

TRANSFORMAÇÕES, ADMISSIBILIDADES, RUPTURAS E CONTINUIDADES:

discurso sobre a evolução da música

CELSO GIANNETTI LOUREIRO CHAVES*

RESUMO Este trabalho propõe um modelo de evolução em música integrado por múltiplos processos, os quais incluem transformações, admissibilidades, rupturas, continuidades e reintegrações. Esses processos são exemplificados de maneira não linear, iniciando em Josquin, retrocedendo a Dufay, avançando, em seguida, a Monteverdi e a dois instantes do fim do século passado, para retornar a Beethoven e apresentar uma derradeira discussão sobre processo composicional. Este estudo conclui que um modelo de evolução em música implica um processo não cumulativo que se move em espiral por vias de processos que transformam, rompem, avançam e retrocedem.

PALAVRAS-CHAVE Música. Evolução. História.

TRANSFORMATION, ADMISSIBILITY, RUPTURE AND CONTINUITY:

a discourse on music evolution relationships between the ways of thinking evolution in Biology and in Sociology

ABSTRACT Proposition of a music evolution model comprising multiple moves such as transformation, admissibility, rupture, continuity, and reinstatement. Depicted in a non-linear manner, these moves begin with Josquin's music, drawing back to Dufay, progressing to Monteverdi and to late 20th century composers, returning to Beethoven, and finally presenting a discussion on the compositional process. The study concludes that a music evolution model implies a non-cumulative, spiral-like process conducive to the notion of evolution in music, as exemplified in the text.

KEYWORDS Music. Evolution. History.

* Professor do Departamento de Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

E-mail: cglchave@portoweb.com.br

Recebido em 08/09/2014. Aprovado em 12/10/2014.

Introdução

O conceito de evolução em música abarca processos que se desenrolam sem interrupção: permanência e continuidade (e também rupturas), transformações e, acima de tudo, admissibilidades. Para exemplificá-los, senão para demonstrá-los, o discurso sobre evolução em música deve seguir mais a liberdade formal da rapsódia do que a direcionalidade estrutural da sonata. Assim, aqui se avançará e se retrocederá no tempo, para novamente avançar e, uma vez mais, retroceder, num percurso não linear de exemplificação aparentemente escolhido ao acaso. O discurso ater-se-á em períodos específicos – às vezes, em obras específicas – deixando de lado outros tantos períodos e obras. Com essa ação, pretende-se indicar que os processos da evolução em música têm – eles próprios – a sua constância específica para construir uma linha contínua de pensamento e investigação.

A primeira seção do discurso repousa sobre Josquin e sobre Dufay, sobre os elementos estruturantes da polifonia e suas conotações. Em seguida, a segunda seção avança até Monteverdi e seus contemporâneos, de modo a verificar o que se transforma, o que permanece, o que se passa a admitir. A terceira parte dá um salto quase circense e vai encontrar a música já em meio ao século passado, com sua ideologia de “começar do zero”, confirmando um processo de sucessivas admissibilidades que afasta a música do que ela teria sido para fazê-la como ela é. Tanto rompendo quanto prosseguindo, é inevitável então avançar, na quarta parte, para as décadas finais do século e suas rupturas por meio da reintegração, processo que se soma aos demais na construção de um modelo de evolução em música. O discurso conclui, retrocedendo no tempo, na quinta seção, com um encontro incontornável com Beethoven e, nele, com o centro do próprio pensamento composicional.

A não linearidade rapsódica deste texto tem o propósito de evitar a monotonia proporcionada pelo desfile das ideias ordenadas metodicamente umas após as outras. Serve também ao propósito de, por meio de saltos aparentemente despropositados, demons-

trar constâncias, recorrências e divergências em um percurso que, mesmo quando triado para diante e para trás, possibilita vislumbrar o que seja a ideia da música – e de seus criadores – no tempo. A não linearidade não implica saltos conceituais nem quebra de rigor; na verdade, buscou-se descrever, dentro dos limites impostos pelo texto, a permanência da coerência, potencializada quando os processos são vistos à maneira cubista.

O conceito de evolução em música, se de alguma maneira for aplicável, é uma sequência de processos de diferentes ordens. Nesse sentido, a evolução em música – como se verá – desenha uma teoria de transformações, admissibilidades, permanências, rupturas e reintegrações. É isso que descreve o discurso que se inicia agora e que conta com a cumplicidade do leitor para que ele se deixe convencer pelos argumentos. Se, ao fim, o leitor encontrar em sua bagagem o conceito de evolução em música exemplificado, senão demonstrado, a rapsódia do discurso terá acertado o alvo.

O discurso

I

Em 1505, Ottaviano Petrucci publicou o segundo livro de missas de Josquin¹, contendo a Missa *Hercules Dux Ferrariae*² na qual as vogais do nome do patrono (e-u-e-u-e-a-i-e) são transformadas em linha melódica por meio da solmização (ré-dó-ré-dó-ré-fá-mi-ré), servindo de elo integrador das seis partes do Ordinário da missa colocadas em música polifônica por Josquin. Fosse algumas décadas antes, e a música estaria no domínio do número como princípio estruturante. Fosse o moteto *Salve flos Tusce gentis* de Guillaume Dufay, e seriam as relações numéricas – implicando duração de seções, delineando desenhos rítmicos, determinando velocidades – os elementos estruturais principais a dar solidez à composição. Também em algum outro moteto de Dufay, digamos o *Ecclesie militantis*, outro elemento estrutural conviveria com o número – a presença da melodia pré-existente, nesse caso, vinda do repertório do canto gregoriano, fornecendo o alicerce para a polifonia, possibilitando que as vozes mais agudas alçassem voo em velocidades maiores e desenhos melódicos mais amplos, à medida que a melodia extraída do repertório devocional dos muitos séculos precedentes se desenrola nas vozes mais graves.

1. O fac-símile desta publicação, *Missarum Josquin L. II*, pode ser examinado em [http://imslp.org/wiki/Missarum,_Book_2_\(Josquin_Desprez\)](http://imslp.org/wiki/Missarum,_Book_2_(Josquin_Desprez)).

2. As obras mencionadas no texto podem ser ouvidas pelo youtube; as sugestões do autor encontram-se referenciadas ao fim do texto.

Em Dufay, a fronteira estabelecida entre o repertório gótico e o repertório renascentista é definida pela supremacia do número e a permanência do repertório dos séculos precedentes como elementos estruturantes. Ao mesmo tempo, a gradativa libertação das vozes superiores em relação às vozes mais graves começa a deslocar a importância das próprias vozes mais graves, intimando a sua obsolescência. Há, ainda, um outro elemento de coerência em Dufay, também remanescente de repertórios anteriores: a finalização das seções se dá, estatisticamente mais do que menos, sobre o intervalo simultâneo da quinta justa – e seu gêmeo, a quarta justa – contido dentro do intervalo simultâneo da oitava. Até aí chegam os indicadores de finalização de uma música ou seção: bastam os intervalos que, já nas primeiras teorizações sobre música, foram destacados como consonância perfeita e, como se dizia, os que mais rapidamente chegariam aos ouvidos de Deus³.

3. Isto pode ser comprovado no diálogo entre mestre e discípulo que compõe o *Scolica enchiriadis* (1995).

Tomando a Missa *Hercules dux Ferrariae* como ponto focal, ouve-se que em Josquin algo se transforma. Passou-se a admitir que o repertório gregoriano deixe de ser o elemento melódico estruturante, e que, portanto, o divino possa ser substituído pelo temporal, Deus como ouvinte substituído pelo patrão como financiador. Em seguida, as vozes se homogeneízam em velocidades e desenhos melódicos. Passa-se a admitir que quatro vozes possam se reduzir a duas (como no *Sanctus*), sem que isso implique ruína estrutural. Se a contrição do texto litúrgico assim o inspirar, as quatro vozes podem ser ampliadas para seis vozes (como no *Hosana*), e, mesmo assim, o gigantismo da sonoridade não embaralhará a coerência polifônica. A melodia obtida das vogais e-u-e-u-e-a-i-e assim o possibilita. Sempre presente, ela é um fio condutor tênue, mas resiliente, um material estrutural rarefeito, mas rigoroso a ponto de suportar cargas e esforços polifônicos paradoxais à sua leveza⁴.

4. Blackburn (2000, p. 84) chama a atenção para o fato de que “em certos momentos, a textura assume o aspecto de um quebra cabeças”.

Ao fim de cada subseção e de cada parte da Missa, as vozes repousam sobre uma simultaneidade de sons que preenche a oitava, além da quinta e da quarta, com a terça – e seu gêmeo, a sexta – cobrindo o vazio de intervalos não imantados – as quartas, as quintas e as oitavas que não necessitam levar para lugar nenhum, nem sequencialmente nem simultaneamente – e tornando o repouso final semelhante à ranhura entre as pedras que dão solidez às paredes de uma construção, e pela qual nada pode passar, nem a finura da folha de papel.

O número, por sua parte, deixa de ser estruturante rítmico e de velocidades. Outro artifício o substitui: a imitação melódica entre cada uma das vozes que cantam, com duas consequências imediatas. As vozes passam a compartilhar fragmentos melódicos entre elas, sempre sequencialmente, sempre com um intervalo de tempo entre uma e outra para que se clarifique a natureza da imitação – “eu faço, você faz em seguida” – criando assim a coerência interna do todo; a identidade compartilhada entre as vozes que faz com que elas sejam igualadas, que suas individualidades sejam absorvidas no todo; todas elas participam da solidez estrutural, sem que umas precisem restringir-se à função de alicerce para que outras possam alçar voos de melodia e ritmo.

O tempo entre o *Salve flos Tusce gentis*, ou mesmo o *Ecclēsie militantis*, e a Missa *Hercules dux Ferrariae* é de menos de oitenta anos. Nesse tempo, procedimentos foram transformados. Admite-se que aos procedimentos de Dufay se junte, como elementos de transformação, o que se ouve em Josquin e que já não é mais Dufay, datando-o⁵. A passagem de tempo entre contextos musicais subsequentes vai tratar de admissibilidades e de transformações, de transformações por via de sucessivas admissibilidades.

No âmbito da textura (definida como quantas coisas soam ao mesmo tempo, como soam, e por quanto tempo), há a percepção da inevitabilidade do cantar a um número fixo de vozes – o que faz prender a respiração auditiva quando, no *Salve flos Tusce gentis*, o elemento estrutural do canto gregoriano tarda em aparecer, mas, em seguida, admite-se que o número de vozes do tecido polifônico possa ser variável, sem comprometer a estrutura e magnificando a diversidade textural. O relacionamento predominantemente imitativo entre as vozes, na Missa *Hercules dux Ferrariae*, faz o elemento melódico pré-existente (as vogais do nome do patrão) aparecer repentinamente não nas suas vozes de hábito, o tenor e o contratenor, mas, em alguma outra voz, como no início do primeiro Kyrie. O material melódico estruturante pré-existente perde a sua higidez estrutural, já tendo perdido a sua origem epistêmica, pois não se localiza mais no repertório gregoriano. A imitação entre as vozes possibilita, ao mesmo tempo, que a textura se reduza e se alargue conforme as circunstâncias o exigiam.

No âmbito da harmonia (entendida como sons em simultaneidade e não como conjunto de regras de organização simultânea e sequencial de alturas), os espaços são fechados, os intervalos não imantados são preenchidos e, em decorrência, solidificam-se. A fi-

5. Diz Taruskin (2005, p. 547): “Para o estudante de história, a lenda de Josquin é, se for algo ainda mais importante que o próprio compositor, pois ao descrevê-la e prestando contas de sua formação, obtemos visão crítica de algumas mudanças importantes que tiveram lugar no século 16, afetando as atitudes em relação à música e aos seus criadores. Essas mudanças, em sua relação ao corpo do pensamento contemporâneo conhecido como humanismo, fornecem a possível justificativa para a aplicação do termo “Renaissance” à música.

6. Ver, nesse sentido, a discussão desses aspectos em Judd (2002).

nalização do cantar é sinalizada pela chegada a intervalos simultâneos não cogitados por Dufay, mas que em Josquin são admitidos como corretos e, expressivamente, como satisfatórios⁶. Vale lembrar que textura e harmonia, em Dufay e em Josquin, são entidades separadas apenas quando se escreve sobre elas. Na realidade do processo composicional, elas são indissociáveis e não são tratadas como entidades que necessitem ser separadas.

De qualquer forma, no discurso sobre música, é possível agrupar as considerações de estrutura e as considerações sobre o que é admissível para que uma obra sonora seja eficaz, como se fosse uma poética da poética. No fato sonoro, as considerações de sonoridade, a exemplo da dimensão estésica em ampliação (a inclusão da terça) por preenchimento (a oclusão dos intervalos não imantados), podem ser entendidas como se fossem uma poética da estética. Em ambos, discurso e fato, o que costuma acontecer é uma ampliação de admissibilidades, uma coleção de transformações. Mais do que falar em evolução em música, melhor supor uma teoria de admissibilidades e transformações que dê conta das estruturas e das expressividades, às vezes dispendo-as cronologicamente em sequências, às vezes observando-as ocorrer concomitantemente. Simultaneamente, enfim, como as vozes polifônicas de Josquin.

II

Cem anos adiante da publicação da Missa *Hercules dux Ferrariae* de Josquin por Petrucci, o entendimento sobre as contingências da música serão outros nessa época de Monteverdi e da nova música, aquela que se aparta da Igreja e da polifonia para buscar outros locais de produção e outras ferramentas de expressão. Há a necessidade de cantar as paixões humanas com vozes individuais, indo além das coisas do espírito e da exaltação do divino que podem e devem ser cantadas coletivamente nas vozes da polifonia. Para que as paixões humanas sejam cantadas, o indivíduo se destaca da textura sonora e vem para o primeiro plano. O texto, no vernáculo, mostra a totalidade do seu significado semântico e, por meio da metáfora musical, o compositor desdobra esse significado e, mirando o ouvinte, pretende que o próprio ouvinte ressoe internamente o afeto de voz, texto e música.

As músicas novas dos anos iniciais dos 1600 propõem mecanismos não de pronto admissíveis – o erro de contraponto, como efeito retórico, para que com ele se sublinhe

os pontos cruciais na expressão do texto que se deseja magnificar; a ilustração musical de alguma palavra-chave, decorando-a, ornamentando-a, tornando evidente aos ouvidos o que a partitura também revela aos olhos; a textura, parte escrita, parte improvisada, dá relevo à voz individual como portadora de significado semântico (mesmo que cantada por dois ou três cantores simultaneamente, como às vezes acontece, sempre como metáfora musical de algo que o texto indica) e a sustenta com uma linha sólida, em registro grave, a fornecer alicerce, como a corda que permite à pipa o voo expressivo no ar e as acrobacias imprevisíveis, mesmo estando ligada a terra, com a solidez e a segurança da coerência.

Essa nova música guiada por apelos poéticos muito peculiares⁷ também exigiu prudência para que tantas novidades simultâneas fossem assimiladas, ultrapassando a repulsa dos teóricos e o enquadramento pelo padrão. Assim como a música se torna específica para representar circunstâncias emocionais específicas, o discurso teórico que a acompanha se mostra preciso para rebater, ponto por ponto, cada um dos pontos de inadmissibilidade que se levantasse⁸. Talvez seja esse um dos momentos em que música e teoria mais necessitem estar juntas como elementos de resistência e de mudança, com o efeito de ampliar o campo das admissibilidades em música.

Não é necessário ir muito mais longe do que o *Laetatus sum* das Vésperas de 1610 de Claudio Monteverdi, para ouvir – tanto quanto ver – a nova música em exemplificação. Um fiapo de canto gregoriano surge de tempos em tempos na textura dessa composição, dando-lhe coerência. Ele é tanto um aceno ao patrono quanto uma prova de que os antigos procedimentos estruturais ainda eram dominados por quem fazia a nova música⁹. A metáfora musical aparece inúmeras vezes – há a movimentação sobre a palavra “illuc” e sobre a palavra “propter”, e há também o estaticismo em “stantes erant pedes nostrus” e, na doxologia final, as linhas descendentes de “secula seculorum”.

Outra característica individualiza o *Laetatus sum*. A textura a seis vozes sustentada pelo contínuo instrumental revela novidades mais internas, talvez mais estruturais. A interação entre as vozes – vozes vocais e vozes instrumentais – é tão fechada que não permite que se ouça tudo no momento mesmo da audição. Ou seja: é como se o tempo da música, transformado em realidade sonora – fosse mais rápido, talvez muito mais rápido, do que o tempo da audição. Ou, em outro enfoque, que a densidade da textura nem sempre deixa escapar à audição todos os seus pormenores. Não deve ser coinci-

7. No prefácio dos *Madrigale guerrieri ed amorosi* de 1638 (Strunk, 1965, p. 54), Monteverdi menciona que “para obter uma melhor prova [da semelhança entre música e poema], escolhi o divino Tasso, o poeta que expressa com maior propriedade e naturalidade as qualidades que deseja descrever”.

8. Como faz, por exemplo, Giulio Monteverdi na “Declaração” de 1607 em defesa do quinto livro de madrigais de seu irmão Claudio e que pode ser lida em Strunk (op. cit., p. 45-52).

9. Para Whenham (1997, p. 60), utilizar os *canti fermi* gregorianos apropriados na colocação em música dos textos das Vésperas era uma estratégia com muitas vantagens – “permitia mostrar que estas colocações em música, embora conservadoras na base, podiam incorporar elementos de estilo musical absolutamente atualizados”.

dência que esse fenômeno ocorra mais notadamente sobre o texto “et in abundantia diligentibus te”. Nesse caso, a metáfora musical ultrapassa a fronteira do audível – é música que mais se entende vendo do que se compreende ouvindo.

Os limites ultrapassados se referem ao centro da matéria musical, complexificando a música, afastando-a da função de contentar-se em tornar audível o texto colocado em som, como nas décadas (ou séculos) precedentes. Aqui, a compreensão do texto ultrapassa a semântica e vai firmemente em direção à sinonímia sonora, a qual não se restringe à ilustração audível, pois a transformação do texto, ou da palavra, em música perpassa todos os níveis composicionais, atingindo a própria audibilidade do exemplo, caso essa seja – como em “abundantia” – a ideia musical que melhor ilustre o texto.

Para exemplificar outra ampliação na música, o erro de contraponto – e, por extensão, a liberação da dissonância – há que procurar em outro lugar. Não é necessário ir longe – o *Tu se’ morta* do *Orfeo* ou algum madrigal do livro oitavo do mesmo Monteverdi servem de exemplo e prova. No fragmento de *Orfeo*, a separação entre dois amantes seccionados pela morte é representada pela dissonância entre a voz, portadora do texto, e a linha instrumental que a sustenta. Em um madrigal do livro oitavo, como em *Ohimè, dov’è il mio ben*, e também num do livro quarto, bem anterior, como *Ah! Dolente partita*, a separação, supõe-se que forçada em um e desejada em outro, é denotada pela dissonância que aparece como recurso expressivo de aumentação do texto e não deve escapar ao observador que, nesses madrigais, sejam duas as vozes a cantar os textos absolutamente individuais nas emoções que descrevem e que a música corporifica. Mas como descrever melhor a dor de quem se separa do que a de dividir a alma em duas, ganhando com isso a vantagem de ter a dissonância já no âmbito das vozes, numa variação da dissonância entre voz e instrumentos no *Orfeo*?

O pensamento de Monteverdi e daqueles que se encontraram na sua órbita estilística (adentrando inclusive a música luterana com Heinrich Schütz e lançando a rede mais longe, o teatro francês de Lully) admite que a música deve ser argumentada pelo lado do ouvinte para alcançar os seus resultados mais eficazes. É a favor do ouvinte, em busca de sua compreensão emocional do que se está passando em texto e música, que os mais diversos – e mais novos – argumentos musicais são postos em prática, numa busca verdadeiramente estética. A dissonância liberada, erro de contraponto que tanto assustou Artusi, ocorre por razões de busca expressiva, tornando audível em som mu-

sical o que o texto intui, potencializando o conteúdo emocional que, do contrário, talvez permanecesse escondido na semântica do texto. A dissonância e a sinonímia sonora da palavra como metáfora musical são as faces mais visíveis e audíveis dessa música nova.

É por vias do texto e de sua colocação em som, mirando o ouvinte, que a música passa a admitir processos não cogitados em tempos anteriores, num processo que é menos evolutivo do que prática de ruptura e também de continuidade, de diferenciação entre o hoje e o ontem, entre o procedimento musical do agora e o de antes, reconhecendo, ao mesmo tempo, o antes e o agora. A permanência muito rarefeita do canto gregoriano, mais como homenagem do que elemento estruturante indispensável, dá conta da continuidade, construindo elos, estabelecendo nexos. As rupturas são teorizadas e discutidas em discurso para prevenir o ouvinte de que ele estará diante de novidades. O patrono é tanto prevenido por Schütz quanto advertido de que é isso o que se faz nos ambientes mais modernos¹⁰. Busca-se a cumplicidade do patrono para que, em sua homenagem, as rupturas sejam admissíveis como prova do seu esclarecimento intelectual e de seu acerto na opção de patronato artístico.

10. O prefácio de Schütz para a primeira parte de *Symphonia Sacrae* de 1629 cumpre esse intento (Strunk, 1965, p. 72-74).

Assim, são três os níveis de metáfora musical, representativa da transformação sonora daqueles tempos, através dos quais opera a nova música: a sinonímia musical utilizada como elemento de estruturação da música e de conexão emocional entre som e texto por meio da ornamentação / ilustração da palavra; a liberação da dissonância, admissível toda vez que seu aparecimento estabelecer paralelismo com a emocionalidade do texto; o obscurecimento da textura e mesmo a sua inaudibilidade – por acúmulo de elementos – se isso servir para dar sentido global ao texto. Com esses procedimentos sistemáticos de ruptura, a música assume para si novas admissibilidades e delas não retrocede mais.

III

De transformações, admissibilidades e rupturas se constrói uma música, constrói-se a música. Momentos de ruptura tão definidores quanto o de Monteverdi e das novas músicas são os momentos sucessivos que desmontam e remontam a música a partir de meados do século vinte. O primeiro deles acontece em torno de 1955, um pouco antes e um pouco depois, e se aglutina em torno de obras seminais. O que se torna admissível neste momento também afeta a questão musical em seu centro. Em *le marteau sans maître* de Boulez, há uma música de aparentes negações no estabelecimento de uma poética não

ouvida previamente. Por um lado, as sonoridades passam no tempo sem que o tempo seja levado adiante por vias melódicas, harmônicas ou de sucessão de pulsações. Mesmo o texto surrealista de René Char, já na origem com reduzido nexos semântico, é, em *le marteau*, fracionado para que a voz o rompa em fonemas, menos do que em sílabas. O resultado não é destrutivo, entretanto: a nova maneira de dizer o texto é apenas o símbolo da negação às décadas precedentes, elas próprias já repletas de rupturas.

Le marteau sans maître não deve ser reduzido à proporção de simples experimento. A peça de Boulez põe em prática preceitos composicionais específicos: todos os eventos se originam de uma superestrutura de pensamento, uma engrenagem oculta que, em movimento, cria suas sonoridades próprias e seu sentido particular. O sentido ideológico de afirmação da música europeia que vão além dos desastres da guerra, sobrevivendo-os, funciona como subestrutura da obra; à medida que essa ideologia vai se apagando, à medida que essa nova música nova vai sendo deixada para trás por transmutações sucessivas, a peça de Boulez revela sua permanência como investigação de pensamento composicional e expressividade sonora¹¹. Se expectativas de melodia, harmonia, ritmo e contraponto são negadas para colocar em seu lugar uma música em que o tempo segue adiante através de eventos desorganizados na aparência, no seu interior todos os eventos são governados pela solidez de um pensamento do pormenor, da coerência e da coesão.

Em *O canto dos adolescentes* de Stockhausen, a demanda é ainda de outra natureza. Se Boulez ataca o cerne da questão musical numa poética de negação de expectativas, Stockhausen cria sonoridades que, por um lado, nunca haviam sido ouvidas e, por outro, esconde os seus instrumentos geradores, ocultando a fonte dos eventos sonoros. Também aqui há uma poética de negação que deve ser entendida, tanto quanto em Boulez, como uma poética da ultrapassagem. A questão musical deixa de tratar do atendimento de expectativas sonoras comuns e gira sobre si mesma para intimar a criação de expectativas ainda não cogitadas. A confrontação com sons criados a partir do zero é parte delas, e esse “a partir do zero” coincide com a ideologia daqueles tempos¹². Ao contrário de confrontar-se, em tanta negação, com uma não música, há a necessidade imperiosa de confrontar-se com a música que ultrapassa a expectativa do que é música.

É nesse sentido que *O canto dos adolescentes* ocupa, em seu tempo, posição análoga àquela que os madrigais de Monteverdi ocuparam em sua vez. Também aqui há texto, mas, mais do que em Boulez, a semântica é levada para o outro lado do zero, interfe-

11. Boulez (2005a, p. 11-12) admite que “para muitos ouvintes, a impressão inicial se liga a uma espécie de ascensão “exótica”; com efeito, xilofone, vibrafone, violão e percussão se distanciam firmemente dos modelos que a tradição ocidental nos forneceu para a música de câmara, mas se aproximam bastante da imaginação sonora sugerida pelo Extremo Oriente, em particular, sem que o seu vocabulário próprio tenha qualquer participação. (...) Trata-se mais de enriquecer o vocabulário sonoro europeu pela escuta extraeuropeia”.

12. Em seu capítulo em *Electroacoustic Music*, Decroupet e Ungeheur (2002, p. 1) localizam *O canto dos adolescentes* no contexto europeu dos 1950: “[A obra] teve, por um lado, o papel de um verdadeiro ‘turning point’ no pensamento musical, fomentando alguns incícios na ampliação e na reavaliação do pensamento serial como ele tinha sido formulado na primeira metade da década e, por outro lado, fez esse mesmo pensamento ser permeável a algumas novas influências ou interpretações”.

rindo na natureza do fonema, encontrando nele outra gama de possibilidades. Tanto quanto em Monteverdi, há um sentido preciso de emocionalidade em *O canto dos adolescentes*, que logo se apresenta como peça musical de profundo teor cristão, como numa cerimônia litúrgica semelhante às de Monteverdi; também em Stockhausen a palavra é maximizada por meios da ilustração, da sinonímia, da reiteração, da transformação. Apenas que, em Stockhausen, a ruptura se dá mais por força de uma investigação de meios, colocando à disposição do pensamento composicional elementos não prontamente entendidos como composicionais; mais do que em Monteverdi, em quem os meios se transformam, erram, dizem. Seja como for, o meio eletroacústico, ainda nascente, equaliza-se com as músicas novas dos 1600 e se compara a elas.

O canto dos adolescentes é peça tecnológica, mas também a sua tecnologia se classicizou e se tornou antiga. Restou dela a investigação de sentido. Também nela, como em Boulez, há uma superestrutura de pensamento que orienta – para não dizer governa – os episódios que se sucedem, construindo o tempo da obra. É nesse sentido que *O canto dos adolescentes* e *le marteau sans maître* são peças convergentes entre si, mas há mais do que coincidência cronológica e concordância ideológica no seu aparecimento quase simultâneo. Ambas compartilham a recriação da música e a reinvenção do sonoro, como sempre ocorre com as transformações sucessivas que marcam os momentos de ruptura que são, em música, momentos de impulso para adiante. Nessas duas obras radicais, antes e depois, há um grupo numeroso de compositores trabalhando esse mesmo impulso de investigação, propagando a mesma ideologização da música a partir do zero, pretendendo fazê-la hegemônica¹³.

O ciclo de investigação se replica, em seguida, nos anos 1960 de György Ligeti. Virando as costas para a tecnologia e fazendo a música retomar os meios tradicionais de produção – tradicionais no sentido de que, diante deles, não há prontamente a necessidade de perguntar “mas isso é música?” – a investigação sonora agora transporta os resultados sonoros e expressivos da não música imediatamente anterior para os meios de produção reconhecíveis na sua aparência visual, mas cuja emissão de som é ainda imprevista e impossível de ser antecipada. Esses são o Ligeti dos anos 1960 e os compositores que se põem em movimento por meio de investigações composicionais idênticas. Nesses dois sistemas gravitacionais quase contemporâneos – a não música e a retomada de sua sonoridade por meios tradicionais –, as condições expressivas de

13. Retrospectivamente, numa reflexão sobre modernismo e pós-modernismo, Boulez (2005b, p. 474) observa que “há algum tempo se fala muito de pós-modernismo e muito se acusa os compositores ou, em geral, os artistas dos anos 1950 de terem matado a vitalidade da criação através de um dogmatismo excessivo. É verdade que aquele período se prestava a isso. Era necessário encontrar uma linguagem. No mínimo, sentia-se que isso era necessário para, de alguma maneira, relançar a modernidade e dar-lhe algo além do instinto para a sua concretização”.

meados do século se concretizam, buscando sempre os elementos mais eficientes para a representação de textos, texturas e tempo, para a idealização da ideia composicional como investigação pessoal e contributiva para um todo musical em transformação que não se interrompe e nem se rompe.

As hegemonias musicais dificilmente duram mais do que algumas gerações, desde o momento em que, no decorrer do século quinze, a polifonia – o cantar das vozes superpostas em coerência – substituiu definitivamente a monofonia – o cantar a uma só voz (sem que seja relevante considerar quantas vozes cantam essa uma só voz...).

IV

Também nos 1950/1960, a hegemonia dura pouco. Nesse sentido, a convivência de elementos díspares numa mesma obra, como se ouve na *Sinfonia* (1968) de Luciano Berio, é o início de uma linha desestabilizadora – porque abraça o hibridismo – de investigação que começa ali e cuja progenitura sonora prossegue até hoje. O terceiro movimento da *Sinfonia*, certamente o seu momento mais vistoso de empilhamento de intertextualidades, não é o único a propor essa desestabilização. O primeiro movimento, apoiado no texto de Claude Lévi-Strauss, é o que mais pontualmente delinea um novo momento de inflexão das admissibilidades, fazendo retornar ao sonoro os elementos atenuados, até anulados, em obras anteriores: as consonâncias, a compreensibilidade do texto – para isso Berio retorna à voz falada – e o tempo levado adiante por ondas de dinâmicas e ataques verdadeiramente rítmicas¹⁴.

Em mais uma demonstração de que as aparentes coincidências de ocorrências são, em música, tanto um compartilhar de ares sonoros quanto investigações concertadas e ideologicamente centradas, surgem, neste mesmo momento e de diversas direções, obras de ruptura radical com o dogmatismo da não música. Há a música de bairro e avassaladora como música de periferia, o minimalismo nova-iorquino, com o seu tempo musical construído pela negação do desenvolvimento da ideia musical, pelo acúmulo das repetições além do admissível – sendo essa a sua identidade mais saliente e, por isso, mais redutora –, pela reiteração de consonâncias, de intervalos não imantados, delineando um ritmo harmônico desesperadoramente lento e um ritmo rítmico de empuxo rápido.

14. Como disse o próprio Berio (2006, p. 138) na sexta de suas Conferências Norton na Universidade de Harvard: “O compositor pode dar a todo elemento musical pertinente uma dupla ou tripla vida. Ou uma multiplicidade de vidas. Ele pode desenvolver uma polifonia de diferentes comportamentos sonoros”.

Na sua fase mais ortodoxa, o minimalismo propõe as bases da música dos anos seguintes, no que se refere à revalidação da consonância e do ritmo inequívoco. Quando acontece a retomada da melodia pelo minimalismo¹⁵, já está em operação a emergência da música espectral e da tintinabulação de Arvo Pärt. Nos espectralistas, fixa-se a consonância entendida como produto da série harmônica explorada em toda a sua extensão¹⁶; em Pärt, o conceito de consonância é reinterpretado de maneira peculiar. Em ambos, espectralistas e Pärt, o efeito é semelhante em conteúdo, mas em aparência as identidades não se misturam. Na música espectralista, o passar do tempo rememora a (ou dá prosseguimento à) não linearidade das novas músicas dos 1950; em Pärt, o passar do tempo se dá pela aparente imobilidade.¹⁷ Em um e em outros, a variedade exuberante de timbres preenche qualquer frustração que a expectativa possa ter diante da imprevisibilidade de um ou de outro parâmetro.

Esses momentos de coincidências – minimalismo melódico, espectralismo, tintinabulação – são menos de rupturas e muito mais de reintegrações, de restauração de admissibilidades. Neles, a permanência de elementos de gerações precedentes caracteriza a continuidade, mesmo que na aparência ela seja tênue. Os elementos harmônicos e contrapontísticos que resultam da retomada de sistemas de consonâncias e dissonâncias é suficientemente marcante para aplinar as imprevisibilidades formais e rítmicas. Ao mesmo tempo, a recusa à continuidade do dogmatismo da não música, restaurando consonâncias e ritmos e reafirmando a exuberância tímbrica do sinfonismo descritivo do século dezenove, fornece elementos suficientes de ressignificação nessas transformações do sonoro do final do século vinte.

Fornecer surpresa ao ouvinte, mas também conceder satisfação instantânea: talvez fosse isso que pretendesse a música de Monteverdi e talvez seja isso também o que pretendem os compositores e movimentos que coincidem na última parte do século 20, que coincidem no que se poderia chamar de poética da restauração. Com ela e nela, todas as investigações de estrutura e de expressividade empreendidas neste tempo que vem de meados do século se ajustam e se complementam.

De um lado, a sequência que leva de Boulez e Stockhausen a Berio; de outro, e em seguida, os compositores que ocorrem – e recorrem – aos contornos tonais, resignificando-os: os minimalistas, os espectralistas, os tintinabulistas. A complementaridade recíproca desses dois lados dá conta de boa parte da música da segunda metade do

15. A obra *Harmonielehre* de John Adams parece ser definitiva nesse sentido. Adams (2008, p. 131) observa que “*Harmonielehre* provocou muitas críticas daqueles que a viam como obra de um epígono, tentando fazer retroceder o relógio da história [...], um compositor inclinado a perverter e baratear um novo estilo musical que, de outra forma, seria bastante decente”.

16. Uma observação de Grisey (2008, p. 29) esclarece a questão: “Resulta que nossos sentidos, em seus limites, necessitam de referências para apreciar qualquer que seja o movimento. Não se trata de uma célula sonora nem de um material de base a desenvolver, mas de uma espécie de baliza infinitamente simples que todos devem poder perceber e memorizar. Mencionaremos duas: a periodicidade rítmica; o espectro de harmônicos (outra forma de periodicidade)”.

17. Smoje (2003, 288) sintetiza assim suas impressões sobre a música de Pärt: “Como um canto incantatório, arcaico e despojado, sua música retorna à inocência original, no limite do audível, integrando grandes espaços de silêncio ao tecido musical. Simplicidade da matéria sonora translúcida, ausência de desenvolvimento, melodia sem asperezas, suspensa no limbo, produzem uma música que indefine o tempo e cria a impressão de mobilidade”.

século passado, bem definida em seus contornos e em suas conotações, nesse percurso contínuo que vem desde sempre.

A poética da negação, o reiniciar do zero que produz música de densidade e de imprevisibilidade é apenas uma das faces de um fenômeno que só se completa com a restauração de procedimentos, repensados intensamente, que pareciam ter sido abandonados em definitivo. A poética da negação, como música de ideologia, vem acompanhada de um arcabouço de manifestos e estudos teórico-analíticos, justificando sua urgência e explicando sua ruptura com a música precedente como sendo a própria garantia de sobrevivência do sonoro num contexto social em ruínas.¹⁸ A poética da restauração repensa a validade de procedimentos formais, materiais musicais e temas composicionais considerados esgotados, mas aos quais se dá nova validade, mostrando a viabilidade de sua permanência.

Se negação e restauração são a continuidade de um e o mesmo processo, a aparência sensível da música resultante não é idêntica. Uma audição de *Don*, a primeira seção de *Pli selon pli* de Pierre Boulez – obra exemplar dos anos 1950 – revela complexidade, entendida como densidade de parâmetros, da manipulação do texto de Mallarmé à orquestração. São estas as suas palavras-chave: complexidade e densidade. Uma audição de *Silentium*, segunda seção de *Tabula Rasa* de Arvo Pärt – obra emblemática dos anos 1970 – mostra um tempo musical que se distende e se esvai na quase imobilidade e na rarefação de parâmetros – as palavras-chave são rarefação e imobilidade. Se *Zeitmasse* de Stockhausen for contraposto a *Talea* de Gérard Grisey, se ouvir-se-á que a movimentação de uma se prolonga na outra, mas não os seus conteúdos. Ou se *Selbstportrait* de Ligeti e um dos movimentos de *Music for 18 Musicians* de Steve Reich forem colocados em paralelo, a sonoridade de uma se prolongará na outra, mas não o conteúdo que, em Ligeti, é tributário de investigações anteriores do compositor¹⁹ e que, em Reich, é tanto o resumo de procedimentos solidificados quanto a abertura de novos caminhos²⁰. A proximidade cronológica entre Ligeti e Reich, nessas obras específicas, aproxima-as mais do que no caso dos outros exemplos. Essa proximidade emoldura o argumento sobre esse jogo de contraposições e continuidades, diferenças e permanências, dando-lhe consistência.

Na parte final do século 20, três fenômenos da colocação em música se confirmam: ruptura de uma música em relação às músicas de um período precedente; continuidade de elementos a ultrapassar a noção de ruptura; admissibilidades em relação ao

18. Na sua introdução ao fac-símile de *Le marteau sans maître*, Decroupet (2005, p. 7-37) chama a atenção para o artigo “Eventuellement...” [1952] de Boulez: “Este artigo inaugura uma nova fase na reflexão do compositor: (...) Boulez empreende a fundação positiva de um novo universo sonoro cujas fontes são múltiplas”.

19. Diz Steinitz (2003, p. 207-208): “[Ligeti alterou o título] para ‘Retrato’ e depois para ‘Autorretrato’, em decorrência da relação da música com o seu próprio *Continuum*. No contexto da ópera [*Le Grand Macabre*, cuja composição iniciara dois anos antes], fica evidente que o enfoque de Ligeti também reflete seu respeito pelo pianismo clássico e romântico, tanto quanto as surpreendentes novidades de *Le Grand Macabre* são, de maneira similar, o velho feito novo, embora numa roupagem extravagante e chocante”.

20. Como afirma Reich (2002, p. 87): “Embora seu pulso estável e sua energia rítmica se relacionem a muitas das minhas peças anteriores, sua instrumentação, harmonia e estrutura são novas”.

que deve – ou não – integrar o conteúdo de uma música. Num momento, criar sonoridades a partir do zero, obscurecendo sua origem, é admissível. Em seguida, admite-se o retorno à referência tonal e ao arranjo rítmico que não permite imprevisibilidades. Mas na oposição evidente entre um e outro momento há a continuidade que admite a permanência de um elemento de uma música em outra, confirmando que sucessivas admissibilidades e inadmissibilidades integram a linha de pensamento que identifica o que se chamaria evolução em música.

V

Então, é possível retornar a 1505 e verificar naquele momento a ocorrência desses mesmos fenômenos de rupturas e continuidades, como se fosse possível vislumbrar uma macrocontinuidade que referenciasse Josquin em Stockhausen e Grisey em Monteverdi. Mas como chegar a essa macrocontinuidade? Dando conta de Beethoven, evidentemente, que está no meio do caminho deste percurso.

Desde que os manuscritos de trabalho de Beethoven (esboços, anotações, estudos) se tornaram objeto de investigação²¹, foi possível encontrar neles boa parte do seu processo composicional, um processo de tomada de decisões diante da multiplicidade de caminhos que uma única ideia musical pode apresentar. Foi em decorrência desses estudos que se pôde comprovar também uma alteração epistemológica no percurso de admissibilidades, rupturas e continuidades em música.

Quanto mais avançava em sua vida criativa, mais Beethoven anotava, produzindo dezenas de páginas de observações em música, antes que a ideia se solidificasse numa obra reconhecida como tal, a ponto de ser numerada com número de opus e de ser dada à fruição dos ouvintes. Precisamente nesse processo de insistentes anotações da ideia sonora, submetendo-a a inúmeras possibilidades de transformações, adaptações, acréscimos e supressões, completa-se a transformação do pensamento musical/processo composicional iniciada mais longe, nos anos 1730, e representada pela sonata e seus movimentos autônomos interligados por relações indicadas pela racionalidade do sistema tonal²².

Beethoven se inscreve nessa transformação, na centralidade da sonata como forma de organização do pensamento sonoro de seu tempo, e dá o impulso definitivo para a concretização de diretrizes para o processo composicional, diferentes daquelas

21. Um resumo dessas investigações é encontrado em Cooper (2000).

22. O estudo definitivo sobre a sonata ainda é o de Rosen (1988).

de períodos precedentes. Em Beethoven se completa a transferência de um processo composicional para outro – de um pensamento que fazia eventos locais (a imitação, o contraponto) determinassem a estrutura musical para um pensamento que faz a estrutura, por via das determinantes tonais, passar a determinar os eventos locais. Para isso serve a sonata em Beethoven, e é essa a sombra que se alonga nas gerações posteriores.

De todas as transformações do sonoro, talvez essa seja a mais dramática das alterações, já que ela vai à raiz do processo composicional. E talvez seja a mais difícil de descrever, pois seus processos são entendidos integralmente apenas na leitura do manuscrito musical e na sua transformação em evento sonoro, sem que a verbalização consiga abarcar o todo do que ali ocorre. Essa ruptura em relação às gerações precedentes as remete à posição de arcaísmos e também, e mais uma vez, no momento beethoveniano, é pertinente falar em música nova. No entanto, a diferença é mais definitiva, mais radical, por se tratar de uma intervenção na maneira de configurar o próprio processo composicional e, em consequência, de reconfigurar a construção da obra musical, em estrutura, em forma, em expressividade. Mais do que música nova, o pensamento musical é novo.

É por isso que a sonata, como articulação de ideias, serve a tantos propósitos – serve de arcabouço estrutural às formas mais públicas (a sinfonia, o concerto) e às formas mais íntimas (a sonata, a música de câmara). Desse momento crucial de mudança não há retorno a um estado de coisas anterior. Mesmo a música atonal, cem anos depois, segue processos beethovenianos de manipulação das ideias, embora o texto poético possa substituir as funções tonais por óbvio ausentes. Naquele ponto, a incessante transformação das ideias sonoras vai se tornar processo indispensável em obras de grande envergadura, como o poema sinfônico *Pelleas et Mélisande* de Schoenberg, mesmo que ali a tonalidade seja praticamente uma abstração.

Esse é o pensamento que indica ao ouvinte o caminho até as músicas do fim do século passado, não sendo excessivo pensar em um processo composicional pré-beethoveniano e em outro, pós-beethoveniano. Um abarca todos os processos fundados sobre o contraponto, mesmo que se afastem dele paulatina e inevitavelmente. O outro abarca todos os processos fundados no conteúdo harmônico tonal e na transformação das ideias musicais, ultrapassando o mesmo período em que o tonalismo perdeu a validade temporariamente, indo encontrá-lo do outro lado, na música dos compositores coincidentes de fim de século.

No fim de sua vida criativa, Beethoven deu-se a barroquismos, sendo alguns dos exemplos mais audíveis dessa sua nova prática a *Grande Fuga*, op. 133, (1826) e a fuga que encerra a penúltima sonata para piano, a op. 110 (1821). Nas duas ocasiões, o retorno ao manejo do contraponto, que pode ser visto como arcaísmo ou como derradeira solidificação das técnicas composicionais beethovenianas, convive com o domínio da harmonia, sem destabilizações e dentro do arcabouço formal da sonata²³. Talvez um outro exemplo, menos óbvio, mas igualmente denotativo do barroquismo nesse Beethoven tardio, seja o sotaque handeliiano que impulsiona a abertura *A consagração da casa*, op. 124 (1822).

Esses três exemplos cercam, cronologicamente, a *Missa solemnis*, op. 123 (1823), a obra que apresenta mais barroquismos, já por tradição e necessidade de texto. Isso pode ser verificado no Credo, o movimento mais longo e o mais enigmático dos cinco movimentos, nos seus episódios que se sucedem por colagem, praticamente abrindo mão das áreas de transição tão identificadores do estilo de Beethoven, a dar-lhe individualidade. No Credo é o texto que leva o movimento adiante, mesmo que momentos dramáticos da narrativa litúrgica sejam deixados de lado, pela velocidade com que Beethoven os resolve.

No Credo da *Missa solemnis*, há inúmeros exemplos nos quais, à maneira de Monteverdi, a conexão emocional entre som e texto se dá por meio da ornamentação e da ilustração da palavra. Há o mergulho ao grave, partindo do superagudo, em “descendit”. Há o seu contrário, o movimento escalar do grave rumo ao agudo, em “ascendit”. Há a flauta solo que esvoaça na seção “et incarnatus est de spirito sancto”, como no Evangelho de Lucas e na iconografia da Anunciação. E há o obscurecimento harmônico por vias do cromatismo em “passus et sepultus est”.

Nenhuma metáfora musical, no entanto, é tão poderosa quanto as 51 vezes em que a palavra “credo” aparece, ultrapassando em muito a sua função no texto litúrgico. Aqui a metáfora é menos óbvia, mas igualmente significativa. Beethoven, o compositor da afirmação da individualidade, afirma a necessidade de crer. Não importa crer em que, desde que seja o indivíduo a crer e a colocar diante de todos o seu direito de exercer a ação de crer, a proclamar insistentemente – quase a ponto de desmaterializar a própria palavra – o seu poder de crença.²⁴

Com essa afirmação de individualidade composicional, assim simbolizada na *Missa solemnis*, o argumento se encerra. A metáfora musical barroca reaparece, é certo, mas

23. Ao comentar o aparecimento do estilo tardio em Beethoven, Lockwood (2003, p. 348) lembra que “[Beethoven] começou a se movimentar em direção à combinação das dimensões melódicas e contrapontísticas de seu pensamento numa nova síntese que lhe permitiria acertar as contas com Bach”.

24. No seu artigo sobre a *Missa Solemnis*, Adorno (2002, p. 577) tem outra hipótese para essa questão.

não mais para ressaltar a superioridade da música ante o texto, como meio de expressão emocional, e sim para sublinhar a crença da música nela mesma, o compositor que acredita e confia profundamente em seu próprio processo composicional. É significativo que isso aconteça em uma missa, pois ajuda a encerrar o ciclo do argumento exposto neste texto. Numa teoria de transformações, admissibilidades, rupturas e continuidades que percorre da Missa *Hercules dux Ferrariae* à Missa *solemnis*, e além, admite-se que Beethoven coloque em música o óbvio – que a música é criada não por engrenagens autogeradas, mas pelo espírito humano, que conjura sons e crê. Nisso está, finalmente, sua ideia de evolução.

Conclusão

Josquin, Dufay, Monteverdi, Boulez, Stockhausen, Berio e Adams, Pärt e Grisey, Ligeti e Reich, um retorno a Beethoven. *O canto dos adolescentes* e *Salve flos tusce gentis*, *L'Orfeo* e *Talea*, A Missa *solemnis* e a missa *Hercules dux Ferrariae*. Nos progressos e regressos do discurso, passou-se por esses autores e obras, exemplificando os processos que constroem um possível modelo de evolução em música. Se, ao invés de concluir, o discurso recomeçasse o seu percurso deambulatório, investigando outros criadores e confrontando outras obras, avançando e retrocedendo, provavelmente as constatações seriam idênticas.

O que se descreveu aqui foi a construção de uma constância de processos poéticos que, na sua repetição ininterrupta, interferem diretamente e de maneira não retrogradável na música como realidade estética. É possível que, ao longo do tempo, a criação da música nunca tenha sido diversa daquilo que aqui foi exposto, mesmo que se tratasse de uma abordagem mais linear. Confiando nessa suposição, o conceito de evolução em música pode ser desenhado por meio dos seguintes processos, há pouco exemplificados:

- transformações de materiais e procedimentos estruturantes, em que o uso de um sistema de materiais e procedimentos se transforma em outro, podendo atingir a situação limite de substituir um por outro e implicando, em todos os casos, transformações evidentes na maneira de ouvir;
- admissibilidades que se referem, num determinado entorno sociomusical, a tornar aceitável que uma obra seja eficaz, mesmo diante de transformações radicais²⁵,

25. As “mudanças” às quais se refere Taruskin (v. n. 3).

em comportamento composicional e busca expressiva, no manejo de meios e procedimentos não vislumbrados anteriormente (ou, pelo menos, não totalmente vislumbrados anteriormente), mas agora explorados intensivamente – intui-se aqui a evidente admissão de que a maneira de ouvir também se transforma;

- rupturas denotadas pela negação a algum material ou procedimento precedente ou, simplesmente, pelo seu abandono, remetendo o negado/abandonado à posição de arcaísmo;
- continuidades que, ultrapassando a noção de ruptura, apostam na permanência de procedimentos e materiais, mesmo que rarefeitos a ponto de quase não serem mais reconhecidos como tais.

Como processos acessórios, especificamente na porção final do século passado, há a restauração de procedimentos e materiais, a sua reintegração ao pensamento composicional e à sua busca expressiva, numa ruptura que é denotada, paradoxalmente, pela retomada e pela revisão. A interação dinâmica entre esses processos, não raro em condições de paralelismo mútuo e de convivência cronológica, constrói o modelo de evolução em música. Diferentemente de um processo cumulativo, a evolução em música se delinea como uma espiral contínua de processos que, como se viu, transformam, rompem, vão e voltam. Para que essa evolução seja apreensível, há que arbitrar o seu início, tal como se fez aqui, apanhando o processo *in medias res*.

Com esse inventário final de possibilidades de processos, completa-se um desenho possível da evolução em música e termina o discurso. Outros discursos preencherão os vácuos deixados por este que se encerra – ou refutarão, de plano, suas hipóteses. Em ambos os casos haverá uma vantagem evidente: a de que a música terá continuado a ser pensada e a ser confrontada por aqueles que sabem estar no meio de uma narrativa; por aqueles que supõem que, se há muita música a ser discutida no que já foi, há muito mais música que ainda nem foi cogitada e que exigirá novo esforço para conceituar suas transformações, instituir suas admissibilidades, chegar à conciliação tanto com as rupturas quanto com as permanências e as restaurações que estarão sempre a postos. Inevitavelmente. (06/09/2014)

Sugestões de audição das obras mencionadas:

Josquin: Missa Hercules dux Ferrariae

<https://www.youtube.com/watch?v=KM4gNMXESVk>

Dufay: Salve flos Tusce gentis

<https://www.youtube.com/watch?v=2SvEI7y32FU>

Dufay: Ecclesie militantes

https://www.youtube.com/watch?v=uwF_Mz-4DtQ

Monteverdi: L'Orfeo

<https://www.youtube.com/watch?v=Mz9pYcG8iRo>

Monteverdi: Laetatus sum

https://www.youtube.com/watch?v=L_FUxMDGJxA

Monteverdi: Ohimè, dov'è il mio ben

<https://www.youtube.com/watch?v=zxQDKoXzsxI>

Monteverdi: Ah! Dolente partita

<https://www.youtube.com/watch?v=2b-mQywLHFc>

Boulez: Le marteau sans maître

<https://www.youtube.com/watch?v=7JIaVneYYoM>

Stockhausen: O canto dos adolescentes

<https://www.youtube.com/watch?v=3XfeWp2yILk>

Berio: Sinfonia

<https://www.youtube.com/watch?v=Z9Vhr-CtEfo>

Pärt: Tabula rasa

https://www.youtube.com/watch?v=oXHsEU_WHnk

Boulez: Pli selon pli

https://www.youtube.com/watch?v=PyOAuxV27VM&list=PLk9rUj_MHNxGTGBIvAUdvoe8I-tBYqF2PY

Grisey: Talea

https://www.youtube.com/watch?v=DifTm7_loDc

Reich: Music for 18 Musicians

<https://www.youtube.com/watch?v=ZXJWO2FQr6c>

Ligeti: Selbstportrait

<https://www.youtube.com/watch?v=Mfrnu2rxELE>

Adams: Harmonielehre

<https://www.youtube.com/watch?v=AUivojJl9zU>

Beethoven: Missa solemnis ("Credo")

<https://www.youtube.com/watch?v=uriMjD7oh5M>

Referências

- ADAMS, John. *Hallelujah Junction: composing an american life*. New York: Farrar, Straus and Giroux. 2008. 340p.
- ADORNO, Theodor W. *Essays on Music*. Los Angeles: University of California Press. 2002. 743 p.
- BERIO, Luciano. *Remembering the future*. Cambridge: Harvard University Press. 2006. 141 p.
- BLACKBURN, Bonnie J. Masses based on popular songs and solmization. In: *The Josquin Companion* (Richard Sherr, ed.). Oxford: Oxford University Press. 2000. p. 51-88.
- BOULEZ, Pierre. Le petit marteau de poche par Boulez lui-même. In: *Le marteau sans maître: fac-similé de l'épure et de la première mise au net de la partition*. Mainz: Schott. 2005a. p. 11-12.
- BOULEZ, Pierre. *Regards sur autrui*. Paris: Christian Bourgois Éditeurs. 2005b. 780 p.
- COOPER, Barry. The compositional act: sketches and autographs. In: *The Cambridge Companion to Beethoven* (Glenn Stanley, ed.). Cambridge: Cambridge University Press. 2000. p. 32-43.
- DECOUPRET, Pascal; UNGEHEUER, Elena. Through the sensory looking glass: the aesthetic and serial foundations of Gesang der Jünglinge. In: *Electroacoustic music: analytical perspectives* (Thomas Licata, ed.). Westport: Greenwood Press. 2002. p. 1-40.
- GRISEY, Gérard. *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*. [Paris]: Éditions MF. 2008. 375 p.
- JUDD, Cristle Collins. Renaissance modal theory: theoretical, compositional, and editorial perspectives. In: *Western music theory* (Thomas Christensen, ed.). Cambridge: Cambridge University Press. 2002. p. 364-406.
- LE MARTEAU sans maître: fac-similé de l'épure et de la première mise au net de la partition. Mainz: Schott. 2005. 215 p.
- LOCKWOOD, Lewis. *Beethoven: the music and the life*. New York: Norton. 2003. 604 p.
- MUSICA enchiriadis and scolica enchiriadis. (Claude V. Palisca, ed.). New Have: Yale University Press. 1995. 106 p.
- ROSEN, Charles. *Sonata forms*. Revised edition. New York: Norton. 1988. 415 p.
- REICH, Steve. *Writings on Music 1965-2000*. Oxford: Oxford University Press. 2002. 254 p.
- SMOJE, Dujka. L'audible et l'inaudible. In: *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle* (Vol. 1). (Jean-Jacques Nattiez, ed.). Paris: Actes Sud. 2003. p. 283-322.
- STEINITZ, Richard. *György Ligeti: music of the imagination*. Boston: Northeastern University Press. 2003. 429 p.
- STRUNK, Oliver. *Source readings in music history: the baroque era*. New York: Norton. 1965. 218 p.
- TARUSKIN, Richard. *Western Music: the earliest notations to the sixteenth century*. Oxford: Oxford University Press. 2005. 854 p.
- WHENHAM, John. *Monteverdi: Vespers (1610)*. Cambridge: Cambridge University Press. 1997. 140 p.