

Patrick McCreless *

Teoria Contemporânea da Música e a Nova Musicologia: Uma Introdução **

PALAVRAS CHAVE: teoria contemporânea da música, nova musicologia, Foucault

RESUMO: Tensões contínuas entre a teoria contemporânea da música e a nova musicologia sugerem a necessidade de que os teóricos da música voltem para trás e olhem para a sua disciplina em termos da perspectiva recente que a nova musicologia oferece – uma tarefa que os seguintes ensaios de Scott Burnham, Marion Guck, Matthew Brown, Joseph Dubiel, and Kofi Agawu empreendem. A introdução provê um contexto intelectual para os ensaios refletindo sobre a curta história da teoria Americana moderna da música, começando por volta de 1960, e lendo as relações da teoria contemporânea e da nova musicologia em termos do trabalho sobre poder e conhecimento de Michel Foucault.

[1] O que melhor captura o espírito com o qual a seguinte coleção de ensaios foi concebida é o pequeno conector no título: “Teoria Contemporânea da Música e a Nova Musicologia”. Não, você pensa, “Teoria Contemporânea da Música *ou* a Nova Musicologia”, “Teoria Contemporânea da Música *versus* a Nova Musicologia”, “Teoria Contemporânea da Música *apesar* da Nova Musicologia”, ou “Teoria Contemporânea da Música *em vez* da Nova Musicologia”, exceto “Teoria Contemporânea da Música e a Nova Musicologia”. Não que devemos negar a realidade das tensões que caracterizam nossa situação atual e engajarmo-nos num jogo de negativas – um jogo, como dizem nossos terapeutas, que nossa família inteira pode apreciar agora, mas que nos levará todos à ruína no final. Pois não é novidade que a teoria da música, e especialmente a análise baseada na teoria, não tem freqüentemente passado bem sobre o olho crítico de muitos novos musicólogos. Nem é novidade que tais críticas têm engendrado entre os teóricos uma ampla variedade de respostas – do franco horror à mera preocupação, dos brados ultrajados por justiça primitiva (um dente Schenkeriano por um olho Foucaultiano), a um reexame dos nossos princípios fundamentais, para, em uns poucos casos, sincera conversão espiritual. E, com certeza, não é novidade para nenhum de nós que se a nova musicologia tivesse chegado a louvar a teoria da música e a celebrar seus triunfos intelectuais, a nova musicologia não seria o que é hoje, e teríamos todos algo melhor para fazer do que ponderar as curiosas relações entre a teoria contemporânea da música e a nova musicologia. {1}

[2] É este último ponto – de que a nova, “pós-moderna” musicologia abriu espaço para ela própria, se não às expensas da teoria da música, ao menos no contexto da teoria da música – que pode nos oferecer algum discernimento [insight] sobre aquela relação. Pois conceituar o assunto desta maneira é conceitua-lo em termos de disciplinaridade, e se estes ensaios são sobre alguma coisa, eles são sobre disciplinas: como e em comparação com quais modelos elas se definem, como elas se criam como meios de pensar e corpos de conhecimento, e especialmente como seu conhecimento se concluía com seu poder. Ou, como o coloca Michel Foucault, “Não há relação de poder sem a constituição correlativa de um campo do conhecimento, nem qualquer conhecimento que

não pressuponha e constitua ao mesmo tempo relações de poder”. {2} É bastante fácil ler o relacionamento da teoria contemporânea da música e a nova musicologia nos termos de Foucault.

[3] Considere o nascimento da teoria contemporânea da música, a qual, eu argumentarei, define-se em dois momentos críticos históricos nas poucas décadas passadas. Em cada um destes momentos, a teoria da música – e aqui eu quero dizer a moderna, e certamente distinta versão [Norte] Americana da teoria da música – definiu-se com o que ela percebeu ser um regime repressivo do qual ela buscava liberação. Seu primeiro momento definitivo foi o final da década de 1950 e o início da década de 1960, uma época habilmente descrita por Milton Babbitt numa reminiscência de seu *Words About Music* [*Palavras Sobre Música*]:

Eu realmente penso nos nossos teóricos profissionais começando com a geração de Allen Forte [isto é, na década de 1950]. A noção da teoria profissional é quase totalmente nova. Não havia virtualmente teóricos profissionais neste país [naquela época]. Não havia tal coisa como um teórico profissional em qualquer universidade que eu possa pensar quando eu comecei a envolver-me com universidades. {3}

O que havia, ao invés do teórico profissional, era o professor de teoria da música, um pedagogo que representava quaisquer vestígios da grande tradição teórica europeia que sobrevivesse à viagem através do Atlântico. E o que os novos teóricos da primeira geração da moderna disciplina aspiravam era a continuação e a revitalização daquela tradição. Eles assim rejeitaram, e definiram-se contra, o “mero” pedagogo de teoria.

[4] Este tema é um refrão constante nas primeiras edições do *Journal of Music Theory*, o que foi fundado em 1957. Por exemplo, na primeira página da primeira edição do primeiro volume do jornal, lemos o seguinte no ensaio de abertura do teórico de Yale David Kraehenbuehl:

Em séculos passados a formulação de leis referentes à prática da música era considerada como o objetivo mais alto para um músico; e, em muitas instâncias, as leis musicais eram a inspiração ou a fonte para leis mais gerais com relação à experiência material ou espiritual. A música era a imagem do universo, daí, uma fonte de verdade; e era o teórico da música quem buscava, descobria, e expressava as leis divinas e naturais. Mas em nosso próprio tempo é o músico raro que conhece como a sua arte oferece uma chave para o entendimento universal. A teoria da música tornou-se uma disciplina em definição estilística ou, ainda menos, um sistema de nomenclatura e classificação que não oferece leis válidas mesmo referentes à música. É à restauração da teoria da música como mais do que uma conveniência didática, mais do que uma disciplina necessária, como, de fato, um modo de pensamento criativo que este jornal é dedicado. {4}

[5] E assim, a teoria contemporânea da música nasceu quando Babbitt em Princeton, Forte em Yale, e outros em outras partes começaram a tratar a teoria da música como uma disciplina acadêmica legítima mais do que como uma disciplina auxiliar para conservatórios e escolas de música de universidades. Foi uma disciplina que ligou os rigores do dodecafonismo e a ainda por desenvolver teoria dos conjuntos de classes de notas à força artística e intelectual, e o pedigree europeu, de Schenker, no que William

Benjamin habilmente chamou de um “casamento de conveniência” {5} para garantir a sua admissão na academia moderna, e especialmente na universidade de pesquisa moderna. A teoria contemporânea da música livrando-se dos grilhões de seu velho eu pedagógico, abriu para si mesma um espaço disciplinar que foi a um e mesmo tempo um novo conhecimento e uma apropriação formidável de poder. Fora do professor de teoria da música nasceu assim o teórico da música.

[6] O segundo momento decisivo na história da teoria contemporânea da música foi 1977, o ano da fundação da Society for Music Theory [Sociedade da Teoria da Música]. Aqui houve duas disciplinas estabelecidas contra as quais a nova teoria da música [norte] americana reagiu: a composição, à qual a teoria estava há muito tempo subordinada nos assuntos de mercado e na estrutura de poder acadêmico; e, mais importante, a musicologia. Pois foi pela divisão da American Society for University Composers [Sociedade Americana de Compositores de Universidades], e mais particularmente da American Musicological Society [Sociedade de Musicologia Americana], num movimento que ainda às vezes reverbera pelas salas apinhadas das reuniões conjuntas da MAS/SMT, que a Society for Music Theory criou um lugar para si. E o que a teoria da música naquela época – final dos anos de 1970 – mais enfaticamente não era, é que ela percebia a musicologia como sendo: estudo de manuscritos, marcas-d’água, biografia de compositores, estudos mais detalhados de compositores mais desconhecidos, descrição em vez de análise, o estudo de gêneros, e pior de tudo, o estudo das mudanças de estilo e estilística. O que *nós*, como teóricos entendemos que os musicólogos supostamente não [entenderam] que *música* não era – ousou dizer, é a música em si: a partitura, o som, a estrutura, a obra, e como “ela” “funciona”.

[7] Tendo nesses dois momentos definitivos constituído-se como uma disciplina, o que a teoria contemporânea da música realizou? Ora, o que Foucault nos ensina sobre disciplinas é que, se elas são de algum modo repressivas – as disciplinas que ele escolheu para estudar (o hospital, o asilo, os quartéis, a prisão) certamente eram – elas são também *produtivas*. O que quer que elas façam a mais, elas produzem, ou melhor, elas permitem a produção. Ou melhor ainda, conhecimento e poder erguem-se por si próprios para produzir mais conhecimento, o qual reclama ainda mais poder. O novo conhecimento da teoria contemporânea da música (seu uso de sistemas originais ou revitalizados de análise para explicar uma obra particular) assegurou sua admissão na universidade. Mas a admissão à universidade significou que ela tinha que se submeter ao mecanismo acadêmico bem conhecido que a forçou a produzir. E ela produziu: novas teorias, análises incontáveis, ensaios, livros, periódicos novos, conferências, artigos de conferências – em uma palavra, um “produto”, um novo conhecimento, uma indústria genuína, que tem sido exportada com sucesso de volta através do Atlântico, onde a teoria contemporânea [Norte] Americana serve como modelo para periódicos teóricos e analíticos na Grã-Bretanha, França, Alemanha, Itália, e mais longe. Embora o conhecimento da teoria da música seja inseparável de seu poder, assim como as tarefas acadêmicas na disciplina requerem a criação de novas pesquisas e novo conhecimento, também o novo conhecimento cria mais tarefas, mais representação nos currículos de música, mais programas de graduação, e assim por diante. A teoria contemporânea da música, com sua preocupação pelo rigor, pela análise, pela estrutura, pela obra, produziu assim uma maneira de conhecer, um conhecimento, junto com uma estrutura disciplinar para apoiar aquele conhecimento. E ultimamente, o que ela tem produzido é nós, os “teóricos da música” de hoje, ou mais apropriadamente, é o que tem nos permitido produzir a nós mesmos.

[8] Estranho, então, que foi o vincular-se da teoria da música tão obstinadamente às noções de estrutura, de sistema, de obra, que naquela época abriram inadvertidamente um espaço disciplinar para a nova, pós-moderna, musicologia, provendo assim esta última com um contraste com o qual *e/la* pôde constituir-se como um novo conhecimento, um novo poder. Certamente, o outro contraste para a nova musicologia foi a “velha” musicologia, uma musicologia que ainda focava-se na obra e no cânon, e que estava menos inclinada para questionar a ideologia e a política sobre as quais tanto o cânon quanto a própria musicologia estavam baseadas. Assistindo a nova musicologia produzir e apropriar-se de sua própria marca de poder, consideramos e imaginamos se ela está fazendo por nós o que fizemos para os compositores e musicólogos de uma geração atrás.

[9] E assim, aqui no meio dos anos 1990, onde nós, como uma disciplina, e como teóricos, estamos, vemos o que historicamente produzimos, e o que a nova musicologia agora produz, seja por desdém ou ignorância nossa, ou por alegre contradição nossa. Nós como teóricos posicionamo-nos ao longo de um amplo espectro de pontos de vista. Alguns de nós somos formalistas ou “modernistas” e orgulhosos disso – eu ouvi Milton Babbitt, presciente como sempre, proclamar numa palestra em 1982 que ele era um positivista lógico irrecuperável, muito antes que ocorresse para muitos de nós que não havia qualquer coisa para ser irrecuperável. Na outra ponta do espectro estão aqueles que questionam as premissas fundamentais da teoria contemporânea da música a ponto de que eles não mais desejam ser chamados “teóricos da música”, um rótulo que os marca como descendentes diretos daquela criatura que nasceu com tal fanfarra em 1957. Conforme examinamos onde estamos ao longo deste espectro, deveríamos ter em mente as sábias palavras do historiador cultural David Couzens Hoy:

Rupturas históricas não ocorrem em todos os lugares para todos ao mesmo tempo. A mesma pessoa, disciplina, ou instituição pode ser tradicional em alguns aspectos, moderna em outros, e pós-modernas em outros ainda. Além disso, já que [aos olhos do pós-moderno] não há progresso necessário, nenhum movimento adiante na história, e talvez algo como a história (na ausência de uma meta-narrativa convincente), o pós-moderno não pode implicar que haja qualquer vantagem normativa que venha a ser tanto tardia no tempo quanto um sinal do futuro. O pós-modernismo não pode e não deve clamar por ser melhor, mais avançado, ou mais esperto do que tudo quanto o tenha precedido. Que o modernismo assume esta superioridade é o que o distingue do pós-modernismo, e o que o pastiche pós-moderno disruptivo revela. Assim o pós-moderno não pode argumentar que aqueles que são tradicionais ou modernos devem eventualmente seguir o caminho do pós-modernismo. {6}

[10] E assim eu desejo que os leitores dos ensaios que seguem, sejam teóricos ou musicólogos, analistas ou críticos, modernos ou pós-modernos, ou aqueles que estão suficientemente envolvidos para rotular-se como absolutamente nada, a retornar ao pequeno conector que une a teoria contemporânea da música e a nova musicologia, e explorar os intrigantes espaços disciplinares que nos separam e que nos reconciliam.

Patrick McCreless
University of Texas at Austin

School of Music
Austin, TX 78712-1208
pmcc@ccwf.cc.utexas.edu

Referências

** Este ensaio foi apresentado pelo Professor McCreless na Annual Meeting of the Society for Music Theory de 1995 em New York City, numa Invited Special Session intitulada "Contemporary Theory and the ' New Musicology' ." [Editor]

1. Partes deste ensaio são derivadas do meu artigo bem anterior, "Rethinking Contemporary Music Theory," na State of the Art: Refiguring Music Studies na ed. de 1990. Anahid Kassabian and David Schwarz (Charlottesville, VA, forthcoming 1996).

2. Michel Foucault, Discipline and Punish: The Birth of the Prison (New York: Vintage/Random House, 1977), 27.

3. Milton Babbitt, Words About Music (Madison, 1986), 121.

4. David Kraehenbuehl, "Foreward," Journal of Music Theory 1/1 (1957): 1.

5. William Benjamin, "Schenker' s Theory and the Future of Music," Journal of Music Theory 25/1 (1981), 159-61.

6. David Couzens Hoy, "Foucault: Modern or Postmodern?" in After Foucault: Humanistic Knowledge, Postmodern Challenges," ed. Jonathan Arac (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1988), 28.