

Música contemporânea: questões generalíssimas

Marcia Taborda*

RESUMO

As experiências composicionais da música eletrônica desenvolvidas a partir da década de 50, viriam a representar uma verdadeira revolução no pensamento musical contemporâneo. Novas relações entre as propriedades do som levaram ao desaparecimento dos eixos vertical/horizontal e proporcionaram novas perspectivas relacionadas a escritura, escuta e análise desse material.

Palavras chave: música contemporânea, música eletrônica, som, ruído e silêncio.

SUMMARY

Although it has been undeniable the contribution of acoustics composition for the kingdom of new sounds, the great expansion of this domain happened through the experiences of the electronic music; developed from the decade of 50, it would come to represent a true revolution in the musical contemporary thought. New relations between the sound properties, had led to the disappearance of the axles vertical/horizontal, and also provided new perspectives in the writing, listening and analysis of this material.

Keywords: contemporary music, electronic music, sound, noise, silence.

RESUMEN

Las experiencias composicionales de la música electrónica a partir de la década de 50, representaran una verdadera revolución en el pensamiento musical contemporáneo. Las nuevas relaciones entre las propiedades del sonido conducirán a nuevas perspectivas relacionadas a la escritura, escucha y análisis de este material.

Palabras clave: musica contemporanea, musica electronica, sonido, ruido y silencio.

A diversidade de estéticas na produção musical do século XX resultou numa rápida expansão das técnicas de composição, que por sua vez influenciaram particularmente o desenvolvimento e utilização de novos recursos sonoros.

No âmbito da música acústica, compositores em busca de novos sons valeram-se basicamente de três processos: o uso de instrumentos não tradicionais; a geração de novos sons em instrumentos tradicionais; a alteração de instrumentos tradicionais e a invenção de novos instrumentos.

Esses recursos não foram inventados no século XX. Compositores do passado já haviam lançado mão de timbres não usuais que eram, no entanto, selecionados sem qualquer compromisso com a estrutura fundamental da obra; buscavam sobretudo alcançar resultado essencialmente programático/teatral. Como exemplo, vale lembrar os sons que anunciavam o personagem “Papageno” da ópera *A flauta mágica* de Mozart.



Arnold Schoenberg. Fragmento de *Four Songs* Op. 2 – (1899 - voz e piano)

A incorporação de novos recursos sonoros através do mergulho no vasto universo de possibilidades do

colorido do som, ou seja, o reino dos timbres, foi dos grandes legados da produção musical do século XX.

Já nas primeiras décadas do século, marcando uma atitude sobretudo transgressora, surge a música futurista, baseada na *arte dos ruídos*. O movimento foi liderado pelo italiano Luigi Russolo, que chegou mesmo a elaborar a orquestra futurista, onde seis famílias sonoras são definidas em função da tipologia dos ruídos.

Nos anos 20, o americano Henry Cowell trabalhou com novos sons, advindos do chamado *tone clusters*, ou seja, agregados de notas, onde numa única articulação de frequências próximas (executadas ao piano), conseguia-se resultado sonoro intermediário entre a altura fixa e o ruído.

Sobre a nova atitude composicional, o compositor Edgar Varèse sentenciou:

O papel da cor, o timbre, tornar-se-á completamente diverso do que é atualmente: acidental, anedótico, sensual ou pictórico; tornar-se-á, isto sim, um elemento caracterizante, assim como as cores que, sobre um mapa geográfico, separam distintas áreas; tornar-se-á, pois, parte integrante da forma. (1996, p.58)

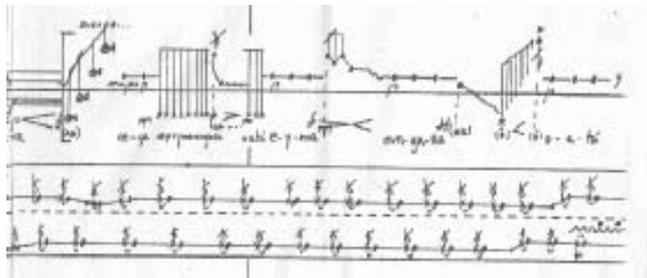
Varèse deixou valiosa contribuição para o acervo da música universal. No âmbito da composição acústica, destaca-se a obra *Ionisation* (1931), escrita para amplo conjunto de instrumentos de percussão (incluindo piano e sinos), executados junto a diversos tipos de ruídos, organizados numa forma musical definida pelo contraste de blocos e massas de som. Poucos anos mais tarde, escreveu *Density 21.5*, para flauta solo, onde numa única linha instrumental

experimentou a riqueza de timbres deste sopro, tratado de forma original e de grande expressividade.

O que se vê desde então, é uma verdadeira profusão de idéias, onde compositores se valem das mais diversas fontes sonoras para criação e organização do material composicional. Em 1942, John Cage compõe *Imaginary Landscape n. 3*, utilizando instrumento de percussão, latas, toca-discos de velocidade variável, mola amplificada, entre outras matrizes sonoras, caminhando em direção ao desejo de ver acontecer uma “música radiofônica experimental”, como expressou no artigo “For more new sounds”.

Embora tenha sido inegável a contribuição da composição acústica para o reino de novas sonoridades, a grande expansão deste domínio aconteceu através das experiências composicionais da música eletrônica, que desenvolvidas a partir da década de 50, viriam a representar uma verdadeira revolução no pensamento musical contemporâneo.

Se até então a matéria prima para a elaboração do discurso musical constituía-se nas inúmeras possibilidades de articulação do contraponto de som, ruído e silêncio, essa revolução significou, do ponto de vista do artesanato do compositor e sua relação com o material composicional “um salto para o micro-universo sonoro das estruturas sutis” segundo Herbert Eimert, ou ainda, “a penetração das capacidades organizadoras humanas em um mundo até então excluído do domínio musical: o das vibrações não periódicas (ou menos periódicas), ou seja, o domínio dos sons complexos e dos ruídos” como enunciou Henri Pousseur.



Um pouco de história - a música concreta

O primeiro passo para o estabelecimento de uma música eletrônica foi dado por Pierre Schaffer quando, em 1948, produziu na rádio francesa ORTF, pequenos experimentos que denominou *música concreta*. Cada uma das peças baseava-se em sons de origem diversa como em *Etude aux chemins de fer*, obra que consistia em sons de trens gravados e posteriormente transformados através de sua manipulação e execução em diferentes velocidades, em movimento retrógrado, isolando fragmentos, superpondo um som a outro. Para desassociar o som gravado de seu original, o compositor utilizava o recurso de cortar o ataque, ou seja, a gênese identificadora do som. Seus primeiros estudos foram apresentados em outubro de 1948, radiofonizados sob a denominação *Concert de bruits* (Concerto de ruídos).

Em 1950, compõe em parceria com Pierre Henry, a *Symphonie pour un homme seul*, apresentada no primeiro concerto público de música eletrônica realizado na Ecole Normale de Musique, em Paris – março de 1950. Em 1951, o estúdio foi formalmente estabelecido como Groupe de Musique Concrète, grande passo para o desenvolvimento desta forma de arte.

Um dos primeiros compositores a utilizar os novos recursos foi Varèse que, em 1954, chegou a Paris para

finalizar *Deserts*, obra em que alternou seções de música concreta com passagens para orquestra de sopro, piano e percussão. Estreada em dezembro de 54, teve uma recepção estrondosa semelhante à que obteve a *Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky, ainda no começo do século XX.

Música eletrônica

O primeiro estúdio de música eletrônica foi fundado por Herbert Eimert em 1951, na cidade de Colônia. O trabalho do compositor foi decisivo para a promoção e desenvolvimento desta nova ferramenta da composição.

No Estúdio de Colônia trabalharam compositores como K. Stockhausen, Henri Pousseur, Ligeti, Kagel, Koenig, permitindo o surgimento de obras de grande representatividade para o repertório da música eletrônica. Divergindo dos princípios da música concreta, a música eletrônica constituía-se exclusivamente de sons gerados por meios eletrônicos.

Em 1955 -56, Karlheinz Stockhausen compõe *Gesang der Jünglinge* (Canto dos Adolescentes), uma combinação de sons eletrônicos puros com sons de vozes masculinas, trabalho marcante que simboliza sobretudo as possibilidades de reunir diferentes técnicas de manipulação do som na composição da obra.

Em 1955, os compositores Luciano Berio e Bruno Maderna fundam em Milão o Studio di Fonologia, onde Henri Pousseur compõe *Scambi* (1957) e John Cage realiza *Fontana Mix* (1958), a partir da colagem de diversos materiais.

Desta forma, os anos 50 foram marcados pelo surgimento de precioso acervo musical da chamada música contemporânea.

Decorrências

Questões fundamentais subjacentes ao progresso tecnológico afloraram nas últimas décadas, trazendo a necessidade de uma reavaliação de conceitos referentes à própria natureza da matéria musical e às possíveis formas de sua organização. Novas relações entre as propriedades do som - altura, timbre, intensidade, duração, levaram ao desaparecimento dos eixos vertical/horizontal, e proporcionaram também novas perspectivas relacionadas à escritura, escuta e análise desse material.

Partindo daí, vamos notar que a experiência eletrônica implicou na renovação do modo de conceber a composição instrumental-vocal, que passa a apresentar projeções temporais que não podem mais ser representadas através de uma lógica unidimensional.

A voz, “único instrumento comum a todas as civilizações musicais” segundo Pierre Schaeffer, devido à extensa gama de associações e riqueza de suas possibilidades, foi dos instrumentos mais receptivos aos novos processos, englobando desde os padrões técnicos da vocalidade tradicional, aos mais variados aspectos da experiência vocal cotidiana.

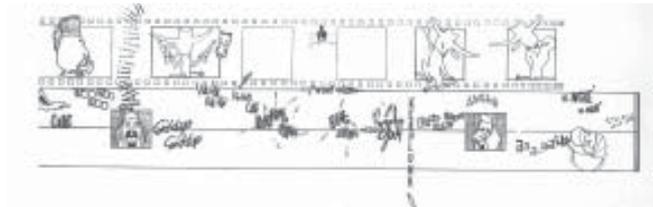
O discurso vocal que até então relacionava-se quase que essencialmente à emissão de sons no *spectro cantabile* da voz, incorpora toda uma gama de possibilidades e inusitados materiais sonoros: gritos, sussuros, assobios, riso, choro, glissandos, efeitos percussivos, entre muitos outros, passaram a ser matéria prima neste novo universo composicional. Devido à quase invariável ligação à palavra, vamos notar que a interinfluência texto-música sofreu inúmeras e marcantes modificações ao longo deste processo: textos serão traduzidos em textura, passando a

ser escolhidos por suas possibilidades fonêmicas, podendo (ou não) ser organizados de maneira a produzir um resultado cujo significado seja não verbal.

A esse respeito e buscando, assim, elucidar o problema teórico-estético da soberania da estrutura musical sobre a poética, escreveu o compositor Luciano Berio:

a verdadeira meta não seria todavia nem opor, nem mesclar dois sistemas expressivos distintos, mas sim criar uma relação de continuidade entre os mesmos, possibilitando a passagem de um para o outro sem que isto seja notório, sem que se tornem manifestas as diferenças entre uma conduta do tipo lógico-semântico (aquela que se adota em meio a uma mensagem falada) e uma conduta perceptiva de tipo musical, isto é, transcendente e oposta à precedente, seja no plano do conteúdo, seja no plano sonoro (1996, p.122).

De fato, a relação texto-som abrirá uma grande janela para a criação de trabalhos onde o ritmo, o timbre e o conteúdo da linguagem serão usados como matéria-prima para a criação da música. Não se trata mais de musicalizar a palavra, mas extrair da palavra o conteúdo musical.



A obra vocal de Luciano Berio nos oferece o mais rico exemplo de integração dos processos acima descritos. Seus trabalhos envolvendo a utilização da

voz, além de constituir repertório fundamental deste universo estético, irão inaugurar uma nova dimensão na relação compositor/intérprete.

Parcerias

No bojo das transformações trazidas pelo advento das técnicas eletroacústicas e dos diversos processos composicionais que vieram a seguir, a relação compositor/intérprete será redimensionada, passando a se caracterizar, mais propriamente, por um trabalho de colaboração. Este redimensionamento da participação do intérprete foi caracterizado por Michael Nyman: a música nova engaja o intérprete em estágios anteriores, acima e ao lado daqueles em que ele era ativo na tradicional música ocidental. Envolve sua inteligência, sua iniciativa, suas opiniões e preconceitos, sua experiência, seu gosto e sensibilidade, num caminho em que a colaboração com o compositor torna-se indispensável.

A obra vocal de Luciano Berio não foi escrita para voz, mas para uma voz: a de Cathy Berberian. A sensibilidade musical de Cathy estava absolutamente afinada com as novas possibilidades de emissão vocal; reunindo virtuosismo e intensa dramaticidade, a cantora soube como nenhum outro intérprete verter em expressão musical qualquer material que se fizesse som.

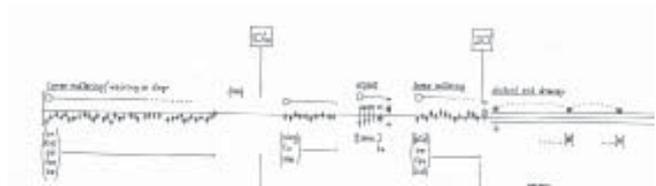
A primeira grande parceria aconteceu em 1958 com a obra *Thema: omaggio a Joyce*, cuja matéria prima se compõe inteiramente da leitura gravada em fita magnética do capítulo XI de *Ulysses*, de James Joyce.

Cathy Berberian realizou a leitura desta passagem, repetindo o texto vertido para o italiano e francês. A obra se inicia com o

fragmento em inglês como originalmente lido pela cantora, o que nos permite vislumbrar a mestria com que estraiu sonoridades das onomatopéias da prosa de Joyce. O trabalho final se constituiu no contraponto do material gravado e da transformação desta mistura através de processos eletrônicos.

O próximo projeto vocal/eletrônico da dupla foi a obra *Visage* (1960-61). Desta vez não há mais um texto a ser lido; o material musical parte de improvisações de Cathy Berberian, num conteúdo destituído de significado linear, mas de abundantes referências emotivas. Em meio a seções de conversação, desenhos de intonações e inflexões constantemente entremeadas por diversos tipos de gargalhadas, fluxo contínuo de sons, surge uma única palavra: *parole*.

A experiência da realização destes trabalhos permitiu ao compositor escrever obras acústicas diretamente influenciadas pelos processos técnicos de estúdio, como fragmentação, superposição, mobilidade de caracteres vocais, velocidade de transição de um caráter a outro, efeitos que sobressaem na grandiosa e virtuosística *Sequenza III* (1965-66) - para voz solo.



De forma geral, as possibilidades de parceria intérprete/compositor, no âmbito das novas estruturas musicais, podem ser descritas:

- no caso de obras acústicas, alguns parâmetros do som ficarão indeterminados, cabendo ao intérprete a contribuição pessoal para a realização final do trabalho ;

- no processo de composição de obras eletrônicas, a criação de materiais partirá, muitas vezes, de improvisações nas quais o intérprete fornecerá o material básico a ser trabalhado em estúdio;

- nas obras mistas, tape/instrumento o material gravado será tratado como a “partitura” cabendo ao intérprete a realização / finalização em tempo real da obra musical.

Música e espaço

Na música do século XX a noção de espaço será amplamente revista, passando a ser articulado como um parâmetro do som. Embora, incontestavelmente, compositores de obras instrumentais tenham se ocupado desta questão, o grande passo terá sido dado através do repertório de obras eletroacústicas.

A dimensão espacial do som adquire importância neste contexto não apenas porque a tecnologia fornece os meios para tal, mas porque esteticamente transforma o que até então era considerado efeito ornamental, para ser trabalhado e inserido dentro da estrutura formal da obra. O som não é mais elemento estático dentro da composição; seu movimento interno passa a delinear planos, descrever trajetórias e contornos, acentuar relevos. As novas tecnologias franquearam ao compositor o desenho sonoro da obra em termos espaciais.

No âmbito do espaço externo a difusão destes trabalhos proporcionará a chamada regência de espacialização do som, que conjuga e organiza as condições acústicas da sala de concerto, número e disposição de alto-falantes, aos próprios recursos tecnológicos de difusão, permitindo ao compositor uma interpretação a tempo real.

Aos ouvintes, cabe escolher boa posição em relação à fonte sonora e desfrutar.

Referências bibliográficas

BERIO, Luciano. Poesia e música, uma experiência. In MENEZES, F. (org.) *Música eletroacústica, histórias e estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996.

VARÉSE, Edgar. Novos instrumentos e nova música. In MENEZES, F. (org.) *Música eletroacústica, histórias e estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996.

TABORDA, Marcia et all. *500 anos da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: FMIS/Faperj, 2001.

Marcia Taborda é violinista graduada pela UNIRIO, mestre em música pela UFRJ e doutoranda em História Social (UFRJ, sob orientação de José Murilo de Carvalho).