

## Música Nova, Vanguarda e Darmstadt: Para a compreensão de uma estética musical

FRANCISCO MONTEIRO

Neste artigo, a chamada "vanguarda histórica" é perspectivada a partir de alguns dos seus paradigmas. Os movimentos sociais e nacionalistas bem como os fenómenos políticos do pós-guerra são enquadrados para uma abordagem de questões como o fim da tonalidade, a modernidade e vanguarda, o dodecafonismo, a experimentação ou o determinismo e a música electrónica. A história de Darmstadt e tudo o que de relevante para ela contribuiu são investigados no sentido de uma relação com a chamada "vanguarda histórica". Em termos de uma estética na música europeia, procura-se salvaguardar a sua enorme importância sem prejuízo de outras estéticas porventura também significativas para uma compreensão da música a partir dos anos 50.

### UMA PERSPECTIVA ESTÉTICA E HISTÓRICA

A evolução da música europeia depois da Segunda Guerra Mundial tem sido estudada e criticada sob diversas perspectivas, salientando-se especialmente versões mais ou menos passionais, defendendo ou atacando este ou aquele movimento, opção estética, ideia. Os acontecimentos ocorridos apontam para o surgimento de um conjunto de ideias completamente novas sobre criação, estruturação, produção, audição e compreensão do som e da música; as consequências foram, sem dúvida, determinantes em todos os aspectos da vida musical, dando origem ao que, cerca de meio século após o seu aparecimento, se pode denominar «vanguarda histórica».

Alguns paradigmas são, desde logo determinantes:

1 – O primeiro é o hipotético "declínio" do sistema tonal e afins (modal, neo modalismo, politonalidades várias, etc.), ou seja, o declínio — por exaustão — de uma infra-estrutura que foi a base comum de dois séculos de música europeia mais ou menos erudita e como tal compreendida e aceite pelo público. Este dito declínio foi observado e profusamente estudado nas harmonias elaboradas dos wagnerianos, culminando em Debussy, Strauss and Schönberg<sup>1</sup>. E teve como consequência o uso de infra-estruturas cada vez "menos" tonais — escalas modais, exóticas, populares, novas escalas — e o dodecafonismo de Schönberg e Mathias Hauer e de outros compositores da Segunda Escola de Viena (Alban Berg e A. von Webern).

2 – O segundo — e básico — paradigma é o ideal do "novo". O "novo" como oposição à tradição, ao velho e ao estabelecido (academismo) e mais tarde como oposição ao

## NOTAS

- <sup>1</sup> Tomás Borba foi igualmente autor de numerosas obras didáticas dirigidas aos diferentes graus de ensino.
- <sup>2</sup> Decreto nº 4 799 de 8 Setembro de 1918
- <sup>3</sup> O autor foi professor de Canto Coral no Liceu Camões e fez parte dos júris de Exame de Estado dos estagiários de Canto Coral no Liceu Normal de Pedro Nunes.
- <sup>4</sup> A publicação do respectivo Decreto nº 20 741 saíu em 18 de Dezembro de 1931.
- <sup>5</sup> Decreto nº 21 150.
- <sup>6</sup> Dec. nº 20 741 de 18 Dez. 1931.
- <sup>7</sup> Dec. nº 27 084 de 14 de Out. 1936, D.G. nº 241
- <sup>8</sup> E do ensino técnico na medida em que o Canto Coral só será instituído em 1947.
- <sup>9</sup> Boletim do Liceu Normal de Lisboa (Pedro Nunes), nº 11, Ano VI (1936), pp. 241-256 ou 256-247
- <sup>10</sup> Arte Musical, nº 84, Ano 3 (30 de Abril de 1933), p. 4.
- <sup>1 1</sup> Dec. nº 27 084 de 14 de Out., D.G. nº 241
- <sup>1 2</sup> Circular nº 309 de 25 de Setembro de 1937
- <sup>1 3</sup> Decreto nº 36 507 de 17 de Setembro de 1947

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARROS, J. (1913). "O canto escolar e as democracias", in *A República e a Escola*. Lisboa.  
*Boletim do Liceu Normal de Lisboa* (Pedro Nunes), 1932-1938
- BORBA, T. (1913). *O Canto Coral nas Escolas*, vol. I. Lisboa: G. de Lacerda.
- BORBA, T. (1934). *Solféjos, Canções e Cântones*, vol. I. Lisboa: Neuparth/Valentim de Carvalho.
- BOURDIEU, P. & PASSERON, J.-C. (1965). *La Réproduction: Éléments pour une Théorie du Système d'Enseignement*. Paris: Éditions Minuit.
- FORMOSINHO, J. (1987). *Educating for Passivity. A Study of Portuguese Education (1926-1968)*. Londres: Instituto de Educação — Universidade de Londres, (tese de doutoramento policopiada).
- MANARTE, A., TINO, M. (1948). *Cantando: Livro de Canto Coral*. Porto: Porto Editora.
- MARTIN, P. (1995). *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music*. Manchester: Manchester University Press.
- PACHECO, C. (1934). "Discurso proferido no sarau de gala do Orfeão Académico de Lisboa, no Teatro Nacional Almeida Garrett", in *Três Discursos*. Lisboa.
- PAIS, S. (1932). *Método de Solfejo Entoadado e Canto Coral*. Lisboa: Sasseti.
- RAMOS, G. C. (1937). "Os fundamentos éticos da escola no Estado Novo", in *Uma Série de Conferências*. Lisboa.
- RIBEIRO, Mário de Sampaio (1962). *Directrizes para o Canto Coral no Ensino Secundário* (Liceal e Técnico). Lisboa: O.N.M.P.
- TINO, M., MANARTE, A. (1948). *Cantando: Livro de Canto Coral*. Porto: Porto Editora.

romantismo; o "novo" como atitude de crítica a nível sociológico ao meio musical vigente, o "novo" como critério de arte: os conceitos de "moderno", de "novo" e de "verdade" e de "vanguarda", desenvolvidos numa história própria em contextos diversos e finalmente definidos por Adorno.

3 – A importância do sistema dodecafónico foi importante não só como uma infraestrutura para a composição musical — como em Schönberg — mas também como uma ideia básica para o uso de todo o tipo de séries e para a concepção da construção musical como um valor estético em si mesmo. Este é, talvez, o terceiro paradigma da vanguarda: o uso de diferentes séries e as suas consequências nos desde o início dos anos 50, tal como compreendidos e usados por Messiaen, Cage, Boulez, Stockhausen, etc.

4 – Importante é, também, a experimentação sonora, o jogo com objectos e estruturas sonoras, o constante questionar o material em si mesmo, a forma como é escrito e comunicado; até o prazer nesta mesma prática de experimentação. A música a partir de 1950 conquistou o até aí inimaginável em termos sonoros.

5 – O quinto paradigma aparece como uma continuação do desenvolvimento tecnológico: a máquina e o espírito mecânico e o seu uso musical, desde as primeiras experiências do início do século, dos instrumentos *a rumori* dos futuristas, até à *Musique Concrete*, aos elementos aleatórios em música, software musical, electrónica ao vivo, etc.

## O FIM DA TONALIDADE

A música de alguns compositores do séc. XIX e início do XX cauciona, como sabemos, o livre uso da harmonia tonal, longe dos pressupostos imaginados e codificados por Rameau e pelo uso do classicismo de Viena. Wagner foi visto como um "ponto de não retorno" no uso da dissonância. Esta evolução — hipoteticamente como resposta a uma necessidade estética/histórica — também teve as suas origens em factores políticos e sociais.

No século XIX e na primeira metade do XX, por motivações diversas, começou-se a encarar de maneira diferente o outro — outros povos, outras classes sociais, outras culturas, outras paragens. Diferente forças políticas lutaram contra a supremacia de outras, mobilizadas por movimentos sociais e nacionalistas: as ideias socialistas de Saint Simon, Karl Marx e outros, os movimentos sociais — revoltas e revoluções — em França, Áustria, Inglaterra, Alemanha; as lutas independentistas da Grécia, Hungria, de diferentes nações eslavas, Itália, etc. Estes e outros povos lutaram pela sua independência dos impérios onde se



integravam, e esta luta era também — ou mesmo principalmente — uma luta pela sobrevivência da sua identidade cultural — a sua língua, os costumes, a religião, a arte e a música — que estudaram, cultivaram e incluíram como meio expressivo em formas artísticas mais eruditas. Mesmo outros países de características centralistas — impérios — como Espanha, Rússia e Alemanha, desenvolveram o estudo da sua própria cultura e música, integrando valores e estruturas populares.

Com o desenvolvimento dos transportes das comunicações, do comércio e do desenvolvimento colonial forçado por uma Europa altamente industrializada, muitas civilizações e culturas em todo o mundo foram "descobertas" e dadas a conhecer ao ocidente. As suas características, completamente diversas das ocidentais, as suas maneiras diferentes de viver e de usar os materiais, enfim a sua arte interessaram o público e os artistas europeus não só pelo exotismo das propostas mas especialmente pelas possibilidades que introduziam quando inseridas na arte europeia. Artefactos, danças e músicas de diferentes povos da Ásia, da África, da Polinésia e dos aborígenes da Austrália, assim como dos índios das Américas, foram expostas, apresentadas e estudadas, assim como as línguas, a filosofia, o comportamento social.

Assim, por motivos diferentes, novas escalas, ritmos, e timbres apareceram nas salas de concertos europeias e americanas, não só como símbolos de um exotismo tradicional desde o barroco, mas também integrados numa música política e esteticamente actuante, até como características de estilos nacionais e pessoais. Depois de Moussorgsky, Wagner, Liszt, Albeniz, Janacek, o moderno Debussy, Stravinsky, Bartok, Milhaud e Messiaen somente deram um passo mais além no uso e no desenvolvimento de infra-estruturas musicais diferentes da tradição tonal da Europa central.

Na segunda metade do século XX, este interesse estendeu-se mesmo a questões relevantes em termos de modernidade: não se tratava simplesmente de incorporar diferentes infra-estruturas e ideias musicais, mas de ir ao encontro de uma música nova onde estes materiais pudessem ser usados ao mesmo nível de outros encontrados — desenvolvidos — na Europa e EUA. Depois da Segunda Guerra Mundial os compositores procuraram e desenvolveram novos conceitos, novos sons, não como "ornamentos" idiomáticos ou elementos simbólicos numa linguagem já existente (como Puccini, Milhaud e Debussy), ou mesmo como infra-estruturas para composições europeias (como em Messiaen); Cage, Berio, Stockhausen, Schnebel e outros começaram a desenvolver diferentes conceitos de música, novas maneiras de desenvolver ideias musicais, novas noções de ritmo e tempo e novas formas de interligação entre palavra, som, canto, representação/apresentação pública

(performance); questionaram e desenvolveram a interligação entre música (som?) e pensamento, tempo vivido e duração, diferentes afinações, microtonalidade, timbre, etc<sup>2</sup>.

### MODERNIDADE, O "NOVO" E A "VANGUARDA"

Os anos antes de 1900 foram, na história europeia, anos de grandes modificações nas formas da sociedade pensar a arte e a sociedade: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Debussy, Satie, Stravinsky, James Joyce, Picasso, Braque, Kandinsky, Schönberg e muitos outros impuseram mudanças substanciais nas suas formas de expressão e na arte em geral. Representaram o "novo" nas suas épocas respectivas.

Os conceitos de "novo" e "modernidade" são, na verdade, referências que diferentes artistas usaram. No séc. XIX Baudelaire referiu-se à importância da modernidade: "*Qui dit Romantique dit art moderne*" (cit. in Compagnon, 1990: 29). O conceito de modernidade é entendido como uma resposta ao transitório, às circunstâncias do momento, às necessidades da vida. Um artista moderno era aquele que estava ciente das necessidades de transformação social, política e cultural do séc. XIX, assumindo o seu *Zeitgeist* contra todo o academismo estabelecido.

*"La modernité c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immutable"* (Baudelaire cit. in Boulez, 1996: 37).

Cedo se apercebeu que qualquer linguagem artística moderna seria, para as gerações seguintes, velha, especialmente quando a sociedade (o mercado, a burguesia) começava a aceitar esses artistas ditos novos. *Modernité* começou então a ser sinónimo de *décadence*. Novas formas surgiram com as novas gerações, opondo as suas ideias à velha modernidade: simbolismo, os *Nabis*, *Art Nouveau*, os *Fauves*, opondo-se ao impressionismo e à academia; a «música francesa» de Debussy, Ravel e Satie, opondo-se à complexidade wagneriana germânica e ainda ao *Conservatoire*; a música atonal opondo-se à tonal. O "novo" era então uma necessidade, não só uma afirmação de uma geração mas também uma contínua transformação, propondo constantemente novas formas e ideias. O "novo" referia-se ao "agora", numa constante oposição ao passado. "Because: Art means New Art" (Schönberg, 1984: 114).

O "novo" é a nostalgia do "novo" (Cf. Adorno, 1989: 45) . Como uma base para a assim chamada "estética negativa" este conceito de nova arte implica uma atitude de permanente descoberta e experimentação de novas formas expressivas e de um movimento constante de oposição ao estabelecido, ao institucionalizado. O "novo" deve ainda estar em contradição com a sociedade, como, na estética de Adorno, o capitalismo tende a assimilar o novo ao mercado da arte.

"Nenhum artista está em condições de eliminar a contradição que há entre arte não-acorrentada e sociedade acorrentada: tudo o que pode fazer é contradizer esta sociedade acorrentada com a arte não-acorrentada, e até disso deve quase desesperar" (Adorno, 1989: 87)

O "novo" implica a "verdade" em arte em oposição ao "falso". E mais uma vez estes conceitos devem ser compreendidos não só em termos estritamente estéticos como também em termos históricos e sociais. Objectos musicais são falsos ou verdadeiros não por causa de algum tipo de moda mas pelas suas implicações numa perspectiva dialéctica da arte e da sociedade. A verdade implica a novidade ou a recorrência dos materiais — as suas maiores ou menores possibilidades expressivas.

"O compositor já exclui hoje os meios da tonalidade, isto é, os da música tradicional. E o faz, não tanto porque esses acordes tenham envelhecido e não correspondam à época, mas porque são falsos...O acorde de sétima diminuta, que soa falso na música de salão, é justo e cheio de expressão no início da sonata op. 111 de Beethoven. Não se trata aqui, ainda, de uma concessão ao mau gosto, mas deriva da disposição construtiva da obra <sup>5</sup>. "Mesmo o ouvido mais obtuso percebe a mesquinhez e planura do acorde de sétima diminuta ou de certas notas cromáticas da música de salão do séc. XIX. Para o ouvido tecnicamente experiente esse vago mal-estar se converte num preceito de proibição. Se tudo não é engano, o compositor já exclui hoje os meios da tonalidade, isto é, os de toda a música tradicional. E o faz, não tanto porque esses acordes tenham envelhecido e não correspondam à época, mas porque são falsos. Já não cumprem sua função. O estado mais avançado dos procedimentos técnicos musicais delinea tarefas frente às quais os tradicionais acordes parecem impotentes clichés." (Adorno, 1989: 37).

Porque, em Adorno, o artista novo — o músico novo — deve entrar em conflito com o passado numa atitude dialéctica perante os materiais e as formas <sup>6</sup>. Deve mesmo combater uma possível tendência para o estável — para resignação — com as suas próprias inovações.

"A música não deve enfeitar, mas deve ser verdadeira" e "A arte não nasce do poder, mas do dever". Com a negação da aparência e do jogo, a música tende ao conhecimento" (Adorno, 1989: 41).



Finalmente, esta estética negativa e este imperativo social — especialmente no dodecafonismo e como consequência do seu conteúdo formal e expressivo — toma uma faceta trágica, tal como compreendida por Adorno já em 1949: a sua importância para o futuro como uma mensagem encerrada numa garrafa, contrastando com o seu inevitável distanciamento do presente e do público.

"A nova música tomou sobre si todas as trevas e as culpas do mundo. Toda a sua felicidade apoia-se em reconhecer a infelicidade; toda a sua beleza, em subtrair-se à aparência do belo. Ninguém quer nada a ver com ela, nem os indivíduos nem os grupos colectivos. Repercute sem que ninguém a escute, sem eco. Quando se a escuta, o tempo forma em redor dela como um reluzente cristal, mas quando não se escuta, a música se precipita no tempo vazio como uma esfera perecível. A esta experiência tende espontaneamente a música nova, experiência que a música mecânica realiza permanentemente: a experiência do esquecimento absoluto. É verdadeiramente uma mensagem encerrada numa garrafa." (Adorno, 1989: 107).

A importância das ideias de Adorno permanece, não só como crítica à nova música emergente na Europa do princípio do século XX (a primeira edição da *Philosophie der Neuen Musik* foi de 1949), mas também como base ideológica para a evolução das vanguardas até aos anos 60. Cage, Brown, Feldman, Stockhausen, Boulez, Berio e Nono foram, sem dúvida, alguns dos artistas que estiveram intimamente ligados a esta visão da música nova.

Pese embora as diferenças aqui explanadas entre os diversos conceitos, os artistas e os movimentos usaram os termos "moderno", "novo", e "vanguarda" de uma forma pouco coerente. No entanto as diferenças podem — e devem — ser compreendidas no contexto das respectivas produções artísticas e na sua interacção com a sociedade e a cultura.

A influência de Adorno na música da Segunda metade do século XX continuou numa crítica a alguns extremismos técnicos saídos de Darmstadt e ainda mantidos nos anos 60 <sup>7</sup>.

"L'idée, encore répandue chez de jeunes compositeurs, qu'une musique pourrait être déterminée tout entière par les propriétés naturelles du son isolé se ramène justement à ce que Stockhausen dénonçait comme la «manie de quantifier». Cette idée laisse de côté un élément lui-même irréductible: celui des relations; elle oublie que la musique n'est pas faite simplement de sons, mais de rapports entre les sons; et que l'un ne va pas sans l'autre." (Adorno, 1982b: 318).

No seu artigo "*Vers une musique informelle*" (Cf. Adorno, 1982b: 291), renovando a sua proposta socio-estética agora renovada pela experiência de em parte falhada de do serialismo integral de Darmstadt, propõe um jogo constante de busca de novas estruturas, de

discussão com o passado, de uma recusa de propostas formais apriorísticas, numa inovação — no desenvolvimento, transformação — sistemático e constante.

"J'entends par «musique informelle» une musique qui se serait affranchit de toutes les formes abstraites et figées qui lui étaient imposées du dehors, mais qui, tout en n'étant soumise à aucune loi extérieure étrangère à sa propre logique, se constituerait néanmoins avec une nécessité objective dans le phénomène lui-même." (Adorno, 1982b: 294).

## DODECAFONISMO E AS SÉRIES

A "descoberta" do dodecafonismo por Mathias Hauer e Arnold Schönberg é tido como uma necessidade histórica que podia já entrever-se na emancipação progressiva da dissonância no séc. XIX. Este sistema impôs uma nova forma de se encarar as relações sonoras: a hierarquia estrita da tradição tonal foi substituída por uma nova ideia — a série — onde todos os sons (não todos os sons mas todas as classes de frequência, nomes de notas) teriam igual valor perante todos os outros. Cada série em cada peça determinava as características e possibilidades harmónicas, agindo como um super motivo, unificando as diferentes secções da obra de uma forma muito eficiente, em especial em obras muito extensas (bem mais que o sistema tonal, em sinfonias, operas, etc.) (Cf. Schönberg, 1984: 244).

O dodecafonismo foi tido como um novo sistema comum que substituiria o sistema tonal; era tido até como um sistema que "asseguraria a supremacia da música Alemã" (Schönberg cit. in Macdonald, 1976: 35). Mas em 1952, Boulez — em *Schönberg est Mort* — deu a conhecer as suas ideias sobre um hipotético mal entendido do dodecafonismo de Schönberg e da sua importância na nova música. Boulez, neste texto, sem dúvida vanguardista em termos adornianos, e noutros do mesmo período, acusa Schönberg de não ter explorado devidamente as possibilidades deste novo sistema, levando até às últimas consequências os pressupostos do dodecafonismo e das séries. Para Boulez, Schönberg simplesmente substituiu a velha tonalidade pelo uso da séries de 12 sons, não desenvolvendo novas estruturas nem expandindo o espírito das séries ao ritmo, timbre, etc.<sup>8</sup>. Para Boulez, as séries deveriam ser a base não só para o trabalho com as alturas dos sons mas para todos os parâmetros musicais: diferentemente de Schönberg e Berg, os compositores deveriam evitar o uso de formas antigas (sonata, valsa, etc.) e assumir cada peça como uma nova estrutura emergindo da série.



"(...) de même que les modes ou les tonalités engendraient non seulement les morphologies musicales, mais à partir d'elles, la syntaxe et les formes, de même le principe sériel recèle de nouvelles morphologies (...). Il faut bien avouer que nous ne trouvons guère chez Schönberg une telle conscience du principe sériel générateur." (Boulez, 1966: 17).

A série não era simplesmente uma série de diferentes parâmetros; implicava o espírito de um controle total de todos os parâmetros musicais, a objectividade e a determinação absoluta, tanto na criação e transformação dos materiais como na lógica da criação da estrutura.

"Because mathematics is the science with the most developed methodology at the present time, I have taken it as example that may help us to fill the gaps in our present system." (Boulez, 1986: 98).

Por vezes as obras resultantes deste espírito de composição eram deveras complexas e difíceis de compreender, ouvir e interpretar. Eram consideradas mais como documentos do que como obras para uma fruição; e o resultado sonoro — na audição — era certamente de menor importância em face do interesse na construção — estruturação / e nas suas técnicas. (Cf. Boulez, 1966: 17, 265 e ss; Boulez, 1986: 200).

Pierre Boulez e outros compositores dos anos 50 e 60 adoptaram técnicas de composição próximas do serialismo, acreditando na importância — na necessidade — histórica de tal procedimento. E estes procedimentos excluía(m) (tal como já podemos ver nos escritos de Schönberg (Cf. Schönberg, 1984: 207) e na prática de Boulez, Berio, Pousseur e outros) o uso de acordes tradicionais, escalas, intervalos de oitava, métricas regulares, ritmos padronizados, etc. O princípio — de acordo com as teorias de Adorno — era o de prevenir o uso de objectos musicais, infra-estruturas e estruturas tradicionais, evitar mesmo a forma tradicional — romântica, clássica e neoclássica — de fruir e compreender a música. Os termos "romântico" e "neoclássico" foram usados como insultos, referindo-se aos compositores menos modernos, menos novos, menos contemporâneos ou menos vanguardistas.

"What we were looking for was not simply a fashion to be worn for a single season (...) but a real language and long-term solutions of formal and linguistic problems. Some of our solutions were no doubt exaggeratedly strict in character, a discipline that irked but represented a necessary stage." (Boulez, 1986: 446).

Finalmente, num texto de 1968, Boulez sensatamente escreveu que a tentativa de Darmstadt de criar uma nova linguagem comum não tinha tido muito sucesso, assim como 30 anos mais cedo o dodecafonismo de Schönberg. Apareceram, em vez disso, diferentes caminhos pessoais, diferentes tendências, algumas baseadas nos princípios estéticos aqui descritos, outras sintomaticamente "olhando para trás", "de facto não tanto tendências mas nostalgias", nas palavras de Boulez. É interessante o texto seguinte de Compagnon, em comparação com as ideias de Boulez.

"C'est ce destin insupportable que les avant-gardes ont conjuré en se faisant historiques, donnant le mouvement indéfini du nouveau pour un dépassement critique. Pour conserver un sens, pour se distinguer de la décadence, le renouvellement doit s'identifier à une trajectoire vers l'essence de l'art, une réduction et une purification." (Compagnon, 1990: 48).

## EXPERIMENTAÇÃO

Toda a arte do séc. XX é marcada por ideias que basicamente apareceram antes da Segunda Guerra Mundial em diferentes grupos e movimentos: *Der Blaue Reiter*, *Dada*, Futurismo, Surrealismo, etc. Alguns eram apenas movimentos niilistas, insurgindo-se contra o existente, outros experimentaram novas linguagens e formas artísticas. O efeito destes movimentos, do levantar de questões e das experimentações foi, na verdade, devastador. A música dos instrumentos *a rumori* de Russolo, do teatro do Cabaret Voltaire e as obras de Satie são exemplos deste imenso impulso criativo basilar para OS futuros Varese, Cage, Stockhausen (especialmente nos anos 60), Kagel, Schnebel e outros.

A ideia — completamente nova na arte antiga — era a de liberdade total, mesmo relativamente a conceitos como "obra prima" e "alta cultura", longe das normas vigentes. Estes artistas tinham a necessidade de experimentar, de transformar, de desenvolver e de discutir tudo em arte. No caso da música são paradigmáticas obras para piano de Henry Cowell e Antheil, as percussões de Varèse, as experiências de Cage, as experiências com sons electrónicos (Stockhausen, Berio, etc.) e da *musique concrète* de Pierre Schaeffer e Pierre Henry. Mais tarde estas experiências interligaram-se a conceitos de *happenings* ("eventos" nas palavras de J. Cage, em Portugal Jorge Peixinho), de teatro musical (Kagel, Schnebel, em Portugal Constança Capdeville), ao usos de todo o género de objectos para fazer som (Cage, electrónica e *Musique concrète*) e improvisação<sup>9</sup>.

Também de grande importância foram as novas formas de notação musical: em muitas

experimental e transformar — manipular — gravações sonoras e gravadores, criando a música directamente numa fita magnética. Nos anos 50 surgiram estúdios electroacústicos, criando e transformando sons através de meios electrónicos, e gravando-os também numa fita magnética. Dos mais importantes destacamos os seguintes:

1948 — *Groupe de Recherche de Musique Concrète*, em 1958 *Groupe de Recherches Musicales de ORTF* (Schaeffer, Bayle, Varèse, Stockhausen, Xenakis, Armando Santiago em 1960, Filipe Pires em 1970)

1951 — *Columbia-Princeton Electronic Music Center N.Y.* (Babbitt, Varese)

1951 — *Studio für Elektronische Musik Köln* (Eimert, Stockhausen, Emmanuel Nunes em 1965)

1953 — *Studio di Fonologia RAI Milan* (Berio, Maderna Nono)

1956 — Laboratórios Philips de Investigação de Eindhoven (Badings, Varese)

1957 — *Studio für Elektronische Musik Siemens Munich* (Riedl)

1958 — *Studio de Musique Electronique Brussels* (Pousseur)

1960 — Instituto de Sonologia do Real Conservatório de Haia (Peixinho em 1960)

1962 — *Instituut voor Psychoakoestiek en Elektronische Muziek Gbent* (Pousseur, Peixinho em 1972)

1976 — *Institute de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique* (IRCAM) Paris (Berio, Boulez, Globokar, Cândido Lima em 1977)

#### DETERMINISMO E ALEATÓRIO

O paradigma de uma lógica estrita aplicado à música pode ser visto na evolução do dodecafonismo e especialmente no serialismo. Muitas obras deste período (*Structures* de Boulez, *Klavierstücke* I a IV de Stockhausen, *Sequenza* de Berio, *Herma* de Xenakis, etc.) são o resultado de formulas/técnicas predeterminadas aplicadas aos diferentes parâmetros da composição: aos tempos, às dinâmicas, ao ritmo, etc.. Por vezes é mesmo discutível se muitas indicações de dinâmicas, de mudanças de tempo, de aglomerados de sons, etc. podem— ou sequer devem — ser entendidas no seu sentido exacto, parecendo as partituras escritas mais como resultado de formas apriorísticas passíveis somente de ser executadas por instrumentos electroacústicos <sup>11</sup>.

Com a chegada do computador este processo torna-se mais intenso, permitindo o uso de complexos processos matemáticos e, ao mesmo tempo, de processos aleatórios. Pois,



sobre música Francesa — Messiaen e Milhaud) e Nono (*Variatione Canoniche sulla serie dell'op.41 di Schönberg*) foram também escutados atentamente nos cursos de Darmstadt. O interesse no dodecafonismo aumentou até 1951 e em 1950 o director W. Steinecke já era acusado de favorecer as técnicas e teorias de Schönberg e ano em que a ópera de Schönberg *Moses und Aaron* foi ouvida<sup>14</sup>. Na verdade nos últimos anos tinham aparecido diversas obras de jovens compositores com fortes influências dodecafónicas: em 1949 H. W. Henze (*Apollo et Hyazinthus* e *Variações para piano*)<sup>15</sup>, em 1950 *Composizioni II* de Maderna e *Variatione canoniche sulla serie dell'op.41 di Schönberg* de Nono. Schönberg, convidado para os cursos de 1951 ("grupode trabalho" de composição), foi, à última hora, substituído por T. W. Adorno<sup>16</sup>, que no ano anterior tinha feito um mais académico curso de crítica musical.

Os cursos de 1952 em Darmstadt foram, nas palavras de Steinecke (e seguramente com o acordo de muitos compositores) cursos históricos: Messiaen deu um curso de composição e um outro sobre problemas do ritmo e apresentou os seus novos *Quatre études de Rythme*<sup>17</sup>; Boulez, Eimert, Pierre Schaeffer, Nono, Stockhausen e Goeyvaerts estiveram nos cursos e expuseram as suas novas ideias e músicas. Embora os cursos de composição mantivessem o mesmo formato e professores (Heiss, Fortner, Stuckenschmidt e Scherchen), apareceram, já em 1951, mas mais relevantes em 1952, alguns *Studioabende* e *Studiokonzerte* (mistura de serões de estudo, concertos comentados, mesas redondas, conferências) onde eram tocadas e comentadas obras das novas gerações.

Em 1953 foi dado um concerto com obras de Webern, seguido por uma *Studioabende* onde obras de Boulez (*Polyphonie*), Stockhausen (*Kontra-punkte*), Nono (*Epitaffio*) e de outros jovens compositores foram ouvidas; Olivier Messiaen falou de Boulez, Hermann Heiss de Stockhausen e Maderna, Antoine Goléa dirigiu uma discussão sobre "Posições e possibilidades na nova música de hoje" (Cf. Borio, 1997: vol.1 214) . Com estas inovações começou e um ano após o célebre artigo de Boulez *Schönberg est mort* — o que pode ser chamado de era serial post-weberniana de Darmstadt (Cf. Borio, 1997: vol.1 90). Começaram também a ser usadas nestes cursos os conceitos de "música estática" e "puntilismo", referindo-se à música desta nova geração.

"Com Webern, Nono, Stockhausen, Boulez e Pousseur experimentaram conceitos que foram arduamente desenvolvidos na prática individual; ou criaram-se novos que se foram relacionando com a técnica serial." <sup>18</sup>.

Em 1954 Maderna e Klebe fizeram "grupos de trabalho internacional de jovens compositores" (*Internazionale Arbeitsgemeinschaft Jungen Komponisten*)<sup>19</sup>, seguindo-se em 1955 outros, com Boulez, Henze e Maderna. Em 1956 Haba <sup>20</sup> (harmonia microtonal) e Rufer, professor de Álvaro Cassuto em Berlim alguns anos mais tarde, deram cursos de teoria, mantendo-se também o formato dos inovadores *Internationale Arbeitsgemeinschaft für Komposition und Interpretieren* (Grupo de trabalho internacional de composição e interpretação) (com Boulez, Maderna e David Tudor). Em 1957 estes grupos denominaram-se *Internationale Arbeitsgemeinschaft für Komposition und Analysen* (Grupo de trabalho internacional de composição e análise), com Jennitz, Scherchen, Pousseur, Nono, Stockhausen e Jacobs <sup>21</sup>.

Em 1958 os *Internationale Arbeitsgemeinschaft für Komposition, Analyse und Interpretieren* tiveram a direção de Krenek, Maderna (que vivia, então, em Darmstadt), Blacher, John Cage <sup>22</sup> e Kolisch.

Estes 11 anos de cursos e o aparecimento desta nova geração marcaram decisivamente os compositores e músicos de todo o mundo, quer os que afluiram à pequena cidade de Darmstadt, quer os que se identificaram com as mutações musicais aí desenvolvidas. Mais tarde Boulez, numa entrevista publicada no *Monde de la Musique* de 1968, aceitou afirmar que estas técnicas e estéticas tinham acabado e resultado num novo academismo:

"This language developed in a way that might have resulted in a new academism" (Boulez, 1986: 445)

#### **A "ESCOLA DE DARMSTADT" E A "VANGUARDA HISTÓRICA"**

A "Escola de Darmstadt" foi, enfim, informalmente constituída por uma geração de compositores, fortemente influenciados pelo Stravinsky do *Le Sacre*, por Webern, por Schönberg e pelo Messiaen dos *Études de Rythme*. Este grupo desenvolveu as suas ideias por oposição ao romantismo e por uma aproximação/negação aos princípios e técnicas do expressionismo e modernismo do princípio do século. Partindo da análise para o desenvolvimento de novas técnicas usando diferentes tipos de series que determinariam a infra-estrutura e a construção da obra. O resultado sonoro está muitas vezes próximo de conceitos como "música estática" e puntilismo", fugindo às consonâncias, a oitavas e



duplicações, a acordes de sobreposição de terceiras, a objectos musicais identificáveis com o passado, a métricas repetidas, a padrões de toda a ordem. São ainda de salientar as experiências com sons electroacústicos e o desenvolvimento das técnicas seriais noutras, por vezes de carácter mais aleatório, salientando quer a estrutura da obra (imutável apesar das escolhas do intérprete), quer o lado performativo, lúdico do trabalho musical<sup>23</sup>, quer ainda o resultado final, independente da sua criação e estrutura.

Apesar das diferenças, pode-se observar um espírito comum, uma (quase) escola de composição com diferentes vertentes técnicas que se espalhou por todo o mundo. De facto Boulez, Stockhausen, Nono, Pousseur e Berio, tendo Maderna, Messiaen e Cage como sombras e mentores, foram os símbolos de um estilo que, de 1960 até aos dias de hoje, foi suportado por novos discípulos e seguidores e por inúmeras instituições culturais estatais e privadas.

O serialismo, o post-serialismo e para-serialismo, o experimentalismo, as novas grafias e o aleatório são hoje objecto de estudo e exercício em Academias, Universidades e Conservatórios. As técnicas e linguagens destes compositores desenvolveram-se e são, em alguns casos, bem afastadas das usadas nos anos 50, mas continuando fiéis aos princípios estéticos aqui explanados e à sonoridade de algum modo típica das obras desses anos. São o remanescente da "vanguarda histórica": vanguarda porque firmada (consciente ou inconscientemente) nas ideias estéticas de Adorno; histórica porque, na verdade, se tornou académica, modelo em composição (a estudar, a copiar, a desenvolver ou a contestar). Até totalitária, pelo uso que faz do poder dos bens culturais, agarrada a uma realidade socio-histórica que agora é outra, e por isso obsoleta como vanguarda.

" The good unity that seemed a possibility twenty years ago has proved a myth, a snare and a delusion; what we have instead is different personalities each taking their own courses, sometimes in violent opposition to each other (...) There are a lot of different tendencies — but I must eliminate from the start all that are backward-looking, all "restorations", which are not so much tendencies in fact as nostalgias" (Boulez, 1986: 447).

As tendências aqui afloradas por Boulez definem por si a Escola de Darmstadt æ a vanguarda histórica musical. E esta escola de pensamento, de estética, de composição e interpretação exclui, como ele mesmo afirma, as "restaurações", as "nostalgias". Ou seja, as tendências agora incluídas no post-modernismo, pois o post-modernismo define-se por essas



o sistema dodecafónico "descoberto".

<sup>9</sup> Algumas das experiências mais inovadoras partiram de Cage, Murray Schäffer, Stockhausen, Maurizio Kagel and Dieter Schnebel. Em Portugal, a experimentação e os "eventos" foram protagonizados por Peixinho (com outros artistas e poetas) e o teatro musical de Colect Viva (Constança Capdeville), ambos já nos anos 60 e 70.

<sup>10</sup> Cf. *Aus der Sieben Tagen* (Stockhausen) e o concerto de piano de Cage.

<sup>11</sup> Como, por exemplo, as indicações extremamente rigorosas dos tempi (mas também constantemente alteradas pelos constantes e indeterminados ritardandi e accelerandi) das *Klavierstücke* de Stockhausen.

<sup>12</sup> Talvez mais ao dodecafonismo de Mathias Hauer do que ao de Schönberg e seus discípulos., considerados então æ como todo o expressionismo æ decadentes e fora de moda.

<sup>13</sup> Neste ano Louis Saguer — amigo de Lopes-Graça que mais tarde também se interessou pela música Portuguesa æ foi professor dos cursos.

<sup>14</sup> Possivelmente algum anti-semitismo não desnazificado remanescente deve ter influenciado esta polémica.

<sup>15</sup> Como se lê em Borio (1997), vol. 1 pág. 187, estas obras resultaram dos cursos dados por Leibowitz e Ruffer. Este último compositor foi mais tarde professor do Português Álvaro Cassuto, tendo tido enorme influência na suas composições de juventude e nos primeiros escritos teóricos Portugueses sobre a técnica de doze sons.

<sup>16</sup> Em 1950 Schönberg falou a Steinecke dos seus receios de um movimento gerado contra a sua música, em especial contra a estreia em Darmstadt da obra *Um sobrevivente de Varsóvia*. Steinecke assegurou-lhe que só uma ínfima minoria de pessoas atacava a sua música. Cf. Borio (1997); vol. I, page 87.

<sup>17</sup> A importância destes *Études* de Messiaen foi enorme no que veio a ser denominado como técnica serial. Este grupo de peças influenciou de forma marcante as obras seguintes de Stockhausen, Boulez e Goevaerts, em especial no que respeita a uma determinação sistemática das dinâmicas, ritmo, e altura dos sons.

<sup>18</sup> "An Webern erprobte man (Nono, Stockhausen, Boulez, Pousseur) Begriffe, die man dūr das eigene Handwerk entwickelt hatte, oder schuf neue, die sich wiederum auf die serielles Verfahrensweisen übertragen liessen." Borio (1997): vol. 1, pág. 215.

<sup>19</sup> Depois dos *Studioabende* e *Studiokonzerte*, estes apresentaram um formato alternativo aos velhos cursos de índole académica.

<sup>20</sup> Sabe-se da influência do tratado de harmonia de Haba na música de Jorge Peixinho e de Álvaro Salazar.

<sup>21</sup> Em Borio (1997), vol. 1, pág. 357, existe um relato da oposição de Boulez à presença de Leibowitz, renomado dodecafonista, como professor em Darmstadt. Boulez, embora convidado, não foi aos cursos. Este foi, talvez, um dos momentos mais fortes de confrontação estética e de poder entre os compositores e musicólogos da velha guarda (de Saguer, Ruffer, Adorno, Heiss a Stuckenschmidt e Leibowitz) e os novos serialistas, especialmente Boulez.

<sup>22</sup> Este primeiro curso de Cage em Darmstadt influenciou grandemente as novas tendências da vanguarda., determinando, talvez, um novo ciclo em Darmstadt, marcado pelo aleatório, pelos "events" de Cage, pelo teatro musical. Mas a sua influência na música Europeia iniciou-se muito mais cedo. Amigo de Boulez (Cf. Nattiez (1993), a execução das suas obras e as suas visitas a Paris e à classe de Messiaen nos anos dos Quatre Études du Rythme e no início de 50 foram determinantes, em especial para o aparecimento do serialismo.

<sup>23</sup> Por vezes utilizando partituras gráficas, onde a grafia constitui um conjunto de indicações (não formando uma linguagem) de carácter vago relativamente aos parâmetros tradicionais (altura, ritmo, tempo, etc.)

<sup>24</sup> Na verdade a tendência da vanguarda a ser um academismo foi prevista pelo próprio Adorno na Filosofia da Nova Música, como foi anteriormente estudado. Sabe-se que Adorno rejeitou veementemente a rigidez do serialismo tal como entendido por Stockhausen e Boulez nos anos 50, propondo desde logo um processo expressivo igualmente radial em termos estéticos, mas mais de acordo com os princípios que mais tarde viria a descrever como "música informal" .

<sup>25</sup> A sua influência e técnicas afirma-se em todos os tipos de música, mesmo na música ligeira.

## BIBLIOGRAFIA

Adorno, T. W. (1982). *Teoria Estética*. Edições 70: Lisboa.

Adorno, T. W. (1982b). *Quasi una Fantasia*. Éditions Gallimard: Paris.

Adorno, T. W. (1989). *Filosofia da Nova Música*. Editora Perspectiva: S. Paulo.

Borio, Gianmario, Danuser, Hermann (herausgebern) (1997). *Im Zenit der Moderne, Die Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, vol. I. Rombach verlag: Freiburg im Breisgau.

Boulez, Pierre (1966). *Relevés d'apprenti*. Éditions du Seuil: Paris.

Boulez, Pierre (1986). *Orientations*, trad. de Martin Cooper de *Points de Repère* - Chr. Bourgeois. Faber and Faber: Londres.

Compagnon, Antoine (1990). *Les cinq paradoxes de la modernité*. Éd. Du Seuil: Paris.

Eco, Umberto (1979). *Obra Abierta*, trad. de Roser Berdagué de *Opera Aperta* - Ed. Valentino Bompiani, 1962. Ariel: Barcelona.

Macdonald, Malcolm (1976). *Schoenberg*. Ed. J. M. Dent: Londres.

Marinetti, F. T. (1978). *Manifestos y Textos Futuristas*. Ediciones del Cotal S.A.: Barcelona.

Nattiez, J.-J. (ed.), (1994). *"Boulez-Cage correspondence"*. Cambridge University Press: Cambridge.

Schönberg, A. (1984). *Style and Idea*. Faber and Faber: Londres.