Arte musical e pesquisa historiográfica: Uma reflexão tensa de Carl Dahlhaus em *Foundations of Music History*

Silvio Augusto Merhy (UNIRIO)

Resumo: O grupo de pesquisa *Historiografia das Práticas Musicais* estuda a integração entre os campos de conhecimento da Música e da História, inserindo-a nas iniciativas de pesquisa dos estudantes de Música, com o compromisso de associação destas iniciativas com as pesquisas realizadas nas áreas das Ciências Sociais e Humanas em outras Instituições. O ensaio sobre Dahlhaus resulta das discussões nas reuniões do grupo de pesquisa, tendo, como matriz teórica, textos sobre Teoria e Metodologia da História e das Ciências Sociais e Humanas. O grupo tem também como objetivo a integração da Graduação e da Pós-Graduação no âmbito da Unirio.

Abstract: The research group *Historiography in musical practices* studies the integration of two fields – music and history. The students' projects must reflect engagement in music and history and persistence in inter-institutional associations. The article that focuses Dahlhaus appears as a product of discussions inside the group, therefore the theory of history and social sciences are its basis. Another important goal to reach is the integration of under graduation and graduation.

O livro de Carl Dahlhaus *Foundations of Music History* tornou-se referência na área dos estudos musicológicos não só na Alemanha como no Brasil, onde é tratado nos meios acadêmicos como umas das obras referenciais mais estimadas. [1]

[1] DAHLHAUS, Carl. *Foundations of Music History*. Londres: Cambridge, 1983.

MERHY, Sílvio. Arte musical e pesquisa historiográfica: Uma reflexão tensa de Carl Dahlhaus em *Foundations of Music History*. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 8-23, jun. 2007.

No Brasil, onde falta a versão em português, a tradução inglesa é a mais usada, não só por ser idioma mais familiar do que o alemão mas também porque a edição alemã[2] está esgotada, dificultando tremendamente a localização de qualquer exemplar da obra, mesmo naquele pais. O tradutor J. B. Robinson adverte, no prefácio, para as dificuldades por vezes insuperáveis, quando noções desenvolvidas por filósofos e teóricos em textos alemães são transpostas para o inglês. A leitura comparada do original com a versão em inglês permite compreender as soluções que o tradutor encontrou para trechos difíceis de serem concebidos em outro idioma que não o alemão.

O sucesso do livro entre nós se deve talvez ao fato de que nele se apresentam com profundidade as discussões e os principais pontos de tensão entre o campo da História e o campo da Música, entrevendo-se a disposição resoluta de encaminhá-los até uma proposta final, de aceitação universal e permanente. As discussões estão formuladas de forma densa, o que na edição inglesa pode confundir os leitores de outra língua. Além de densas as discussões percorrem um vasto território de conceitos e obras de outros autores, transformando-se em um obstáculo para aquele que se propõe a comentar pontualmente o livro. No entanto este argumento não foi suficiente para que este ensaio fosse abandonado.

Carl Dahlhaus (1928-1989), musicólogo e professor de História da Música, atuou por um longo período na *Technische Universität Berlin*. Inicialmente acumulou experiência relevante como dramaturgo e jornalista, após o que se voltou para a pesquisa em música nas áreas da Estética e da Teoria da Música, dedicando a elas o mais longo período da sua vida.

Foundations of Music History se inscreve numa tradição de textos que se caracterizam pela discussão de idéias,[3] freqüentemente apresentadas sem referência aos livros de onde foram extraídas e aos autores que as defendem.[4] Ele incorre em

[2] DAHLHAUS, Carl. *Grundlagen der Musikgeschichte.* Köln: Musikverlag Hans Gerig, 1977.

[3] O tradutor menciona, no prefácio da edição em inglês, a tradição filosófica do idealismo alemão.

[4] A despeito da sólida erudição demonstrada em todos os capítulos, a discussão de idéias prevalece sobre a discussão historiográfica.

equívocos não por omitir as referências textuais, mas por menosprezar as gêneses das idéias discutidas. A falta desta preocupação as torna naturalizadas, atribuindo-lhes por vezes uma literalidade absoluta. Contudo indicações claras de autor e de texto originário são também encontradas. O autor confessa (p. 1) que tem na obra *Historik* de Johann Gustav Droysen sua principal referência,[5] e afirma que nela está formulado o melhor modelo para se pensar os fatos da História da Música.

A idéia destacada em Droysen é de que o "fato" pode ser conectado a causas e efeitos de múltiplas formas por diferentes pesquisadores. "Fatos se tornam fatos históricos em virtude da continuidade que os conecta" (p. 40). É com este conceito que Dahlhaus estabelece a base para uma metodologia da História da Música. Ele remete à "consciência histórica" a faculdade do historiador de selecionar e ordenar os fatos em seus encadeamentos de causas e efeitos, tarefa que não ficará à mercê da sua vontade: a História se distingue da ficção porque tem suas raízes nas fontes (p. 41).

O conceito de "consciência histórica" é, segundo Dahlhaus, hegeliano, e é expresso sempre que são exigidas explicações para as relações entre o historiador e seu objeto (p. 40).[6] É presença constante na obra (p. 6, 7, 8, etc.),[7] aparentemente tratado como uma realidade da própria natureza humana, por estar sistematicamente desacompanhado de referência a Georg Wilhelm Friedrich Hegel. A referência mais importante a Hegel acontece no capítulo seis, quando é discutido o problema dos "registros históricos" (p. 79). A idéia da consciência parece ser a vertente fenomenológica das teses de Dahlhaus. Ela é utilizada por ele para cristalizar o

[5] Johann Gustav Droysen (1808-1884), historiador alemão, foi professor em Berlim e optou por uma metodologia histórica diversa da de Leopold von Ranke, seu contemporâneo e um dos nomes mais ilustres da historiografia alemã.

[6] A correspondência das expressões usadas para designar "consciência" nem sempre é exata. Na edição inglesa a expressão alemã "historisches Bewußtsein" (consciência histórica) aparece como "historical faculty". O vocábulo alemão Bewußtsein (consciência) é algumas vezes traduzido por "awareness" e "historisches Bewußtsein" por "historical awareness".

[7] Na mesma linha da nota seis encontramos na página dez a expressão consciência dos contemporâneos (Bewußtsein der Zeitgenossen) abreviada para "Bach's contemporaries".

sentido da obra no momento de sua primeira audição, resguardando-a das transformações por que passam as suas sucessivas performances diante de públicos variados. Quando considera que a obra musical ainda hoje "exerce influência" (p. 4) Dahlhaus restringe ao sentido "primordial" os vários usos a que a obra está submetida quando apresentada a públicos diferentes em épocas diferentes.

A consciência histórica como faculdade do historiador retorna na referência a Arthur Danto[8] no capítulo quatro. O sujeito da história, afirma Dalhaus, é o que permite a sua inteligibilidade, sem o que ela seria apenas um quadro de fragmentos desconectados. Nesta formulação se unem em um mesmo grupo a figura do pesquisador na operação histórica e a do artista na produção das obras.

Ele detalha sua visão de História da Música propondo que obras musicais não sejam tomadas como simples documentos, mas como objetos individuais com uma presença estética (p. 3). Para ele o objeto da História da Música é constituído por obras musicais significativas, cuja presença estética na contemporaneidade incentiva a que se desvende a história que existe "por detrás delas". Para defender o conceito "obra" contra o conceito "evento" ele argumenta em termos aristotélicos que o material da história da música não é a *praxis*, a ação social, mas a *poíesis*, a criação das formas (p. 4). O cuidado principal do historiador da música seria o de nunca obscurecer ou minimizar a distinção entre o evento político e a obra musical, a *praxis* e a *poíesis*. (p. 35). O que distinguiria fundamentalmente e profundamente um evento político de uma obra musical é o fato de que esta pode ser trazida do passado e ouvida sempre não como documento, mas como obra, presente hoje "à nossa consciência estética". Afirma o autor que, na verdade, o historiador da música não precisa se deixar sobrecarregar em razão da vasta rede de fatos que deve interpretar. Os fatos musicais podem ser detectados tanto nas intenções do compositor, quanto na estrutura das peças, devidamente analisadas de acordo com a história das formas e dos gêneros, e também na "consciência do público original para o qual a obra se tornou um evento" (p. 34). Portanto o foco principal do historiador recai sobre a compreensão das obras (p. 4). Dahlhaus dedica o capítulo seis à noção

[8] Arthur Danto é crítico de arte e professor de filosofia na Universidade de Columbia.

de *Verstehen* (compreender), que se opõe, segundo ele, à noção de *Erklären* (explicar). São aspectos que reforçam a História da Música como história especial, autônoma, bem distinta da história política ou social.

A história é o presente. Assim se formula a atualidade dos interesses do pesquisador, o qual traz para seu tempo os fatos ocorridos no passado. As fontes da história podem se resumir a dois tipos: textuais e iconográficas. Esta tipologia, característica da cientificidade em Ciências Humanas e Sociais, pode ser aplicada aos objetos de pesquisa das artes em geral e da música. No entanto a História da Música, ainda considerada uma história setorial, particular ou especial, junto com a História da Arte, tem sido mantida afastada da Historiografia, com a qual às vezes se choca, sem convergir. O tratamento das suas fontes é um dos pontos que provoca a divergência e intensifica a dificuldade historiográfica. A obra de Dahlhaus formula esta divergência na perspectiva fenomenológica (a da "consciência histórica") e numa tradição confessada da historiografia alemã. Ele aposta no afastamento produzido por uma apartação, talvez apenas imaginária, entre a História da Música e a História política: "Música do passado pertence ao presente como música e não como prova documental" (p. 4). E tenta caracterizar como secundário o tratamento da música como evento, para enfatizar a sua sobrevivência como objeto preponderantemente estético, como *poiesis*, criação musical trazida à consciência da audição contemporânea.

Dahlhaus adverte antes de tudo que, no seu texto, não está proposta "uma introdução aos fatos básicos da história da música": esclarece que o foco do estudo se volta para as "obras musicais significativas", muito mais do que para os fatos que a envolvem. Esta restrição coloca o historiador da música na posição do árbitro que define quais são as obras significativas e quais que as pertenceriam a uma produção apenas subalterna, secundária.

A alternativa posta no segundo capítulo "O significado da arte: histórico ou estético", de responsabilidade do tradutor,[9] se presume uma falsa questão. Discute a

[9] A questão que se abre com o titulo em inglês pode levar a distorções que o afastam do original, possivelmente traduzido para o português por "Historicidade e caráter da arte"

relação entre história e arte com indagações sobre se há ou não razões sociais e políticas para que aconteçam as práticas musicais, negando assim uma evidência que coloca em risco a própria razão de ser das disciplinas das Ciências Humanas e Sociais. No entanto é totalmente pertinente a crítica de Dahlhaus à cronologia de Grout, incluída na sua *História da Música Ocidental* [10] e formulada para funcionar como um balizamento do espírito do tempo (*Zeitgeist*) na história da música, relacionando as peças musicais à sua época (p. 19). Não há tampouco porque retornar à teoria do reflexo como forma (questionável) de questionar se as práticas artísticas são ou não práticas sociais. Pensar que a música "reflete" a realidade que cerca o compositor recoloca o *Zeitgeist* em debate.

O texto reconhece que fato e fonte não são sinônimos. Afirma que a Ciência Histórica recomenda a distinção entre as fontes e os fatos, os quais são reconstruídos a partir das fontes. Mas esclarece que não se pode aplicar esta diferença ao principal objeto da História da Música – as obras (p. 34). Traça então as linhas de uma operação *sui generis*, inventada por ele para dar conta de vínculos presumíveis entre texto autógrafo (denominado "texto autêntico"), obra e compositor. Parece pura invenção a metodologia da História da Música segundo a qual a fonte é dado para o fato "texto autêntico", o "texto autêntico" dado para o fato "obra" e a "obra" dado para o fato "compositor" (p. 36). O leitor porém deve observar nesta série a relevância que para o autor tem dois conceitos: o de obra, como um "conjunto funcional de significações musicais", e o de compositor, de quem depende a "originalidade da obra".

Trata-se de uma distorção propor que exista correspondência metodológica entre os fatos reconstituídos na narrativa do historiador, premissa consensual da historiografia há algumas décadas, e os componentes das práticas musicais: tais como "texto autêntico", obra, compositor e público. Não há como imaginar que partituras e compositores sejam fatos musicais.

(*Geschichtlickkeit und Kunstcharakter)*. Tal título pode sugerir questões distintas da formulação em inglês.

[10] A edição da obra de Donald Jay Grout, *A History of Western Music*, a que se refere o texto, é a americana de 1962.

A pesquisa historiográfica sofreu forte impacto com a criação da Escola dos Annales (ou Escola dos Anais) por Marc Bloch e Lucien Fèbvre. Peter Burke (1990) chama de Revolução Francesa da Historiografia o período de 1929 a 1989, em que estudos teóricos e metodológicos estimularam o interesse pela pesquisa histórica e responderam à demanda dos estudiosos por uma matriz teórica revigorada. A nova matriz teórica, iniciada por Bloch e Fèbvre e divulgada através de estudos publicados na revista *Annales*,[11] repensou amplamente a Historiografia e discutiu praticamente todas as suas categorias: fatos, dados, fontes, narrativa, descontinuidade, documento, monumento, memória, objeto, universalidade, série, constantes, causas, condições, etc.

A idéia, destacada por Dahlhaus, de "fato" que se transforma em "fato histórico", na medida em que causas e efeitos são combinados e colocados num complexo encadeado, contínuo, pode ser compreendida sob outro ponto de vista. Na Escola dos Annales predomina a visão de que um fato histórico não é um fato positivo, mas sim uma construção do historiador, que transforma a fonte em documento ou monumento e formula aí um problema. Dahlhaus reconhece a participação ativa do historiador, que é quem reconstrói a cadeia de fatos, conforme as condições de seu próprio conhecimento.

A principal tarefa do historiador, segundo Marc Bloch (2001), é explicar, estabelecer ligações explicativas entre os fenômenos, cujas causas devem "ser postuladas e não buscadas". Talvez não seja a "consciência histórica" o ponto de partida para as escolhas do historiador, mas o seu ponto de vista, o seu "lugar de ofício", os conhecimentos assim condicionados e o seu interesse no objeto. A consciência histórica priva o historiador das condições de espaço e tempo, a que ele próprio está submetido, e o coloca em condição de universalidade cuja validade é garantida em qualquer tempo e em qualquer lugar.

Pensar em uma história das obras musicais significativas resulta por limitar a História da Música a uma observação estrita, à peça musical como "conjunto funcional de significações musicais". As peças musicais podem ser entendidas como

[11] A revista científica francesa teve quatro nomes diferentes, sempre iniciados por *Annales*.

significativas não só pela funcionalidade das significações internas, mas também, o que é fundamental, pela maneira como são ouvidas, pela sua "recepção". As práticas musicais, suas condições de produção e recepção, são irredutíveis ao conjunto funcional de elementos, que seriam os prováveis portadores da significação musical.

Dahlhaus cita Droysen mais uma vez: afirma que fatos da História da Literatura, ou da Arte, "estão prontos e à mão". As obras musicais seriam estes fatos, que nascem de um "texto autêntico". Porem a lógica da "obra pronta e à mão" é a mesma que concebe a sua autonomia, que a descola das suas condições de produção. Fazer história da música é principalmente tentar explicar as condições de produção e recepção da música.

O livro produz diversas vinculações com o campo da Literatura e da Arte. A concepção que trata a peça musical como um "conjunto funcional de significações" é nascida com a Lingüística e tem cunho claramente estruturalista. Um dos principais métodos da análise lingüística ou semiológica é o exame dos semas e de suas significações intrínsecas. A marca do autor nas obras artísticas pode se tornar irrelevante diante de certas concepções da Lingüística e da Semiologia que intensificam o foco quase que exclusivamente no texto: apenas nele estaria contido o sentido, que por este motivo adquire vida autônoma, independente da existência de seu "criador". Parece uma contradição tratar qualquer peça musical como "conjunto funcional de significações", por si só suficiente para dar sentido a ela ("significado musical do substrato acústico"), e ao mesmo tempo associá-la ao pensamento do compositor, à "originalidade", como um conjunto do passado.

A concepção do "texto autêntico" revela que se dá à música um tratamento muito semelhante ao que a análise estruturalista dá à literatura. Entretanto Dahlhaus manifesta fortemente sua oposição à análise estruturalista, onde o texto é unidade autônoma da linguagem e funciona como uma espécie de depósito de significações, compreendidas em si mesmas.

Contudo tratar música como "texto" é, em princípio, pensar como a Semiologia, que considera que existem linguagens subjacentes às atividades humanas. A linguagem plástica, a linguagem da moda, a linguagem da comida, a linguagem do corpo, etc. existem da mesma forma que a linguagem da música (BARTHES, 1975).

Na concepção original de Ferdinand de Saussure todas elas seriam parte de uma "ciência que estuda a vida dos signos no seio da vida social" (1975, p. 24). Então a "linguagem da música" exprime a concepção de que se enxergam as práticas musicais como objeto da Semiologia, o que por sua vez as aprisiona numa premissa estruturalista.

O "texto autêntico", além de depositário dos signos da linguagem, é afirmativo da identidade e do prestigio do criador. Ele se opõe a um outro, desvirtuado, falsificado, que por isto não pode corresponder às "intenções do compositor". O texto desvirtuado deveria ser descartado, tratado como dado sem interesse para a História da Música. A retórica da Escola dos *Annales*, entretanto, defende uma Historiografia que inclui todos os objetos, não só a *res gestae* (o fato ilustre). Em princípio todos os materiais podem produzir questões, não só os materiais nobres.

Para Dahlhaus nem mesmo as peças musicais recapturadas do passado pela "consciência estética" [12] para performances posteriores podem ser interpretadas como fato histórico, para não se tornarem simples vestígio da "obra original" (p. 35). Para o professor o objeto da história da música não é o que foi, mas o que ainda é, porque "ainda exerce influência". Argumenta que esta é uma das razões pelas quais a História da Música se diferencia da História política.

Contudo uma argumentação oposta pode ser demonstrada: performances não são dados dos quais se deduzem o fato histórico, que para Dahlhaus é a obra musical. Performances são práticas com características próprias. Peças, compostas há séculos, continuam sendo apresentadas por muitas razões, entre outras porque há intérpretes para elas e um público para ouvi-las.

A permanência das obras permite que várias visões aparentemente opostas sejam defendidas, as quais resultam em uma aporia ou talvez em um impasse. A Estética da Recepção, que deu origem ao que se chamou de Escola de Constança,

[12] Apresenta-se aqui mais uma expressão traduzida por "consciência" para o inglês. "Ästhetische Vergegenwärtung", que pode ser entendida como "presentificação" estética, difere um pouco de "consciência estética".

responde a esta questão de outro modo. Ela afirma a necessidade de uma história da recepção na Literatura como história das experiências estéticas a que estão expostos textos escritos no passado (JAUSS, 1979),[13] e através desta lógica responde bem ao fato de que não se escreve literatura para ser analisada, mas para ser lida. Deste fato depende a sua sobrevivência e é na exigência do encontro com o leitor que se neutraliza a visão estruturalista que trata as práticas artísticas como algo dirigido apenas a especialistas e entendidos.

Dahlhaus participou de alguma forma das discussões que ocorreram na ocasião em que foram publicados os primeiros textos sobre a Estética da Recepção. No livro revela-se a sua oposição parcial à Escola de Constança com a crítica aos "historiadores da recepção" e à alternativa daqueles teóricos da literatura que consideram o "processo de comunicação" [14] como importante no ato da leitura. Para ele o risco se dá na medida em que a criação se desloca para um plano menos importante, o da comunicação. Ele trata como distorção inconcebível o fato de que a época em que as peças musicais ficam famosas possa receber mais atenção do que as datas de sua criação. O que Dahlhaus nega quando fala da fama dos dramas musicais de Wagner ("a virada do século seria notada menos por ter testemunhado a aparição das sinfonias de Mahler do que por ser marcada pelos dramas musicais de Wagner") [15] tornou-se, na atualidade, uma realidade incontestável, com a qual os profissionais da música precisam lidar. O rol de peças musicais significativas deve ser pensado como variável, não porque perdem ou ganham prestígio, mas simplesmente porque não há como garantir que o repertório apresentado permaneça sempre o mesmo, despertando sempre o mesmo interesse. Esta maneira de pensar vale tanto para quem toca como para quem ouve. As peças musicais escritas no passado sofrem

[13] Hans Robert Jauss é um dos criadores, junto com Wolfgang Iser, da Estética da Recepção para os estudos literários.

[14] A Estética da Recepção fala de três momentos: *poiesis*, *aesthesis* e *khatarsis*, Dahlhaus fala apenas da *poiesis*, irredutível a uma *práxis*.

[15] No texto em inglês: "the turn of the century would be noted less for having witnessed the appearence of Mahler's symphonies than for being the high-water mark of Wagner's music dramas".

fortes mudanças nas performances, seja porque os instrumentistas avançaram nos seus conhecimentos, seja porque a demanda do público não permanece inalterada.

A escolha do repertório de concerto sofre, em diferentes épocas, variações de acordo com as preferências do público e estas preferências não são dependentes apenas dos critérios de qualidade estabelecidos pelos estudiosos. O repertório que atrai o público pode não corresponder ao objeto de interesse da crítica e dos estudiosos e as peças que não aparecem nas seleções do repertório de concerto talvez venham a depender do interesse dos estudiosos para sobreviver. A qualidade comprovada pelos estudiosos não poderá garantir que as mesmas serão também objeto de interesse do público, ou que mantenham público cativo, em razão do reconhecimento da sua alta qualidade formal.

A participação de Dahlhaus nas discussões da Estética da Recepção tem outro ponto de contato. A periodização emprestada da História da Arte, descrita como cronologia simplificada (p. 20), se aproxima da referência às teorias e filosofias da arte que Jauss faz no texto "A literatura e o leitor" (1979, p. 40). Ele menciona a doutrina dos afetos, a psicologia do gosto, a sociologia da arte e o estudo dos *mass media*. São pontos de vista, se não plenamente coincidentes, pelo menos muito semelhantes às cinco abordagens da teoria da arte encontradas no capítulo dois da edição inglesa do livro de Dahlhaus.

A psicologia do gosto, descrita por Jauss, trata do mesmo período dos séculos XVIII e XIX que Dahlhaus apresenta como relevante na História da Música: a teoria da arte naquele período "se baseia na personalidade individual dos compositores".[16] *Foundations of Music History* é na verdade marcado pela escolha, como idéia principal, da História da Música como História das intenções dos compositores, ou a História dos "textos autênticos refletindo as intenções dos compositores", consolidando a hipótese de uma História da Música Erudita (p. 39). Beethoven, exemplo de "autoridade" (p. 40) é um dos compositores que justifica o estudo da personalidade e a compreensão da intenção autoral nas peças.

[16] No texto em inglês: "art theory was based in the eighteenth and nineteenth centuries on the personalities of the individual composers" (p. 20).

O discurso da qualidade musical autoral reproduz, em algumas circunstâncias, a oposição arte superior/arte inferior. A expressão "trivial music" (p.8)[17] é resultante desta polarização e qualifica uma realidade musical cotidiana que para a história social não é apenas o "resto que fica depois de erigido o edifício da história". Dahlhaus demarca o modelo de cultura popular ("trivial music" é produto dela) que se reproduz na falta, na distância de uma outra, a cultura dos eruditos. A cultura popular considerada pela falta e não pela majestade é um dos modelos descritos pelo historiador francês Roger Chartier (2003). Percebe-se como esta questão pode se tornar intrincada se refletirmos que práticas musicais (ou quaisquer outras práticas artísticas) prescindem de juízo de valor artístico para serem historicizadas. Práticas musicais não são rejeitadas como objeto de história por suspeita de trivialidade.

Dahlhaus questiona uma mudança de perspectiva na História da Música correspondendo àquela que se deu na História, quando se escolhe, como seu objeto, não só as "grandes obras", mas também a "trivial music".

Isto faz pensar que, em época recente, ao lado do panteão em que estão entronizados os grandes nomes da música, por exemplo, os três Bs (Bach, Beethoven, Brahms), erigiram-se outros bem distintos. Aos grandes nomes do jazz (gênero considerado de origem popular) foi erigido um deles, caracterizado pela sua autonomia artística e pela distinção própria do estilo, numa lógica capaz de se reproduzir mundialmente.

Outro panteão muito conhecido é o que entroniza os *superstars* do rock e do pop, caracterizados como mitos, não como "autoridades" musicais semelhantes às descritas no texto. São ícones planetários com repercussão incessante.

As celebridades do mundo pop são identificadas por uma produção que poderia ser caracterizada como "trival music", dependente – não autônoma, comercial – não artística. Inseriram-se porém no campo da música desde a metade do século passado. Os limites entre a "música autônoma" e a "música funcional" não

[17] Em alemão a expressão "Trivial-musik" corresponde exatamente à tradução para o inglês e pode estar carregada da conotação de banalidade, reforçada pelo uso da palavra latina.

são definidos senão com grande dificuldade. No capítulo oito esta dificuldade é reconhecida e debatida.

No século XX, critica Dahlhaus, o compositor aparece como função da obra e não o contrário, a obra como função do compositor. O compositor como função é uma concepção cuja genealogia, em parte, está exposta nos textos de Barthes (1988) e de Michel Foucault (1992). A função autor foi exposta por Foucault em conferência proferida em 1969. Não se pode todavia falar desta concepção como se fosse um olhar típico do século XX, situando "o compositor como função de sua obra e não vice-versa".[18]

Para Dahlhaus "autonomia é fato histórico que devemos aceitar" (p.28). Neste discurso a arte superior é a arte da forma, das grandes obras, é arte pela arte, e possui autonomia estética. A arte inferior é a cultura do resto, a cultura cuja coerência simbólica é construída com o que é descartado da cultura erudita, da qual depende. A História das grandes obras teria sido consolidada no século XIX, quando a música se "autonomizou". Mesmo peças criadas em passado mais longínquo, concebidas como funcionais, deslocaram-se mais tarde de sua função original e adquiriram autonomia em razão da qualidade artística.

É preciso acrescentar a esta lógica o ponto de vista de quem ouve. Na música artística as peças são objeto de admiração porque o público aprendeu a decifrar o seu código e, ao entender a "mensagem" contida na obra, se une em comunhão estética com o criador. A competência adquirida pelos ouvintes corresponde a uma espécie de erudição, objeto de uma História da Música Erudita, que seria a História das obras inteligíveis a estes ouvintes.

Contudo a História da Música, como história autônoma, pode fracassar quando o historiador necessita, na sua pesquisa, recorrer a conhecimentos que não são os específicos da análise formal ou da qualidade da interpretação. Tanto o compositor quanto o intérprete vivem num mundo complexo e a explicação para a prática artística exige inevitavelmente a busca de conceitos constituídos em outras

[18] No texto em inglês: "our century regards the composer as a function of his work and not *vice versa*".

áreas, em outras disciplinas como a própria História, a Sociologia, a Psicologia, a Antropologia, etc. O "conjunto funcional de significações musicais" é constituído por elementos que são profundamente marcados pelas condições de possibilidade das peças que os contêm.

Pensar, por outro lado, as peças como indivíduos, por detrás das quais se esconderia a história como a pérola em uma ostra, pode criar uma hierarquia na qual a individualidade do autor, historicizada por Dahlhaus no capítulo oito, tem mais importância do que o material sonoro comuns a outras peças, e que foram colocados à disposição do compositor em determinada época.

Tudo leva a crer que a insistência em se escrever a História da Música através de obras significativas e singulares contém uma tendência que nega a repetição de padrões nas práticas musicais, seja na criação, seja na interpretação, ou em qualquer das etapas da produção musical. Constitui sem dúvida um interdito no campo da música dar alguma importância às repetições de esquemas musicais, os quais podem pôr em risco o marca do talento individual. Num processo que elege a distinção e exclui a banalidade, os historiadores da música têm dado sempre mais atenção àquilo que se distingue como traço de personalidade e se eleva acima dos modelos repetidos.

Correndo o risco da generalização e falando em tese, o aspecto da atividade musical mais desprezado nas histórias da música são os padrões que se repetem de uma peça para outra ou de um compositor para outro, apesar de que é da repetição de padrões que, de certa forma, depende a inteligibilidade da produção, seja para o público especializado ou não. Os padrões de composição que foram em cada época repetidos ou rejeitados, absorvidos na produção, na recepção ou excluídos com as transformações estilísticas, ainda não estão suficientemente historicizados. Os esquemas e formas consagrados em certas épocas, por exemplo, na *musica practica* renascentista e no *métier* de Telemann e Vivaldi, ou, outro exemplo, com a rejeição de padrões no conjunto personalíssimo da produção de Debussy ou em cada uma das peças super-individualizadas de György Ligeti não receberam ainda o esforço de explicação que demandam.

A individualidade das peças musicais ganhou força especialmente no período de tempo que Dahlhaus designou como quarta fase, que é quando supostamente se instituiu a profissão de compositor, ofício que só nasceu graças ao desenvolvimento da notação musical. As obras individuais significativas, de que fala Dahlhaus, são as que compõem o repertório da música de concerto escrita e editada em partituras.

Parece questionável a concepção de obra musical em que a partitura tem vida própria, independente da interferência dos editores, dos instrumentistas, da tradição interpretativa e do conjunto das suas execuções, não exclusivamente daquela primeira audição referencial, mencionada no livro (p. 34). Além disto, a análise musical morfológica tem se mostrado improdutiva por observar a forma musical desvinculada da sua ocorrência temporal, do material sonoro que faz viver a partitura desdobrada no tempo.

A proposição de se historicizar a poética musical focalizando a criação das formas pode se transformar na busca de modelos formais para as peças musicais, solucionada apenas com a determinação de suas origens. Neste caso elas talvez abandonem o seu papel nas práticas de performance, isto é de entretenimento, para se transformar em vestígio da forma musical, ou vestígio documental da forma. As relações entre elas se darão num lugar atemporal.

A tese do autor de se estudar o criador e a recepção, referenciados apenas nas peças musicais, pode provocar uma colisão insolúvel com os projetos de história cultural, apresentados por historiadores nas últimas décadas. Um dos pontos cruciais destes projetos é evitar justamente a noção de história cultural como a história dos bens culturais, e projetá-la como uma história genérica, tão abrangente como foram a história política e a história social.[19] A música, como um objeto da história cultural, não poderia dispor de metodologia específica, desprezando a que está formulada na discussão de uma história cultural genérica.

[19] Roger Chartier publicou obra importante contendo um projeto de História Cultural. CHARTIER, R. *A História Cultural*. Lisboa: Difel, 1990. Peter Burke também publicou um livro sobre o tema BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

Observa-se que, atualmente, as condições de tempo e espaço da produção musical ou, se quisermos, das práticas musicais tornaram-se uma preocupação cada vez mais presente nas atividades acadêmicas e entre os próprios músicos. O vício da "contextualização" tem surgido como sintoma desta exigência, vital para a sobrevivência da pesquisa em música. É necessário, mais do que nunca, um exercício crítico permanente sobre os textos que tratam da História da Música, articulando-os não só entre eles, mas com a produção acadêmica atual e com as ementas das disciplinas de História ministradas nas escolas de música e nos conservatórios, onde as práticas musicais e pedagógicas escapam muitas vezes dos padrões conceituais desenvolvidos nos livros.

Referências

BURKE, Peter. *A Escola dos Annales*. São Paulo: Editora da Unesp, 1990.
BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.
BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.
BLOCH, Marc. *Apologia da História.* Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
CHARTIER. Roger. Leituras populares. In: _____. *Formas e sentido.* Campinas: Mercado das Letras, 2003, p. 141-167.
FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.
JAUSS, Hans R. et al. *A Literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

Silvio Augusto Merhy mantém desde 1971 vinculo profissional com a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, ocupando atualmente a categoria de Professor Associado I. Tem atuado ininterruptamente na administração acadêmica, foi diretor do Instituto Villa-Lobos de 2000 a 2005 e é, desde o início de 2007, coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. Integrado ao Departamento de Educação Musical, responde pela disciplina Harmonia de Teclado dos Cursos de Graduação em Música. Coordena ainda o projeto de pesquisa *Música* e *Ciências Sociais* e lidera o grupo de pesquisa *Historiografia das Práticas Musicais*, cadastrado no CNPq. Possui na formação acadêmica Graduação em Direito pela UFRJ, Graduação em Piano pela UFRJ, Especialista em Piano pelo Conservatório Tchaikovsky em Moscou, Aperfeiçoamento em Educação Musical pela OEA na Argentina, Mestrado em Composição pela UFRJ e Doutorado em História Social pelo IFCS-UFRJ.