

Teoria, análise e nova musicologia: debates e perspectivas

Heitor Martins Oliveira (FCP)

Resumo: Este artigo apresenta uma revisão bibliográfica de debates acadêmicos envolvendo as áreas de teoria da música, análise musical e nova musicologia. Pesquisadores da área de teoria da música responderam às críticas de formalismo e cientificismo das abordagens analíticas tradicionais com as seguintes alternativas: discussão das distâncias e proximidades entre as disciplinas, a ideia de “voz” da música e suas possibilidades analíticas, um redimensionamento da escuta estrutural, a reabilitação da experiência sensível com a música, a aplicação do empirismo na pesquisa sobre aspectos técnicos do processo musical e a reavaliação da bibliografia teórica e analítica. Verifica-se um processo de acomodação entre pressupostos modernistas, que caracterizavam a empreitada analítica da teoria da música norte-americana do século XX, e pós-modernistas, que fundamentam as críticas e propostas da nova musicologia. Esse processo abre espaço acadêmico para uma abordagem analítica enriquecida, uma musicologia interpretativa, que aplica modos verbais de expressão para lidar com composições específicas como mais do que uma série de procedimentos técnicos, explorando questões de significado e associações estéticas e históricas diretas ou indiretas.

Palavras-chave: teoria da música; análise musical; nova musicologia.

Abstract: This paper presents a bibliographic review of academic debates involving the areas of music theory, musical analysis, and new musicology. Researchers in music theory have responded to the criticism of formalism and scientificism in traditional analytical approaches with the following alternatives: discussion of disciplinary spaces, the idea of “voice” of music and its analytical possibilities, rehabilitation of sensible experiences with music, empiric research on technical aspects of musical processes, and reevaluation of the theoretical and analytical bibliography. Therefore, there is a process of accommodation between modernist assumptions, which characterize the analytical enterprise of twentieth-century North-American music theory, and post-modernist assumptions, which support the critiques and propositions of new musicology. This process opens up the academic space for an enriched academic approach, an interpretative musicology that applies verbal modes of expression to deal with specific compositions as more than a series of technical procedures, exploring matters of meaning, aesthetic and historical, direct and indirect associations.

Keywords: music theory; musical analysis; new musicology.

Em artigo publicado no ano de 2006, Antenor Corrêa propõe uma revisão crítica da história da análise musical, buscando determinar sua relevância como área de estudo acadêmico. O autor discute os desafios inerentes à disciplina e seu papel na pesquisa musical como um todo, apontando tanto limitações qualitativas de análises meramente descritivas, quanto os dilemas epistemológicos e metodológicos de abordagens sofisticadas. Neste contexto, um dos autores citados por Corrêa é Joseph Kerman, iniciador, a partir da década de 1960, de diversas críticas à pesquisa acadêmica musical.

O ponto central do desafio de Kerman (1980) à teoria da música e à análise musical é a afirmação de que esses campos de estudo se equivocaram pela postura modernista colocada em prática por meio de modelos formalistas e cientificistas de investigação, pretensamente isentos de juízos de valor. A partir dessas críticas, a análise deveria reconstituir-se como um tipo de crítica musical pós-modernista e pluralista, abarcando julgamentos estéticos e históricos a partir da contextualização mais ampla das obras musicais analisadas, visando à inserção da musicologia em debates das correntes principais das ciências humanas. (WILLIAMS, 2000, p. 385)

As críticas de Kerman se dirigem também para o que classifica de positivismo factual da musicologia histórica tradicional. Respostas a essas críticas e aos paradigmas propostos pelo autor originaram novas linhas de pesquisa que, embora incluam uma enorme diversidade de abordagens, acabaram por constituir uma nova disciplina de estudos acadêmicos sobre música. Essa “nova” musicologia ou musicologia pós-moderna opõe-se à teoria da música (ênfase na estrutura da obra) e à “velha” musicologia (ênfase no cânon da música erudita europeia), propondo-se a lidar com aspectos sociais, políticos e ideológicos que as duas outras disciplinas não exploram. (McCRELESS, 1996, §8)

Um dos exemplos mais célebres e polêmicos dessa “nova” musicologia talvez seja a musicologia feminista de Susan McClary, que se propõe a examinar construções culturais de gênero, sexualidade e corpo em diversos repertórios musicais. A autora apresenta, por exemplo, uma interpretação da recapitulação do primeiro movimento da Nona Sinfonia de Beethoven como expressão de uma ira assassina com motivações sexuais. (*apud* COOK, 2001, p. 171)

Embora as caracterizações de positivismo e formalismo de Kerman fossem verdadeiras caricaturas, (COOK; EVERIST, 2001, p. vii) a simples reafirmação das metodologias analíticas e seus pressupostos (alternativa defendida, por exemplo, por KINTON, 2004) é uma resposta insuficiente para os desafios da nova musicologia, uma vez que os próprios métodos e pressupostos precisam ser reavaliados como produtos culturais e históricos. (CORRÊA, 2006, p. 40) Portanto, a nova musicologia desafiou parâmetros

disciplinares tidos como certos, exigindo que diversos aspectos dos estudos musicais acadêmicos sejam repensados. (COOK; EVERIST, 2001, p. vii)

O número 2, do volume 2 do periódico *Music Theory Online*, em 1996, foi dedicado à busca de alternativas para os desafios enfrentados pela teoria da música e análise musical diante da nova musicologia. O número consiste em seis contribuições, representando seis abordagens à temática. A revisão desses textos permite levantar algumas das principais questões pertinentes a esse relevante debate para os estudos musicais acadêmicos. Esse artigo configura-se, portanto, como revisão bibliográfica, discutindo as contribuições dos seis autores, relacionando-as entre si e com trabalhos posteriores.

Distâncias e proximidades entre disciplinas

McCreless (1996) introduz o grupo de artigos com uma discussão sobre o aspecto disciplinar dos debates entre teoria da música e nova musicologia. Ele chama atenção para o fato de que esses debates refletem como as disciplinas se definem, propõem formas específicas de pensar, construir, acumular e difundir conhecimento, ao mesmo tempo em que estabelecem relações de poder. O autor adota, portanto, uma perspectiva em que “poder e saber estão diretamente implicados; que não há relação de poder sem constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder”. (FOUCAULT, 2007, p. 27)

Assim, sua descrição do surgimento da própria versão contemporânea e norte-americana da teoria da música enfatiza a atitude de pesquisadores que superaram a função de meros professores de disciplinas teóricas, construindo para si o espaço profissional em universidades e a associação específica da área, separada das áreas de musicologia e composição. Essas iniciativas efetivamente fundaram a disciplina ao mesmo tempo em que proporcionaram uma inédita apropriação de poder, por meio da inserção no mecanismo acadêmico de produção de conhecimento. (McCRELESS, 1996, §3-7) Sob esse ponto de vista, o surgimento da nova musicologia, que se utilizou justamente da insistência da teoria da música sobre a obra e sua estrutura como contraste necessário ao estabelecimento de suas próprias premissas, (McCRELESS, 1996, §8) pode ser interpretado como uma ameaça velada às disciplinas estabelecidas anteriormente (COOK, 2001, p. 170) ou até mesmo como uma disputa aberta por espaço em publicações e empregos universitários. (GUCK, 1996, §39)

Para McCreless (1996, §10) é necessário superar uma discussão simplista voltada

para a mera atribuição de rótulos ou estabelecimento da abordagem mais correta ou mais avançada. As diferenças entre os tipos de discurso devem ser colocadas na sua devida perspectiva disciplinar. O autor propõe, portanto, que as discussões sobre teoria da música e nova musicologia sejam consideradas em termos dos espaços que separam e aproximam as linhas de pesquisa de cada disciplina.

A “voz” da música e alternativas analíticas

Para Burnham, (1996, §1-3) qualquer peça musical, por mais simples que seja, pode ser abordada de pelo menos duas maneiras. Uma das possibilidades é a tentativa de desvendar os sentidos da peça a partir de uma matriz cultural, que o autor associa ao discurso acadêmico da nova musicologia. Entender o funcionamento da peça em termos das técnicas musicais empregadas é a alternativa claramente associada ao discurso da teoria da música.

O autor argumenta que tanto análises ideológicas quanto técnicas levam em conta os clichês que foram, ao longo da história, adicionados à gramática da música. Esses clichês constituem um sentido compartilhado da música “em si mesma”, construído em parte pelo treinamento do músico profissional e em parte pelo que o autor identifica como uma tendência a generalizar o nosso conhecimento sobre música a partir de protótipos palpáveis. Agawu (1996, §11) também chama atenção para o fato de que as análises da nova musicologia se baseiam em concepções tradicionais de elementos técnicos da música ocidental.

Para Burnham, (1996, §15) interpretações de significado da música pressupõem a existência de uma “voz” própria da música. A relevância da teoria da música se estabelece, portanto, como uma forma de considerar não apenas o que a música significa, mas como ela significa. O autor admite, entretanto, que as críticas da nova musicologia são válidas para provocar reflexões sobre os pressupostos ideológicos da teoria e sobre o desinteresse despertado atualmente por discussões unicamente técnicas. Assim, embora a teoria da música seja relevante ao considerar as técnicas musicais, precisa fazer mais em termos de conectar as considerações sobre essas técnicas com valores humanos em geral (BURNHAM, 1996, §16)

Posteriormente, Burnham (2001) retoma essa argumentação no contexto específico de uma discussão sobre interpretações do conteúdo poético da música. Volta a diferenciar a análise musical – que enfatiza uma visão da música como linguagem autônoma – da interpretação do conteúdo poético – que supõe a possibilidade de associar outros tipos de significados às obras musicais. Para o autor, “todos nós acolhemos um sentido da

música como música, assim como um sentido da música como algo que nos fala de coisas que não são necessariamente musicais”. (BURNHAM, 2001, p. 215) ¹ Assim, as duas possibilidades não são excludentes, mas representam os dois lados de uma relação dialógica que estabelecemos com a música, pressupondo “que temos autoridade para falar sobre música e que a música tem autoridade para falar sobre nós”. (BURNHAM, 2001, p. 216) ² Dessa maneira, o autor complementa sua noção de “voz” da música, construindo uma premissa sobre a qual as duas possibilidades analíticas podem ser vistas como atividades complementares.

Quanto ao dilema entre teoria da música e nova musicologia abordado no artigo de 1996, a conclusão de Burnham é que as disciplinas dividem pressupostos sobre a materialidade da música e sobre protótipos musicais palpáveis que as aproximam e torna possível um diálogo entre elas. A consideração crítica desses pressupostos é uma tarefa central e compartilhada entre as disciplinas. “Entre outras coisas, esse tipo de exploração compartilhada envolveria uma nova ênfase no papel do corpo, pois isso está no centro da minha preocupação sobre protótipos palpáveis e os prazeres da teoria da música”. (BURNHAM, 1996, §21) ³ Como exemplo de pesquisas que visam esse objetivo, menciona trabalhos de Lawrence Zbikowski e Janna Saslaw que exploram a aplicação das teorias de modelos conceituais e metáforas conceituais provenientes da linguística cognitiva à área de teoria da música.

Redimensionamento da escuta estrutural

O ponto de partida para a contribuição de Dubiel (1996) ao número especial do *Music Theory Online* foi um debate sobre a abordagem de Rose Rosengard Subotnik, pesquisadora ligada às correntes da nova musicologia, à música contemporânea no contexto de sua exploração de diferentes tipos de escuta. (SUBOTNIK, 1988) A escuta estrutural associada à análise musical é criticada por Subotnik, sendo definida como um método que focaliza as relações formais estabelecidas ao longo de uma composição, em

¹ “...we all harbour a sense of music as music as well as a sense of music as speaking to us of things that are not necessarily musical”.

² “We assume that we have the authority to speak about music and that music has the authority to speak about us”.

³ “Among other things, this type of shared exploration would involve a shift to the role of the body, for this is at the heart of my concern about palpable prototypes and the pleasures of music theory”.

oposição a outro tipo de escuta, que ao invés da estrutura, se concentraria na manifestação sensual de valores culturais. Embora assevere que esse segundo tipo de escuta descrito por Subotnik seja difícil até mesmo de definir claramente, Dubiel (1996, §3) reconhece que os teóricos não devem ignorá-lo.

O autor parte das próprias definições de Subotnik para levantar um questionamento: as referências culturais presentes em diferentes estilos não podem ser consideradas estruturais, uma vez que se fazem evidentes nas relações que estabelecem entre si dentro da peça? Assim, embora concorde com a crítica ao formato tradicional da chamada escuta estrutural, Dubiel questiona o redimensionamento proposto por Subotnik para a questão, que se baseia no que ele considera uma definição propositalmente limitante da estrutura, insistindo na sua autonomia de quaisquer influências externas.

Dubiel (1996, §9) questiona a ideia que sustenta a definição de Subotnik, de que a estrutura musical autônoma conteria uma lógica com certo grau de obrigatoriedade. Essa obrigatoriedade lógica, associada à atribuição de uma identidade estrutural a partir das partes componentes e relações estabelecidas ao longo da peça, é uma tautologia: se a escuta privilegiasse outros componentes e relações, então a identidade atribuída à obra seria outra. Uma noção convincente de lógica estrutural deveria lidar com maiores complexidades, envolvendo as configurações sonoras, a intenção de produção de um efeito e as reações do ouvinte.

A noção de estrutura proposta pelo autor pretende-se mais abrangente, não se limitando à atribuição de uma lógica redundante e pré-determinada. O teórico deve, ao contrário, assumir uma atitude de buscar considerar qualquer coisa que se escuta numa obra como aberta à interação auditiva com qualquer outra coisa, em relações que podem afetar sua identidade percebida, o significado atribuído a esse som. (DUBIEL, 1996, §11) A realização dessa concepção depende de que o teórico passe a trabalhar com tipos mais variados de categorias de som, mesmo aquelas consideradas subjetivas. Assim, Dubiel redefine a estrutura musical como “o que quer que aconteça” ao longo da obra, “conforme caracterizada por meio do recurso a quaisquer conceitos que ajudem a tornar a identidade da obra específica e interessante para nós”. (DUBIEL, 1996, §19)⁴

Dubiel (1996, §20) conclui com uma proposta de redimensionamento da escuta estrutural como a designação de certa direção da atividade interpretativa, que enfatiza a atribuição de identidade de cada som de acordo com as relações nas quais entendemos que esse som se envolve. Nessa perspectiva, a análise musical assume caráter interpretativo,

⁴ “...as characterized through the deployment of whatever concepts help to make the work's identity specific and interesting for us”.

aproximando ou mesmo definindo a disciplina como uma forma de hermenêutica. (SAMSON, 2001, p. 46) A atribuição de significado à música, embora possa ir muito além, inicia com a própria percepção dos sons como música. Essa concepção combate a separação entre som e significado, possibilitando uma abordagem analítica sem distinção entre fatores supostamente internos ou externos, rigorosos ou contingentes das características atribuídas aos sons. (DUBIEL, 1996, §20)

Experiência sensível com a música

O artigo *Music loving, or the relationship with the piece*, de Marion Guck é uma contribuição singular ao debate sobre as possibilidades de reformulação da análise musical. A autora parte, como McCreless, (1996) de considerações sobre os embates entre os diferentes tipos de discursos acadêmicos. Chama atenção para a tendência questionável de tentar legislar sobre o trabalho de outros pesquisadores, que parece refletir uma intenção mais ou menos velada de sufocar opiniões divergentes. (GUCK, 1996, §3)

Guck (1996, §9-12) segue Maus (1993) e Tomlinson (1993) na caracterização das duas tradicionais alternativas disciplinares de estudos acadêmicos da música como formas de escapar da descrição da experiência sensível da música, o amor pela música, que está na raiz do interesse de todo pesquisador pela música que estuda. A musicologia seria uma forma de distinguir ou separar a pesquisa da própria experiência musical, pela ênfase em dados históricos sobre a música. A teoria da música, por sua vez, seria a transformação ou sublimação dessa experiência, por meio da descrição técnica do processo musical.

A alternativa proposta pela autora é a descrição direta de experiências, sensações e prazeres, em termos de percepções subjetivas suscitadas pela interação com peças musicais. A relevância dessa abordagem é sustentada a partir de uma crítica à concepção da obra musical como uma entidade independente. Para a autora, essa concepção consiste numa ficção retórica do discurso acadêmico e não considera os poderes da música para envolver o indivíduo como um todo. Na realidade, a “música existe apenas na interação entre os sons e o corpo-e-mente de um indivíduo”, (GUCK, 1996, §14)⁵ uma interação inescapável, subjetiva, mediada pela cultura e em parte moldada pela própria obra musical. (GUCK, 1996, §15)

Assim, para Guck (1996, §34), a análise musical é a articulação de um processo de crescente consciência, proximidade e imersão no prazer propiciado pela música. Essa

⁵ “Music exists only in the interaction between sound and the body-and-mind of an individual”.

abordagem, que Marion Guck aplica à sua prática pedagógica, não encontra espaço na produção bibliográfica em teoria e análise. Na avaliação da autora, a subjetividade musical é geralmente sobreposta por considerações de ordem contextual, histórica ou social. Predomina a tendência de evitar a exposição pública de aspectos considerados privados, nesse caso o poder que a música exerce sobre nós.

Empirismo na pesquisa sobre os processos musicais

Brown (1996) destaca que os debates entre teoria da música e nova musicologia suscitam importantes questionamentos sobre a ideologia e escopo, assim como da maneira de condução de pesquisas sobre técnicas musicais. O autor apresenta uma diversidade de considerações sobre pressupostos e métodos da teoria da música anteriormente estabelecida, os desafios enfrentados a partir do surgimento da nova musicologia, bem como respostas e alternativas construídas a partir da reflexão sobre ideias de diversos autores.

É interessante destacar que Brown defende uma abordagem científica para a teoria da música e um modelo dedutivo-nomológico para a pesquisa técnica sobre o processo musical, preconizando a possibilidade de generalizações que permitam predições e confirmação intersubjetiva. (BROWN; DEMPSTER, 1989; DEMPSTER; BROWN, 1991) Em sua contribuição ao número especial do *Music Theory Online*, o autor aborda a temática de um ponto de vista mais abrangente, procurando lidar com seus principais desdobramentos epistemológicos e metodológicos. Resume os questionamentos e propostas da nova musicologia como uma substituição sucessiva dos princípios de objetividade, verdade e autonomia por subjetividade, relativismo e contextualismo.

Brown (1996, §1) busca uma posição que represente equilíbrio entre concessões necessárias a esses questionamentos e propostas e a manutenção de princípios que garantam a relevância da pesquisa sobre técnicas musicais. Ao longo da sua argumentação, admite que análises sejam sempre condicionadas por teorias, mas não que não exista qualquer tipo de materialidade da peça musical na ausência do ouvinte. Admite que análises musicais também sejam provisórias e incompletas, mas não que sejam simples interpretações equivocadas. Admite que peças musicais não possam ser explicadas de maneira completamente autônoma, embora sustente que não há como afirmar que conhecimentos culturais, intertextuais ou subjetivos sejam mais relevantes ou fundamentados que outras formas de conhecimento.

O autor diferencia positivismo e empirismo, duas das “acusações” imputadas à teoria da música, admitindo a necessidade de abrir mão do primeiro, mas defendendo a

permanência do segundo como premissa metodológica redimensionada. O positivismo, doutrina de produção do conhecimento por meio do método científico clássico, não pode ser sustentado diante da impossibilidade de traçar uma linha divisória entre observações e teoria. O empirismo, entretanto, mantém sua relevância, não como teoria da verdade, mas como teoria da evidência, que embora não forneça verdades absolutas, “pode nos dar resultados que cobrem respostas existentes, realizam predições precisas de eventos futuros e podem ser repetidos por outros pesquisadores”. (BROWN, 1996, §11) ⁶

A partir dessas considerações, Brown reafirma sua proposta de uma teoria da música naturalizada, ou seja, um campo de estudo acadêmico que privilegie evidências empíricas como parâmetro de julgamento de análises e teorias, bem como formulação de generalizações que conectam propriedades tidas como estéticas e não-estéticas. Essa proposta associa intimamente a teoria da música com áreas como psicoacústica, psicologia cognitivista e neurobiologia, trazendo o sujeito do conhecimento de volta ao âmbito da discussão, de tal forma que visões privadas possam ser confirmadas intersubjetivamente por meio de testes empíricos. (BROWN, 1996, §13)

Embora não faça referência direta a Brown, (1996) Gjerdingen (2001) questiona esse tipo de proposta de naturalização da disciplina, a partir da discussão de alguns estudos que seguem a linha do se poderia denominar uma teoria experimental da música. As dificuldades que o autor aponta passam, principalmente, pela interpretação dos resultados dos experimentos, que ocorre numa área indefinida de intersecção entre disciplinas com histórias, tópicos e objetivos profissionais totalmente distintos. (GJERDINGEN, 2001, p. 162)

Sem desprezar o potencial de contribuição das ciências experimentais para a compreensão de alguns aspectos da música, Gjerdingen discorda, entretanto, que a própria teoria da música possa se tornar uma ciência experimental. Os motivos que ele apresenta para essa impossibilidade são os componentes históricos e críticos das áreas de interesse da disciplina e a falta de treinamento específico dos profissionais para os padrões da pesquisa experimental. Defende a colaboração de teóricos da música com psicólogos, físicos, neurologistas e outros, desde que haja cuidado para adequar as premissas do discurso acadêmico da teoria da música ao desafio “de tradução para domínios onde imprecisão nunca é confundida com sutileza”. (GJERDINGEN, 2001, p. 169) ⁷

⁶ “Although empiricism never gives us absolute truth, it can give us results that cover existing answers, make accurate predictions of future events, and are repeatable by other researchers”.

⁷ “... translation into domains where inexactitude is never mistaken for subtlety”.

Reavaliação da bibliografia teórica e analítica

Disponibilizada dois números depois,⁸ a contribuição de Kofi Agawu, (1996) pesquisador com publicações nas áreas de teoria da música, etnomusicologia e semiologia da música, enfatiza uma réplica em tom polêmico aos questionamentos feitos pela nova musicologia às práticas de análise musical. O autor parte da afirmativa de que essa prática é fundamental e inescapável a todo e qualquer ramo de pesquisa acadêmica que tome a música como objeto de estudo. A análise, como consideração da estrutura técnica de uma composição, apresenta-se como ponto de partida para apreciações do conteúdo estético da obra. (AGAWU, 1996, §1-2)

Retomando também os principais pontos das críticas de Kerman, (1980) Agawu (1996, §5) apresenta uma firme contestação da acusação, que considera simplista, de formalismo das metodologias consagradas de análise musical. Para o autor, uma análise musical consiste na construção de argumentos e comentários para conectar, de maneira coerente, os padrões sonoros observados em uma peça. Dessa maneira, a alternativa da nova musicologia de problematizar a fissura entre o musical e o extra-musical por meio de referências a histórias, programas, cenários emocionais e outros expedientes apenas substitui o tipo de comentário associado aos padrões observados, sem alterar a natureza do processo.

Agawu (1996, §6-8) não dispensa críticas ao que considera indefinição proposital de princípios gerais para essa nova musicologia. Denuncia uma utilização oportunista do pluralismo como base de profecias em benefício próprio. Essas profecias incluem o anúncio do fim da musicologia tradicional, que deveria ser substituída por uma série de estratégias pós-modernas de compreensão. Entretanto, admite que, destituídos de suas conotações políticas no contexto do jogo de disputas de poder na hierarquia acadêmica, os princípios epistemológicos defendidos por Kerman (1980) representam uma interessante e necessária iniciativa para superar o conservadorismo e complacência que dominam a musicologia e a teoria da música.

Quanto à temática específica da análise musical, Agawu (1996, §11) afirma que os pesquisadores associados à nova musicologia que utilizam algum tipo de análise para fundamentar suas afirmações não oferecem abordagens novas, mas simplesmente utilizam metodologias tradicionais. Como enfatiza Cook, (2001, p. 170-171) ao comentar esse

⁸ Embora relacionado na lista de contribuições do número 2 do volume 2, pela sua pertinência para o tema, o texto do artigo "Analyzing music under the new musicological regime", por questões editoriais, só foi disponibilizado *online* no número 4 do mesmo volume.

trecho do artigo de Agawu, essas metodologias são disfarçadas como senso comum, com a ênfase sempre recaindo sobre a interpretação e nunca sobre a análise subjacente a ela. Para ambos os autores, essa abordagem interpretativa da música como discurso social atinge um impasse, ao se mostrar incapaz de lidar com a riqueza de detalhes oferecida por análises explicitamente baseadas em teorias e metodologias da disciplina tida como rival.

A seguir, Agawu (1996, §17-21) revisa uma série de trabalhos anteriores no campo da teoria da música com abordagens que lidam indiretamente com questionamentos apresentados pela nova musicologia. Os trabalhos mencionados incluem aplicações da fenomenologia e conceitos da crítica literária, leituras hermenêuticas de complexas análises métricas ou harmônicas, exploração e reavaliação de pressupostos de determinadas metodologias, dentre outras temáticas inovadoras e/ou críticas. O livro *Rethinking music*, organizado por Cook e Everist, (2001) é um exemplo mais recente de continuidade da tendência identificada por Agawu, incluindo trabalhos que representam respostas aos desafios da nova musicologia, tanto no campo da teoria da música quanto da musicologia.

A conclusão de Agawu, (1996, §22) diante da revisão dessa bibliografia, é que a teoria da música, independente de alertas externos, está ciente das limitações e aprofundamentos necessários à sua área específica de atuação. Além disso, argumenta que a nova musicologia deve observar com maior discriminação a variada produção intelectual da disciplina que considera rival. Por fim, lança um desafio, propondo que a nova musicologia desenvolva abordagens analíticas que superem as dificuldades que suas próprias críticas identificam.

Considerações finais

O principal aspecto em que os artigos revisados nas seções anteriores convergem pode ser sintetizado como o reconhecimento de que a

música que pertence a um lugar, tempo e personalidade composicional específica não deve ser seriamente abordada como se fosse separada do mundo e de todas as incertezas que incidem assim que buscamos explicar culturas como também processos de pensamento de seres humanos individuais. (WHITTALL, 2001, p. 75)⁹

⁹ "... music which belongs to a particular place, time, and compositional persona should not be seriously written about as if it were separate from the world and from all the uncertainties which impinge as soon as we seek to explain cultures as well as the thought-processes of individual human beings".

Portanto, é possível afirmar que os autores se incluem numa busca pela incorporação de propostas da nova musicologia à análise musical, também presente em trabalhos posteriores (por exemplo, COOK, 2001, p. 174). As divergências entre eles podem ser entendidas como resultantes de diferentes abordagens para adequar as pesquisas sobre aspectos técnicos do processo musical aos desafios do pressuposto de contextualização expresso na citação acima.

Um dos desafios é a própria ontologia da música, ou seja, as características associadas à natureza da música na condição de objeto de estudo acadêmico. (BOHLMAN, 2001, p. 17) Dentre as contribuições do debate publicado pelo periódico *online* norte-americano, Guck (1996, §14) representa o maior grau de crítica à concepção da obra de arte autônoma, paradigma dominante na ontologia acadêmica, enfatizando a interação entre o ouvinte e os sons como condição de surgimento da música. Brown, (1996, §5) por sua vez, enfatiza que cada obra musical possui características físicas específicas que condicionam a análise que se faz dela. Esses dois autores, assim como os demais, concordam, entretanto, que os dois aspectos devem ser considerados e equilibrados. Embora não seja possível garantir a sua existência separada da observação e interpretação do ouvinte, a noção de traço material da música é uma necessidade teórica, para viabilização, por exemplo, do estudo da diversidade de significados atribuídos a uma mesma obra musical. (COOK, 2001, p. 181)

A caracterização da perspectiva de abordagem da música é outra questão fundamental do debate. Também envolve dois aspectos contrastantes que os autores buscam reconciliar. Burnham (1996) é quem mais enfatiza essa questão ao trabalhar com a noção de “voz” da música e os significados atribuídos a ela. O dilema abordado por esse autor é mesmo sintetizado em perguntas formuladas posteriormente por Bohlman (2001, p. 33): A música deve ser abordada a partir de seus aspectos internos ou externos? A música é sobre si mesma? Ou sobre outras práticas humanas? A teoria da música deve buscar alternativas que permitam a conciliação entre esses dois aspectos, de maneira a se adequar ao pressuposto de contextualização e, ao mesmo tempo, manter a relevância da abordagem de aspectos técnicos do processo musical que caracteriza a disciplina.

No aspecto metodológico, há mais divergências entre os autores que contribuíram para o número especial do *Music Theory Online*. Novamente, Guck, (1996, §34) com sua proposta de análise como descrição do processo de experiência sensível subjetiva com a música, e Brown, (1996, §13-15) com sua proposta de naturalização da teoria da música, representam as visões mais contrastes. Nesse caso, entretanto, não se tratam simplesmente de dois pólos a serem conciliados, mas de uma gama de opções cuja proposição, justificativa e fundamentação permanecem abertas.

O amplo debate apresentado aqui pontualmente, por meio da revisão de uma coletânea específica de artigos, já foi caracterizado como um processo de acomodação entre pressupostos modernistas, que caracterizavam a empreitada analítica da teoria da música norte-americana do século XX, e pós-modernistas, que fundamentam as críticas e propostas da nova musicologia. (WILLIAMS, 2000, p. 387-388) Esse processo abre espaço acadêmico para uma abordagem analítica enriquecida, uma musicologia interpretativa, que aplica modos verbais de expressão para lidar com composições específicas como mais do que uma série de procedimentos técnicos, explorando questões de significado e associações estéticas e históricas diretas ou indiretas. (WHITTALL, 2001, p. 74)

Diversos estudos recentes adotam versões particulares dessa abordagem. O próprio periódico *Music Theory Online*, por exemplo, publicou artigos como “A Musical Gesture of Growing Obstinacy”, (GOLDENBERG, 2006) “Contextual Drama in Bach” (SOBASKIE, 2006), “The Power of Anacrusis: Engendered Feeling in Groove-Based Musics” (BUTTERFIELD, 2006) e “Debussy and Recollection: *trois aperçu*”, (MARION, 2007) cujos títulos já deixam transparecer o compromisso com a preocupação de contextualização estética e/ou sensível. Na bibliografia brasileira, trabalhos da área de composição musical como “Ritornelo: composição passo a passo” (FERRAZ, 2004) e “Composição por metáforas” (GARCIA, 2007) constroem relações entre aspectos técnicos e considerações intelectuais e estéticas da produção de compositores-pesquisadores.

Esses trabalhos representam interessantes, embora particulares, alternativas aos atuais desafios epistemológicos e metodológicos em teoria e análise musical. Podem também servir de parâmetro para o refinamento reivindicado por Corrêa (2006, p. 47 e 52) nas práticas de análise musical em trabalhos acadêmicos, aprofundando sua associação significativa aos aspectos críticos, composicionais e interpretativos dos estudos musicais.

Referências

- AGAWU, Kofi. Analyzing music under the new musicological regime. *Music Theory Online*, v. 2, n. 4, 1996.
- BOHLMAN, Philip V. Ontologies of music. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (eds.). *Rethinking music*, p. 17-34. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- BROWN, Matthew G. “Adrift on Neurath's Boat”: The case for a naturalized music theory. *Music Theory Online*, v. 2, n. 2, 1996.
- BROWN, Mathew; DEMPSTER, Douglas. The scientific image of music theory. *Journal of Music Theory*, v. 33, n. 1, 1989, p. 65-106.
- BURNHAM, Scott. How music matters: Poetic content revisited. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (eds.). *Rethinking music*, p. 193-216. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- _____. Theorists and “The Music Itself”. *Music Theory Online*, v. 2, n. 2, 1996.
- BUTTERFIELD, Matthew W. The power of anacrusis: Engendered feeling in groove-based musics. *Music Theory Online*, v. 12, n. 4, 2006.
- COOK, Nicholas. Theorizing musical meaning. *Music Theory Spectrum*, v. 23, n. 2, 2001, p. 170-195.
- COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. Preface. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (eds.), *Rethinking music*, p. 17-34. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- CORRÊA, Antenor Ferreira. O sentido da análise musical. *Opus*, n. 12, 2006, p. 33-53.
- DEMPSTER, Douglas; BROWN, Mathew. Evaluating musical analyses and theories: five perspectives. *Journal of Music Theory*, v. 34, n. 2, 1990, p. 247-279.
- DUBIEL, Joseph. On getting deconstructed. *Music Theory Online*, v. 2, n. 2, 1996.
- _____. Composer, theorist, composer/theorist. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (eds.), *Rethinking music*, p. 262-283. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- FERRAZ, Silvio. Ritornelo: composição passo a passo. *Opus*, n. 10, 2004, p. 63-72.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. 33ª ed. Petrópolis: Vozes, 2007.
- GARCIA, Denise. Composição por metáforas. In: FERRAZ, Silvio (ed.). *Notas. Atos. Gestos*, p. 53-76. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- GJERDINGEN, Robert. An experimental music theory? In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (eds.), *Rethinking music*, p. 161-170. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- GOLDENBERG, Yosef. A musical gesture of growing obstinacy. *Music Theory Online*, v. 12, n. 2, 2006.

GUCK, Marion. Music loving, or the relationship with the piece. *Music Theory Online*, v. 2, n. 2, 1996.

KERMAN, Joseph. How we got into analysis, and how to get out. *Critical Inquiry*, v. 7, n. 2, 1980, p. 311-331.

KINTON, Leslie. How we got out of analysis and how we get back in: A polemical re-appraisal of Joseph Kerman. *Discourses in Music*, v. 5, n. 1, 2004.

MARION, Gregory J. Debussy and recollection: *trois aperçu*. *Music Theory Online*, v. 13, n. 1, 2007.

MAUS, Fred. Masculine discourse in music theory. *Perspectives of New Music*, v. 31, 1993, p. 264-293.

McCRELESS, Patrick. Contemporary music theory and the new musicology: An introduction. *Music Theory Online*, v. 2, n. 2, 1996.

SAMSON, Jim. Analysis in context. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (eds.), *Rethinking music*, p. 35-54. Oxford: Oxford University Press, 2001.

SOBASKIE, James William. Contextual drama in Bach. *Music Theory Online*, v. 12, n. 3, 2006.

SUBOTNIK, Rose Rosengard. Toward a deconstruction of structural listening: A critique of Schoenberg, Adorno, and Stravinsky. In: NARMOUR, Eugene; SOLIE, Ruth (eds.). *Explorations in music, the arts, and ideas: Essays in honor of Leonard B. Meyer*, p. 87-122. Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 1988.

TOMLINSON, Gary. Musical pasts and postmodern musicologies: A response to Lawrence Kramer. *Current Musicology*, v. 53, 1993, p. 18-24.

WHITTALL, Arnold. Autonomy/heteronomy: The contexts of musicology. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (eds.). *Rethinking music*, p. 73-101. Oxford: Oxford University Press, 2001.

WILLIAMS, Alastair. Musicology and postmodernism. *Music Analysis*, v. 19, n. 3, 2000, p. 385-407.

.....

Heitor Martins Oliveira é professor de teoria musical e canto coral na Fundação Cultural de Palmas (FCP), Tocantins, com formação pela Universidade de Brasília (Bacharelado em Música e Licenciatura em Educação Artística) e pela Texas State University-San Marcos (Mestrado em Música). Como compositor e clarinetista, integra o Grupo Palmas-Música atuando na formação de plateia para música de câmara no estado do Tocantins.