

Prefácio do livro "The Cambridge History of Nineteenth-Century Music" de Jim Samson

Tradução Pedro Luca Finotti

Histórias de um único autor da música do século XIX provavelmente não são mais sustentáveis à luz do conhecimento especializado de hoje. O último candidato credível pode muito bem acabar sendo o estudo desafiador de Carl Dahlhaus, frequentemente citado em nosso volume. No entanto, as histórias existentes de vários autores apresentam seus próprios problemas. Colocando de forma simples, eles tendem a definir seu assunto estritamente em termos de gêneros e estilos, sacrificando a penetração temática em favor da geografia. Claro que é fácil criticar. No entanto, abordar uma tarefa como essa, será errado. Mas esperamos estar errados da maneira certa. No geral, nossa abordagem é temática ou tópica. Em vez disso, tentamos oferecer explicações ao invés de reunir informações, e isso geralmente significa focar seletivamente em áreas chave que parecem iluminar nossos assuntos, em vez de uma apresentação direta de pesquisas de repertório. Como, de qualquer maneira, essas pesquisas podem ser outra coisa senão parciais e arbitrárias? Mais especificamente, o que elas realmente dizem sobre a história da música? Portanto, estamos moderadamente (embora não completamente) relaxados sobre nossa cobertura de repertório. As lacunas não serão difíceis de encontrar para quem as procura. Mas então qual é o quadro de certezas que permite que sejam identificadas como lacunas em primeiro lugar?

Avaliar como os tópicos podem ser selecionados é a tarefa de nosso primeiro capítulo, que reflete geralmente na historiografia e nas reivindicações concorrentes feitas sobre nós como historiadores da música dentro da tradição ocidental. No processo duas questões muito amplas são levantadas e, por sua vez, alimentam a estrutura do livro como um todo. Um é a relação entre os componentes do "duplo" da história da música, o composicional e o contextual: em outras palavras, obras e práticas. Nossa esperança é que os valores estéticos sejam devidamente respeitados neste volume, mas que estejam, ao mesmo tempo, integrados dentro de uma rede social e contextos intelectuais mais amplos. Isso é facilmente dito. Na prática, equivale a um perigoso ato de equilíbrio entre as demandas do texto - "a própria música" - e as reivindicações de seu contexto. A segunda questão diz respeito à periodização. E aqui (por razões que serão discutidas no primeiro capítulo), sentimos que uma história da música do século XIX tem alguma obrigação de colocar em foco a cesura que separa as duas metades do século, uma vez que isso é obscurecido pela periodização convencional. (Paradoxalmente, uma história da música do século XVIII deveria indiscutivelmente fazer o inverso, ou seja, destacar continuidades entre o barroco tardio e Períodos clássicos.) Portanto, com algum risco de exagerar o caso, dividimos nosso volume em duas partes, com estruturas paralelas em cada parte. Este layout traz algumas das marcas de uma história estrutural, exceto que não tornamos fácil suposições sobre o "espírito da época", nem sobre a interconexão de suas atividades, eventos e produtos constitutivos. Nem negamos o explicativo poder da cronologia.

De forma muito ampla, a tendência dentro de cada parte é prosseguir do contexto para música, embora nem seja necessário dizer que essa separação de funções é tudo menos estanque; capítulos contextuais ocasionalmente discutem notas e repertório os capítulos freqüentemente invocam o contexto. Portanto, existem duas considerações de música e história intelectual: O capítulo 2, que examina as mudanças no status da música dentro da estética idealista e romântica alemã e, em particular, em sua liberação de uma associação integral com a linguagem; e o capítulo 12, que estende isso para debater a compreensão do "caráter de autonomia" da música no século XIX, abraçando a recepção de Schopenhauer, a posição influente estabelecida por Hanslick, e o divisor de águas entre o Idealismo e Positivismo. Da mesma forma, existem dois comentários histórico-sociais: capítulo 3, que examina as várias profissões da música associadas ao surgimento de uma cultura musical de classe média; e o capítulo 13, que documenta a consolidação das práticas e instituições associadas a essa cultura durante a segunda metade do século. O repertório em si é então examinado em blocos centrais dentro de cada parte - capítulos 4–8 e 14–18, respectivamente. Mas deveria ser enfatizado que mesmo nestes capítulos nenhum dos autores está envolvido em mera pesquisa; cada um deles, sem exceção, toma uma posição em seu repertório, elaborando posições que às vezes se sobrepõem e até ocasionalmente contradizem as posições adotadas por outros autores.

Estes capítulos fornecem informações centrais sobre a "boa música" do período, um foco que é totalmente defensável, até porque esta era uma época que se pensava precisamente nesses termos. Ao mesmo tempo, permanecemos vivo para a dimensão ideológica dessa percepção, e nós o colocamos em primeiro plano explicitamente no capítulo 10, que aborda a preocupação do século XIX com o gênio, ao mesmo tempo que reelativiza esse conceito ao discutir o desenvolvimento do que mais tarde seria chamado de *Indústria da Cultura*. Estamos ciente, afinal, que a maior parte da música apreciada no século XIX era de forma alguma 'ótima', e esse ponto é desenvolvido de forma útil nos capítulos 9 e 19, que examinam a música no mercado, incluindo o que pode ser chamada de "música popular" da época. O Capítulo 11, em contraste, volta-se para os debates da década de 1850: debates sobre o novo, sobre a música absoluta e sobre música e poética. Esses debates, centrados em Weimar, foram de grande importância. Eles não apenas definiram a "bússola" para uma grande parte do pensamento sobre música do final do século XIX; eles alimentavam diretamente na *práxis* da composição. Então, à medida que o novo século se aproximava, eles abriram espaço para perguntas insistentes sobre a expressão musical de uma ideologia nacionalista prevalecente. Nosso penúltimo capítulo aborda essas questões, mas termina argumentando que as diferenças promovidas por nações e nacionalismo eram, em última instância, subordinadas àquelas geradas pelas principais mudanças na sintaxe musical que tomaram lugar por volta da virada do século. Essas mudanças são abordadas em nosso capítulo final.

Nossa esperança é que esta constelação de abordagens contrastantes ilumine a história da música do século XIX de maneiras novas e interessantes. Ao mesmo tempo, estamos cientes de nossa obrigação de fornecer uma fonte de informações básicas e

necessárias- para permitir que a História de Cambridge sirva como importante obra de referência.

Daí o ato de equilíbrio mencionado anteriormente. Esperamos que os capítulos centrais sobre repertório possam ser aprovados a esse respeito. Mas, dado o impulso geral do volume, pareceu-nos importante fornecer um material de referência excepcionalmente completo e ambicioso, compreendendo uma cronologia (oferecendo uma espécie de "narrativa " esquelética da história da música), uma lista selecionada de instituições (editoras, conservatórios, companhias de ópera, sociedades musicais e semelhantes) e reminiscências pessoais (incluindo compositores, intérpretes, patrocinadores e editores). Em contraste, temos sido mais cautelosos com informações bibliográficas. Em geral, as bibliografias de capítulos individuais registram as principais fontes usadas na preparação do capítulo, embora na maioria dos casos elas se estendam além dessa função para fornecer uma indicação modesta de leituras adicionais úteis.

Sou grato à British Academy pela ajuda financeira na preparação deste livro.