

MÚSICA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX: UM PENSAMENTO NOVO OU PARTE DE UM MESMO CONTINUUM?

Gina Denise Barreto Soares

Professora do bacharelado e da licenciatura da Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES), violoncelista da Orquestra Filarmônica do Espírito Santo (OFES), doutoranda em música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Resumo

O presente artigo busca refletir e analisar o pensamento musical da segunda metade do século XX, tomando como questão se tal música se configura como uma ruptura ou continuidade da tradição musical europeia ocidental. E, em direção ao objetivo proposto, foi realizada pesquisa bibliográfica que consistiu de um levantamento do desenvolvimento da relação homem/música e de que forma os recursos sonoros disponíveis em cada espaço/tempo tornam-se parte do discurso musical.

Palavras-chave: pensamento musical - composição - música do século XX

Abstract

This article intends to show and analyze the musical thought in the second half of the XXth century considering whether such music represents a rupture or continuity of the Western European music tradition. Towards the proposed objective, a bibliographic research was made considering the development of the relationship between man/music and how the sound resources available in each space/time become part of the musical discourse.

Keywords: musical thought - composition - music of 20th century

Analisar acontecimentos recentes significa por si só um desafio. O envolvimento com eventos relativamente próximos, ainda não distanciados suficientemente no tempo, é passível de provocar ilusões de ótica, incorrendo no risco de distorcer os fatos, dificultando ou até mesmo inviabilizando completamente a análise. Tal situação torna-se mais grave quando nos debruçamos sobre acontecimentos que estão associados a uma tradição consolidada, ao mesmo tempo em que são influenciados por ideologias de vanguarda. Seguir a linha da tradição e, a um só tempo, configurar-se como algo que tende a se desprender, por alguns aspectos ou tendências geradoras de diferenciação de tal tradição, remete-nos a certo desconforto. Por tais razões perguntamos: o pensamento musical que tomou lugar na segunda metade do século XX se mostra como parte da tradição sem a ela se confinar à medida que abriga inovações técnicas e estéticas? Ou significa uma ruptura, já que a expressão musical se mostra altamente diferenciada do que o senso comum apreende como música?

Em contraposição aos últimos anos do século XIX, caracterizados por certa estabilidade, "o início do século XX foi marcado por uma agitação social e uma tensão internacional crescentes, que viriam a culminar na catástrofe da Primeira Guerra

Mundial". Ambas, tensão e agitação, foram manifestadas no campo musical através de experiências radicais. "Esses anos puseram fim não só ao período clássico-romântico, como também às convenções em matéria de tonalidade, tal como os séculos XVIII e XIX as haviam entendido" (GROUT, 1994, p. 653).

Em sintonia com um acelerado desenvolvimento tecnológico, o pensamento musical do início da segunda década do século XX toma feições próprias. Ao final dos anos 40 e início dos anos 50, podemos identificar duas forças propulsoras operando ativamente no domínio musical: o serialismo e "o advento do gravador de fita". A música eletrônica vai tornar-se possível em função do gravador de fita, e este proporcionará ao compositor "versatilidade e flexibilidade na gravação e estocagem dos sons". A manipulação da altura e do ritmo através da alteração da velocidade de gravação, assim como a sobreposição, organização e reorganização dos sons na ordem desejada, são "técnicas que permitiram o nascimento da música eletrônica". Apesar de instrumentos musicais elétricos, tais como as ondas de *martenot* e o *trautonium*, que permitiram a produção de alguns novos timbres, e Messien haver demonstrado em sua composição denominada *Turangalila* - eficácia dos "sons algo sobrenaturais

das ondas” (GRIFFITHS, 1987, p.145), foi o gravador de fita que permitiu a exploração de um universo sonoro mais amplo e rico de possibilidades.

Ao comparar a produção musical do século XX com a de períodos anteriores, salta aos olhos uma nova maneira de “ver” a música a ponto de se duvidar de sua essência, quando consideramos opiniões advindas do senso comum. Tamanho estranhamento é percebido através de certas perguntas recorrentes como a seguinte: “isso é música?” Uma das razões que levam à ocorrência de perguntas desse tipo é a presença de sonoridades e meios sonoros pouco comuns até então, fato que identifica parcela considerável da música composta no século XX.

Ainda que os movimentos desse período se configurem como movimentos de vanguarda, a presente pesquisa busca refletir se tais movimentos significam apenas uma mudança agregada ao que já existia ou se há a configuração de algo totalmente novo. No primeiro caso, teríamos uma continuidade do pensamento musical desenvolvido até então e, no segundo caso, uma ruptura para a emergência de algo inusitado – de um novo pensamento. Considerando as “experiências radicais”, ao analisar o pensamento musical

que toma lugar na segunda metade do século XX, à luz da longa tradição da música europeia ocidental questionamos: será que estamos diante de uma ruptura ou de um *continuum* de tal tradição?

Um olhar sobre a história

Desde os primórdios, o homem se expressa também através da música. Em todas as sociedades das quais temos notícia, podemos reconhecer algo a que chamamos de “música”. Fato que se dá não apenas pela exploração sonora do próprio corpo, mas também pela confecção de meios artificiais, instrumentos que, manuseados, torna possível a produção sonora. Tanto a exploração do corpo quanto a utilização de instrumentos confeccionados, indicam pesquisa e desenvolvimento da técnica de produção sonora, premissa imprescindível, mas não única para a manifestação de um pensamento musical. Apesar de que “quando falamos de música sempre atrelamos tal ideia à presença do som”, pois “de um modo geral a música se dá na forma de sons”. Considerar a música como estreitamente associada ao som torna-se uma premissa tão básica que construímos nossas questões em relação a outros aspectos, dentre eles sobre a significação dos sons. Por diferir do aprendizado da nossa “linguagem verbal –

associando sons específicos a significados específicos” (FERRAZ, 1999), inúmeros estudos têm sido desenvolvidos na tentativa de apreender o real significado da música, como nos estudos realizados dentro do campo da semiótica.

O homem é afetado por um mundo de sons oferecidos pelo ambiente no qual se encontra imerso. São modelos e padrões sonoros possíveis de serem imitados e reproduzidos, capazes de influenciar a atividade humana de produção sonora, contribuindo assim para a criação de espaço/tempo sonoro peculiares, isto é, modificando o seu entorno. Para isso, o homem se utiliza de variados recursos que possui ao seu alcance, até mesmo criando outros que podem ser utilizados em interação com as sonoridades próprias de seu ambiente (naturais ou construídas).

Em se tratando do fenômeno acústico e da existência de sons, a primeira constatação “diz respeito a esta dupla lei inexorável: *sem movimento não pode haver som, e todo movimento produz som*”, ainda que estes sons não sejam percebidos por nosso “mecanismo auditivo”. A produção sonora é ininterrupta, visto que as moléculas estão em contínuo movimento. Raciocínio semelhante foi projetado para proporções macroscópicas desde tempos remotos

quando se conjecturava sobre a existência “de uma *harmonia das esferas*, decorrente de um *perpetuum mobile* dos astros” (MENEZES, 2003, p.19)

O homem se sensibiliza com os sons, manipula-os, trata-os e os utiliza de forma intencional. Em que ponto se dá a origem do discurso musical, ou seja, em que momento os sons se transformam em música e tornam-se manifestação de um pensamento musical? “A princípio não há linguagem¹ no som. A linguagem é uma elaboração humana”. É através da linguagem que foi permitido ao homem “criar conceitos e controlar as forças passíveis de controle, produtivas, que jaziam ao seu lado”. Tal elaboração consiste em um meio de sobrevivência simplesmente. “Na natureza, isso é da mesma ordem do que faz uma aranha ao tecer suas teias; um meio de sobrevivência, um mecanismo cujo uso capital é a preservação de um modo de vida particular”. Criamos o hábito de considerar a música como uma linguagem sonora que se compõe de aspectos rítmicos, melódicos e harmônicos, e assim “nos esquecemos que música é também tudo aquilo que se expande

1 Considerando a finalidade deste artigo, não abordaremos questões relacionadas à música como linguagem. O interesse se resume na contextualização do som como discurso musical adquirindo significações (nota da autora).

para além dos limites de uma linguagem e de uma territorialidade” (PINHEIRO, 2000, p.78)

Ao longo de toda a história da humanidade, a música torna-se veículo de múltiplos significados, relacionando-se a “um conjunto de fenômenos diversos que toma forma em regiões e níveis diferentes de nossa consciência e da realidade” (BERIO, 1981, p. 5). Em várias sociedades, fazer música não significa apenas um deleite, mas uma necessidade genuína de expressão. Quanto à comunicação, consideramos que “a música em si não comunica, ela é um espaço de comunicações possíveis se assim o receptor a quiser, senão ela não comunica nada. Mas ela é sempre um espaço de escutas possíveis, mesmo que alguém não queira ouvir” (FERRAZ, 1999). A presença da música nos confronta com uma necessidade primária de elaboração e manifestação do pensamento musical por parte do homem. Fato que leva a crer sobre o caráter essencial da expressão musical como uma manifestação arquetípica.

Inúmeras são as lendas e os mitos que se reportam à produção sonora e confundem a própria música como algo que está relacionado diretamente com a vida e a morte. Distantes no tempo e no espaço, a

lenda de Sirinx² e de Uakti³ são exemplos de que a existência do som se dá através da morte. Em ambas as lendas há semelhanças curiosas: a atração entre o feminino e o masculino, a morte, o ar como matéria prima do som e sua produção através de tubos de madeira. A comparação entre esses dois exemplos, em meio a tantos outros semelhantes, traz à tona a rede de significações do ar (sopro, respiração) como fonte de vida e geradora do som (e da música) marcando, dessa forma, a essencialidade da música na existência humana. A produção do som através do sopro ou do vento (ar em movimento) inequivocamente nos remete a uma condição sine qua non para a existência

2 Sírix ou Siringe é uma ninfa por quem Pã se apaixonou. Sendo perseguida por Pã e, cansada de fugir, Sírix pede às divindades para livrá-la do sofrimento. Tendo o seu pedido atendido, Sírix foi transformada em junco no momento que o deus Pã alcançou. Vendo-se abraçado a uma touceira de caniços, Pã montou um instrumento formado pela união dos tubos de diversos tamanhos dando origem, desta forma, a Sírix ou a Flauta de Pã. <http://pt.wikipedia.org/wiki/5%C3%ADrinx>. Acesso em 02 de agosto de 2010 às 21:40.

3 Uakti viveu às margens do Rio Negro. Possuía seu corpo aberto em buracos que, ao ser tocado pelo vento, emitia um som tão irradiante que atraía todas as mulheres da tribo. Os índios, enciumados, perseguiram Uakti, o mataram e enterraram seu corpo na floresta. Altas palmeiras ali cresceram e, de seus caules, os índios fizeram instrumentos musicais de sons suaves e melancólicos semelhantes aos sons do vento no corpo de Uakti. (...) Diz a lenda ainda que, ao ouvirem esse som, as mulheres tornam-se impuras e sentem-se tentadas. <http://www.sonsdouakti.hpg.ig.com.br/sonsdouaktigrupo/grupo.htm>. Acesso em 02 de agosto de 2010 às 16:15.

da vida e da música, o próprio movimento.

Nas sociedades não letradas, independente da época e do lugar, o divino sempre foi identificado com “aquilo que anima o mundo”, como algo que “confere poder, energia, centelha de vida”. É *anima*, palavra latina que denota alma e respiração, que anima o mundo. O antropólogo Dudley Young considera inclusive que “se a alma do homem reside em sua respiração, a alma do mundo está no sopro de Deus” (FONTERRADA, 2004, p.16). Dessa forma, estabelece-se a relação entre som e vida.

Considerando que música e sociedade possuem íntima relação, o desenvolvimento de uma pode implicar no desenvolvimento da outra, numa perspectiva de mão dupla. Desde a antiguidade até os dias de hoje, a música, juntamente com suas práticas e teorias que a sustentam revela, de forma bastante precisa, a visão de mundo que permeia cada período histórico. Longe de adotar um olhar determinista e cosmogônico em que uma sociedade em certo período histórico se mostre completamente por meio de sua produção cultural, cabe pontuar a relação existente entre o conhecimento humano e o pensamento musical.

Durante alguns séculos, o homem, na ten-

tativa de explicar sua relação com a música, partiu em busca da comprovação daquilo que julgava ser uma lei natural para a música. Os gregos, no mundo ocidental, foram os primeiros a se empenharem em formular leis que pudessem orientar a construção de melodias e harmonias, e até o século XIX esse desejo continuou a ser alimentado. Foi Pitágoras quem iniciou as pesquisas em direção a tal objetivo, oferecendo inclusive as primeiras formulações a respeito de um pensamento filosófico-matemático que concebia a música como uma lei natural, estabelecendo os princípios da música ocidental.

Séculos se passaram e inúmeros tratados foram escritos, mantendo viva a crença da existência de uma lei natural para a música. Zarlindo (séc. XVI), Marin Mersenne (séc. XVII) e Rameau (séc. XVIII) foram alguns notáveis estudiosos que, aperfeiçoando formulações anteriores, representaram uma continuidade de pensamento sobre a busca de uma organização do universo musical originado a partir das formulações pitagóricas. Rameau, revisando os estudos de Zarlino, chegou ao estabelecimento das bases da harmonia moderna através do tonalismo. As formulações de Rameau mantiveram a supremacia nos trezentos anos que se seguiram. Alguns autores admitem que tal supremacia tenha ocorrido devido à relação existente entre o

tonalismo e a física da série harmônica, pois cada som que compõe tal série contém um acorde perfeito. Ao mesmo tempo em que o acorde perfeito maior contribui para o fortalecimento do tonalismo, o acorde perfeito menor implicou numa fraqueza do sistema, pois ele não conseguiu ser justificado até o momento por nenhuma das tentativas empreendidas, levando em conta a acústica. Mesmo assim, apesar desse ponto de fraqueza, a relação acústica que sustenta o tonalismo foi forte o suficiente para que as regras desse sistema, vistas como naturais, ainda hoje sejam referência para o ensino e a prática musicais.

Embora a tentativa de descoberta de uma lei natural tenha sido um fator de motivação para inúmeras pesquisas, tal fato não se mostra determinante nas relações com a música. Como afirma Barraud,

O fato de duzentos músicos e cantores se reunirem numa sala de concerto, cada um dos numerosos grupos que compõem esse conjunto tocando ou cantando por sua própria conta uma música totalmente diferente da dos grupos vizinhos, e isso resultar finalmente na Nona Sinfonia de Beethoven, é um fenômeno que talvez estivesse inscrito por toda a eternidade nos destinos do mundo em que vivemos, mas não em leis naturais (BARRAUD, 2005, p.16).

Somente ao final do século XIX, Schoenberg propõe uma nova perspectiva para o tonalismo de Rameau, acrescentando-lhe uma boa dose de flexibilidade e individualismo. Desse modo, um novo pensamento musical emerge no século XX, apontando para outra maneira de lidar com o fenômeno musical. Kaltenecker (2006, p. 23) caracterizaria toda a música do século XX como um movimento errante em um terreno desabitado e opaco, no qual o sujeito tateava sem jamais ter a certeza de chegar a algum lugar. Para ele, tal percurso era cristalizado, na maior parte das vezes, através de duas maneiras distintas: uma sanguínea e impulsiva e a outra uma progressão errática. Em relação à primeira teríamos Scriabin e suas sonatas compostas de sobressaltos febris, o Schoenberg expressionista das Peças para piano op. 10 ou de Erwartung, as obras de Edgar Varèse e os cortejos imóveis de Messiaen. Já a impulsão seira da ordem das proposições, como o não-desenvolvimento em Stravinsky, a música-mosaico de Janacek, a narração sinfônica de Sibelius, sobre a qual a plateia nunca é capaz de dizer o ponto que acaba de ser alcançado, ou a música de Wolfgang Rihm, definida como uma procura permanente por si mesma (KALTENECKER, 2006, p. 23).

O Século XX - da virada à primeira metade

Dentre tantos personagens que povoaram o início do século XX, Schoenberg se mostra como aquele que apresentou perspectivas inovadoras. Conjugando elementos a princípio considerados incoerentes, tais como lógica, sentimento e instinto, Schoenberg via a necessidade das regras ao mesmo tempo em que considerava a sua utilização de acordo com a opção do compositor. Longe de apontar oposição entre consonância e dissonância, ele considerava apenas ferramentas distintas a serem utilizadas nas mãos dos compositores. Fato bem entendido ao cunhar a expressão “emancipação da dissonância”, admitindo ainda que a arte imita a natureza. Considerava a tonalidade como uma possibilidade e não uma obrigação, pois o fenômeno sonoro é independente da tonalidade. Cabe ressaltar o fato que Schoenberg percebia a importância da história e dos acontecimentos que, para ele, se sucediam como um fluxo contínuo. Longe de desprezar o passado, propunha a compreensão deste como meio de criar perspectivas para o futuro.

Ao analisar a revolução desencadeada por Schoenberg, devemos admitir que os frutos por ele colhidos tivessem sido plantados anteriormente por outros compositores, que também representaram posturas revolucionárias frente ao pensamento musical na

época em que viveram. Além do mais, cada um à sua maneira colaborou com as tendências surgidas no século XX. O desenvolvimento de uma escrita harmônica e do timbre é um legado do século XIX. A harmonia “motívica” forneceu estrutura e narração a partir de certas propriedades que partem de Beethoven, passam por Brahms e atingem Schoenberg. Já a harmonia “tímbrica” visava a utilização de um acorde como cor. O material musical é então substituído pela matéria sonora que se desenvolverá mais a frente no período designado por Impressionismo, presente nas obras de Debussy e, a partir dos anos de 1960, nas obras de Ligeti, Penderencki, Xenakis, Dumitrescu e Redulescu (KALTENECKER, 2006, p. 21).

O pensamento musical do século XX, incluindo também o de Schoenberg, foi preconizado por compositores tais como Berlioz, Brahms e Wagner, que viveram em meados do século XIX. A composição musical foi tratada diferencialmente por cada uma dessas personalidades. Berlioz representou a primeira reação à “densidade sonora assustadora” produzida pelas Sinfonias de Beethoven. O território musical de Berlioz se construía para além da realidade concreta, pois para ele a música tinha necessidade de liberdade e de espaços mais amplos. Em seu Tratado de Instrumentação e Orquestração,

Berlioz revela o quanto buscava o efeito material da música. Para ele, “todo corpo sonoro utilizado pelo compositor é um instrumento musical” (KALTENECKER, 2006, p.15). Esse fato ganha maior significado quando consideramos o comentário de um colega de Berlioz sobre o tratamento dado à orquestra. Tal colega tinha a impressão de assistir a uma experiência acústica, com o objetivo de explorar o som, e não a expressão de uma ideia musical (KALTENECKER, 2006, p.15). Esse tipo de pensamento consiste num precedente da pesquisa sonora tal qual ocorreu no século XX em que novas sonoridades foram incorporadas à música. O pensamento musical de Berlioz propôs um novo tratamento para a forma, dando um aspecto gigantesco e colossal às suas peças, criando uma relação particular com a tonalidade, pois compunha sempre com ela e não exatamente dentro dela. O compositor tinha por princípio evitar qualquer regra e era movido e levado por um turbilhão de emoções. Seu interesse por Bach era apenas literário.

Ao contrário de Berlioz, Brahms era devotado à história e à tradição. Sacrificava a sua intuição espontânea para exaltar o trabalho como um valor. Considerando a musicologia de seu tempo, Brahms constrói a genealogia de sua própria obra e inicia uma espécie de autolegitimação que se torna predominante

a partir de Schoenberg. Brahms considera que a fórmula musical é definida por sua essência e pelo seu contexto histórico, além de considerar as formas sonata e variações como obrigações impossíveis de serem evitadas. Visto como um epígono, Brahms era o continuador de um passado do qual não conseguia e nem queria se libertar.

Kaltenecker (2006) admite que nas obras de Berlioz e Liszt o imaginário é exaltado e o “eu” é ideal, diferindo do pensamento musical de Brahms em que, mesmo o “eu” sendo ideal, compõe exaltando o grave e o sério, o difícil e o complicado cultivados em detrimento “da sedução imediata das cores, das ‘visões’ e dos efeitos. Além disso, refletindo sobre a revolução musical que ocorreu no início do século XX, podemos encontrar alguns antecedentes desse desenrolar factual. Também Wagner colaborou efetivamente com o panorama que se delineou no pensamento musical do século XX.

Num artigo polêmico, não exatamente sobre a arte de Wagner, mas sobre o que essa arte poderia anunciar para o futuro, Berlioz fala desse cansaço “das harmonias consonantes, das dissonâncias simples preparadas e resolvidas, das modulações naturais e manipuladas com arte”, que faz prever que serão abandonadas. [...] Tudo isso mostra quão profundamente ele penetrou naquilo que estava

em germe na arte de Wagner, mas que não deveria realizar-se senão muito mais tarde. (BARRAUD, 2005, p.43)

Wagner admitia em *A obra de arte do futuro* (1849) que o povo era a única fonte em que o criador deveria beber para que pudesse escapar da alternativa “entre a abstração e a moda”, isto é, entre a arte em si mesma e a arte como “máquina de luxo”. Influenciado pela leitura da obra *O mundo como vontade e representação* de Schopenhauer, que tratava de música e metafísica, Wagner passa a acreditar que a música expressa a “essência interior das coisas”. Na tentativa de estabelecer um diálogo entre esses dois pólos, ele nutre a ideia de uma orquestra cantora na qual a voz humana está em cada instrumento. Ele acreditava ser possível compor como um poeta, utilizando as palavras em seu valor puramente sonoro.

Foi então em Wagner que Debussy encontrou a noção de elementos sonoros livremente encadeados como simulando uma improvisação controlada, como se fosse um fluxo ininterrupto, de acordo com Barraqué (citado por KALTENECKER, 2006). A obra de Debussy é um belo exemplo do desenvolvimento da harmonia, tanto no que diz respeito às vozes melódicas, por meio de notas de passagem estranhas ao tom, responsáveis pela distorção e deformação da estrutura harmônica,

quanto pelos acordes, cada vez mais complexos e estranhos ao contexto harmônico, gerando uma suspensão que leva a atenção para o material sonoro. Sendo assim, há um movimento de dissolução geral: “ruídos da forma”, “efeitos absolutos”, “timbres enigmáticos”, “matéria sonora”, tendências essas que estão presentes em sua obra. Fato curioso é a análise de *Brouillards* realizada por Dieter Schnebel em 1962, antes do aparecimento da categoria “Música Espectral”. Ele considerou o material harmônico presente em tal peça como originário de uma “seleção de segmentos do espectro harmônico, resultando em uma composição espectral” (KALTENECKER, 2006, p. 22).

Ainda em relação a Debussy, podemos dizer que a música moderna teve um ponto de partida preciso: a melodia para flauta que abre o *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* (GRIFFITHS, 1984, pg.7), peça escrita entre 1892 a 1894 e que tem como característica a libertação da tonalidade diatônica. Ainda que não seja atonal, o procedimento composicional significa apenas que as velhas relações tonais já não possuem mais um caráter imperativo. A atonalidade vai ser assumida por Schoenberg com profundo desconforto que atitude semelhante poderia gerar. Além de seus seguidores mais próximos, Berg e Webern, poucos compositores aderiram a esse recur-

so de imediato. Schoenberg escreveu que “se vivêssemos numa época normal como antes de 1914, a música de nosso tempo estaria numa situação diferente” (GRIFFTHS, 1984, p. 97). Tal fato demonstra que Schoenberg admitia certa inevitabilidade do processo composicional em que se encontrava, como se o pensamento musical fosse gerado em função do contexto então vivido.

Schoenberg começou a compor sem temas ou tonalidade, quando Stravinsky introduzia uma nova concepção de ritmo e desvios não menos radicais eram tomados por Debussy, Bartók, Berg e Webern. Mas essas revoluções surgiram da própria tradição, como extrapolações de tendências já existentes na música ocidental (GRIFFTHS, 1984, p. 97).

O início do século XX representou um alto nível de experiências sonoras, mas depois da 1ª Guerra Mundial o período seria marcado por inovações estreitamente vinculadas ao progresso tecnológico. O empenho de Schoenberg em organizar novas regras para reestruturar o pensamento musical de sua época levará à criação de novos procedimentos estruturais tal como a música serial. Apesar da atitude inovadora percebida em Schoenberg, suas últimas obras tonais eram “carregadas de nostalgia”, pois se referiam a uma época perdida no tempo.

O Século XX – a segunda metade

O novo tempo, para alguns, era bem-vindo. Para um novo tempo, uma nova música. Nesse contexto, podemos localizar os compositores ligados ao movimento futurista de Marinetti. Dentre eles, Luigi Russolo foi o mais influente e persistente dos compositores ao defender a relação da música com os sons e ritmos das máquinas e fábricas. Ele propôs que os sons estivessem sintonizados com a vida moderna, surgindo daí a “arte do ruído”. Empenhou-se na fabricação de engenhocas para produzir sons e as apresentou na Itália, em Londres e Paris. Mesmo não tendo formação musical, o que fez com que sua capacidade como compositor estivesse abaixo de suas ideias, estabeleceu uma nova e decisiva arrancada, marcando a música da “era mecânica” que se tornaria a grande novidade em Paris.

Mas foi Edgar Varèse o compositor que mais proveito tirou do gosto futurista, utilizando sonoridades urbanas. Para ele, uma nova era estava começando, em que a música se beneficiaria dos avanços do pensamento científico. Varèse esteve empenhado, junto a fabricantes, engenheiros de som entre outros profissionais da área, na produção de aparelhagens para geração de sons. Fez uma previsão acerca das novas possibilidades da

música. Disse Varèse:

São as seguintes vantagens que prevejo em um aparelho como este: libertação do sistema de temperamentos, arbitrário e paralisante; possibilidade de obter um número ilimitado de ciclos ou, se ainda se desejar, de subdivisões de oitava, e conseqüentemente formação de qualquer escala desejada; uma insuspeitada extensão nos registros altos e baixos, novos esplendores harmônicos, facultados por combinações sub-harmônicas hoje impossíveis; infinitas possibilidades de diferenciação nos timbres e de combinações sonoras; uma nova dinâmica muito além do alcance de nossas atuais orquestras, e em sentido de projeção sonora no espaço, graças a emissão do som a partir de qualquer ponto ou de muitos pontos do recinto, segundo as necessidades da partitura. Ritmos independentes nos entrecruzamentos em tratamento simultâneo... – tudo isto em uma dada unidade métrica ou de tempo impossível de obter por meios humanos (GRIFFTHS, 1984, p.102-103)

Lutou arduamente pela montagem de aparelhos que permitissem realizar suas ideias musicais. Tomado por um otimismo conquistador, constroi um mundo anti-musical em que não aparecem o desenvolvimento, o tema ou a melodia. Entram em cena ruídos da vida moderna, sons industriais, concretos ou produzidos eletronicamente. A música de Varèse representa um dos eixos

estabelecidos por Kaltenecker (2006) com relação ao ruído, significando uma continuidade que parte dos românticos, passa pelos impressionistas e chega à música moderna e contemporânea.

O segundo eixo é chamado de música espectral, aquela que se relaciona ao computador, permitindo a realização de microanálises na via interna do som e controle geral do espectro sonoro no que diz respeito a seus elementos harmônicos e inarmônicos. O pensamento musical em todas as suas dimensões adquire um novo valor expressivo, criando a necessidade de um tratamento global diferenciado. Compositores como Gérard Grisey e Tristan Murail esculpem o som formando massas gigantescas, criando ligações entre momentos de harmonicidade e inarmonicidade e entre transparências e ruídos brancos.

O dois eixos citados representam duas estratégias de narração e de inscrição do ruído na obra musical. Podem ser consideradas como duas maneiras de articular o material: uma considerando a recuperação de uma força centrífuga e suspensiva buscando abrir “janelas” na forma incisivamente; e a outra se relaciona à narração interna da matéria sonora e procura aliar forças subjacentes.

Um terceiro eixo seria a realização de uma só coisa repetida juntamente com a intenção de expulsar toda ideia de forma. Esse tipo de articulação está presente nos minimalistas norte-americanos, em Giacinto Scelsi e na música de não-intervenção de John Cage, onde há a abolição de toda vontade hierarquizada.

Considerações Finais

Ao investigar o pensamento musical da segunda metade do século XX como ruptura ou continuidade, partiu-se de reflexões sobre a gênese da música na espécie humana, recorrendo a mitos de sociedades não letradas. Foram realizadas considerações sobre o som como matéria prima da música, ainda que essa não esteja circunscrita àquele.

Buscou-se realizar uma breve reconstrução sobre o desenvolvimento do pensamento musical, desde a Grécia até início do século XX. Abordou-se de forma mais detalhada a virada do século XIX para o século XX e os acontecimentos que vieram influenciar o pensamento estético. E, dentro de tal contexto o pensamento musical veio a ser incrementado através de compositores românticos e pós-românticos que ofereceram as bases para os novos rumos da composição. É na primeira metade do Século XX que o sistema tonal,

após 300 anos de supremacia, irá se desintegrar por meio da obra de Schoenberg em suas experiências composicionais. A partir da segunda metade do século XX, a reboque do desenvolvimento tecnológico, a música ganha características diversas ao incorporar novos recursos e novas sonoridades que só foram possíveis em função do aparecimento gravador e, posteriormente, do computador. As possibilidades de realização musical se ampliam consideravelmente em função dos recursos tecnológicos disponíveis e, seguindo nesta direção, o pensamento musical abarca tendências até então não cogitadas.

Dentre as várias tendências que influenciaram o pensamento musical da segunda metade do século XX, a que se caracteriza por uma postura mais radical ou mesmo aventureira seria a música que se realiza tomando o computador e seus recursos como apoio. A música assim produzida passou a colocar “em cheque todo o arsenal teórico e prático adquirido na convivência ou aprendizado da herança musical tradicional”. O reconhecimento da expressão musical como algo “baseado nos gestos instrumentais e vocal como modelos sonoros, e no paradigma altura/duração” torna-se restrito, pois outros aspectos entram em jogo ampliando, desta forma, a própria abrangência do conceito do que é música. Sendo assim,

o campo sonoro disponível através de meios eletroacústicos e de novos sons criados por “transformações dos materiais gravados ou gerados eletronicamente” expande o acervo da música eletroacústica praticamente para o infinito. Assim, torna-se impossível que o ouvinte “tenha um conhecimento prévio do repertório sonoro de uma peça” (DI PIETRO, 1999, p. 85).

Isso faz com que as ligações que o ouvinte constrói na audição de uma peça eletroacústica com experiências relacionadas ao mundo fora da composição – experiências sonoras e não-sonoras –, sejam de fundamental importância tanto para o trabalho composicional quanto para a escuta (DI PIETRO, 1999, p. 85).

Levando em consideração a ampliação do espectro do que é entendido como música e dos caminhos trilhados pelo desenvolvimento do pensamento musical e reconhecendo que música é uma expressão artística, Jacques Rancière já manifestara a opinião de que aquilo que era designado por arte não é identificado da mesma forma nas diversas épocas, mas somente através daquilo que ele chama de regime ou sistema. Apenas um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade e modos de apresentação de seus relatos configuravam esse regime ou sistema como “um tipo de ligação

entre modos de produção de obras ou de práticas, formas de visibilidade destas práticas e modos de estabelecer os conceitos de umas e outras” (KALTENECKER, 2006, p.7). Assim sendo, Rancière propunha a análise de exemplos e a identificação de operações que designam e revelam como certos materiais, apreendidos pelos artistas, e determinadas atividades eram consideradas parte de um discurso estético.

Desta forma, a continuidade ou a ruptura existente entre o pensamento musical da segunda metade do século XX e o desenrolar das tendências anteriores podem em alguma medida, ou dependendo do referencial, ser considerados um e outro. Mas o denominador comum de todos os tempos e espaços é o uso da técnica à disposição do homem. “A relação entre a música e o pensamento humano é celebrada em tudo o que vincula a ambos o aparato tecnológico de cada época” (VIANNA, 2007, p.1). A música e sua forma de produção caminham em paralelo com a técnica adquirida pelo homem a cada momento de seu desenvolvimento. “Em cada giro de inovação tecnológica, a música se apropria de novos elementos para afinar essa relação, que parece estar num diálogo tão constante quanto à busca pelo conhecimento inerente ao próprio ser humano” (VIANNA, 2007, p.2). E essa é a grande diferença do pensamento

musical do período em questão, a segunda metade do século XX. Em nenhum período até então os recursos tecnológicos haviam se desenvolvido tanto a ponto de proporcionar tamanha multiplicidade de meios de expressão, independente dos rótulos “tonal, modal, atonal, pois já perderam o seu significado. Não existe senão a música para ser arte como cosmos e traçar as linhas virtuais da variação infinita” (DELEUZE e GUATTARI, 1995).

REFERÊNCIAS

BARRAUD, Henri. *Para compreender as músicas de hoje*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a música contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs*. São Paulo, Ed. 34, 1995,

DI PIETRO, Laura. Escuta eletroacústica. In: *Cadernos do Colóquio*. 2000. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio. Rio de Janeiro, CLA Uni-Rio, 2000. p. 85-87.

FERRAZ, Sílvio. *Apontamentos sobre a escuta musical*. 1999. <http://silvioferraz.mus.br/apont.htm> Acesso em 12 de julho de 2011.

FONTEERRADA, Marisa Trench. *Música e meio ambiente: a ecologia sonora*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.

GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1994.

KALTENECKER, Martin. L'hypothèse de La continuité. In: KALTENECKER, M & NICOLAS, F. *Penser l'œuvre musical au XXè siècle: avec, sans ou contre l'histoire?* Paris, CDMC, 2006.

MENEZES, Flo. *A acústica musical em palavras e sons*.

Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

PINHEIRO, Paulo. Por uma filosofia do som: a noção de ritornelo entre música e filosofia. In: *Cadernos do Colóquio*. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio. Rio de Janeiro, CLA Uni-Rio, 2000. p.74-84.

VIANNA, L. A música no cerne dos processos composicionais. In: *Anais do II Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade*. Curitiba, PR: UTFPR, 2007.