O desenvolvimento da teoria musical como disciplina independente: princípio, conflitos e novos caminhos

Irna Priore (University of North Carolina at Greensboro, USA)

Resumo: Este artigo considera a teoria musical como disciplina independente, propondo-se a discutir o que é a teoria musical e quais são os problemas da teoria moderna. Diferentemente do que muitos acreditam, a teoria musical vai além do conhecimento dos fundamentos da música. Assim como o alfabeto é apenas uma base para a linguística ou para a literatura, os fundamentos musicais são apenas conhecimentos iniciais da teoria, daí a necessidade de um estudo aprofundado. Esse artigo inclui um resumo da longa história da teoria musical e seus teóricos. O objetivo é reconhecer o indiscutível valor da teoria musical, encorajar seus praticantes a descobrirem novos rumos e incentivar o desenvolvimento de novos subcampos.

Palavras-chave: História da teoria musical. Definições em teoria musical. Sociedades de teoria musical. Subcampos da teoria musical.

Title: The Development of Music Theory as an Independent Discipline: Beginnings, Conflicts, and New Directions

Abstract: This article asserts that music theory is an independent discipline and proposes to discuss what it is and the issues of modern theory. Contrary to popular believe, music theory goes beyond knowing the fundamentals of music. Just as the alphabet is only a basis for linguistics or literature, the fundamentals of music is only the beginning of understanding music theory, leading, therefore, to the need for more profound study. This article includes a review of the long history of music theory and its scholars. The objective is to recognize the indisputable value of music theory to encourage its users to innovate and promote the development of new fields.

Keywords: History of Music Theory. Definitions in Music Theory. Music Theory Societies. New Fields in Music Theory.

PRIORE, Irna. O desenvolvimento da teoria musical como disciplina independente: princípio, conflitos e novos caminhos. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p. 9-26, jun. 2013.

"Existe uma necessidade humana para a existência
de qualquer teoria: a necessidade de decifrar e organizar
o mundo em que vivemos; é impossível sobreviver sem teorias,
sejam elas explicitamente formuladas ou não".
Susan McClary

"A Teoria Musical faz propostas normativas que são
tanto atemporais como também associadas
ao momento histórico de sua concepção".
Thomas Christensen

"Sem uma teoria musical válida,
não há como incumbir valor à música".
Joseph Kerman

Existe uma estória que percorre os corredores das escolas de música das universidades americanas: se um teórico que se preze tivesse somente um pôster em seu armário, este seria de Allen Forte. A importância deste músico como um dos pioneiros da teoria musical moderna é indiscutível. No entanto, mesmo tendo *experts* de muito peso e importância como Forte, a teoria musical moderna sofre de um problema de imagem. Poucos têm o conhecimento de que ela exista como disciplina independente e há aqueles que não conhecem ou não aceitam esse fato. Mas, antes de referir-me à teoria moderna, sua história e seus teóricos, gostaria de definir dois pontos que considero importantes: o que é a teoria musical e qual é a problemática da teoria musical moderna[1].

A teoria musical é ensinada na maioria dos conservatórios e universidades com o propósito de identificação de intervalos, reconhecimento de harmonia, aperfeiçoamento dos ditados rítmico, harmônico e melódico, identificação de forma e realização de baixo

[1] Todas as traduções de textos em inglês são da autora do presente trabalho.

Esse trabalho foi apresentado em forma de palestra durante o II Encontro de Teoria e Análise Musical (ETAM2) em 2010, na UNESP. Parte deste assunto foi abordada durante a conferência nacional da *Society for Music Theory*, em Indianapolis, em 2010, em um painel intitulado *Addressing Ethnic and Racial Diversity in Music Theory*. Em relação a este último, Tomoko Deguchi, da Winthrop University, foi o Moderator e o painel foi composto pelos trabalhos que seguem: *From Within: The Demographics of Race and Ethnicity in Music Theory*, de Irna Priore (University of North Carolina, Greensboro) e Alexander Sanchez-Beha (Ashland University); *Decolonizing Music Theory: Some Thoughts from Outside the Field*, de Gavin Douglas (University of North Carolina, Greensboro); *Musical Go-Betweens: Immigrant Sensibilities and the Analysis of Non-Western Musics*, de John Turci-Escobar (Washington University); *Ethnicity, the European Canon, and the Music Theory Classroom*, de Teresa Reed (University of Tulsa).

figurado. Seria, então, esse o significado de teoria? Seria a teoria um sistema de classificação? Muitas vezes, estes fundamentos da música são confundidos com teoria e ensinados por músicos de conhecimento bastante modesto. Mas, enfim, qual seria o propósito de um especialista em teoria, uma vez que a maioria dos músicos conhece (ou deveria conhecer) os fundamentos da música? Estas perguntas serão respondidas no decorrer deste artigo. Gostaria de acrescentar que estas impressões sobre a teoria moderna são comuns, mas extremamente míopes. Assim como o reconhecimento do alfabeto não redunda no aprendizado de linguística ou literatura, reconhecer fundamentos da música não se iguala a aprender teoria ou música.

Não nego que há uma parte da teoria que se preocupa com a pedagogia musical ou que a teoria é subserviente de outras disciplinas como *performance*, educação musical, musicologia etc. Mas estas não são as únicas funções da teoria; ou mesmo não são as funções que a definem ou o que ela se propõe a cumprir. Seria, então, função da teoria ser subserviente à análise musical? Também não somente. Estas são duas disciplinas distintas: análise analisa, teoria teoriza. No entanto, a análise necessita da teoria, pois é preciso existir uma teoria já estabelecida para se realizar análises. Mas a teoria não necessita da análise, pois é possível teorizar sobre um assunto sem envolvê-la. Exemplos são muitos, mas vou citar somente os trabalhos *Maximally Even Sets*, de John Clough e John Douthett (1991)[2]. Estes teóricos observaram que, no sistema diatônico, existe uma propriedade chamada "maximização da uniformidade da condução de vozes" (*maximally even intervals*), que é uma qualidade exclusiva das escalas diatônicas (modos, escalas maiores, escalas menores). Segundo esta propriedade, para cada grau generalizado existe apenas um ou dois intervalos adjacentes aos quais as vozes podem ser conduzidas de uma maneira uniforme (sem saltos). Em outras palavras, a escala tem que se dispersar de uma maneira uniforme e o mais perto possível. As escalas sintéticas (como a de tons inteiros, a octatônica, ou a hexatônica) não possuem esta característica, o que faz com que as escalas diatônicas sejam distintas. Neste tipo de teoria não há inclusão de análise - assume-se apenas o conhecimento das escalas em questão.

A teoria musical tem várias facetas: a pedagogia, a construção de sistemas e a pesquisa. Então, voltem-nos ao primeiro ponto: o que é teoria musical e o que fazem os teóricos da música? A teoria musical propõe normas que podem ser tanto atemporais como também associadas ao momento histórico de sua concepção - uma especulação com

[2] Posteriormente, irei me referir a *On Generalized Intervals and Transformations*, de David Lewin (1980), sobre a teoria de graus generalizados (*Generalized Musical Intervals and Transformations*).

fundamentos científicos (cf. CHRISTENSEN, 1993). A teoria procura elucidar, deliberar sobre e classificar elementos em questão, sejam eles escalas, modos, agrupamentos, ou análise. A teoria propõe algum tipo de sistema - por exemplo, a teoria dodecafônica de Arnold Schoenberg (no livro *Style and Idea...*), a teoria pós-tonal de Allen Forte (no livro *The Structure of Atonal Music*, 1973) e as teorias de níveis estruturais propostas por Heinrich Schenker (no livro *Free Composition*, 2001).

A teoria também serve como uma medida de valor. Através de justificativas de cunho teórico ou de cunho analítico se avaliam trabalhos musicais. Nos anos de 1980, durante a fase mais aguda da crise entre musicólogos e teóricos, Joseph Kerman afirmou não ser possível imbuir valor à música sem que exista um embasamento em uma teoria musical válida (cf. KERMAN, 1986). Esta afirmativa está vinculada ao fato da permanência daquelas obras musicais que superam a escrutinação do tempo, dos músicos, dos teóricos, dos críticos e das plateias, de maneira que essas obras musicais não esgotam sua capacidade de constituir fontes de revelação teórica e/ou interpretativa. Como exemplo, posso citar a obra de Schoenberg, op. 19, n. 1. Ainda hoje esta obra é exaustivamente analisada, devido à intricada relação dos motivos que se unificam através da generalização dos agrupamentos de alturas. No entanto, em 1994, no artigo *Interacting Pulse Streams in Schoenberg's Atonal Polyphony*, John Roeder propôs uma teoria de "ritmia" (*pulse streams*) para a análise da música de Schoenberg. Até então, a música de Schoenberg nunca tinha sido analisada sob o ponto de vista rítmico, sem envolver alturas. E a riqueza da obra permite que novas leituras sejam feitas.

A teoria musical não é estática, ou seja, ela muda de acordo com o paradigma cultural da época. Um trabalho teórico sério deve ser afirmado por demonstrações empíricas que justifiquem seu uso e não pelo gosto pessoal do analista. Simplesmente dizer eu gosto disso, não gosto daquilo é trabalho de amador. Para os profissionais da área de música, ou seja, para especialistas no assunto música, a habilitação teórica é uma necessidade. Por isso, um teórico sempre ensina, escreve e desenvolve linhas de pesquisa.

Nesse sentido, seriam os teóricos apenas aqueles que cursaram um Ph.D. em teoria? Teóricos profissionais são aqueles que se dedicam à teoria exclusivamente e esta é a profissão que os define. No entanto, devo reconhecer que também existem outros profissionais que se *identificam* com a teoria e que também contribuíram para desenvolvê-la no decorrer do tempo. São estes os professores de teoria, os compositores e outros que se ocupam com algum tipo de teoria musical ocidental ou não, mas teoria não é a habilitação que os define. Então podemos observar que a novidade no século XX é a

criação do teórico profissional de dedicação exclusiva.

O princípio e uma breve história da teoria

Quando o teórico passou a ser consciente de seu trabalho, a redescoberta e o interesse pela genealogia da teoria tomou um grande impulso. A teoria musical nasceu na Antiguidade e continuou em atividade ininterrupta até o presente. Foi praticada e ensinada por filósofos, compositores, *performers* e professores de música. Pitágoras codificou a série harmônica através do monocórdio. No triângulo de Aristides Quintilianus existiam três tipos de músicos - e os teóricos ocupavam o lugar de destaque acima da pirâmide por ele construída. Os teóricos eram considerados filósofos da música; o compositor seria o intermediário; e no nível inferior estariam os *performers*, uma vez que se considerava que estes teriam apenas o papel de entregar um produto já feito (cf. MATHIESEN, 1999).

Vários teóricos foram surgindo ao longo do tempo (e apenas alguns destaques estarão citados neste artigo, tendo em vista que este assunto é muito extensivo e merece abordagem própria)[3]. Gioseffo Zarlino escreveu seu tratado *Le institutioni harmoniche* em 1558[4]. Nele, Zarlino defendia um controle maior da dissonância e uma unidade harmônica coerente, a ser adquirida através da aderência à prática composicional de seu tempo. Em *Dimonstrationi harmoniche*, de 1571, Zarlino renumerou os modos eclesiásticos, começando pelo Dó ao invés de começar por Lá. O *Tratado de Harmonia* de Jean-Philippe Rameau, de 1722[5], deu início a uma renovação da teoria musical, assim como introduziu a nomenclatura dos algarismos romanos e da inversão de acordes. Através do estudo da série harmônica, Rameau apresentou a ideia do Baixo Fundamental. Como Rameau era parte do grupo dos Iluministas, ele provou suas teorias através da matemática e acústica, derivando princípios que ele considerava universais, ou seja, da Era da Prática Comum. Henricus Glareanos, Johann Joseph Fux e François-Joseph Fétis foram de grande influência por esclarecer e mapear o território dos compositores dos séculos XVIII e XIX (cf. DAMSCHRODER; WILLIAMS, 1990).

A teoria tonal moderna começou a ser codificada com Johann David Heinichen, em *Der Generalbass in der Komposition*, de 1728, onde ele aborda a *Fundamental clavis* e a

[3] Estou ciente de que, fazendo esta seleção, estarei deixando de fora muitas informações importantes. No entanto, meu propósito aqui é somente desenvolver uma linha genealógica.
[4] Cf. a reimpressão de 1965.
[5] Cf. a edição de 1971, traduzida para a língua inglesa.

organização intervalar dos acordes, a classificação de intervalos, os modos maior e menor, e o sistema de armadura de clave[6]. Johann Mattheson, em *Kleine Generalbass Schule* (1735), discute a tríade perfeita, os métodos de classificação de acordes (consonantes e dissonantes), acordes mais usados, acordes diminutos, menor, maior e aumentado, regras de resolução de acordes, e o sistema modal. Johann Philipp Kirnberger, em seus três tratados mais importantes, ocupa-se da teoria harmônica: *Grundsatze des Generalbasses, Die wahren Grundsatze zum Gebrauch der Harmonie*, de 1773; *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, de 1774-79 (DAMSCHRODER; WILLIAMS, 1990). Ele aborda a origem dos acordes que não são organizados a partir de intervalos, mas pela condução das vozes, o método de harmonização da escala de acordo com a regra de oitava, a distinção entre a sensível ascendente (a dissonância do modo maior de Rameau) e a sensível descendente (a dissonância do modo menor de Rameau); a tríade consonante, a dissonância essencial do acorde de sétima, acidentes (*zufallige*), as combinações não essenciais de dissonâncias; a sétima como nota de passagem; os acordes de sexta aumentada; os acordes de segunda inversão (consonantes e dissonantes).

Com a complexidade da música de Beethoven, assim também como a mudança sociocultural do sistema de músico de corte para músico autônomo, a partir da Revolução Francesa, houve um grande interesse de se explicar a música para uma audiência maior, e assim nasceu a análise musical. Sem modelos musicais, a análise do século XIX se baseou nas teorias hermenêuticas (cf. BENT, 2005a). De grande importância foram também as notas de programas, como as de Sir Donald Francis Tovey, para os concertos de Londres no fim do século XIX (TOVEY, 1956). Esta lista poderia se estender em muitos detalhes, mas estes já são suficientes para esclarecer minhas colocações.

Teoria como subdisciplina de *Musikwissenschaft*

A partir do século XIX, o ensino de música passou a ser denominado *Musikwissenchaft*. Literalmente, *Musikwissenchaft* se traduz como ciência da música, envolvendo o estudo de história da música, pedagogia e teoria (sendo esta apenas um pequeno subgrupo). Nos países de língua inglesa ou latina, *Musikwissenchaft* foi traduzido como musicologia, um termo que não capta a magnitude desta disciplina. Dentro da *Musikwissenchaft*, tanto a teoria como a história da música fazem parte da mesma construção dialética. Com isso, a teoria assumia uma função subserviente: ela servia para

[6] Cf. a edição de 1961, com acapítulos selecionados traduzidos para a língua inglesa.

catalogar, rotular e identificar o território das partituras musicais da era tonal. Ela também servia para introduzir a muitos estudantes de música os intervalos e acordes baseados nas escalas diatônicas. Thomas Christensen (2002) observa: "A história da teoria musical costumava ser uma subcategoria da musicologia histórica, sendo utilizada para a compreensão de textos antigos ou ornamentação barroca. No entanto, o estudo da história da teoria musical existe como uma disciplina fundamentada nos seus próprios méritos, e vital para o entendimento das origens e dos estudos antológicos da teoria musical praticada hoje". Christensen considera que os tratados de teoria estudados pelos musicólogos serviam como uma ferramenta para a transcrição de música antiga em linguagem moderna. No entanto, hoje, a história da teoria estudada pelos teóricos esclarece muitos aspectos da teoria praticada desde os séculos passados até o presente, fornecendo uma linhagem genealógica para o teórico moderno. A dicotomia entre teoria e história existe e é um assunto que gera muitos atritos.

Como e porquê a teoria tornou-se uma disciplina independente

O primeiro teórico a se autodeclarar um profissional de teoria musical foi Heirich Schenker, na primeira década do século XX. Ele atacava visceralmente as "falsas" teorias musicais, baseadas em modelos hermenêuticos, e passava a discutir música com um discurso musical - e isso era uma novidade. Buscava o desenvolvimento de uma linguagem puramente técnica e própria para discutir música. De acordo com Schenker, a compreensão da música como obra de arte só estava ao alcance dos músicos que possuíam um conhecimento musical muito avançado. Ele detestava a ideia da educação de musical em massa (feita numa sala de aula). E, certamente, os alunos de Schenker eram poucos, mas ilustres - entre eles, o famoso maestro Wilhelm Furtwängler; o editor e catalogador das obras de Joseph Haydn, Anthony van Hoboken; o compositor austríaco Hans Weisse; o pianista aristocrata Barão Alphons Mayer von Rothschild; o pedagogo austríaco Felix Salzer etc.

Vários alunos de Schenker imigraram para os Estados Unidos para fugir da perseguição nazista. Eles se instalaram inicialmente na Mannes School of Music, em Nova Iorque. Com isso, passaram a ensinar e a disseminar teoria através de traduções dos livros de Schenker, que ofereciam novas ideias sobre tonalidade e análise. Isso fez com que um grupo forte e poderoso de análise se formasse. Em 1931, Hans Weisse foi indicado como diretor de composição e teoria musical na Mannes School[7]. Em 1932, a escola patrocinou a

[7] Weisse permaneceu neste cargo até sua morte, em 1940 (cf. BERRY, 2003).

publicação do livro de Schenker, *Fünf Urlinie-Tafeln*. Pelas correspondências entre Weisse e Schenker, podemos saber que Weisse deu aulas sobre teoria schenkeriana e sobre os gráficos que Schenker produziu da sinfonia *Eroica* de Beethoven, que aparece no livro *Das Meisterwerk in der Musik*, v. 3. Weisse foi sucedido por Felix Salzer.

Nesta época já existiam sociedades especializadas em musicologia. A *American Musicological Society* (AMS) iniciou suas atividades no ano de 1934. Esta se originou de um grupo pequeno de professores de música que adotou o modelo de *Musikwinssenchaft*[8]. Com furor, os musicólogos e historiadores abraçaram o positivismo, que era o pensamento filosófico mais forte nas as universidades europeias e americanas. Duas facções dentro da AMS passaram a ser distintas: o historiador e o analista/teórico. O trabalho do historiador passou a ser de constatação de fatos: produção de edições Urtext, trabalhos em arquivos europeus, recuperação de manuscritos e fac-símiles etc. O trabalho do analista/teórico passou a ser a produção de elucidações musicais. Como parecia que cada lado tinha um trabalho distinto, um grupo começou a se afastar do outro.

Em 1957, a Universidade de Princeton lançou o primeiro periódico dedicado exclusivamente à teoria musical - *The Journal of Music Theory*. Neste momento, os ataques entre historiadores e analistas já eram claros: os analistas se identificavam mais e mais com os modernos teóricos da música, enquanto os musicólogos se tornaram quase que exclusivamente historiadores. De acordo com Patrick McCreless (Universidade de Yale), é nesse momento que se dá o nascimento da teoria contemporânea. Milton Babbitt, em *Words About Music*, afirmou:

> Eu realmente penso que nossos teóricos profissionias começaram com a geração de Allen Forte (nos anos de 1950). A noção do teórico profissional é quase que totalmente nova [na época]. Virtualmente, não existiam profissionais de teoria no nosso país [América]. Não existia essa coisa do teórico profissional em nenhuma universidade que eu consigo pensar quando eu comecei a me envolver com as universidades (BABBITT, 1987).

Naquele primeiro momento, nos anos 1950, nos Estados Unidos, a maioria dos profissionais que lecionavam teoria musical nas universidades eram compositores. Além do

[8] Esse grupo foi formado por professores de música de duas outras sociedades: *Music Teachers National Association* e também *New York Musicological Society* (1930-1934).

que, muitos conservatórios e universidades contratavam músicos de outras áreas para ensinar teoria por razões diversas: orçamento insuficiente, professor com número reduzido de alunos de instrumento, ou para suplementar as atividades do profissional de dedicação exclusiva. Para vários destes, a teoria era um fardo. Se a teoria era um fardo para aqueles que a ensinavam, o que seria então para os alunos que aprendiam com esses professores que não se engajavam com o discurso moderno, não abordavam os problemas contemporâneos, não desenvolviam atividades de pesquisa?

A partir do advento do *Journal of Music Theory*, os primeiros teóricos desta nova fase aspiravam não só à continuação da tradição europeia, mas também uma revitalização da teoria tradicional. Portanto, eles rejeitaram a ideia de *Musikwinssenchaft*. Esses primeiros teóricos começaram a não se identificar com os compositores que vinham lecionando teoria nas universidades e começaram a não se reconhecer simplesmente como professores de teoria, mas como profissionais de teoria da música.

O segundo momento que definiu decisivamente a teoria musical moderna ocorreu em 1977, o ano em que foi fundada a *Society for Music Theory* por um grupo dentro da AMS. Este momento marcou a separação entre a teoria da composição e a musicologia, e garantiu o nascimento da teoria como disciplina independente. Este grupo foi encabeçado por Allen Forte, na conferência de 19 de Novembro de 1977, em Evanston, Illinois. Além dele, também estavam presentes o presidente da AMS, Wallace Berry, Richmond Browne e Mary Wennerstrom, dentre outros[9]. O encontro incluiu um número grande de discursos tensos e polarizados. Alguns eram contra a separação e os que eram a favor discutiam qual seria a melhor maneira de desenvolver um grupo somente dedicado à teoria musical. O nome inicial dado naquele dia foi *the National Conference on Music Theory*; mais tarde, *Society for Music Theory* (SMT) foi oficialmente adotado. No encontro de 1977, havia sete sessões sobre teoria, que abordaram teoria tonal, teoria de ritmo e tempo, semiótica, fenomenologia, teoria atonal, e estudos sobre compositores. Mas, porque as duas sociedades eram interdependentes, uma resolução foi feita para que a SMT e AMS se encontrassem conjuntamente a cada dois anos.

A partir de 1977, a teoria passou a ser enfaticamente distinta da musicologia. Muitos artigos e livros sobre a teoria schenkeriana apareceram, assim como um grande desenvolvimento na teoria matemática ligada à música do século XX, e a redescoberta e

[9] Este foi um encontro conjunto de várias sociedades musicais, incluindo a *College Music Society*, *The American Musicological Society*, *Midwest Chapter* e a *National Association of College Wind and Percussion Instructors*.

reinterpretação das teorias de Hugo Riemann. A polaridade entre teóricos e musicólogos podia ser definida rapidamente como: musicologia = palavras, teoria = notas. Os teóricos passaram a acusar os musicólogos de se afastarem da música e se aproximar da história, uma vez que muitos artigos publicados na época eram mais focados no contexto histórico/cultural/social do que na música. Os teóricos, orgulhosamente, esbanjavam seus conhecimentos de "música" - significando teorias de contexto, como schenkeriana, pós-tonal, neo-riemanniana, estudos acústicos, decifração de partituras, estrutura musical, explicações de formas atemporais etc. Isso significava a apresentação de trabalhos de cunho científico sobre música, com um discurso musical e sem se preocupar com o contexto histórico-cultural.

É fácil criticar a ingenuidade dos teóricos naquela época, afinal era como se eles tivessem descoberto o ouro. Eles se atiraram de cabeça a delimitar sistemas, formar teorias, a escrever tratados, a estudar a história da teoria etc. No entanto, uma postura radical como essa não conseguiu se sustentar e, profeticamente, veio a crise dos anos 1980, em que as tensões entre musicólogos e teóricos (excluindo os etnomusicólogos!) eram profundas e severas. Havia uma falta de confiança generalizada entre os dois campos. Também a partir desse momento, passaram a existir nas universidades programas especializados de teoria musical, distintamente diferentes dos programas de composição e musicologia.

Em 1996, o teórico e etnomusicólogo Kofi Agawu, da Universidade de Yale, propôs um acordo entre a teoria e a musicologia, que ficou conhecido como *The New Musicology* (cf. AGAWU, 1997). Brilhantemente, Agawu propôs uma mediação muito simples ao problema: os musicólogos deveriam se aproximar mais da música e do contexto estrutural, enquanto os teóricos deveriam se aproximar mais do contexto histórico-cultural. Com essa nova postura, Agawu deu permissão para que os teóricos discutissem também o contexto da teoria em questão, a estética, estudassem manuscritos etc. Por outro lado, os musicólogos foram cobrados a ter um conhecimento mais aprofundado da narrativa e gramática musical e não apenas oferecer uma descrição superficial das obras. Em sua palestra para a assembleia geral da conferência da SMT, em 2010, em Indianápolis, Susan McClary observou: "os teóricos profissionais se colocaram muito mais próximos das matérias de humanas, enquanto os musicólogos cada vez mais estão gravitando nas ciências sociais". De acordo com ela, "existe uma necessidade humana para a existência de qualquer teoria: a necessidade de decifrar e organizar o mundo em que vivemos; é impossível sobreviver sem teorias, sejam elas explicitamente formuladas ou não." (cf. MCCLARY, 2009).

Com o passar do tempo, as tensões diminuíram muito, apesar de ainda existirem. O que contribuiu para a mudança de ares foi o advento de uma jovem geração que não vem de uma tradição pianística, não são compositores, e que têm interesses muito mais diversificados do que a primeira geração. Esses jovens vêm para a teoria por escolha própria, como primeira opção de carreira. Eles são ensinados por profissionais que têm interesse em ver a disciplina progredir, o que é muito diferente do modelo antigo. A nova geração tem um envolvimento direto com a disciplina, aprende um número maior e mais diversificado de subdisciplinas, ao mesmo tempo em que dela é cobrado um rigor científico cada vez maior. Patrick McCraless (2011) assim colocou: "A teoria contemporânea está preocupada com o rigor científico, com a análise, com estrutura, com o trabalho musical e tem produzido, assim como produz uma maneira de saber, um conhecimento, juntamente com um estudo metódico estrutural que apoia esse conhecimento. Ao final, o que a teoria contemporânea produziu é um reflexo de nós mesmos, os teóricos de hoje".

Havia, também, muitos assuntos a serem explorados e por isso houve uma explosão de subcampos: História da teoria (que antes era somente do domínio da musicologia), teoria do sistema dodecafônico por Milton Babbitt e Robert Morris, percepção e cognição, teoria do *jazz*, teoria do *rock*, *networks* de *Klumpenhouer*, teoria da transformação neo-riemanniana, teoria wagneriana, teorias da filosofia, teoria da *performance*, teoria do serialismo, teoria da pedagogia, teorias psicoacústicas, semiótica, estética, narrativa e gesto, teoria da música de civilizações não ocidentais, desenvolvimento de *software* para uso em teoria musical, e muitos outros.

Agora que já se passaram mais de 35 anos da criação da SMT, e podemos ver que a teoria musical continua se expandindo e lidando com os diferentes problemas que a afetam hoje. Se e a crise dos anos de 1980 era uma crise de adolescência, as crises que a teoria musical enfrenta hoje refletem uma preocupação com os problemas atuais da sociedade em que vivemos.

Novos Rumos

Vivemos na era da internet, o que permitiu a formação de bibliotecas virtuais, conferências por *Skype*, e acesso a uma enorme quantidade de informação, como documentos de arquivos etc. Com isso, ficamos sabendo quem são os *experts* de outros países, as atividades, os trabalhos etc. A nova geração trouxe um novo impulso com novos caminhos, o que ocasionou a disseminação do conceito do teórico moderno em outras partes do mundo. Em 1999, a *Flemish Society for Music Theory* foi criada na Bélgica; também

em 1999 o *Gruppo di Analisi e Teoria Musicale* (GATM) na Itália; no ano 2000, a *Gesellschaft für Musiktheorie* (Áustria, Alemanha e Suíça); 2011 viu a criação da Sociedade de Teoria da Rússia etc.

Cada lugar tem sua própria história e um distinto contexto sociocultural que, de alguma maneira, deveria informar o estudo e a pesquisa realizados neste específico lugar. Eu espero que estas palavras sirvam para reconhecer o valor da teoria musical como disciplina independente e encorajar seus praticantes. Tenho certeza que novas subáreas de teoria vão continuar a aparecer, áreas que no passado eram incabíveis dentro do contexto universitário.

Referências

AGAWU, Kofi. Analyzing Music under the New Musicological Regime. *The Journal of Musicology*, v. 15, n. 3, p. 297-307, Summer, 1997.

ATKINSON, Charles. *The Critical Nexus: Tone System, Mode, and Notation in Early Medieval Music*. [s.l.]: Oxford University Press, 2008.

BABBITT, Milton. Some Aspects of Twelve-Tone Composition. *The Score and I.M.A. Magazine*, v. 12, p. 53-6, 1955.

_____. Who Cares if You Listen?, *High Fidelity,* February, 1958.

_____. The Structure and Function of Musical Theory. *College Music Symposium* 5, 1965.

_____. *Words About Music.* Madison: University of Wisconsin Press, 1987.

BARKER, Andrew. *Greek Musical Writings.* 2 vols. Cambridge: Cambridge University Press, 1984-1989.

BENT, Ian; DRABKIN, William. *Analysis*. London: Macmillan, 1987.

BENT, Ian (Ed.). *Music Analysis in the Nineteenth Century*: Fugue, Form and Style. v. 1. Cambridge University Press, 1994.

BENT, Ian (Ed.). *Music Analysis in the Nineteenth Century*: Hermeneutic Approaches. v. 2. Cambridge Readings in the Literature of Music. Cambridge: Cambridge University Press, 2005a.

_____(Ed.). *Music Theory in the Age of Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005b.

_____. That Bright New Light: Schenker, Universal Edition, and the Origins of the Erläuterung Series, 1910-1910. *Journal of the American Musicological Society,* v. 58,

n. 1, p. 69-138, 2005c.

BERGER, Anna Maria Busse. *Medieval Music and the Art of Memory.* Berkeley: University of California Press, 2005.

BERRY, David Carson. Hans Weisse and the Dawn of American Schenkerism. *Journal of Musicology*, v. 20, n. 1, p. 104-156, 2003.

BLASIUS, Leslie. *Schenker's Argument and the Claims of Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

BOETHIUS, Anicius Manlius Severinus. *Fundamentals of Music.* Traduzido por Calvin Bower. New Haven: Yale University Press, 1989.

CHRISTENSEN, Thomas. Fétis and Emerging Tonal Consciousness. In: BENT, Ian (Ed.). *Music Theory in the Age of Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. p. 37-56.

_____. *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

_____(Ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

_____. Music Theory and its Histories. In: BERNSTEIN, David; HATCH, Christopher (Ed.). *Music Theory and the Exploration of the Past*. Chicago: University of Chicago Press, 1993. p. 23-51.

CLARK, Suzannah; REHDING, Alexander (Ed.). *Music Theory and Natural Order from the Renaissance to the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

CLOUGH, John; DOUTHETT, Jack. Maximally Even Sets. *Journal of Music Theory*, v. 35, 1991. p. 93-173.

COHEN, David. The Imperfect Seeks its Perfection: Harmonic Progression, Directed Motion, and Aristotelian Physics. *Music Theory Spectrum*, v. 23. n. 2, p. 139-169. 2001.

COOK, Nicholas. Heinrich Schenker, Polemicist: A Reading of the Ninth Symphony Monograph. *Music Analysis*, v. 14, p. 89-105, 1995.

DAMSCHRODER, David; WILLIAMS, David Russel. *Music Theory From Zarlino to Schenker: A Bibliography and Guide*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1990.

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.

FULLER, Sarah. Defending the Dodecachordon: Ideological Currents in Glarean's Modal Theory. *Journal of the American Musicological Society*, v. 49, p. 191-224, 1996.

_____. Theoretical Foundations of Early Organum Theory. *Acta Musicologica*, v. 53, p. 52-84, 1981.

GIGER, Andreas; MATHIESEN, Thomas (Ed.). *Music in the Mirror: Reflections on the History of Music Theory and Literature for the Twenty-First Century*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2002.

GJERDINGEN, Robert. *Music in the Galant Style*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

GOUK, Penelope. *Music, Science and Natural Magic in Seventeenth-Century England*. New Haven: Yale University Press, 1999.

GRAVE, Floyd K.; GRAVE, Margaret G. *In Praise of Harmony: The Teachings of Abbé George Joseph Vogler.* Lincoln: University of Nebraska Press, 1987.

HATCH, Christopher; BERNSTEIN, David (Ed.). *Music Theory and the Exploration of the Past*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

HEINICHEN, Johann. *Der General-bass in der Composition: a Critical Study with Annotated Translation of Selected Chapters*. v. 1. New York: New York University Press, 1961.

HARRISON, Daniel. *Harmonic Function in Chromatic Music: A Renewed Dualist Theory and an Account of its Precedents*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

HUCBALD, Guido. *On Music: Three Medieval Treatises.* Traduzido por John Babb e editado por Claude Palisca. New Haven: Yale University Press, 1978.

HYER, Brian. Sighing Branches: Prosopopoeia in Rameau's 'Pigmalion'. *Music Analysis*, v. 13, n. 1, p. 7-50, 1994.

JUDD, Cristle Collins (Ed.). *Tonal Structures in Early Music*. New York: Garland, 1998.

_____. *Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the Eyes*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

KEILER, Allen. The Origins of Schenker's Thought: How Man is Musical. *Journal of Music Theory*, v. 33, p. 273-298, 1989.

KERMAN, Joseph. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

KORSYN, Kevin. Schenker and Kantian Epistemology. *Theoria*, v. 3, p. 1-58, 1988.

KREYSZIG, Walter (Ed.). *The Theory of Music by Franchino Gaffurio.* New Haven: Yale University Press, 1993.

LESTER, Joel. *Between Mode and Keys: German Theory 1592–1802.* NY: Pendragon

Press, 1989.

_____. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

LEWIN, David. On Generalized Intervals and Transformations. *Journal of Music Theory,* v. 24, n. 2, p. 243-251, 1980.

MCCLARY, Susan. In Praise of Contingency: The Powers and Limits of Theory. *Music Theory Online*, v. 16, n. 1, 2010. Society for Music Theory, 2009.

MCCRELESS, Patrick. Ownership, In Music and Music Theory. *Music Theory Online*, v. 17, n. 1. Society for Music Theory, 2011.

MATHIESEN, Thomas. *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999.

MATTHESON, Johann; HIEMKE, Sven (Ed.). *Kleine Generalbass-Schule*. Laaber: Laaber Press, 2003.

MORENO, Jairo. *Musical Representations, Subjects, and Objects: The Construction of Musical Thought in Zarlino, Descartes, Rameau and Weber*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

MORGAN, Robert. Schenker and the Theoretical Tradition: The Concept of Musical Reduction. *College Music Society*, v. 18, n. 1, p. 72-96, 1978.

MORRIS, Robert D. A similarity of Index for Pitch-Class Sets. *Perspectives of New Music*, v. 18, n. 1/2, p. 445-460, Autumn, 1979 - Summer 1980.

_____. *Composition with Pitch-Classes: A Theory of Compositional Design.* New Haven: Yale University Press, 1987.

MORRIS, Robert; STARR, Daniel. The Structure of All-Interval Series. *Journal of Music Theory,* v. 18, n. 2, p. 364-389, Autumn 1974.

PALISCA, Claude. *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

PASTILLE, William. Ursatz: The Musical Philosophy of Heinrich Schenker. Dissertation (Ph.D.). Cornell University, 1985.

POWERS, Harry. From Psalmody to Tonality. In: JUDD, Cristle Collins (Ed.). *Tonal Structures in Early Music*. New York: Garland Press, 1998. p. 275–340.

PRIORE, Irna. Theories of Histories of Serialism: Terminology, Aesthetics, and Practice in Post-War Europe - as Viewed by Berio. *Theoria,* 2011.

_____. The Origins of Luciano Berio's Journal Incontri Musicali. *Musical Quarterly* (forthcoming).

_____. Further Considerations about the Continuous 5. *Indiana Theory Review*, v. 25, Spring-Fall 2004 (spring 2007).

_____. Vestiges of 12-Tone Practice in Berio's Sequenza for Solo Flute. In: HALFYARD, Janet (Ed.). *Sequenza Series: Essays on Performance, Composition, and Analysis*. Aldershot: Ashgate Publishers, 2007.

POWERS, Harold. Is Mode Real? Peitro Aron, the Octenary System, and Polyphony. *Basler Jahrbuch*, v. 16, p. 9-53, 1992.

QUINTILLIANUS, Aristides. *On Music in Three Books.* Traduzido por Thomas Mathiesen. New Haven: Yale University Press, 1983.

RAMEAU, Jean-Philippe. *A Treatise on Harmony*. Traduzido e editado por Philip Gossett. New York: Dover Publications, 1971.

RATNER, Leonard. *Classical Music: Expression, Form, and Style*. [s.l.]: Schirmer, 1980.

REHDING, Alexander. *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought* Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

RIEMANN, Hugo. *History of Music Theory, Books 1 and 2: Polyphonic Theory to the Sixteenth Century.* Traduzido por Raymond Haggh. Lincoln: University of Nebraska Press, 1962.

_____. *Hugo Riemann's Theory of Harmony, with a Translation of Riemann's "History of Music Theory," Book 3.* Traduzido por William Mickelsen. Lincoln: University of Nebraska Press, 1977.

RIVERA, Benito. *German Music Theory in the Early 17th Century: the Treatises of Johannes Lippius.* Ann Arbor: UMI Research Press, 1974.

ROEDER, John. Interacting Pulse Streams in Schoenberg's Atonal Polyphony. *Music Theory Spectrum*, v. 16, n. 2, p. 231-249, 1994.

ROTHFARB, Lee. *Ernst Kurth as Theorist and Analyst.* [s.l.]: University of Pennsylvania Press, 1988.

SLATIN, Sonia. The Theories of Henrich Schenker in Perspective. Dissertation (Ph.D.). Columbia University, 1967.

SCHENKER, Heinrich. A Contribution to the Study of Ornamentation. Traduzido e editado por Hedi Siegel. *Music Forum* 4. New York: Columbia University Press, 1976.

_____. *Harmonielehre*. *Neue Musikalische Theorien und Phantasien* part 1. Tradução para o inglês de Oswald Jonas, *Harmony*. Chicago: University of Chicago Press, 1954.

_____. *The Masterwork in Music: a Yearbook.* Editado por William Drabkin e traduzido por Ian Bent. Cambridge: Cambridge University Press, 1994-1997.

_____. *Free composition (Der freie Satz)*: volume III of *New Musical Theories and Fantasies*. Traduzido e editado por Ernst Oster. New York: Longman, 1979.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Berkeley: University of California Press, 1985.

SCHUBERT, Peter. *Modal Counterpoint, Renaissance Style*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

SNARRENBERG, Robert. *Schenker's Interpretive Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

TOVEY, Donald Francis. *Essays in Musical Analysis* (various volumes). Oxford: Oxford University Press, 1956.

WALKER, Paul Walker. *Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach*. New York: University of Rochester Press, 2000.

WASON, Robert. *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1985.

ZARLINO, Gioseffo. *Le institutioni harmoniche*. [s.l.]: Da Capo Press Music Reprint Series, 1965.

Irna Priore cursou o Ph.D. em Teoria Musical na University of Iowa, graduando-se em 2004. É professora da University of North Carolina of Greensboro desde 2005, tornando-se catedrática em 2010. Tem onze artigos publicados e participa regularmente de inúmeros congressos e conferências nos Estados Unidos e Europa. Faz parte do corpo editorial do *Analytical Approches to World Music* e é leitora de muitos outros, como *Jornal of Schenkerian Studies*, *Jornal of American Music*, *Theoria*, *Latin American Music Review*. i_priore@uncg.edu; www.tempoprimoenterprises.com/IrnaPriore