma teoria é inversamente proporcional à distância histórica de seu objeto de análise; em outras palavras, uma vez que as interpretações historicamente enraizadas de uma obra de arte são privilegiadas, as interpretações subseqüentes (sejam elas performances ou análises) representam declínios inevitáveis em seu significado. Ironicamente a situação é a inversa do presentismo anacronista. Para um historicista rígido, a história causa um movimento em direção contrária ao de um estado de cognição Arcadiano original que devemos tentar reaver, enquanto que para o presentista anacronista, uma maior distância e perspectiva oferece uma promessa de maior *insight* e compreensão.

Naturalmente que uma estética autenticista ingênua é uma estética vulnerável. Assim como os críticos têm apontado inúmeras vezes, não existe uma única performance de uma dada peça musical que possa ser considerada como definitiva. Existem elementos subjetivos inevitáveis de performance que escapam à codificação em um dogma estático de performance. Ainda sim, não existe uma única perspectiva analítica e teórica “autêntica” que possa ser reificada unicamente pela evidência histórica.³⁹ (Em sentido estrito, toda noção de análise é anacrônica em relação às músicas pré-Românticas). As “Teorias”, como as performances, sempre existiram em multiplicidade. Os partidários da *performance practice* histórica seguidamente proferem justificativas estéticas e cognitivas ingênuas para privilegiar uma suposta “performance autêntica” do ponto de vista histórico. Inúmeros críticos acertadamente exigem saber por que gostaríamos, ou na verdade, como até poderíamos – suprimir completamente nosso próprio conheci-

mento, valores e gostos em prol de alguma distante e, em última instância, elusiva réplica literal, exceto como um sintoma da alienação e mal estar que cerca a estética modernista.⁴⁰ Richard Taruskin, mais do que qualquer outro autor, vem trabalhando para expor a ingenuidade das estéticas “autenticistas” daqueles intérpretes que cegamente procuram objetividade histórica em suas performances. Ele defende intensamente o direito, certamente a necessidade dos músicos trazerem para a sua performance seus próprios valores, normas e sentimentos. Os intérpretes, lembra-nos ele, “não podem se preocupar de forma realista com *wie es eigentlich gewesen* [como realmente tivesse sido]. Sua tarefa é descobrir, se tiverem sorte, *wie es eigentlich uns gefällt* – como realmente nos apraz.”⁴¹

Taruskin com certeza não sugeriu que o restabelecimento e a replicação de vários modos históricos de performance não sejam possíveis, ao menos em parte. Nem ele duvida que performances historicamente fundamentadas tenham a capacidade de oferecer experiências musicais profundamente satisfatórias. Seus principais argumentos, no meu entender, são direcionados contra os valores deslocados daqueles que ingenuamente tentam ressuscitar alguma suposta performance autenticamente histórica que poderia ou deveria estar isolada de nossas condições sociais e estéticas atuais. Por que então se acha que Taruskin não conclui que a contextualidade histórica na análise musical seja apenas uma outra forma de “autenticidade”? A busca de modos historicamente nativos de interpretação analítica, na verdade, é baseada em uma estética “autenticista” assim como é a *performance practice* histórica.

Os historicistas “objetivos”, claramente, são tão vítimas da mitologia positivista quanto os presentistas anacronistas com sua metodologia racional “objetiva”. Assim como os críticos abrangendo do campo da filosofia da ciência à teoria literária têm amplamente demonstrado, as perspectivas que trazemos para nossas visões de mundo estão condicionadas pelas inevitáveis restrições de linguagem, cultura, profissão e pela nossa própria posição histórica singular e mutante.⁴² Não podemos escapar de nossa própria perspectiva mais do que podemos fazer de conta de imergir totalmente e enfaticamente em alguma cultura distante como um nativo. Isto significa que o ideal “historicista” é inatingível, uma vez que não há nenhum ponto Arquimediano de objetividade e observação de onde podemos interpretar a história. Os fatos históricos não se encontram prontos a espera de serem escavados. A história é uma construção ativa e subjetiva do observador e pressupõe como argumentou Hayden White, um tipo de compromisso político:

Não há um modo neutro de emprego, explicação, ou até descrição de qualquer campo de eventos, seja ele imaginário ou real... o próprio uso da linguagem implica ou envolve uma postura específica diante do mundo quer seja ética, ideológica, ou política de forma geral: não só toda interpretação, mas também toda linguagem é politicamente contaminada.⁴³

Neste aspecto não é surpreendente que o programa fundamental de intenção autoral defendido por Hirsch, tenha recebido tanta crítica nos últimos anos. Cada vez mais tem-se acumulado evidência na psicologia, na filosofia e na lingüística que torna suspeita a existência de alguma intenção autoral declarada, ou pelo menos uma que possa ser resgatada de alguma forma certa ou imediata.⁴⁴ (É significativo que Quentin Skinner começou a afastar-se, nos seus escritos mais recentes, de sua posição anterior de intencionalismo extremo.)⁴⁵ Um certo grau de presentismo é assim uma inevitável realidade na inquisição histórica. Negar a existência de nossos preconceitos herdados e restrições cognitivas é ingênuo ou não é sincero. Toda observação, seja analítica ou histórica, é filtrada através de lentes culturais tingidas. Mas isto não precisa ser causa de consternação se estivermos cômicos não somente das limitações que nos são impostas, mas também das possibilidades liberadoras que a observação oferece. De fato, somente quando se reconhece e se afirma (ao invés de se negar ou suprimir) a “presentidade” [*presentness*] é que a verdadeira compreensão histórica aparece.⁴⁶ A “consciência histórica,” diz-nos Gadamer,

não consegue compreender a sua própria natureza se, para entendê-la, busca excluir o que por si só torna a compreensão possível. *Pensar historicamente significa realizar a transposição que os conceitos do passado sofrem* quando tentamos pensar neles. Pensar historicamente sempre envolve mediar entre aquelas idéias e o próprio pensamento de alguém. Tentar escapar dos seus próprios conceitos na interpretação não é somente impossível mas manifestamente absurdo. Interpretar significa precisamente trazer à tona as próprias pré-concepções de modo que o significado do texto possa realmente falar por nós.⁴⁷

Poder-se-ia ainda argumentar que o objetivo principal do historicismo é desejável. Poderíamos reconhecer um certo grau inevitável de presentismo em qualquer reconstrução histórica (a natureza da observação “prenhe de teoria”), porém ainda tentar chegar a um consenso de significado relativamente estável. Do contrário, estaríamos condenados ao ceticismo ou ao relativismo.

Ao reconhecermos os constrangimentos inevitáveis da observação, não é necessário nos condenarmos ao “Mito do Enquadramento” (como diz Karl

Popper ridicularizando) pelo qual “somos prisioneiros confinados no Enquadre de nossas Teorias; nossas expectativas; nossa experiência passada, nossa linguagem.”⁴⁸ Reconhecer que a linguagem, a cultura e a história condicionam nossas perspectivas não significa que não possamos focalizar claramente ou com qualquer consenso o passado.⁴⁹ Existem critérios racionais e mecanismos críticos que, apesar de menos formais e mais localizados do que aqueles invocados pelos positivistas, ainda fornecem meios válidos pelo qual podemos compreender e avaliar teorias. (Encontramos exemplos de cientistas que podem unir-se dentro de um dado “paradigma” como Thomas Kuhn mostrou, ou em “comunidades interpretativas” que operam dentro do campo do criticismo literário como explicado por Stanley Fish.)

Contudo, nenhum consenso de interpretação entre musicólogos pode ser adquirido através de uma leitura ingênua e literal de teorias musicais históricas. Considero um erro de proximidade medir o valor de uma dada teoria em proporção direta à sua contigüidade cronológica com o repertório musical à qual é aplicada. Tal preconceito pressupõe um *Zeitgeist* coletivo em que teorias coevas estarão necessariamente mais “afinadas” com a música de seu tempo.⁵⁰ Um conhecimento rudimentar de história da música e de teoria da música torna claro o fato disto ser tanto uma exceção quanto uma regra.

A razão não está em que o romântico decadente via as grandes obras de arte como necessariamente “à frente de seu tempo.” Como também não tem nada a ver com o corolário (muitas vezes dito de forma depreciatória) de que a teoria “fica atrás” da prática. Na verdade, a teoria pode ser – e tipicamente é – independente da prática, ou ao menos da prática contemporânea. *Theoria*, no seu sentido mais essencial, pressupõe um distanciamento do observador do objeto sob escrutínio. Não há nenhuma razão plausível para pressupor que os observadores contemporâneos de dentro de uma determinada cultura estarão sempre mais próximos dos textos de sua própria cultura do que os observadores da atualidade podem estar (ou ao contrário, que os observadores do passado podem, de alguma maneira, não estar tão alienados dentro de uma mesma cultura como nós podemos ter empatia por culturas alheias à nossa própria). Caso contrário, teríamos que afirmar que todas as culturas são holismos incomensuráveis e todas as atitudes são predeterminadas por alguma inevitável *Weltanschauung* cultural.⁵¹

Sabemos, de fato, que muitos teóricos são conservadores, que certamente “ficam defasados” em relação à prática e preferem, ao contrário, lidar com a música de gerações anteriores (Schenker e Zarlino, são bons exemplos). Mas

como nosso próprio século tem amplamente ilustrado, os teóricos também podem ser *avant-garde*; podem preocupar-se, como muitos teóricos serialistas, com a música que não encontra confirmação empírica no repertório musical mais amplo. Em termos mais simples, a prática e a teoria não se alinham cronologicamente em qualquer padrão previsível.⁵² Portanto, não podemos decidir *a priori* que uma dada teoria possui maior potencial para oferecer *insight* “historicamente autêntico” quando aplicada à música contemporânea a ela, do que uma teoria não-contemporânea.

O oposto também pode ser verdadeiro. Muitos exemplos de análise musical do século XX são sensíveis às nuances da música que tratam, mesmo que não sejam contíguos à ela. Por exemplo, todos, exceto os críticos mais duros, reconhecem o *insight* profundo e a sensibilidade musical das análises de Schenker da música dos Classicistas Vienaenses. Sua teoria, longe de ser anacronicamente presentista, desenvolveu-se a partir de uma vida toda imersa em – ou identificada com – uma tradição musical que poderia ser traçada facilmente à época de Schenker. Devido a amplitude e profundidade de suas análises (abarcando desde estudos preliminares até as tradições pedagógicas e de performance da música), Schenker de algum modo estava mais próximo das suas reverenciadas obras-primas alemãs do que qualquer outro contemporâneo seu. É quase como se a paixão unilateral que ele tinha por este repertório, e sua negação igualmente dogmática de considerar qualquer música além dessa, permitisse-lhe um tipo de empatia e *insight* fora do alcance dos teóricos mais liberais e pluralistas.⁵³ O preconceito, como Gadamer nos mostrou, muitas vezes pode ser um caminho surpreendentemente iluminador.

Por uma reconciliação hermenêutica

Já tive ocasião neste ensaio de referir-me aos escritos de Hans Georg Gadamer. Grande parte da minha crítica aos dogmas presentista e historicista está baseada na sofisticada análise da hermenêutica filosófica por ele elaborada. Neste segmento final gostaria de aumentar a minha dívida para com Gadamer e mostrar como a hermenêutica trata – e convincentemente supera – precisamente o dilema que exploramos entre as posições presentista e historicista.⁵⁴ Gadamer, obviamente, nunca abordou o problema especial das teo-

rias musicais históricas. No entanto, como um dos problemas centrais da hermenêutica é a interpretação e o uso de textos históricos, os seus escritos podem ser vistos como extremamente relevantes aos problemas que estamos considerando neste ensaio.⁵⁵

Começemos por relembrar as alegações objetivistas compartilhadas pelo presentista e historicista ortodoxo. Em cada um dos casos, o observador busca um ponto histórico fixo de onde uma interpretação segura e estável de um texto possa ser realizada. De um lado, o presentista busca extrair uma teoria musical de seus contextos históricos e analisá-la desde uma perspectiva contemporânea, enquanto de outro lado, o historicista busca suprimir sua posição contemporânea e compreender uma teoria desde a sua posição histórica nativa. Nenhum dos dogmas, como vimos, é aceitável uma vez que os teóricos, assim como as teorias, têm uma posição histórica que nunca pode ser completamente transcendida. Vimos como a posição presentista, ao desenraizar o texto teórico de seu contexto cultural e ao analisá-lo somente à luz do conhecimento contemporâneo, atinge uma compreensão limitada e gravemente distorcida do texto. Contudo, quando o historicista tenta remediar isto tentando retornar apenas àqueles contextos históricos que o presentista deixou escapar, descobrimos que seu ponto de vista também estava vestido com preconceitos e interesses que não podem simplesmente serem despidos como se fossem uma velha casaca. Assim, parecemos nos encontrar de volta ao inflexível dilema delineado no início deste ensaio. O entendimento histórico parece frustrado por um fosso intransponível.

É aqui que a hermenêutica pode oferecer uma saída. Longe de constituir-se em um golfo intransponível, a lacuna entre presentismo e historicismo – mais adequadamente, o presente e o passado – torna-se uma condição essencial para o entendimento. Isto é possível através da reificação de uma espécie não positivista de entendimento (*Verstehen*) que transcende a dicotomia Cartesiana entre sujeito e objeto. Ao invés de olhar a relação entre “texto” e “leitor” como binária, Gadamer (seguindo Heidegger) vê a interpretação como uma ontologia individual. A interpretação, que é coincidente com a compreensão, nunca é atingida através da subjetificação de um texto, mas através de um processo esperado e contínuo de mediação. A analogia que Gadamer invoca para descrever essa relação é a do diálogo. O leitor engaja-se no texto em uma espécie de conversação figurativa (ou “jogo”) e assim opera a mediação entre a oposição cultural/histórica que os separa.

Isto pode parecer mais místico do que lógico. Como poderemos entabular uma conversação com um texto? Em que sentido não-psíquico podemos dizer conversar com um autor há muito tempo desaparecido? Uma solução plausível é entendermos que o diálogo no sentido hermenêutico é um conceito muito mais rico do que a estreita atividade lingüística com o qual normalmente o associamos. Um diálogo começa com o reconhecimento de que há uma outra voz “lá fora” (sob a forma de texto) diferente da nossa própria. Naturalmente queremos saber onde esta voz se origina. Como o historicista, gostaríamos de situar o texto em seu contexto cultural. Tentamos reconstruir a densa “teia cultural” na qual o texto originou-se: descobrir as questões e problemas ao qual serve como resposta, revelar as muitas nuances de linguagem e retórica através das quais o texto ressoou entre seus leitores.

Entretanto, em oposição ao historicista, a interpretação hermenêutica nunca esquece que ele historicista também está situado em um contexto cultural que inevitavelmente afeta a sua recepção daquela voz. Longe de ser uma condição deplorável, Gadamer mostra que sustentar um “preconceito” – um pré-julgamento – é uma condição necessária e mesmo desejável para o entendimento.⁵⁶ Não é fazendo *tabula rasa* que compreendemos, mas sim através de um texto friccionando idéias e significados que já manejamos. O diálogo não ocorre se suspendemos nossas crenças e passivamente aceitamos um outro ponto de vista; ele ocorre somente confrontando e testando nossas crenças com um ponto de vista discordante.

Isto, contudo, ainda não nos diz como a comunicação pode tomar o lugar do fosso histórico discutido antes. Como podemos começar a conversar se as condições históricas que nos separam de algum texto do passado são tão amplas de modo a impedirem qualquer linguagem comum de ter um discurso racional?⁵⁷ Uma resposta aparece quando nos damos conta que a contextualidade do sujeito consiste em algo mais do que uma posição cultural horizontal fixa. Há também contextos culturais verticais. Estamos situados, em outros termos, em ambas as posições diacrônica e sincrônica. A essas relações diacrônicas é que chamamos de tradição.

Gadamer despende um grande esforço na religitimização do conceito de tradição.⁵⁸ Ele mostra que a posição de alguém na história necessita de uma participação consciente e livre na tradição. É preciso lembrar que uma tradição não é meramente uma acumulação passiva ou algo na qual nós nascemos; na verdade, é algo que cultivamos ativamente. “Não é simplesmente uma pré-

condição permanente; ao contrário, nós próprios a produzimos tanto quanto nós compreendemos, participamos na evolução da tradição e em consequência passamos nós mesmos a determiná-la.”⁵⁹ A tradição é, portanto, a consciência daquelas condições históricas que governam nosso entendimento presente. (Gadamer chama isto de *wirkungsgeschichtliches Bewusstsein* ou “a consciência de ser afetado pela história.”)⁶⁰

Qualquer interpretação de um texto, então, efetua-se em um “horizonte” que é tramado por coordenadas sincrônicas e diacrônicas. Porém, esta interpretação não é necessariamente estática. Uma vez que temos livre arbítrio para escolher as tradições nas quais participamos, segue que ao nos engajarmos em novas tradições, podemos com efeito, alargar, se não completamente abandonar, nossos próprios “horizontes”. Podemos nos tornar receptivos a novos significados, a novos modos de entendimento ao nos projetarmos contra um novo “horizonte”:

Cada encontro com a tradição que acontece nos limites desta consciência histórica envolve a experiência de uma tensão entre o texto e o presente. A tarefa hermenêutica consiste em não encobrir esta tensão pela tentativa de uma assimilação ingênua das duas, mas por fazê-la emergir conscientemente. Essa é a razão pela qual faz parte da abordagem hermenêutica projetar um horizonte histórico distinto do horizonte do presente. A consciência histórica é cônica de sua própria alteridade e por isso aproxima [*abheben*] o horizonte do passado do seu próprio. Por outro lado, [a consciência histórica] é apenas algo superposto à tradição que continua atuante, e assim ela se recompõe imediatamente com aquilo que havia posto em primeiro plano, para juntar-se novamente consigo mesma na unidade do horizonte histórico que adquire dessa maneira.⁶¹

É na relação mutuamente definida entre passado e presente que o processo hermenêutico de diálogo pode acontecer e que a proverbial “fusão de horizontes” pode ser alcançada. Ao invocar o famoso círculo hermenêutico de Heidegger, Gadamer mostra como o entendimento histórico é ganho em um processo dialético. Iniciamos a interpretação de qualquer texto com os preconceitos e pré-concepções implícitas no nosso “horizonte de expectativas.” Quando começamos a “ler”, entretanto, nossos preconceitos são submetidos a testagem e modificação, o que por sua vez altera como continuamos “recebendo” o texto. O processo é essencialmente a relação entre a parte e o todo; conhecemos um todo somente através de suas partes, mas as partes só podem ser interpretadas holisticamente. Cada uma afeta a outra em um constante diá-

logo.⁶² A relação circular entre parte e todo, passado e presente, longe de ser tautológica ou defeituosa, captura a condição ontológica essencial pela qual todo entendimento acontece. Vemos através do círculo hermenêutico que a real interpretação histórica envolve nem a dominação do historiador sobre o passado, nem a sua submissão a ele. Ao invés, ela ocorre por meio do diálogo conduzido pelo caminho da tradição. Gadamer assim conclui:

O tempo não é mais um golfo a ser unido por que ele separa algo; em verdade ele é a base de sustentação do curso de eventos que enraízam o presente. Assim a distância temporal não é algo que precisa ser superado. Esta era, pelo contrário, a ingênua premissa do historicismo, a saber, que somos obrigados a nos transportar para o espírito de uma época, pensar junto com suas idéias e seus pensamentos, não com os nossos próprios, e assim avançar rumo à objetividade histórica. De fato, o importante é reconhecer a distância temporal como uma condição positiva e produtiva possibilitadora do entendimento. Não é uma cratera aberta mas preenchida com a continuidade do costume e da tradição, à luz da qual tudo que é passado [pelo costume e a tradição] se nos revela diretamente.⁶³

De tudo isto deve ficar claro como a tensão entre presentismo e historicismo que exploramos não mais necessita ser um dilema inflexível. Ao invés de enxergarmos o presentismo e o historicismo como dois pólos opostos que devemos escolher entre um e outro, reconhecemo-los como codeterminantes. Um texto possui uma dupla identidade hermenêutica. Como insiste o historicista, ele é um documento histórico escrito por um indivíduo vivendo em uma cultura particular e tratando de problemas específicos, em um discurso pessoal. Mesmo assim, isto não constitui o seu significado último para nós hoje uma vez que os significados nunca se fixam. Um texto não é como um objeto arqueológico que deve ser escavado e preservado. Um texto está sempre aberto e sujeito a novas leituras e significados em virtude de ser lido e interpretado em novos contextos. Não podemos negar que vivemos em um mundo diferente daquele em que o texto originou-se. O presentista está correto a este respeito. O tempo que separa o texto de nossa leitura deve necessariamente alterar a sua recepção. Seríamos ingênuos se pensássemos que poderíamos ou deveríamos ler o texto ignorando os significados acumulados e as mudanças acrescidas a ele ao longo do tempo, ou negando as circunstâncias incongruentes nas quais estamos lendo o texto. Porém, ao dizermos que lemos um texto de forma diferenciada, não significa que todas as interpretações são relativas, que o texto não possui significado imanente. Em virtude das filiações de tradição e das relações comu-

nais da linguagem que nos conecta ao passado, um texto ainda pode ter um significado em comum para nós. Embora estejamos longe do passado, não estamos inevitavelmente separado dele.⁶⁴

Tudo isto pode parecer demasiado abstrato e distante dos problemas que a teoria musical enfrenta. Se a hermenêutica sugere soluções para os sutis problemas interpretativos colocados pela teoria literária (ou pelos textos bíblicos e legais, os dois sujeitos paradigmáticos da hermenêutica clássica), não está de todo claro ser assim em relação à teoria musical. Apesar de tudo, é presumível que um texto de Tovey seja menos opaco do que um de James Joyce; um tratado de baixo-contínuo do final do século XVIII, imagináramos oferecer menos problemas interpretativos do que a lei Talmúdica. Porém como vimos, tal complacência pode ser mal alocada. Precisamente quando estamos confiantes que entendemos o significado de um texto do passado por causa de sua ressonância familiar é que somos mais vulneráveis ao anacronismo. Os textos teóricos oferecem inúmeras instâncias de terminologia e conceitos que mudaram sutilmente ao longo do tempo, como por exemplo, "tonalidade", "modo", "frase" e "cadência". Também nos deparamos com o problema da terminologia que saiu da atual circulação teórica: *Phthongos*, *repercussio*, *affinité*, *Zergliederung*, etc.⁶⁵ Ademais os argumentos da comunidade da *performance practice* a respeito da interpretação das prescrições de performance nos textos teóricos (sem contar as decisões sobre quais textos teóricos devam ser privilegiados) sugere que a leitura da música histórica não é de modo algum feita sem mediações.

Eu poderia imaginar que os escritos de muitos teóricos beneficiar-se-iam de uma cuidadosa leitura hermenêutica. Zarlino, Rameau e Reicha são três exemplos que vêm à mente. A razão disto não é só por que suas teorias são sofisticadas e cheias de conceitos e formulações lingüísticas que demandam uma sensível exegese histórica; mas porque são teorias que têm impacto no presente. As idéias articuladas primeiramente por estes teóricos nos chegaram filtradas e sofreram no processo transformações sutis (e às vezes, não tão sutis). Muitas destas idéias são tão familiares (e.g., as distinções entre dissonância e consonância, o baixo fundamental, a forma sonata) que requerem uma extraordinária sensibilidade hermenêutica para desembaraçar as noções por nós recebidas daquelas de sua expressão original. Mais uma vez, isto não quer dizer que deveríamos privilegiar uma sobre a outra, mas sim deveríamos reconhecer que nossa compreensão emerge de uma dialética cumulativa entre significados passados e novas interpretações.

Para concluir, uma última ilustração: o *Gradus ad Parnassum* de Johann Joseph Fux, publicado em 1725. A formulação sobre as espécies de contraponto feitas por Fux é hoje conhecida de todos os estudantes de teoria musical. No entanto, as regras das espécies de contraponto originaram-se em um contexto histórico bastante diferente do nosso; elas foram compiladas tendo em mente intenções estilísticas e pedagógicas muito específicas e foram retiradas de uma longa e distinguida tradição da pedagogia composicional italiana do século XVII. Apesar disto, gerações subseqüentes de teóricos (Mizler, Albrechtsberger, Cherubini, Bellermann, Schenker, Jeppesen, Salzer) reconheceram nas regras de Fux um valor que transcendia a sua situação histórica particular. As idéias de Fux foram consideradas como adaptáveis e relevantes a ambientes musicais em mudança, e assim capazes de gerar uma tradição. No entanto, esta tradição, não é inteiramente congruente com a formulação histórica articulada por Fux em 1725.

Se quisermos uma prova do acima exposto, basta compararmos as regras e exemplos, digamos, da terceira espécie a duas partes dadas por Aloysius com aquelas de intérpretes mais tardios que refinaram as suas censuras de modo a adaptá-las a diferentes repertórios musicais. A aplicação estilística como também as formulações pedagógicas de Felix Salzer e Carl Schachter diferem muito daquelas de intérpretes generativos tais como Peter Westergaard e David Lewin. Da mesma forma, estas abordagens são diferentes daquelas de teóricos que estudaram a música Renascentista tais como Knud Jeppesen ou Gustav Soderlund. Desta forma, não existe um objeto imutável chamado "Contraponto de Espécies" fora dos parâmetros estilísticos e pedagógicos em que é aplicado. O *Gradus ad Parnassum* de Fux é uma teoria com uma identidade histórica e contemporânea, cujo significado completo é revelado somente quando percebermos o seu rico desdobramento ao longo do tempo como uma tradição teórica.

Ao fazer um apelo ao reconhecimento de uma dimensão hermenêutica na interpretação de textos de teoria musical, gostaria de enfatizar outra vez que não estou recomendando o abandono dos modos correntes de análise e história. Como vimos, a hermenêutica não é um método prescritivo do qual podemos nos apropriar tal como uma teoria analítica; não se trata de uma terceira alternativa às perspectivas presentista e historicista. A meta da hermenêutica é somente inculcar no intérprete uma consciência histórica crítica – a *wirkungsgeschichtliches Bewusstsein*. Podemos continuar a ler os textos de teoria desde os pontos de vista presentista e historicista com a consciência da

sua natureza complementar. Não há nada inerentemente prejudicial analisar-se a validade lógica dos argumentos de Rousseau valendo-se de normas atuais, ou construindo histórias tradicionalistas que busquem os “precursores de Schenker”, quando somos sensíveis à natureza histórica específica de tais interpretações. Do mesmo modo, o historiador pode tentar reconstruir o contexto histórico no qual as idéias de um determinado teórico foram formuladas, desde que ele também esteja consciente dos parâmetros específicos de seu entendimento. Se não por outra razão, a hermenêutica provê a justificativa de que necessita qualquer uma destas estratégias interpretativas para dobrar os argumentos mais dogmáticos dos seus críticos. Em suma, a hermenêutica não impõe de modo algum limitações a quais interpretações fazemos; ela somente esclarece em que condições aquelas interpretações são feitas.⁶⁶

Existe um último aspecto relevante da hermenêutica que gostaria de apresentar aqui – o papel da aplicação. Conforme Gadamer, não pode haver nenhuma compreensão ou interpretação de uma “teoria” independente de sua aplicação.⁶⁷ (Embora o exemplo específico que Gadamer utilize seja a teoria legal, seus argumentos aplicam-se da mesma forma à teoria musical.) Uma teoria (ou lei) só pode ter significado para nós se testarmos seus proclames empíricos e seu valor heurístico. E tal prática necessariamente ocorre em uma perspectiva temporária. (Não faz sentido falar-se em aplicar uma lei no sentido historicista, já que qualquer aplicação precisa ser feita por um juiz vivo em relação a uma situação contemporânea.) Paradoxalmente, portanto, a compreensão histórica da teoria requer uma aplicação no presente.

Uma vez que introduzimos a idéia da aplicação no presente como uma característica essencial para a compreensão histórica começamos, contudo, a ofuscar os limites entre a teoria histórica e a análise musical contemporânea. Toda a análise, como já vimos, pressupõe uma certa “carga de teoria” emoldurada pelas nossas tradições e preconceitos. No entanto, também vimos como estas tradições e preconceitos estão historicamente enraizados. O analista musical, assim como o historiador, não pode mais escapar ao peso do passado que condiciona a compreensão.

Deste ponto de vista, portanto, a teoria da história apodera-se de uma nova responsabilidade crítica que excede seu papel de guardião da tradição; [a história da teoria] define a própria base histórica sobre a qual a compreensão atual – a análise musical contemporânea – ocorre. De uma perspectiva hermenêutica, toda atividade analítica é sempre histórica. A afirmação positivista à imanência e

transcendência feita por teóricos formalistas pode ser vista puramente como preconceito histórico. (Comprovar simplesmente que um método é a-histórico não torna este preconceito menos a-histórico.) A análise musical não deixa de ser histórica em virtude de tomar parte no legado dos repertórios musicais e tradições intelectuais que juntos definem a disciplina de teoria musical.

Esta conclusão certamente não deve ser lamentada. Ao dispersarmos os mitos positivistas que circundam a teoria musical e revelarmos sua natureza histórica contingente, a hermenêutica de forma alguma diminui sua importância e valor. Com certeza, muito será ganho. Se nós como teóricos musicais formos privados de uma base de observação transcendental, adquiriremos uma base muito mais flexível na cultura. A teoria musical agora pode ser restaurada ao seu devido lugar, enraizada e nutrida pelo solo fértil de tradições musicais e intelectuais que herdamos. Encontramo-nos não como observadores do lado de fora de e isolados de uma prática musical contemporânea, mas sim, como parte vital dela; encontramos-nos como participantes ativos e compromissados com uma tradição venerada e contínua de aproximadamente três mil anos de contemplação musical da qual somos herdeiros.

NOTAS

¹ Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert: Grundzüge einer Systematik* (Darmstadt, 1984), 57.

² A tensão entre presentismo e historicismo com certeza não é peculiar à musicologia. Qualquer disciplina envolvida com a interpretação de um "texto" se confronta com as mesmas demandas competitivas de Hermes e Clio. Por exemplo, os antropólogos falam de modos "ético" (experiência-distante) versus "êmico" (experiência-próxima) de análise, e os psicólogos falam de análises "objetivas" e "fenomenológicas", enquanto os teóricos literários freqüentemente citam a distinção, segundo Roland Barthes, entre interpretações "analógicas" e "homológicas" de textos. Nem todas estas polaridades são idênticas, naturalmente, mas todas capturam uma tensão hermenêutica essencial entre a explicação teórica e a compreensão histórica.

Um campo onde a separação entre história e teoria está virtualmente institucionalizada é a filosofia. Os "filósofos analíticos" podem ser vistos como representantes da posição presentista, enquanto os historiadores da filosofia (ou "historiadores intelectuais") pendem para a posição historicista. Uma coleção de artigos auto-conscientes que exploram este relacionamento pode ser

encontrada em Richard Rorty, J. B. Schneewind, e Quentin Skinner, editores, *Philosophy in History* (Cambridge, 1984). Veja principalmente os artigos de Alasdair MacIntyre, "The Relation of Philosophy to Its Past", 17-30, e Lorenz Krueger, "Why Do We Study the History of Philosophy?" 77-101. Mas, a disciplina onde a lacuna entre história e teoria seja talvez mais ampla é a ciência. Os historiadores da ciência e os filósofos da ciência perguntam-se com frequência se eles compartilham algo em comum no âmbito de seus temas. Veja, e.g., Thomas S. Kuhn, "The Relation between the History and the Philosophy of Science," em *The Essential Tension* (Chicago, 1977), 3-20; Ernan McMullin, "The History and Philosophy of Science : a Taxonomy", em Roger H. Stuewer, ed., *Historical and Philosophical Perspectives of Science* (Minneapolis, 1970), 12-67; e John Losee, *Philosophy of Science and Historical Enquiry* (Oxford, 1987). Terei oportunidade neste artigo de traçar os paralelos apropriados de todas estas disciplinas para elucidar os argumentos que apresento relacionados com a história da teoria musical.

- ³ Herbert Butterfield, *The Whig Interpretation of History* (London, 1931).
- ⁴ Helge Kragh, *An Introduction to the Historiography of Science* (Cambridge, 1987), 7-8.
- ⁵ Eu não considero como historiadores da teoria os humanistas renascentistas que recuperaram perseverantemente e tentaram interpretar os tratados gregos de teoria musical e estética. O impulso atrás destes esforços encontra-se mais em um fetichismo de antiquário acoplado ao desejo de reavivar as tradições musicais antigas do que em um desejo de historicizá-las (veja Claude V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought* [New Haven, 1985]). Eu também excluo todos aqueles catálogos de tratados teóricos do século XVIII compilados por estudiosos como Bontempi, Mattheson, Adlung, Hiller, e Martini, uma vez que eles constituem menos uma historicização da teoria musical do que uma paródia de biblio-erudição.
- ⁶ François-Joseph Fétis, *Esquisse de l'histoire de l'harmonie considérée comme art et comme science systématique* (Paris, 1840); revisado e expandido como livro 4 de seu *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* (Paris, 1844), 201-54.
- ⁷ *Ibid.*, 254.
- ⁸ Hugo Riemann, *Grundriss der Musikwissenschaft* (Leipzig, 1908), 12.
- ⁹ E, sem dúvida, foi muitas vezes uma leitura distorcida destes teóricos. Como apenas um exemplo: Na sua ânsia de ter Zarlino como precursor de sua teoria do dualismo, Riemann grosseiramente interpretou mal o significado veneziano de proporções aritméticas e harmônicas. Veja Carl Dahlhaus, "War Zarlino Dualist?" *Die Musikforschung* 10 (1957): 286-90.
- ¹⁰ Clifford Truesdell, "The Rational Mechanics of Flexible or Elastic Bodies, 1638-1788," *Euleri Opera Omnia*, 2d ser., vol. 11, no. 2 (Zurich, 1960).
- ¹¹ Antes que o teórico musical inocente volte-se para o problemático, mas certamente indispensável estudo de Truesdell, eu lhe aconselharia a consultar a crítica vigorosa e as correções salutares de Henk Bos, "Mathematics and Rational Mechanics," em G.S. Rousseau e Roy Porter, eds., *The Ferment of Knowledge: Studies in the Historiography of Eighteenth-Century Science* (Cambridge, 1980), 327-55, especialmente 333-41.
- ¹² Allen Forte, "Letter to the Editor," *Music Analysis* 5, nos. 2-3 (1986): 335.
- ¹³ Esta é a abordagem implícita adotada por Robert Morgan em seu "Schenker and the Theoretical Tradition: The Concept of Musical Reduction," *College of Music Symposium* 18, no. 1 (1978): 72-96. A continuação do século XIX da estória teleológica de Morgan pode ser encontrada no artigo de Robert Wason, "Schenker's Notion of Scale-Step in Historical Perspective: Non-Essential Harmonies in Viennese Fundamental Bass Theory," *Journal of Music Theory* 27, no. 1 (1983): 49-73.
- ¹⁴ Morgan, "Schenker and the Theoretical Tradition," 75 segs.

- ¹⁵ Quentin Skinner, "Meaning the Understanding in the History of Ideas," *History and Theory* 8 (1969): 22.
- ¹⁶ Poderíamos expressar a diferença deste modo: afirmando que um repertório de composições binárias do início do barroco (em conjunto com outros tributários) *evoluiram para* a sinfonia clássica não é a mesma coisa que dizer que estas composições *evoluiram em direção* à sinfonia. A primeira idéia resulta em uma plausível diacronia desenvolvimentista, embora particularmente rica e complexa, enquanto que a segunda idéia sugere um determinismo teleológico simplista.
- ¹⁷ A literatura sobre este tópico é espantosa. O *locus classicus* é Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions* (Chicago, 1962). Desde a publicação do livro de Kuhn, vários outros críticos (como Imre Lakatos, Paul Feyerabend, Larry Laudan, Jerome Ravetz, David Bloor, Michael Mulkay, e Dudley Shapere) continuaram o assalto às pressuposições positivistas na ciência em muitas frentes, incluindo a história, filosofia, sociologia, psicologia e até a retórica da ciência. O resultado bruto destas críticas tem sido o abandono virtual do programa positivista-lógico pelos filósofos da ciência. Para um sumário conciso deste desenvolvimento, veja Ernan McMullin, "The Shaping of Scientific Rationality: Construction and Constraint," contido em McMullin, ed., *Construction and Constraint* (Notre Dame, 1986), 1-47. Uma análise mais técnica, mesmo que um tanto conservadora, sobre a ascensão e a queda do empiricismo lógico na filosofia científica foi escrita por Frederick Suppe, *The Structure of Scientific Theories* (Urbana, 1977), 3-231 e 619-730.
- ¹⁸ Leonard B. Meyer levantou o argumento provocativo de que a estética do romantismo do século XIX compartilha inúmeras afinidades com o formalismo do século XX – as comuns rejeições da historicidade, contextualismo e convenção em favor do "igualitarismo de elite", originalidade e individualidade (*Style and Music Theory, History, and Ideology* [Philadelphia, 1989]; particularmente relevante é o epílogo, "The Persistence of Romanticism"). À luz disto, a transformação do Schenker metafísico do "organicismo" no Schenker positivista das "hierarquias axiomatizadas" por alguns intérpretes recentes é um desenvolvimento perfeitamente lógico e consistente e nem um pouco a "confluência artificial de duas correntes de pensamento, que devem, e inevitavelmente irão, rejeitar uma a outra porque representam valores mutuamente contraditórios," como William Benjamin melancolicamente previu ("Schenker's Theory and the Future of Music," *Journal of Music Theory* 25, no. 1 [1981]: 171).
- ¹⁹ John Rothgeb. *Counterpoint* de Schenker, introdução do tradutor do livro (New York, 1987), 1: xiv.
- ²⁰ Um estudo excelente e atual que explica alguns elementos da teoria de Schenker no contexto de sua "visão de mundo" foi escrito por Kevin Korsyn, "Schenker and Kantian Epistemology," *Theoria* 3 (1988): 1-58. Apesar de achar que Korsyn exagerou em algumas conexões na sua fixação em encontrar um precedente Kantiano para muitos dos conceitos de Schenker, ele demonstra, de modo convincente, como a teoria de Schenker decididamente foi moldada e guiada por influências externas e, mais ainda, só como ela pode ser compreendida na sua totalidade à luz destes fatores. O artigo de Korsyn é um modelo da exegese sofisticada e historicamente perceptiva que os futuros Schenkerianos precisarão emular de forma a anteparar os perigos da miopia histórica.
- ²¹ Um exemplo típico de tal historicização destilada é a de Joan Ferris, "The Evolution of Rameau's Harmonic Theories," *Journal of Music Theory* 3, no. 1 (1959): 231-56. No entanto, a prática data de bem antes, ao tempo de Rameau, nas redações de Rousseau e d'Alembert.
- ²² Tentei realizar algo semelhante no meu recente artigo ("Eighteenth-Century Science and The Corps Sonore: The Scientific Background to Rameau's Principle of Harmony," *Journal of Music Theory* 31, no. 1 [1987]: 23-50), onde mostro que alguns dos diversos argumentos matemáticos e acústicos que Rameau tomou de empréstimo de cientistas contemporâneos para desenvolver sua teoria de baixo fundamental e a definição de modo não foram (tão freqüentemente descritas) justificativas tardias acrescentadas *a posteriori*, mas de fato, integradas às suas descobertas e formulações. Um estudo mais detalhado da teoria de Rameau num contexto histórico aparecerá no meu futuro livro, *Jean-Philippe Rameau: The Science in the Enlightenment* (Cambridge University Press).

- 23 Para uma amostragem representativa de artigos de crítica da história intelectual tradicional, veja Robert Darnton, "Intellectual and Cultural History" em Michael Kammen, ed., *The Past before Us: Contemporary Historical Writing in the United States* (Ithaca, 1980), 327 - 49; William J. Bouwsma, "From History of Ideas to History of Meaning," *Journal of Interdisciplinary History* 12, no. 2 (1981): 279 - 91; Dominick La Capra, "Rethinking Intellectual History and Reading Texts" em seu *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language* (Ithaca, 1983), 23 - 71; Frank E. Manuel, "Lovejoy Revisited," *Daedalus* 116, no. 2 (1987): 125 - 48; e um ótimo survey de abordagens mais recentes à história intelectual em John E. Toews, "Intellectual History after the Linguistic Turn: The Autonomy of Meaning and Irreducibility of Experience," *American Historical Review* 92 (1987): 879 - 907.
- 24 Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, 2a ed., trad. e revisado por Joel Weinsheimer e Donald G. Marshall (New York, 1989), 375.
- 25 Skinner, "Meaning and Understanding," 50. Outro crítico que esposou uma posição semelhante de "intencionalismo" foi E. D. Hirsch, Jr. (*Validity in Interpretation* [New Haven, 1967]).
- 26 Hans Meyerhoff, *The Philosophy of History in Our Time: An Anthology* (New York, 1959), 9.
- 27 Para não causar confusão, devo apontar dois significados gerais do termo "historicismo" comumente empregados. O conceito mais antigo e mais utilizado está enraizado no novo empiricismo da escola histórica alemã do século XIX, analisado por Friedrich Meinecke em seu *Die Entstehung des Historismus* (Munich, 1936). (Veja o artigo "Historicism" de George G. Iggers no *Dictionary of the History of Ideas*, Philip Wiener, ed. [New York, 1973], 2: 456 - 64.) "Historicismo" neste sentido enfatiza a complexidade e irreducibilidade de toda a história e portanto, a fatuidade das "leis" e "ciclos" históricos, e outros processos. Alguns anos após Meinecke, Karl Popper apropriou-se do termo na sua curta, mas bastante influente monografia *The Poverty of Historicism* (Boston, 1957). Idiossincraticamente, Popper inverteu o tradicional sentido do termo. Ele chamou de historicista justamente aquelas ideologias deterministas que os historicistas do século XIX rejeitaram. (Veja John Passmore, "The Poverty of Historicism revisited," *History and Theory* 14, no. 4 [1975]: 30 - 47.)
Menciono tudo isto aqui porque pode-se encontrar o termo evocado na literatura musicológica atual nos dois sentidos. No presente trabalho utilizo o termo no seu sentido original. Eu poderia ter utilizado algum termo menos confuso como "objetivismo" ou "literalismo," mas nenhum destes capta o sentido peculiar da autenticidade histórica implícita na palavra "historicismo." Além do mais, a tradição do historicismo do século XIX encaixa-se perfeitamente com a tradição hermenêutica que discuto mais para o final deste artigo.
- 28 R. G. Collingwood, *An Autobiography* (Oxford, 1939), 58.
- 29 E.D. Hirsch, Jr., *Validity in Interpretation* (New Haven, 1967), 134. Deve-se ressaltar que Hirsch distingue sua posição daquela do "historicismo radical." Este último ponto de vista defende que o passado é tão complexo e alienado do presente que o historiador nunca pode entendê-lo totalmente, muito menos descrevê-lo. Hirsch descarta tal ceticismo como "ateísmo cognitivo" (*Validity in Interpretation*, 40 - 44).
- 30 Os historicistas mais audazes parecem estar entre os historiadores intelectuais e cientistas políticos (muitos dos quais aparecem na nota 23 acima). Mas, muitos historiadores de ciência também têm expressado fortes sentimentos historicistas. Veja, por exemplo, de A. Rupert Hall, "Can the History of Science Be History?" *British Journal for the History of Science* 4, no. 15 (1969): 207 - 20; Arnold Thackray, "History of Science in the 1980s," *Journal of Interdisciplinary History* 12, no. 2 (1981): 299 - 314; e Nathan Reingold, "Science, Scientists, and Historians, of Science," *History of Science* 19 (1981): 274 - 83.
- 31 Um dos exemplos mais recentes encontra-se no polêmico artigo de Steven Knapp e Walter Benn Michaels, "Against Theory," o qual apareceu no *Critical Inquiry* 8, no. 4 (1982). Apesar dos temas que Knapp e Michaels levantam serem mais densos do que discutido aqui, seu ceticismo "anti-fun-

damentalista" da teoria concorda com a posição historicista que delineei. Seu artigo, junto com as aproximadamente doze respostas vivazes que gerou podem ser encontrados em *Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism* (Chicago, 1985), de W. J. T. Mitchell, ed.

- ³² Richard Taruskin, "Letter to the Editor," *Music Analysis* 5, nos. 2 -3 (1986): 313 - 20; preconceitos historicistas semelhantes podem ser encontrados na sua revisão do livro de James M. Baker sobre a música de Scriabin, *Music Theory Spectrum* 10 (1988): 143 - 69.
- ³³ Taruskin, "Letter to the Editor," 318.
- ³⁴ Gary Tomlinson, "The Web of Culture: A Context for Musicology," *19th-Century Music* 7, no. 3 (1984): 358.
- ³⁵ Gary Tomlinson, "The Historian, the Performer, and Authentic Meaning in Music," em *Authenticity and Early Music* (Oxford, 1988), 121, Nicholas Kenyon, ed.
- ³⁶ Joseph Kerman, *Contemplating Music: Challenges to Musicology* (Cambridge Mass., 1985), 73.
- ³⁷ Leo Treitler, " 'To Worship That Celestial Sound': Motives for Analysis," *Journal of Musicology* 1 (1982): 159. Veja também seu artigo "What Kind of Story Is History?" *19th-Century Music* 7, no. 3 (1984): 363 - 73.
- ³⁸ Treitler, "To Worship That Celestial Sound," 170. Devo acrescentar que, de nenhum modo Treitler rejeita todos os modos formalistas de análise. Certamente, a mera ilustração do criticismo interpretativo que ele oferece em seu artigo (utilizando o primeiro movimento da Nona Sinfonia de Beethoven) constitui uma síntese sofisticada de abordagens formalistas e historicistas.
- ³⁹ Carl Dahlhaus, *Foundations of Music History* (Cambridge, 1983), 159.
- ⁴⁰ Esta crítica Nietzscheana recentemente produziu dois artigos provocativos: de Laurence Dreyfus, "Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century," *Musical Quarterly* 69 (1983): 306 segs., e de Robert Morgan, "Tradition, Anxiety, and the Current Musical Scene" em Kenyan, *Authenticity*, 57 - 82.
- ⁴¹ Richard Taruskin, "The Pastness of the Present and the Presence of the Past," em Kenyon, *Authenticity*, 203. Veja também seu artigo "On Letting the Music Speak for Itself: Some Reflections on Musicology and Performance," *Journal of Musicology* (1982): 338 - 49.
- ⁴² Esta tese Wittgensteiniana foi explorada, entre outros, por Russell Hanson, *Patterns of Discovery: An Inquiry into the Conceptual Foundations of Science* (Cambridge, 1972); e Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities* (Cambridge, Mass., 1980).
- ⁴³ Hayden White, "The Fictions of Factual Representation," *Tropics of Discourse Essays in Cultural Criticism* (Baltimore, 1978), 129.
- ⁴⁴ David Hoy delineou vários destes argumentos "anti-intencionalistas"; veja seu *The Critical Circle* (Berkeley, 1978), 11 - 40. Observe, no entanto, que estes argumentos não são os mesmos que aqueles articulados aproximadamente trinta e cinco anos atrás na famosa crítica da "falácia intencional" de William K. Wimsatt, Jr., e Monroe Beardsley em Wimsatt e Beardsley, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (Lexington, Ky., 1954). Suas tentativas de posicionar um texto independente do seu autor e leitor compartilha o mesmo ideal ilusivo de objetivismo que o presentista.
- ⁴⁵ Quentin Skinner, "Hermeneutics and the Role of History," *New Literary History* 7 (1979): 209 - 32.
- ⁴⁶ Para uma crítica espirituosa da posição intencionalista de Skinner, veja David L. Hull, "In Defense of Presentism," *History and Theory* (1979): 1 - 15. Posições semelhantes são adotadas por Adrian Wilson e T. G. Achplant, "Whig History and Present-Centered History," *Historical Journal* 31 (1988): 1 - 16; Rupert Hall, "On Whiggism," *History of Science* 21 (1983): 45 - 89; e Joseph Femia, "An Historicist Critique of 'Revisionist' Methods for Studying the History of Ideas," *Theory and Practice* 20 (1981): 113 - 34.

- 47 Gadamer, *Truth and Method*, 397.
- 48 Karl Popper, "Normal Science and Its Dangers," em *Criticism and the Growth of Knowledge*, Imre Lakatos and Alan Musgrave, eds., (Cambridge, 1970), 56.
- 49 A antinomia falsamente atraente entre "objetivismo" e "relativismo" foi brilhantemente explodida por Richard J. Bernstein em seu *Beyond Objectivism and Relativism: Science, Hermeneutics, and Praxis* (Philadelphia, 1983).
- 50 Uma crítica encantadora mas devastadora de conceitos como *Zeitgeist* e as associadas noções Hegelianas de *Volksgeist* e *Lebenswelt* foram feitas por E. H. Gombrich em sua monografia *In Search of Cultural History* (Oxford, 1969). Uma versão atualizada da idéia de *Zeitgeist* foi invocada pela escola francesa dos *Annales*, com a noção de *mentalités*; sua abordagem contudo, não é mais bem sucedida em resolver os vários problemas ontológicos/empíricos engendrados por uma abordagem socio-psicológica do que suas contrapartidas alemãs idealistas. Veja Roger Chartier, "Intellectual History or Sociocultural History? The French Trajectories," em Dominick La Capra e Steven L. Kaplan, ed., *Modern European Intellectual History: Reappraisals and New Perspectives* (Ithaca, 1982), 13 - 46.
- 51 Isto não precisa contradizer a situação que descrevi anteriormente, na qual todos os nossos pontos de vistas podem ser vistos como informados culturalmente e historicamente, já que as culturas ainda podem prover espaço para pontos de vistas concorrentes. Dizer que uma cultura restringe a interpretação não é dizer que ela determina a interpretação. Certamente, é apenas em virtude de algumas restrições em comum, como mostrou Stanley Fish, que as comunicações e a discórdia dentro das comunidades interpretativas podem ocorrer. Veja Stanley Fish, "Demonstration vs. Persuasion: Two Models of Critical Anxiety," em seu *Is There a Text in This Class?*, 356 - 71.
- 52 Outro elemento nesta equação complexa deve ser considerado, apesar de não ser possível discutir o tópico aqui: o desenvolvimento do "cânone" proverbial e do "museu" musical no século XIX. À medida em que as obras musicais começaram a ser tocadas e estudadas muito depois de terem sido escritas, a sua análise teórica pôde continuar a evoluir concomitantemente, mesmo que as teorias possam ter pouco ou quase nenhuma conexão com a prática contemporânea. Esta situação obviamente complica a relação entre a teoria e a prática, confundindo qualquer mapeamento literário cronológico de um para o outro. (Por exemplo, quando Reicha e Czerny estavam recém codificando os princípios da forma sonata na década de 1830, seu papel na prática musical estava em declínio. As peças que eles analisaram não eram de seus contemporâneos, mas de Mozart, Haydn e do Beethoven jovem.) Contudo, enquanto algumas obras musicais permanecerem no cânone, os teóricos podem afirmar, com certeza, (assim como fazem seus colegas intérpretes) que elas formam um componente inseparável de sua atual cultura musical e portanto, um tema legítimo e inesgotável para uma nova reinterpretação e análise.
- 53 É claro, nem todos os teóricos que canalizam suas energias para um repertório delimitado precisam aceitar o normativismo chauvinista de Schenker. Basta lembrar o brilhante estudo de Knud Jeppesen sobre a música de Palestrina.
- 54 A discussão a seguir depende fundamentalmente da hermenêutica filosófica de Gadamer, mas reconheço que há posições hermenêuticas que diferem de maneira fundamental das de Gadamer. (Acima de tudo, estou pensando em Jürgen Habermas e Paul Ricoeur.) É óbvio que qualquer discussão destas diferenças ultrapassariam os limites práticos deste artigo. De qualquer forma, não seria necessário porque acredito que as idéias de Gadamer atendem satisfatoriamente aos assuntos aqui tratados.
- 55 O *locus classicus* da hermenêutica é *Wahrheit und Methode* (1960) de Gadamer, traduzido como *Truth and Method* (veja nota 24 acima). O tratado de Gadamer é uma obra desafiadora, demandando uma larga gama de conhecimento das muitas tradições filosóficas e historiográficas. Para os principiantes, gostaria de recomendar, em primeiro lugar, a consulta a alguns dos ótimos expoentes da hermenêutica, em especial, Hoy, *Critical Circle*, e Joel Weinsheimer, *Gadamer's Hermeneutics: A Reading of "Truth and Method"* (New Haven, 1985).

⁵⁶ Gadamer, *Truth and Method*, 276ff.

⁵⁷ Tal é a posição de Barry Barnes e David Bloor em seu ensaio provocativo "Relativism, Rationalism and the Sociology of Knowledge" em Martin Hollis e Steve Lukes, eds, *Rationality and Relativism* (Cambridge, Mass., 1982), 21 - 47.

⁵⁸ Gadamer, *Truth and Method*, 280 segs.

⁵⁹ Ibid., 293.

⁶⁰ Ibid., 301. Outros traduziram isto como "consciência histórico-afetiva."

⁶¹ Ibid., 306.

⁶² Para uma relacionada análise hermenêutica de "conversação," veja Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton, 1979), 389. A possibilidade concreta do crítico literário engajar em uma conversação é explorada por LaCapra em *Rethinking Intellectual History*, 64 - 65.

⁶³ Gadamer, *Truth and Method*, 297.

⁶⁴ Para aqueles leitores acostumados com os problemas atuais da teoria literária, as idéias expostas nos parágrafos anteriores podem parecer familiares. Uma certa dimensão hermenêutica subjaz em grande parte do interesse atual na "resposta do leitor" e na "história da recepção" (como desenvolvido, por exemplo, pelo aluno de Gadamer, Hans Robert Jauss em seu *Towards an Aesthetic of Reception*, traduzido por Timothy Bahti [Minneapolis, 1982]). Mas as idéias hermenêuticas foram frutiferamente incorporadas em outras disciplinas, também, inclusive na história intelectual e na filosofia. Os escritos de Bernstein e Rorty já citados são exemplares neste sentido (veja notas 49 e 62 acima).

Até a história da ciência tem se beneficiado da hermenêutica, onde críticos têm argumentado que as ciências evidenciam as mesmas descontinuidades da linguagem e métodos que as humanas e portanto, estão sujeitas à análise hermenêutica. Veja de Gyorgy Marku, "Why Is There No Hermeneutics of Natural Sciences? Some Preliminary Theses" *Science in Context* 1, no. 1 (1987): 5 - 51; de Josef Bleicher, *The Hermeneutic Imagination Outline of a Positive Critique of Scientism and Sociology* (London, 1982); e de Thomas McCarthy, "Scientific Rationality and the 'Strong Program' in the Sociology of Knowledge," em McMullin, *Construction and Constraint*, 75 - 95.

Gadamer não viu a hermenêutica como relevante às ciências naturais em seus escritos anteriores, concedendo aos positivistas a separação da ciência natural da *Geistwissenschaften*. Desde então, no entanto, ele modificou sua posição. Para citações, veja o interessante capítulo "Hermeneutics and the Natural Sciences," em Weinsheimer, *Gadamer's Hermeneutics*, 1 - 59.

⁶⁵ Estudos de casos exemplares de tais transformações de significado podem ser encontrados em Hans Heinrich Eggebrecht, ed., *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (Wiesbaden, 1972).

⁶⁶ Hoy, *Critical Circle*, 139.

⁶⁷ Gadamer, *Truth and Method*, 307segs.