

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

História da Música IV - Professor Marcos Lacerda

Gabriela Matsas, N°USP 10891230

Henrique da Silva Carvalho, N°USP 11227240

Julia Pires de Britto Costa, N°USP 11227403

Luiza Pires de Britto Costa, N°USP 11227362

Marcos Pereira Osaki, N°USP 11776813

Nathália Gidali, N°USP 10741830

Raphael de Noronha Lima, N°USP 10948906

Wallace Cavallari, N° USP 11227171

Guerra Fria e a música de vanguarda nos anos 50

São Paulo

2020

Introdução

O capítulo “*Admirável mundo novo – A Guerra fria e a vanguarda dos anos 50*” leva o nome da obra de Aldous Huxley, um romance distópico publicado em 1932 na Inglaterra. O autor imagina uma sociedade fascinada pelo progresso e conformada a viver sob um regime totalitário, que impunha uma felicidade compulsória; lá tudo era controlado, inclusive a genética. Dessa forma, o livro tem um caráter pessimista em relação ao progresso e às experiências democráticas, que pareciam falhar no início do século XX.

Alex Ross não faz referência à obra à toa, pois a Guerra Fria realizou muitos dos medos e previsões de Huxley, talvez não tanto quanto o Nazismo e o Fascismo, mas o uso dessa referência é totalmente acertado para explicar o contexto histórico e musical. Esses medos não estão geograficamente localizados, mas distribuídos em dois pólos: temos o regime totalitário na União Soviética e em seus satélites e temos o culto ao progresso nos Estados Unidos e na Europa.

A Guerra Fria é sobretudo um conflito ideológico entre capitalismo, que corresponde aos EUA e a parte ocidental da Europa, e comunismo, União Soviética; então tudo nos anos 50 tudo reflete essa disputa ideológica. Alex Ross já abre o capítulo citando uma frase de Charles Péguy: “Tudo começa em mistério e termina em política” (p.375), a música não escapou dessa afirmação; Ross ainda coloca uma afirmação de Morton Feldman, em que alega que na arte, as ideias de tornam seu ópio.

O Estado Soviético adota com eficiência a tradição romântica e neoclássica, por meio da implementação do regime realismo socialista, que afirmava que a música deveria falar diretamente com o povo e combater a arte burguesa, considerada formalista, ou seja, deveria ser fácil de ouvir, conter temas populares e evitar quaisquer tendências das vanguardas ocidentais. O lema socialista era que a arte deveria ser livre pessimismo, niilismo, catastrofismos e escapismo; ela deveria trazer grandiosidade, certeza e alegria. Assim, encontra-se uma produção artística controlada por barreiras que lhe foram impostas, um dos medos de Huxley.

Se por um lado temos essa situação na URSS, no Ocidente “a música explodiu num pandemônio de revoluções”, segundo Ross, a música era reinventada quase que anualmente:

A composição dodecafônica deu lugar ao “serialismo integral”, que deu lugar à música aleatória, que deu lugar à música de timbres livres flutuantes, que deu lugar a eventos neodadaístas e colagens, e assim por diante.

Toda confusão informacional da sociedade capitalista moderna, do puro ruído ao mais puro silêncio, da teoria de conjuntos combinatórios ao jazz bebop, arrombou as portas como se não houvesse mais barreiras entre arte e realidade. (ROSS, 2009)

Havia um sentimento e uma busca por progresso, de sempre querer superar os novos padrões, em um trecho do capítulo, Ross descreve os novos compositores das vanguardas vestidos como cientistas, o que reforça essa ideia de busca pelo progresso.

As tensões políticas entre essas duas correntes já começa na década 20, quando compositores competiam para ver quem estava mais à frente das atuais tendências e também quando acusavam uns aos outros de tendências retrógradas, que eram associadas aos estados totalitários, que negavam e recusavam tudo que era da Segunda Escola de Viena para frente.

A politização da música é tanta na segunda metade do século XX, que grandes instituições estavam envolvidas no cenário musical, por exemplo, a CIA chegou a financiar festivais que promoviam a música de vanguarda; outro exemplo dado no livro é o político John F. Kennedy, que prometia “uma era de ouro para o pensamento livre na arte”.

Alex Ross afirma que a retórica da Guerra Fria se insinua na discussão musical, assim como em todas as outras esferas, então “os compositores exploravam possibilidades, anexavam territórios, neutralizavam a oposição, avançavam, recuavam e mudavam de lado”. Sobre a última alternativa, cita Stravinsky que desistiu do neoclassicismo e começa a compor no estilo dodecafônico, ao que Bernstein reagiu dizendo que era como se fosse “a defecção de um general para o lado inimigo”.

A estética da música europeia e da americana era de dissonâncias, densidade e complexidade; o principal defensor dessa nova música foi Theodor Adorno, filósofo pós-marxista e analista musical da Escola de Frankfurt. Em seu livro *Filosofia da Nova Música* (1942) argumenta a destruição do estilo neoclássico de Stravinsky, que para ele era sintoma do fascismo, e de todos os outros estilos que se aproximam dele; o objetivo desta obra é mostrar que a verdadeira música era a de Schoenberg.

Desde a década heróica, ou seja, desde os anos da Primeira Guerra Mundial, é em toda a sua amplitude uma história de decadência, uma regressão ao tradicional. Essa separação da objetividade, própria da pintura moderna, que nessa esfera representa a mesma ruptura que a atonalidade representa na música, esteve determinada por uma posição defensiva contra a mercadoria artística mecanizada, sobretudo contra a fotografia. A música radical, em sua origem, não reagiu de outra maneira contra a degradante comercialização do idioma tradicional. Foi o obstáculo colocado frente à expansão da indústria cultural em sua esfera. (ADORNO, Theodor. *Filosofia da Nova Música*).

Segundo Adorno, a arte ao buscar referenciais normativos absolutos, como a tonalidade, estaria se condicionando às relações mercantis objetivadas. A música tonal para ele acabou assumindo um papel exterior ao indivíduo, mimetizando o sistema de mercadoria, ela se torna uma arte das aparências, servindo a uma mentalidade burguesa; então a tonalidade assume então um caráter regressivo na sociedade. Produzir um padrão que já havia esgotado suas possibilidades significa se conformar com os parâmetros de percepção da sociedade. (TOLEDO, 2012).

Para Adorno a arte deve promover a ruptura dessa lógica em nome de sua própria verdade, isso se dá pelo rompimento com a tonalidade, pois a música moderna desconhece a harmonia pré-estabelecida e ela é divergência absoluta, ela recusa representações e generalidades impostas pelo hábito. Alex Ross aponta que o crucial dessa nova música para o filósofo era chamar para si toda a escuridão e culpa do mundo e que a noção da felicidade vinha exatamente da percepção da infelicidade. A música de Schoenberg era a nova arte em sua verdade mais profunda.

A escuta da música dodecafônica é difícil, pois força o ouvinte a ter uma participação ativa, diferente da música tonal que pressupõe uma postura passiva, que – segundo Adorno – é propositalmente escolhido pela indústria cultural.

Os compositores que adotavam o estilo neoclássico eram chamados por Adorno de “personalidade autoritária”, que seria a aversão ao divergente e a obsessão em tornar tudo idêntico, em se calcar na repetição. Vale lembrar, que as ditaduras do século XX, tinham uma

forte aversão a música de Schoenberg, tanto que muitos compositores se aproximam de sua estética para fugir da estética totalitária, por exemplo, Ernest Krenek.

Apesar de toda a aclamação e reconhecimento, Ross conta que Schoenberg ficava perturbado com o fanatismo de seus seguidores, chegando a ter que explicar que ele queria compor música e não princípios; o fanatismo chegou a ultrapassar os limites, fazendo com que Schoenberg repensasse sua posição e enxergasse que a tonalidade não é uma tão trágica quanto dizia.

Alex Ross termina a introdução do capítulo com uma nova formulação de Schoenberg, que defende ser a melhor visão da dialética da história da música, idas e vindas entre a complexidade e a simplicidade.

“Não posso negar a possibilidade”, escreveu certa vez, “de que com frequência no mundo da música, quando a harmonia se desenvolve até um apogeu, ocorre uma mudança que traz com ela coisas inteiramente diferentes e inesperadas”. (ROSS, 2009)

Nesse admirável mundo novo, ou melhor, estranho novo mundo, Alex Ross descreve em seus subcapítulos as vanguardas dos anos 50 e a repercussão das disputas ideológicas no campo musical.

Pierre Boulez

Pierre Boulez foi uma figura icônica do cenário musical de vanguarda francês durante o século XX, principalmente em meados dos anos 50. Suas principais áreas de atuação foram a composição e a regência, onde são nítidas suas contribuições. Desempenhou papel fundamental para o pensamento musical de sua época, sua busca em romper com a tradição, se opondo até a música de Stravinsky e de Schoenberg, considerados até então o auge do modernismo, demonstra uma inquieta busca pelo “novo”, o que lhe garantiu uma posição de liderança na vanguarda musical dos anos 50.

Natural de Montbrison, Loiré, cidade no interior da França a cerca de 70 km de Lyon, na época com aproximadamente 7,500 habitantes, Pierre nasceu no dia 26 de março de 1925. Com 6 anos começa a estudar piano, aos 7 ingressa no *Institut Victor de Laprade* para cursar a educação tradicional. Boulez demonstrava grande facilidade com a música desde cedo, aos 13 anos foi solista no coro do seminário¹ e com 14 começou a frequentar aulas com músicos de maior renome na cidade de Saint-Étienne. Apesar do aparente talento para a música, seu pai, Léon Boulez, desejava que o jovem Pierre se dedicasse à matemática e engenharia, então após o término dos estudos no colégio, passou um período se preparando para uma carreira em engenharia. Aspirava ingressar na *École Polytechnique* de Paris, em 1940 estudou em Saint-Étienne e em 1941, em Lyon, onde o compositor ouviu pela primeira vez uma orquestra, assim também como sua primeira ópera ao vivo. É em Lyon que Boulez conhece e acompanha ao piano o cantor Ninon Vallin, que fica impressionado com as

¹ O *Institut Victor de Laprade*, situa-se nas dependências do antigo *Couvent de Ursulines*, fundado em 1628. As irmãs Ursulinas foram expulsas do convento no ano de 1789 e o edifício confiscado pelo governo, desde 1807 é utilizado como escola, sempre possuindo influência da Igreja. Em 1824 é fundado o *Petit Séminaire de Montbrison*, com os irmãos das chamadas *Escolas Cristãs (Écoles Chrésiennes)* como seus docentes. Embora em 1907 tenha sido nomeado em homenagem ao poeta Victor de Laprade, natural de Montbrison, com o intuito de se fazer nítida a separação entre o Estado e a Igreja, os professores ainda são ligados às Escolas Cristãs e o Instituto ainda conhecido como “*Petit Séminaire*”.

habilidades do jovem. Vallin, mais tarde, terá um papel fundamental ao ajudar a convencer Léon que o jovem deveria estudar música. Inicialmente, Pierre tenta ingressar no conservatório de Lyon; não é aceito, porém no inverno de 1943, é aceito, desta vez no conservatório de Paris. Em Paris, Boulez frequenta a classe de harmonia de Goerges Dandelot, lá conhece a sobrinha de Arthur Honegger, que o direcionou até Andrée Vaurabourg, esposa de Honegger, com quem estudou contraponto fora do conservatório. Nesse mesmo ano Boulez ganha o *Grand Prix* de harmonia e começa a frequentar aulas de harmonia avançada ministradas por Olivier Messiaen.

Boulez logo se destaca durante as aulas de Messiaen, e passa a frequentar também aulas de análise ministradas por Messiaen na casa de Guy Bernard Delapierre. Durante as aulas, demonstra também um excepcional talento para a análise. Estudou Debussy, Stravinsky, e algumas obras de Schoenberg, nessa época conhecia algumas poucas obras do compositor, como *Pierrot Lunaire* e *Three pieces for piano*, op 11. Para ele, a composição era uma estética que deveria ser tratada de maneira científica, inclinndo-se rapidamente para o atonalismo e dodecafonismo; Boulez vai estudar com Leibowitz.

Leibowitz era uma importante figura na Paris de sua época. Representava a nova música, havia estudado com Webern e por um curto período com Schoenberg, Leibowitz representava a “nova música” em oposição à “velha música” que tinha como um dos ícones Nadia Boulanger.

Em 15 de maio de 1945, um concerto no *Théâtre des Champs-Élysées* é interrompido por vaias, urros e até batidas de martelo, os responsáveis eram um grupo de estudantes do Conservatório de Paris, rotulados mais tarde por Poulenc como “Messianistas”. Entre as obras exibidas naquela noite estavam *Danses concertantes* e *Four norwegian moods*, ambas de Stravinsky. Para Boulez a música de Stravinsky e de outros compositores tidas como ultrapassadas deveriam ser combatidas. É com esse pensamento que Pierre segue seus estudos, logo a orientação de Messiaen e Leibowitz não mais seriam, em sua opinião, proveitosas e após desentendimentos, Boulez se afasta de ambos.

Nessa época, suas primeiras composições relevantes ganham forma: *Notations* (1945), Sonatina para Flauta (1946), Sonata para Piano n.1 (1946), e *Le Visage Nuptial* (1946-7), a ultima sendo influenciada por um romance conturbado experienciado por Pierre no ano de 1946, uma relação de amor e ódio que acaba num pacto de duplo suicídio, porém Boulez nunca revelou nada sobre esse caso e que fim levava a outra pessoa (PEYSER, 2008). Com texto de René Char, a obra possui uma forma fortemente conectada com a forma original do poema, segundo Peyser, Boulez admirava a capacidade de Char de criar de um universo de maneira extremamente concisa e ressalta a relação com a sua vida pessoal. Nas próprias palavras de Boulez: “Era um intenso poema de amor. Foi muito bom para mim. Ia de acordo com caprichos que eu estava tendo naquele tempo.” [tradução nossa]² (PEYSER, 2008, p. 131)

Já a Sonatina para Flauta, foi uma encomenda do flautista Jean Pierre Rampal, que nunca tocou a peça, pois essa obra de clima histórico se mostrou muito extrema para seu gosto. A Sonata para Piano n.1 segue a mesma estética da Sonatina para Flauta, uma peça rápida e agressiva, isso se torna nítido ao observarmos as indicações escritas na partitura,

² No original: “It was a strong love poem. It was a good poem for me. It was a meeting with the fancies I was having at that time.”

instruções como “*très violent,*” “*brusque, incisif, très fort,*” “*plus animé et plus nerveux,*” e, para o último acorde, “*très brutal and très sec*”. (PEYSER, 2008)

Em 1946 Boulez é recomendado por Honegger para o cargo de diretor musical da *Compagnie Renaud-Barraud*, de Jean-Louis Barrault e Madeleine Renaud, que tinham planos de montar a tradução de Hamlet feita por André Gide acompanhada de música incidental do próprio Honegger; Pierre ganha o emprego, onde trabalhou por 10 anos. Sobre o título de diretor, Pierre comenta:

O título “Diretor Musical” soa muito mais impressionante do que o trabalho era realmente. Geralmente, eu arranjava de dez a doze minutos de música — em sua maioria fanfarras e coisas do tipo — e ocasionalmente meia hora de pantomima. Embora eu devesse estar no teatro todas as noites, o trabalho me dava tempo para compor durante o dia. [tradução nossa]³ (PEYSER, 2008, p. 139)

No ano seguinte, 1947, inicia a composição de *Le Soleil des eaux*, baseado novamente na obra de René Char, essa versão foi a primeira de três outras versões. Foi pensada originalmente para uma performance de rádio, e foi transmitida em 1948, com duração de cerca de 30 minutos, em 1950 a duração seria reduzida para somente 10 minutos e foi apresentada em Paris no mesmo ano com o nome de *Complainte du lézard amoureux*, se mostrando tão delicada quanto violenta, e remetendo a uma atmosfera surrealista e alucinógena. Nessa versão de 1950, a peça era orquestrada para 3 vozes solistas e orquestra de câmara, é também acrescentado um segundo movimento: “*La sorgue*”. A peça ainda sofreria alterações em 1958 e 1965, sendo orquestrada para 3 solistas, coro e orquestra, na versão de 58 e submetida a revisões em 65.

Em meados de 1948 Boulez é cada vez mais influenciado pelo estilo de Webern, este que se tornou um ídolo para Boulez assim como Schoenberg era um ídolo para Leibowitz. O que o encantou no estilo de Webern foi o notável controle e organização, aspecto que Boulez não encontrou em Schoenberg, essa organização será responsável por direcioná-lo cada vez mais para idéias que resultariam no Serialismo Integral.

No mesmo ano é finalizada sua Segunda Sonata para Piano, o contraste entre a primeira e a segunda Sonata é imenso. Dividida em 4 movimentos, em contraste com anterior de apenas dois movimentos, as impressões de violência e histeria não só continuam presentes na obra de Boulez como ganham nova dimensão, sem qualquer hesitação. As marcações, novamente possuem teor semelhante, marcando “*beaucoup plus rude,*” “*de plus en plus haché et brutal,*” e mesmo no movimento lírico (o segundo movimento) uma passagem se destaca marcando “*subito, bref et violent.*” (PEYSER, 2008). Essa obra seria a que mais contribuiria para espalhar a fama de Boulez, inclusive até os Estados Unidos, por volta de 1960. Sua performance em Darmstadt por Loriod, em 1952, foi muito esperada, considerada um dos grandes eventos do pós-guerra. (HOPKINS, 2001)

Em 1948, Boulez conhece Pierre Souvchinsky, um crítico do mundo da música contemporânea que já havia trabalhado com Stravinsky. Souvchinsky na época tinha o desejo de buscar e descobrir novos artistas, ajudando a dar forma a sua carreira, imediatamente, após a primeira conversa entre os dois, o crítico apresenta-o a Suzanne Tezenas, nessa ocasião Boulez tocou a segunda Sonata e Tezenas resolve acolhê-lo sob sua patronagem.

³ No original: “The title ‘Music Director’ sounds much more impressive than the job was. Generally I arranged between ten and twelve minutes of music—mostly fanfares and the like—and an occasional half hour of pantomime. Although it brought me to the theater each night, it left me time to compose during the day.”

No mesmo ano se destaca outro grande trabalho de Boulez, se trata do *Livre pour Quatuor* que assim como *Le soleil de eaux*, sofre revisões anos mais tarde. O que se faz excepcionalmente notável nessa obra, considerando toda a carreira de Boulez, é o fato de que essa obra antecipa várias das tendências defendidas posteriormente pelo compositor. A obra explora a “forma livre”, se trata de uma coleção de vários movimentos, dos quais devem ser selecionados e postos em ordem, conforme a escolha dos intérpretes. A peça demonstra também um inclinação ao que viria se tornar o Serialismo integral, inspirado nos trabalhos de Webern e em especial *Quatre Études de rythme* (1949-1950) de Messiaen, onde são organizados outros parâmetros do som, rítmicos, dinâmicos e de ataques (articulações), numa escala paralela a escala de alturas. Essa ideia na época já tinha sido teorizada por experimentalistas americanos como Charles Seeger e Henry Cowell, Messiaen, no entanto, foi o primeiro a coordenar essas variáveis em um sistema. (ROSS, 2008) A partir desse primeiro passo dado por Messiaen, Boulez vai além, e organiza os parâmetros de Messiaen em conjuntos de doze de acordo com as sequências da composição dodecafônica.

Em 1949, John Cage desembarca em Paris com o objetivo de pesquisar a música de Satie, e com desejo de conhecer a cena musical atual parisiense, é recomendado que procure por Boulez; os dois rapidamente se tornam amigos. Cage leva Boulez até duas influentes editoras: *Éditions Heugel* e *Amphion Éditions Musicales*. Com a ajuda de Cage, Boulez pode ter publicadas obras como *Le Visage Nuptial*, *Le Soleil des Eaux*, *Livre pour Quatuor*, e a Segunda Sonata, pela Heugel e a Sonatina para Flauta e a Primeira Sonata pela Amphion. Boulez apresentou Cage à Messiaen que o convidou para demonstrar o piano preparado no conservatório de Paris. Ele também foi apresentado a Suzanne Tezenas, que promoveu junto com Boulez e Souvchinsky concertos para apresentar as sonatas e interlúdios de Cage à cena musical parisiense.

Em 1951, são esboçados finalmente os primeiros ensaios sobre o Serialismo Integral, com o apoio de Schaeffer e o Estúdio para Música Concreta. Boulez compõe dois estudos onde a organização serial, previamente mencionada, não teria como obstáculo a imperfeição humana, o que é um grande problema em peças tão complexas como em *Polyphonie X* para 18 solistas (1950 – 1951), estreada em 1951 no *Donaueschingen Festival*.

O último ensaio de Boulez com serialismo integral foi a peça “*Structures I* para dois pianos” (1951-2). A organização de timbres foi substituída por “modos de ataque” [tradução nossa]⁴ e o tratamento das durações se tornou mais flexível nas duas últimas seções da peça. A primeira de 3 seções foi tocada em um concerto em 1952 em Paris, por Messiaen e Boulez. (PEYSER, 2008)

Durantes os anos seguintes, até 1957, em linhas gerais, a produção de Boulez desacelera, ao invés disso são escritos vários artigos teóricos sobre técnica e estética musical, muitos encontrados na coleção *Relevés d'apprenti*, onde em 1952 escreveria a irônica e polêmica declaração “*Schönberg est mort*”, porém apesar de menor produção é nesse período que Pierre Boulez compõe a sua obra que logo ficou marcada como um cânone do século XX, junto da Sagração da Primavera e *Pierrot Lunaire: “Le marteau sans maître”* (1953-5).

Com o sucesso de *Le marteau sans maître*, Boulez começa a ser muito requisitado como professor de composição. Ele lecionou em Darmstadt de 1954 a 1956 e novamente de 1960 até 1965, foi professor de composição na *Basel Musik-Akademie* (1960–63), palestrante na Universidade de Harvard (1963), e também professor particular. (PEYSER, 2008).

⁴ No original: “Modes of attack”

Com a demanda por música de vanguarda enfraquecendo, Boulez começa a se tornar mais ativo como regente, se especializando num primeiro momento a música do século XX, e a partir dos anos 70, começa a abordar um repertório mais vasto, e em 1976, funda o *Ensemble Intercontemporain*. Nos anos 70, o então Presidente Georges Pompidou convida Pierre Boulez para ajudar a fundação de um centro de pesquisa para a nova música em Paris, esse convite culminou, sete anos mais tarde, na criação do IRCAM, onde Boulez foi diretor até 1992. Nessa época, volta sua atenção para música eletroacústica. Ele esperava criar uma nova linguagem racional para a música. Após um breve hiato, a regência se torna sua principal maneira de expressar sua independência e sua visão musical. (HOPKINS, 2001).

Segundo Hopkins (2001) em artigo para o dicionário Grove, definir em poucas palavras a música de Boulez é um desafio e para cumprir esse desafio talvez a melhor escolha seja atribuí-la a uma expressão utilizada pelo próprio compositor: “Delírio organizado”: O delírio diz respeito a sua poética, fazendo referência a uma estética pós-expressionista, subjetiva e individual. A organização, por outro lado, diz respeito ao esforço de exteriorizar sua expressão de maneira universal e lógica.

Pierre Boulez, durante toda sua carreira, adotou a figura de um “cientista musical”, constantemente experimentando, criando e retomando trabalhos que, para ele, podiam e deviam sempre ser elevados ao seu máximo potencial.

John Cage

John Milton Cage Jr. (Los Angeles, 5 de setembro de 1912 – Nova Iorque, 12 de agosto de 1992) foi um compositor, teórico musical, escritor e artista dos Estados Unidos. Cage foi um pioneiro da música aleatória, da música eletroacústica, do uso de instrumentos não convencionais, bem como do uso não convencional de instrumentos convencionais, sendo considerado uma das figuras chave nas vanguardas artísticas do pós-guerra. Críticos o têm como um dos mais influentes compositores estadunidenses do século XX.

Se a música serialista integral gravitava a figura de Boulez e Darmstadt, a contraposição da vanguarda européia encontrava-se em Nova York com a figura de John Cage. Assim como Boulez, Cage buscava emancipar a música das formas tradicionais, pois estas pressupunham uma hierarquia que regulam as funções dentro da obra; no entanto, diferentemente do serialismo integral - em que há a determinação e serialização dos sons – Cage, a partir da filosofia oriental – mais especificamente o zen-budismo- busca pela indeterminação, pelo acaso como técnicas composicionais, uma música cujo resultado é imprevisível.

A premissa inicial desenvolvida na carreira de Cage, que passaria por inúmeras fases nas décadas seguintes, era desenvolver o que ele chamava de “emancipação do ruído”, ao “deixar os sons serem eles mesmos.” (KONSTELANETZ, 2000, p. 77). Arelado a este procedimento estava um abandono das formas tradicionais como reguladoras das operações funcionais dentro das obras. Sua estética era uma estética da indiferença, na qual seu objetivo era “fazer algo que escapa à dominação do eu.” (Idem, p. 300) (RIZEK, 2012, p. 1196)

Para Adorno, as técnicas utilizadas por John Cage que renunciavam o controle sobre a música revelavam uma escolha de transformar em força estética o que era fraqueza do eu psicológico. (BIAZIOLI; VIDEIRA, 2015, p. 9)

Cage começou, na verdade, como um seguidor de Schoenberg, desde o início mostrava desprezo pela tradição musical clássica e procurava propor novas alternativas. Alex Ross descreve suas composições dodecafônicas como peculiares, tendo sequências com mais de 25 notas. (ROSS, 2009, p. 385)

Em 1930, Cage viajou para Berlim e lá foi influenciado pela cultura da República de Weimar, pelas experiências radiofônicas que estavam ocorrendo ali. Obras que mostram essa influência são *Imaginary landscape n°1* (1939) e *Credo in us* (1941). Essa última, Alex Ross descreve da seguinte maneira: “A partitura sugere, com aparente sarcasmo, que o operador ‘use algum clássico: por exemplo, Dvorak, Beethoven, Sibelius ou Chostakóvich’.” (ROSS, 2009, p. 386)

Sua invenção mais famosa é o piano preparado, que consiste na preparação do piano com diferentes objetos como cunhas de metal, madeira, borracha, pregos, feltro, etc. que ficam entre as cordas do piano. O propósito do piano preparado é alcançar sonoridades e timbres diferentes e inesperados, como um som mais abafado, mais metálico ou mais ruidoso; isso mostra um pouco da intenção de Cage de romper com a tradição e pela busca de novas sonoridades. Sua primeira composição para piano preparado é *Bacchanale* de 1938.

Em 1946, John Cage começa a trabalhar nas Sonatas e Interlúdios para piano preparado, a obra que premedita uma década de experimentos com sons percussivos junto com ritmos aditivos. É nesse mesmo ano que atende às aulas de Daisetz Suzuki na Universidade de Columbia sobre o zen-budismo, que é a base da sua estética da indeterminação. (OSMOND –SMITH, 2004, p.349)

Em 1949, Cage viaja para Paris com o objetivo de estudar a música de Satie - a qual gostava desde garoto – e o cenário musical parisiense. Em Paris, conheceu Pierre Boulez, uma sugestão de Virgil Thomson; os dois, mesmos que opostos, formaram uma amizade. Quando Cage retornou para Nova York, continuou mantendo correspondência com Boulez por meio de cartas, nas quais Boulez detalha seu caminho pelo serialismo integral enquanto Cage começa a elaborar a música aleatória.

É importante ressaltar que entre 1946 e 1951, Cage se dedicou a aprofundar seus estudos sobre a filosofia oriental e fazia cursos com Daisetz Suzuki sobre o zen-budismo, que influenciarão sua música. De forma simplificada, conceitos como o desapego, a não interferência e a superação do pensamento dualista do zen-budismo influenciam John Cage. Outro conceito muito importante é o de silêncio, o qual é muito presente na obra de Cage, que explorava os limiares entre ruído e silêncio. Em uma palestra chamada *Silence*, Cage afirma que se gostou e se aproximou do Zen, pois via nele uma mistura de humor, intransigência e desapego.

A peça que representa estas influências da filosofia oriental é *Music of changes*, um ciclo de piano composto em 1951, o qual era totalmente submetido ao *I Ching*, ou Livro das Mutações.

Ele seguiu as regras da prática divinatória chinesa do *I Ching*, ou Livro das Mutações que usa operações aleatórias para gerar um entre 64 hexagramas, cada qual descrevendo um estado de ser (“força”, “brilho e assim por diante) [...] sucessivos lances de dados determinavam que som seria ouvido. (ROSS, 2009, p. 387)

Alex Ross explica que o acaso em Cage, mais tarde, também se daria por meio de decisões musicais baseadas em imperfeições de manuscritos, mapas estelares e números gerados por computador.

O compositor tem uma interessante reflexão sobre qual seria a influência do zen-budismo na sua música e sobre a comparação de sua música com o dadaísmo:

Os críticos frequentemente exclamam “Dadá” depois de assistir a um dos meus concertos ou ouvir uma de minhas palestras. Outros deploram meu interesse pelo Zen. [...] É possível fazer uma conexão entre os dois, mas nem o Dadá nem o Zen são algo tangível e fixo. Eles mudam, e de formas bem diferentes, em diferentes lugares e momentos, eles revigoram a ação. O que era Dadá nos anos 20 agora é, com exceção do trabalho de Marcel Duchamp, somente arte. Não quero que ponham a culpa do que faço no Zen, apesar de que sem o meu compromisso com o Zen [...], duvido que eu tivesse feito o que fiz. Disseram-me que Alan Watts questionou a relação entre meu trabalho e o Zen. Digo isto para livrar o Zen de qualquer responsabilidade pelas minhas ações. No entanto, continuarei a empreendê-las. [...] O que, hoje em dia, nos Estados Unidos da metade do século XX, é o Zen? (1961, p. 11)

Cage junto com Merce Cunningham, uma parceria que se tornou muito famosa, inventaram uma dança inspirada no acaso, eles exploravam como som e movimento coexistiam mutualmente sob a mesma determinação, o processo de criação foi baseado numa abordagem livre, quase de improvisação. Essa experiência o levou trabalhar em outros eventos multimídia, os quais foram nomeados “happenings”, o primeiro deles aconteceu em 1952 no Black Mountain College. (OSMOND –SMITH, 2004, p.349)

Black Mountain piece, como dito anteriormente, é considerado o primeiro “happening” na história da arte e aconteceu no Black Mountain College em 1952. A proposta da obra era quebrar a barreira entre artista e platéia ao integrar o público na cena proposta pelo artista, não há separação entre o público e o espetáculo; então a obra é gerada na ação, acontece em tempo real, portanto não pode ser reproduzida, essa é a essência do happening. Os eventos são flexíveis, não tem começo, meio e fim; não há um enredo; a obra é totalmente entregue ao acaso; os “atores”, “criadores” são pessoas comuns. O happening abala as fronteiras entre arte e vida.

Alex Ross, em um dos trechos do capítulo, tenta por meio de relatos (às vezes discordantes), ilustrar o que aconteceu no happening em Black Mountain College:

Cage discursou sobre o zen-budismo, talvez no alto de uma escada. Robert Rauschenberg exigiu obras de arte e/ ou tocou discos de Edith Piaf com o dobro de velocidade. Merce Cunningham dançou. David Tudor tocou piano preparado. Foram mostrados filmes, garotos e garotas serviram café, um cão pode ou não ter latido. (ROSS, 2009, p. 388).

O rompimento final foi com a estréia de "4'33'", composta em 1952. Ela não se utiliza de sons deliberados. Os músicos a apresentá-la não tocam nada durante o tempo especificado no título, ficando apenas quietos, por esse tempo, diante do instrumento. O conteúdo da composição não é quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio, como se poderia supor, mas sim de sons do ambiente ouvidos pelo público durante a audição.

Sua primeira apresentação foi ao piano, interpretada por David Tudor, embora a peça tenha sido composta para quaisquer outros instrumentos ou conjuntos. A partitura está

estruturada em três movimentos que são reconhecidos por movimentações do regente e dos músicos.

Questionando o paradigma da música ocidental, que explicava a música como uma série ordenada de notas, ou o que se esperaria de um concerto normal, Cage se voltou para o silêncio de forma eminentemente conceitual. Todos os mínimos ruídos, comuns em salas de espetáculos, criam a aura do happening, provocando o público e fazendo com que uma execução pública seja diferente da anterior e com contornos inesperados.

Apesar do caráter provocativo, Cage conseguiu destacar a importância do silêncio na música, a sua impossibilidade real e, por consequência, ampliar os limites da arte contemporânea. Para elucidar melhor essa compreensão do silêncio, é interessante observarmos os dois tipos de silêncio apontados por Cage: o silêncio silencioso e o silêncio ruidoso. Estamos em Companhia do silêncio silencioso quando não encontramos uma conexão direta com as intenções que produzem o som, ou seja, quando em virtude de nossa ausência de intenção, não nos parece que há muitos sons. Já o silêncio ruidoso se faz presente quando nos parece que há muitos sons, mas carentes de sentido.

Em suma, o silêncio para Cage é uma pintura em branco, é uma superfície em movimento e também é um papel pautado em que as linhas foram apagadas, ou seja, ao serem apagadas as linhas do papel, os sons perdem suas identidades, seus nomes. Desse modo, é possível evidenciar uma multiplicidade de sons contidos no silêncio, mas que não têm intencionalidade, porque não têm identidade. Nesse sentido, Cage percebe que há uma correspondência entre o som, o silêncio e o ruído.

John Cage foi uma referência na música, defendendo uma performance colaborativa por parte da audiência e defendendo o indeterminismo quanto à composição e quanto à interpretação. Explorou o silêncio, elevou o ruído ao estatuto de música integrando sons considerados como tal. Foi um dos precursores do happening. Escreveu música em que alguns elementos eram deixados ao acaso sendo assim um representante da música aleatória. Apesar de a sua obra ser um pouco ortodoxa, foi no entanto, muito inventiva e teve uma influência profunda na música do século XX.

Copland sob o fogo

Nesse tópico, o autor retrata a situação em que ficou o compositor Aaron Copland com a mudança de clima político nos EUA, devido à sua inclinação política e estilo musical populista, que buscava criar uma música tipicamente norte-americana, com influências do Jazz e do folclore.

Em meio à euforia do Dia da Vitória na Europa, Copland recebe o Prêmio Pulitzer por *Appalachian Spring*. No entanto, a exuberância do dia 8 de maio de 1945 logo cai em um estado sombrio. Enquanto os EUA experimentavam prosperidade doméstica e exerciam influência global, ambas sem precedentes, uma histeria anticomunista assolava o país, contrastando a felicidade material com o temor.

Dentro desse contexto, a música de Copland, que se encaixava na arte para as massas característica do *New Deal*, começa a adquirir uma reputação dúbia. Em meio à inclinação do país para a direita, o compositor apresenta sua 3ª Sinfonia, uma tentativa mal planejada de sinfonia heróica ao estilo de Chostakovitch, e recebeu reações positivas do público.

Porém, em outubro de 1946, Henry Luce afirma em publicação na revista “*Time*” que Copland havia se tornado popular demais para seu próprio bem e estava “ocupado demais para ser um grande compositor”. O musicólogo William Austin manifestou-se em sua defesa, dizendo: “Nada pode persuadir um ouvinte a gostar da peça se ele não tiver a mínima afinidade com seu espírito *New Deal* de esperança e solidariedade ao próximo”.

No Quarto Movimento da obra, Copland cita sua *Fanfare for the common man*, que foi inspirada no discurso “Século do homem comum”, de Henry Wallace. Depois de governar como vice-presidente dos Estados Unidos na gestão de Franklin Roosevelt, Wallace havia sido afastado de seu posto de secretário do comércio na gestão Truman devido a declarações supostamente pró-soviéticas. Como bem descreve Ross (2009): “estar associado com um impenitente defensor do *New Deal* havia se tornado um risco político”.

A participação do compositor na Conferência Científica e Cultural para a Paz no Mundo em 1949, no Hotel Waldorf-Astorias (Nova Iorque), contribuiu negativamente para sua imagem pública. Nela, seu papel foi a recepção de Chostakovitch no aeroporto, que foi aos EUA por ordem de Stálin, e um lugar à cabeceira, ao lado de Hellman e Wallace.

Nela estava presente Nicolas Nabokov, figura central da *Americans for Intellectual Freedom*, organização que buscava deter a maré de propaganda comunista e de seus companheiros viajantes, apoiada clandestinamente pela CIA, que combatia a influência pró-soviética promovendo atividades culturais anticomunistas ou pró-democráticas.

Copland e Chostakovitch estavam escalados para um painel de Belas Artes, para o qual Chostakovitch preparou um discurso lido por seu intérprete, em que tratou de música, política internacional e soviética, atacou Stravinski por ter traído sua Rússia natal, criticou Hanson Baldwin, editor do Times, por denegrir a situação econômica das repúblicas da Ásia soviética. Copland respondeu de forma moderada e reflexiva, se declarando independente de qualquer agenda política, em seu discurso fez uma elegia ao idealismo do *New Deal*:

Andei pensando recentemente que a Guerra Fria é quase para a arte do que a verdadeira guerra - pois semeia a atmosfera com medo e angústia. Um artista só dá o melhor de si num ambiente vital e saudável, pela simples razão de que cada ato de criação é um gesto de afirmação. Um artista que luta numa guerra por uma causa que considera justa tem algo afirmativo em que pode acreditar. O artista, se conseguir continuar vivo, pode criar arte. Mas, se for lançado na atmosfera de suspeita, má vontade e medo que caracteriza a atitude da Guerra Fria, ele não vai criar nada.

Esse evento repercutiu de forma polêmica na imprensa. O artigo do Times cujo título era “Chostakovitch convoca todos os artistas a liderar uma guerra contra os novos ‘fascistas’”, destaca o trecho em que o russo afirmou: “As atuais políticas do governo americano levarão inevitavelmente a uma terceira guerra mundial”. Alguns dias depois, a revista Life publicou um irônico ensaio fotográfico identificando cinquenta “ingênuos companheiros de viagem” de Wallace que estariam ajudando a causa comunista, em que Copland foi incluído.

Depois desse acontecimento, Copland realizou uma viagem de pesquisa a Paris, em que, de acordo com suas próprias palavras, desentocou os dodecafonistas, especificamente Pierre Boulez, a quem ouviu tocar sua Segunda Sonata. É muito interessante o diálogo retratado por Ross: “Mas precisamos começar uma revolução de novo?”, perguntou Copland ao final da música. “*Mais oui*”, respondeu Boulez, “*sans pitié*”.

Logo depois, Copland teve de lidar novamente com problemas políticos quando Arnold Schoenberg declarou em uma rádio:

Não se pode mudar a evolução natural das artes com um comando; pode-se tomar uma resolução de Ano-Novo de criar apenas o que todo mundo gosta; mas não se pode forçar verdadeiros artistas a se rebaixar o ponto de abdicar da moral, do caráter e da sinceridade, para impedir a apresentação de novas ideias. Nem mesmo Stálin pode fazer isso, muito menos Aaron Copland.

Em resposta, Copland afirmou: “Nos Estados Unidos ainda é possível (espero) partilhar a plataforma de um fórum com um homem cujas ideias políticas e musicais não são realmente suas sem ser considerado culpado por associação.” Chegou-se até a abrir uma ficha sobre o compositor no FBI, e a desconfiança sobre ele só aumentava. Por ser gay, tinha ainda mais com que se preocupar, visto que o FBI estava mirando especialmente em homossexuais sob a teoria de que seriam alvos fáceis de chantagem pela URSS.

A composição *Lincoln Portrait*, que estava programada para ser executada no Concerto Inaugural com a Sinfônica Nacional foi denunciada como propaganda comunista pelo congressista Fred Busbey e retirada do programa. Apesar dos acontecimentos, de acordo com Howard Pollack, Copland não se converteu à composição dodecafônica, compondo apenas quatro peças nesse estilo: Quarteto para Piano de 1950, *Piano Fantasy*, *Connotations* e *Inscape*; continuando fiel ao seu estilo popular.

A ambiciosa ópera *The tender land*, com nuances de protesto social, trazia uma esperança de transmissão televisiva, porém, foi apenas interpretada pela Ópera da Cidade de Nova Iorque, e não atraiu interesse. Estreada em setembro de 1962, por ocasião da inauguração do Salão Filarmônico, *Connotations* foi o trabalho mais visível de Copland no pós-guerra, tendo sido transmitida ao vivo pela CBS, atingindo o tão sonhado público de massa dos compositores americanos. É a partitura mais dissonante da carreira do compositor e abrange as doze notas da escala cromática.

Depois desse sucesso, a produção de Copland tornou-se escassa: *Inscape*, com seu caráter brando e misterioso, foi tocada em 1967 pela Filarmônica de Bernstein. Segue-se o Duo para Flauta e Piano de 1971, com uma linguagem de eloquência sincera, uma “obra de fôlego”. Então, Copland compõe *In evening air* e *Midday Thoughts*, como se sonhando com o passado.

Em nenhum momento a música deixou de percorrer seus pensamentos, acometido pela doença de Alzheimer, viveu até os noventa anos.

Assim como Copland, muitos compositores do New Deal silenciaram no pós-guerra ou tiveram grandes dificuldades em prosseguir: Marc Blitzstein, Roy Harris, Virgil Thomson, Paul Bowles, Morton Gould e Samuel Barber.

Na conferência de Waldorf, Copland descreveu essa era ao dizer que um artista forçado a viver em uma atmosfera de “suspeita, má vontade e medo” vai acabar não criando nada.

A Defecção de Stravinsky

No fim dos anos 40, surgiram comentários que Stravinsky havia perdido a criatividade, e que a composição dodecafônica havia resgatado ele da obsolência, embora ele ter sempre afirmado que havia abandonado o dodecafonismo e que desaprovava a popularização dos métodos de Schoenberg pela Europa e pelos Estados Unidos. Ainda assim, esse foi um período muito fértil, pois, entre 1945 e 1951, Stravinsky compôs “A Sinfonia em Três Movimentos”, a mais poderosa desde a “Sagração”, retratando um mundo em guerra; “A Jornada de um Libertino”, sua primeira tentativa para a apresentação teatral; “O Balé de Orfeu”, de 1947 e “Ebony Concerto”, 1945, o grande tributo de Stravinsky ao Jazz.

Em 1947 inicia-se uma aproximação entre Stravinsky e Robert Craft, um jovem regente, aluno da *Julliard School*, que se tornou assistente de Igor. O jovem, que também circulava entre o mundo das obras de Schoenberg e Webern pode ter sido uma ponte de transformação do estilo de Stravinsky.

A rivalidade tão consolidada entre Stravinsky e Schoenberg desmoronou com a morte deste último, quando, num jantar na casa de Alma Mahler, mostraram a máscara mortuária de Schoenberg e ele ficou extremamente comovido. No fundo, Stravinsky sabia do grande passo que seu ex-grande rival havia dado no mundo musical. Isso certamente incentivou-o a dar seus primeiros passos em composições dodecafônicas.

Na Paris de 1952, Stravinsky participa de um festival chamado Obras-Primas do século XX, quem organizava era Nicolas Nabokov, este tentava opor-se ao avanço do comunismo na Europa Ocidental, produzindo festivais-modelo de cultura democrática. Nabokov valorizava, como dizia “a liberdade de experimentar”. Algumas das composições apresentadas foram “*Billy Budd*” de Benjamin Britten; “*Four Saints in Three Acts*”, de Thomson; “*Erwartung*” de Schoenberg e “*Wozzeck*” de Berg.

A grande polêmica que ronda o “Festival de Obras-Primas do Século XX” é a falsa fachada, de ser bancado pela Fundação Fairfield, pelo milionário Julius Fleischmann e patronos das artes, quando, na verdade, tudo foi totalmente bancado pela CIA. Stravinsky regeu sua “Sinfonia em Dó” e a “Sinfonia em três movimentos”. “A Sagração da Primavera” foi regida por Pierre Monteux, e apresentada no *Champs-Élysées* junto do Balé da cidade de Nova York, de George Balanchine. A vontade de Balanchine era encenar com desenhos de Picasso, mas Nabokov disse que “o camarada” tinha envolvimento comunistas, cancelando assim, essa ideia cenográfica.

Houve um momento de tensão quando aconteceu a apresentação de Édipo Rei que foi quando surgiram as vaias dirigidas a Stravinsky, que estava sentado na plateia. Dessa vez, o compositor levantou-se e voltou ao seu hotel, foi criticado por ser “radical de menos”. Mais uma vez estava sendo criticado na Avenue Montaigne.

Boulez dirigiu indiretas à Stravinsky no “*La Revue Musicale*”. Começava assim: “Por que não agir como um Franco atirador por alguns momentos?”, e terminava com a seguinte afirmação: “O que concluir? O inesperado: de nossa parte afirmamos que um músico que não tenha vivenciado - não estamos dizendo compreendido, mas vivenciado - a necessidade da linguagem dodecafônica é um INÚTIL”. Está indireta é dirigida ao “*La poétique musicale*” de Stravinsky, em que ele escreve que o artista deve se preocupar com o “belo” e o “útil”.

Stravinsky embarcou nessa nova linguagem. Podem-se observar traços dodecafônicos no Septeto de 1952-3, com melodias de sequência de 12 notas; no balé “*Agon*”, terminado em 1957, o dodecafonismo apresenta-se vivo e funcional; em “O Oratório de Thremi” [Lamentações] e os “Movimentos para Piano e orquestra” a presença dos traços de tonalidade haviam desaparecido.

No novo regime pós- guerra, Boulez e Stravinsky tentaram cultivar uma amizade, porém a reciprocidade que Stravinsky tentava cultivar não era recíproca, já que Boulez chegou ao ponto de desprezar toda a obra de Stravinsky. Por exemplo, em um episódio em que Stravinsky foi conduzido “*Thremi*” no *Domaine Musical*, e a apresentação foi um fiasco. O responsável foi Boulez por não ter ensaiado o conjunto de forma adequada.

Declarado esse rompimento, Stravinsky não desanimou e seguiu com as composições dodecafônicas, tonais ou atonais, com seus padrões jazzísticos e autênticos.

A pedido de George Balanchine, coreógrafo, e Lincoln Kirstein, empresário, ambos do Balé da cidade de Nova York foi criado “*Agon*”. “um balé que fosse como o final gigantesco de um balé para encerrar todos os balés que o mundo já viu”. Uma vigorosa interação entre os bailarinos. Festivais pagãos, cerimônias de bruxas e danças de roda em torno de uma pedra representando o demônio foram material de pesquisa que originaram ideias para “*Agon*”. Nele, a latência vigorosa e vibrante da “Sagração” está presente da mesma forma. De acordo com Alex Ross (2009): “Se *Agon* é uma reprise refinada da visceral Sagração, *Requiem Canticles* é a contraparte do último período de Sinfonia dos salmos”.

Com sua viagem à Rússia, Stravinsky compôs o “*Requiem Canticles*”, com as escalas octatônicas de Rimsky-Kórsakov. Igor Stravinsky também compôs o réquiem para si mesmo. Faleceu em 1971 e foi enterrado em Veneza perto do túmulo de Serguei Diáguiliev.

Escola de Darmstadt: Música e Comunicação nos Anos 50

Após o período do término da chamada Segunda Guerra Mundial que sabemos que ceifou milhões de vidas em todo o mundo, vai marcar o início de um novo período musical onde compositores como Stravinsky, por exemplo, que começam a utilizar o dodecafonismo serão chamados de ultrapassados pela maioria dos jovens da época, pois a música tinha entrado em um estado de revolução perpétua que só se fortificava cada vez mais por conta dos Cursos de Verão para a Música Nova.

Outro fator um pouco menor que influenciou a exposição da vanguarda nesse período foram duas estações de rádios alemãs uma no Noroeste e a outra no Sudoeste, que contratavam, apresentavam e divulgavam os principais compositores da época.

Por conta disso em 1950, o diretor musical da Rádio do Sudoeste, Heinrich Strobel, decidiu relançar o antigo *Donaueschingen Festival*, festival que acontece até os dias de hoje e foi fundado em 1921, sempre carregando o objetivo de apresentar jovens e promissores artistas. Também é considerado o festival de música clássica contemporânea mais antigo do mundo.

No ano seguinte, em 1951, foi a vez da Rádio Alemã do Noroeste que começou a construir um estúdio de música eletrônica em Colônia, que despertou um grande interesse nos políticos socialistas e comunistas da Itália, onde no ano de 1955 foi construído e aberto um estúdio eletrônico em Milão.

Já no fim dos anos 50, a ideia tomou muito mais corpo gerando interesse dos Estados Unidos, Japão e da Coreia do Sul, tanto que Boulez ao sentir as condições tão satisfatórias na Alemanha em 1959 decide se mudar para Baden-Baden.

Por conta disto, as ex-nações fascistas podiam se retratar do período em que rotularam o trabalho de Schoenberg de “música degenerada”. Pode se dizer, em linhas gerais, que os compositores da época estavam criando uma cópia invertida complexa das emergentes econômicas e comunidades políticas da Europa Ocidental, portanto podemos dizer que assim como os países antigos e orgulhosos tiveram que deixar algumas idiosincrasias culturais para poderem assimilar à Comunidade Europeia, alguns compositores abandonaram os estilos

folclóricos nacionais que haviam cultivado nos anos anteriores para participar de uma conversa cosmopolita.

De certa forma podemos afirmar que a ideia política e musical da época estavam entrelaçadas, tanto que segundo o próprio escritor, a composição moderna da época por um certo tempo chegou a ganhar uma aparência de um trabalho extremamente tecnológico e ultrassecreto ao ponto dos compositores se vestirem como cientistas e até mesmo agiam como cientistas.

Outro fator que colabora com a afirmação anterior é a escolha dos títulos das peças desse período. Nos trabalhos apresentados nos festivais de Darmstadt de 1946 até 1949, se tinha um uso abundante de títulos do período neoclássico como, Sonatina, Scherzo, Concertino e vários outros, que foram substituídos por títulos um pouco mais cerebrais e conceituais como: Música em duas dimensões, Sintaxe, Anepígrafo e também algumas abstrações no plural como: Perspectivas, Estruturas, Quantidades e Configurações. Isso nos mostra a evolução dos compositores do período na questão da mentalidade pseudocientífica e também em sua valorização como compositor ou compositora.

Podemos apontar tal valorização graças ao lema de Darmstadt, que é simples, porém poderoso: Liberdade. Esse lema surge para libertar os compositores de fardos anteriores como a subserviência à igreja, à aristocracia, à burguesia e ao público de massa, dando autonomia ao compositor ou a compositora.

Apesar de Schoenberg ter dado o pontapé inicial na ideia de liberdade, além de ter influenciado vários jovens da época como Stockhausen, que era o líder dos jovens compositores alemães, nem todos sentiam essa liberdade, pois se tinha uma grande liberdade para se criar o que se distanciasse do tonal enquanto que aqueles que tentavam escrever de forma tonal eram de certa maneira censurados, como foi o caso do jovem compositor alemão Hans Werner Henze, que frequentou Darmstadt desde o início e sempre se frustrou com tal censura à música tonal, o que me faz pensar o quanto ele poderia estar certo de um lado e errado do outro, pois o conceito de liberdade vem a ser o ato do indivíduo ter o direito de fazer algo da maneira que ele bem entender e além de tudo poder expor sem censura, mas o final da definição implica de expor tal liberdade dentro da lei, o que me faz refletir da seguinte maneira, se o objetivo dos Festivais de Darmstadt era a música moderna, Henze de certa forma estava violando a “lei” dos festivais e perdendo sua razão.

Então em 1953, Henze ao se cansar da gigantesca opressão vinda da comunidade da música nova, decide voar para a ilha de Ischia que se localiza em Nápoles na Itália, onde se reencontrou com seu trabalho tonal, com o neoclassicismo stravinskiano e texturas românticas que o rendeu a composição das óperas *König Hirsch* e *Nachtstücke und Arien*, que logo caíram no gosto do público em geral, mas a comunidade da nova música o considerou um apóstata e por isso se teve um caso curioso no anfiteatro de Donaueschingen, em 1957, quando Henze apresentou a ópera *Nachtstücke und Arien*, onde Boulez e vários colegas se retiraram, virando as costas à apresentação como haviam feito com Schoenberg.

Por outro lado, enquanto Henze era considerado um apóstata, Stockhausen era o príncipe do reino da nova música, graças a sua capacidade versátil de criar novas ideias, sua capacidade de representar a vanguarda tanto historicamente como espiritualmente e acima de tudo ser descrevido como o criador de aproximadamente 21 estilos de música nova, era tido como o compositor ideal da época. Mas apesar de Stockhausen parecer tudo de bom para os padrões da época, tanto em seu intelecto como em sua aparência, segundo o escritor havia

alguns colegas que o achava insuportável por causa das suas tendências autoritárias, que, a meu ver é algo normal, tendo em vista que Stockhausen era tido como gênio intocável.

Em seus últimos anos, Stockhausen revelou uma veia mística que fazia um paralelo com o ideário hippie, alegando ter vivido vidas passadas e ainda uma origem extraterrestre que creio não ser verdade, já que Stockhausen nasceu em uma aldeia perto de Colônia em 1928, onde teve uma educação musical razoável que foi construída pela *Musikhochschule* e pela universidade da cidade. Mas foi na época da eclosão da Segunda Guerra Mundial, que Stockhausen vai começar a abrir os ouvidos para novos sons como o Jazz, pois nesse período muitos dos jovens alemães costumavam sintonizar seus rádios em transmissões militares americanas, já que segundo eles o ritmo suingado do estilo aliviava o tédio e a tensão da guerra e com Stockhausen não era diferente, mas além do ritmo suingado Stockhausen adorava a idéia da semi-independência das melodias do Jazz.

Tal admiração pôde ser notada alguns anos depois, mais exatamente em 1951, quando Stockhausen ouviu uma fita de Messiaen e logo em seguida se entusiasmou com a ideia de música organizada, ou melhor dizendo música integralmente serialista, que podemos notar com muita clareza em sua peça, *Jogo da Cruz* que lembra muito alguns procedimentos jazzísticos. Outro estilo que despertou grande fascínio de Stockhausen foi o estilo da música eletrônica que o arrebatou desde o início, rendendo dois gurus, o físico Werner Meyer-Eppler e o teórico e compositor Herbert Eimert, que tinha como divergentes Pierre Schaeffer e Pierre Henry, criando assim duas escolas eletrônicas distintas uma alemã e a outra francesa, que de forma geral se distinguiam em questão de espaço onde a música eletrônica deveria ser gerada.

Mas apesar de Stockhausen ter total apoio tanto de Meyer-Eppler como de Eimert para fazer a música eletrônica dentro dos parâmetros alemães, ele vai se desprender dessa ideologia purista, já que antes de Stockhausen se estabelecer no estúdio de Colônia, ele passou um ano fazendo pesquisa em Paris, assistindo às aulas de Messiaen, trocando ideias com Boulez e trabalhando no estúdio de Schaeffer, criando assim uma música que sintetizava as abordagens germânica e galesa, que faz o uso de processos serialistas e adornos de gradações de alturas, durações e dinâmicas em série.

Ainda podemos dizer que tal música deixou Stockhausen tão entusiasmado, que ele chegou a escrever para Karel Goeyvaerts, um dos co-inventores da linguagem serialismo integral, dizendo: “essa música soa indescritivelmente pura e bela”, o que demonstra tal entusiasmo e ainda reforçou comparando aquilo com “gotas de chuva ao sol”. Podemos notar isso com muita clareza na peça *Gesang der Jünglinge*, ou Canto dos adolescentes, composta em 1955-6, que representa a passa do Livro de Daniel onde o rei Nabucodonosor lança Ananias, Misael e Azarias em uma fornalha por não adorarem uma imagem de um ídolo, peça essa que funde a ideia do natural como artificial e tem o que Stockhausen chama de “chuvas de impulsos”, que vem a ser a capacidade de criar uma chuva de sensações no ouvinte, que pôde ser ainda mais potencializada através do meio de gravação que foi dividido em cinco canais e por sua executada que foi feita em um caldeirão pentafônico na sua estreia.

Dois anos mais tarde, Stockhausen ainda compõem uma outra maravilha segundo o escritor, a chamada *Gruppen*, na qual uma orquestra de 109 instrumentos é dividida em três “grupos”, tendo assim a necessidade de três regentes também, onde o público fica no centro com um grupo à sua frente, outro na sua direita e o outro na sua esquerda, criando assim três canais de “Chuva de Impulsos”, dando ao público a sensação de espacialização que por conta do posicionamento dos grupos vai se ter os sons vindo de três lugares, podendo ser potencializada com a utilização de prática eletrônica, pois Stockhausen utiliza muito da ideia

de passar um acorde de um canal para o outro, algo que vemos com muita frequência nos dias de hoje.

Outro ponto importante de se comentar é a sensação da peça parecer improvisada quase que o tempo todo, apesar de seguir procedimentos serialistas. Por fim podemos pontuar que a peça ainda faz referência ao *free jazz* e às pinturas sonoras de Mahler, Strauss e aos espetáculos wagnerianos.

Apesar de Darmstadt parecer ter uma fachada hipermoderna, tinham-se algumas obsessões tradicionais do século XX ou até mesmo do século XIX, como o impulso revolucionário, a vontade de subverter a ordem burguesa, a antiga ânsia pela grandeza e pelo transcendental.

Mais adiante, podemos notar um rompimento na barreira construída entre música moderna e música política, movimento esse que foi definido por Luigi Nono, pois nesse período se existia o dodecafonismo de Schoenberg de um lado e o esquerdismo popular de Weill do outro lado criando assim campos opostos do espectro, mas para Nono ambos eram um e o mesmo, já que Nono acreditava que sons radicais poderiam servir como veículo para políticas radicais, despertando a mente dos ouvintes e preparando-os para ações em conjunto. Podemos fortalecer tal argumento a partir de uma das peças mais notáveis de Nono, a chamada “Canção Suspensa”, cuja a letra consiste em cartas de combatentes da resistência antifascista condenados à morte, que vem se parecer muito com a peça *Gesang* de Stockhausen.

Outra figura importantíssima da vanguarda europeia foi Iannis Xenakis, que em 1947 fugiu de sua Grécia natal, onde britânicos e americanos apoiavam um governo de direita e anticomunista, que o forçou a procurar asilo em Paris onde assistiu às aulas de Messiaen e trabalhou no estúdio eletrônico de Schaffer. Mais adiante, Xenakis foi estimulado por Messiaen a pensar o quanto um som instrumental poderia ser “construído” de forma semelhante a uma estrutura, criando assim um interesse por arquitetura em Xenakis que o fez trabalhar durante alguns anos como engenheiro e projetista, experiências essas que contribuíram para Xenakis dar um golpe de mestre em suas composições, criando modelos para o espaço musical, desenhando formas onduladas em papel gráfico e traduzindo-as em notação convencional.

Xenakis ainda criou a “música estocástica”, fazendo referência a uma parte da matemática que estuda a atividade aleatória ou irregular das partículas, em outras palavras Xenakis começou a ver a orquestra de forma científica como fosse uma nuvem de gás.

Por outro lado a ideia de compositor de laboratório nunca foi o perfil de Xenakis, pois ele sempre pensou a respeito de como sua música seria ouvida por um ouvinte principiante e queria atrair sua atenção com gestos de alto impacto, criando uma atração do ouvinte ao caminho dos sons voadores mesmo o ouvinte não tendo uma formação especial.

Em seu primeiro título em forma de onda de Xenakis, *Metastasis* composta em 1953-4, estabeleceu sua intenção de superar a estase do serialismo integral, onde a tradução dessa palavra grega é “além da imobilidade”.

Com a chegada dos anos 60 o colegiado de Darmstadt foi interrompido, onde Nono e Xenakis começaram a criticar e censurar Stockhausen, Cage e Boulez pelo seu excesso de atividade hermética e autorreferente, o que aconteceu com Boulez também que por um motivo ou outro chegou a disparar contra seus contemporâneos.

Ainda se teve um momento em que Boulez flertou à sua maneira insaciável com a ideia de “forma aberta” de Cage, podemos notar tal flerte na sua Terceira Sonata para Piano que dá ao intérprete várias opções de procedimento a partir do material escrito.

Mas segundo o escritor, o grande momento de Boulez foi a sua volta às raízes francesas, principalmente para a grandiosa linguagem de Debussy e Ravel, onde o rendeu seu maior trabalho dos anos 50 a *Le marteau sans maître*, ou traduzindo, “Um martelo sem mestre”, peça essa que utiliza do serialismo integral. Porém apesar de seu trabalho ser grandioso, Boulez anos mais tarde se mostrou insatisfeito com seus trabalhos no serialismo integral, onde ele usou sua peça *Structures I* como meio de justificativa dizendo que tal peça não era “integral, mas sim integralista”.

Boulez também se despreendeu do dodecafonismo em seus anos mais avançados, pois ele “considerava insuportável a obrigação de usar todas as doze notas”, afirmou em 1999.

Por fim, acho válido citar alguns pontos que se apresentaram ao longo da leitura. Em primeiro lugar gostaria de deixar uma crítica a escassez de material sobre Cage, já que ele foi um dos alunos mais notáveis dos festivais de Darmstadt e acho que poderia ser mais explorado. Mais adiante, posso dizer que senti em alguns momentos a falta de um senso de continuidade de um parágrafo para o outro, mas como um todo pude compreender a importância dos Festivais de Darmstadt para grandes compositores como Theodor Adorno, Luciano Berio, Pierre Boulez, John Cage, György Ligeti, Olivier Messiaen, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen e Iannis Xenakis para promoverem seus trabalhos e acima de tudo desenvolverem a prática do dodecafonismo e serialismo e claramente vários outros sistemas composicionais desenvolvidos por cada um deles.

Os Estados Unidos de Kennedy, dodecafonia e espetáculo.

O capítulo em questão discorre sobre as proporções tomadas no desenvolvimento particular da música baseada no método dodecafônico do austríaco Schoenberg num contexto em que “a corrida armamentista ganhou forma de corrida científica, e finalmente de corrida cultural. Cada superpotência tinha sua agenda”(ROSS, 2009, p. 421). A música, então, encontrou juntamente com as outras artes campo especialmente fértil e próspero para desenvolvimento no governo de Kennedy, com milhões de dólares públicos e privados investidos na cultura do país. A “nova fronteira para arte americana” procuraria, então, “uma abertura para o novo”, visando a eliminação das máculas no prestígio do país no exterior. “Os Estados Unidos queriam mostrar que, ao contrário da propaganda soviética, capitalismo e alta cultura não eram mutuamente excludentes”(Ibid.).

Pode-se citar a criação de um conselho nacional das Artes, a inauguração de várias famosas salas de espetáculo e o financiamento pela Fundação Ford de centros para apresentações artísticas, orquestras sinfônicas e programas culturais.

Qualquer um que se sentisse nostálgico com os extintos programas artísticos do New Deal deve ter pensado que o espírito música para todos estava sendo revivido. Mas os políticos limitaram essa grandeza cultural. (Ibid.)

A realidade era que a nova música desempenhava um papel limitado na corrida cultural com a URSS, e era justamente a corrida cultural o maior impulsor de seu desenvolvimento nesse período - descartando grande interesse no reavivamento do espírito música para todos; ainda assim a situação dos compositores americanos era estável e próspera, de segurança financeira e psicológica. No campo estético e social, a convicção da

virtude política da composição atonal e dodecafônica avançou da mesma forma que na Europa, reproduzindo a retórica de Adorno em a *Filosofia da nova música*.

A exemplo de outros compositores do período que também estudaram matemática, além de música, destaca-se nesse momento da história o compositor Milton Babbitt, que “produziu uma música de construção tão bizantina que era quase necessário obter autorização especial para compreendê-la”. Cedo, já havia se associado à revista de viés anticomunista *politics* de Dwight Macdonald, que nos anos seguintes iria lançar-se contra o populismo da cultura mediana.

Tomou contato com a música de Schoenberg com apenas dez anos e por volta dessa mesma época, admirou-se também com o jazz e no colegial tocou em bandas pelo Mississipi, era grande conhecedor de música popular, tanto quanto de outras áreas. Tentou embrenhar-se pelo ramo do teatro musical, mas, ao invés disso, comprometeu-se inteiramente com o legado de Schoenberg.

Criou inicialmente conjuntos ordenados de durações, aplicando em *Composition for four instruments* e *Composition for twelve instruments*, e, em seguida, serializou todos os parâmetros, podendo então denominar seu estilo de serialismo total. Ainda assim, sua música não tão difícil quanto aparentava: com Webern, aprendeu a arte de derivar um conjunto a partir de transformações graduais de um grupo de três notas, que formam minúsculos temas que o ouvinte digere progressivamente. Nos anos 50, conheceu o estúdio eletrônico e envolveu-se também com a criação de música eletrônica, “em suas próprias palavras, ‘sem recorrer ao impróprio ambiente de salas de concerto para o público’”.

Ross (2009), também citando algumas características de *Composition for four instruments* e *Three compositions for piano*, descreve a música de Babbitt como:

São raras as dissonâncias mais espessas, como nos desenhos japoneses; como nos desenhos japoneses, as partituras de Babbitt são cheias de espaços vazios. Além disso, em muitos trechos as harmonias são surpreendentemente simples. (ROSS, 2009, p. 425)

O próximo gigante do modernismo americano dos anos 50 e 60 a ser apresentado por Ross(2009) é Elliot Carter, que antes da guerra era hábil praticante do estilo neoclássico e no fim dos anos 40, desistiu do populismo ao estilo de Copland e passou a compor música atonal:

No fim dos anos 50, em ato simbólico de auto isolamento, ele passou um ano no sul do deserto de Sonora, no Arizona, escrevendo um Primeiro Quarteto para Cordas totalmente atonal, que soava mais ou menos como o segundo quarteto de Ives sem seus hinos e melodias populares (ROSS, 2009, p. 425)

Carter chegou a conhecer Ives quando adolescente, de quem recebeu uma carta de recomendação para Harvard. Sua estratégia composicional favorita era a de “*justapor fluxos independentes de atividades em camadas inter-relacionadas, cada uma com seu próprio andamento, acelerando ou desacelerando como múltiplas vias de tráfego*”, o que poderia ser comumente encontrado no jazz. Trabalhava lenta e meticulosamente, com uma postura anti comercial facilitada por sua riqueza e independência.

O enredo da Guerra Fria acabou por impulsionar de maneira precoce a carreira internacional do compositor, cujo Primeiro Quarteto foi muito bem acolhido pelos novos centros musicais da Europa. O próprio Boulez, após rompimento com Cage, chegou a considerar Carter o único compositor americano merecedor de sua atenção.

Esses dois compositores já apresentados impulsionaram um grande número de compositores dodecafônicos, cujo estilo foi descrito por Ross (2009): “*Por trás da modernidade da linguagem havia a tradicional ênfase nas artes de variações e contrapontos.*” Tendiam a ser amontoados na categoria de “atonais acadêmicos” pelos comentaristas, embora cada um tivesse personalidades marcantes. No entanto, o ouvinte comum poderia confundi-los. No entanto, os compositores pareciam sobretudo preocupados com a auto preservação de seu trabalho.

A publicação de um artigo de Babbitt na Revista *High Fidelity*, em 1948, pode ilustrar isso de maneira clara:

Atrevo-me a sugerir que os compositores fariam a si mesmos e a sua música um serviço imediato e definitivo caso se retirassem de forma total, resoluto e voluntária do mundo público e entrassem para o mundo da apresentação privada e da mídia eletrônica, com suas reais possibilidades de completa eliminação da plateia e dos aspectos sociais da composição musical.(ROSS, 2009, p. 427)

Schoenberg mesmo já havia dito nos anos 20 que alguns compositores como Paul Hindemith e Kurt Weill acabariam compondo somente um para o outro e era justamente isso que Babbitt afirmava para os neoclassicistas e populistas de esquerda dos anos 50. Entretanto, na mesma época da publicação de tal artigo, o Musical *West Side Story*, composto pelo carismático Leonard Bernstein, fazia sucesso nas platéias da Broadway: “*um sofisticado ensaio no estilo do século XX [...] West Side Story tem todo o direito de ser considerado um trabalho moderno e descomprometido: é ousado na linguagem, imprevisível nas suas guinadas estilísticas*”(ROSS, 2009, p.430).

Alguns exemplos de guinadas estilísticas no musical podem ser encontrado em “Cool”: “*foi usado algo semelhante a uma série dodecafônica para impelir uma fuga bebop*”; “*Somewhere*”, em que o tema principal do movimento lento do Concerto Imperador de Beethoven é transformado na canção de amor.

Bernstein teve uma carreira significativa no teatro, que era sua paixão. Em sua tese de formatura em Harvard, concebeu mescla de todas as tradições musicais (americana e europeia, clássica e popular, branca e negra). Assim que o musical estreou em Washington, Bernstein aceitou o emprego de diretor musical da filarmônica de Nova York; durante esse período. Para ele, não foi possível o feito de seu ídolo Mahler, que regia durante a temporada e compunha no verão. Sua produção autoral diminuiu por conta do intenso trabalho com a filarmônica aliado a uma vida social cheia, tendo composto em 11 anos apenas 2 grandes trabalhos.

Ao deixar a filarmônica, em 1969, empenhou-se em recomeçar sua carreira de compositor. Para inauguração do Kennedy Center, produziu sob encomenda de Jacqueline Kennedy a peça de concerto *Mas*, em memória do falecido presidente, uma “*mistura caleidoscópica de atmosfera religiosa, melodia de espetáculo e clima pop da era dos Beatles*”. Escarnecido pela crítica por sua presunção, voltou a reger mais fervorosamente e entregou-se a estupendas apresentações de sinfonias de Mahler, sobrecarregando-as com enunciados e interpretações que teria utilizado em sua música se lhe tivesse sido possível.

Referências Bibliográficas:

ADORNO, Theodor. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAGE, John. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

COOK, Nicholas; POPLÉ, Anthony. *The Cambridge History of Twentieth - Century Music (The Cambridge History of Music)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

GARCIA, Gabriela. *John Cage e o Zen Budismo*. 2019. Disponível em: <https://medium.com/zumbido/john-cage-e-o-zen-budismo-db909e805a3f>. Acesso em: 28 nov. 2020

GRENIER, Claude. *Historique du collège*. Disponível em: <https://victordelaprade.cybercolleges42.fr/presentation-etablissement/histoire/>. Acesso em: 05 dez. 2020

HOPKINS, G. W. *Boulez, Pierre*. In: GROVE Music Online. [Oxford]: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003708?rskey=T9ujmU>. Acesso em: 05 dez. 2020.

MAGRE, F. O. *Entre a vanguarda e o experimentalismo: o surgimento da Música Teatro*. 2016. Dissertação (Mestrado) –Universidade São Paulo, 2016. Disponível em: https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/11323565/5789_28690_1_SM.pdf. Acesso em: 06 dez. 2020

MANNING, Peter. *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique [IRCAM]*. In: GROVE Music Online. [Oxford]: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042130?rskey=UAzILt>. Acesso em: 06 dez. 2020.

OLIVEIRA, Ísis B. de; VIDEIRA, M. Autonomia da música e o papel do compositor na vanguarda pós-1950. *Revista Música*, [S. l.], v. 17, n. 1, p. 154-180, 2017. DOI: 10.11606/rm.v17i1.144605. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/144605>. Acesso em: 06 dez. 2020.

PEYSER, Joan. *To Boulez and beyond: revised edition*. Lanham: Scarecrow Press, Inc. 2008.

RIZEK, João Gabriel. *A Recepção em torno de Darmstadt: Música e Comunicação nos anos 50*. Mestrado em estética musical - Instituto de Artes/UNESP. SIMPOM: Subárea de Musicologia, 2012. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/2632>. Acesso em: 06/12/2020 às 17:45

ROSS, Alex. *O resto é ruído: escutando o século xx*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ROSS, Alex. *The rest is noise: listening to the twentieth century*. New York: Picador, 2008.

TARUSKIN, Richard. *The Oxford History of Western Music, Volume 5: Music in the Late 20th Century*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

TOLEDO, P. F. *Adorno e a Nova Música*. Disponível em:
<http://www.ciencialit.lettras.ufrj.br/garrafa16/pliniofernandes.pdf>. Acesso: 07 dez. 2020