



Da música ao som, a emergência do som na música dos séculos XX e XXI – uma pequena introdução¹

Makis Solomos

Universidade de Paris - 8

e-mail do autor (opcional)

Tradução e revisão – Rogério Costa e Carole Gubernikoff

Resumo: Introdução do livro homônimo, onde o autor discute o que chama de recentramento do som, onde discute a passagem de uma cultura musical centrada no tom a uma cultura do som. Referência: SOLOMOS, Makis. De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des Xxe-XXIèmes siècles (introduction). *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des Xxe-XXIème siècles*. Paris: Presses universitaire de Rennes, 2013, p. 7-21. 545 p. ISBN: 978-2-7535-2638-9.

À propósito de “Da música ao som”

Em 2013, publiquei na França um livro chamado *Da música ao som, a emergência do som na música dos séculos XX e XXI* (Solomos, 2013). Aqui será apresentada a introdução deste livro com o objetivo de divulgá-lo ao público de língua portuguesa. O texto foi fruto de muitos anos de pesquisa, iniciadas com minha tese de doutorado que tratava da noção de “sonoridade” em obras de Xenakis dos anos 1950-1960 (desde *Metastaseis* até o concerto para piano *Synaphai*). Estas pesquisas foram enriquecidas por vários trabalhos a respeito da música de Debussy, Schoenberg, Webern, Varèse, Boulez, Stockhausen, Schaeffer, Cage, Scelsi, Bayle, Lachenmann, Grisey et Murail, Vaggione, Di Scipio – isto, sem mencionar o rock histórico e o *free jazz* – apenas para citar (de maneira nada exaustiva), alguns compositores fundamentais. Além disso, foram realizados muitos trabalhos sobre a música instrumental de vanguarda, música concreta, música eletroacústica, música a partir de síntese granular e abordados

¹ Uma versão em francês do texto pode ser encontrada na internet, postada pelo autor em arquivo aberto. Original francês: SOLOMOS, Makis. De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des Xxe-XXIèmes siècles (introduction). *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des Xxe-XXIème siècles*. Paris: Presses universitaire de Rennes, 2013, p.7-21. ISBN: 978-2-7535-2638-9. Disponível em: https://halshs.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/839730/filename/De_la_musique_au_son_PUR_.pdf. Acesso em: 28 abr. 2015.

alguns temas importantes tais como a questão do timbre, do ruído, da escuta do som composto e do espaço. Quando o livro foi lançado eu ouvi comentários – certamente amigáveis – de pessoas que, sem dúvida inspirados por tantas referências, me diziam: “aqui, você deveria ter falado também de tal compositor; lá, de outro” – compositores que seguramente poderiam ter seu lugar neste livro. Entendi que, muitas pessoas que não haviam tido tempo de ler o livro inteiro com atenção – porque é muito grande, aliás – o apreenderam como uma espécie de geografia sonora na selva da música do pós guerra. E é isto mesmo: em grande medida, se trata de meus “momentos musicais favoritos”, retomando a expressão de Adorno. Mas, se o livro se apresenta como uma história da música, o leitor compreende rapidamente que não se trata de inserir aos poucos nomes de músicos, na esperança de que a ordem cronológica substitua os laços reais. Se existe linearidade neste livro, ela é múltipla: trata-se de seis histórias – começando pela do timbre para chegar à do espaço – que se entrelaçam como numa espiral.

Contudo, o essencial neste livro é exatamente a tese que seu título comporta: *da música ao som*. E esta tese tem um caráter evidente. Como está dito na introdução: “de Debussy à música contemporânea do início do século XXI, do rock à *eletrônica*, dos primeiros objetos sonoros da primeira música concreta à eletroacústica atual, do *Poème électronique* de Le Corbusier-Varèse-Xenakis às experiências interartísticas mais recentes, o som se tornou um dos aspectos mais relevantes – se não o mais relevante – da música. Tudo aconteceu como se em aproximadamente um século, a música tivesse iniciado uma mudança de paradigma: estamos em vias de passar de uma cultura musical centrada na nota musical (tom) para uma cultura do som”. Acho que poucas pessoas poderiam contestar esta tese. No entanto, há uma dificuldade dupla. Ela está, antes de mais nada, na demonstração. Espero que com minhas inúmeras referências e com sua metodologia multilinear (histórias implicadas na forma de espirais), este livro assuma o desafio desta primeira dificuldade. Por outro lado, para a segunda dificuldade, tive de mudar minha posição. O que significa exatamente o enunciado “da música ao som”? Abandonamos literalmente a música para irmos em direção ao som? Este livro deixa implícito que se trata de redefinir a música e de pensa-la, mais como som organizado (citando a extraordinária definição de Varèse) do que como combinatória de notas. Mas, mesmo neste posicionamento

“moderado” fica evidente que nem tudo foi dito: a *música-como-som* abre as portas à morfologia (vocábulo schaeffériano) em detrimento do combinatório, ao modelo energético em detrimento do modelo linguístico, nomeando apenas duas consequências importantes. O fato de mantermos ou não o termo “música” se relaciona com a mutação paradigmática de que trata este livro na qual mudanças consideráveis estão em jogo.

Creio que, para abordar estas mudanças, devemos mudar de posição. De fato, a importância decisiva que o som ocupou na música – mas também na sociedade – convida ao desenvolvimento de uma nova consciência, de natureza ecológica. Se é verdade que com a onipresença do sonoro se implanta uma cultura acusmática, muito diferente da cultura baseada na visão, esta mudança de paradigma leva ao questionamento da escuta (subjetivação) e também da noção de som (meio sonoro): a escuta constitui um processo, o som não é um objeto. Esta nova consciência desenvolve uma crítica aos usos do som em que a escuta é passiva e não reificada – usos que fazem nascer diferentes tipos de fetichismos. Desconstruindo a noção de som (fixo), ela sugere que o sonoro pode tomar uma dimensão importante na reconstrução dos laços e das coletividades. Desenvolver estas questões: eis um novo campo!

O som e a cultura áudio

O som está presente na vida do homem de hoje de uma forma jamais vista: tudo se passa como se houvesse ocorrido uma sonorização gigante dos espaços nos quais vivemos, provocando uma hipertrofia do nosso ambiente sonoro. Da poluição sonora a que somos submetidos à música cuidadosamente escolhida para ser escutada em nossos fones de ouvido, da música de supermercado aos mais belos momentos de um concerto, de um som inconveniente de um celular a um intervalo de silêncio conscientemente almejado como uma possibilidade entre outras, os sons são “despejados” continuamente, mixando-se uns com os outros, provocando efeitos de mascaramento ou se multiplicando, se tornando ensurdecadores ou, ao contrário, agradavelmente misteriosos e tecendo uma polifonia tentacular que nenhum compositor teria ousado premeditar. A música, em particular, se transformou numa imensa inundação sonora, um tsunami planetário devastador para alguns, líquido amniótico universal e nutritivo para outros. Graças à gravação e ao progresso tecnológico, se tornou possível e

inevitável escutá-la onde estivermos, permanentemente; e graças à globalização, se pode, em teoria, escutar tudo o que se quer – e o que não se quer. Vivemos assim, numa ubiquidade musical e sonora que solicita uma escuta contínua².

Quer se trate de música ou ruído de fundo, uma das razões que nos leva a falar de som é que este fenômeno – antes de tudo auditivo – do qual acabamos de enfatizar a ubiquidade, goza de certa autonomia. Assim, na indústria multimídia, o design sonoro adiciona sons a dispositivos eletrônicos que, de outra forma produziriam muito pouco ou nenhum som: se o usuário acaba por associa-los aos objetos ou às ações, ele poderia também ouvi-los em si mesmos. Quanto à música, nos exemplos precedentes, ela se torna uma “inundação” sonora na medida em que ela parece não ser consequência de algum acontecimento, senão do eventual acionamento de um botão *play*: é como se ninguém estivesse tocando e ela pudesse parar repentinamente.

A gravação, substituindo a memória, tornou possível algo que era inimaginável no passado: capturar um som, congelá-lo, restitui-lo e repeti-lo. Pierre Schaeffer, o inventor da música concreta - uma das primeiras tendências musicais decididamente centradas sobre o som - gostava de dizer que aquela se tornou possível através do acidente do “sulco fechado³”: repetido, um ruído cessa de ser ouvido como o “som de” (referindo-se à sua causa), e passa a ser escutado em si mesmo, para ser apreciado como tal, devido à sua morfologia intrínseca. O mesmo Schaeffer, em um texto anterior ao nascimento da música concreta, menciona o “efeito do microfone”:

O microfone fornece aos eventos – seja um concerto, uma comédia, um tumulto ou um desfile - uma versão puramente sonora. Sem transformar o som, ele transforma a escuta. [...] O microfone pode, quanto mais ele amplia as suas possibilidades, dar a mesma dimensão de estranheza para um sussurro, para a batida de um coração e para o tique-taque de um relógio. Entre os vários planos, sonoros ou visuais, torna-se possível desenvolver relações arbitrárias, inverter as proporções e contradizer a experiência quotidiana (Schaeffer 2002, p. 82-84).

Assim nasceu uma nova cultura, que pode ser descrita como “cultura de áudio”, centrada sobre o som – mais especificamente sobre os sons “fixados”, para usar

² Sobre a noção de “escuta contínua”, cf. SALGADO, Carmen Pardo. *L'oreille globale*, In: Bouët, Jacques; SOLOMOS, Makis (Eds.), *Musique et globalisation: musicologie-ethnomusicologie*, Paris: L'Harmattan, 2011, p. 253-268.

³ Cf. SCHAEFFER, Pierre. *À la recherche d'une musique concrète*, Seuil, Paris, 1952, p. 41-42.

a terminologia de Michel Chion – e sobre a escuta. Na cultura musical tradicional, o som é apenas um resultado, às vezes menos importante do que a música em si. Os músicos que devem se acomodar às condições acústicas que nunca podem ser consideradas perfeitas, são forçados a lidar com os ruídos do ambiente. Eles podem produzir a música mais bela possível com o som – por assim dizer – mais “desagradável”, seja por causa da qualidade dos instrumentos ou do espaço no qual eles tocam, ou ainda da qualidade da gravação ou da reprodução. Diz-se que a música não reside no som; ela se encontra no gesto dos músicos e em suas estruturas internas e até mesmo na intenção musical pura. Os músicos clássicos têm desenvolvido, através da partitura, a famosa “audição interior” com o qual se pode ouvir a música sem que nenhum som seja ouvido! No que diz respeito ao ouvinte, a “escuta estrutural” teorizada por Theodor W. Adorno⁴ – uma escuta que visa identificar a organização interna da obra, cujas características às vezes não estão evidentes no evento sonoro – é, em certo sentido, o ideal dessa cultura tradicional.

A importância da cultura áudio se mede no expressivo desenvolvimento de um conjunto de práticas centradas no som que vão do âmbito funcional ao artístico. No domínio puramente funcional, podem-se mencionar a música de fundo, também conhecida como “música de elevador”, a música de publicidade, as vinhetas e o *design* sonoro industrial. Sobre a *muzak*, a empresa norte-americana de mesmo nome fundada em 1922, afirma de forma emblemática: “A maioria dos nossos clientes são escritórios e fábricas que utilizam *muzak* como parte de seu ambiente de trabalho, assim como a iluminação e o ar condicionado. O importante é fazer com que aqueles que trabalham se sintam melhor, porque se eles se sentem melhor, é provável que eles trabalhem melhor (Musico, 1978, p. 227). Se a *muzak* – que remete a Erik Satie que já havia previsto o uso funcional do som com a sua famosa “música móvel” – permanece ainda como um refúgio para muitas pessoas, outras práticas sonoras funcionais tendem a se

⁴ Ref. Adorno, 1976 [1963], *Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zum Hören neue Musik* (1963). In: *Gesammelte Schriften*, volume 15, Francfort: Suhrkamp, 1976, p. 157; 1994 [1962], *Types d’attitude musicale* (1962 – esquisse en 1939). In : _____ *Introduction à la sociologie de la musique*, Trad. Barras, Vincent; Russi, Carlo. Genève: Contrechamps, 1994, p. 7.

desenvolver cada vez mais, sendo que o seu limite natural reside no fato de que o som é mais presente e, portanto, mais onipresente do que a imagem⁵.

Quanto às práticas artísticas centradas no som, elas são múltiplas, heterogêneas, variadas e evoluem em alta velocidade. E evoluem também muito rapidamente, as suas formas de categorização. Atualmente, o termo mais genérico para agrupar estas práticas parece ser "arte sonora"⁶. Parte dos artistas que lidam com este campo provém da esfera das artes visuais e produz, muitas vezes, obras sonoras relacionadas a imagens, objetos plásticos ou espaços. Outra parte provém da música acusmática - puramente auditiva - e se relaciona em grande medida com uma arte da gravação, produzindo aquilo que, em 1960, François-Bernard Mâche chamava de "fonografia". Outros artistas classificados como "sonoros" fazem talvez - apenas - música...

A emergência do som na música

E o que dizer da música? Será que ela permaneceu fora deste vasto movimento de recentramento no som? Teria ela se refugiado naquilo que haveria de propriamente musical nestas práticas, que a distinguiriam de um "simples" som? Certamente é isto que ocorre em algumas tendências musicais de hoje, para as quais o som permanece como uma matéria inerte, animada pelas noções tradicionais de melodia, harmonia, ritmo e instrumentação. Mas, em muitos outros casos - que ultrapassam as divisões entre os gêneros musicais - foi pelo contrário, a própria música que contribuiu profundamente para este recentramento no som. Na música contemporânea instrumental ou mista, esta mudança decisiva se evidencia, por exemplo, nas elaborações exaustivas sobre o

⁵ Na Wikipédia francesa, pode-se ler no verbete "Multimídia" do artigo "sound design": "Contraponto de imagem que permite humanizar as máquinas usando uma programação aleatória ou pré-determinada de eventos enquanto fornece um mapa sonoro assim como há um mapa gráfico para cada projeto. O movimento se ampliou em menor medida na Internet devido ao fato de que o som torna-se irritante para muitos usuários que utilizam secretamente a internet no local de trabalho!". Disponível em: http://fr.wikipedia.org/wiki/Design_sonore#Publicit.C3.A9_et_marketing_sonore, Acesso em: dez. 2011.

⁶ Sobre as questões terminológicas - *sonic art*, arte sonora, *sound art*, *Klangkunst*, *audio art*, etc. -, a respeito das quais este texto se ocupa pouco, cf. LANDY, Leigh. *Understanding the Art of Sound Organization*, Cambridge (Massachusetts), MIT, 2007; LANDY, Leigh. *La musique des sons / The Music of Sounds* (edição bilingue), Paris, MINT, 2007; também o website EARS (Electroacoustic site ressource), Disponível em : <http://www.ears.dmu.ac.uk>. Acesso em : 28 abr. 2015.

timbre e nas extraordinárias descobertas no campo das técnicas instrumentais e na orquestração. Um compositor como Scelsi chega ao ponto de hipostasiar o som:

Não se tem ideia de tudo aquilo que há em um simples som! Há contrapontos e transformações timbrísticas. Há harmônicos que produzem efeitos bastante variados e que, ora se projetam para fora do som, ora se direcionam para o centro do som. Há movimentos concêntricos e divergentes em um único som. Este som, por tudo isto, torna-se muito amplo. Torna-se uma parte do cosmos, por menor que ele seja. Ele tem tudo em seu interior (Scelsi, 2006, p. 75).

Na música eletroacústica o som é, ao mesmo tempo material e forma, modelo formal e narrativo, matéria sem significado e corpo sonoro misterioso com múltiplas conotações. Quer se trabalhe em processamentos ou síntese, o som determina esta música passo a passo e as questões fundamentais se tornam: o que é um som, onde ele começa, onde ele termina?⁷ Nas músicas populares, como o rock, o disco, o funk ou o rap, o trabalho em estúdio acabou por destacar o papel do produtor, que é quem cria os tratamentos sonoros e os arranjos que se constituem em muito mais do que uma simples “vestimenta” das canções, o que resulta em discos cujo interesse, muitas vezes não reside mais “apenas nas próprias músicas, mas muito mais no som” (Levitin, 2010, p. 10-11).⁸ Os músicos barrocos também desenvolveram ao extremo a ideia do som enquanto um elemento sobreposto. Em suas realizações, os efeitos sonoros reavivam partituras que, até o momento se apresentavam de uma maneira quase desencarnada: o que há em comum entre as *Quatro Estações* de Vivaldi tocadas por uma orquestra - até mesmo as melhores - dos anos de 1950-1960 e a mesma obra reinventada por Il Giardino Armonico?⁹ No jazz, “quando usamos a palavra som o significado é muito mais amplo do que a palavra sonoridade; é

⁷ Cf. MERIC, Renaud *Appréhender l'espace. L'écoute entre perception et imagination*, Paris : L'Harmattan, 2012.

⁸ Frase escrita a propósito do rock.

⁹ “O fenômeno barroco dos últimos anos não é isolado. É paralelo, noutras áreas, à descoberta da especificidade do som da música não-europeia, por exemplo. É paralela à descoberta, na música contemporânea, de um esplendor sonoro que também, a seu modo, ultrapassa as sonoridades da orquestra sinfônica padrão. E, portanto, creio eu, trata-se de um fenômeno que é parte de um movimento muito maior, que é uma nova forma de escuta”, escreve Philippe Beaussant no contexto de uma investigação conduzida por François Delalande, mostrando a importância que assumiu a noção de som em vários gêneros musicais (BEAUSSANT, Philippe. *À la recherche du son perdu*. In: DELALANDE, François (Ed.), *Le son des musiques. Entre technologie et esthétique*, Paris: INA-Buchet/Chastel, 2001, p. 115).

como a personalidade, basicamente; é um todo; é quase o estilo (Carles, 2001, p. 67) ". Encontramos o mesmo uso da palavra no flamenco.¹⁰

E este é o tema deste livro: mostrar que o som foi transformado em problemática central da música. De Debussy à música contemporânea do início do século XXI, do rock à eletrônica de pista, dos objetos sonoros da música concreta à música eletroacústica atual, do *Poème électronique* de Le Corbusier-Varèse-Xenakis às mais recentes tentativas intermediáticas; o som tornou-se um dos principais desafios - se não o principal - da música. Tudo aconteceu como se, durante um século, a música tivesse realizado uma mudança de paradigma. Passamos de uma cultura musical centrada no tom a uma cultura do som. E pode-se apostar que esta mudança radical é, pelo menos tão revolucionária quanto a que, no início do século XVII, deu origem à tonalidade. Em relação à música mais avançada do século XX, vemos em retrospectiva que o qualificador de "atonal" apenas correspondeu ao seu potencial de destruição do passado, sendo que o recentramento no som constituiu o seu lado construtivo.

É importante notar que essa mudança de paradigma ocorreu dentro da própria música, ou seja, de acordo com uma evolução que lhe é própria, na sua escrita, suas questões técnicas, seu conteúdo estético e sua recepção. Certamente, fatores externos intervieram. Este é particularmente o caso da tecnologia que, como vimos com a gravação, é central para a "cultura de áudio". Se excetuarmos o cinema, cujo nascimento está intrinsecamente ligado à tecnologia, a música é a primeira arte a se apropriar da tecnologia, tornando-se esta uma extensão natural da técnica: em grande parte da produção musical contemporânea, é impossível distinguir entre técnica e tecnologia. E quanto à "cultura de áudio": tem ela influenciado a música desviando seu curso? A hipótese deste livro é que a cultura musical moderna - que passa por um processo de recentramento no som e a "cultura de áudio", enquanto construções paralelas, estabelecem conexões e intersecções importantes. Assim, longe de desaparecer em favor de uma cultura de áudio triunfante, a cultura musical, que atingiu o seu auge com o romantismo, é revitalizada precisamente graças a este recentramento no som.

¹⁰ "É importante compreender que cada canto ou cada estilo de flamenco tem um som diferente. O que é necessário fazer e o que se faz normalmente é mergulhar no som". (PEÑA, Paco. In: BAILEY, Derek. *L'improvisation. Sa nature et sa pratique dans la musique*. Trad. Isabelle Leymarie. Paris: Outre-Mesure, 1999, p. 31).

Pode-se pensar nessa mudança de paradigma como o equivalente a uma redução fenomenológica. Esta explicação tem sido muitas vezes privilegiada por alguns musicólogos e filósofos da música que, no passado, constataram essa transformação. É como nos diz Daniel Charles, especialista em John Cage: “É como se a música tivesse descoberto nos dias de hoje esta problemática nunca antes isolada em si mesma e que ainda parece constituir a condição própria de sua construção: a emergência dos sons”. (Charles, 1978, p. 27). De fato, para muitos músicos, o apelo ao puramente sonoro aparece como uma espécie de resistência: “Há em Webern como que uma necessidade metafísica de remover todos os artifícios para se ater ao primordial e ao fundamental, para surpreender o pensamento musical em seu nascimento”, observou Gisèle Brelet (1968, p. 256). Em alguns debates nas origens da música eletroacústica, “falávamos sobre um retorno à natureza, ao estado original do som: de forma quase paradoxal, através de equipamentos técnicos mais complexos, frutos da técnica mais refinada, se reencontraria a natureza, o som no estado puro, o som nascente [...] apresentando assim, certa analogia entre os requisitos básicos da música eletrônica e os da fenomenologia de Husserl e existencialismo de Heidegger (Fubini, 1982, p. 232)”.¹¹

A explicação fenomenológica é válida para muitos tipos de música. Mas o recentramento no som nem sempre pode ser pensado como uma “redução”. Mais geralmente, ele se apresenta enquanto “emergência”. Em seu sentido literal como desenvolvido em certas correntes das ciências cognitivas, da física e da biologia, esta palavra se refere a uma evolução que, a partir de um limiar crítico de complexidade, gera novas propriedades. Por exemplo, passar de uma música centrada no tom para uma música do som não significa necessariamente que a segunda simplesmente substitui a primeira: isso também pode ocorrer quando - como é o caso da música espectral - o trabalho com alturas, por sua complexidade, produz *objetos* que acabam por não ser percebidos como acordes, mas como sons compostos. Neste livro, na maioria das vezes, a palavra *emergência* será tomada em um sentido mais geral, o que denota, por um lado, o fato de que o recentramento sobre o som se produz segundo uma evolução progressiva e interna (à música) e, por outro lado, que este desenvolvimento se dá através de um processo de complexificação.

¹¹ Fubini remete a um artigo dos anos 1950 do musicólogo italiano Luigi Rognoni.

Uma história plural: do timbre ao espaço

Este livro se propõe a redesenhar a história da emergência do som na música. Abordamos o início do século XX - com algumas incursões em épocas anteriores - e chegamos até o início do século XXI, sendo que a transformação não está ainda concluída. Muitos são os marcos relativos a esta história. Pode-se mencionar, com relação à década de 1940, os acordes-timbre do impressionismo musical, o conceito de melodia de timbres da Segunda Escola de Viena e o bruitismo italiano. Um papel fundamental é desempenhado por Varèse e sua famosa definição de música enquanto "som organizado". No final da década de 1940, surge a música concreta e a música eletrônica que realiza as primeiras sínteses sonoras. Pode-se também mencionar as pesquisas sobre o *continuum* sonoro do serialismo e as ressonâncias construídas por Boulez. Na mesma época, os sons e texturas compostas por Xenakis e Ligeti desempenham um papel importante. O mesmo se pode dizer com relação à ênfase na escuta promovida por John Cage e, mais tarde, pelos compositores acusmáticos tais como François Bayle. Vale ainda mencionar a ideia de tempo dilatado de Morton Feldman e os sons sustentados de La Monte Young. Nos anos 1960-1970, a síntese de som digital abre novas possibilidades. Ao mesmo tempo, o *free jazz* e o rock também contribuem para esta emancipação do som, bem como o minimalismo de Reich, os pioneiros da música eletrônica ao vivo e a música "concreta instrumental" de Helmut Lachenmann. O desenvolvimento das técnicas estendidas da música instrumental e vocal de vanguarda continua a sua expansão nos anos 1970-1980. Simultaneamente, surgem os trabalhos sobre os limiares do sonoro de Grisey e Murail e a "parasitose sonora" do "rock industrial". Na década de 1980, a investigação sobre o som e o espaço - que remonta pelo menos a Berlioz e Wagner e depois a Ives e Stockhausen - torna-se, com um compositor como Luigi Nono, fundamental e se desenvolve até hoje. Pode-se também mencionar o reencontro com a consonância da música *New Age* e da pós-modernidade, consonância que não restabelece a funcionalidade da música tonal, mas que mergulha o ouvinte em uma espécie de "sensualidade meditativa" do som. A partir dos anos 1990, nos debruçamos sobre os espaços sonoros imersivos, sobre o desenvolvimento da eletrônica em tempo real e da música mista, sobre o trabalho refinado em torno do timbre de Salvatore Sciarrino e de compositores mais novos, sobre a bricolagem sonora de Georges Aperghis, sobre o nascimento

da música eletrônica (popular) e a generalização do uso do ruído (bruitismo) em muitos gêneros de música.

Como narrar a história desta emergência? É possível estabelecer uma cronologia linear, como tem sido feito? A complexidade da noção de som impõe uma estratégia diferente. De fato, ao longo deste livro, o leitor pode perguntar, o que é o som para a música? Seria o "timbre"? Pode ser reduzida à ideia de "cor"? Seria semelhante à sua descrição física? Além disso, é possível tratar deste assunto sem falar do espaço? Outra questão que, durante séculos, os teóricos responderam positivamente, se apresenta: devemos limitar os sons àqueles denominados como "musicais", eliminando os ruídos? Em outro sentido, podemos considerar o som como um objeto, isto é, como uma entidade exterior à nossa percepção? E poderíamos continuar com muitas outras questões que nos mostrariam que não se pode reduzir o som a um só um aspecto.

Constituindo uma noção complexa, o som combina vários aspectos. Ele inclui conceitos timbre, cor, ruído e espaço. O seu desenvolvimento na música se dá através de vários caminhos, e portanto, não é possível estabelecer uma única linha. É por isso que este livro é composto de várias histórias, seis no total, cada uma delas constituindo o tema de um capítulo diferente. E o "som" não é prerrogativa de nenhuma dessas histórias isoladamente. Ele resulta precisamente da combinação de todas elas e é esta fusão que produz a história única da emergência de som.

A **primeira história** lida com a noção de timbre. Analisamos a história do conceito que, partindo de Rousseau, conduz às pesquisas atuais. Em seguida, mostramos como, desde o nascimento da orquestração, o timbre se torna cada vez mais importante para a música, graças ao desenvolvimento paralelo de dois paradigmas complementares: a tendência de se substituir a altura pelo timbre e o prolongamento da harmonia no timbre.

Segunda história: a aceitação gradual do ruído pela música. A exploração de sons com alturas indeterminadas não só enriquece o material musical, mas também transforma a nossa própria concepção de música. A indiferenciação cada vez maior entre o som dito "musical" e o ruído escancara a porta para o entendimento do som apreendido em toda a sua generalidade.

Este movimento em direção ao som em termos gerais, é sinônimo de uma nova compreensão da música, isto é, de uma nova forma de escuta. É por isso que o **terceiro** capítulo faz uma história da escuta musical. Continuamos a afirmar que a música avançada do século XX é “difícil” (para o público), mas, na verdade, isso só se aplica se o ouvinte espera ali recuperar o que caracteriza a música do passado ou então os aspectos desta qualificados como “fáceis”: melodia, harmonia, formas estabelecidas etc. O novo enfoque sobre o som se realiza concomitantemente a uma profunda transformação da escuta, o que precisamente, permite apreciar a inventividade das morfologias sonoras de Pierre Henry, dos arranjos das canções dos Beatles realizados em estúdio e das ondas sonoras de Romitelli.

A **quarta história** é dedicada a um dos “acessos” mais frequentes ao som: a ideia de imersão sonora. A vida “interior” de um som tem sido frequentemente evocada, enfatizando o fato de que, ao contrário da noção conceitual de nota relacionada à ideia de solfejo que é redutível a um ponto, o som é dotado de uma “espessura” que poderia ser percebida através de um processo de “imersão”. Vários tipos de imersão serão analisados (oceânica, dionisíaca etc.) e o capítulo terminará com a descrição de tendências místicas de alguns músicos como Alexander Scriabin, Jonathan Harvey ou John Coltrane, tendências estas que estão fortemente relacionadas com as práticas resolutamente focadas no som assumidas por estes artistas.

O **quinto** capítulo é, de alguma forma, um livro em si. Ele narra a densa história do que poderia ser chamado de construtivismo musical - que substitui o paradigma organicista que dominou a música romântica - onde, para citar a famosa frase Risset, a composição **do** som substitui a composição **com** sons. Se, por vezes, continuamos a afirmar que a música não pode se “limitar” ao som, é porque nós o apreendemos como uma matéria inerte, desprovida de subjetividade, como uma simples vibração que não tem necessidade de seres humanos para existir. Precisamente, uma das vias reais que conduzem a este recentramento no som, é pensa-lo como algo suscetível de ser composto, como uma entidade construída. A partir do desenvolvimento da discussão sobre o material, que tem desempenhado um papel decisivo nos debates teóricos que acompanham a história da emergência do som, o capítulo trata de músicas que expandem a ideia de um som construído: do modelo da ressonância composta

para o modelo (ou “sensibilidade”) granular¹² que tende para a unificação do micro e do macro-tempo, passando pelas sonoridades e processos compostos.

O **último capítulo** desenvolve a hipótese do “espaço-som”: a emergência do som se relacionaria também com a emergência do espaço. Consequentemente, este capítulo faz um breve histórico da composição do espaço em música no seu sentido literal, às vezes chamado de espacialização do som, onde o compositor, no contexto da música instrumental, se aproveita da questão da disposição dos instrumentos no espaço e, no que diz respeito à música eletroacústica, desenvolve dispositivos que levam a tornar cada vez mais indissociáveis o som e o espaço. Esta história é precedida por uma análise do papel desempenhado pela definição mais abstrata do espaço enquanto nova categoria operacional que permite pensar, escrever e ouvir música. Se este livro tivesse sido escrito há vinte anos atrás, ele teria parado por aqui. Mas os últimos acontecimentos musicais relacionados à emergência do som, certamente justificam que a história do espaço-som continue afim de incluir as discussões sobre certos aspectos das relações entre música e arquitetura, sobre certas realizações em matéria de instalações sonoras, bem como os conceitos de paisagem e ecologia sonora.

Limites

Apesar de narrar uma história, este livro não é o trabalho de um historiador. Ele se interessa pouco pelo contexto que acompanha na música, a emergência do som. A história desta emergência contada por um historiador deveria ter um foco especial na “cultura de áudio” em todas as suas manifestações: práticas radiofônicas, discofilia, *downloads peer-to-peer* etc. Ela trataria longamente da história das tecnologias do som: a gravação, a tecnologia de áudio digital etc. Iria insistir na história das instituições musicais que promovem esta emergência do som: os centros de pesquisa em música, os estúdios de gravação para a música popular etc.

Este livro foi escrito por um musicólogo cujo objeto de estudo é a própria música - e, por meio dela, as múltiplas experiências a que ela convida, com destaque

¹² A expressão “sensibilidade granular” é utilizada por Horacio Vaggione (CRITON, Pascale; MÉFANO, Paul; SOLOMOS, Makis; VAGGIONE, Horacio. Entretien autour d’Atem. In: SOLOMOS, Makis (Ed.). *Espaces composables. Essais sur la musique et la pensée musicale d’Horacio Vaggione*. Paris: L’Harmattan, 2007, p. 140.

para os nossos sentidos, nossa sensibilidade e nossas faculdades intelectuais, no desenvolvimento de nossa memória e nossas capacidades prospectivas, ampliando a nossa imaginação, o que nos permite conduzir nossas emoções ao encontro do desconhecido. É por isso que a história que aqui se desenvolve é centrada nos fenômenos propriamente musicais. Para muitas das músicas abordadas, **a obra** se constitui enquanto lugar privilegiado onde se produz a experiência com a música: esta história da emergência do som será, em grande parte, uma história de obras musicais. É claro que também vai se concentrar em técnicas e tecnologias musicais, teoria da música e outros eventos propriamente musicais.

Há muita coisa escrita sobre a emergência do som na música, lidando com um dos seus aspectos (timbre, ruído, espaço etc.), determinados compositores ou obras específicas. Eles serão citados no decorrer do trabalho e reunidos na seção bibliográfica. Este livro oferece uma síntese, uma vez que tem como objetivo identificar a emergência do som de uma forma sistemática e abrangente. Além disso, diferentes gêneros musicais serão discutidos, conforme se pode constatar com os exemplos dados acima, mesmo que a música chamada “erudita” constitua o objeto principal.

Esta síntese necessitou de vários anos de pesquisa. Antes de sua escrita, muitos trabalhos especializados alimentaram a reflexão, propiciaram aperfeiçoamentos e nos conduziram a um distanciamento necessário. Durante o processo de elaboração, outras pesquisas foram realizadas em uma tentativa de se ter a visão mais abrangente possível, e na esperança de não criar demasiados impasses. Essa busca nos remeteu à sensação de se mergulhar em um poço sem fundo: a cada vez que entrávamos em um domínio, outro, desconhecido, aparecia. Se é habitual, por ocasião de uma síntese, prevenir o leitor de que nenhuma síntese pode ser exaustiva, aqui, não se trata de uma simples precaução retórica. Apesar do grande número de estilos musicais e músicos citados, vários outros, igualmente relevantes, estarão ausentes. Mas isso confirma a importância da questão: a mudança de paradigma em questão diz respeito a quase toda a música a partir de pelo menos, um século!

Este livro cita obras musicais, por vezes, pouco conhecidas ou desconhecidas, além de outras, mais correntemente mencionadas pelas histórias e pelos amantes da música. Ele também tenta encontrar um equilíbrio entre as seções

que comportam desenvolvimentos detalhados e outros de caráter mais sintético. Mas a sua maior aposta é a esperança de se destinar tanto aos especialistas quanto público em geral. Além disso, o leitor perceberá que alguns momentos musicais assumem mais importância do que outros: o autor gostaria de assumir plenamente a sua subjetividade de musicólogo.

Referências

- BRELET, Gisèle. L'esthétique du discontinu dans la musique nouvelle. *Revue d'Esthétique: Musiques nouvelles*. Klincksieck, Paris, 1968.
- CARLES, Philippe. Le son du jazz. Entretien de François Delalande avec Philippe Carles. In: DELALANDE, François (Ed.), *Le son des musiques. Entre technologie et esthétique*, Paris: INA-Buchet/Chastel, 2001.
- CHARLES, Daniel. *Le temps de la voix*. Paris: Jean-Pierre Delarge, 1978.
- FUBINI, Enrico. *Les philosophes et la musique*. Trad. Danièle Pistone. Paris: Honoré Champion, 1983.
- LEVITIN, Daniel. *De la note au cerveau. L'influence de la musique sur le comportement*. SFEZ, Samuel (Trad.). Paris: Éditions Héloïse d'Ormesson.
- MUSICO, Umberto Vincenzo. *Cahiers Recherche/Musique n°6: Le pouvoir des sons, enquête réalisée par Élisabeth Dumaurier*. Paris: INA/GRM, 1978.
- SCELSI, Giacinto. *Les anges sont ailleurs...*, textos inéditos recolhidos e comentados por Sharon Kanachtexes, Arles : Actes Sud, 2006.
- SCHAEFFER, Pierre. Notes sur l'expression radiophonique (1946). In: _____ *De la musique concrète à la musique même*, Paris: Mémoire du Livre, 2002.
- SOLOMOS, Makis. *De la musique au son: L'émergence du son dans la musique ses XXe – XXIèmes siècles*. Paris: Presses Universitaires de Rennes, 2013.