EDITORA da FUNDARTE
REVISTA DA FUNDARTE
ANO 16 / NÚMERO 32 / JULHO A DEZEMBRO DE 2016



Pluralia Tantum: reflexões sobre a música contemporânea

Fernando Lewis de Mattos[1]
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

1. Considerações preliminares: sobre o conservadorismo em música

Antes de iniciar esta explanação sobre algumas características da música contemporânea, gostaria de apontar aspectos do conservadorismo existente na música atual.

Mesmo através de um vislumbre rápido sobre a História da Música, percebe-se que em todas as épocas houve aqueles artistas que se esforçaram para expandir a sensibilidade de seu tempo e aqueles (artistas, teóricos, críticos, pensadores e parte do público) que não foram capazes de compreender o significado das transformações ou não estavam dispostos a abrir mão de seus valores, aparentemente bem fundamentados, para escutar com a devida atenção as realizações de seus contemporâneos.

Nem mesmo grandes pensadores estiveram livres de juízos preconcebidos, ou não foram capazes de apreciar a abrangência de certas inovações no campo artístico de sua época. Platão, por exemplo, revoltou-se contra a nova música de seu tempo, com seus três gêneros (diatônico, cromático e enarmônico) e a ampliação vertiginosa das possibilidades de expressão, considerada perigosa, pelo filósofo, por romper com os fundamentos numéricos e com as normas pitagóricas da música tradicional. Rousseau e Diderot percebiam, em Rameau, somente o músico da corte, chegando a ridicularizar suas óperas por haver um grande contingente de

[1] Possui Graduação em Música - Habilitação: Violão (1988), Mestrado em Música - Ênfase: Educação Musical (1997) e Doutorado em Música - ênfase em Composição (2005) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente é Professor Associado do Departamento de Música, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde atua nas disciplinas Análise Musical, Harmonia, Estética da Música, no curso de Música, e as disciplinas Práticas Artísticas e Introdução à História da Música, no curso de História da Arte. Sócio-fundador da Arena - Associação Cultural Socioambiental, onde ministra cursos regularmente. Instrumentista (cordas dedilhadas) dedicado à pesquisa e interpretação de música antiga europeia (alaúdes e guitarras), música tradicional brasileira (viola caipira e guitarra romântica) e música contemporânea (violão e decacorde); compositor com obras para diferentes formações vocais e instrumentais, música incidental para teatro, vídeo e cinema e produção de material sonoro para exposições. Dedica-se, também, à pesquisa e interpretação de música brasileira moderna e contemporânea.

MATTOS, Fernando Lewis de. Pluralia Tantum: Reflexões sobre a música contemporânea. Revista da Fundarte, Montenegro, ano 16, n. 32, p. 52-94, jul/dez. 2016. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>.



instrumentos de percussão, tratando-as como não sendo música, mas somente um amontoado de sons que produziam um barulho infernal. Para Diderot, Rameau era

> [...] aquele músico célebre que nos livrou do canto chão de Lully, o qual recitamos há mais de cem anos; que escreveu tantas visões ininteligíveis e verdades apocalípticas sobre a teoria da música, sobre as quais, nem ele, nem ninguém jamais entendeu nada[2], e de quem temos um certo número de óperas onde há harmonias, fragmentos de cantos, ideias desconexas, ruídos estrondosos, voos, triunfos, lances, glórias, murmúrios, vitórias de perder o fôlego; árias de dança que durarão eternamente; e que, depois de ter enterrado o Florentino será enterrado pelos virtuoses italianos (DIDEROT, 1983, p. 47-48).

Nietzsche, que, assim como Platão e Rousseau, também era músico, viu, no *Parsifal* de Wagner, apenas a capitulação aos valores de uma arte germânica redentora e consolatória que abdicava do ideal da música como retorno à inocência da arte através do espírito dionisíaco. Se houve este aspecto conservador na música de Wagner, havia muito mais, pois foi a partir de suas inovações que compositores como Mahler, Debussy e Schoenberg conduziram suas próprias experiências. Mesmo que nem sempre tenha sido por razões especificamente musicais[3], as sucessivas reações às novas sonoridades levam a crer que a abertura para práticas musicais inusuais pode ser algo difícil de ser alcançado.

No meio musical atual, podem-se distinguir duas espécies de conservadorismo: o conservadorismo pré-moderno e o conservadorismo modernista. O conservadorismo pré-moderno é aquele mais generalizado e hegemônico, predominante entre os programadores culturais, administradores de teatro, diretores artísticos de orquestras e afins. Essa espécie de conservadorismo se opõe a toda e qualquer criação musical não coincidente com os procedimentos e valores da música do Período Tonal, situado entre as produções de Johann Sebastian Bach (1685-1750) e Johannes Brahms (1833-1897). Para aqueles que defendem, ainda hoje, esses valores, a música tonal é tida como sendo ‘universal’, mesmo que seja o

[2] Jean-Philippe Rameau (1683-1764) foi um dos maiores músicos e teóricos de sua época; foi o primeiro a sistematizar mais de duzentos anos de prática musical em seu *Tratado de Harmonia* (1722), que é, ainda hoje, considerado como um dos escritos mais importantes sobre o assunto.
[3] Platão estava preocupado com a educação dos jovens, os enciclopedistas viam em Rameau um representante do *Ancien Régime* e Nietzsche sentiu-se traído por Wagner em seu ideal de superar o predomínio do espírito apolíneo no campo musical.

MATTOS, Fernando Lewis de. Pluralia Tantum: Reflexões sobre a música contemporânea. Revista da Fundarte, Montenegro, ano 16, n. 32, p. 52-94, jul/dez. 2016. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>.



fruto do trabalho de músicos de uma região restrita do planeta, que corresponde a aproximadamente três países da Europa Ocidental (Itália, França e, principalmente, Alemanha), e produzida em um curto período de tempo, entre os séculos XVIII e XIX.

Um bom exemplo desse tipo de conservadorismo está naquela afirmação comum em certos meios musicais, onde prevalecem valores convencionais: “não toco música contemporânea porque as pessoas não têm como saber se estou tocando as notas certas ou erradas e quando escuto uma música dessas, não sei se o músico está tocando bem, ou não. Por isso, considero essa música como sendo de menor importância”. Nota-se, aqui, um pensamento tautológico, centrado apenas na própria experiência pessoal e sem qualquer interesse pela produção que está à sua volta. Tautológico, no sentido em que o sujeito não tem como avaliar aquela interpretação porque não conhece a música e não conhece aquela música porque não se permite avaliar a interpretação. O raciocínio artificioso está em que, como o indivíduo não conhece a música, não se esforça para escutar sua interpretação, portanto não pode julgá-la e, se não é possível emitir juízo, a música não tem valor – como se fosse necessário conhecer a música para saber se alguém a está interpretando adequadamente; como se a capacidade de análise não estivesse no conhecimento que o sujeito tem do objeto analisado. Trata-se de uma atitude autocentrada porque esses músicos

> [...] só conhecem a arte que consomem e só consomem a que reconhecem, portanto, sua consciência é leve e parcial. Como sustentar o pacto, se é tão menos sofrido dormir com a consciência leve, sem a pretensão de uma arte feita também para arte, sem a sombra do domínio gigantesco? Talvez arte feita somente para o mundo, para o plano da distração, substância que dissolve instantaneamente o artista. Arte distraída, quase arte, quase atenção, quase conteúdo, insuficiência (BERNARDES, 1998, p. 7).

Quem crê que julga a arte a partir dessa espécie de raciocínio apenas se limita a reconhecer aquilo que já conhece, ou seja, nesse ponto, não há conhecimento, apenas reconhecimento. Ouvem-se também alguns músicos que se negam a tocar novos repertórios, argumentando que não se dedicam a estudar a música atual porque ela não acrescenta muito à técnica do seu instrumento. Esse



ponto de vista parece ainda mais esvaziado, pois fica confinado nos limites da técnica, onde não se alcança jamais a condição de arte.

O conservadorismo moderno é, atualmente, defendido por aqueles que foram os protagonistas de grandes transformações técnicas e estéticas da música de meados do século XX (do pós-guerra à década de 1970) e seus discípulos; esses músicos opõem-se a qualquer mudança de direcionamento que não corresponda às novidades introduzidas pelas vanguardas tardias e confundem novos processos narrativos e novos significados musicais com a arte de um passado ao qual sempre se opuseram. Não têm a capacidade de compreender que as novas gerações percebem o mundo de outra maneira, têm outros anseios e, consequentemente, outras necessidades. Portanto, produzem outra arte. O musicólogo Paul Bekker afirmava que os músicos de sua época não escreviam da mesma maneira que os grandes gênios do passado "pelo simples fato de serem pessoas diferentes" (BEKKER, 1928, p. 217). Parece que os protagonistas das vanguardas (a quem Bekker estava se referindo) não se deram conta de que o tempo continua a passar e que os mais jovens, que vieram depois deles, também têm outras necessidades – o que, obviamente, leva à criação de outra música, diferente da sua.

Há também aqueles que pretendem que a arte se limite à aplicação de novos processos tecnológicos, esquecendo que a arte é, antes de tudo, expansão da sensibilidade e do pensamento e que a técnica não é condição para a arte. A tecnologia pode ser mais um recurso para a realização artística, não seu fim. Quando a música é valorizada somente pelos procedimentos tecnológicos empregados na sua produção, também fica confinada nos limites da técnica e não alcança sua condição estética. O emprego de recursos tecnológicos vem a partir de necessidades mais amplas do que a simples aplicação de técnicas recentes. Se o emprego de novas tecnologias fosse critério para a avaliação da arte, as primeiras experiências com música eletrônica seriam, atualmente, obsoletas (e seria, no mínimo, enganoso considerar ultrapassadas as peças eletrônicas de Schaeffer, Henry ou Stockhausen dos anos '50). Por sua vez, a novidade tecnológica não implica necessariamente na produção de arte nova.



Como o tempo é inexorável, os indivíduos humanos de hoje são outros do que em outros tempos, as sociedades são outras, há outras maneiras de perceber o mundo e refletir sobre ele; também o resultado da produção desses indivíduos é necessariamente outro. Não tem como ser diferente. Isso indica que toda espécie de conservadorismo está fadada ao fracasso: o movimento se manifesta em todos os aspectos e em todos os lugares. Não tem como negar a transformação, ela simplesmente está aí. Há que aceitá-la, ou trabalhar com ela para a criação de processos que possam conduzir a novos significados e novos meios de fazer e perceber música. Isso não é dito de um ponto de vista apenas técnico ou pragmático, mas, acima de tudo, conceitual, pois a música, como diria Platão, alcança seu mais alto nível quando ultrapassa as pretensões práticas mais imediatistas; e é nesse sentido que Sócrates, no diálogo *Fédon*, compara o ato de criar música ao hábito de filosofar.

Negar que o tempo se prolonga incessantemente e perdura sem interrupção, levando consigo toda a sorte de transformações, em todos os aspectos da realidade, significa dar as costas ao devir, em seu fluxo ininterrupto de ir e vir, em múltiplas direções. O que é útil, intrigante e considerado como atual para determinado grupo humano, pode não o ser para outros grupos e é necessário aceitar isso para compreender algo da diversidade da produção artística hodierna. É necessário sair do próprio centro para apreender algo da realidade circundante.

2. Características da música atual

Há várias maneiras de distribuir as diferentes correntes de composição da música contemporânea. Podem-se diferenciar as tendências atuais de acordo com procedimentos técnicos, como música serial, música neotonal, música minimalista, música eletrônica e outras; conforme a ênfase em um ou outro elemento da composição, como, por exemplo, os músicos que valorizam o timbre, as tendências em que o mais importante é o ritmo, os movimentos de retorno à melodia, à harmonia ou ao contraponto; aquelas linhas em que o importante está no tipo de escrita musical, como a música com escrita precisa, a escrita em forma de roteiro, a música aleatória e a improvisação espontânea (que prescinde da escrita); poderiam



também ser consideradas as relações da música com outras áreas, em que se levariam em consideração subdivisões como o teatro musical, as instalações sonoras, ou as tendências de multimídia, além de música para dança e a música para cinema, entre outras; o ambiente musical atual poderia, ainda, ser dividido entre os grupos derivados das vanguardas, como a música atonal, a música serial, a música estocástica e a música espectral.

Haveria, ainda, outras tantas possibilidades de demarcação das tendências da música contemporânea. Optou-se, porém, neste ensaio, por uma organização mais ou menos extrínseca à própria música e que poderia se adequar a outras manifestações culturais atuais. O que importa, no esboço a seguir, são os valores que movem os músicos em direções que se entrecruzam em algumas de suas características, em alguns músicos ou grupos de compositores. Com base nas referências tomadas a partir de tradições imediatas ou remotas, isto é, nas tradições do modernismo ou em tradições anteriores que têm sido resgatadas nos últimos anos, podem ser demarcadas três linhas gerais, na estética musical contemporânea[4]:

1. Continuidade da Modernidade
2. Retorno à Tradição e
3. Superação do Modernismo

A intenção, com essa divisão, não é enquadrar toda e qualquer manifestação musical contemporânea em alguma dessas três tendências gerais, mas, ao contrário, procurar entender essas manifestações no sentido dos valores que podem estar implícitos ou explícitos, latentes ou manifestos, conscientes ou inconscientes, nas diferentes produções da música atual.

Antes de iniciar a elaboração sobre cada uma dessas tendências, é necessário esclarecer algo da terminologia que será empregada ao longo deste ensaio.

[4] A organização adotada aqui leva em consideração alguns princípios elaborados por Ramaut-Chevassus (1998); o que não significa, porém, que se permanece no escopo de suas proposições.

MATTOS, Fernando Lewis de. Pluralia Tantum: Reflexões sobre a música contemporânea. Revista da Fundarte, Montenegro, ano 16, n. 32, p. 52-94, jul/dez. 2016. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>.



Em primeiro lugar, quando se fala de 'música contemporânea', neste texto, se está abordando uma parcela da totalidade da música produzida atualmente, que é a assim chamada 'música erudita', aquela produzida por músicos que se dedicam ao estudo da Teoria Musical, à História da Música e à colocação e solução de problemas técnicos, estéticos ou relativos aos vários níveis de significação que podem estar engendrados no fazer musical. Isso significa que este ensaio se dedica àquelas manifestações musicais em que o foco principal está na reflexão sobre problemas relativos à música como arte portadora de significados e suas implicações culturais, e não se apresentam apenas como reação imediata ao meio circundante[5].

Uma diferenciação importante, para as discussões que se seguem, diz respeito aos termos 'Modernidade' e 'Modernismo'.

No contexto deste ensaio, entende-se por Modernidade o grande período histórico da cultura ocidental que sobreveio após a quebra da hegemonia da Igreja Católica Romana, em meados do século XV, isto é, a partir do Renascimento. Este é um período marcado por transformações em todos os campos e atividades humanas, que influenciaram profundamente o fazer musical, em todos os seus aspectos. No âmbito da sistematização da música europeia, o antigo Sistema Modal medieval, com sua diversidade de modos, foi cedendo lugar às novas organizações com base na dualidade de modos do Sistema Tonal. Os princípios do contraponto vão-se tornando menos importantes, até que, em meados do século XVIII, a harmonia passa a ser o principal método de organização musical. Nessa época, a *Teoria dos Afetos* já estava plenamente elaborada para sua aplicabilidade na música de cena, na ópera e no oratório.

Na segunda metade do século XVIII, o Sistema Tonal está completamente organizado, com possibilidade de modulação para todas as tonalidades e o emprego de cromatismo em qualquer segmento, independente da escala de base, através do temperamento igual. Nos séculos XVIII e XIX, as diversas teorias de explicação da

[5] Isso não significa qualquer preferência, do ponto de vista valorativo, por esta ou aquela manifestação musical, mas apenas que as considerações sobre a música contemporânea apresentadas neste ensaio são relativas à parcela da música atual comumente denominada 'música erudita'.

MATTOS, Fernando Lewis de. Pluralia Tantum: Reflexões sobre a música contemporânea. Revista da Fundarte, Montenegro, ano 16, n. 32, p. 52-94, jul/dez. 2016. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>.



realidade são aproveitadas pelos músicos, com a intenção de compreender e justificar suas escolhas. Essa reflexão sobre a própria produção leva os compositores à procura de originalidade, na busca da 'fantasia criadora' e de novos significados emocionais, que se desenvolvem no Romantismo e desembocam nas várias correntes modernistas do século XX.

O Modernismo equivale a todos aqueles movimentos de ruptura com a tradição[6] oitocentista que se desenvolveram ao longo da primeira metade do século XX, tendo seu marco inicial geralmente fixado no Impressionismo francês das últimas décadas do século XIX. No campo musical, esse Modernismo é marcado pela negação do Sistema Tonal. Negação essa que se manifestou em várias direções, pois, se na música de Debussy e Ravel, que estão entre os primeiros a romper com a tonalidade tradicional, foram incorporados processos percebidos na escuta de música do Extremo Oriente, em especial a orquestra de gamelão balinesa, Stravinsky e Bartók, entre outros, aproveitaram elementos folclóricos do Leste Europeu e, juntamente com Milhaud, desenvolveram a politonalidade, em que várias escalas são sobrepostas com a intenção de obscurecer a funcionalidade tonal[7].

Se os compositores latinos e eslavos (como diria Schoenberg) buscavam a superação do Tonalismo oitocentista através da incorporação de processos e materiais sonoros aproveitados de culturas extraeuropeias, no meio musical germânico, e mais especificamente no âmbito da Segunda Escola de Viena, sob a liderança de Arnold Schoenberg (1874-1951), os jovens músicos estavam conduzindo as possibilidades cromáticas ao extremo, através do Atonalismo, desde os primeiros anos do século XX, e do Dodecafonismo, a partir da década de 1920. Esta música, mais densa psicologicamente e considerada como sendo mais

[6] Note-se que a noção de 'ruptura com a tradição', através da 'nova arte' (Philippe de Vitry, 1322), com a criação de 'novas músicas' (Giulio Caccini, 1601), com a concepção de um 'estilo moderno' que aporta em uma 'segunda prática' (Monteverdi, 1605) não é característica apenas do Modernismo, mas da Modernidade como um todo.

[7] É interessante notar que Darius Milhaud (1892-1974), considerado como um dos primeiros a empregar técnicas politonais nas duas suítes para piano intituladas *Saudades do Brasil* (com o título original em português), de 1920 e 1921, certamente aproveitou esse recurso a partir da sua experiência com o compositor cearense Alberto Nepomuceno (1864-1920), com quem conviveu no Rio de Janeiro na época em que este foi diretor da Escola Nacional de Música. Nepomuceno já havia escrito, em 1902, suas *Variations sur un thème original, Op. 29* (com o título em francês), onde empregou explicitamente sobreposição de tonalidades, inclusive com diferentes armaduras de clave.

MATTOS, Fernando Lewis de. Pluralia Tantum: Reflexões sobre a música contemporânea. Revista da Fundarte, Montenegro, ano 16, n. 32, p. 52-94, jul/dez. 2016. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>.



complexa e de difícil assimilação, foi o ponto de partida para grande parte das experiências das vanguardas tardias (1950-1970), em que se elaboraram e aprofundaram inúmeras técnicas e processos de organização musical com base em séries de alturas, séries de durações, séries de timbres, etc., chegando ao que se chamou de Serialismo Integral, no qual todos os parâmetros da composição seriam serializados. Até mesmo Stravinsky, principal antípoda de Schoenberg, chegou a praticar técnicas seriais. Entre os principais compositores dessa geração que começou a aparecer após a Segunda Guerra, nos festivais de música nova de Darmstadt, estão Pierre Boulez (1925), Luciano Berio (1925-2003) e Karlheinz Stockhausen (1928).

No final da década de 1950, houve, entre os compositores que participavam dos movimentos de vanguarda, diversas reações à extrema racionalização dos processos de composição empregados pelos serialistas do grupo de Darmstadt. As mais difundidas foram as diferentes espécies de música aleatória, certamente influenciadas por John Cage (1912-1992). Também, entre os compositores mais jovens, se desenvolveram novas práticas, com base nas relações mais rudimentares entre os sons ou a partir da organização espectral da série harmônica. Músicos do Leste Europeu, como o polonês Krzysztof Penderecki (1933) ou o húngaro Gyorgy Ligeti (1923), seguiram caminhos completamente independentes com relação à corrente dominante da Europa Ocidental. Também nos Estados Unidos houve reação às práticas dos serialistas, através do Minimalismo de compositores como Terry Riley (1935), Steve Reich (1936) e Philip Glass (1937). Pode-se considerar o Minimalismo puro como o último dos movimentos modernistas, no sentido de buscar a ruptura com a tradição ou com as práticas das gerações anteriores.

O que caracteriza esses movimentos modernos, apesar de sua diversidade, é a busca de hegemonia de cada um deles. Por essa razão, o Modernismo se caracteriza pelo ‘manifesto’, em que são apresentados os valores da nova arte e se explicitam em que sentido essa arte é nova, de que maneira ela se diferencia das outras e como pode ultrapassá-las. Assim, cada novo trabalho produzido pelo artista moderno tem o caráter de um programa, com a exposição de suas intenções e projetos, em que são apresentados os novos recursos descobertos por ele e seus



colegas. Há, dessa maneira, a crença em uma progressividade determinada da cultura, em que se percebe a História de forma diacrônica, como um processo evolutivo contínuo, em que cada nova geração deve acrescentar algo às conquistas das gerações anteriores, para estar à sua altura e se diferenciar delas.

Como o que pode ser quantificado, na arte, são os materiais empregados e as técnicas com que esses materiais são manipulados, desenvolveram-se, em grande parte, valores tecnicistas predominantes entre os movimentos de vanguarda, em que o importante seria a descoberta ou a criação de novas técnicas e o emprego de novos recursos acústicos. Nesse sentido, a 'expressão de conteúdos' foi relegada a um segundo plano, quando não passou a ser tomada como um resíduo indesejável de valores do Romantismo oitocentista. Esse preceito pode ser exemplificado com a conhecida afirmação de Stravinsky: "inspiração, arte, artista são termos no mínimo obscuros que nos impedem de ver claramente um campo onde tudo é equilíbrio, cálculo, onde o que se passa é o sopro do espírito especulativo" (STRAVINSKY, 1986, p. 54).

Cada grupo ou movimento artístico buscava desenvolver seu próprio sistema de organização sonora, seus próprios métodos de elaboração musical e se esforçava por descobrir novos materiais e recursos acústicos que o posicionassem à frente de seus concorrentes. Havia, por exemplo, grande rivalidade entre a Escola de Viena e os músicos atuantes em Paris. Schoenberg, chegou a afirmar, em seu ensaio *Música Nacional*, de 1931, que "ninguém ainda se deu conta que minha música, nascida em solo germânico, livre de influências estrangeiras, é o exemplo vivo de uma arte efetivamente capaz de se opor às esperanças latinas e eslavas de hegemonia, porque se trata de uma arte essencialmente derivada das tradições da música germânica" (SCHOENBERG, 1975, p. 173).

A noção da rivalidade entre franceses e germânicos, no período entre guerras, pode ser apreendida com a citação do texto mais influente no meio musical francês da década de 1920, *O Galo e o Arlequim*, escrito por Jean Cocteau em 1918:



> *Schoenberg é um mestre; todos os nossos músicos e Stravinsky lhe devem algo, mas Schoenberg é, sobretudo, um músico de quadro negro.*
> *Sócrates dizia: 'Quem é este homem que come pão como se fosse a boa carne e a boa carne como se fosse pão?'.*
> *Resposta: o melômano alemão* (COCTEAU, 1995, p. 433-434).

Essas citações podem dar alguma noção do que eram os confrontos entre os grupos modernistas, na primeira metade do século XX. Os principais representantes desses debates podem ser facilmente agrupados entre os partidários do Neoclassicismo franco-russo, que tinham em Stravinsky e no Grupo dos Seis seus expoentes mais destacados, e o Expressionismo germânico, do qual os participantes da Segunda Escola de Viena eram os principais portadores de conceitos e valores. Naturalmente, houve grande número de músicos independentes, porém estes geralmente se localizavam fora da Europa Ocidental. Entre eles, podem-se citar Bela Bartók (1881-1945), na Hungria, Charles Ives (1874-1954), nos Estados Unidos, Carlos Chávez (1899-1978), no México, Heitor Villa-Lobos (1887-1959), no Brasil, e Alberto Ginastera (1916-1983), na Argentina.

2.1. Continuidade da Modernidade

As tendências da música contemporânea, em que a principal característica se pode encontrar na busca de afirmação dos pressupostos da Modernidade, isto é, em que o artista percebe o fluxo histórico de maneira contínua e procura acrescentar algo de original a ele, são aquelas que se desenvolveram a partir das vanguardas tardias das décadas de 1950 e 1960.

Esses compositores, que se alinham aos valores da pós-vanguarda, podem ser identificados entre aqueles que empregam processos derivados da música atonal e serial, que organizam suas estruturas sonoras com base em referências matemáticas (com o emprego de algoritmos ou com base em estruturas estocásticas, entre outras) e que desenvolveram suas investigações a partir da música espectral do decênio de 1970. Há, também, aqueles músicos que se dedicam à pesquisa na área de música e tecnologia, a partir das experiências da música concreta, da música eletrônica e eletroacústica, e podem ser alinhados no escopo das tendências de pós-vanguarda da música contemporânea. O compositor

MATTOS, Fernando Lewis de. Pluralia Tantum: Reflexões sobre a música contemporânea. Revista da Fundarte, Montenegro, ano 16, n. 32, p. 52-94, jul/dez. 2016. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>.



Michel Chion (1947) tem empregado a expressão 'música acusmática' para designar certos experimentos que se desdobraram a partir da música concreta.

Com o intuito de ultrapassar cada fase histórica com base em descobertas originais, esses compositores têm, em geral, como sua principal referência, a superação dos sistemas totalizantes que definiram os caminhos da Modernidade. Isso significa que mesmo aqueles que se dedicam à organização do material acústico com base em estruturas sistemáticas não se definem por uma via única de estruturação sonora, ou seja, não seguem um princípio sistêmico único, mas se abrem para outras possibilidades, conforme os elementos musicais se apresentam à sua percepção, pois muitos desses músicos estão abertos à casualidade, mesmo quando organizam seu trabalho a partir de processos racionais intrínsecos ou com base em cálculos predeterminados. Nesse sentido, a pós-vanguarda se diferencia das vanguardas do pós-guerra, para as quais qualquer intromissão da percepção imediata, no processo compositivo, significava ceder espaço à subjetividade e, consequentemente, aos valores líricos do Romantismo oitocentista.

Muitos compositores atuais assumem uma atitude renovada com relação ao material sonoro, pois mesmo aqueles que mais se esforçam em manter critérios quantitativos, com preferência por estruturas abstratas, distanciadas das experiências cotidianas, demonstram interesse pela pluralidade que qualquer estrutura sonora traz em si. Entendem, com isso, que os critérios de valoração de qualquer produção dependem dos contextos específicos em que ocorrem e que não se podem definir, antecipadamente, quais os caminhos por que deve seguir determinado conteúdo musical. Esse entendimento conduz a outro terreno, de ordem mais estética do que técnica, que é a abertura para manifestações culturais diferenciadas. Enquanto um músico de vanguarda, da geração de Boulez, por exemplo, somente encontra valor em realizações que se assemelham às suas ou se encontram no mesmo campo de atuação, um músico de geração posterior tem a capacidade de reconhecer valor em algo que ele próprio não faria, porque percebe que são impulsos, critérios e o gosto pessoal que estão em causa, entende que os valores são relativos ao contexto em que ocorrem e, fora desse contexto, podem perder seu significado.



Há outros músicos que seguem a tendência de se mover no âmbito dos valores modernos, porém se diferenciam daqueles comentados acima por desdenharem da 'hierarquia de gostos' do meio musical, isto é, fazem a leitura das músicas atuais sem hierarquizar os diversos tipos de manifestação cultural. Esses músicos percebem como sendo equivalentes, do ponto de vista valorativo, as abordagens lógicas ou abstratas em comparação àquelas centradas na absorção do mundo cotidiano; eles procuram estreitar os elos que ligam as diferentes formas de manifestação musical atuais. Entre as técnicas de estruturação musical mais usuais, nesta linha de atuação do campo musical, estão a apropriação, a citação, a alusão e a colagem.

Com base no princípio da apropriação de elementos oriundos de qualquer música para a conformação de uma nova estrutura sonora, os materiais podem ser apropriados de seu contexto original sob diferentes aspectos. O compositor russo Alfred Schnittke (1934-1998), um dos fundadores dessa tendência de assimilação de diversos tipos de manifestação cultural, diferencia citação e alusão da seguinte maneira: a citação consiste na apropriação direta de um fragmento musical para a composição de uma nova música, isto é, se cita literalmente uma linha melódica, uma sequência rítmica ou um encadeamento harmônico de modo a torná-lo reconhecível, ao passo que a alusão consiste em somente sugerir a 'maneira' de outro músico ou escola, através de um fragmento musical escrito pelo próprio compositor. "O princípio de alusão se manifesta por evocações sutis e não por anúncios explícitos, próximos de citações, sem realmente o serem. Esse princípio se opõe à classificação" (SCHNITTKE, 1998, p. 29). Assim, faz-se alusão sem citar literalmente o modelo original.

A técnica da colagem, que surgiu na pintura cubista e foi amplamente utilizada pelos escritores surrealistas, pelos dadaístas e pelos músicos franceses do Grupo dos Seis, é uma das principais técnicas de elaboração musical empregadas a partir da apropriação de materiais heterogêneos, esparsos ao longo de determinada obra. A colagem consiste na justaposição ou na sobreposição de elementos com origens distintas e produz um resultado almejado por vários músicos, nos últimos anos, que é a produção de texturas sonoras heterofônicas, nas quais se tem a nítida



sensação de estar escutando diversas músicas, simultaneamente. É interessante notar que essa técnica já era empregada por Charles Ives, desde o início do século XX. Sua *Unanswered Question* (1906) já opunha três ideias musicais distintas, sem que se produzisse qualquer tipo de interação entre elas.

Esses procedimentos e técnicas de apropriação, citação, alusão e colagem podem ser agrupados em um conceito geral, denominado por Schnittke de 'poliestilística'. Para este compositor,

> *[...] apesar de todas as dificuldades e todos os perigos que encerram a poliestilística, seus benefícios indiscutíveis já são evidentes. Estes residem no alargamento da expressão musical, em uma maior facilidade para integrar os estilos 'nobres' e os estilos 'comuns', os estilos 'banais' e os estilos 'refinados', ou, em uma palavra, em um universo alargado e em uma democratização de estilos. A realidade musical pode ser objetivada de forma documental, pois não aparece unicamente como o reflexo do indivíduo, mas também através das citações [...].*
> *Na realidade, seria difícil encontrar outra técnica musical que fosse tão bem adaptada quanto a poliestilística à expressão da idéia filosófica de continuidade.* (SCHNITTKE, 1989, p. 134).

Com essas reflexões, Schnittke aponta para a pluralidade como critério de valoração da arte e elimina a busca de hegemonia de uma tendência sobre as outras como sendo um princípio estético válido. Nota-se, inclusive, a ironia de Schnittke com relação aos conceitos tradicionais de 'estilos nobres' ou 'estilos banais'. Essa espécie de hierarquização vem de longa data, pois já na época de Mozart se diferenciavam: o 'estilo elevado', de caráter afirmativo e enfático, digno de representar a nobreza e os sentimentos nobres; o 'estilo médio', mais ingênuo e leve, sobre o qual se dizia que "deve agradar ao ouvinte sem excitá-lo ou levá-lo à reflexão"; e o 'estilo baixo', considerado rústico e simples, poderia aparecer na forma de danças populares e era próprio para a representação de camponeses e das classes sociais inferiores (cf. RATNER, 1980, p. 9). O que Schnittke está fazendo é uma crítica às categorizações rígidas dos estilos musicais, com base em preconceitos sociais. No último movimento de sua *Sonata para Violino e Orquestra*

MATTOS, Fernando Lewis de. Pluralia Tantum: Reflexões sobre a música contemporânea. Revista da Fundarte, Montenegro, ano 16, n. 32, p. 52-94, jul/dez. 2016. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>.



de Câmara, Op. 50[8] (1968), um longo segmento é elaborado com base na citação de trechos de Vivaldi combinados com a melodia da canção *La Cucaracha*[9].

O resultado dessas técnicas de apropriação e colagem é uma espécie de hibridismo estilístico, em que é abolido o preceito da unidade de estilo, conforme foi preconizado pelo teórico tcheco Eduard Hanslick, em meados do século XIX, e se manteve como valor intocável até a década de 1970. Hanslick chegou ao ponto de afirmar que se deveria "dizer 'tal compositor tem estilo', com o mesmo sentido que quando se diz de alguém 'ele tem caráter'" (HANSLICK, 1989, p. 96). Naturalmente, essa definição quase moralizante do conceito de estilo não se sustenta, atualmente, até porque, após o declínio dos metadiscursos e dos grandes sistemas de explicação da realidade, não se justifica a aplicação de um critério único, de caráter universal, para a avaliação da produção cultural. Cada nova peça musical, cada nova criação no campo da arte traz em si a chave para a sua compreensão e, com isso, carrega, também, os critérios para sua avaliação. É fácil demonstrar o equívoco de um crítico de música quando, ao escutar uma peça atonal, reclama da falta de um centro tonal definido, no qual possa apoiar sua audição; poder-se-ia responder a outro crítico que considerasse aborrecida a estrutura da arte minimalista, da mesma forma que John Walker: "o aborrecimento é presumivelmente apenas uma emoção tão legítima para a arte como qualquer outra" (WALKER, 1977, p. 27). Parece ser igualmente simples perceber que procurar unidade de estilo na obra de um compositor que, como Schnittke, professa a diversidade estilística, está fora de cogitação.

Em um sentido geral, nessa linha da produção contemporânea, em que os valores estéticos seguem com base na continuidade das características inerentes da Modernidade, permanece importando, em primeiro plano, o processo criativo. O que significa que o resultado segue sendo uma arte centrada no fazer, fundamentada na *poíēsis* acima de qualquer outro critério valorativo. Isso significa que seus fundamentos permanecem focalizados no indivíduo criador, que se coloca

[8] Esta peça é uma transcrição da *Sonata nº 1, Op. 30* (1963), para violino e piano.
[9] É interessante notar que o próprio Mozart já fazia colagens, com alusões ao estilo elevado e ao estilo baixo, em suas óperas *Don Giovanni* e *Bodas de Fígaro*, que causaram polêmica em algumas cidades europeias, devido ao seu conteúdo que subvertia os valores sociais da época.



livremente como um inventor de novas sonoridades, novas combinações acústicas, novas técnicas, novos materiais e novos processos de elaboração musical.

2.2. Retorno à Tradição

Ao contrário da acepção anterior, os músicos que se colocam de maneira favorável com relação à tradição têm sua fundamentação na crítica ao Historicismo. Assim, questionam a crença de que as transformações históricas são o resultado de princípios universais, tão objetivos quanto as leis da Física ou das Ciências Naturais, e que é necessário descobrir quais são esses princípios para operar sobre eles[10]. Os músicos que se alinham às tendências de retorno à tradição fazem crítica a essa concepção unidirecional da História e creem na possibilidade de sobreposição das diversas produções musicais do passado e do presente, o que significa que esses músicos estão dispostos a retomar experiências anteriores, de qualquer época ou lugar, ou evocar essas experiências a partir de novos pontos de vista, com o intuito de atualizá-las em um momento específico da contemporaneidade.

(Com relação a essa discussão, os músicos que se aplicam à continuidade da Modernidade operam, em grande parte, com aquele princípio historicista, porém já compreendido em contextos específicos, e não mais universais. Nesta acepção da música contemporânea, ainda se tem a História como a dimensão mais abrangente para a explicação da realidade e das transformações sociais e culturais. A diferença com relação às explicações modernas está em que a dimensão histórica é compreendida a partir de um ou outro ponto de vista, isto é, busca-se contextualizar e relativizar os princípios históricos, mesmo que esses princípios ainda sejam considerados como a melhor via de explicação das transformações sociais, políticas, econômicas ou culturais).

Entendido dessa maneira, percebe-se que, com relação à "ideia filosófica de continuidade" (para retomar à expressão de Schnittke, citada anteriormente), aqueles músicos que se colocam na posição de 'retorno à tradição' assumem uma

[10] No âmbito específico da música, isso significaria a existência de um direcionamento unívoco dos fatos musicais através da História e que a tarefa do músico seria encontrar os princípios que regem esse fluir contínuo, para criar a partir deles e transcendê-los.



postura necessariamente antagônica a qualquer espécie de Historicismo, mesmo contextual ou relativo. Com isso, tem-se uma antinomia existente entre os dois pontos de vista, pois se, para aqueles que pretendem dar continuidade aos valores da Modernidade, a tradição deve ser investigada para ser ultrapassada, no sentido de que o artista deve dar continuidade às transformações históricas para estar à altura de seu tempo, para aqueles que defendem o retorno ao passado, a tradição deve ser compreendida para servir de suporte à criação da nova música, que não tem necessariamente que ultrapassá-la, mas operar com ela.

A atitude mais saliente, na acepção da música atual de 'retorno à tradição', é a busca de valores e elementos estilísticos do passado com o sentido de aproveitá-los em estruturas musicais homogêneas. Essa característica distingue esse grupo de valores de retorno ao passado dos outros dois grupos ('continuidade da Modernidade' e 'superação do Modernismo'), para os quais as possibilidades de aproveitamento de elementos díspares se dá através da fragmentação e da colagem heterofônica. Com isso, tem-se outro aspecto diferencial, na relação entre as acepções da música atual, pois se, por um lado, aqueles que pretendem ultrapassar a tradição operam sobre um princípio de continuidade histórica que deve ser reconhecido e ampliado, por outro lado, esses mesmos músicos propõem a descontinuidade e a fragmentação da estrutura musical *per se*, quando se trata de cada peça de música em particular, pois compreendem que estruturas sonoras contínuas já estariam ultrapassadas por fazerem recuar às características mais proeminentes da música tonal, ou seja, às práticas musicais do século XVIII e XIX, cujas possibilidades de discursividade e narratividade já estariam esgotadas.

Ao contrário, os músicos que professam o retorno à tradição, por serem críticos com relação à concepção diacrônica da História, geralmente argumentam em favor da retomada de estruturas musicais contínuas, por entenderem que os processos de fragmentação operados pelas vanguardas já foram exauridos ao extremo e, portanto, esvaziados. Assim, ao defenderem concepções sincrônicas dos fatos históricos, segundo as quais se pode ter uma percepção de "tudo ao mesmo tempo, agora", se sentem à vontade para sobrepor os métodos de elaboração musical do Classicismo ou do Romantismo aos seus anseios de índole

MATTOS, Fernando Lewis de. Pluralia Tantum: Reflexões sobre a música contemporânea. Revista da Fundarte, Montenegro, ano 16, n. 32, p. 52-94, jul/dez. 2016. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>.



eminentemente contemporânea. Tem-se, assim, outra constatação, que complementa aquela do parágrafo anterior: os músicos que se alinham aos princípios de retorno à tradição propõem uma leitura sincrônica e, portanto, descontínua da História, porém a estrutura musical resultante da elaboração de cada peça particular se torna contínua pelo resgate de processos discursivos e narrativos, em suas composições.

Essas práticas de retorno ao passado muitas vezes são professadas sem a definição de época ou região específica, mas se abrem à possibilidade de passar por diferentes pontos geográficos, mais ou menos remotos, e por diferentes períodos da História, sem que isso signifique a perda da coesão estilística (a identidade estilística se torna novamente importante, apesar de não ser mais um princípio estético inflexível). De qualquer forma, mesmo com uma concepção sincrônica da História, é comum que muitos desses músicos se fixem em algum ponto do tempo ou do espaço para a criação de uma peça ou de um conjunto de obras. Outra característica bastante comum entre os músicos que se esforçam em retomar aspectos da tradição é o fato de centrarem seus esforços na investigação da música europeia. Isso não significa que não existem estudos sobre a música de outras culturas, sendo que os processos musicais extraeuropeus mais estudados são o sistema de ragas da música indiana e a estrutura rítmica aditiva da música africana e oriental. Um bom exemplo, nesse sentido, é a temporada que Steve Reich passou em Gana, em 1970, período em que estudou sob a orientação de um percussionista jeje, no Instituto de Estudos Africanos; experiência que lhe permitiu acrescentar processos rítmicos aditivos e subtrativos à sua música, ampliando as possibilidades das suas primeiras experiências minimalistas.

Devido à inclinação para aproveitar características da música do passado, vários músicos têm sido criticados como portadores de uma postura conservadora. Michel Faure, um crítico severo do Neoclassicismo francês do entre guerras, por considerá-lo um estilo “socialmente concordatário” e de “afirmação nacionalista”, considera ser essa atitude de retorno ao passado, existente na música contemporânea, uma espécie de reedição do Neoclassicismo histórico. Para o autor, “os neoclássicos não são jamais considerados como reacionários – assim como os



pós-modernos não aceitam a pecha de passadistas. [...] Os empréstimos que eles fazem, frequentemente 'descontextualizam' os fragmentos aos quais fazem referência" (FAURE, 1998, p. 78). Bem, ressurge, aqui, o mesmo problema da crítica mal direcionada, já mencionado anteriormente. Se a intenção desses músicos é recuperar processos tradicionais, se buscam criar uma espécie de representação da multiplicidade cultural da contemporaneidade através da apropriação do legado histórico, nada mais adequado do que a descontextualização dos materiais empregados de sua 'historicidade' original e sua adequação à nova situação em que esses elementos se encontram. Percebe-se, na crítica de Faure, preceitos de continuidade e pureza histórica que não se adéquam aos neoclássicos nem aos pós-modernos, pois ambos subvertem os códigos que servem de premissa à sua crítica.

Um dos arautos da nova música, Boudewijn Buckinx, apresenta um exemplo muito comum de retomada da tradição, ao afirmar que o compositor atual "não escreve tão-somente um concerto grosso. Ele escolhe uma possibilidade – o concerto grosso – entre diversas. Portanto, não é propriamente um concerto grosso, mas uma peça que toma o concerto grosso por sujeito" (BUCKINX, 1998, p. 60-61). Poder-se-ia dizer, tomando de empréstimo as palavras de Wolfgang Rihm, que se trata de uma "música sobre a música", ou, em alguns casos, de música sobre músicas. Se assim for, a crítica de Faure se esvazia, pois existe uma tênue diferença entre permanecer em determinado estado de coisas, sem se aventurar a outros, e voltar a esse estado quando se tem interesse em recorrer a ele. Esta é a divergência existente entre o conservadorismo pré-moderno mencionado anteriormente e a tendência contemporânea de retorno à tradição (distinção que o conservadorismo modernista parece não ser capaz de perceber): não se está no passado, volta-se a ele quando se o considera adequado.

Em vista disso, torna-se importante entender como os processos e materiais tradicionais são reutilizados sob a perspectiva da nova música, para diferenciar a atitude de retorno à tradição, com base em um ponto de vista crítico, da mera permanência conservadora de valores convencionais, de forma subserviente e sem nem mesmo compreender o que esses valores podem ter significado em sua



época[11]. Diferenciar aquilo que foi denominado, no início deste ensaio, como conservadorismo pré-moderno da atitude crítica com relação aos pontos de vista historicistas e evolucionistas da cultura, também significa distinguir o conhecimento extensivo da tradição da simples sujeição a valores passadistas. Um artista que pesquisa profundamente, em sua área de atuação, não se preocupa, em primeiro plano, com a feição externa dos resultados de suas investigações; o que lhe importam são as possibilidades que suas descobertas podem trazer, no plano da criação. Ao contrário, um músico que se apresenta com uma aparência novidadeira pode estar extremamente apegado às convenções de determinada linha de produção e, mesmo que essa linha seja muito recente, a falta de abertura para outras áreas de investigação pode mantê-lo submisso a convenções já assimiladas por gerações passadas, mesmo que ele próprio não se aperceba disso. Muitas vezes, a aparência de novidade mascara uma série de valores apegados a convenções rígidas, que não se sustentariam sob o crivo da crítica.

A sutil diferença entre o Neotonalismo de um compositor como George Rochberg (1918) e a imitação trivial do estilo dos primeiros românticos (sem ir além dos procedimentos técnicos) está na atitude com relação à 'vivência da simultaneidade'. Para Rochberg, "a esperança da música contemporânea reside em aprender como reconciliar todas as maneiras de opostos, contradições, paradoxos; o passado com o presente, tonalidade com atonalidade. É por isso que, em minha música mais recente, tenho tentado utilizar essas combinações que reafirmam os valores primordiais da música" (ROCHBERG, 2003, p. 3). Essa noção da diferença entre o passado e o presente, essa busca de conciliação dos opostos diverge de um ponto de vista conservador ou de uma postura epigônica, pois o epígono apenas reproduz o passado à maneira deste ou daquele mestre, ao passo que o artista criador se apoia em aspectos do passado para produzir um trabalho artístico que

[11] Muitas vezes, a simplificação dos meios significa a criação de algo que pode impulsionar grandes transformações. Quando Giulio Caccini (1551-1618) defendia o uso de tríades maiores e menores para a elaboração das *nuove musiche* de sua época, estava propalando uma simplificação da textura musical, uma homofonia mundana que se opunha à complexidade polifônica da música sacra. Essa simplificação trazia o germe para algumas das grandes conquistas da música europeia dos trezentos anos seguintes, inclusive a criação de um novo gênero musical: a ópera.



traz algum frescor à educação dos sentidos, alguma maneira peculiar de descobrir ou perceber o mundo.

Com a retomada de processos de organização modal ou tonal, há, necessariamente, o retorno de melodias claramente definidas, a renovação das técnicas de contraponto e a ampliação de estruturas harmônicas de caráter diatônico. Um dos compositores mais importantes da vanguarda das décadas de 1950 e 1960, Krzysztof Penderecki, soube atualizar seu estilo, em meados da década de 1970, quando passou a combinar estruturas diatônicas ampliadas, com base na produção dos grandes sinfonistas da passagem do século XIX ao século XX (Gustav Mahler e Richard Strauss, entre outros), com os resultados de suas pesquisas acústicas do período vanguardista. A consequência é uma música fortemente dramática, com aspectos que lembram o Romantismo tardio e elementos da vanguarda da década de 1960, elaborados de maneira que o resultado se apresenta como uma música inusitada, que jamais poderia ter sido concebida em outra época ou por outro artista.

O legado histórico não é mais desprezado, ou entendido apenas como um passado a ser ultrapassado, mas, ao contrário, é também identificado como uma fonte inesgotável de possibilidades técnicas e expressivas, que podem ser reaproveitadas de muitas formas possíveis, sem que isso incorra, necessariamente, em postura conservadora ou em atitude epigonal. Outro compositor que também soube atualizar seus processos compositivos é o húngaro Gyorgy Ligeti, que tem combinado seus experimentos microtonais e estruturas micropolifônicas, levados a cabo nas décadas de 1960 e 1970, com outros métodos de organização harmônica, engendrados a partir das relações acústicas básicas existentes em seus conglomerados sonoros. Esses processos dão vazão à existência de linhas melódicas claramente definidas, com caráter modal vigoroso, e, algumas vezes, fazem alusões à música popular e folclórica de sua região.

Essa atitude com relação ao passado traz novos modos de entendimento das culturas tradicionais, além da acomodação de valores muitas vezes tomados como contraditórios em estruturas coesas. Evidenciam-se não apenas as tradições locais, com relação à própria formação do indivíduo, como também outras tradições, que se



buscam através de meios não-convencionais. Compreende-se que não é necessário viver as experiências de determinada sociedade para absorver parte de seus valores ou de sua produção cultural, até porque os habitantes das grandes cidades estão expostos cotidianamente a tantos estímulos, advindos de origens distintas, que se criam identidades multiculturais mesmo quando não se tem conhecimento intrínseco de suas propriedades. Qualquer cidadão médio atual tem noções fundamentais sobre os hábitos de vários povos, originários de localidades onde nunca esteve. A tecnologia permite, ao artista contemporâneo, ter acesso à produção de seus pares de qualquer outra região do planeta, quase simultaneamente à sua criação e divulgação. Também é possível conhecer aspectos de culturas remotas no tempo, através de pesquisas arqueológicas e sua divulgação em grande escala nos meios de comunicação. Isso permite sermos contemporâneos de outras épocas e conterrâneos dos povos de outros lugares.

2.3. Superação do Modernismo

As linhas de atuação que se opõem à mentalidade das vanguardas tardias, o fazem por razões diversas daquelas que motivam as tendências de retorno à tradição, pois este retorno ao passado geralmente significa um passado visto pela ótica da Modernidade (em geral, são leituras atualizadas das tradições do Ocidente, isto é, das práticas musicais do Renascimento ao Romantismo). Nesse sentido específico, há pontos em comum entre as duas acepções abordadas anteriormente (‘continuidade da Modernidade’ e ‘retorno à Tradição’), pois, seja por dar continuidade às práticas da era moderna através de sua ampliação, seja por resgatar essas práticas com base em novos meios de elaboração musical, a Modernidade permanece como sendo forte ponto de referência, em ambos os casos. Diferentemente, aqueles que se colocam com uma postura de ‘superação do Modernismo’ geralmente focam seus interesses na ruptura com as tradições modernistas mais recentes e não na Modernidade como um todo.

Além disso, não são apenas as culturas tradicionais que interessam a esta terceira linhagem, mas também outros aspectos da cultura contemporânea, inclusive a cultura pop e os meios de comunicação de massa. Esses músicos acreditam



estarem produzindo uma fissura na Modernidade ao se abrirem para toda e qualquer espécie de produção cultural, sem hierarquizá-las[12]. Acreditam, portanto, que estamos no início de uma nova época e não em um período de continuidade da Modernidade ou de retomada dos valores de sua tradição[13].

Podem-se esboçar algumas imagens geométricas para representar essas três formas de pensamento: para a primeira acepção da música contemporânea, que professa a 'continuidade da Modernidade', o tempo teria a imagem de uma linha reta que se movimenta em determinado sentido (mesmo que alguns desses artistas façam crítica à mentalidade linear, a linha parece bem representar o ponto de vista evolucionista da cultura); para a segunda acepção, aquela em que se pratica o 'retorno à Tradição', poder-se-ia formular a imagem do tempo em forma circular, pois o círculo é uma figura em que não há sentido predeterminado, pois se pode iniciar ou terminar em qualquer ponto da circunferência e se movimentar em sentido horário ou anti-horário; para a terceira acepção, que propõe a 'superação do Modernismo', a imagem de uma esfera parece ser a mais adequada, pois não se está focando o tempo em apenas uma dimensão, mas abre-se o leque para toda e qualquer manifestação perceptível atualmente, no tempo e no espaço. Com isso, tem-se a possibilidade de produzir movimentos de qualquer ponto para qualquer outro ponto, seguindo em qualquer sentido ou direção (para baixo/para cima; para a esquerda/para a direita; para trás/para frente) – por isso, a imagem tridimensional[14].

---

[12] Note-se que, neste aspecto, há pontos de interseção entre certas tendências de 'continuidade da Modernidade' e aquelas que professam a 'superação do Modernismo', pois o princípio da poliestilística, defendido por Schnittke e outros, também rompe com a hierarquização dos estilos. O que diferencia ambos os grupos é o enfoque com que cada qual se apropria das diferentes formas de manifestação cultural.

[13] Também nesse sentido, há interseção entre as duas acepções, pois, se as tendências de 'continuidade da Modernidade' professam a ruptura com a tradição musical oitocentista, as tendências de 'superação do Modernismo' professam outra ruptura: com as tradições novecentistas. Em ambos os casos, há valores centrados no princípio da ruptura, mesmo que na primeira acepção esta ruptura faça parte de um processo contínuo de superação da tradição e, no segundo caso, seja entendida como uma fissura nesse processo.

[14] Este recurso de traçar analogias entre a estrutura das mentalidades e figuras geométricas já foi delineado por Koellreutter (cf. KOELLREUTTER, 1987, p. 29-32), compositor que confeccionou a partitura de sua peça *Acronon* em formato de esfera, para representar sua concepção da mentalidade contemporânea. Para Koellreutter, porém, essas analogias aparecem com sentido diverso daquele apresentado aqui.

MATTOS, Fernando Lewis de. Pluralia Tantum: Reflexões sobre a música contemporânea. Revista da Fundarte, Montenegro, ano 16, n. 32, p. 52-94, jul/dez. 2016. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>.



Para aqueles que se posicionam pela superação do Modernismo, as vanguardas são tidas como sendo formalistas ao extremo, por se apoiarem especificamente em critérios técnicos e formais para efetuarem seus julgamentos.

Para entender o alcance dessa crítica, é necessário adentrar um pouco em algumas acepções do termo 'formalismo'.

Em seu *Vocabulário de Estética*, Souriau informa que

> [...] é formalista aquele que dá grande importância à forma ou às formas; porém o termo forma pode ser tomado em diversos sentidos, pode-se dar importância a algo por razões de ordens bastante diferentes e, enfim, o termo formalismo foi frequentemente utilizado de maneira polêmica, mas em conflitos que não eram sempre os mesmos; de sorte que a palavra formalismo tem diversos sentidos que não coincidem e cuja confusão pode conduzir a erros graves (SOURIAU, 1999, p. 758).

Podem-se estabelecer, a partir das classificações de Souriau, três sentidos principais aplicados ao formalismo estético e empregados na crítica às tendências vanguardistas. O primeiro sentido coincide com a censura a Hanslick, crítico musical de orientação kantiana, para quem a beleza estética seria inerente à existência de uma forma equilibrada e bem proporcionada; o segundo sentido tem a ver com a oposição entre forma e conteúdo e se dirige principalmente às tendências modernistas de caráter anticonteudista, para as quais a estrutura é mais importante do que o conteúdo representado – o que significa que, para os críticos atuais do Modernismo, o conteúdo ganha nova força; no terceiro sentido, o termo 'formalista' é empregado para censurar as tendências vanguardistas por centrarem suas investigações em estruturas musicais abstratas, criadas aprioristicamente, sem levar em consideração a observação do meio social ou cultural, o que muitas vezes é entendido como desprezo pela realidade.

Em geral, essas críticas ao 'formalismo' das vanguardas surgem como reações ao posicionamento antagônico dos músicos de vanguarda das décadas de 1950 e 1960 com relação à música com sentido narrativo, que, necessariamente, traz o conteúdo ao primeiro plano e, por conseguinte, desvia a percepção dos recursos técnicos, dos materiais sonoros e dos processos acústicos envolvidos na apreciação musical. Essa crítica modernista ao conteúdo vinha embutida em uma crítica geral ao Romantismo e à música descritiva, representada no século XIX pelo



'poema sinfônico' e pelas 'peças características'. Ainda hoje, em certos meios musicais é comum a restrição à música descritiva em geral.

Os músicos vinculados àquela via que pretende a superação do Modernismo – que, às vezes, chamam pejorativamente os movimentos de pós-vanguarda de 'ultramodernos' ou 'hipermodernos', entendendo-os como o fruto de uma atitude conservadora (cf. BUCKINX, 1998, p. 22) – consideram que o 'formalismo' vanguardista afastou o público das salas de concerto e buscam novos processos de comunicabilidade, através da investigação mais ou menos sistemática de processos narrativos e pela incorporação da significação musical direta.

É interessante notar a aferição de valor aos termos mencionados acima, 'Ultramodernismo' e 'Hipermodernismo': se essas expressões são consideradas negativamente pelos músicos que professam a superação do Modernismo, são entendidas com sentido favorável pelos partidários da pós-vanguarda, que empregam essa terminologia para demonstrar que consideram determinada parcela da produção atual como sendo extremamente significativa, pois se apoiam nos valores vanguardistas e os ultrapassam.

Tem-se, também, outra diferença terminológica operada por alguns autores, que se faz apenas mudando a ordem dos termos: 'nova música' e 'música nova'. Esta expressão, que foi amplamente empregada ao longo das décadas de 1950 e 1960, está ligada às tendências vanguardistas e pós-vanguardistas. No Brasil, houve, inclusive, um movimento de vanguarda autodenominado 'Grupo Música Nova', que lançou seu manifesto em 1963, com base nos princípios do Construtivismo e do Concretismo, e terminou por influenciar o movimento tropicalista, na música popular. O termo 'nova música' surgiu na década de 1990, na Europa, como contraposição ao conceito de 'música nova'; trata-se de músicos que absorvem diversas influências e atuam em várias direções, não pressupondo qualquer identidade teórica ou estilística entre si.

> Mesmo se eles são muito diferentes e se têm personalidades e escrituras próprias, todos esses compositores se afastaram voluntariamente da corrente atonal da música contemporânea. Eles sofreram diferentes influências, indo de músicas não-ocidentais, ao jazz, ao rock, à música de variedades internacional, passando pelo disco, pelo funk, até a música techno e inclusive pelas generalidades de programas televisivos. O que eles



> têm em comum é o fato de escutar o mundo sonoro que os envolve e que é o fundo musical de todos nós. Eles também têm uma filiação direta a Stravinsky. É por isso que se pode separar a música 'erudita' de hoje em duas grandes correntes. A corrente 'tonal', consonante por opção, pulsante e melódica, se situando em uma linha mais expressiva, geralmente chamada de 'Nova Música'. A corrente 'atonal', caracterizada pela utilização quase sistemática de saltos de registro, de assimetria rítmica e de dissonâncias, chamada também de 'música contemporânea' (LELONG, 1996, p. 11).

Um dos movimentos de superação do Modernismo, que se pode colocar como precursor dessa noção de 'nova música', é a 'Nova Simplicidade', que teve seu início na década de 1970 com um grupo de compositores alemães encabeçados por Walter Zimmermann (1949) e Wolfgang Rihm (1952). Esses músicos defendiam a liberdade de escrita e a dissolução do peso da História – que, na sua opinião, engessava as práticas vanguardistas – e preconizavam a absorção de experiências subjetivas de toda e qualquer natureza (vivências, impulsos, emoções, preferências, etc.), que pudessem conduzir à produção de novos processos narrativos e à depuração dos meios empregados para a criação musical. Com essas intenções, movimentaram-se na direção de estruturas mais elementares, com gestos musicais breves e texturas transparentes. Entretanto, os praticantes da Nova Simplicidade não se desviaram de configurações atonais, apenas acrescentaram elementos de caráter tonal e deram vazão a uma certa expressividade lírica em sua produção. Rihm, em entrevista a Noreen e Cody, comenta suas experiências dos anos '70 e '80:

> Eu sou um compositor intuitivo. Mesmo se não o fosse, somente poderia escrever a minha própria música. Não se pode criar arte com tabus. Naturalmente, somente quebrando tabus também não se faz arte. Em ambos os casos, o que surge são objetos que [apenas] se parecem com arte. [...]
> De volta às tríades: eu não era, de nenhuma maneira, o único a empregá-las. Talvez, em minha música, elas chocassem de forma mais provocativa, provavelmente porque não serviam ao propósito de garantir 'beleza', mas eram empregadas no mesmo nível que (quase) qualquer outra manifestação sonora, governadas por fluxos expressivos que não poderiam ser inteiramente analisados de modo racional. Isso era equivalente à alta traição, aos olhos dos modernistas (RIHM, 2006, p. 2).

Compositores que parecem seguir nessa mesma direção, porém com interesses distintos, são os franceses Pascal Dusapin (1955), que trabalha com misturas de elementos tonais e atonais carregados de forte lirismo, e Régis Campo



(1968), cuja peça *Commedia* (1995), de escritura amplamente stravinskyana, está organizada à base de múltiplas linhas contrapontísticas que se movimentam em torno de uma melodia que se estende por quase quinze minutos.

Outros grupos que têm sido bastante difundidos, nos últimos anos, são aqueles derivados do Minimalismo e que, portanto, empregam técnicas de organização repetitiva, com base em um mínimo de elementos formadores de processos sonoros. Esses elementos básicos – constituídos de poucas notas, estrutura harmônica simples e rítmica periódica – geralmente são elaborados de forma extremamente gradativa, com a intenção de dar tempo à escuta. Com isso, pretende-se dar ênfase aos processos perceptivos, acima de qualquer princípio compositivo.

O Minimalismo ortodoxo, aquele dos anos 60, estava centrado em estruturas ininterruptas, fixas, regulares e contínuas no tempo. Steve Reich partiu, para suas realizações mais peculiares da época, da experiência de ouvir a mesma gravação reproduzida em dois aparelhos diferentes, com rotações distintas, o que gerou uma defasagem gradual de tempo entre uma reprodução e outra. O compositor declarou:

> [...] enquanto eu ouvia esse processo gradual de mudança de fase, comecei a imaginar que esta seria uma forma extraordinária de estruturação musical. Esse processo afetou-me como um meio de alcançar determinado número de relações entre duas identidades, sem nenhuma transição. Era um processo musical sem emenda, ininterrupto (REICH apud SCHWARZ, 1996, p. 61).

É interessante notar como esses princípios de Reich e seus colegas minimalistas da década de 1960 são bastante 'formalistas' para os músicos mais jovens e, nesse sentido, se assemelham aos valores vanguardistas da mesma época, pois as preocupações com o processo, com a estrutura ou com as técnicas de composição estão acima de qualquer outro aspecto envolvido na atividade compositiva. Por essa razão, essa fase do Minimalismo pode ser considerada como sendo a última manifestação modernista, pois, mesmo que os processos de escuta já estivessem em evidência, o interesse principal está na construção de estruturas musicais abstratas. Ao comparar a mentalidade de Reich da década de 1960 com alguns comentários de John Adams (1947), um dos compositores mais destacados da corrente atual a que alguns chamam de Pós-Minimalismo, percebe-se que o



ponto de vista deste está descentrado do fazer e mais voltado para a absorção do meio sonoro circundante:

> Eu sempre fui profundamente influenciado pelo rock, pelo jazz e pela música pop. Creio que é uma parte importante da experiência de um norte-americano e penso que é a linha de demarcação entre a velha geração de compositores eruditos, aqueles que nasceram antes da guerra, e minha geração ou a dos meus alunos. É por isso que não tento me afastar dessa música, nem tapar os ouvidos para ela. Entretanto, ao ler John Cage, a gente nota que ele não era sensível a essa música, e, até mesmo, a execrava. Por minha parte, eu gosto e ela influenciou bastante a minha própria música (ADAMS, 1996, p. 20).

Ao contrário do purismo muitas vezes pretendido pelos músicos das décadas de 1950 e 1960 (que geralmente buscavam um estilo original, sem admitir ascendências externas explícitas, pois essas influências[15] eram transformadas até o ponto em que se tornavam imperceptíveis, ou eram incorporadas em estruturas que não poderiam ser remetidas a outras realidades que a da própria música em questão), vários compositores atuais estão buscando a assimilação explícita de diferentes fontes, desde a música clássica europeia e a música tradicional de outras culturas, até as diferentes manifestações populares e dos meios de comunicação de massa. Adams é preciso a esse respeito:

> O que distingue minha música das outras é o fato de que ela é tão 'miscigenada'. Se eu comparo minha música com a de Morton Feldman, que é tão pura, a minha é uma espécie de 'grande lixeira', ali se encontra de tudo, como em um grande 'ensopado'. [...]
> Cresci ao longo de um período em que se podia escutar de tudo, pois tudo estava registrado, e isso vai continuar no próximo milênio. Eu costumo *surfar* na Internet, todo o tempo, e posso andar por tudo (ADAMS, 1996, p. 21).

Não apenas Adams e os pós-minimalistas (que se diferenciam do Minimalismo histórico pela assimilação explícita de elementos exógenos), como também outros músicos das novas gerações aproveitam influências através da incorporação de estilemas[16] apropriados de diferentes tradições, o que também pode

[15] O termo 'influência' foi tomado, durante algum tempo, como sendo depreciativo, por indicar a ascendência de determinado artista ou escola sobre outros. Atualmente, para os compositores das novas gerações, a ideia de ascendência parece não gerar constrangimento, sendo, inclusive, um valor a ser aproveitado.

[16] 'Estilema' é um termo apropriado da linguística, empregado para designar traços estilísticos característicos de determinada obra, escritor ou escola literária; o que, em música, pode ser indicado

MATTOS, Fernando Lewis de. Pluralia Tantum: Reflexões sobre a música contemporânea. Revista da Fundarte, Montenegro, ano 16, n. 32, p. 52-94, jul/dez. 2016. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>.



incluir técnicas de vanguarda. Com isso, esta música se torna mais corpórea, está vinculada à realidade circundante ou, em outras palavras, se faz mais mundana. Isso também se deve à introdução de elementos de linguagens musicais vernaculares, consideradas como sendo parte da 'fala' cotidiana; seja a música autóctone ou a música tocada nos meios de comunicação e que se torna, com o passar do tempo, tão absorvida pelas mentalidades que passa a ser entendida como 'linguagem comum'.

Os chilenos Eduardo Cáceres (1954) e Aliosha Solovera (1963) têm incorporado elementos de tradições locais em suas criações de caráter experimental. Cáceres, em sua peça *Canciones ceremoniales para aprendiz de machi*, para grupo vocal feminino, aproveita textos em língua mapudungum para combinar diferentes ritmos apropriados dos índios mapuches. Na peça *Ressonandes* (2002), para dez flautas, cujo título alude à 'ressonância dos Andes', Solovera busca "estabelecer um vínculo com a música das culturas pré-colombianas" através da experimentação de sonoridades incomuns no instrumento. Para o compositor, "a flauta transversa se desliga de sua raiz cultural e é assumida em sua condição mais elementar, como instrumento de sopro". É interessante notar, nesse sentido, o paralelismo entre *Ressonandes* e a peça *Nola* (1994), para várias flautas e orquestra de cordas, do tajiquistanês Benjamin Yusupov (1962), que se refere à sua música da seguinte maneira: "esta peça é uma busca de efeitos sonoros gerados pelas flautas como se fossem instrumentos de cordas. A combinação com a música étnica está associada a um certo esteticismo da música oriental". Ambos aproveitam valores de suas tradições locais para experimentar sonoridades inusuais em conjuntos de flautas; Solovera busca restituir o som elementar do sopro, Yusupov tem o intuito de fazer um instrumento de sopro soar como corda. Apesar da similaridade conceptual, o resultado sonoro é bastante distinto.

Em uma direção similar e com base em vivências pessoais, o colombiano Angel Alfonso Rivera (1983) escreveu *Quya-Killa* (2013) para voz, flauta, percussão

por padrões escalares, contornos melódicos, figurações rítmicas, encadeamentos harmônicos, combinações instrumentais ou algum outro aspecto de qualquer natureza que identifique 'estilos' ou 'maneiras'.

MATTOS, Fernando Lewis de. Pluralia Tantum: Reflexões sobre a música contemporânea. Revista da Fundarte, Montenegro, ano 16, n. 32, p. 52-94, jul/dez. 2016. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>.



(dois tom-tons, maracas, temple blocks, prato suspenso) e piano. A peça foi escrita a partir da participação em rituais e celebrações indígenas na Bolívia e no Peru, dos quais se destacam *Pachamama* (Ritual da Mãe Terra), *Inti Raymi* (Festa do Sol) e *Quya Raymi* (Festa da Lua e da Fertilidade). A peça, que é o resultado de lembranças afetivas desses rituais, isto é, os traços que permanecem na memória de forma pulsante e transformam a percepção do mundo, está organizada em três seções derivadas das fases ritualpisticas: Preparação, Oração e Celebração.

Para o compositor,

> [...] a música de culturas tribais gira em torno de um mundo próprio, com sonoridades que derivam do contorno, da natureza, dos animais e do próprio homem. As manifestações fonéticas, os gestos e a mímica são meios de comunicação e, neste contexto, a música e a dança manifestam estreita relação com os rituais e cerimônias [...]
> Por se tratar de algo mágico e que possui características que podem ser aproveitadas na composição, considero que a imagem do ritual tem forte função orientadora e organizacional, sendo uma imagem que fundamenta e orienta os elementos do percurso criativo (RIVERA, p. 39-40).

Não é necessário que o músico esteja estreitamente vinculado a esta ou àquela tradição para se sentir compelido a empregá-la em alguma obra. O compositor inglês Thomas Adès (1971) escreveu sua *America: a prophecy* (1999), para meio-soprano, coro opcional e orquestra sinfônica, para um projeto chamado 'Mensagens para o Milênio', promovido pela Orquestra Filarmônica de Nova Iorque. Interessante, nesta peça, é o fato de que o único texto em inglês é a tradução de um fragmento da profecia maia que prenuncia o fim dos tempos; os outros trechos cantados, na peça de Adès, foram aproveitados de textos hispano-americanos. Com isso, o compositor pretendia criar um mapa da América, localizado ao Sul dos Estados Unidos, com o intuito de mostrar aos norte-americanos que eles não foram os primeiros americanos (escrito maia), como também não são os únicos (fragmentos latino-americanos). Interessado pelas culturas pré-colombianas e pelo sincretismo cultural da América Latina atual, o compositor disse, em entrevista a Tom Service, que essa sua noção da América "começou quando tive uma enorme vista da pirâmide de Belize. Havia árvores em todas as direções. Entretanto, havia estas pequenas saliências, que também eram verdes, e eram as antigas pirâmides maias" (ADÈS *apud* FOX, 2006, p. 1). Outra representação da América ocorreu-lhe a



partir de um mapa surrealista publicado na revista belga *Parietein*, em 1929. Essas imagens, aliadas aos textos escolhidos, se tornaram o ponto de partida para a estruturação de *America: a prophecy*.

Outro exemplo, agora no sentido da assimilação dos meios de comunicação de massa em uma música de caráter experimental, é a peça de Michael Daugherty (1954) intitulada *Elvis Everywhere* (1993), em que são combinados cantores, um quarteto de cordas, processos de manipulação eletrônica dos sons e a voz de Elvis Presley, que funciona como uma espécie de material unificador de todas as sonoridades que acontecem ao longo da música.

> Não posso escrever a mínima nota se não tenho, antes, uma ideia. É geralmente um elemento visual: um ídolo americano como Elvis, um flamingo de plástico cor-de-rosa ou ainda Jackie Kennedy que me evocam os sons. [...] Antes de compor Elvis Everywhere para o Quarteto Kronos, assisti ao Congresso Internacional de Imitadores de Elvis, onde ouvi cantar mais de duzentos Elvis. Somente posso escrever música quando estou próximo dela. Seria difícil transcrever musicalmente a poesia de Safo, por exemplo. Por outro lado, assisti a todos os episódios de Star Trek[17] (DAUGHERTY, 1996, p. 105).

O que interessa, para muitos artistas contemporâneos, é essa ruptura dos limites daquilo que era tradicionalmente considerado como sendo ‘bom gosto’ e ‘mau gosto’, ‘arte' e ‘indústria do entretenimento’, enfim, todas as formas de dicotomia que caracterizaram as correntes modernistas. A intenção de superar essas dualidades com uma atitude inclusiva, em que as diferentes formas de manifestação cultural têm seu lugar na cultura contemporânea, não significa necessariamente aquela postura cínica do *blasé* que caracterizou o final do século XX, nas décadas de 1980 e 1990. Ao contrário, estar aberto aos diferentes pontos de vista também pode significar assumir uma postura de caráter pessoal, porém com o entendimento de que esta é mais uma entre tantas possibilidades de conhecer a realidade e de se relacionar com o mundo.

Na busca de autonomia, um grupo de compositores nova-iorquinos, encabeçados por Michael Gordon (1956), David Lang (1957) e Julia Wolfe (1958),

[17] Essas considerações seriam impossíveis, se vindas de um compositor como Pierre Boulez, por exemplo, que consideraria essa assimilação de elementos da cultura de massa como vulgarização da criação musical.

MATTOS, Fernando Lewis de. Pluralia Tantum: Reflexões sobre a música contemporânea. Revista da Fundarte, Montenegro, ano 16, n. 32, p. 52-94, jul/dez. 2016. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>.



criou o festival *Bang on a Can* e formou um grupo de câmara para divulgar sua música e a de outros compositores de sua geração[18]. Wolfe conta a origem do festival, em entrevista a Lelong:

> Nós queríamos abalar as estruturas em Nova Iorque e ter um pretexto para tomarmos café da manhã juntos, todos os dias. Bang on a Can quase começou como uma brincadeira. Nós chamamos assim ao primeiro festival porque pensamos que não haveria outros, mas terminou sendo um rastro de pólvora. Muitas e muitas pessoas vieram no primeiro ano, entre eles John Cage e Steve Reich. Nós trabalhamos duramente para ampliar nosso público para além do círculo dos amantes da Nova Música. Fizemos nossa divulgação bastante numerosa entre o público de balé, de teatro e de cinema. Mesmo que o festival tenha se desenvolvido, ainda se mantém a serviço dos compositores com ideias novas, com espírito aventureiro. O público vem numeroso e entusiasmado, a apresentação é formidável, descontraída, o que tem o efeito de não espantar a audiência (WOLFE, 1996, p. 369-370)

O festival, que existe desde 1987, se tornou um evento anual, que conta com um conjunto de câmara formado por solistas virtuoses, o grupo Bang on a Can All-Stars, uma orquestra, a Spit Orchestra, gravações, que são lançadas em CD, e transmissões radiofônicas. O grupo Bang on a Can All-Stars tem uma constituição heterogênea, tanto do ponto de vista dos instrumentos que fazem parte do grupo, quanto da linha de atuação de seus músicos. Formado por instrumentos como piano, saxofone, clarinete, violoncelo, guitarra elétrica, baixo elétrico e percussão[19], o grupo se caracteriza pela mistura de sonoridades de música erudita, música pop e jazz. A formação e a prática dos músicos – que tocam em orquestras sinfônicas tradicionais, participam de shows ou concertos, gravam discos de música pop e tocam em bandas de jazz – possibilita trabalhar com repertórios diversificados. Assim, o grupo se propõe a divulgar diferentes tipos de manifestação musical da contemporaneidade, o que o difere de outros grupos – como, por exemplo, 'Steve Reich and Musicians', 'Michael Nyman Band' ou 'Philip Glass Ensemble' – que têm em seu repertório somente a produção do próprio compositor que dá nome ao grupo ou daqueles que estão diretamente associados a ele.

[18] Essa prática de criar o próprio grupo musical já havia sido praticada por músicos como Steve Reich, Philip Glass, Louis Andriessen (1939) e Michael Nyman (1944), entre outros.

[19] Os músicos do Bang on a Can All-Stars são, atualmente: Vicky Chow, teclados; Ken Thomson, sopros; Ashley Bathgate, violoncelo; Mark Stewart, guitarra elétrica; Robert Black, contrabaixos; David Cossin, percussão.

MATTOS, Fernando Lewis de. Pluralia Tantum: Reflexões sobre a música contemporânea. Revista da Fundarte, Montenegro, ano 16, n. 32, p. 52-94, jul/dez. 2016. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>.



Percebe-se, nessa postura comum a muitos músicos atuais, a busca pela diferença se tornando mais importante do que a pretensão de identidade estilística. Esse aspecto resulta em outra característica difundida entre os compositores contemporâneos que se dedicam à investigação de novos métodos narrativos. Muitos compositores atuais têm formação acadêmica em áreas como linguística, letras, comunicação ou filosofia, campos do conhecimento considerados como sendo profícuos para a criação musical. Vários compositores atuam como professores universitários nessas áreas e desenvolvem seu trabalho criativo com base nesse conhecimento, mais do que em técnicas tradicionais de composição. Conhecem essas técnicas, mas preferem deixá-las em segundo plano no processo criativo – o que difere de certas linhas vanguardistas das décadas de 1950 e 1960, em que a invenção de novos processos de estruturação e métodos compositivos estavam em primeiro plano.

O compositor brasileiro Eduardo Seincman (1958) escreveu uma série intitulada *A Dança dos Duplos*[20], em que cada uma das cinco peças que compõem o ciclo, destinada a uma formação instrumental diferente, foi concebida a partir de uma experiência extramusical. A *Dança de Dorian*[21], para piano a quatro mãos, foi escrita a partir da leitura do romance *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. Esta peça contém diversos elementos que caracterizam a investigação de novos processos narrativos. Excertos do texto de Wilde foram apostos à partitura para orientar os músicos sobre qual segmento do romance corresponde a cada uma das passagens musicais. O compositor chama a atenção, no entanto, para o fato de que não se trata de música programática, pois sua intenção não é produzir uma descrição musical *ipsis litteris* da narrativa de Wilde, mas criar uma narrativa paralela, estritamente musical, e que não se vincula diretamente à sequência de episódios do

[20] *A Dança dos Duplos* é formada pelas seguintes peças: *A Dança Misteriosa* (1986, "para um anjo que nascerá"), para piano solo; *A Dança Lúgubre* (1987), para flauta contralto, marimba e piano; *A Dança de Dorian* (1988, "baseada no romance *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde"), para piano a quatro mãos; *A Dança do Dibuk* (1988, "baseada na peça de teatro *O Dibuk*, de Sch. An-Ski"), para marimba, vibrafone e glockenspiel; *A Última Dança* (1989, "inspirada na leitura de *O Cisne*, de Leonardo da Vinci"), para flauta contralto e dois vibrafones.

[21] Esta que foi a música tocada na Abertura do Simpósio Agora: Arte e Pensamento, no dia 24 de outubro de 2006, pelas pianistas Carolina Avellar e Elaine Foltran.

MATTOS, Fernando Lewis de. Pluralia Tantum: Reflexões sobre a música contemporânea. Revista da Fundarte, Montenegro, ano 16, n. 32, p. 52-94, jul/dez. 2016. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>.



romance. Neste sentido, tornam-se importantes as citações das obras musicais apresentadas no texto, nas cenas em que Dorian Gray toca piano ou assiste a um concerto.

Cria-se uma nova narratividade musical através de uma sinestesia múltipla, na audição da obra. A estrutura musical se desdobra como uma sequência de imagens (visuais, táteis, auditivas e mesmo olfativas) que são justapostas, umas às outras, às vezes por meio de transições gradativas, às vezes por meio de interrupções abruptas como cortes cinematográficos. Conforme a música se aproxima do final, vai-se tornando mais tensa e agitada, criando a atmosfera para o desfecho extraordinário (Dorian Gray não envelhece porque é a figura pintada em seu retrato que se torna mais velha), através da precipitação de uma cena na outra com o propósito de alterar o rumo dos acontecimentos de modo inesperado.

Percebe-se, nesse sentido, uma espécie de análogo musical daquilo a que Aristóteles chamaria de resolução catártica através da '*peripéteia*' (peripécia), isto é, a incorporação de encadeamentos imprevistos no decorrer da ação com o sentido de produzir alterações súbitas dos estados de humor. Entre os tipos de narrativa destacados por Aristóteles (narrativa episódica, narrativa simples e narrativa complexa), o filósofo dava preferência à narrativa complexa, que produz expectativa por meio do acúmulo de ações e pelo emprego de princípios como a verossimilhança dessas ações, a necessidade dos acontecimentos no curso da história, o reconhecimento (descoberta) de uma situação vivida, porém não compreendida anteriormente, e o imprevisto produzido por novas situações.

> Peripécia é uma viravolta das ações em sentido contrário [...], segundo a verossimilhança ou necessidade [...]. O reconhecimento, como a palavra mesma indica, é a mudança do desconhecimento ao conhecimento, ou à amizade, ou ao ódio, das pessoas marcadas para a ventura ou desdita. O mais belo reconhecimento é o que se dá ao mesmo tempo em que uma peripécia, como aconteceu no Édipo. [...] Nesse passo, se verificam duas partes da fábula, a peripécia e o reconhecimento; mas há uma terceira, o patético. [...] O patético consiste numa ação que produz destruição ou sofrimento, como mortes em cena, dores cruciantes, ferimentos e ocorrências desse gênero (ARISTÓTELES, 1997, p. 30-31).

Naturalmente, Aristóteles não exigia a concomitância de todas essas linhas narrativas para a produção de estados catárticos, que, na tragédia antiga, vinham



geralmente associados à música. Quando se escuta *A Dança de Dorian*, de Seincman, porém, a impressão que se tem é que todos esses processos se acumulam nos trechos finais da peça, produzindo várias camadas de expressão que extrapolam a significação especificamente musical na direção de uma espécie de experiência estética multissensorial, geralmente possibilitada pela combinação de diferentes linguagens artísticas (poesia, teatro, música, artes visuais, etc.). Alguns processos narrativos ou semânticos empregados se assemelham a formulações de compositores românticos, como Robert Schumann (1810-1856), porém a totalidade do resultado seria algo impensável antes da concepção da música de Seincman.

Outro compositor que se interessa pela criação de sensações sinestésicas é o uzbequistanês Dimitri Yanov-Yanovski (1963). Segundo depoimento do compositor, sua música está centrada na intenção de criar diferentes processos de estruturação do tempo musical através da oposição de durações heterogêneas apresentadas simultaneamente. Esses métodos produzem dois resultados distintos, que se complementam: o efeito psicológico de contração e distensão do tempo e o processo linguístico de polifonia narrativa, que é obtida pelo entrecruzamento de múltiplos significados (que podem ser musicais, textuais, dramáticos ou plásticos). A investigação de novos princípios de comunicabilidade e a valorização do processo musical por meio de métodos repetitivos colocam Yanovski entre os compositores atuais cujos trabalhos apresentam processos multidirecionais que resultam em novas formas de produção e recepção musicais. Também nesse sentido, vários músicos atuais se diferenciam das gerações anteriores, pois valorizam o ato de recepção como sendo tão ou mais importante do que as técnicas de composição, visto que entendem que estas devem estar a serviço daqueles – o que conduz a uma arte centrada nos processos estésicos e nas possibilidades de interação comunicativa entre o compositor, o intérprete e o público[22].

[22] A avaliação das relações entre o compositor e o intérprete é outro aspecto extremamente relevante nas discussões sobre a música contemporânea. Nas tendências vanguardistas, em geral, o compositor muitas vezes busca escrever uma "música contra o instrumento", o que gera grandes dificuldades de execução. Brian Ferneyhough (1943), um dos mais importantes compositores da pós-vanguarda e partícipe da Nova Complexidade (note-se o antagonismo com relação à 'Nova Simplicidade'), costuma dizer, com intenção motivadora e polêmica, que escreve mais notas do que o músico consegue tocar, para que ele tenha que escolher entre as notas escritas e interferir no

MATTOS, Fernando Lewis de. Pluralia Tantum: Reflexões sobre a música contemporânea. Revista da Fundarte, Montenegro, ano 16, n. 32, p. 52-94, jul/dez. 2016. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>.



3. Traços Gerais

Percebe-se, com as reflexões apresentadas acima sobre aspectos da música atual (e sempre lembrando que este ensaio aborda uma parcela da totalidade da produção contemporânea), que vivemos em um período em que há músicos e musicólogos[23] dedicados à investigação de toda e qualquer produção musical, seja ela próxima ou distante geograficamente, seja recente ou remota no tempo. Pesquisadores atuais dedicam-se, inclusive, à descoberta de processos e materiais que não são condizentes com seu gosto pessoal, pois o que importa é que toda e qualquer parcela da produção humana está aí para ser conhecida, independentemente agradar, ou não, ao estudioso[24].

Assim, quebram-se hierarquias seculares, em que se considerava determinada parcela da produção de alguma época superior às outras, ou se entendia que determinada região do planeta produz algo de maior importância cultural ou histórica do que outras. Essas posições etnocêntricas, ainda hoje defendidas por alguns, como o crítico literário Harold Bloom, por exemplo, são questionadas por não serem condizentes com as infinitas possibilidades atuais de acesso à informação, pois são restritivas do ponto de vista do gosto, no sentido em que elevam opiniões meramente pessoais de seus autores à categoria de valor universal.

A postura abrangente de pensadores contemporâneos, como Michel Meyer, vem de encontro àqueles pontos de vista exclusivistas em que se confunde 'opinião' com 'conhecimento'. Para Meyer,

> [...] cada um tem o direito de ser diferente, de realizar sua diferença, contanto que a igualdade de direitos da [outra] pessoa seja respeitada.

processo de criação da obra, de forma que cada nova interpretação soará diferente das demais. Ferneyhough parece buscar resultados semelhantes aos de John Cage, porém pelo caminho inverso. Essa discussão, porém, extrapola os limites deste ensaio.

[23] Vale esclarecer que se entende por musicólogo, aqui, todo aquele profissional que se dedica à pesquisa em música, seja através da musicologia histórica, musicologia sistemática ou etnomusicologia, da análise musical, psicologia da música, crítica musical ou da estética musical, entre outras. Sendo assim, musicologia é entendida como sendo a área que engloba todos os campos teóricos do saber musical.

[24] Um bom exemplo, neste sentido, é a incansável pesquisa sobre o Neoclassicismo francês realizada por Michel Faure, musicólogo que se posiciona antagonicamente com relação àquela tendência estético-musical.

MATTOS, Fernando Lewis de. Pluralia Tantum: Reflexões sobre a música contemporânea. Revista da Fundarte, Montenegro, ano 16, n. 32, p. 52-94, jul/dez. 2016. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>.



> Inversamente, a universalidade é imperativa, mas não pode sê-lo em detrimento das diferenças que constituímos e que nos faz ser [aquilo que somos]. Cada um tem o direito à sua história, e o dever de cada um é respeitar esse direito nos outros. A universalidade sem diferença é tão totalitária quanto a diferença sem universalidade (MEYER, 2000, p. 148)

Tem-se, assim, uma nova postura crítica (que também pode ser denominada metacrítica), a qual propõe que, ao exercitar a crítica, se inicie fazendo crítica aos próprios valores pessoais e, inclusive, às possibilidades de exercício da crítica no domínio de determinados contextos. Isso aplicado ao campo da música, que é uma arte e não uma ciência exata, leva à abertura de novas perspectivas e ao entendimento de que os pontos de vista dos outros têm tanto direito à existência quanto os nossos. Isso não significa igualdade de critérios, mas igualdade de direito, pois pode haver diferenças na qualidade dos valores, sendo que alguns princípios podem estar mais fundamentados do que outros. O que faz levar em consideração que, em qualquer sistema de valores, os critérios apropriados para sua avaliação estão no exame de sua estrutura lógica interna entrecruzada com sua adequação à realidade. Entretanto, nem mesmo a argumentação mais sistematizada e bem fundamentada é garantia de excelência, em se tratando de arte, pois esta é uma área onde os critérios são qualitativos e, portanto, não podem ser quantizados – e já houve quem (como Max Bense) se esforçou em mensurar matematicamente a arte, porém em nenhum caso se alcançou um resultado considerado minimamente satisfatório junto à comunidade artística.

Quando o músico se torna mais receptivo às diferentes opiniões que circulam no campo da estética musical, percebe, também, que diferentes processos musicais podem ser combinados em uma única peça de música, não importando onde ou quando esses processos se originaram. Essas fontes podem ser justapostas, uma após a outra, na sequência de eventos sonoros, assim como podem ser sobrepostas em um único momento do tempo musical. Isso depende de vários fatores, muitos deles ligados aos anseios do próprio artista. Também se abrem novas possibilidades de significação através da música, que não permanece restrita a valores exclusivamente técnicos ou formais. Por outro lado, a técnica e a forma sempre poderão ser incorporadas em situações musicais de índole mais ampla do que a



mera oposição dicotômica entre 'moderno' e 'pós-moderno', 'música nova' e 'nova música' ou entre 'preferência pela forma e pela técnica' e 'preferência pelo conteúdo e pelas estruturas narrativas'. Para o compositor italiano Luca Lombardi (1945), "uma filosofia da nova música, escrita hoje, não poderia dividir de maneira maniqueísta o mundo em [...] progressistas e reacionários, mas deveria dar conta da multipolaridade da situação atual. A realidade – e não somente a realidade musical – é complexa, contraditória e consequentemente – para exprimir em termos positivos – rica" (Lombardi *apud* MICHEL, 1998, p. 104).

A tradição não é mais entendida como sistema fechado em que determinada interpretação se torna 'a explicação' dos fatos, mas também são valorizadas as reações pessoais, particularizadas e mesmo idiossincráticas. Também se torna problemático asseverar algo sobre 'a tradição', sendo que se reconhece a simultaneidade de inúmeras 'tradições', algumas complementares entre si, outras antagônicas, mas todas com igual direito à existência. A identidade passa pela diferença entre um e outro e essa diferença passa pela universalidade dos valores que podem reconhecer a diferença de um no outro, assim como a identidade de cada um somente pode ser reconhecida quando se tem conhecimento da universalidade relativa (ou contextual) de cada uma das partes constituintes do todo identitário[25]. A valorização da diferença pode conduzir à aceitação da multiplicidade das práticas musicais, seus materiais acústicos, suas técnicas, seus processos de elaboração, seus significados intrínsecos e extrínsecos, suas práticas e seus valores, pois "o conteúdo é, em suma, a teoria que dá significado à música" (BUCKINX, 1998, p. 91).

Como resultado, têm-se alcançado novas funcionalidades no campo musical, isto é, descobrem-se novas possibilidades de uso ou aplicação da música que correspondem às necessidades das novas gerações. A diversidade de funções musicais que se disseminaram desde a Antiguidade foi-se tornando cada vez mais restrita nos últimos anos do século XX, período em que alguns dividiam as funções em apenas 'música de concerto' e 'música de entretenimento', reforçando outra

[25] *Pluralia tantum*: mesmo o singular é plural.

MATTOS, Fernando Lewis de. Pluralia Tantum: Reflexões sobre a música contemporânea. Revista da Fundarte, Montenegro, ano 16, n. 32, p. 52-94, jul/dez. 2016. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>.



dicotomia com caráter de preconceito social. Nos últimos anos, outras funções têm sido observadas, como a função de aglutinação social comum nas tribos indígenas que necessitavam da união grupal para garantir a sobrevivência. Quando se pratica música como interferência urbana, se traz um grande contingente de pessoas para uma praça pública e se as oferece experiências que se diferenciam do lugar-comum, está-se recuperando aquela prática de aglutinação social.

Quando o compositor estoniano Arvo Pärt (1935) busca sonoridades medievais e orientais em combinação com as sínteses operadas pelo Minimalismo para expressar seus valores místicos de caráter ecumênico, em uma peça como *Summa* (1977), está retomando a função congregacional da música, anteriormente mantida somente no âmbito dos templos religiosos. A música de Pärt é tocada tanto em rituais religiosos, como em salas de concerto e em manifestações públicas ao ar livre.

Outra função que está sendo redescoberta por músicos eruditos contemporâneos é a música de diversão. Cabe uma distinção importante entre os termos 'divertir' e 'distrair'. Divertir, na acepção empregada aqui, significa 'separar-se, ser diferente, divergir'. Assim, a função de divertir pode ser compreendida, em um sentido metacrítico, como divergência em relação ao estado de coisas dominante. Distrair significa 'rasgar, vender a retalho'; também pode ser entendido como 'desviar ardilosamente a atenção do adversário, para fazê-lo cometer erros' e, nesse sentido, o termo pode se adequar àquelas experiências que conduzem ao alheamento da própria condição, da condição do outro e da realidade circundante. Depreendido desse modo, surge outra noção do conceito de 'música de diversão', que pode ser tomada como uma nova funcionalidade da música, que se apõe ao estado de distração.

Exemplo recente, nesse sentido, é a Revolução Laranja, na Ucrânia, em 2005, em que a população das grandes cidades foi às ruas, vestindo laranja, a cor da oposição, para protestar contra as fraudes eleitorais que mantinham o primeiro-ministro Viktor Yanukovich no poder. Vários grupos musicais, tocando jazz, música pop, música folclórica ou música clássica se revezavam para manter a praça de Kiev repleta de música, vinte e quatro horas por dia. No Brasil atual, em novembro de

MATTOS, Fernando Lewis de. Pluralia Tantum: Reflexões sobre a música contemporânea. Revista da Fundarte, Montenegro, ano 16, n. 32, p. 52-94, jul/dez. 2016. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>.



2016, um grupo de estudantes permaneceu dançando em frente à universidade, em Curitiba, por um dia inteiro, em protesto à PEC 241/55. Como estavam em uma zona residencial, para não fazer barulho em respeito aos moradores, cada um deles portava seus próprios fones de ouvido e dançavam embalados pelas músicas que lhes agradavam. Várias músicas ao mesmo tempo. Cada um na sua. Seu slogan: "20 horas em movimento contra 20 anos de congelamento".

***

Post-Scriptum: Presumir que os compositores das novas gerações permaneçam escrevendo música da mesma maneira que os músicos de gerações anteriores seria o mesmo que esperar que estes continuassem fazendo música como seus antepassados. Se forem tomados intervalos de aproximadamente meio século, pode-se considerar que: pretender que Thomas Adès (1971) continue a escrever música como Pierre Boulez (1925) seria o mesmo que supor que Boulez continuaria a pensar música da mesma forma que Arnold Schoenberg (1874-1951), que Schoenberg ter-se-ia mantido na mesma linha de investigação que Anton Bruckner (1824-1896), que Bruckner não poderia ter concebido música diferente de Ludwig van Beethoven (1770-1827), que teria seguido na linha de Niccolò Piccinini (1728-1800), o qual permaneceria pensando como Antonio Vivaldi (1678-1741). Segundo esse raciocínio, Adès apenas escreveria autênticos concertos barrocos (o que é uma hipótese, no mínimo, intrigante).

O quadro abaixo sintetiza as principais características da música contemporânea, de acordo com as acepções discutidas neste ensaio.

ACEPÇÕES	REFERENCIAIS	ATITUDES	PROCEDIMENTOS	VALORES	RESULTADOS
1. Continuidade da Modernidade	1. Liquidação dos Sistemas Totalizantes (Modal, Tonal, Serial)	1. Experimentalismo (expansão das possibilidades técnicas compositivas e instrumentais)	1. Pós-Vanguarda 2. Espectralismo 3. Nova Complexidade	1. Arte Especulativa 2. Diversidade Contextual (cada momento no tempo dirige-se a vários pontos do espaço)	1. Criação de estruturas inovadoras 2. Espacialização do tempo 3. Arte poético-centrada (importa a criação)
2. Retorno à Tradição	2. Crítica ao Historicismo e ao Determinismo	2. Retorno ao passado (alguma época, em algum	4. Tendências restauradoras (reutilização de	3. Apropriação do Legado	4. Permanência do passado em um presente

MATTOS, Fernando Lewis de. Pluralia Tantum: Reflexões sobre a música contemporânea. Revista da Fundarte, Montenegro, ano 16, n. 32, p. 52-94, jul/dez. 2016. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>.



	Histórico	lugar)	processos tradicionais: Neomodalismo, Neotonalismo, etc.) 5. Retorno à melodia, ao contraponto e à harmonia	Histórico	transformado 5. Evidência de procedimentos e/ou estilemas oriundos de tradições culturais variadas
3. Superação do Modernismo	3. Questionamento das vanguardas, do Estruturalismo e das tendências formalistas (importam todos os aspectos da produção e recepção artísticas, e não apenas seu nível imanente)	3. Novos processos de comunicabilidade	6. Métodos repetitivos (Pós-Minimalismo) 7. Nova Simplicidade 8. Apropriação de Linguagens (folclore, popular urbana, pop, etc.)	4.Valorização do Processo 5. Pluralidade e identidade pulverizada (quebra de conceitos como a unidade estilística e a distinção de gêneros)	6. Nova Narratividade 7. Hibridismo Estilístico 8. Arte estésico-centrada (importa a recepção)
4. Traços Gerais	4. Investigação de toda e qualquer produção musical, independente de época ou lugar	4. Metacrítica, como crítica ao Criticismo convencional	9. Poliestilística (citação, alusão, colagem) 10. Multiculturalismo (justaposição e sobreposição de processos musicais oriundos de diferentes fontes)	6. Valorização da Diferença (importam reações peculiares a aspectos específicos da tradição, e não a 'Tradição' como 'Sistema')	9. Multidirecionalidade na produção e na recepção musicais 10. Novas funcionalidades do fazer musical

MATTOS, Fernando Lewis de. Pluralia Tantum: Reflexões sobre a música contemporânea. Revista da Fundarte, Montenegro, ano 16, n. 32, p. 52-94, jul/dez. 2016. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>.



Referências

ARISTÓTELES. Poética. In: *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997.

ADAMS, John. Interview. In: LELONG, Stéphane (Org.). *Nouvelle musique*. Paris: Balland, 1996.

BEKKER, Paul: *La Musique*. Paris: Payot, 1928.

BERNARDES, Maria Helena. Arte suficiente. *Koralle*, Porto Alegre, v. 1, n. 4, abr-mai, 1998, p. 7.

BUCKINX, Boudewijn. *O pequeno pomo ou a música do pós-modernismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

COCTEAU, Jean. Le coq et l'arlequin. In: *Romans, poésies, œuvres diverses*. Paris: Librairie Générale Française, p. 425-478, 1995.

DAUGHERTY, Michael. Interview. In: LELONG, Stéphane (Org.). *Nouvelle musique*. Paris: Balland, 1996.

DIDEROT. *Le neveu de Rameau*. Paris: Flammarion, 1983.

FAURE, Michel. *Peut-on definir le neo-classicisme*? Analyse Musicale. Paris, n. 33, nov. 1998, p. 69-78.

FOX, Christopher. *Tempestuous times: the recent music of Thomas Adès*. Disponível em:<http://www..com/p/articles/mi_qa3870/is_200410/ai_n9463309>. Acessado em 24 de janeiro de 2006.

FUBINI, Enrico. *L'estetica musicale dal settecento a oggi*. Torino: Einaudi, 2001.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Campinas: UNICAMP, 1989.

KOELLREUTTER, H. J. *Introdução à estética e à composição musical contemporânea*. Porto Alegre: Movimento, 1987.

LELONG, Stéphane. *Nouvelle musique*. Paris: Balland, 1996.

MEYER, Michel. *Petite Métaphysique de la différence: religion, art et société*. Paris: Librairie Générale Française, 2000.

MICHEL, Pierre. Essai de description der quelques tendances musicales nouvelles en Europe depuis le début des années 1970 en vue de leur analyse musicologique et esthétique. *Analyse Musicale*, Paris, n. 33, nov. 1998, p. 104-126.



RAMAUT-CHEVASSUS, Beatrice. *Musique et postmodernité*. Paris, PUF, 1998.

RATNER, Leonard. *Classic music – expression, form and style*. New York: Schirmer, 1980.

RIHM, Wolfgang. *Wolfgang Rihm in conversation with Kirk Noreen and Joshua Cody*. Disponível em:<http://www.sospeso.com/contents/articles/rihm_p2.html>. Acessado em 24 de janeiro de 2006.

RIVERA BAQUERO, Angel Alfonso. *Imagem:* um ponto de partida para a organização estrutural e formal no processo composicional. Memorial de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2014.

ROCHBERG, George. THE key that will open. CD *George Rochberg, Symphony Nº 5, Black Sounds, Transcendental Variations*. Saarbrücken Radio Symphony Orchestra, Christopher Lyndon-Gee. Naxos, 2003. 1 disco compacto (61:03 min): digital, estéreo. 8.559115.

SCHNITTKE, Alfred. Les tendances polyestilistiques dans la musique moderne. *Analyse Musicale.* Paris, n. 33, nov. 1998, p. 132-134.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. Berkeley: University of California, 1975.

SCHWARZ, Robert. *Minimalists*. London: Phaidon, 1996.

SOURIAU, Étienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: PUF, 1999.

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical*. Madrid: Taurus, 1986.

WALKER, John A. *A arte desde o pop*. Rio de Janeiro: Labor, 1977.

WOLFE, Julia. Interview. In: LELONG, Stéphane (Org.). *Nouvelle musique*. Paris: Balland, 1996.