

COOK, Nicholas. *Music: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press Inc., 1998.
Tradução livre: Felipe Siles de Castro

Capítulo 6: Música e Academia

Como entramos nisso . . .

Em 1985, o musicólogo Joseph Kerman - então professor de música em Berkeley e, antes disso, em Oxford - publicou um livro chamado *Contemplating Music* (Contemplando a música). Ou, pelo menos, foi assim que a edição americana foi chamada; o título britânico, sem contemplação, era *Musicology* (Musicologia). Era um relato altamente pessoal sobre o estudo acadêmico da música - uma história da musicologia em termos de seus mais famosos, ou pelo menos notórios, praticantes. Os musicólogos o liam avidamente pelo seu valor de fofoca. Mas ele também tinha um objetivo mais sério, oferecia uma espécie de história social da musicologia, relacionando o desenvolvimento da disciplina durante sua vida com as tendências acadêmicas e institucionais mais amplas acadêmicas e institucionais do período.

E "desenvolvimento" é a palavra certa. No currículo medieval, o estudo da música (concebido muito mais como uma disciplina teórica do que prática) ocupava um lugar de destaque, juntamente com a matemática, a gramática e a retórica. Depois disso, a disciplina sofreu um longo e triste declínio. Na primeira metade do século XX, a música podia ser estudada como uma habilidade prática em conservatórios, mas apenas algumas universidades a ofereciam. Após a Segunda Guerra Mundial, no entanto, houve uma rápida expansão das universidades em ambos os lados do Atlântico, e foi nesse contexto que o estudo acadêmico da música se estabeleceu como uma disciplina por si só (um estudo acadêmico que, pelo menos fora da Europa continental, é quase invariavelmente combinada com o desempenho prático, de uma forma que a disciplina medieval não tinha). Kerman, de fato, argumentou que a agenda da musicologia era o resultado do contexto institucional no qual ela se desenvolveu. E, em vez de tomar isso como certo, ele incentivou seus praticantes a refletir sobre por que faziam o que faziam. Em uma palavra - a palavra de Kerman - ele defendia uma abordagem "crítica" da disciplina, em vez do que ele via como a abordagem "crítica" predominante, prevalecente, irrefletida ou "positivista". O livro de Kerman foi amplamente lido, e esses dois termos - um bom e outro ruim - fornecem uma estrutura para entender uma década de mudanças. Como ficará claro, no entanto, o resultado foi uma musicologia que era "crítica" em um sentido nitidamente diferente do que Kerman tinha em mente.

Para explicar o que Kerman estava atacando na musicologia da época, preciso apresentar uma visão geral da disciplina como um todo. E isso levanta imediatamente questões de geografia

acadêmica. A seguir, concentrarei na musicologia dos países de língua inglesa (existem grandes diferenças na prática e no pensamento na Europa continental, por exemplo). Mas, mesmo assim, há uma complicação: para os britânicos e, em geral, para os australianos, "musicologia" é um termo inclusivo: teóricos da música e etnomusicólogos, aos quais voltarei, são todos musicólogos, enquanto os historiadores da música se autodenominam assim ou "musicólogos históricos". Na América do Norte, por outro lado, os historiadores da música se autodenominam musicólogos, distinguindo-se dos teóricos da música e dos etnomusicólogos. A distinção também é mais importante do que na Grã-Bretanha. Os acadêmicos americanos se identificam claramente como musicólogos, teóricos da música ou etnomusicólogos; cada grupo tem uma associação profissional diferente, e os anúncios de emprego normalmente especificam qual dos três é procurado (na Grã-Bretanha, as pessoas geralmente anunciam apenas um cargo de professor de música). Para usar uma frase de Bernard Shaw, esse é um exemplo clássico de Grã-Bretanha e América divididas por um idioma comum.

Dito tudo isso, os musicólogos históricos (ou musicólogos, como eu chamo de para fins de concisão) são os maiores dos grupos em termos numéricos, o que lhes confere um certo domínio dentro da disciplina como um todo. Não é de surpreender, portanto, que tenha sido Kerman, a princípio, quem dirigiu seu ataque principalmente a eles. Ele tinha duas vertentes principais, correspondendo às duas principais áreas em que os musicólogos trabalham, embora em todos os casos a mensagem fosse a mesma. A primeira área é a que, antecipada por Beethoven, quando ele tentou, sem sucesso, interessar as editoras em produzir uma edição completa e oficial de sua própria obra. Como eu disse, ela teria sido autorizada em dois sentidos: retificar os erros e as contradições entre as muitas edições diferentes em que suas obras apareceram; e permitir que ele definisse de uma vez por todas suas intenções finais com relação a cada obra. E, embora o plano de Beethoven nunca tenha se concretizado, na verdade ele forneceu um modelo para o projeto mais ambicioso da musicologia do século XX: a produção de edições oficiais, tanto de músicas de compositores individuais compositores individuais e repertórios nacionais. Esse trabalho continua até hoje, mas sem a sem a confiança que o acompanhava no passado.

Há dois problemas com esse projeto: o primeiro é que ele é difícil; e o segundo é que é impossível. O primeiro problema decorre da multiplicidade de fontes de registro da maioria das músicas, especialmente as antigas, e o fato de que essas fontes geralmente são falhas, incompletas e contraditórias. Suponha que você esteja tentando editar uma *chanson* (canção) francesa do início do século XV. O manuscrito original do compositor desapareceu. Entretanto, você conhece cinco outros manuscritos que contêm essa *chanson*, datados de trinta a cinquenta anos depois. Cada um deles é ligeiramente diferente dos outros, e todos, exceto um, contêm uma leitura improvável de uma determinada passagem que parece ser um erro de copista. E o que parece ser a melhor leitura é,

na verdade, a mais recente. Como você começa a reconstruir o que o compositor escreveu? Com base no fato de que cada manuscrito foi copiado de outro manuscrito - que pode ou não ter sobrevivido, você tenta construir um stemma, uma espécie de árvore genealógica, mostrando qual manuscrito foi copiado de qual outro manuscrito, na esperança de que seja possível descobrir qual versão ou versões são mais próximo do original perdido do compositor. Alguns dos manuscritos podem ser puramente hipotéticos (por exemplo, quando as semelhanças entre o manuscrito D e o manuscrito G sugerem que ambos devem ter sido copiados de outro manuscrito, agora perdido), e aqueles que provavelmente estarão espalhados por diferentes bibliotecas na França, Grã-Bretanha, América e talvez no Japão.

Tudo isso significa que as edições de música medieval que você vê na prateleira da biblioteca representam uma enorme quantidade de trabalho, uma boa dose de julgamento acadêmico e, geralmente, uma generosa dose de adivinhação. E não é apenas a música medieval que exige esse tipo de edição, embora, em geral, quanto mais antiga a música, mais drásticos são os problemas editoriais. Até mesmo os carros-chefes do repertório, as sinfonias de Beethoven, apresentam dificuldades. Por mais surpreendente que possa parecer, somente no momento em que escrevo, nos anos finais do milênio, que elas estão começando a aparecer em edições edições que, pela primeira vez, eliminam os erros de leitura gritantes que se infiltraram nas primeiras edições, por exemplo, uma nota na linha errada da pauta, que produziu uma discórdia impressionante, reverentemente reproduzida pelos intérpretes desde então (a recente edição da Nona Sinfonia de Jonathan Del Mar ilustra amplamente o fato embaraçoso ilustra o fato embaraçoso de que alguns dos momentos mais imaginativos e originais do cânone foram o resultado de erros de impressão).

O segundo problema surge quando a música sobrevive, como a música dos séculos XIX e do século XX, em várias versões, todas elas com a marca da autoridade do compositor de uma forma ou de outra. Para uma peça de piano de Chopin, você pode muito bem ter o manuscrito do compositor (ou seja, uma partitura de próprio punho); cópias feitas para envio a editoras; provas da editora, com correções; e a primeira edição impressa, com base nas provas. De fato, pode haver três primeiras edições de três editoras diferentes (uma na França, outra na Inglaterra e outra na Alemanha, por exemplo). E as três edições publicadas não são exatamente iguais, porque as cópias enviadas para a editora não eram exatamente as mesmas (embora tenhamos motivos para pensar que Chopin verificou todas elas) ou porque Chopin fez as correções de prova de forma ligeiramente diferente em cada caso, ou ambos. Quando isso acontece, qual das três versões está correta? A última, porque representa as intenções mais ponderadas do compositor? A primeira, porque é a mais próxima de sua concepção original? E o que acontece quando, como às vezes acontece com Chopin, você encontrar uma série de cópias que ele usou para ensinar seus alunos, cada uma delas contém anotações manuscritas diferentes? Devemos presumir que Chopin estava apenas tornando a

música mais fácil de tocar para um aluno iniciante, e, portanto, desconsideramos as anotações? Mas talvez ele pensasse que estivesse melhorando a música? Como saberíamos?

Situações como essa não são difíceis de resolver, são impossíveis. Isso acontece porque a ideia de resolvê-las se baseia na suposição de que Chopin estava sempre buscando uma única versão oficial da música que, uma vez estabelecida, permaneceria para sempre e tornaria todas as outras versões falsas. E não há razão para acreditar que Chopin estivesse buscando tal coisa. Pelo contrário, relatos contemporâneos deixam claro que pianistas-compositores como Chopin e, em particular, Liszt tendiam a tocar suas músicas de forma ligeiramente diferente a cada vez (no caso de Liszt, não era apenas sua própria música que recebia esse tratamento; havia uma piada que suas melhores apresentações eram quando ele estava fazendo leitura à primeira vista, porque era o único momento em que ele tocava a música como estava escrita). O modelo beethoveniano da edição oficial, enraizado no tipo de pensamento que descrevi no Capítulo 2, simplesmente não se encaixa em Chopin e Liszt. Liszt; não há uma versão única e oficial de suas músicas. E se esse é o caso de Chopin e Liszt, cujas carreiras coincidiram com a instituição do museu musical, o mesmo ocorre com os compositores mais antigos.

Aqui está a fonte da perda de confiança a que me referi. Não se trata apenas do fato de que produzir edições confiáveis é difícil; ou que elas nunca podem provisórias, já que outros estudiosos chegarão a julgamentos diferentes ou farão suposições diferentes; é que, no caso de muitos e, possivelmente de todos os compositores, há algo de errado com a concepção da tarefa. Mas isso não significa que o trabalho de reunir fontes múltiplas e dispersas em edições modernas e utilizáveis não valha a pena e seja, de fato, absolutamente necessário. Significa apenas que, assim como pintar a ponte Forth, o trabalho nunca está concluído. E essa não foi a base da reclamação de Kerman. Ele se opunha ao fato de que, quando os musicólogos terminavam de editar uma peça musical, simplesmente passavam para a seguinte. Eles não usavam seu conhecimento da música, conquistado a duras penas, como base para o engajamento crítico com ela - para a tentativa que Kerman considerava fundamental para a musicologia, de chegar a uma compreensão da música do passado, tanto por si mesma (ou seja, esteticamente) quanto pelo que ela pode contribuir para a compreensão do contexto social e histórico de onde ela veio. Em outras palavras, eles não tratavam a edição como algo que contribuía para a musicologia como uma disciplina das ciências humanas. Eles se comportavam como um pianista que pratica escalas, mas nunca toca as peças. É esse tipo de aplicação mecânica da técnica que Kerman estava destacando quando usou o termo pejorativo termo pejorativo "positivista".

A outra área principal da atividade musicológica, correspondente ao segundo ponto do ataque de Kerman, pode ser descrita como estudos contextuais. Aqui a preocupação principal não é com a música em si, mas com as circunstâncias sociais e históricas que lhe deram origem. Isso pode variar

desde a datação correta da música e a identificação do compositor (talvez a ser verificado por meio de uma combinação de evidências estilísticas e arquivísticas) até os objetivos para os quais a música foi escrita, sua função em relação às estruturas econômicas ou políticas contemporâneas, ou a posição do compositor e de outros músicos na sociedade. Em essência, a reclamação de Kerman era a mesma que ele fez aos editores: não havia nada de errado com esse tipo de trabalho, mas qual era o objetivo dele se não fosse aplicado como uma fonte de novas percepções sobre a música como música? Assim como os editores, disse ele, os estudiosos de arquivos estavam acumulando conhecimento, mas sem nenhum propósito aparente. Quando eles iriam passar das preliminares e se envolver criticamente com a música? Quando eles vão parar de fugir das questões reais da musicologia como uma disciplina humana?

À primeira vista, é curioso que Kerman também tenha feito a mesma reclamação à teoria musical, a subdisciplina da musicologia (ou disciplina paralela, se preferir) cujo objetivo específico é tratar a música como música isto é, em suas próprias regras e termos, em oposição a termos de transmissão de manuscritos, contexto social ou qualquer outra coisa. Não é por acaso que a ideia de tratar a música em suas próprias regras e termos ecoa o pensamento do século XIX sobre música que expliquei no Capítulo 2. A teoria musical como a conhecemos hoje e, em particular, a aplicação prática da teoria que chamamos de "análise", surgiu do fermento de ideias que cercou a recepção da música de Beethoven. Mencionei a maneira pela qual as pessoas tentaram descobrir ou inventar alguma trama ou narrativa subjacente que explicasse as aparentes contradições e momentos de inconsistência da música, e citei como exemplo a interpretação de Fröhlich da Nona Sinfonia, como uma espécie de autorretrato em música. Esse é um exemplo de crítica hermenêutica, a construção de uma metáfora esclarecedora que contribui para a experiência da música - um estilo de crítica muito diferente do que consideramos hoje como teoria e análise.

Mas a trama ou narrativa subjacente em questão pode ter uma natureza mais mais abstrata e estrutural. Isso se aplica, por exemplo, ao sistema de análise desenvolvido por Heinrich Schenker. Quando ele analisou o tema *Ode à Alegria* da Nona Sinfonia, Schenker fez uma espécie de trabalho de engenharia reversa: ele o reduziu a uma série de padrões melódicos e harmônicos básicos, mostrando como esses padrões foram elaborados na música que Beethoven realmente escreveu (você pode ver parte de sua análise na Fig. 19). Na parte superior, marcada como "Fgd." para "Primeiro plano", está a primeira parte do tema de Beethoven. Abaixo dela está o "segundo nível", no qual cada frase é reduzida a três notas mais o suporte harmônico. Há também um "primeiro nível", que eu não mostrei, no qual tudo isso é representado por uma única nota. O núcleo da teoria schenkeriana é o conjunto de regras que especifica como você passa de um nível para outro. Esse tipo de modelo de trabalho da música não foi planejado para representar a cronologia da composição de Beethoven. Em vez disso, ele permitia que você entendesse a música de uma forma

que você não conseguiria de outra forma. Mais especificamente, ela explicava os momentos de aparente incoerência como fenômenos puramente superficiais resultantes da elaboração da estrutura subjacente, que você ouvisse "através" da superfície o que estava por baixo.



19. Análise de Schenker da "Ode à Alegria" (*Der freie Satz*, ii, Fig. 109, e3)

Como mostra o *itálico*, há uma metáfora em ação aqui (pode-se dizer que a música de Beethoven está sendo comparada a um tecido que é jogado sobre uma estrutura de suporte, ou talvez a pele de um animal sustentada por sua musculatura e esqueleto). Mas a metáfora é altamente elaborada, não é algo inventado apenas para essa peça; era a teoria de Schenker, cuja veracidade ele fez questão de demonstrar em sua vida, de que toda música (ou pelo menos toda a grande música, o que para ele significava a música "artística" ocidental de Bach a Brahms) poderia e deveria ser entendida dessa forma. Portanto, o juízo de valor já entrou na equação. Mas, na verdade, elas estavam lá desde o início, pois o objetivo de tentar explicar a música de Beethoven, em primeiro lugar, era mostrar como ela era realmente o produto do gênio, apesar das aparentes contradições. A análise schenkeriana - e o ponto se aplica à análise em geral - não perguntava, portanto, se a música de Bach, Beethoven e Brahms tinha valor. Ela presumia que a música era valiosa e tentava demonstrar isso mostrando como a música era realmente coerente, desde que você se aprofundasse o suficiente. Era, em suma, uma disciplina apologética, no sentido de ser projetada para defender um repertório valioso, para sustentar seu status canônico.

E essa orientação básica começou a ser questionada apenas muito recentemente, apesar das muitas mudanças técnicas que a teoria e a análise sofreram ao longo dos anos. Nas décadas após a Segunda Guerra Mundial, foram as ciências exatas que ocuparam um lugar de destaque na academia americana; as disciplinas marginais, como a teoria musical, tentavam parecer *hard science*, adotando linguagem científica e sistemas de símbolos. A intuição e a linguagem carregada de emoção foram eliminadas sem piedade. Em seu lugar, surgiram abordagens matemáticas e computacionais (houve até tentativas, por volta de 1970, de implementar a análise schenkeriana em um programa de computador). E o resultado foi que a teoria e a análise se tornaram cada vez mais técnicas, cada vez mais incompreensíveis para todos, exceto para os especialistas. Foi a visão de Kerman e de vários outros comentaristas, de que a teoria musical substituiu o jargão científico

pela experiência pessoal e viva da música que, presumivelmente, atraiu os teóricos em primeiro lugar (Kerman resumiu seus sentimentos no título de um artigo amplamente lido: '*How we got into analysis, and how to get out*' (Como entramos na análise e como sair). Dessa forma, os teóricos eram tão culpados por se recusarem a se envolver criticamente com a música quanto os musicólogos. Na verdade, a culpa deles era maior: em vez de apenas adiar esse envolvimento, como os teóricos, proclamaram que ele era desnecessário ou até mesmo filosoficamente suspeito.

Não se muda o mundo sendo imparcial e equilibrado. A visão de Kerman sobre a musicologia beirava a opinião pessoal; sua caracterização da teoria e da análise era uma espécie de caricatura, e seu relato da análise schenkeriana beirava a farsa. No entanto, as pessoas que trabalham em todas as áreas da disciplina devoraram avidamente o livro de Kerman. não apenas para ver o que (se é que havia algo) Kerman tinha, mas porque ele articulou uma percepção amplamente compartilhada de que a interface entre a musicologia e a música, entre a a disciplina acadêmica e a experiência humana, ainda não era tudo o que poderia ser.

. . . E como sair dessa

Como, então, poderia haver uma interface melhor entre a música e a academia? Um tipo de resposta é apresentada pelo movimento da performance histórica, que se desenvolveu rapidamente na década ou duas antes da publicação do livro de Kerman. A ideia básica da performance histórica (ou performance historicamente orientada, como deveria realmente ser chamada) é aparentemente simples: você deve tocar a música do passado da maneira que ela teria sido tocada originalmente.

Isso fazia sentido óbvio em uma época em que se considerava perfeitamente normal tocar Bach no piano e sonatas de oboé barroco em instrumentos modernos, ou tocar sinfonias de Mozart usando o mesmo tamanho de orquestra que a de Brahms. Afinal de contas, Bach escreveu sua música para teclado para cravo ou clavicórdio, ambos com som e toque completamente diferentes completamente diferentes do som e do toque do piano (que ainda não havia sido inventado); os oboés barrocos, com apenas algumas chaves, são tão diferentes do instrumento moderno que você praticamente precisa reaprender sua técnica se passar de um para o outro. E as sinfonias de Mozart foram originalmente tocadas por grupos muito menores do que a orquestra sinfônica do século XX. Que justificativa poderia haver para usar os mesmos instrumentos e conjuntos modernos e padronizados para todas as músicas, independentemente de suas origens? Como você poderia afirmar que entende a música de Bach ou Mozart se nunca a tivesse ouvido tocada como o compositor pretendia? E isso se aplicava não apenas aos instrumentos, mas também à maneira como eles eram tocados, por exemplo, em termos de forma dinâmica, articulação e ornamentação. Todos esses aspectos da execução mudaram significativamente ao longo dos tempos, e a única maneira de

reconstruí-los é por meio de um estudo aprofundado dos tratados da época. A partir daí os musicólogos tiveram uma contribuição essencial para a performance.

O movimento histórico da performance se desenvolveu por etapas, a partir de uma imagem bastante preciosa, de sandálias abertas, na primeira metade do século XX, por meio de apresentações eruditas, mas pedestres, lançadas sob a gravadora alemã "Archiv" nas décadas de 1950 e 1960, até uma espécie de contracultura musical na década de 1970. Chamá-lo assim faz com que pareça um pouco como rock contemporâneo, e a comparação é apropriada: os artistas "históricos" formaram seus próprios grupos, geralmente tocando música medieval e do início da Renascença, e caíram na estrada da mesma forma que as bandas de rock. E foi quando o carismático, mas de vida curta, David Munrow foi o líder, que a performance histórica começou a atrair um público de verdade. Antes de ir para a universidade, Munrow foi para a América do Sul e trouxe de volta uma braçada de instrumentos étnicos com ele. Ele passou a usá-los no palco com grande abandono - e com impunidade, já que muitas vezes não havia como saber em quais instrumentos a música havia sido tocada originalmente. Talvez mais importante ainda seja o fato de que ele mais importante, talvez, ele tenha trazido para a "música antiga", como as pessoas agora a chamam, uma flexibilidade de abordagem e uma apresentação extrovertida que, mais uma vez, se assemelhava mais ao mais com o rock contemporâneo do que com o ambiente acadêmico da performance histórica tradicional.

Atualmente, a performance histórica é aceita na academia. É possível estudar oboé barroco em muitos conservatórios, e o fato de que é possível ouvir tanto performances "históricas" quanto "não históricas" de Bach ou Mozart tornou-se um fato da vida em uma cultura pluralista em que diferentes tradições musicais diferentes convivem lado a lado. Mas a transformação não foi alcançada sem luta, e o debate sobre "autenticidade" durante toda a década de 1980 foi o mais animado, para não dizer vitriólico, na história recente da musicologia ou da performance. Como slogan, "autenticidade" combinava perfeitamente duas coisas. Por um lado, a alegação de que a execução nos instrumentos apropriados da época, com base nas práticas de execução codificadas em tratados históricos, era "autêntica" no sentido de ser historicamente correta. Por outro lado, o termo "autenticidade" trouxe à tona todas aquelas conotações positivas comentadas no primeiro capítulo deste livro - a ideia de ser sincero, genuíno, fiel a si mesmo. Dessa forma, se você tocasse Bach no piano - se sua execução não fosse "autêntica", então você não estava simplesmente errado em um sentido acadêmico: você também estava errado em um sentido moral. Você estava sendo medido com a mesma régua que os Monkees.

De muitas maneiras, a batalha entre os artistas "autênticos" e o *establishment* musical é uma reminiscência da *Campaign for Real Ale* (CAMRA) que ocorreu na Grã-Bretanha mais ou menos na mesma época. A CAMRA se opunha aos produtos padronizados das grandes cervejarias e tinha

como objetivo reviver a produção de cerveja regional à moda antiga em toda a sua deliciosa idiossincracia; em essência, o movimento de performance histórica tinha o mesmo objetivo. E ambos foram amplamente bem-sucedidos. A performance "histórica" não é só aceita na academia, mas também tem ampliado constantemente seu alcance até os dias atuais. No momento em que escrevo, a performance histórica está no fronte das primeiras décadas do século XX, pelas apresentações "autênticas" das sinfonias de Elgar pela *New Queen's Hall Orchestra*, uma recriação da orquestra do pré-guerra com a qual o próprio Elgar gravou. Cada vez mais, então, a "performance histórica" refere-se não tanto à música que você toca, mas à abordagem que você atribui a ela.

E qual é essa abordagem? Na maioria das vezes, os defensores da performance histórica (o que geralmente significa os próprios históricos (o que geralmente significa os próprios intérpretes históricos, pois muitos são altamente articulados) a definem como a execução da música conforme a intenção do compositor. O problema com essa formulação é, obviamente, que geralmente não há como descobrir o que o compositor pretendia, a não ser o que se pode deduzir do que ele ou ela escreveu. Portanto, uma formulação alternativa é: tocar a música como ela poderia ter sido tocada em uma boa apresentação da época. O problema com essa formulação é o que discuti no Capítulo 4, com referência a Alessandro Moreschi: a notação capta muito pouco sobre estilo de desempenho; essa não é sua função. Quando palavras são adicionadas a ela, como nos tratados de época, o resultado geralmente é uma série de pistas tentadoramente desconectadas que você precisa unir por meio do exercício do julgamento, imaginação, adivinhação e intuição musical. Mas tudo isso, é claro, reflete seu próprio treinamento e experiência como músico na virada do século XXI. Você não pode escapar de seu próprio tempo. E, dessa forma, todo o projeto de autenticidade, conforme apresentado por seus defensores, é um pouco como o projeto de edições oficiais: não mais difícil do que impossível.

Richard Taruskin, outro professor da Berkeley que combina uma vasta experiência em performance histórica com sua ampla gama de atividades acadêmicas, apresentou uma crítica persuasiva ao projeto de autenticidade cujo ponto de partida é sua aparente impossibilidade, o fato de que simplesmente não é possível saber como a música era executada antes do século XX. Ele aceita a natureza especulativa da interpretação histórica sobre as evidências documentais. Mas o que ele enfatiza é a maneira pela qual os artistas históricos aprenderam a refletir e questionar suas próprias práticas à luz dessas evidências. Eles pensam sobre a performance de uma forma que os artistas que trabalham em uma tradição contínua não têm oportunidade de fazê-lo. E o fato de que as evidências serem sempre fragmentárias e geralmente contraditórias, na verdade imprime aos intérpretes históricos uma grande liberdade de interpretação. Taruskin ainda enfatiza a maneira pela qual a chamada performance histórica de fato incorpora muitas das qualidades da composição do

século XX – as texturas simplificadas e o impulso motor da música de Stravinsky, por exemplo. Visto dessa forma, ele conclui que a performance "autêntica" é autêntica porque expressa a musicalidade do século XX, e não e não por alegações possivelmente espúrias (e certamente indecidíveis) de correção histórica.

Outra evidência de que Taruskin está certo vem da maneira como os os artistas tratam as gravações históricas. A partir de 1900, aproximadamente, é possível ouvir de fato uma execução de época, em muitos casos pelo compositor (Elgar regendo suas sinfonias, Debussy e Bartók tocando suas músicas para piano, e assim por diante). Os artistas modernos ouvem essas gravações, mas não as imitam, diferente das bandas *cover* e os imitadores de Elvis, que imitam seus modelos, embora isso fosse a coisa óbvia a ser feita, se eles realmente quisessem tocar a música como o compositor pretendia. Em vez disso, eles alegam extrapolar os princípios estilísticos incorporados nas execuções dos discos e, em seguida, recriam a música música com base nisso. (Essa afirmação foi feita, por exemplo, por John Boyden, o diretor artístico da *New Queen's Hall Orchestra*). Mas esse é um argumento complicado. É difícil evitar a conclusão de que seu objetivo principal é salvaguardar a liberdade interpretativa, a criatividade, que tanto os artistas quanto o público valorizam, mas que nossa linguagem perversamente conflituosa da performance não nos permite articular abertamente; daí o manto de erudição em que está envolta a performance histórica.

Ao desmitificar a retórica acadêmica da (chamada) performance histórica, Taruskin colocou o debate sobre performance no centro da história da música. Nunca mais, talvez, seja possível publicar uma "história da música do século XX" que considere apenas a composição do século XX, ignorando a performance do século XX. E outras iniciativas recentes no estudo da performance estão tendendo para a mesma direção: técnicas emprestadas da psicologia experimental estão permitindo que musicólogos e teóricos estudem performances gravadas da mesma forma que, até agora, estudavam as partituras, ajudando assim a retificar a abordagem desequilibrada da qual me reclamei várias vezes neste livro. Essa é uma maneira pela qual a a má adequação entre música e musicologia diagnosticada por Kerman está sendo sendo abordada. Mas quando ele pediu aos musicólogos que transcendessem seu positivismo e se envolvessem criticamente com a música, como ele disse, uma "musicologia orientada para a crítica" - Kerman tinha algo mais em mente.

A verdade é que, provavelmente, os melhores exemplos do que ele tinha em mente são foram seus próprios livros sobre uma série de tópicos tão diversos quanto a música do século XVI, os quartetos de cordas de Beethoven e ópera. Cada um desses livros reuniu uma variedade de abordagens contextuais e analíticas, mas o que os diferenciava era a maneira como essas abordagens eram aplicadas à própria música. O que quero dizer com isso é que essas abordagens deixaram o leitor com uma apreciação mais informada e sensível da música que ele ou ela teria de outra forma. Essas abordagens visavam, como análise hermenêutica (mas com todo o benefício da

erudição histórica e analítica), contribuir para a experiência da música. Dessa forma, eram "críticas" no mesmo sentido da crítica literária tradicional (e um dos objetivos de Kerman era claramente dar à musicologia um pouco da estatura intelectual de disciplinas de ciências humanas bem estabelecidas, como o estudo da literatura e da história). E, como eu disse, na década após a publicação de *Contemplating Music*, os musicólogos responderam ao apelo de Kerman por uma orientação crítica. A maneira como o fizeram, entretanto, talvez se deva menos à prescrição do próprio Kerman do que aos desenvolvimentos na terceira e última das principais subdisciplinas musicológicas, a saber, a etnomusicologia.

Os musicólogos e teóricos da música veem a etnomusicologia como o estudo da a música que eles não estudam; os etnomusicólogos a veem como o estudo de toda música em termos de seu contexto social e cultural, abrangendo a produção, a recepção e a significação (não é de surpreender, portanto, que o estudo da música popular entrou na etnomusicologia bem antes de chegar à musicologia ou à teoria musical). Devido a seus vínculos estreitos com outras ciências humanas, especialmente a antropologia, a etnomusicologia tende a reagir melhor do que a musicologia ou a teoria musical às tendências externas à disciplina e, nos anos do pós-guerra, foi afetada não apenas pela orientação da "*hard science*" a que me referi anteriormente, mas também pelas várias abordagens estruturalistas que surgiram na Europa na década de 1970. Na década de 1980, entretanto, ela começou a desenvolver uma nova orientação. O ponto central disso foi a percepção de que, se você fosse um etnomusicólogo ocidental em uma sociedade não ocidental, não poderia ocupar a posição de um observador imparcial. Sua própria condição de ocidental lhe dava uma orientação particular em relação à sociedade que você estava observando, e, por outro lado, os membros dessa sociedade reagiram à sua presença de maneira que mudaram o que faziam. Pelo simples fato de estar lá, você perturbava os fenômenos que estava observando, e deveria levar isso em conta em sua interpretação do que viu e ouviu.

E havia outro ponto. Os etnomusicólogos frequentemente trabalham com sociedades envolvidas na transformação de sua própria identidade cultural, relacionadas ao processo de ocidentalização e industrialização. Nessas circunstâncias, os objetivos acadêmicos de registrar e manter uma cultura tradicional podem colocar os etnomusicólogos em rota de colisão com seus informantes – ou, alternativamente, eles podem se ver do lado de seus informantes contra o governo, de cuja cooperação dependia a continuidade da pesquisa. Pior ainda, os etnomusicólogos podem descobrir evidências claras que controvertiam crenças queridas e até mesmo politicamente importantes. A exemplo é o trabalho de Kay Kaufman Shelemay com a comunidade Beta Israel da Etiópia. Os Beta Israel acreditavam ser de origem judaica e, com base nisso, conseguiram garantir a emigração para Israel, escapando assim da devastação da guerra civil etíope. Mas o estudo de Shelemay sobre a liturgia do Beta Israel demonstrou nitidamente que suas origens eram cristãs, não

judaicas; os Beta Israel não são de fato de origem judaica. Shelemay deveria publicar seus resultados? Fazer isso poderia prejudicar o relacionamento que o Beta Israel havia estabelecido com o Estado de Israel; fazer o contrário seria colocar em risco sua própria integridade como cientista.

Situações como essa levaram os etnomusicólogos a refletir e avaliar sua própria posição - a se tornarem não apenas críticos, mas autocríticos. Sob circunstâncias, a musicologia se tornou como cantar '*Nkosi Sikelel' iAfrica*', um tipo de ato político. E embora fossem os etnomusicólogos que estivessem na linha de frente, por assim dizer, havia uma maneira pela qual suas suas experiências se assemelhavam às da geração de musicólogos que cursaram a pós-graduação por volta de 1970, especialmente em Estados Unidos. Eram os anos da guerra do Vietnã, quando o *folk* e o rock eram fundamentais para o movimento de protesto no qual muitos estudantes estavam envolvidos. Portanto, você pode se encontrar realizando sua pesquisa musicológica durante o dia e, à noite, estar falando sobre política e ouvindo Arlo Guthrie ou Jefferson Airplane. Seu trabalho acadêmico lhe dizia que a música era abstrata, transcendente, acima do mundo do napalm e o resto de sua vida lhe dizia que a música estava intimamente envolvida na experiência cotidiana, na construção e expressão de valores pessoais e políticos. E embora alguns dos musicólogos que cresceram sob essas circunstâncias se contentaram em manter suas vidas profissional e pessoal separadas, outros não.

Na época em que o livro de Kerman foi lançado, esses musicólogos estavam perto dos 40 anos e havia uma força crescente dentro da disciplina. Portanto, não é de surpreender que, quando houve a resposta ao pedido de crítica de Kerman, ela envolveu críticas de uma natureza distintamente diferente daquela que Kerman tinha em mente.