instituto de
arquitetura e urbanismo
usp são carlos

**Universidade de São Paulo
Escola de Engenharia de São Carlos
Instituto de Arquitetura e Urbanismo**

Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo
Área de Concentração: Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo
Nível: Mestrado

Dissertação de Mestrado
“Os espaços para a música contemporânea”

versão corrigida

São Carlos
Fevereiro-2012

Aluno: Juliano Veraldo da Costa Pita
Orientador: Prof. Dr. Gelson de Almeida Pinto

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Ficha catalográfica preparada pela Seção de Tratamento da
Informação do Serviço de Biblioteca – EESC/USP

P681e Pita, Juliano Veraldo da Costa
Os espaços para a música contemporânea. / Juliano Veraldo da Costa Pita ; orientador Gelson de Almeida Pinto. -- São Carlos, 2012.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo e Área de Concentração em Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo) - Instituto de Arquitetura e Urbanismo de São Carlos da Universidade de São Paulo.

1. Arquitetura. 2. História da Arquitetura. 3. Salas de concerto. 4. Relações entre música, arquitetura e musicologia. I. Título.

FOLHA DE JULGAMENTO

Candidato: Arquiteto Urbanista **Juliano Veraldo da Costa Pita**

Título da dissertação: "Os espaços para a música contemporânea".

Data da defesa: 17/05/2012

Comissão Julgadora:

Prof. Dr. **Gelson de Almeida Pinto** (orientador)
(Instituto de Arquitetura e Urbanismo/USP)

Profª. Drª. **Anja Pratschke**
(Instituto de Arquitetura e Urbanismo/USP)

Prof. Associado **Rodolfo Nogueira Coelho de Souza**
(Escola de Comunicações e Artes/USP)

Presidente e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo: Professor Titular **Renato Luiz Sobral Anelli**

Resultado:

APROVADO *Gelson*

aprovado *Anja Pratschke*

aprovado *Rodolfo Nogueira Coelho de Souza*

Dedicatória

À Karin, minha alma gêmea;

Aos meus pais, fontes de inspiração;

Ao povo paulista, que tornou possível a existência deste trabalho.

Agradecimentos

Agradeço ao Prof. Dr. Gelson de Almeida Pinto, por ter aceitado o desafio duplo de orientar uma dissertação tão fora dos padrões comuns, com as minhas limitações pessoais;

Agradeço aos professores Lúcio Gomes e Rodolfo Coelho de Souza, da FAU e da ECA, por terem me direcionado e incentivado na elaboração do projeto de pesquisa, bem como aos membros da banca de qualificação e defesa, Prof. Dr. Rodolfo Coelho de Souza e Profa. Dra. Anja Pratschke;

Agradeço aos entrevistados, os professores Rodolfo Coelho de Souza e Carlos Chagas por gentilmente cederem parte de seu tempo e compartilharem seu conhecimento comigo;

Agradeço aos professores e colegas de disciplinas, por terem me providenciado valiosas oportunidades de discussão e de aprendizado;

Agradeço aos funcionários e colaboradores da USP nos diversos *campi* que frequentei;

Agradeço aos membros da ARLS “José Mattos Silva”, pela compreensão em minhas ausências de nossos trabalhos;

Agradeço à Xica e à Mika, no silêncio de sua compreensão sincera e inocente;

Agradeço especialmente à Karin, minha esposa e companheira de todas as horas, por acreditar em mim, mesmo quando eu não mais podia;

Por fim, agradeço ao Grande Arquiteto do Universo, sem o qual nada é possível.

“Architecture is always concrete matter. Architecture is not abstract, but concrete. A plan, a project drawn on paper is not architecture but merely a more or less inadequate representation of architecture, comparable to sheet music. Music needs to be performed. Architecture needs to be executed. Then its body can come into being. And this body is always sensuous.”

- Peter Zumthor

“All I insist on, and nothing else, is that you should show the whole world that you are not afraid. Be silent, if you choose; but when it is necessary, speak — and speak in such a way that people will remember it.”

- Wolfgang Amadeus Mozart

Resumo

O presente trabalho propõe uma investigação acerca dos espaços de apresentação musical e sua relação com a música apresentada nestes, com especial enfoque na música erudita contemporânea. Tal proposta justifica-se a partir da verificação de uma dicotomia entre a concepção arquitetônica destes espaços, e a música que neles se apresenta, em sua maioria de um repertório consolidado no final do século XIX. Tal dissociação é particularmente interessante tendo em vista que, até o advento das vanguardas modernas do início do século XX, a música e os espaços de apresentação formavam um conjunto em consonância com o seu tempo. A partir desta verificação, alguns exemplos de espaços voltados para a música contemporânea e as suas características únicas foram analisados, e elucubrações acerca do estado atual destes, traçadas.

A abordagem escolhida, entretanto, não foi a da descrição e análise do ponto de vista arquitetônico, técnico ou ainda, social; optou-se por uma investigação que relacionasse o desenvolvimento próprio da música e a sua relação com o espaço onde esta é apresentada, como forma de reforçar esta ligação e identificar os pontos de intersecção entre as duas disciplinas.

Para tanto, iniciou-se o trabalho com alguns exemplos de salas de con-

certo recentemente construídas no contexto brasileiro: A Sala São Paulo (1999) e o Auditório Ibirapuera (2005), seguindo-se com uma verificação da música comumente apresentada nestes.

A partir da verificação desta música, buscou-se o momento de caracterização do tipo arquitetônico do auditório, no tocante à organização espacial e colocação social destes. Dois espaços foram tomados como exemplo: o *Palais Garnier* (1875) em Paris e o *Festspielhaus* (1876) em Bayreuth, por representarem, cada um a seu modo, uma faceta deste tipo. Por fim realizou-se uma comparação entre a música apresentada nestes espaços e a música contemporânea, reforçando a dicotomia observada, e identificando preliminarmente o início do século XX como o momento de ruptura da relação direta entre arquitetura e música.

Para comprovação desta afirmação, foi realizado uma retrospectiva dos locais onde a música possuía importância proeminente, e em paralelo, procurou-se abordar conceitos próprios da música e da arquitetura, buscando criar subsídios para a compreensão do trabalho por músicos e arquitetos. Estes conceitos são essenciais para compreensão não só destes espaços, mas também das relações gerais entre os diferentes aspectos da vida social de sua época, de crucial

importância para compreensão da dimensão da ruptura relatada.

A partir desta revisão, algo descritiva e linear, partiu-se para reflexões dos motivos da mudança da relação entre arquitetura e música no Modernismo, e as consequências deste fato para ambas as disciplinas. Também foram abordados aspectos contemporâneos da música e da arquitetura, em espaços onde ainda buscou-se esta integração característica de outrora.

Por fim, as conclusões buscam refletir sobre o futuro desta relação e do papel do arquiteto na produção de espaços para a música contemporânea, a partir de entrevistas com profissionais da área e da bibliografia especializada de ambas as disciplinas.

É digno de nota que a bibliografia que aborda sobre este enfoque esta relação é extremamente escassa; este trabalho, portanto, adotou um perfil mais generalista e de amplo espectro, em detrimento de uma especificidade sobre um ponto específico desta relação, como o início de uma tentativa de suprir este vazio bibliográfico.

Palavras-chave: Arquitetura, História da Arquitetura, Salas de concerto, Relações entre Música e Arquitetura, Musicologia.

This paper proposes an investigation into the spaces of musical performance and its relationship with the music presented on these, with special focus on contemporary classical music. This proposal is justified from the verification of a dichotomy between the architectural design of these spaces, and the music that presented on them in a repertoire of mostly consolidated in the late nineteenth doséculo. This dissociation is particularly interesting given that, until the advent of modern vanguards of the beginning of the twentieth century, music and performance spaces formed a group in line with your time. From this investigation, some examples of spaces facing the contemporary music and its unique characteristics were analyzed, and considerations about the current state of these, drawn.

The approach chosen, however, was not the description and analysis from the architectural, technical or social point of view; it was decided by an investigation that relates the development of music itself and its relationship with the space where it is played as how to strengthen this link and identify the points of intersection between the two disciplines.

To do so, the work began with some examples of recently built concert

halls in the Brazilian context: The Sala São Paulo (1999) and the Auditório Ibirapuera (2005), followed with an investigation of the music commonly presented in these.

From the verification of this music, it was sought to characterize the momentum of architectural auditorium, with regard to spatial organization and social setting of these. Two spaces were taken as example, the *Palais Garnier* (1875) in Paris and the *Festspielhaus* (1876) in Bayreuth, because they represent, each in its way, one facet of this type. Finally there was a comparison between the music presented in these spaces and contemporary music, which reinforces the dichotomy observed and preliminarily identifying the beginning of the twentieth century as the moment of transformation of the direct relationship between architecture and music.

To prove this claim, was held a retrospective of where music had pre-eminent importance, and in parallel, we tried to address their own concepts of music and architecture, seeking to create elements for understanding the work of musicians and architects. These concepts are essential to understanding not only of these spaces, but also of general relations between different aspects of

social life of his time, of crucial importance for understanding the dimension of rupture reported.

Through this review, somewhat descriptive and linear, reflections of the reasons for the changing of the relationship between architecture and music in Modernism, and the consequences of this fact to both disciplines were made. It was also discussed aspects of contemporary music and architecture in places where it was sought an integration.

Finally, the conclusions sought, from interviews with professionals and specialized literature of both disciplines, to reflect on the future of this relationship and the role of the architect in producing spaces for contemporary music. It is noteworthy that the literature that addresses this relationship is extremely scarce; this work, therefore, adopted a more general profile and broad spectrum, rather than a specific point on a specificity of this relationship, as the beginning of a attempt to fill this void of literature.

Keywords: Architecture, History of Architecture, Concert Halls, Relationship between Music and Architecture, Musicology.

Lista de Figuras

Figura 1	Fachada da Estação Júlio Prestes.....	29
Figura 2	Vista da plateia da Sala São Paulo.....	30
Figura 3	Vista do palco da Sala São Paulo.....	30
Figura 4	Planta do térreo da Sala São Paulo.....	31
Figura 5	Planta do 1º pavimento da Sala São Paulo	31
Figura 6	Corte longitudinal da sala São Paulo	32
Figura 7	Detalhe do forro móvel e do entreforro da Sala São Paulo	33
Figura 8	Balcões laterais da Sala São Paulo	33
Figura 9	Grande saguão lateral da Sala São Paulo.....	34
Figura 10	Apresentação na Sala São Paulo do filme <i>Études sur Paris</i>	35
Figura 11	A sala São Paulo à época de sua inauguração	36
Figura 12	Entrada principal do Auditório do Ibirapuera	37
Figura 13	Vista do palco do Auditório do Ibirapuera	38
Figura 14	Vista da abertura posterior para o parque	38
Figura 15	Planta do térreo do Auditório do Ibirapuera	40
Figura 16	Planta do 1º pavimento do Auditório do Ibirapuera.....	40
Figura 17	Corte longitudinal do Auditório do Ibirapuera.....	41
Figura 18	Espetáculo <i>Mafaro</i> de André Abujamra.....	42
Figura 19	Espetáculo <i>Mafaro</i> de André Abujamra.....	42
Figura 20	Espetáculo <i>Mafaro</i> de André Abujamra.....	42
Figura 21	Apresentação das peças de Pierre Henry no auditório	46
Figura 22	Apresentação das peças de Pierre Henry no auditório	46
Figura 23	Apresentação de <i>Metrópolis</i> ao ar livre no auditório.....	47
Figura 24	Gráfico de crescimento de intensidade da música ocidental	62
Figura 25	Fachada do <i>Festspielhaus</i> em Bayreuth.....	68
Figura 26	Interior e plateia do <i>Festspielhaus</i>	69
Figura 27	Gravura do interior do <i>Festspielhaus</i>	69
Figura 28	Reprodução da planta original do <i>Festspielhaus</i>	70
Figura 29	Corte longitudinal perspectivado do <i>Festspielhaus</i>	71
Figura 30	Fosso da orquestra do <i>Festspielhaus</i> com o anteparo	72

Figura 31	Apresentação em gravura de época no <i>Festspielhaus</i>	73
Figura 32	Vista de uma das avenidas que levam à <i>Place de l'Ópera</i>	74
Figura 33	O <i>Palais Garnier</i> possui diversas entradas.....	75
Figura 34	Acesso ao Hall dos Espelhos do <i>Palais Garnier</i>	76
Figura 35	Grande escadaria da Ópera.....	77
Figura 36	Vista da plateia da Ópera.....	77
Figura 37	Divisões do monocórdio.....	103
Figura 38	Panorâmica do anfiteatro de Epidauros, Grécia	105
Figura 39	Planta do auditório de Epidauros	106
Figura 40	Papa Gregório recebendo inspiração do Espírito Santo.....	110
Figura 41	Notação de canto gregoriano.....	111
Figura 42	Mão Guidoliana	111
Figura 43	Igreja Românica em Outeiro Seco, Portugal.....	112
Figura 44	Interior da Igreja Românica em Outeiro Seco, Portugal	113
Figura 45	Interior da Catedral de <i>Notre Dame</i> de Paris.....	116
Figura 46	Fachada da Catedral de <i>Notre Dame</i> de Paris.....	116
Figura 47	Plantas e cortes da Catedral de <i>Notre Dame</i> de Paris	117
Figura 48	Órgão da Catedral de <i>Notre Dame</i> de Paris	118
Figura 49	A aristocracia do Renascimento patrocinadora da música	121
Figura 50	Interior da <i>Santa Maria Del Fiore</i> , em Florença.....	127
Figura 51	A música era presença certa nos bailes aristocráticos	130
Figura 52	Teatro Olímpico de Palladio.Vista da platéia.....	131
Figura 53	Teatro Olímpico Palladio. Planta.....	132
Figura 54	Corte longitudinal do Teatro Olímpico	133
Figura 55	Tapeçaria sobre baile no palácio de Tuileries, Paris	135
Figura 56	Festa na Praça de <i>San Marco</i> , Veneza	136
Figura 57	Ilustração de Athanasius Kircher a respeito da música	147
Figura 58	Ilustração de Athanasius Kircher a respeito do som.....	147
Figura 59	Reencenação de um típico concerto barroco.	149
Figura 60	Desenhos dos Galli-Bibiena para cenários e palcos.....	152
Figura 61	Desenhos dos Galli-Bibiena para cenários e palcos.....	152

Figura 62	Vista do palco do <i>Markgärflisches Operhaus</i>	153
Figura 63	Fachada da Igreja de São Tomás, em Leipzig.....	162
Figura 64	Interior atual da igreja de São Tomás	163
Figura 65	Fachada em gravura do século XIX do <i>Teatro alla Scala</i>	172
Figura 66	Plantas e cortes do <i>Teatro alla Scala</i>	172
Figura 67	Interior do <i>Hannover Square Rooms</i>	177
Figura 68	<i>King's Theatre</i> , auditório para ópera na Inglaterra.....	180
Figura 69	Interior atual do <i>Residenz Theater</i> , em Munique	185
Figura 70	<i>St. George Hall</i> em Liverpool.....	218
Figura 71	Fachada do <i>St. George Hall</i> em Liverpool.....	218
Figura 72	Interior do <i>St. George Hall</i> em Liverpool.....	219
Figura 73	Palácio Cristal após sua reconstrução em Sydeham.....	220
Figura 74	Esquema da abóbada e da planta do Palácio de Cristal	220
Figura 75	Gravura mostrando o Palácio de Cristal no festival Handel.....	221
Figura 76	Fachada atual do <i>Royal Albert Hall</i>	223
Figura 77	Planta do <i>Royal Albert Hall</i>	224
Figura 78	O <i>Musikvereinsaal</i> de Viena, com orquestra e coro	225
Figura 79	O <i>Boston Symphony Hall</i>	225
Figura 80	John Neff executa <i>4'33"</i> , de John Cage.....	260
Figura 81	Marcel Duchamp enfrentando John Cage	262
Figura 82	Segundo jogo da noite, entre Cage e Teeny Duchamp	262
Figura 83	Anotações de Stockhausen para execução de <i>Fresco</i>	268
Figura 84	Desenhos para o pavilhão alemão da feira de Osaka	269
Figura 85	Desenhos para o pavilhão alemão.....	269
Figura 86	O Pavilhão Philips	271
Figura 87	Rascunhos de Le Corbusier e Iannis Xenakis para o projeto ...	272
Figura 88	Fotografia da apresentação no interior do pavilhão.....	272
Figura 89	Imagem do “teto” do Pavilhão Philips	273
Figura 90	Estudos de Xenakis para o Pavilhão Philips.....	273
Figura 91	Xenakis à frente do Convento de La Tourette.....	274
Figura 92	Esquemas rítmicos dos brises das janelas de La Tourette	274

Figura 93	<i>Polythope</i> de Xenakis	275
Figura 94	<i>Polythope</i> de Xenakis	275
Figura 95	Esboço de Xenakis para o concurso da Cidade da Música.....	276
Figura 96	Maquete da proposta de Xenakis para a Cidade da Música	276
Figura 97	Edifício da Filarmônica de Berlim.....	278
Figura 98	Plateia principal da Filarmônica de Berlim.....	278
Figura 99	Sala principal da Filarmônica de Berlim.....	279
Figura 100	Corte longitudinal da sala da Filarmônica de Berlim.....	279
Figura 101	Ópera de Sydney vista a partir da Baía de Sydney	281
Figura 102	Sala principal da Ópera de Sydney.....	281
Figura 103	Plantas originais do projeto da Ópera de Sydney.....	282
Figura 104	Cortes originais do projeto	282
Figura 105	Acesso principal do IRCAM.	283
Figura 106	Sala principal do IRCAM.....	284

Sumário

Introdução	23
I. Dicotomias entre a produção arquitetônica e musical contemporâneas	29
Origens da música contemporânea	52
O espaço para música no século XIX	65
Considerações sobre o espaço	80
O espaço de apresentação	85
II. Os espaços para música e a música dos espaços	91
Relações sociológicas entre arquitetura e música	96
Antiguidade e Idade Média	100
A música do Renascimento	120
O Barroco	138
O Clássico e o Romântico	166
Século XIX	196
III. O Modernismo e a ruptura	229
O fim do século XIX e as vanguardas européias	230
Música e Modernismo	249
Conclusões: a era industrial	285
Conclusões	293
Bibliografia	303
Apêndice I – Entrevista com o Prof. Dr. Paulo Chagas	311
Apêndice II – Entrevista com o Prof. Dr. Rodolfo Coelho de Souza	321

Introdução

Ao se falar de espaços para apresentações musicais, é imediata a imagem de um teatro ou de uma sala de concertos. Mais do que edifícios, estes são espaços destinados a funções específicas e abrangentes, e que incluem diversos processos que vão além da simples audição musical ou apresentação de peça teatral. Estes espaços possuem um contexto social de evento, e configuram-se em equipamentos urbanos complexos e com profundos impactos em seu entorno. Com efeito, cada vez mais são construídos espaços deste tipo nas cidades, seja como parte de um projeto maior de requalificação urbana, seja como iniciativa individual de governos e empresas; e ainda que não seja aqui o local da discussão da validade ou não destas iniciativas, o fato é que estas se apóiam em obras de grande vulto como forma de atrair a atenção pública para estas intervenções urbanas. Centros culturais, museus, bibliotecas, parques, salas de concerto: todos são as grandes referências deste tipo de intervenção (HARVEY, 1989).

Assim, permanece icônico o espaço dedicado à música erudita, carregado de significados além de seus limites físicos: o auditório, teatro ou sala de concerto é uma referência de cultura e de erudição, espaço separado do coti-

diano da cidade e dedicado ao tempo da arte e da cultura (ADORNO, 1980).

Certamente apresentações musicais ocorrem em espaços que tomam outras formas e que não foram deliberadamente projetados para estas: praças públicas, estádios de futebol, salas particulares, salões de festa, ruas, mas estas manifestações devem menos crédito à qualidade e características dos espaços do que às qualidades inerentes da música: esta é imaterial em sua existência, dependendo apenas de um meio que a emita e outro que a propague (por exemplo, um violão e o ar) (IAZZETTA, 1993). Assim, a música adapta-se em sua execução a diferentes espaços de maneira rápida e transparente, fazendo parte deste e alterando a percepção do local; como exemplo, temos o estádio de futebol que pode converter-se, após grandes adaptações, em um enorme palco musical. Porém, ao fim do evento o espaço reverte a sua forma à sua função original, e a referência ao público acaba sendo mais o momento (o *show* de *rock* ou a apresentação na praça) do que o local onde este ocorrera.

Portanto, aqueles espaços citados primeiramente (o auditório, o teatro e a sala de concertos) ainda são os locais onde atualmente a ligação entre o espaço e a música é mais forte, tanto em termos de projeto quanto em termos

REQUALIFICAÇÕES ou REMODELAÇÕES URBANAS

São grandes projetos urbanísticos bastante em voga ultimamente desde o final dos anos 80 até hoje. São implantados em áreas degradadas nas grandes cidades, normalmente em regiões outrora importantes e que as modificações sócio-econômicas da sociedade tornaram sem função ou pouco atrativas aos investimentos contemporâneos. Centros históricos de cidades como São Paulo, ou extensas zonas portuárias como Bilbao, são os locais preferenciais destas intervenções. São constituídas de grandes projetos arquitetônicos (centros culturais, museus, teatros) em conjunção com

uma adequação do entorno e, quase sempre, de remodelações físicas do território (com a demolição de moradias de baixa renda, por exemplo, ou abertura de grandes eixos viários) (DOUCET, 2007).

Estas intervenções têm sido criticadas recentemente pelo pouco impacto nas condições de vida dos moradores da cidade, e pela “gentrificação” que promove. Apesar de não ser este o espaço para esta discussão, impossível não lamentar que a visão de David Harvey (1989), sobre estas intervenções ao final dos anos 1980, esteja tornando-se cada vez mais generalizada no panorama de nossas cidades.

imagéticos. Está embutido aí não somente as características físicas do local (conformação e aparelhagem do espaço), mas também as características sociais que levam ao evento de se assistir a uma apresentação. Estes espaços, que chamarei de maneira coletiva de espaços de apresentação musical, são herdeiros de uma tradição em que estes ambientes assumiram as mais diversas formas, mas que mantiveram a característica de serem locais portadores de uma função específica, ainda que não exclusiva: a de apresentação de obras musicais, invariavelmente ligados à uma função social.

Vale a pena, portanto, fazer um reconhecimento preliminar dos espaços dedicados à música projetados e construídos atualmente, e refletir sobre a sua lógica de projeto e intenções em sua implantação. Com estes dados, será feita uma análise de como se conformam estas apresentações, além do desempenho e das percepções que o espaço e a música incitam. A escolha destes espaços iniciais para análise está relacionada com minha experiência pessoal nos mesmos, e também na repercussão destes quando de seu projeto, sejam eles constituintes de uma intervenção urbana de maior porte, ou como equipamentos isolados em sua iniciativa de construção. Onde possível aliaram-se as duas

características, buscando uma amostra que fosse representativa da produção arquitetônica atual com impacto no cotidiano do brasileiro em geral e na cidade de São Paulo em particular. Assim, pelo menos neste primeiro momento, não foram escolhidos projetos necessariamente inovadores ou de características incomuns, mas sim aqueles que permitiriam uma amostra da prática corriqueira de projetos de espaços dedicados à música. A discussão sobre projetos diferenciados em sua concepção ou resolução arquitetônica será feita no terceiro e quarto capítulos, já de posse de informações suficientes para uma proveitosa análise dos mesmos.

Primeiramente, será feita uma discussão sobre o estado da música contemporânea com suas vertentes, propostas e questionamentos, de forma a poder estabelecer uma comparação entre a produção arquitetônica atual e a produção musical, estabelecendo-se uma relação entre estas. Após a discussão dessa relação, passarei a procurar no século XIX as origens da forma corriqueira e estabelecida do auditório, procurando também uma comparação com a música produzida naquele período, anterior às vanguardas modernistas e à revolução técnica da reprodutibilidade da música, procurando estabelecer

uma relação diferenciada com a encontrada hoje.

Ao fim deste primeiro capítulo, pretende-se ter um panorama do “estado da arte” da produção artística e arquitetônica das salas de concerto de relevância atual para a conformação urbana da cidade.

O segundo capítulo possuirá um cunho mais histórico, dedicado a mostrar as transformações sociais e musicais e seu reflexo na concepção dos espaços para música, desde as suas origens gregas na sociedade ocidental. Ainda que pareça ser um desvio do objetivo final da dissertação, verifica-se a necessidade de uma volta ao passado pela ausência de uma bibliografia que realizasse a ligação entre a disciplina musical e a arquitetônica, e por verificar-se que a plena compreensão da dicotomia objeto do trabalho passa forçosamente pela compreensão, ainda que de maneira geral, de ambos aspectos da problemática.

O terceiro capítulo, ainda que sequência do anterior, mostrará e discutirá a consolidação das mudanças ocorridas no início do século XX com as vanguardas modernas, discutindo-se em maior profundidade o próprio conceito de Modernismo, seus reflexos na música e nos espaços, e seus desdo-

bramentos com o avançar do século, chegando já a um panorama de nossa época contemporânea.

Finalmente, o quarto capítulo se ocupará de conjecturar e revisar, já de posse dos dados discutidos durante toda a dissertação, sobre o momento presente e as possibilidades futuras destes espaços.

Ao fim deste trabalho, objetiva-se possuir um panorama sobre a problemática através do ponto de vista arquitetônico e musical. Um trabalho desta natureza certamente perderá em minúcias o que ganhará em abrangência, e é este o espírito de toda a dissertação.

No mais, espero que esta reflexão seja o início de outras investigações mais aprofundadas sobre o tema, eliminando as fronteiras artificiais do conhecimento humano, auxiliando em uma visão global da problemática proposta.

I. Dicotomias entre a produção arquitetônica e musical contemporâneas

Figura 1. Fachada da Estação Júlio Prestes
(SPTuris – Jefferson Pancieri)

Convém, primeiramente, estabelecer qual é o estado atual da produção dos espaços de apresentação musical, suas características e realizar uma análise preliminar dos mesmos.

O primeiro deles, a **Sala São Paulo**, instalada no local da antiga estação ferroviária Júlio Prestes, é um exemplo de espaço dedicado à música que possui uma dimensão e um impacto maiores do que as atividades que ali se executam. Ela está no cerne de um projeto de renovação urbana do centro de São Paulo, que contou com a criação de outros equipamentos locais visando a reaproveitar espaços subutilizados e com grande infraestrutura (fazem parte deste conjunto os complexos envolvidos no projeto Nova Luz: o Museu da Língua Portuguesa e a Pinacoteca do Estado).

O projeto de transformação e restauro do edifício já foi objeto de inúmeras análises e matérias em trabalhos acadêmicos e revistas especializadas. Interessante é notar que a edificação é um espaço completamente dedicado à música, sendo a sede de uma das mais importantes orquestras do Brasil, a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF), que possui projeção internacional e frequentemente apresenta-se em turnês no exterior. José August-

to Nepomuceno, arquiteto especializado em salas de concerto e consultor em acústica do projeto, inclusive indica que a existência da sala é um dos fatores desta projeção:

A Osesp (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo) após 45 anos ganhou uma sede à altura de seu talento, e alcançou patamar de excelência internacional. (...) Não é por acaso que as principais orquestras do mundo estão ligadas à acústica de suas sedes: a Orquestra de Cleveland e o Severance Hall, a Filarmônica de Berlim com a Philharmonie, a Sinfônica de Boston e o Symphony Hall, a Filarmônica de Viena e o Musikvereinsaal, entre outras (NEPOMUCENO, 2009).

Esta é uma importante função das salas dedicadas exclusivamente à música: frequentemente são as bases de operação de orquestras e corpos musicais menores (conjuntos de câmara e pequenas formações, ou ainda conjuntos de corais e vozes).

A escolha do local deu-se através da comparação das dimensões do antigo pátio da estação (que fora previsto no projeto original para ser um espaço fechado) com a excelente *Symphony Hall* de Boston, encontrando-se as dimensões quase exatas desta, inferindo o potencial do espaço que abrigava em suas laterais os escritórios da Companhia Ferroviária Sorocabana. A falta

Figuras 2 e 3. Vista da plateia (acima) e do palco (abaixo) da Sala São Paulo (Revista AU nov. 2009 – Dário de Freitas)

Figuras 4 e 5. Planta do térreo da Sala São Paulo (acima à esquerda) e Planta do 1º pavimento da Sala São Paulo (acima à direita). Observar a proporção de salas e salões com funções sociais de encontro, espera, dispersão e concentração (azul) com a sala propriamente dita (vermelho). Também estão representadas as áreas técnicas (cinza) e de circulação e apoio (verde) (destaque em cores sobre desenhos da Dupré Arquitetura)

da cobertura foi providencial, no fim das contas, pois se poderia trabalhar a altura que fosse necessária para alcançar a volumetria ideal para o uso proposto. Os ornamentos ecléticos também são relevantes neste quesito: mais do que um importante dado arquitetônico, evocando a memória do edifício e da época em que este fora construído, serviriam como elementos de difusão do som pelo ambiente, gerando assim uma sensação de envolvimento ao ouvinte, a exemplo de outros espaços, como o *Palais Garnier* (séc.XIX) (ZEIN e DIMARCO, 2001).

Sendo um espaço totalmente e exclusivamente dedicado à música, é

grande a variação de situações diferenciadas que a sala deve abarcar. Entretanto, as dimensões e formato das salas deste tipo (como a já citada *Symphony Hall* de Boston) são adequadas à música do período Romântico, uma vez que as características físicas do local favorecem à uma mescla dos sons produzidos em detrimento de sua melhor inteligibilidade individual¹. Ficou claro então o objetivo da sala: em uma cidade carente de espaços deste tipo como São Paulo, seria imprescindível que a sala contemplasse toda a gama da música erudita ocidental.

Este dado configurou-se em um dado fundamental para o desenvolvimento do projeto da sala (NEPOMUCENO, 2009). Assim, o espaço foi preparado através de soluções arquitetônicas e técnicas para dar conta das diferentes

*Figura 6. Corte longitudinal da sala São Paulo. Os grandes salões, de vocação social possuem grande altura, como forma de reforçar a importância e a monumentalidade do ambiente. A sala de concertos (vermelho) possui a mesma altura, característica de espaços para música do tipo *Shoebox*. Espaços técnicos (cinza) e circulação (verde) estão representados (destaque em cores sobre desenhos da Dupré Arquitetura)*

¹ Com efeito, Forsyth (2009) indica que “a música do fim do Romantismo era envelopada em estratos de coloração tonais. As imensas salas de concerto reverberantes desta época eram particularmente bem adaptadas à esta música (...)” (FORSYTH, 2009, p. 201)

Figura 7.
Detalhe do forro
móvel e do
entreforro da Sala
São Paulo (*Revista*
AU nov. 2009 –
Dário de Freitas)

necessidades acústicas da música executada ali. Uma destas soluções é um dos elementos marcantes da sala (e a quem erroneamente se atribui todo o sucesso acústico do ambiente): o forro móvel, que permite a variação da altura do espaço em diversos pontos, através de placas móveis colocadas no teto, diminuindo ou ampliando o volume da sala.

Existem quatro configurações básicas para o forro móvel: uma adequada à música Romântica, outra à música clássica em geral, uma ainda para recitais e a configuração chamada de “Réquiem de Brahms”, com intensa reverberação (NEPOMUCENO, 2009).

A sala conta com 1.590 lugares na platéia, divididos em balcões, coro, platéias central, elevada e lateral. Possui também amplo estacionamento e espaços auxiliares como cafés, lojas, átrio, *foyers*, além de toda uma estrutura técnica para ensaio da orquestra, guarda e manutenção dos instrumentos e espaços gerais de serviços. Também notável é o isolamento proporcionado pela técnica construtiva da sala, pois as linhas de trens urbanos que param na vizinha estação da Luz, e que passam ao redor da estação, não foram desativadas, mas ainda assim em nada interferem no espetáculo.

Figura 8.
Balcões laterais
da Sala São
Paulo e colunas
já existentes no
prédio original.
As irregularidades
têm a função
de difundir o
som, criando
uma atmosfera
envolvente (*Arquivo*
Dupré Arquitetura)

Do ponto de vista da organização espacial, segue-se o modelo já consagrado de espaços auxiliares (átrios, café, loja, *foyer*, estacionamento e acessos), plateia dividida em balcões, camarotes e coro, e o palco propriamente dito. Por ser um espaço dedicado exclusivamente à música, não existe estrutura luminotécnica específica nem coxias ou urdimento típicos de edifícios teatrais; uma apresentação deste tipo ou que envolva *performance* corporal de qualquer forma teria que adaptar-se às condições do local para acontecer. Os artistas e equipamentos entram por baixo dos balcões laterais, e esta região da audiência, bem como o coro, é bastante interessante, pois permite uma visão diferenciada da orquestra, em detrimento da percepção sonora “ideal”, pois a formação sinfônica tradicional pressupõe a presença do espectador por trás do maestro, e distribui-se de acordo.

Assim, parte da plateia fica indisponível quando da apresentações de obras que utilizam-se de recursos adicionais, como a apresentação em 13 de agosto de 2009 do filme mudo *Études sur Paris* de André Sauvage, com execução em simultâneo de música do compositor brasileiro contemporâneo Almeida Prado, composta especialmente para a ocasião. A colocação de uma grande

Figura 9. Grande saguão lateral da Sala São Paulo. Área de dispersão e de contato social. Ao fundo encontra-se um café (Arquivo Dupré Arquitetura)

Figura 10. Apresentação na Sala São Paulo do filme *Études sur Paris*, de André Sauvage, com música de Almeida Prado (arquivo pessoal de Cláudio Marques)

tela de projeção sobre o palco toda a parte posterior da sala, e muitos dos assentos laterais e centrais não pôde ser utilizada. As melhores posições foram justamente as mais ao fundo e distantes (normalmente de valor mais baixo por serem de pior recepção acústica e visual), pois era possível observar-se o conjunto do filme e da orquestra.

Outra apresentação merecedora de nota é a da peça *Peaux*, de Iannis Xenakis, para seis percussionistas ocorrida dia 21 de julho de 2010. Nesta obra a mudança de posicionamento da fonte sonora é utilizada como dado musical, fazendo com que o som circule pelos instrumentistas e seja percebido pela plateia como se “caminhando” por entre ela. Este efeito acústico, bastante interessante do ponto de vista da audiência, e importante para compreensão do conjunto da peça foi impossível de ser detectado senão pelos espectadores localizados em um ponto específico da plateia central, pois a posição dos artistas, sobre o palco fez com que o som emitido por estes trafegasse de forma uniforme pelo o restante da sala, eliminando a sensação de espacialidade.

Estas duas observações derivam não de falhas técnicas da sala, mas de orientação de seu próprio projeto: a maior parte das apresentações é de peças

de todo o espectro da música ocidental, mas com foco na música do período clássico e romântico; a música contemporânea, que demanda outros recursos que não os originalmente contidos na sala, não é contemplada na sua totalidade senão por meio de grande adaptação do espaço e com perda de parte do conteúdo da peça.

Outro espaço representativo, ainda que de vocação e histórias diversas, é o **Auditório do Parque do Ibirapuera**, em São Paulo, escolhido como representativo para a pesquisa menos por sua polêmica construção e projeto ou pela celebridade de seu autor. Na verdade, é um dos poucos espaços dedicados à música na cidade de São Paulo e que abriga algumas das funções importantes das salas de concerto (notadamente, a presença de uma escola de música, com estrutura compatível). Em sua origem foi concebido como um auditório de uso mais geral preparado para música e teatro, mas as últimas revisões do projeto já considerava o auditório como um espaço quase que exclusivamente para apresentações musicais.

Comportando oitocentos assentos, o auditório compõe-se de um grande volume monolítico triangular que abriga o tradicional programa principal (*foyer*,

Figura 11. A sala São Paulo à época de sua inauguração (Nelson Kon)

Figura 12. Entrada principal do auditório do Ibirapuera. O edifício está localizado na parte oposta de uma praça composta pela Oca e por uma marquise não construída. Ao invés da praça, existe um estacionamento (revista *Projeto 309* – Nelson Kon)

plateia e palco), além de espaços auxiliares localizados no subsolo (administração, café e a escola de música).

Ao contrário do vigente em espaços desse tipo, a plateia é distribuída de maneira mais transversal do que longitudinal ao eixo do palco; esta pouca profundidade gera uma boca de cena de grandes proporções (por volta de 35m) e aumenta significativamente a volumetria da sala. O arquiteto José A. Nepomuceno responsável pela adequação acústica do projeto, cita que:

A plateia muito larga – com 43 metros – diminui os benefícios da energia acústica lateral e coloca riscos significativos neste campo. Tem capacidade para 800 lugares, mas com volumetria acústica de salas para 1.500 pessoas ou mais. Tudo conduzia para um espaço de música amplificada(...) (NEPOMUCENO, 2005, p. 54).

Apesar desta observação, a disposição possui o mérito de gerar um clima de maior intimidade com o músico e o espetáculo; também favorece uma segunda característica incomum do projeto: a sua abertura posterior no palco para o espaço ao ar livre atrás do auditório, que pode converter-se em um auditório ao céu aberto, gerando uma experiência diferenciada de escuta. Com efeito, as apresentações com esta configuração são corriqueiras e bastante po-

pulares; não raro o público toma completamente o gramado da parte posterior do auditório para assistir apresentações de peças do período Romântico e Clássico, enfrentando o sol, muitas vezes a chuva e o frio paulistano e aquiescendo com a inevitável perda significativa das sutilezas sonoras das peças – a sonorização ao ar livre, além de estar sujeita a interferências múltiplas do espaço urbano (carros, aviões, helicópteros) e do parque (cães latindo, crianças brincando, *skatistas*) é feita de maneira amplificada por grandes torres de alto-falantes.

O projeto foi concebido nos anos 1950 em uma realidade diferente da atual. Nas palavras de Niemeyer, à época: “Tratando-se de um auditório para 3 mil pessoas e não estando a cidade dotada de um teatro desta capacidade, achamos aconselhável e de maior utilidade prever palco e todos os serviços anexos” (NIEMEYER *et.al.* apud SERAPIÃO, 2005, p. 58-63). Com o passar dos anos e do crescente equipamento da cidade, as dimensões e o escopo do auditório foram se reduzindo até a configuração atual, que muito deve sua conformação e funções finais à aproximação da equipe do Instituto Música para Todos, que determinou a inclusão da escola de música no prédio, e a vocação atual do espaço foi alcançada (SERAPIÃO, 2005).

Figuras 13 e 14. Vistas do palco do auditório do Ibirapuera e da abertura posterior para o parque (revista Projeto 309 – Nelson Kon)

O PROJETO DO AUDITÓRIO DO PARQUE IBIRAPUERA

O atual auditório é a 12ª versão desde a sua concepção inicial quando do projeto do parque como um todo. Diversas iniciativas foram tomadas com o intuito de levar a cabo a construção do espaço, mas sempre foram abandonadas por questões políticas ou financeiras (SERAPIÃO, 2005).

Quando o projeto foi finalmente viabilizado, a polêmica não se encerrou: Niemeyer havia determinado o corte de um trecho da marquise para que fosse formada a união visual, inicialmente idealizada, com o edifício da Oca. Apesar de ter obtido aprovação dos órgãos de defesa do patrimônio nas esferas federal e estadual, foi negado pelo órgão municipal e por consequência, não foi realizada, causando um grande mal-estar político e fazendo com que o próprio arquiteto recusasse a comparecer à inauguração.

Sob o ponto de vista da análise desta dissertação, pode-se dizer que a edificação possui algumas das características da Sala São Paulo, mas oferece possibilidades diferenciadas que se fazem presentes nas apresentações que ali têm lugar. Como já mencionado, a larga boca de cena e as características físicas internas do auditório exigem a utilização de amplificação para a perfeita escuta em toda a sala. Independente da qualidade destes equipamentos (que são de altíssimo nível de sofisticação e regulação, tendo sido executado pela renomada empresa Akustiks juntamente com a Acústica & Sônica) a proximidade do artista proporcionada pela pouca profundidade da plateia favorecem à apresentações de música popular, que dependem destes dois fatores para serem bem-sucedidas. A proximidade com o palco, e a grande presença de elementos de apoio cênicos (barras de iluminação, suportes móveis diversos) permite que diversos recursos luminotécnicos e visuais sejam utilizados no espetáculo para uma comunicação e uma identificação mútua do espectador com o artista, no sentido colocado por Paul Zumthor (1997).

Com efeito, grande parte da programação atual do auditório é voltada para este tipo de música e explora estas possibilidades. Recentemente, o es-

petáculo “Mafaro” do artista André Abujamra, ocorrido nos dias 3 e 4 de abril de 2010, foi apresentado no espaço com o uso de técnicas mistas de projeção e iluminação, permitindo que, tanto em momentos de grande quantidade de eventos ocorrendo no palco, quanto em momentos mais íntimos, a relação público/artista se mantivesse inalterada.

Apesar da maior parte das apresentações serem de música popular, a presença da escola de música nas mesmas instalações e o primor técnico da sala a tornam um espaço apropriado para a música erudita tradicional (dentro

Figuras 15 e 16. Plantas do térreo do auditório do Ibirapuera (acima à esquerda) e 1º pavimento (acima à direita). A edificação possui uma organização mais simples e direta, e os espaços de convívio (azul) são reduzidos, privilegiando-se a sala propriamente dita (vermelho). Também estão representadas as áreas técnicas (cinza) e de circulação e apoio (verde) (destaque em cores sobre desenhos publicados na revista Projeto 309)

Figura 17. Corte longitudinal mostrando o grande volume de áreas técnicas (cinza). Isto se deve ao fato do auditório possuir toda a estrutura teatral. As áreas de circulação (verde) e sociais (azul) são comparativamente pequenas frente ao volume da sala em si (vermelho) (destaque em cores sobre desenhos publicados na revista Projeto 309)

de alguns limites), pois as dimensões do palco são adequadas à presença de uma orquestra completa, composta por aproximadamente 120 elementos. Quaisquer considerações acústicas a respeito das dimensões pouco usuais da platéia, que poderia levar a um deslocamento indesejado da fonte sonora (por exemplo, um ouvinte em um assento localizado à extrema esquerda do palco ouviria com maior intensidade os violinos e as violas, em detrimento dos violoncelos e contrabaixos) são equalizadas pelo sistema de som ativo, especialmente projetado para esta situação:

Ao mesmo tempo, perseguíamos uma sonoridade clara, transparente e presente, que não é típica de espaços de som amplificado. Queríamos extrair o clima acústico contido no desenho arquitetônico (...). Usamos simulação computacional sofisticada e modelos físicos para testar a resposta acústica do auditório (NEPOMUCENO, 2005, p. 54).

A situação torna-se menos ideal para formações menores de música de câmara (que não se utiliza de amplificação): as dimensões do palco influenciam na percepção do ouvinte, que tende a se dispersar caso não esteja sentado logo à frente dos músicos, nas primeiras fileiras centrais; e a falta de amplificação dificulta a audição nas laterais da sala. Cito como exemplo a apresentação de André Mehmari (cravo e piano) com a presença de convidados (Dimos Gourdarolis ao violoncelo barroco, o cantor Tiago Pinheiro e o contrabaixista e

Figura 18, 19 e 20. Espetáculo *Mafaro* de André Abujamra no auditório do Ibirapuera. Utilização dos recursos audiovisuais do auditório. Grandes formações não são problemáticas no espaço do auditório, devido à sua grande boca de cena (divulgação André Abujamra)

violeiro Neymar Dias) ocorrido nos dias 26, 27 e 28 de junho de 2009, quase sempre em duos; especialmente quando executadas obras ao cravo e ao violoncelo barroco, notava-se que a sala em muito perdia a riqueza tonal destes instrumentos, já que, pressupondo o uso da amplificação em todas as apresentações, o reforço lateral necessário para a criação de uma sensação de intimidade não se fazia presente (BERANEK, 1996)

Esta conjunção de fatores pode tornar a apresentação rapidamente desinteressante, por maior que seja a qualidade dos intérpretes no palco, pois a proximidade com o artista e com a sua técnica e expressividade pode não ser suficiente para encobrir a sensação de vazio deixada pela amplitude do espaço e a falta de vivacidade do som. Corroborando esta percepção, Beranek (1996) explica que dois aspectos da reverberação combinam-se para aumentar a inteireza do tom: o tempo de reverberação, atribuído às reflexões do som nas paredes e teto da sala, e a relação entre o volume de som reverberante para o som direto.

Sem entrar em detalhes mais profundos sobre os parâmetros de avaliação acústica de salas de concerto, basta-nos dizer que a virtual eliminação das reflexões secundárias naturais em favor da amplificação, diminui em muito os

parâmetros que determinam a qualidade subjetiva da música ouvida, quando não utilizado. Este problema só fica evidente também quando um agrupamento pequeno se apresenta; a sala não é grande suficiente para que este efeito seja perceptível com uma orquestra completa que não se utilize de recursos elétricos de amplificação.

Quando da apresentação de música moderna e contemporânea, o local apresenta algumas dificuldades. Novamente, formações pequenas sem o uso de amplificação podem ser prejudicadas em escala maior: alguns compositores servem-se de técnicas de execução que priorizam sons bastante delicados e de baixo volume, ou ainda, procuram utilizar-se de sons produzidos de forma não tradicionais como a batida percussiva sobre o corpo do instrumento ou o som das válvulas dos instrumentos de sopro. Invariavelmente estes sons acabam se perdendo ou misturando-se a outros, alterando a percepção da peça.

No caso específico da música eletroacústica, a questão não é mais a qualidade sonora (visto que a amplificação e manipulação do som, ou a simples reprodução de uma peça já produzida anteriormente, não é problemática na sala); fica a questão da grande ausência visual e performática que já seria bas-

AVALIAÇÃO QUALITATIVA DE ESPAÇOS PARA A MÚSICA

Determinar a qualidade de uma sala ou espaço dedicado à música não pode ser encarado como uma questão puramente objetiva: questões culturais, de preferências pessoais, acuidade auditiva e intimidade com a música possuem grande importância nesta determinação.

Estudos que propõem-se a investigar estas questões via de regra procuram associar variáveis e constantes matematicamente determinadas (tempo de reverberação, decaimento do som, relação entre volume de som direto e indireto) com critérios subjetivos (intimidade, espacialidade do som, aspereza ou suavidade) e a seguir, ambas são relacionadas. O resultado disso são escalas que ao invés de determi-

nar a qualidade de um espaço como “bom” ou “ruim”, informam características do espaço, para que se faça um julgamento da adequação deste a cada situação.

No exemplo do auditório, temos que a ausência de volume sonoro reverberado é favorável à complementação amplificada do mesmo. O pequeno volume da sala garante que em uma formação maior, mesmo sem amplificação, tenha-se uma percepção acústica satisfatória. Assim, troca-se a riqueza tonal da reverberação por uma melhor inteligibilidade da música, pois as notas podem ser claramente percebidas em todas as suas articulações. Esta característica é importante para a música clássica de Mozart e Beethoven, mas desfavorável para a técnica mais livre do Barroco e para a amálgama sonora do Romantismo.

tante importante em uma sala com dimensões mais tradicionais e multiplica-se no grande vazio gerado pelo palco do auditório. Na apresentação de obras de Pierre Henry durante o Festival Música Nova de 2007 esta questão ficou aparente, pois mesmo com a qualidade das peças apresentadas ao fim da apresentação restava a percepção de vazio que a falta de um elemento visual proporciona. Em comentários informais colhidos após a apresentação, alguns ouvintes mais casuais interpretaram a ausência de um músico ou de uma *performance* no palco (o filho do compositor, David Henry fez a manipulação em tempo real dos sons do meio da platéia, em uma posição bastante discreta) como um ato de protesto ou ironia do artista, o que não está presente nas idéias daquela corrente artística. Ainda que seja esse um problema recorrente da Música Concreta, da qual Pierre Henry é representativo, a orientação tradicional do espaço e suas características peculiares pouco fazem para mitigar esta sensação, amplificando-a a ponto da interferência sobre a obra.

Uma última particularidade do espaço já citada revela-se extremamente interessante à luz desta discussão: é a possibilidade de abertura do palco para a parte posterior da edificação, voltada para uma grande área gramada no parque.

Apesar das já citadas limitações técnicas que uma sonorização desse tipo acarreta, do ponto de vista espacial as apresentações que ocorrem desta forma são um sucesso. Geralmente envolvem grandes orquestras e outros volumosos corpos musicais, e atraem sempre centenas de ouvintes. O local foi inclusive palco no dia 24 de outubro de 2010 de uma exibição da cópia restaurada do filme *Metropolis* de Fritz Lang, cuja projeção ocorreu na grande empena branca acima da boca do posterior do palco, com execução da trilha sonora original de Gottfried Huppertz ao vivo pela orquestra Jazz Sinfônica com presença de estimada de 12 mil espectadores, explorando uma possibilidade única deste espaço.

Figura 21. Apresentação das peças de Pierre Henry no auditório no dia 6 de setembro de 2007. Esta imagem representa toda a ação no palco durante a apresentação.

Notar à direita atrás da mesa de som David Henry, filho do compositor e responsável pela manipulação dos sons (*arquivo pessoal de Dani de Freitas*)

Figura 22. Apresentação das peças de Pierre Henry no auditório. Com a exceção de alguns efeitos luminosos, muito pouca informação é fornecida visualmente ao espectador (*arquivo pessoal Pline*)

Figura 23. Apresentação de Metrópolis ao ar livre no auditório, no dia 24 de outubro de 2010 (Williams Valente/UOL)

Assim, o Auditório do Ibirapuera é um elemento importante do conjunto do parque, sendo um dos equipamentos-chave e que lamentavelmente ficou por muito tempo esquecido, por conta da já famosa “economia de palitos”², típica da administração pública. Entretanto, o local não é absolutamente perfeito em sua concepção como espaço dedicado à música: a concepção arquitetônica, com enfoque

no resultado formal externo, gerou um espaço de características físicas que privilegia a apresentação performática e popular (com suporte sonoro amplificado) em detrimento de apresentações que não contam com estes elementos. Ainda que mais à frente a questão deste suporte e das diferentes vertentes da música contemporânea vá ser discutida mais a fundo, podemos dizer que as características não-tradicionais da sala e do edifício, aliado à sua história con-

2 Guilherme de Almeida, um dos relatores do projeto à época de sua implantação, utiliza-se deste termo ao se referir aos cortes no projeto original (SERAPIÃO, 2005, p. 48-56)

troversa como parte de um projeto já bastante singular, gera um espaço rico em possibilidades diferenciadas e surpreendentes, mas que não abarca toda a experiência musical contemporânea, seja ela erudita ou popular.

Como pode-se ver por estes exemplos, as salas, apesar de diferenças técnicas e estéticas, seguem o mesmo padrão de organização, composto de três espaços principais que se interrelacionam, acrescidos de diversos espaços auxiliares.

O primeiro espaço, e o que possui a função de ser o centro das atenções, é o palco em si. Este é o local para quais todas as atenções estão voltadas, e é o foco e o destino final de todo o projeto arquitetônico. Qualquer presença no palco imediatamente torna-se uma presença performática: toda colocação espacial está centrada para este único momento onde o artista apresenta sua obra a um espectador.

Em segundo lugar, temos a plateia em si, voltada para o palco, onde o espectador encontra-se instalado confortavelmente. Do espectador espera-se uma atitude, na maior parte das vezes, de passividade para recepção completa da obra. As apresentações descritas nos programas apresentados, em

PERFORMANCE

Performance, palavra da língua inglesa incorporada de maneira intrínseca no vocabulário de diversas línguas, tem adquirido diversas significações, dependendo de seu contexto. Em um geral “performance” refere-se ao desempenho de determinado sistema ou sujeito em executar determinada tarefa. Esta tradução mais maquinista e que possui um elemento quantitativo em sua definição, entretanto, é fruto de nossa sociedade atual e sua obsessão com a eficiência e produtividade.

Zumthor (1997) discorre acerca da *performance*, entendido sob pontos de vista literários e etnológicos: *performance* envolveria a recepção, e também a cristalização de elementos em uma percepção sensorial que demanda o engajamento do corpo. Neste contexto, segundo o

autor, *performance* é algo pessoal, individual; uma experiência única, consequência de todo o repertório tanto do emissor quanto do receptor da mensagem. Também de grande importância está o meio por onde esta transmissão se dá, mas abordarei este assunto mais adiante.

Estas duas conclusões são de suma importância, pois enunciam que a *performance* em suas diversas formas, apesar de ser um fenômeno poderoso e imprescindível em qualquer tipo de arte ou comunicação, não possui uma definição clara que permita que se generalize sobre sua estrutura como um todo. Ela deve ser abordada em suas particularidades e componentes, e no caso deste trabalho, o componente de suma importância é o espaço arquitetônico onde as referidas apresentações de música contemporânea ocorrem.

sua grande maioria, não comportam manifestações do público, sendo estas, quando ocorrem (ainda que uma simples tosse ou um espirro, ou ainda um comentário à um acompanhante) são tomadas como interferências indevidas.

O terceiro espaço que é um componente invariável destas edificações é constituído por *foyers*, átrios, cafés, restaurantes e lojas, que possuem funções sociais de encontro e confraternização entre os usuários da sala de apresentações em si. Graças à estes locais, a apresentação musical torna-se mais do que uma simples audição e adquire conotações de evento social.

Os espaços auxiliares são na verdade um conjunto de ambientes especializados com funções técnicas (camarins, coxias, passarelas, urdimento) ou administrativas (salas de vigilância, bilheterias, gerência), necessárias ao funcionamento da instituição.

A primeira constatação é de que a maioria das obras executadas é da chamada “música erudita”, com algumas salas abrindo parte de sua programação para dança e música popular (em especial o jazz, que apesar de considerado como “música popular”, possui um *status* diferenciado desta sendo corriqueiramente apreciada por adeptos da “música erudita”, dada a sua complexidade for-

mal e sua riqueza sonora). Desta “música erudita”, a maior parte é de compositores do século XIX e anteriores, sendo que a música do início do século XX possui pouca projeção, e os compositores contemporâneos, menos ainda.

Tal fato é surpreendente, visto que as salas são todas de um período extremamente recente, e não espaços do século retrasado. Fica claro que, quando do projeto destes espaços, a música em mente era justamente a dos períodos anteriores ao Moderno (na música), visto que este é o repertório corrente das principais orquestras que se sediam nestes locais, com todos os recursos técnicos e arquitetônicos para que estas tenham condições ótimas de execução.

Discutirei com maior detalhe estas transformações da música e a importância da afirmação anterior no segundo capítulo, mas, neste momento em que se está realizando um reconhecimento da atual produção arquitetônica e musical, é de grande importância que se examine o atual estado da “música erudita” para que possamos mais adiante estabelecer um paralelo entre estes locais de apresentação musical e a produção dos compositores contemporâneos.

Ao observar-se o programa das grandes orquestras e dos espaços citados anteriormente, fica claro que um grande volume de concertos é de música

anterior ao século XX, com notáveis exceções em festivais dedicados à música contemporânea ou quando da visita de intérpretes especializados neste período. Fica portanto uma pergunta: por quê, ao contrário do usual em tempos passados, dedica-se tanto tempo e espaço à música anterior à produzida em nosso tempo? Qual a influência que esta constatação tem no momento de criação e desenvolvimento de um projeto de espaços dedicados à música?

Para respondê-la, é importante que se façam algumas colocações sobre a música moderna e contemporânea, em contraposição das obras de períodos anteriores, para termos, assim como no caso das salas de apresentação musical anteriormente citadas, um panorama da produção contemporânea neste tópico.

Entretanto, antes do início deste tópico, um alerta é necessário: ao iniciar seu capítulo sobre a música do século XX, Grout e Palisca (2007) fazem uma ressalva, que é de maior validade no presente trabalho:

Quando mais perto estamos dos acontecimentos, mais difícil é descortinarmos uma configuração histórica coerente. As classificações que adoptaremos para abordar a música do nosso século são necessariamente vagas e provisórias; outros esquemas seriam possíveis. Os historiadores do futuro, com o privilégio de uma maior distância, encontrarão, sem dúvida,

formas mais seguras de esquematizarem a história deste período (GROUT, PALISCA, 2007, p. 697).

Origens da música contemporânea

Pode-se remontar as origens da música contemporânea ao final do século XIX com o compositor alemão Richard Wagner (1813-1883), que levou o sistema vigente na música a seu limite, inserindo em seu vocabulário da estruturas e construções impossíveis de serem adequadas às regras musicais de seu tempo:

A harmonia de suas últimas obras, em particular no *Tristão* (e *Isolda*) (...), dão origem a um tipo de tonalidade novo e ambíguo, que só com muita dificuldade pode ser explicado nos termos do sistema harmônico de Bach, Haendel, Mozart e Beethoven. Este desvio da concepção clássica da tonalidade (...) pode hoje ser perspectivada historicamente como o primeiro passo no sentido dos novos sistemas harmônicos que marcaram a evolução da música a partir de 1890. A evolução dos estilos harmônicos a partir de Bruckner, Mahler, Reger e Strauss até Schoenberg, Berg, Webern e aos ulteriores compositores dodecafônicos tem o seu ponto de partida no vocabulário do *Tristão* (GROUT, PALISCA, 2007, p. 650).

Este início de transformação iria posteriormente gerar quatro correntes de composição no início do século XX: uma continuidade dos estudos eruditos

sobre temas tradicionais e folclóricos; um certo “revivalismo” com uma reafirmação dos elementos da música anterior ao século XX; o dodecafonismo de Schönberg e Webern; e uma corrente que prega a volta de melodias simples, de maior conexão com o público (GROUT, PALISCA, 2007). Com exceção do grupo que se aglutinara em torno de Schönberg, as outras tendências não estavam estabelecidas formalmente como uma escola. Alguns compositores, como Igor Stravinsky e Olivier Messiaen desenvolveram uma linguagem particular, sem ater-se totalmente a nenhuma dessas tendências (CARPEAUX, 1964).

O surgimento destas diferentes tendências certamente não terminaria na simples reorganização dos blocos construtores da música em um diferente sistema de relações; com os avanços tecnológicos do século XX, até mesmo o tradicional “alfabeto” básico de notas musicais começa a ser questionado e novos sons e ruídos passam a ser considerados “material musical”.

Esta alteração profunda serviu de material de trabalho a muitos compositores do século XX, que viram aí uma fonte infinita de novas possibilidades que a música anteriormente não possuía: a captura, armazenamento, transformação e processamento de sons e ruídos para a criação de novas obras

musicais, levando à Música Concreta capitaneada pelo músico francês Pierre Schaeffer. Outra vertente de origem alemã priorizou o desenvolvimento dos próprios equipamentos eletromecânicos e eletrônicos e a investigação de seu potencial musical que desembocou na criação de instrumentos musicais novos, com a capacidade de criar sons nunca antes ouvidos, dando origem à Música eletrônica. Como dito anteriormente, a música (e o som musical) sempre foi consequência de uma série de ações físicas sobre meios materiais (vibrações sobre coras, percussões sobre peles). A capacidade de reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1986) do som introduziu uma nova gama de possibilidades sonoras anteriormente negligenciadas ou utilizadas de maneira pontual: a inserção de um ruído ou efeito sonoro (um trovão, o bater de uma porta). Ainda assim, estes elementos deveriam estar presentes à *performance* para que o som pudesse ser produzido, e era óbvio aos espectadores que havia uma fonte emissora, ainda que escondida. Diversos desenvolvimentos técnicos e teóricos foram obtidos até a maturação da tecnologia necessária para viabilizar novas correntes musicais, e, por volta dos anos 1950, duas delas surgiram: A Música Concreta e a Música Eletrônica.

A TECNOLOGIA E A MÚSICA

No começo do século XX, a relação do homem com a música foi radicalmente transformada em função da criação de meios de armazenamento, estocagem e reprodução da música (SCHAFER, 2001). Retomando alguns conceitos já discutidos, por maiores que tenham sido as transformações na produção e na recepção da música a apresentação musical só poderia acontecer em forma de evento, ou seja: todos os componentes da *performance* deveriam estar presentes ao mesmo tempo e com o mesmo objetivo no mesmo lugar. Simplificando: para se ouvir um concerto de Mozart em sua época, os espectadores deveriam estar no mesmo ambiente e ao mesmo tempo em que os músicos, e este era o tempo de fruição da obra de arte.

Parece banal que seja necessário este

exemplo, mas justamente a reprodutibilidade técnica, que afetou todas as artes de maneira profunda no início do século XX, não permite que tenhamos a completa noção de que para o corriqueiro ato contemporâneo de se ligar um rádio para ouvir uma música em seu lar antigamente dever-se-ia ter acesso às partituras (nos primórdios da imprensa, uma tarefa não muito simples), a um músico que a lesse (geralmente, um membro da família, e cuja educação musical era custosa), e um instrumento onde se tocar (e que, como hoje, são objetos de alto valor material e de manutenção permanente).

Estes meios também permitiram não só a captação e reprodução de sons existentes, mas a geração de novos, inexistentes na natureza. É o chamado sintetizador, que com o auxílio do computador, transformou e ainda transforma toda a forma conhecida de se compor.

A Música Concreta originou-se a princípio dos trabalhos de Pierre Schaeffer no *Groupe de Recherche de Musique Concrète* (GRMC), associado à *Radiodiffusion Française*, e foi o primeiro a utilizar-se completamente das possibilidades de captação e armazenamento do som como material de trabalho para composição, não limitando-se somente aos chamados sons musicais: todo ruído tornou-se passível de utilização como material musical. Segundo Schaeffer:

Nós não refutamos a priori nenhuma espécie de objeto sonoro. Nós descartamos toda atitude exclusivista com relação à proveniência ou à significação dos sons, pois não vemos o que nos permitiria eliminá-los antes de tê-los escutado (SCHAEFFER, 1996, p. 153).

Assim, estamos em face de um duplo estranhamento: o da ausência da fonte sonora e o da introdução, como matéria musical, de sons estranhos ao vocabulário tradicional do mesmo. Claramente, o choque das platéias acostumadas a um determinado vocabulário musical trabalhado durante séculos, com o agravante da perda do elemento performático que estaria produzindo este som e atribuindo a este algum significado conhecido, foi bastante grande. Essa dificuldade é manifestada novamente por Schaeffer:

(...) essa descrição das atitudes experimentais (...) a descoberta dessas regras, e a incessante verificação que elas pressupõem não seriam acessíveis ao pesquisador isolado, da mesma forma que não seriam inteligíveis ao profano (...). Qual será o valor demonstrativo de uma tal fita magnética de sons para um músico profissional solicitado sem maiores explicações a escutá-las? Ele será nulo (...) (SCHAEFFER, 1996, p. 154).

Ainda sobre estes aspectos, Schaeffer propunha o banimento da frase musical, substituindo uma sintaxe e uma gramática conhecidas e aceitas por uma justaposição de objetos sonoros e “de valor plástico” (MENEZES, 1996).

Desenvolvimento diverso da Música Concreta é a Música Eletrônica, que tomou corpo no Estúdio de Música Eletrônica da rádio WDR de Colônia, Alemanha, com a colaboração, entre outros, de Karlheinz Stockhausen (1928-2007), compositor alemão que estudara sob tutela de Messiaen, na França. A Música Eletrônica utiliza-se das novas possibilidades advindas dos avanços técnicos da área, para a sintetização e processamento de sinais que podem ser convertidos em sons - sons estes inexistentes de qualquer outra forma. Mais do que isso, com o estabelecimento da computação como um material viável de trabalho, a partir do final dos anos 1960, este é ostensivamente utilizado em todo processo composicional.

Não que a música, a partir deste momento, tivesse concentrado a sua produção exclusivamente nestas vertentes; a música composta de maneira tradicional, com usos de instrumentos em orquestras, corais, bandas ou ainda em pequenas formações, como quartetos de corda, duos instrumentais, solos etc. existe até hoje, com a mesma importância de antes: compositores e intérpretes passaram a utilizar-se destes recursos como auxiliares em alguns casos (um teclado eletrônico capaz de sintetizar os sons de outros instrumentos é um grande auxiliar na composição, pois permite que o compositor tenha uma prévia dos diferentes instrumentos e da combinação destes sem a necessidade de movimentar toda uma orquestra para tal), ou como componentes ativos da *performance* (*Nothing is real*, de Alvin Lucier, para piano preparado e eletrônica, é um exemplo disto: na primeira parte, o compositor executa de maneira tradicional a melodia da peça ao mesmo tempo que a grava; em seguida, interfere sobre este som gravado utilizando-se as propriedades acústicas do próprio piano). Assim, os avanços técnicos e artísticos advindos destas novas possibilidades não só contribuíram para a criação de um novo campo de atuação para os músicos, como também contribuíram para expandir o escopo e a técnica da música composta de maneira “tradicional” (CHION, 1997).

Abrem-se as portas para novas gerações de compositores, que se utilizarão de uma enorme gama de referências sonoras para composição de suas peças, ampliando os horizontes da produção musical, e iniciando uma gama de correntes musicais. Dentre os músicos adeptos do computador como ferramenta composicional além de simples gerador de sons, existe a **música estocástica** (determinada e composta através de fórmulas matemáticas), do arquiteto e compositor grego Iannis Xenakis. Em muitos de seus trabalhos o próprio ambiente faz parte da música, e é alterado por esta, conforme será visto no terceiro capítulo.

Utilizando-se de técnicas mistas (com corpos musicais tradicionais ou recursos puramente eletrônicos, ou ainda um misto de ambos) temos a **Música Minimalista**, de Steve Reich e Philip Glass, que muitas vezes utilizam-se de técnicas de processamento do som em tempo real para obtenção dos resultados desejados.

Outras vertentes irão explorar os limites e as sutilezas internas do espectro sonoro. Entre estes, temos a **Música Espectral**, que se utiliza de equipamento eletrônico para analisar os sons e os timbres, normalmente na forma

de gráficos, e recombina-los e processá-los para obter o resultado desejado. Um de seus representantes é Géorge Grisey. Uma natural continuidade deste ramo de pesquisa é a **experimentação computacional** na música, seja como forma de aprimoramento de uma gravação para fins comerciais, seja como criação artística ou ainda, como intervenção em tempo real na música. Iannis Xenakis é um dos primeiros representantes desta linha de pesquisa.

Entretanto, não existe uma intenção geral de ruptura com o passado. Desde o estabelecimento da musicologia como disciplina, artistas interessados nas formas musicais históricas utilizam-se deste material como base para composições contemporâneas. Não se trata de uma imitação, entretanto; frequentemente elementos eletroacústicos são utilizados e muitas composições trabalham muito mais uma justaposição dos elementos musicais que uma composição “única”, como o usual. Normalmente são chamados de **historicistas**, mas suas motivações variam da paródia de Peter Schickele até a pesquisa histórica de Hendrik Bouman e Michael Talbot.

Entretanto, os **Neo-românticos** adotam uma continuidade do vocabulário e das formas do fim do século XIX. Mais do que uma reação ou uma

divergência da música contemporânea, é o resultado da continuidade da composição tonal tradicional, não sendo chocante ou ligada a uma revolta com a nova música, conforme pode ser visto nas composições de Ennio Morricone e Krzysztof Pendereck.

À parte de definições estilísticas, temos grupos que, por sua vez, introduziram elementos visuais e performáticos (trabalhos desenvolvidos no IRCAM possuem esta relação entre imagem e som), ou ainda associaram-se à outras artes como os que dedicaram-se à criação de trilhas sonoras para filmes e outras produções, como as trilhas de Philip Glass na trilogia *Koyaanisqatsi* (1983), *Powaqqatsi* (1988) e *Nagoyqatsi* (2002). Outros compositores inclusive questionam o próprio conceito de autoria da obra, e introduzem a aleatoriedade em suas obras como forma de anulação do autor e evidenciamento da obra musical (parte da obra de John Cage, e em particular a 4'33", são um exemplo disso). Mais recentemente, observamos cada vez mais a difusão de instalações e obras de arte híbridas que utilizam-se do som e da imagem para a criação de um efeito único, inclusive em intervenções no ambiente urbano, além de uma sequência de todo o trabalho das diversas vertentes já citadas (e muito outras mais).

Existem diversas classificações e qualificações para esta música, comumente colocadas sob o rótulo de música “Pós-Moderna”. Muitos críticos da área adotam o termo com base na grande liberdade de criação e de utilização de materiais e termos que desfrutam os compositores atuais, em contraste com um período de grande restrição conceitual professada pelos artistas Modernistas.

Vê-se portanto que o alcance da música ampliou-se sobremaneira do último século até nossos tempos. Schafer, em *A Afinação do Mundo* exemplifica este fenômeno sob o ponto de vista da audição:

No decorrer dos últimos cem anos, novos instrumentos foram projetados com o objetivo de levar a tessitura sonora para além dos limites da audibilidade em ambas as direções, até que, com a música eletrônica contemporânea e com o equipamento de reprodução de alta-fidelidade, uma tessitura completa (...) ficasse disponível para o compositor e o executante. (...) podemos dizer que, enquanto até a Renascença (...) a música ocupava uma área de intensidade de um limite de frequência tal como está sendo mostrado no centro do gráfico; daquela época para cá, ela vem sendo progressivamente impelida para os limites externos, de modo que praticamente coincide com a área total da audibilidade humana (SCHAFFER, 1992, p. 167-168).

Esta passagem juntamente demonstra que, ainda que o assunto de Schafer neste texto não seja exatamente o mesmo, as possibilidades sonoras

hoje estão limitadas somente à capacidade humana de escuta, e transcendem esta quando da utilização de recursos visuais ou performáticos associados à linguagem musical, envolvendo sentidos outros que não somente a audição.

Assim, vê-se que a produção musical atual é riquíssima e de grande criatividade e possibilidades. Os compositores lançam mão dos mais variados recursos que não se limitam à música, mas extrapolam os limites desta e avançam em direção a outras artes, enquanto filósofo e pensadores da arte irão voltar as suas atenções a este fenômeno.

Este assunto será revisitado com maior profundidade nos capítulos 3 e 4, quando de posse de conceitos mais aprofundados sobre a música e a arquitetura e a relação de ambas, poderá se desenvolver uma discussão mais ampla.

Cabe, portanto, voltar-se para o espaço, pois ainda que a música (ou qualquer outra arte ou manifestação humanas) pudesse desenvolver-se sobre seu próprio material sem maiores relações com outras disciplinas, resta um momento em que esta encontra-se com o espaço, onde a apresentação (ou melhor dizendo, a *performance* no

Figura 24. Reprodução do gráfico de crescimento de intensidade da música ocidental (R. Murray Schafer)

sentido dado por Zumthor) deve ocorrer. É o “aqui e agora” da obra de arte, a colocação das opções, pensamentos e escolhas do compositor e do intérprete frente a seu público (ZUMTHOR, 1997).

Neste ato, que pode ser considerado um ato de comunicação, a música tem no espaço um dos fatores que podem contribuir para a correta transmissão da mensagem e das intenções do artista. O ambiente de apresentação, neste caso, deve ser um facilitador dessa transmissão, e quando possível, um potencializador desta. Uma discussão, portanto, acerca dos espaços projetados e construídos atualmente, em confronto com a música contemporânea é importante para que se estabeleça qual é a relação atual entre ambos.

Conforme visto durante a exposição de alguns estudos de caso, a maior parte das obras executadas nos mesmos são de peças do século XIX e anteriores; ainda assim, as obras do século XX e XIX, via de regra, utilizam-se do mesmo material sonoro para sua reprodução (orquestras e músicos), ou utilizam-se de muito poucos recursos diferenciados.

Entretanto, vimos que somente uma fração da produção musical contemporânea é calcada exclusivamente em recursos tradicionais, havendo uma

gama de manifestações que necessitam que o espaço esteja preparado para recebê-las e prover de suas necessidades. Quando isto não ocorre, conforme visto nos exemplos, a obra apresentada perde parte de sua razão de ser; a mensagem fragmenta-se, e muitos pedaços são perdidos. O ouvinte, ao receber estes fragmentos, recebe um discurso esvaziado, onde componentes importantes para sua compreensão estão perdidos. Preenche as lacunas de sua percepção com conceitos internos, e, nisto, tende a interpretar erroneamente a mensagem. O espaço não é um meio neutro onde as ações humanas ocorrem: é um dos fatores que determinam e moldam estas experiências, para melhor ou para pior (ZEVI, 2009)

Fica a pergunta, portanto: se os espaços para a música do século XX e XXI não são estes, quais seriam? Esta pergunta será revista no capítulo 3 e 4; porém neste momento é importante dar um passo atrás no tempo e fazer uma pequena análise da produção arquitetônica e musical do período anterior ao Modernismo e as vanguardas européias, pois é neste período que parece se cristalizar o tipo arquitetônico do auditório ou teatro dedicado à música erudita, de forma a se estabelecer uma comparação entre estas duas realidades.

O espaço para música no século XIX

O espaço para música do século XIX é, de certa forma, a síntese de duas vertentes do espaço de apresentação musical que desenvolveram-se de maneira semi-independente no período anterior: a Ópera, de características semelhantes ao teatro, dedicado à apresentação de peças e encenações (e também utilizado em concertos), e a sala de concertos, para peças instrumentais ou vocais, mas com possibilidades cênicas reduzidas. Discorrerei com maior profundidade sobre este desenvolvimento e a sua relação com a música no segundo capítulo, mas é inevitável aqui dizer que o modelo atual de espaço dedicado à música segundo a organização espacial, lógica de encaideamento dos espaços e função social é em grande parte remanescente das grandes salas de espetáculo e de ópera do século XIX, como por exemplo, o *Festspielhaus* em Bayreuth de Otto Bruckwald, ou o *Palais Garnier* (parte do conjunto da Ópera de Paris) de Charles Garnier, ou ainda a *Vienna Grosser Musikvereinssaal*, paradigma de sala de concertos assim como a *Boston Music Hall*, primeira sala a contar com uma consultoria na parte acústica. Não que sejam propriamente inovadores em suas concepções, mas são determinantes

historicamente como a fixação do tipo de espaço para música, seja ela instrumental, seja ela teatral (ópera). Vale lembrar que existem outros auditórios que muito bem poderiam ter sido considerados em lugar destes; entretanto, a estreita ligação do *Festpielhaus* de Bayreuth com o compositor Richard Wagner, que interferiu em seu projeto e direcionou a sua construção é um elemento importante para a pesquisa, pois significa mais uma transição entre duas especialidades (Wagner que era por si só ligado a duas disciplinas: a literatura e a música). O *Palais Garnier* tem sua importância por retratar em sua concepção espacial a sociedade da época, e também possui o mérito de ser reproduzida em várias partes do mundo como modelo a ser seguido.

Este é o momento da consolidação do tipo arquitetônico do auditório. Wagner, assim como os grandes artistas do fim do século XIX, tinham especial interesse na relação entre a audição e a visão, entendendo que esta relação era capaz de fustigar os sentidos e a emoção de sua obra. E o icônico *Palais Garnier* parte de premissas diferenciadas para dar conta das expectativas da sociedade do segundo império francês: mais do que um local adequado às apresentações, era um espaço onde eventos sociais tomavam forma; onde o “ver e ser visto” tomava forma

TIPO ARQUITETÔNICO

“Tipo” é utilizado segundo a concepção de Argan (2006) que afirma que a noção de vaguidade ou generalidade é característica “tipo”, que não pode por essa razão influir diretamente no processo do edifício e na sua qualidade formal. Esta afirmação explica sua gênese, isto é, o processo de formação do “tipo”, pois ele nunca pode ser formulado *a priori*; é sempre uma dedução a partir de uma série de casos ilustrativos. Argan afirma que, quando um ‘tipo’ é definido pela prática ou pela teoria da arquitetura, ele já existia na realidade como resposta a um complexo de demandas ideológicas, religiosas ou práticas ligadas a uma determinada situação histórica em qualquer cultura. As salas de concerto citadas são tomadas como exemplo dentre tantos possíveis para representar o tipo.

no espaço. Junto a isso, o teatro também resolvia tecnicamente todas as questões colocadas pela música em voga na época: a ópera dos grandes compositores (Gounod, Bizet, Massenet, Charpentier, Saint-Saëns) (FORSYTH, 1985).

O *Festspielhaus* em Bayreuth, inaugurado em 1876 com a apresentação da ópera *O Anel do Nibelungo*, sob a condução de Hans Richter, foi projeto de Otto Brückwald, com grande interferência do compositor Richard Wagner.

É simples e funcional, sem os grandes ornamentos característicos das casas de ópera de Garnier. Não localizava-se em meio à cidade, mas sim na vila de Bayreuth, e obrigava o futuro espectador à uma pequena viagem idílica ao campo, retirando-o de seu cotidiano habitual nas cidades. O interior é construído conforme o modelo tradicional do anfiteatro romano, privilegiando a visão direta do palco e do espetáculo. Ao contrário das *shoebox* (auditórios em forma de caixa) e das casas de ópera citadinas da época, o público não visualizava o espetáculo em uma visão superior de um balcão, por exemplo: todos localizavam-se no mesmo nível ao chão do espaço, equalizando a todos socialmente e permitindo uma maior imersão espacial – dois itens conscientemente planejados por Wagner.

A grande novidade deste espaço era o fosso da orquestra, que a escon-

dia totalmente; pela primeira vez, o espectador não podia ver a orquestra e a música adquiria uma característica mais etérea (lembramo-nos que, apesar de hoje ser comum, a música sem a fonte sonora aparente era um efeito bastante surpreendente à época). O foco era a apresentação que se dava sobre o palco, e para qual o auditório conta com todos os recursos mais avançados do teatro (FORSYTH, 1985).

Entretanto, Wagner não estava preocupado somente com a música, e nem somente com o teatro: ele foi o criador de uma categoria, mista de ambos: o “Drama Musical” que em muito prenuncia o entretenimento de massas. A sociedade do fim do séc. XIX havia se transformado, pois não havia mais a figura do mecenas das artes, do nobre ou do aristocrata que em nome da arte patrocinava e mantinha um artista, seu protegido. Wagner, assim como Beethoven antes, compreendia que o artista não poderia sobreviver e dar vida à sua visão contando com as benesses desta figura, pois seu futuro estava nas massas, na burguesia crescente e anônima com fome de “cultura” e “erudição”, dois atributos exclusivamente aristocratas. Não compreender isto era estar entregue ao mesmo destino de Mozart, que citaremos mais adiante (ELIAS, 1995).

*Figura 25. Fachada do
Festspielhaus em Bayreuth
(arquivo pessoal Andreas Praefcke)*

Figura 26. Interior e plateia do *Festspielhaus*
(arquivo pessoal Josef Lehmkuhl)

Figura 27. Gravura do interior
do *Festspielhaus*. Notar o poço da
orquestra no canto inferior esquerdo
(reprodução de gravura de Édouard Schuré)

Wagner tinha consciência disso, e seus espetáculos eram enormes, gigantescos – e exigiam uma estrutura para suportá-lo. É digno de nota, entretanto, que Wagner contou com a fortuna do rei Ludovico II para auxiliá-lo no início dos trabalhos em Bayeruth, e trabalhou ativamente para angariar fundos com outros grupos financeiramente influentes da época.

O *Anel do Nibelungo* só poderia ter sido apresentado, conforme a visão original do compositor, em um local que fosse especificamente construído para isto. Mais do que detalhes técnicos, ali está uma noção de evento que transcende o simples posicionamento dos diferentes elementos no espaço. O público deve respeito a esta obra, mantendo-se em silêncio e respeitosamente aguardando o fim do espetáculo, quando então lhe é concedida uma única licença: o aplauso.

Assim, este ambiente possui uma relação das mais estreitas com a música a ser executada nele; na visão de Wagner, era indispensável a sua existência para a plenitude de sua visão artística.

Até hoje o teatro, após algumas reformas na década de 1970 para restauro de alguns elementos e adequação à legislação de segurança local, ainda

abriga festivais anuais onde a música de Wagner é executada, juntamente com outros compositores da mesma época.

Segundo Beranek (1996), a acústica do espaço é completamente adequada à música que ali tem lugar. O fosso da orquestra, que conta ainda com um anteparo curvo de forma que não se vejam da plateia os músicos, tem a característica de somente permitir que o som chegue por reflexão aos ouvintes, eliminando muito das frequências mais altas do espectro. Com efeito, recentemente considerou-se a possibilidade de retirada do anteparo na área dos violinos, mas o desequilíbrio acústico e visual desta medida impediu que se adotasse a solução. Também cogitou-se trocar o anteparo completamente fechado por um perfurado, obtendo-se uma boa resposta acústica. Entretanto, perdia-se algo do efeito pretendido por Wagner, que era justamente o da prioridade visual à ação no palco (BERANEK, 1996).

Como consequência desta configuração, a sonoridade do auditório é de uma personalidade misteriosa, diáfana, mesmo nas passagens mais energéticas. Talvez hoje não nos impressione mais tanto o som sem uma fonte aparente, mas ainda assim, o foco concentrado no desenrolar da trama sobre

Figura 28. Reprodução da planta original do Festspielhaus de Otto Brückwald (Conforme publicado no *Lexikon der gesamten Technik* de Otto Lueger - 1904). Notar a quase ausência de áreas de convivência (azuis), transformadas em sua quase totalidade em circulação (verde). A enorme área técnica (cinza) é necessária para que se consiga executar todos os detalhes da obra de Wagner. Em vermelho, a sala propriamente dita (destaque em cores sobre plantas publicadas em *"Buildings for Music"* de Michael Forsyth)

Figura 29. Corte longitudinal perspectivado do Festspielhaus. Mais uma vez, observa-se a necessidade da grande área técnica (cinza) em comparação à área social (azul) e da audiência (vermelho) (destaque em cores sobre desenhos publicados em “Theater Design” de Charles Izenour)

o palco, associada à qualidade indiscutível da propagação do som de forma não amplificada, tem a capacidade de causar uma imersão do espectador na apresentação. A diminuição do volume relativo da orquestra permite que a voz dos cantores não seja encoberta pelos instrumentos, que por sua vez podem utilizar-se de toda a variação dinâmica sem receio.

Associado à disposição do palco em forma de leque, sem balcões laterais e a um ângulo ótimo de visão, fica claro o domínio do espaço de apresentação exercido por Wagner - domínio este, necessário dizer, baseado somente em sua percepção e experiência como artista: a excelente acústica e demais características técnicas não são fruto de uma pesquisa científica apurada, pois não se conheciam à época os fundamentos básicos da acústica. Consta que a interferência do compositor durante todo o processo é prova de sua capacidade de compreensão do espetáculo como uma obra de arte completa, em que todos os detalhes contribuem para sua completude.

Também contribui para esta imersão o retiro do auditório em relação às grandes cidades. De certa forma, ir até Bayreuth é como um ritual de passagem, onde todas as convenções sociais não têm a mesma importância. Isto se torna verdadeiramente claro ao se confrontar o *Festspielhaus* com a Ópera de Paris, pois são opostos neste sentido. No auditório alemão os espaços sociais quase não existem, e possuem uma contingência prática de circulação, acomodação do público e dispersão; como dito, os balcões (e os percursos diferenciados até eles) inexistem, e todos estão sobre o mesmo chão. Mesmo a ornamentação do edifício, em voga na arquitetura da época, é quase inexistente.

Wagner concebeu um local utilitário, uma casca necessária para a separação da realidade com o seu drama musical. Pelo tempo das longas apresentações, o espectador está imerso nas lendas de gigantes, anões, dragões e deuses. Não há concessão feita no espaço: ele pertence inteiramente à obra de Richard Wagner e a sua visão de obra de arte integral.

Este auditório influenciaria toda uma geração de posteriores espaços dedicados à música, sempre com a mesma concepção de um grande conjunto imersivo, com graus de sucesso variados. Entretanto, é importante notar

Figura 30. Fosso da orquestra do Festspielhaus com o anteparo. Nenhum músico pode ser visto pela platéia, o que concentra a atenção do público na ação sobre o palco e abafa o som emitido pelos instrumentos, causando uma impressão etérea e misteriosa (“Buildings for Music” de Michael Forsyth)

Figura 31. Apresentação em gravura de época no *Festspielhaus* (*"Buildings for Music"* de Michael Forsyth)

que, segundo a pesquisa de Leo Beranek, este auditório “foi construído para satisfazer a visão de Wagner de como uma casa de ópera deveria parecer-se e soar; e ela responde bem somente à música de seu mestre...” (BERANEK, 1996, p. 231).

Pode-se dizer que esta visão influenciara alguns espaços contemporâneos, que serão vistos com mais profundidade posteriormente. Importante é a fixação deste marco na história dos espaços para a música: neste local, a música e o espaço são um só, indivisível.

Em certa oposição, mas com características gerais similares, outro espaço a ser considerado é o edifício do *Palais Garnier* da Ópera de Paris, de Charles Garnier. Este teatro serviu de modelo para infinitas réplicas em diferentes escalas ao redor do mundo (o Teatro Municipal de São Paulo é um exemplo), e estabeleceu-se como um dos modelos de espaços dedicados à música.

Em contraste com o *Festspielhaus*, o norteador do projeto não é o material musical em si; o *Palais Garnier*, é antes o resultado de uma situação sócio-política que norteou a sua existência. Sua gênese é a atuação de inúmeras companhias de ópera em Paris ao fim do século XIX, que apresentavam-se

em um grande número espaços. Destas a mais importante era a companhia chamada simplesmente de Ópera, e Napoleão III aproveitou-se deste prestígio para dar início à criação de uma casa de ópera à altura de Paris. Pioneiro em um exemplo que seria seguido alguns séculos após, determinou que esta estivesse em um dos eixos focais criados pelas grandes renovações urbanas idealizadas pelo Barão de Haussmann (FORSYTH, 1985).

Resultado de um concurso em duas fases no qual participaram grandes nomes da arquitetura da época como Viollet-le-Duc, Charles Garnier saiu vitorioso com uma proposta eclética extravagante, misturando elementos diversos no que não compunham nenhum dos estilos usuais. Ainda que a imperatriz protestasse, a proposta de Garnier caiu nas graças do imperador e foi ele o arquiteto escolhido para desenvolver o projeto³. Durante a construção, a guerra Franco-Prussiana eclodiu, e o prédio ainda inacabado foi usado como hospital, depósito de alimentos para o exército e base de lançamento dos balões

Figura 32. Vista de uma das avenidas que levam à Place de l'Opéra, um dos pontos focais dos grande eixos criados pelas reformas do Barão de Haussmann a partir de 1851(arquivo pessoal de Pline)

³ Durante a apresentação para o casal real, a Imperatriz teria questionado: “O que é isto? Isto não é um estilo; não é um Luís XIV, nem um Luís XV nem um Luís XVI”, ao que Garnier teria respondido “Senhora, isto é um Napoleão III. E você queixa-se!” (CORDAY, 1941 apud FORSYTH, 1985 - T.A.)

Figura 33.

Localizado em uma praça, o *Palais Garnier* possui diversas entradas pelas quais as diferentes camadas sociais poderiam adentrar e se reconhecer. Impossível não notar a profusão de salas, salões e átrios voltados à encontros e recepções (azul). A sala (vermelho) encontra-se ao centro da edificação, alinhada com a sua abóbada característica. Os espaços técnicos (cinza) e circulações (verde) são reduzidos (*destaque em cores sobre plantas publicadas em "Buildings for Music" de Michael Forsyth*)

de comunicação com o exterior durante os cercos a Paris. Em seu término (ou melhor, em sua abertura, pois foi aberto incompleto), Napoleão II e a imperatriz Eugène já estavam mortos, e o presidente da França, Patrice MacMahon, o inaugurou em 1875.

Em consequência deste histórico, era de se esperar que uma análise do projeto revelasse uma orientação muito mais social do que musical em seu desenvolvimento, e

o caso realmente se confirma. Toda a série de espaços

que compõem a Ópera, inclusive seu auditório, são reflexos dos

costumes e rituais sociais da Paris do final do século XIX: a chegada da nobreza e dos mais abastados burgueses de carruagem, e seu caminho pelo "hall dos espelhos" para que as damas pudessem se certificar de sua boa aparência; a entrada lateral dos menos abastados e sua visão segregada da alta-sociedade no hall principal, que possui uma escada monumental de acesso

aos balcões; a disposição interna da sala, que reserva os melhores lugares ao aristocratas.

Do ponto de vista acústico, Beranek (1996), afirma que o espaço possui uma acústica muito boa, mas não excelente, possuindo um bom funcionamento para o fim que se propõe, e pela profusão de espaços e oportunidades com funções puramente sociais.

Interessante notar que Garnier era consciente de sua completa ignorância a respeito de acústica. Não que o conhecimento científico fosse inexistente; escreviam-se livros sobre as experiências de espaços existentes, retirando-se conclusões que podemos hoje considerar completamente sem lógica, ou que aproximavam-se da realidade física como a conhecemos hoje⁴. Esta é uma lacuna que somente será sanada com o trabalho de Wallace Clement Sabine.

Ainda que não estabelecesse relação em especial com nenhum composi-

Figura 34. Acesso ao Hall dos Espelhos do Palais Garnier.

Os mais abastados, depois da chegada em carruagem, adentravam este opulento hall, onde as damas poderiam verificar a sua aparência antes de chegar ao saguão principal (*arquivo pessoal de Manoel Clemente*)

4 Uma das soluções em voga para a resolução de problemas acústicos era a de estender-se cabos e cordas sobre o espaço da plateia em salas ou igrejas muito reverberantes, no entendimento que estes entrariam em ressonância e absorveriam a vibração das cordas dos instrumentos. Ignorava-se que a energia necessária para fazer vibrar uma corda de um violino, por exemplo, é irrisória, e o som é audível somente graças à amplificação promovida pelo corpo do instrumento (FORSYTH, 1985).

Figuras 35 e 36. Acima, grande escadaria da Ópera e, abaixo, vista da plateia da Ópera (arquivo pessoal de Manoel Clemente)

tor de sua época, a Ópera é de suma importância pois seu projeto serviu (e ainda serve) de exemplo para inúmeros espaços em outros lugares do mundo, tão distantes como São Paulo, Caracas, Montreal e São Petersburgo. Foi o local de estréia das obras das peças de inúmeros compositores de grande importância – tanto de gosto mais popular como obras mais complexas (FORSYTH, 1985).

Assim, estes dois exemplos encontram-se em pratos distintos da balança quando o assunto são espaços para música. Por um lado, temos o enfoque completo do *Fiestpielhaus* em sua obra de arte e a sua associação indivisível com o seu idealizador. As questões sociais frente à obra de arte não eram importantes, e o projeto esforça-se para eliminá-las através da sua conformação espacial e localização geográfica.

Por outro lado, temos o *Palais Garnier*, que serve desde a sua concepção a fins políticos e sociais. Garnier entendia que quando duas ou mais pessoas se reuniam, eram elas os espectadores e os atores do drama humano, e seu edifício deveria ser o teatro onde estas encenações ocorreriam (FORSYTH, 1985). A obra de arte apresentada era enfim um dos elementos desta articulação, servindo a seus propósitos.

Do ponto de vista espacial, estas salas apresentam uma configuração clara do posicionamento dos diversos sujeitos no espaço: a plateia está voltada para o palco, que é o centro das atenções; e a orquestra encontra-se, em alguns casos, em um fosso, situado logo abaixo do palco, para que não interfira na visão deste. É importante notar que existe aqui um sacrifício acústico em favor do espetáculo visual, pois o fosso em muito debilita a projeção do som de maneira natural, exigindo uma técnica em que as sutilezas da dinâmica do discurso musical ficam um pouco menos evidentes, sacrificando as passagens mais sutis. Nos exemplos em que o fosso é inexistente, invariavelmente existem diversos balcões de camarotes de forma a acomodar uma maior quantidade de pessoas e a promover uma segregação social das mesmas, espacializando a estratificação social da época. Sacrifica-se assim, neste caso, o visual da apresentação em nome desta característica, pois os ouvintes assistem à encenação de uma posição demasiado alta. Lembremos também que a inexistência de estudos científicos sobre a acústica e da compreensão deste fenômeno nas salas de concerto tornavam o projeto deste tipo de ambiente uma experiência empírica baseada na experiência pessoal dos projetistas do espaço, que muitas

vezes não conseguia alcançar o objetivo proposto. Somente com o trabalho de Wallace Clement Sabine, em 1890, é que começaram-se a dar os primeiros passos na compreensão da acústica arquitetônica. A forma dos espaços, portanto, era muito mais uma função de necessidade dos músicos e de percepção social do que necessidades técnicas deliberadas.

Assim, podemos concluir que, nesta época, a música tornou-se uma grande ocasião social e o músico, elevado à categoria de gênio de uma determinada arte, a quem inúmeras licenças eram concedidas, e repetidos desvios de comportamento, perdoados. Assim, os ouvintes deviam respeito à obra, e o ritual de escuta comum em nossos tempos, de absoluto silêncio e respeito perante a apresentação, estabelece-se.

Mais uma vez, esta visão pode parecer um lugar-comum sem tamanho para nosso padrão atual de comportamento nos espetáculos, mas há que se lembrar que Mozart, por exemplo, poucas vezes dispôs de grandes salas para tais apresentações. Invariavelmente suas obras eram apresentadas em meio a outros eventos, sendo um simples fundo musical. **A música não era o evento em si, mas fazia parte deste.** Esta posição muda a partir de Beethoven, e

consolida-se em Wagner. Para ouvir (e ver) as obras de Wagner, era necessário não somente ir ao teatro, mas executar uma peregrinação até a cidade de Bayreuth, onde então lhe seria franqueada a entrada ao lugar sagrado da erudição. Na ânsia de ser um pouco menos burguesa, a burguesia transforma-se em massa, pois somente assim a cultura seria acessível.

Podemos notar que o espaço dedicado à música por excelência, ao fim do século XIX (e começo do XX), eram estas duas configurações de auditórios, normalmente com uso misto de teatro e casa de ópera. A mística própria destes espaços se estabelece, e continua presente até os dias de hoje nas salas de concerto contemporâneas.

Considerações sobre o espaço

Após percorrer este caminho, que nos levou dos locais dedicados à música construídos contemporaneamente e à música composta atualmente até os espaços criados no século passado e retrasado para a mesma, podemos chegar a algumas conclusões preliminares.

Primeiramente, observe-se que há um certo descompasso entre a mú-

sica composta nos dias de hoje e sua inserção nos locais de apresentação musicais consagrados e mantidos (em grande parte) invariavelmente com financiamento público. O espaço dedicado à música composta contemporaneamente é menor do que a dos séculos anteriores, e mesmo assim, apresentam-se peças que utilizam-se dos recursos e meios tradicionais de execução – são inovadoras em sua técnica e concepção artística, mas não necessariamente em sua forma. Ainda que esta não seja uma crítica, mas sim simples constatação, percebe-se que esta programação e estes espaços excluem uma grande gama de manifestações musicais que atualmente lançam mão de recursos diversos e exploram caminhos antes impossíveis de serem trilhados pela música (a música eletrônica, ou ainda instalações sonoras que conjuguem o áudio e o vídeo são um exemplo marcante destas manifestações ausentes). Os motivos deste descompasso serão investigados mais a fundo no terceiro capítulo, mas fica então a pergunta: por que estes espaços projetados e construídos contemporaneamente, escolhidos justamente em seu impacto e função de espaços de referência para apresentação musical, não dedicam mais tempo à música contemporânea, e quando o fazem, obtêm resultados nem sempre ótimos?

Mais ainda: percebe-se que quando da apresentação destas vertentes musicais nos espaços citados, estes demandam grandes adaptações, que podem inclusive comprometer a forma original da obra. Patente é o relato do compositor e professor Paulo Chagas sobre a apresentação de uma composição sua durante o 43º Festival Música Nova (2008). Chagas declara que “aquela é uma peça que eu nunca mais irei apresentar de novo. O trabalho que dá, da montagem dos aparelhos, da parafernália toda que tem que se preparar, e o resultado não é o esperado...” (CHAGAS, entrevista concedida ao autor, Apêndice I). Mais à frente, na mesma entrevista, Paulo Chagas declara que aos poucos está deixando de compor este tipo de música, pois simplesmente não vale a pena a grande dificuldade de executá-la com resultados duvidosos – devido à falta de preparo do espaço em si (entrevista concedida ao autor, Apêndice I).

O compositor e professor Rodolfo Coelho de Souza em entrevista e em artigos também atenta para esta dificuldade, e em suas obras reflete-se a procura por uma resolução para este dilema:

Décadas se passaram e as técnicas eletroacústicas progrediram de modo assombroso. Todavia os dilemas estéticos da mú-

sica eletroacústica, ainda que transformados por novas práticas, continuam tão perturbadores quanto na época dos pioneiros. Permanece problemática a apresentação, em salas de concerto, da música eletroacústica gravada. A falta de elementos performáticos numa música difundida apenas por alto-falantes torna o espetáculo insuportavelmente abstrato para a maioria das platéias. (...) O problema da conotação aponta para a questão levantada por Adorno de que a dificuldade enfrentada pelo compositor é menos a de organizar o significado musical do que conferir significado a uma determinada organização (SOUZA, 2009, p. 49).

Coelho de Souza ainda cita, em entrevista, algumas obras como a procura de uma manifestação menos abstrata, apontando que uma nova maneira de pesquisa talvez seja a utilização de elementos de outras mídias para complementar a mensagem musical, como o vídeo ou artes plásticas e performáticas.

Entretanto, ainda fica ainda o questionamento da fonte geradora desta inadequação, já que, do ponto de vista físico, não há diferença entre uma audição de um som gravado e um ao vivo (excetuando, obviamente, questões de percepção auditiva fina: para um ouvido treinado, fica patente a diferença da riqueza de um som emitida por um instrumento e outro gravado, processado e reproduzido através de equipamentos – com a exceção dos equipamentos da mais alta tecnologia). Esta diferença, portanto, é de ordem performática: estas

vertentes da música moderna contemporânea possuem uma relação diferenciada em relação à *performance* que influem em questões de escuta, ainda que se utilizem de elementos sonoros para a execução.

O professor e compositor Fernando Iazzetta (1996) coloca que, em um nível puramente físico, não existem diferenças entre a forma de percepção das ondas sonoras emitidas por um violoncelo (por exemplo) ou por um sintetizador através de uma caixa de som: ambas são vibrações de corpos elásticos, cujas ondas sonoras amplificadas e emitidas e recebidas pelos ouvidos, cuja membrana interna vibra e, através de um aparato mecânico, são transformadas pelo cérebro em informação musical. As semelhanças durante a *performance* musical, entretanto, não existem. Segundo o compositor:

Por um lado, é o universo concreto, visível e mecânico dos instrumentos tradicionais, onde os corpos (do instrumento e de quem toca) envolvidos e seus movimentos estão intrinsecamente relacionados aos resultados sonoros obtido (...) Também o instrumentista está sujeito às limitações possibilidades impostas pela física destes instrumentos (...) Por outro lado, com o advento da eletricidade e da eletrônica, mais e mais passamos a ouvir e conviver com sons provenientes de corpos invisíveis contidos nos circuitos de sintetizadores, 'samplers', gravadores magnéticos e computadores (IAZZETTA, 1996).

O espaço de apresentação

Podemos, portanto, voltar agora a atenção para o espaço de apresentação em si. Um argumento que pode-se fazer, frente às questões colocadas, é de que os espaços citados não são mesmo os ideais para este tipo de música, não estando deliberadamente preparados para a mesma. São espaços pensados para um corpo musical tradicional, não possuindo os recursos necessários para a execução de músicas que não faça uso deste corpo. Toda a sua estrutura e organização espacial são pensadas com a orquestra e os músicos em mente e, ao eliminar-los ou substituí-los por outros elementos, o espaço não responderá de maneira ótima.

O questionamento que vem à mente é de por que estes espaços, considerados de referência e excelência para música, não procuram, quando de seus projetos, dar conta de toda a experiência musical contemporânea, onde o espaço é componente ativo da *performance* e precisa fornecer os recursos e possibilidades para que os compositores possam manifestar as suas idéias e concepções sem entraves, concessões e adaptações. Por que os projetos de espaços para apresentação musical de referência seguem um modelo que teve seu desenvolvimento no século XIX, tendo incorporado recursos técnicos sem

entretanto alterar a sua lógica espacial?

Uma nova concepção musical exige que se pense no espaço como entidade dinâmica, que altera e é alterado pelas atividades humanas nele existentes, tomado como um meio de propagação de uma mensagem como o fazem diversas obras contemporâneas. John Cage, em suas diversas obras onde questiona os papéis do espectador e do próprio artista, e Iannis Xenakis, que criou espaços especialmente para apresentação de sua música em eventos além da própria audição, são exemplos disto.

Não podemos ignorar as constatações de McLuhan (1988), de que os meios são a própria mensagem, e que estes moldam a sociedade conforme suas influências, e por sua vez, são transformados por ela, posto que são extensões de nós mesmos. Para aludir a esta simultaneidade, onde não existe mais ação e reação nem sucessão, diz: “E mais: agora que vivemos eletricamente num mundo instantâneo, tempo e espaço interpenetram-se totalmente num mundo espaço-temporal (...)” (MCLUHAN, 1988). Assim, considerar qualquer espaço de atividade humana como um elemento estático e imutável é uma forma de comprometer a *performance* pelo meio, que não está preparado

ou adaptado para reagir às necessidades específicas desta obra de arte, e em consequência, transmite essa inadequação ao receptor.

Importante lembrar que em si, o deslocamento da fonte sonora para fora do campo visual do espectador, fenômeno recorrente na música concreta, eletrônica, eletroacústica e em instalações sonoras, não é necessariamente o causador desta dificuldade de escuta: desde a Idade Média, até Wagner e Mahler, a colocação do músico ou da fonte musical fora de cena é um recurso válido para a criação de uma aura de intangibilidade, normalmente reservado a momentos mágicos da apresentação corrente. Neste contexto, entretanto, o desligamento e o estranhamento estão em acordo com a narrativa proposta: o deus que se anuncia através de trombetas invisíveis, ou a voz do anjo que se propaga no ambiente sem que a presença física do mesmo se manifeste; o contexto possui o poder de equilibrar e significar o estranhamento, dando uma corporificação não material ao emissor da voz, e reforçando com o contraste a mensagem pretendida. Na música contemporânea nem sempre ocorre este fenômeno: o próprio contexto é **esquizofônico**, não existe contraste a ser determinado. Além disso, em muitos casos, os próprios sons produzidos ou trabalhados não possuem uma forma conhecida que possa

apelar à imaginação do ouvinte, nem à referências conhecidas por ele.

Relembrando o dito anteriormente, o som (e a música) dependem de um meio material pelo o qual se expandir. Se inicialmente, antes de todo aparato técnico atual e do advento da esquizofonia e do espaço deslocado, este espaço estava circunscrito à capacidade de emissão dos instrumentos ou os artistas, e o tempo de sua recepção era imediato, o local físico onde se dá a apresentação musical é de suma importância para o resultado do mesmo. No segundo capítulo veremos as relações, através dos séculos, destes espaços e abordaremos os casos particulares com maior ênfase.

Concluindo esta seção, podemos dizer que o espaço arquitetônico da sala de concerto tradicional configura-se assim em um veículo não totalmente adequado para a apresentação de todo o espectro da criação musical contemporânea: ao organizar o espaço em torno da presença física e material dos elementos produtores do som, em uma concepção já sedimentada do entendimento de como a música é produzida, diminui sobremaneira a capacidade de fruição da música que independe destes suportes, ou que não os utilize de maneira tradicional. O vazio resultante é caracterizado pela relação de es-

ESQUIZOFONIA

O séc. XX introduz uma questão de vital importância, que alterará todo o panorama (e a paisagem) sonora humana: a *esquizofonia*, ou seja, o deslocamento da emissão para a recepção do som tanto no tempo como no espaço (ou em ambos). Esta capacidade, que advém das inovações tecnológicas que se viabilizaram no início do séc XX trouxeram consequências únicas e inéditas para a paisagem sonora mundial. Schafer (1992) coloca que a invenção dos meios de estocagem e transmissão de sons, estes ganharam uma forma de vida independente, separados do seu emissor, e passíveis de serem preservados para gerações posteriores e de serem manipulados e transformados por outros artistas.

tranhamento do ouvinte e pela incompletude do artista, ao ver a sua obra não manifestar-se da maneira que este esperava.

Mais ainda: os espaços de referência para a música, invariavelmente grandes obras de importância política, social e urbanística, não são projetados com estas considerações em mente, limitando a sua concepção à repetição de um projeto cuja lógica e concepção espacial (mas não sua técnica, obviamente) remonta a uma tradição estabelecida ao fim do século XIX, com vistas à música executada conforme esta tradição (novamente, ainda que o seu conteúdo seja contemporâneo). Assim, as salas de concerto atuais estão deixando de fora grande parte da experiência musical contemporânea que, para poder se manifestar nestes espaços, deve adaptá-lo e adaptar-se, obtendo resultados aquém dos esperados, na maior parte das vezes.

Para que possa discutir-se este assunto com maior profundidade e propriedade, faz-se necessário traçar um panorama histórico dos espaços de apresentação musical ocidentais e sua relação com a música apresentada nestes, para que possamos compreender como essa relação se deu através dos tempos, e dos motivos da transformação da relação aqui apresentada.

II. Os espaços para música e a música dos espaços

Como um trabalho de cunho interdisciplinar, é necessário que se estabeleça um parâmetro comparativo de forma a uniformizar o entendimento da matéria proposta. Faz-se, portanto, necessário que se percorra o caminho particular da música ocidental e dos espaços onde esta é executada através dos tempos, para que se compreendam as questões colocadas contemporaneamente frente a ela.

Como dito anteriormente, tentar abarcar a complexidade de toda a música humana seria infrutífero e insuficiente, pois somente a música ocidental já providencia material suficiente para a pesquisa de toda uma vida, e torna-se necessário reforçar o enfoque deste capítulo.

Por ocidental, entende-se uma visão eurocêntrica até o século XVII, e a partir daí, o mundo ocidental em expansão. Este capítulo serve, portanto, a duas funções: criar um histórico compreensível do desenvolvimento do espaço dedicado à música em suas diferentes formas e inserir a noção de indissociabilidade entre as duas disciplinas – conceito este que será fundamental na compreensão das problemáticas contemporâneas. Como função secundária, este capítulo também apresentará conceitos e definições próprias da música em

especial, além de acústica e arquitetura, pois estes conceitos próprios da disciplina são indispensáveis para o completo entendimento das questões apresentadas. Assim, este é um capítulo de cunho histórico que busca preencher uma lacuna de uma visão global sobre o assunto sob o ponto de vista da arquitetura destes espaços, e a sua relação com a música.

Ainda vale lembrar que estes espaços nem sempre foram completamente dedicados à música da forma como os apresentados no capítulo anterior, já que a música em si, como arte e disciplina autônoma, é um conceito relativamente recente, fruto da autonomização das artes em relação às outras esferas da vida (WEBER, 1995). Um exemplo desta indissociabilidade ancestral são os rituais religiosos, que utilizam-se intimamente da música no seu exercício. Ainda seguindo este raciocínio, a própria configuração dos espaços está a serviço desta liturgia, e surge daí a relação íntima entre a música e a arquitetura, onde a completude somente pode ser alcançada no exercício de sua função final, ou seja, somente é possível compreender a riqueza do evento musical em uma igreja gótica, por exemplo, ao se presenciar o serviço litúrgico em curso. Neste momento, vibram em uníssono todas as diferentes esferas em prol da

realização deste evento único. Impossível dizer se é a música que influencia o espaço, ou o contrário; se é o pastor que conduz os fiéis ou se ocorre justamente o oposto.

Este assunto será desenvolvido com maior profundidade mais adiante, mas certo é que, para nosso pensamento contemporâneo, é extremamente difícil compreender este amálgama das diferentes áreas que compunham a vida humana e a maneira que estas influenciaram o desenvolvimento dos espaços para a música, objeto deste trabalho.

Certo é, conforme Schaeffer (1992), que a música possui um potencial adaptativo que não se encontra em outras artes; de sua imaterialidade surge a capacidade de preencher e alterar o sentido de outras situações. Esta é uma característica única e permanente da música, que ainda hoje é intensamente utilizada, sendo a origem de uma técnica há muito tempo utilizada pelos cineastas: dependendo da música de uma determinada cena, toda a leitura desta pode ser alterada. Este potencial adaptativo da música contemporânea foi potencializado com a invenção das técnicas que permitem a captura do som, o armazenamento do mesmo e a sua posterior reprodução em outros lugares e

características. Assim, os primeiros discos e fitas magnéticas levaram a música à intimidade do lar sem que fosse necessário o investimento em instrumentos musicais ou em um treinamento específico para execução da música. A invenção do *walkman* e de outros meios reprodutores portáteis (culminando nos *media players* e, mais atualmente, no armazenamento desta informação na própria internet) ampliou ainda mais esta permeabilidade da música, assunto este que será discutido com maior profundidade no quarto capítulo.

Apesar da relação entre arquitetura e música ser de uma de estreita simbiose, esta relação se dá de diferentes formas através do tempo pois a música, a arquitetura e a sociedade transformaram-se através dos séculos.

Assim, é importante traçar um paralelo entre as duas disciplinas de forma a evidenciar esta relação e compreender as causas da ruptura verificada anteriormente no início do séc. XX, além de explorar conceitos e teorias imprescindíveis para a compreensão dos dilemas da música e da arquitetura contemporâneas.

Isto posto, é importante reforçar o recorte espacial e temporal do tema do capítulo: como dito anteriormente será abordada a música de tradição eu-

ropéia, que em determinado ponto foi classificada como “música erudita”, e que espalhou sua influência sobre todo o mundo ocidental (e sobre o oriente também, em momento posterior). É essa tradição que interessa à dissertação pois é a que se reflete na produção musical erudita de nosso país, produzindo os espaços-objeto do estudo: os locais de apresentação musical.

Estes locais não limitam-se a auditórios e teatros, mas assumem as mais diferentes formas: igrejas, espaços abertos, salões de baile, etc. Esta diversidade é consequência das mudanças pelas quais a música, a arquitetura e a sociedade passaram, e refletem-se nestes espaços, e este capítulo possui o objetivo de justamente mostrar esta transformação.

Mais do que um histórico de espaços, o que se procura com este retrospecto é esclarecer qual a relação entre arquitetura destes locais e a música que nele ocorre, seja através de suas características físicas ou de sua função social em determinada época. Compreender esta relação e a sua transformação através do tempo é imprescindível para as reflexões sobre o momento atual dos locais dedicados à música.

Por fim, o recorte temporal: tendo em vista que a música é uma manifes-

tação artística que acompanha o homem desde os primórdios, é impossível não citar e discorrer rapidamente sobre a música desde os primórdios da civilização ocidental. Entretanto, o foco deste capítulo será no período a partir do século XVII, pois é aí que tomam formas diversas os espaços dedicados à apresentação musical, e onde a dissociação das artes de outros aspectos da vida toma forma tangível. Nesta época também, a ascensão de diferentes grupos sociais em patamar equivalente ao da Igreja Católica diversifica as necessidades e interações entre a arquitetura e a música, enriquecendo a análise.

Relações sociológicas entre arquitetura e música

Em sua definição mais simples, a música é a arte de combinar uma sequência de sons e silêncio através do tempo (FERREIRA, 1999). Esta sucinta definição, entretanto, não consegue abarcar toda a gama de experiências humanas presentes nos atos de criação, execução e apresentação musicais.

A dimensão social da música é imensa, pois abarca a totalidade das atividades humanas. Alguns autores dedicaram-se aos seus estudos, como Max Weber, Henry Reynor e Theodor Adorno, e procuraram oferecer uma aborda-

gem mais ampla do fenômeno, dentro de seus entendimentos particulares a respeito da sociedade.

Murray Schafer (1996), em sua obra *A afinação do mundo*, descreve os primórdios da música e a sua relação entre os rituais religiosos e mágicos, e o poder que o som (e o ruído) evoca. A questão do ruído, aliás, será um tema recorrente no séc. XX, mas por enquanto é importante notar esta indissociabilidade ancestral entre religião e música. De fato, alguns dos primeiros registros de música e dança nas sociedades ocidentais vêm de gravuras e desenhos sobre rituais gregos dedicados aos diferentes deuses. A partir destas ilustrações e dos sobreviventes textos da época, verifica-se como a música era parte da vida cotidiana deste povo. Podemos também verificar a influência desta nas construções que restaram: anfiteatros aos céu aberto, e grandes templos, onde tinham lugar os rituais.

Esta é uma relação que com o passar dos séculos vai se afrouxando, culminando na separação entre esta e os rituais sagrados e divinos, em um estado de autonomia (SCHAFER, 1992).

Weber (1995), por sua vez, entende o processo de transformação e ra-

cionalização da música como uma instância de longo e abrangente processo, que remonta desde o início da civilização. Segundo o autor, em seu decurso opera-se a separação das esferas da existência – o que pode ser visto como um aspecto da especialização e da fragmentação do mundo – em que cada esfera passa a possuir e desenvolver a sua *Eigengesetzlichkeit*, uma lei que lhe é interna e imanente, uma legalidade própria que engendra esse domínio específico. Tal processo culmina, na época moderna, no intelectualismo, na perda daquela unidade primordial do mundo que Weber qualifica como uma “Ingenuidade Original”. Esse processo de desenvolvimento histórico opera a autonomização das diversas esferas de existência pois cada qual passa a se mover de acordo com a sua legalidade própria. As tensões que, a partir de então, passam a marcar as relações entre as diversas esferas são decorrentes da peculiaridade e autonomia das diversas legalidades próprias a cada uma destas. Weber se propõe a examinar essas diversas esferas de existência – em momentos já avançados daquele processo de racionalização, pois as esferas já se acham diferenciadas – através da perspectiva da religião, isto é, ver de que maneira e com que intensidade a religião entra em conflito com outras esferas. Tal proposição envolve a música

e a arquitetura, esclarecendo parte da relação que estas tiveram no passado e indicando uma nova modalidade de engendramento futuro (WEBER, 1995).

Theodor Adorno, representante da escola de Frankfurt, entende o fenômeno cultural como um dos pilares de sustentação do domínio do capital sobre o homem (ADORNO, 2009). A discussão proposta, apesar de seguir um viés social como dos autores já citados, será vista com maior profundidade no terceiro capítulo, quando abordarei a questão do Modernismo.

Consequência do discutido até o momento é a tipologia arquitetônica destes espaços, responsável por suas interlocuções e inter-relações com a *performance* musical e com a situação social de cada tempo. Uma primeira consequência da conformação destes tipos para a *performance* é de que a tipologia impede se estabeleçam relações diferentes daquela para qual foi concebida, pois a lógica espacial intrínseca a estes espaços determina uma certa percepção e uso do ambiente, e, por consequência, constituem-se como os fatores limitantes ou determinantes de diferentes composições musicais, influenciando em sua criação – e vice versa, já que certamente as necessidades dos compositores também terão que ser atendidas pelo espaço proposto. Este espaço não é, se-

gundo as concepções mais tradicionais, um sujeito completamente passivo e inerte, uma simples caixa ou cercado que contém as atividades, sem influenciar ou ser influenciado por elas, abordagem esta criticada pelo arquiteto Bruno Zevi:

O defeito característico da maneira de tratar a arquitetura (...) consiste no fato de os edifícios serem apreciados como se fossem esculturas e pinturas, ou seja, externa e superficialmente, como simples fenômenos plásticos (Zevi, 2009, p. 5).

A abordagem de um espaço arquitetônico passivo e decorativo poderia levar a um estudo incompleto do fenômeno da *performance* e recepção, e, conseqüentemente, das dificuldades colocadas a esta pela música contemporânea.

Assim, a partir destes entendimentos e definições, podemos examinar as diferentes épocas da música ocidental, traçando paralelos entre esta música, os espaços em que ela existiu e a sociedade em que está inserida.

Antiguidade e Idade Média

De uma maneira geral, podemos dizer que a arquitetura dos espaços – sejam estes cavernas, igrejas, auditórios ou palácios – foi um dos condicionantes da música, principalmente em seus primórdios. Segundo Forsyth (1985),

HARMONIA

Segundo o “Oxford Dictionary of Music” Harmonia é a combinação simultânea de notas, em uma escrita “vertical” da música, em oposição à melodia, que é uma escrita “horizontal”. Em geral, os compositores possuem uma idéia da melodia principal em sua composição, ao passo que outras melodias são secundárias. A combinação destas melodias simultaneamente geram a harmonia da peça. Um acorde, onde algumas notas são soadas simultaneamente segundo uma hierarquia estabelecida pelo sistema de afinação utilizado é um exemplo de harmonia. Desde a década de 1950, muito da música composta não utiliza-se da harmonia neste sentido (na música serial de Boulez e nas obras de Stockhausen, por exemplo). A partir deste momento, ao invés de harmonia temos texturas, *clusters*, densidades de sons.

MELODIA

Melodia é uma sequência de notas de diferentes alturas, em uma forma organizada e reconhecível. Ao contrário da harmonia, a melodia é “horizontal”, ou seja, as notas são ouvidas em uma sequência, enquanto na harmonia, estas são ouvidas simultaneamente. Uma das consequências desta sequencialidade é que a melodia também é dependente do ritmo.

A música primitiva de diferentes povos é primariamente melódica, o que não significa que seja menos complexa ou interessante do que a desenvolvida na Europa em momentos posteriores. De fato, o Canto-chão, a música original da Igreja Católica, é proeminentemente melódica, sendo o desenvolvimento posterior da polifonia uma manifestação da harmonia.

os espaços para música derivam primariamente de duas diferentes origens: a acústica do espaço aberto e a acústica da caverna. A primeira procura colocar em evidência a perfeita compreensão e percepção da fala humana, enquanto na segunda o som sofre uma série de reflexões que transformam completamente a percepção deste. Conforme já citado, a música sempre fez parte da cultura humana, seja como parte de rituais religiosos ou como simples divertimento; entretanto, os primeiros registros de um estudo sistemático da música e os sons nos âmbitos físico, filosófico e artístico foram os gregos. Pitágoras é tido como um dos primeiros estudiosos cujos escritos sobreviveram até nossa época; ele deduz a relação matemática entre os intervalos musicais através de experimentos com o monocórdio, instrumento de uma única corda, dividindo-a pela metade, em um terço, um quarto, e assim por diante, codificando uma das bases da música ocidental.

Assim, optando pela relação de 2:3 entre as notas (chamadas de quintas) estabeleceu-se assim o primeiro sistema de afinação ocidental, que seria utilizado posteriormente durante toda a Idade Média: o sistema pitagórico. Este sistema possui a qualidade de um intervalo perfeito entre as quintas, de carac-

terística consonante, mas de maiores discrepâncias até os últimos graus da escala, que assumem uma afinação completamente inaceitável aos ouvidos da época. No que pese não possuímos absoluta certeza da real sonoridade da música antiga, podemos inferir através de gravuras, desenhos e outros tratados que havia uma grande ênfase na questão rítmica desta música, devido à associação aos rituais divinos ou ao texto do teatro. Assim, provavelmente as composições gregas não deviam possuir um grande alcance harmônico, e o sistema pitagórico deveria ser completamente suficiente para suas necessidades. Como veremos mais tarde, este será o temperamento adotado até o início da Renascença, quando então as dificuldades inerentes ao mesmo serão mais evidentes com o aumento da importância da harmonia sobre a melodia.

Pitágoras não será o único estudioso da música na antiguidade. Diversos outros sábios se dedicarão ao tema, sobre os mais variados aspectos. Platão escreveu sobre a música em diversas ocasiões, mas seu escrito mais contundente em relação a esta aparece em *Leis*. Platão critica os excessos e licenças musicais da época, e divaga sobre leis no âmbito musical, comparando os excessos de sua época com a rigidez que havia antes. A música possuía

REVERBERAÇÃO

O ar pode ser considerado, em termos acústicos, como um meio perfeitamente absorvente pois após a sua emissão, nenhum som é refletido de volta, sendo que o som (que podemos, neste caso, considerar o veículo da mensagem emitida) é recebido diretamente pelo receptor sem reverberação perceptível (“perceptível” pois devemos lembrar os clássicos exemplos de ânforas e paredes estrategicamente colocadas de modo a reforçar a voz. Apesar disto se constituir em uma forma de reverberação, esta possui um atraso mínimo em relação ao som direto, e portanto, imperceptível aos ouvidos). Exemplos desta configuração são os anfiteatros romanos e gregos, e a própria praça medieval, que se confirma durante o séc. XIII como o local do espetáculo e da troca – o local da fala direta, do povo, diferente das igrejas, fechadas, controladas (LE GOFF, 1988, p. 58).

Figura 37. Divisões do monocórdio
(arquivo pessoal Rosana Martinez)

função e formas específicas dependendo do fim a que se destinava; a audiência não se manifestava, e o julgamento do que era adequado ou não estava sob responsabilidade de aristocratas e conhecedores da arte. Platão então descreve um estado de liberalidade, em que o público se manifesta livremente sobre as apresentações, e em que as formas tradicionais são alteradas e misturadas (SCRUTON, 2009). Este conflito, entre o tradicional e a inovação, irá se repetir em diversos momentos da história da música, conforme será visto ao longo este capítulo.

Outro estudioso da música foi Aristóxeno, que viveu durante o séc. IV a.C. Aristóxeno era conhecedor dos escritos pitagóricos, mas discordava do rigor matemático deste, defendendo uma afinação mais de acordo com a percepção auditiva e pela atribuição de valor às notas através da compreensão e da vivência musical. De sua vasta obra, somente uma sobreviveu, ainda que incompleta: o *Elementos de Harmonia*, que trata de diversos aspectos da música.

Os escritos destes estudiosos terão grande influência no mundo antigo, em diferentes especialidades. O arquiteto e engenheiro romano Marcus Polio Vitruvius irá utilizar-se de partes inteiras do *Elementos de Harmonia*, de

Aristóxeno, em seu quinto livro de sua obra *De Architectura*, onde lida com a harmonia e a importância dos arquitetos em conhecer a música e seus princípios. Neste mesmo livro, Vitruvius discorre sobre a construção de auditórios e anfiteatros, tecendo comentários sobre a forma de propagação das ondas sonoras, e estabelecendo importantes conceitos de visualização, acústica e conforto térmico. Ao que tudo indica, os romanos utilizaram-se do conhecimento adquirido dos gregos sobre estes temas, e não produziram grandes inovações que tenham perdurado até nossos tempos.

Assim, pela análise destes estudos, verifica-se que, durante a antiguidade helênica e romana, a música estava ligada a outras formas de arte ou a outras atividades, como o teatro, a poesia e os rituais aos deuses, e era eminentemente rítmica e melódica, com papel de união coletiva. Com efeito, as sociedades antigas possuíam um senso de coletividade muito maior que a contemporânea. Os deuses, os rituais, as artes eram voltados para a coletividade, e sendo o próprio homem “coletivo”, a música dessas sociedades certamente refletiam esta característica. Mario de Andrade (1953) teoriza que a música coletiva é a música rítmica, aquela que favorece a dança e os rituais coletivos. Este fato é importan-

INTERVALOS

Nos sistemas musicais tradicionais, cada nota de uma dada escala possui uma importância, uma hierarquia no conjunto musical. No sistema ocidental, o primeiro grau é a tônica, e dá nome à escala, sendo o grau mais importante; em seguida, têm-se o quinto grau, chamado de Dominante, e é a segunda nota mais importante. Têm-se em seguida, em grau de importância para o sistema tonal, a quarta (subdominante), a sétima (sensível) e os demais graus. Assim, na escala de dó maior, o sol (quinto grau) é a dominante, e o fá, a subdominante, e o si, a sensível.

TEMPERAMENTO

Por temperamento entende-se, de maneira resumida, a relação utilizada entre os diferentes graus da escala – a relação da divisão dos diferentes tons, em número de oscilações. O temperamento não é absoluto: não existe uma relação perfeita da divisão da oitava, ao invés disso, os diferentes temperamentos da música ocidental tiveram por objetivo privilegiar um ou outro intervalo, determinado pela intenção musical do momento.

te, pois é uma situação diametralmente oposta à que se verificará no período moderno, onde o individual sobrepõe-se ao coletivo, e a música, a religião e as demais instâncias sociais são completamente independentes.

Somente com o advento do cristianismo é que se instaurou o conceito de indivíduo, que era pecador e responsável pelo seu sofrimento de maneira individual. Isso marca a mudança do foco da música do ritmo pela melodia. Nas palavras de Mario de Andrade:

Ora, o Ritmo é socializador. Com suas dinamogenias muito fortes ele coletiviza facilmente os seres. A melodia, fisiologicamente falando menos ativa, deixa espaço maior para que se desenvolvam com maior independência os afetos individuais do ser. Por isso, à fase rítmica antiguidade, levada ao apogeu

Figura 38. Panorâmica do anfiteatro de Epidauros, Grécia (arquivo pessoal Michael F. Mehnert)

pela perfeição incomparável da Rítmica Grega, vai suceder a fase melódica, isto é: à preponderância do ritmo que a gente observa na música antiga, sucede a preponderância sutil e condescendente da melodia.

Ainda há outra constatação a fazer: devido a essa preponderância de melodia sobre o ritmo, a música se sutiliza e vai deixar gradativamente de ser sensação para se tornar sentimental. De associativa que fora de primeiro, vira divagativa (ANDRADE, 1953, p. 37).

Figura 39. Planta do auditório de Epidauros (destaque em cores sobre desenhos de Werner Blaser e Monica Stucky)

Assim, é neste âmbito de indissociabilidade entre estas atividades humanas que devem ser analisados os espaços dedicados à música que sobreviveram até nossa época. Um exemplo de anfiteatro antigo preservado é o de Epidauros, na Grécia, detentor de muitas das características descritas por Vitruvius. Estes eram espaços destinados para compreensão da palavra, e diversos artifícios, como dispositivos de bronze sob os assentos para reforço da voz, ou orientação do auditório em relação aos ventos predominantes, eram utilizados em conjunção com todo o conhecimento sobre harmonia e dinâmica sonora acumulados pelos estudiosos. Segundo Vitruvius (2006):

The circumsonant are those in which the voice spreads all round, and then is forced into the middle, where it dissolves, the case-endings are not heard, and it dies away there in sounds

of indistinct meaning. The resonant are those in which it comes into contact with some solid substance and recoils, thus producing an echo, and making the terminations of cases sound double. The consonant are those in which it is supported from (...) below, increases as it goes up, and reaches the ears in words which are distinct and clear in tone. Hence, if there has been careful attention in the selection of the site, the effect of the voice will, through this precaution, be perfectly suited to the purposes of a theatre (VITRUVIUS, 2006)⁵

Entretanto, como já dito anteriormente, somente podemos intuir sobre a música e a *performance* musical que tomava lugar nestes espaços. A falta de um sistema compreensivo de notação musical, aliada ao esforço ativo da Igreja Católica, no início da era cristã, em distanciar os fiéis recém-convertidos das lembranças dos deuses da Antiguidade contribuíram para extinguir de fato qualquer resquício reconhecível desta música. Entretanto, os conceitos sobre sonoridade

5 O circusonante são aqueles em que a voz se espalha por toda a volta, e então é forçada a para o meio, onde se dissolve, as sílabas finais não são ouvidas, e ela dissipa-se ali em sons de significado difuso. Os ressonâtes são aqueles em que [o som] entra em contato com alguma substância sólida e recua, produzindo um eco, e fazendo as terminações das sílabas soarem duplicadas. Os consoantes são aqueles em que [o som] é suportado a partir de baixo, e aumenta à medida que sobe, e chegam aos ouvidos palavras que são distintas e (...) claras no tom. Assim, caso tenhar havido uma atenção cuidadosa na seleção do local, o efeito da voz, através desta precaução, será perfeitamente adequado aos propósitos de um teatro (...).

e sobre afinação foram adotados por toda a Idade Média até o Renascimento, com a expansão dos limites da música. O legado do mundo antigo foi que:

embora haja uma grande incerteza quanto às questões de pormenor, sabemos que o mundo antigo legou à Idade Média algumas idéias fundamentais no domínio da música: (1) uma concepção da música como consistindo essencialmente numa linha melódica pura e despojada; (2) a idéia da melodia intimamente ligada às palavras, especialmente no tocante ao ritmo e à métrica; (3) uma tradição de interpretação musical baseada essencialmente na improvisação, sem notação fixa, em que o intérprete como que criava a música de novo a cada execução, embora segundo convenções comumente aceitas e servindo-se de fórmulas musicais tradicionais; (4) uma filosofia da música que concebia essa arte não como uma combinação de belos sons no vácuo espiritual em social da arte pela arte, mas antes como um sistema bem ordenado, indissociado do sistema da Natureza, e como uma força capaz de afetar o pensamento e a conduta do homem; (5) uma teoria acústica cientificamente fundamentada; (6) um sistema de formação de escalas com base nos tetracordes; (7) uma terminologia musical (GROUT, PALISCA, 2007, p. 34-35).

Assim, durante a Idade Média é inegável a influência da Igreja sobre a música, que passou de ser uma forma de entretenimento e deleite para uma comunicação divina, e portanto não passível de apropriação por parte dos profanos, e de normatização por parte da Igreja. Esta se utilizará do sistema pita-

MODOS E CANTO GREGORIANO

Modos podem ser entendidos como um vocabulário das notas disponíveis e, ao mesmo tempo, um repertório de motivos melódicos. Cada conjunto destes elementos exprime uma certa idéia ou conjunto de sentimentos, pois são derivados da mesma escala musical e são compatíveis rítmica e melodicamente.

O Canto Gregoriano possuía algumas regras, que eram fielmente transmitidas e exaustivamente ensinadas:

1- Toda música deveria ser **homofônica**, ou seja, todos os cantores e instrumentistas deveriam cantar exatamente a mesma melodia ao mesmo tempo, sem variações. O objetivo aqui é de que as palavras fossem facilmente compreendidas, no que pese que a letra do Cantochoão fosse em latim, inacessível aos fiéis comuns. Além disso, a Igreja pretendia diferenciar-se da música laica, que utilizava-se de **polifonias** (o oposto da homofonia, ou seja, os diferentes componentes do

grupo fazem diferentes sons ao mesmo tempo).

2- Estava proibida toda forma de ornamentação da música, que deveria ater-se estritamente à regras de composição pré-estabelecidas (modos eclesiásticos), em nome da compreensibilidade do texto. Estas ornamentações somente eram toleradas se ocorressem em uma única sílaba, com o intuito de reforçá-la ou dar destaque à mesma. Assim nasceram os **melismas**, e mais do que um simples detalhe técnico de execução, eles foram o embrião de todo um desenvolvimento e experimentação posterior da composição musical.

3- A música deveria ser estritamente vocal, e executada por homens. Para se obter as vozes agudas, utilizavam-se meninos-cantores. Essa proibição foi muito rapidamente relaxada, tendo tido vigor somente na Alta Idade Média. Por volta do ano 1200 várias igrejas já possuíam órgãos para acompanhamento das missas, portáteis ou fixos, e muitas já começavam a instalar instrumentos de grande porte.

górico de afinação, e utilizando-se de esquemas batizados de “modos gregos”, apesar destes não terem relação direta com as escalas utilizadas naquela cultura, prosseguirá na adesão do uso da música como parte integrante e inseparável da sua liturgia.

A princípio, com a rápida expansão da Igreja nos primeiros séculos após seu estabelecimento, uma falta de uniformidade nos rituais e no formato das igrejas existiu. Entretanto, apesar a inicial mescla com a cultura local dos povos recém-convertidos, o fortalecimento do poder central do papa em Roma exigiu uma padronização de toda a liturgia. O responsável por esta organização foi o papa Gregório I, que ocupou o trono de São Pedro de 590 a 604 da era cristã. Ainda que a durante a Baixa Idade Média houvesse sido disseminada a lenda que atribuía a ele a criação de todo o repertório do canto utilizado nos ofícios, São Gregório na verdade foi um compilador e normatizador da música e da liturgia católica, iniciando um movimento de padronização que iria eliminar grande parte da heterogeneidade existente. Conta esta lenda que: “(...) uma pomba ditava-lhe os cânticos ao ouvido e ele ia-os cantando para um escriba instalado atrás de um tabique, que os registrava por escrito (...)” (GROUT, PALISCA, 2007, p. 58). Entretanto, o sis-

tema de escrita da música surgiria somente tempos mais tarde, deixando clara a autoria posterior desta alegoria. Ainda assim o canto gregoriano, chamado assim em homenagem a Gregório, espalhou-se pela Europa com a velocidade dos missionários da Igreja. Mais do que somente impor-se durante o curso das missas e outros ofícios, a música sacra eliminaria o próprio conceito da música executada para deleite e do prazer pela própria combinação dos sons, eliminando-se assim a música instrumental, que não portava a palavra divina, além de inibir as grandes formações e danças pagãs, tidas como pecado mortal pelo simples fato de representarem um bem estar mundano. Um dos motivos dessa rápida adoção da religião católica era a necessidade dos monarcas em unificarem seus reinos em torno de uma crença, e a expansão da Igreja vinha de encontro a este desejo.

Assim, após essa primeira expansão por conta da transmissão oral e das fórmulas mnemônicas (o famoso “saber cantar”), a escrita musical, criada pela Igreja em franca expansão e como consequência da necessidade de padronização e uniformização de ritos e entendimentos litúrgicos, é característica única da música ocidental. Entretanto, ainda assim a escrita era muito diferente da atual: a música não era escrita e descrita de maneira precisa, pois as altu-

Figura 40. Papa Gregório recebendo inspiração do Espírito Santo enquanto ditava os cânticos a um escriba (reprodução de iluminura Museu Treib, Alemanha)

Figura 41. Notação de canto gregoriano. Notar as neumas colocadas sobre as sílabas (GROUT, PALISCA, 2007)

Figura 42. Mão Guidoliana, sistema mnemônico para memorização das passagens da execução musical (GROUT, PALISCA, 2007)

ras e os tempos das notas não eram colocados, somente a altura relativa e a sequência em relação ao texto da liturgia, já que as informações faltantes eram consequência de um modo de se cantar que os membros do clero aprendiam, e que adaptavam conforme as características locais de modo a obter o resultado musical desejado. A *performance* era ajustada individualmente (por cada corpo clerical) para as condições existentes em sua realidade.

Neste ponto, segundo Grout e Palisca (2007), inicia-se a possibilidade de uma verdadeira pesquisa histórica sobre a música, já que a notação musical forma um conjunto de documentos passíveis de estudo e catálogo, diferente da transmissão oral da música em outros pontos do planeta (e na tradição popular da música ocidental).

Esta música, também chamada de Cantochão, tem como característica principal a sua submissão ao texto litúrgico. O ritmo das palavras, das recitações dos salmos e das orações é o que determina o andamento da música, sendo essa um mero suporte para a liturgia.

Entretanto, para enfatizar alguma palavra particularmente importante, ou para dar ênfase a uma passagem, são utilizados melismas, ornamenta-

ções extremamente elaboradas em cima de uma única sílaba. Neste ponto, a música torna-se livre, antevendo a grande abstração que irá se desenvolver ao longo dos séculos. Essa única “licença melódica” forma o núcleo que, nas mãos de músicos cada vez mais profissionalizados, tomará diversas formas ao longo do tempo, e servirá de ponto de apoio na *performance* musical em diferentes situações e templos, permitindo que os cantores se adaptassem à tipologia não completamente homogênea das igrejas e locais de culto nos primórdios do catolicismo.

Temos, nestes templos ou igrejas conhecidas como Românicas, a segunda tipologia básica dos espaços para música: a da caverna, o local onde os cristãos primitivos se refugiavam para exercer seu culto, e modelo de construção dos templos para a comunicação com o divino.

São edificações ainda pouco refinadas e ornamentadas, construídas a partir da matéria-prima e mão de obra local. São surpreendentemente homogêneas enquanto aparência, mas de grande diferença física entre si.

Após a consolidação da Igreja Católica, por volta do séc. VII, as igrejas Românicas ajudariam, por suas características físico-acústicas, a evidenciar

Figura 43. Igreja Românica em Outeiro Seco, Portugal. Em pequenas Igrejas deste tipo, desenvolveu-se toda a liturgia e o Canto chão monódico (arquivo pessoal Fernando Ribeiro)

Figura 44. Interior da Igreja Românica em Outeiro Seco, Portugal. Apesar dos pesados materiais, as pequenas dimensões dessas edificações favoreciam a voz humana, ainda que as pesadas paredes já permitissem uma dimensão harmônica à música (arquivo pessoal Fernando Ribeiro)

a questão harmônica da música ocidental (ao invés da ênfase na melodia de outras civilizações) devido aos longos tempos de reverberação nas espessas paredes destes recintos. Assim, as linhas melódicas se entrelaçavam e se misturavam, e lidando habilmente com esta sobreposição, começou a destacar-se o elemento harmônico da mesma. Obviamente, cada diferente igreja possuía características particulares apesar de seguirem, grosso modo, a mesma lógica. Podemos então voltar ao conceito de *performance* para compreender estas adaptações ao espaço para que a mensagem litúrgica seja transmitida conforme a sua intenção original.

Segundo Carpeaux (1964), podemos comparar a música deste período a blocos de fundação de uma igreja gótica. São blocos duros, ásperos, e até brutos, mas que ao longo do tempo de sua construção, se tornarão cada vez mais desbastados, refinados. Sua expressão múltipla irá aos poucos se revelar, assim como ao longo os séculos, as simples igrejas e capelas cristãs irão se tornar obras arquitetônicas complexas: esse é o período pré-renascentista, que verá a música conquistar a sua autonomia como linguagem e como processo cultural – autonomia esta que perdurará até o começo do século XX. Na mú-

sica, esse é o início da polifonia ou seja, da escrita dita vertical ou harmônica, em contraste com a escrita horizontal ou melódica. Essa é uma característica chave de diferenciação da música ocidental européia da música de outras tradições: a polifonia é o primeiro passo da abstração e da autonomia.

Assim, a Igreja optou por uma música que privilegiava o texto sobre a melodia. Essa melodia era cantada em uníssono, não importando o número de componentes do coro, e normalmente desacompanhadas de instrumentos musicais, com o objetivo de aumentar a inteligibilidade das palavras no ambiente altamente reverberante das igrejas.

Entretanto, a música executada nas praças, comemorações particulares e pelos trovadores, poetas-músicos quase onipresentes durante a Idade Média, tomaria uma forma diferente da sacra. Cada vez mais seriam, por força do acompanhamento de instrumentos ou pelas possibilidades diferenciadas dos espaços onde eram executadas, uma junção de diferentes vozes, sobrepondo-se à melodia principal, e interagindo de várias maneiras com esta. Apesar de utilizar-se da mesma base musical do Cantochão, aos poucos uma grande mudança se processa na criação musical. Com esta variedade de melodias nasce

SISTEMA DE NOTAÇÃO MUSICAL

Os primórdios da notação musical podem ser reconhecidos na melodia do Cantochão da Idade Média: não que os povos da antiguidade não possuíssem algum método de fixação da música, mas pelos poucos exemplos sobreviventes em vasos e murais, percebe-se que não eram muito difundidos, e hoje ainda são extremamente incompreendidos. Toda a pesquisa histórica neste sentido baseia-se muito mais em uma tentativa de reconstrução com pequeno suporte dessa notação primitiva do que propriamente uma interpretação da intenção dos autores das peças. Muito dessa reconstrução baseia-se em temas folclóricos tradicionais, passados por via oral ou através de uma reconstrução combinada de instrumentos

tradicionais e rituais religiosos.

A notação do Cantochão é mais relativa do que absoluta, ou seja: as notas não se distribuem em alturas definidas e prontamente legíveis, mas sim relativas a um sistema já pré-concebido e estudado, acompanhado do texto da peça dividido silabicamente. Também pouca indicação de divisão de tempo ou de duração existem, pois estes baseiam-se no modo já consagrado de canto, estudado pelos religiosos desde sua entrada no monastério. Outros sistemas mais precisos foram desenvolvidos, como a notação Guidoniana, que possuía linhas de cores diferentes simbolizando as notas Fá e Dó. Importante notar que alguns símbolos desta notação são os responsáveis pelas atuais simbologias de clave nas notações modernas.

também a variedade de ritmos, e a música aos poucos adquire características polifônicas e polirrítmicas.

O estabelecimento de uma escola de composição que iria adotar e desenvolver a polirritmia já incipiente coincidiu com a construção da catedral de Notre Dame de Paris, sendo por isso conhecida como escola de Notre Dame. Trabalharam nesta igreja dois dos primeiros compositores os quais são sabidos os nomes e aos quais podemos atribuir a autoria de algumas obras: Léonin (c. 1200), poeta e músico, e Pérotin (c. 1250), compositor. O desenvolvimento e sistematização da escrita musical desenvolveu também a noção de autoria da obra, conceito este pouco importante até então. Os motetes (um tipo de cantiga muito apreciada na época) destes compositores e de outros anônimos contemporâneos são marcos na história da música, pois deixam claro a influência da composição popular na música sacra e denotam a crescente flexibilização da homofonia gregoriana em busca da polifonia, que se realizaria plenamente na Renascença.

Ao mesmo tempo em que as ornamentações melismáticas começaram a não se restringir em somente uma sílaba, a missa deixava de possuir uma estrutura rígida e determinada, e passava a incluir algumas peças com alto grau de

liberdade musical. Mas mais importante foi a inclusão da polifonia dos motetes no “cânone oficial” da Igreja. Este movimento não se deu de uma hora para outra, mas foi fruto de um processo paulatino de mudança de foco do divino para o humano.

Assim, ao mesmo tempo em que as cortes européias alcançavam proeminência e influência maiores, a ponto de rivalizar com a Igreja, os compositores que antes somente serviam à religião começaram a servir a esta nova classe em ascensão, atentando a seus gostos menos regulamentados e laicos. Assim, sem uma grande revolução ou ponto de inflexão, a música do Canto-chão (apesar de ainda se conservar inalterada em alguns locais) foi marcadamente influenciada pelos usos e costumes externos a ela.

Mais uma vez, volto a Weber (1995) que aponta como o paulatino uso de instrumentos musicais favoreceu (e é sintoma da) a autonomização da música como esfera independente de conhecimento humano. Nesta visão, o estado da música em amálgama com a religião, nos tempos antigos e na Igreja cristã primitiva, promove uma separação em movimentos de sucessivos antagonismos, até adquirir vida independente e começar a reverter o quadro anterior, tomando para si atributos religiosos, com já visto anteriormente.

Figura 45.
Interior da
Catedral de
Notre Dame de
Paris (arquivo
pessoal Cezary
Piwowarski)

Figura 46.
Fachada da
Catedral de Notre
Dame de Paris
(arquivo pessoal
Nicola Sanchez)

Figura 47. Plantas e cortes da Catedral de Notre Dame de Paris em um desenho anônimo do século XV. Delimitações de espaços foram colocadas nesta imagem somente para fins de comparação (Anon.)

É interessante notar como a música sacra medieval irá se tornar cada vez menos preocupada com a compreensão do texto, para voltar-se à harmonia, passando da estrutura bastante rígida do Cantochão para as composições de Leónin e Pérotin, com três ou quatro vozes cantando diferentes passagens textuais, em diferentes línguas às vezes. Uma imagem que bem ilustra esta concepção é a de que:

A combinação das vozes não constituía um conjunto homogêneo como a de um moderno trio ou quarteto; mesmo quando todas faziam-se ouvir em simultâneo, cada uma delas guardava uma certa independência, permanecendo mais justapostas do que amalgamadas, **à maneira das figuras da pintura medieval, que coexistem na mesma superfície física, mas não no mesmo espaço visual...** (GROUT, PALISCA, 2007, p. 119 – grifo nosso).

Esta afirmação, mais do que fazer parte de uma lógica puramente musical, advém da concepção de ordem cósmica medieval, baseada por sua vez nas consonâncias musicais pitagóricas. As catedrais góticas são o primeiro exemplo mais bem acabado da fina integração entre liturgia, arquitetura e música como forma de transmissão da mensagem espiritual da Igreja. De fato, o Cantochão, acrescido das inovações tra-

zidas pelos compositores medievais, ao ser executado em uma dessas catedrais, de grandes e altas ogivas e, por consequência, com grandes tempos de reverberação, provocavam uma sobreposição de sons, palavras e melodias vindos justamente do alto, em uma referência clara ao ideal espiritual da mensagem da Igreja. Estas características tinham a intenção de espelhar este macrocosmo em seu interior, criando um local onde tais proporções estivessem construídas de maneira visível para os fiéis.

Estes locais deram uma dimensão harmônica à melodia do Cantochoão, e levaram à polifonia citada acima.

Uma primeira questão é até que ponto estas características destes ambientes eram desenvolvidas de maneira consciente, segundo um plano ou um projeto. Claramente, a noção de projeto em arquitetura, conforme a conhecemos hoje, não é aplicável. O conhecimento da construção das catedrais góticas, adquirido de forma empírica e pela experiência de mestres construtores anteriores, era passado em um sistema de aprendizado dentro das guildas, e os segredos da arte eram guardados a sete chaves.

Devemos lembrar-nos que a noção de autoria e posse de uma obra era

*Figura 48. Órgão da Catedral de
Notre Dame de Paris
(arquivo pessoal Eric Chan)*

muito menos importante do que a atual; como dito anteriormente, todo o sistema de conhecimento ocidental constituía-se em um amálgama. Essa integração, portanto, ao invés de advir de um cálculo e um projeto apurados, como entendemos hoje, derivava de uma lógica integrada e única, em que cada porção de uma determinada obra, que hoje categorizamos em disciplinas autônomas, fazia parte de um mesmo conjunto, em uma visão macro cósmica e integrada, regida em grande parte pela religião. Fica claro que falar-se em projeto de uma catedral medieval é descontextualizar o seu processo de criação; havia sim um plano, mas este estava mais calcado no conhecimento prático e corporativo dos construtores do que em um planejamento e detalhamento apurados.

Com o prosseguimento dos séculos e com o lento declínio do feudalismo aliado à diminuição da autoridade absoluta da Igreja, paralelamente com os avanços científicos e sociais no Renascimento, iriam transformar e diversificar a produção musical e arquitetônica da sociedade européia, e a música sacra desta época deixará de ser a manifestação da arte musical mais importante da época. Entretanto, em consonância com a permanência das próprias catedrais e templos góticos, símbolos da força da Igreja, o Cantochão nunca deixou de ser

executado e aprendido, tornando-se presença constante na liturgia tradicional até os dias de hoje.

Como última menção, não podemos nos esquecer que a música não era somente executada em ambientes sacros e em cortes nobres: a música fazia parte da vida cotidiana do povo, servindo como válvula de escape e como mensageiro de suas dificuldades e insatisfações. O desenvolvimento da música “popular” (termo usado aqui somente para diferenciá-la da música da Igreja, e não no sentido atual) refletir-se-ia na música sacra ao passo que a influência da Igreja Católica se diluía ao fim da Idade Média.

A música do Renascimento

Se o Renascimento significou um período prolífico nas artes plásticas, arquitetura e literatura, na música não foi diferente. Sob a patronagem das famílias italianas que detinham o poder em pequenos ducados e principados (no que hoje é a Itália moderna), a linguagem musical completaria uma primeira transformação.

O período Renascentista é caracterizado por uma redescoberta e busca dos valores da Antiguidade Clássica, em especial, a cultura grega e romana.

Figura 49. A aristocracia do Renascimento tornou-se também patrocinadora da música e dos músicos (GROUT, PALISCA, 2007)

Na pintura, na escultura e na arquitetura, muitos artistas buscaram os resquícios do mundo antigo para se basear na execução de suas obras. Na música, como já discutido anteriormente, não sobreviveram amostras fidedignas das composições; a teorização sobre a influência grega ou romana na música é um aspecto relativamente contemporâneo. Assim, os compositores do período apropriaram-se mais do espírito clássico do que de suas técnicas e formas, em consonância com o movimento cultural geral. Já ao fim do século XIV, há o declínio da elite feudal e rural para a ascensão da aristocracia urbana que começava a impor seu poder não somente econômico ou militar, mas também cultural. A Igreja perdia a função de reguladora absoluta das artes e do comportamento social, e o Estado, reorganizado em monarquias absolutistas ou pequenos domínios associados, surgia como o responsável pela vida terrena, deixando para a religião os assuntos relativos à espiritualidade.

Nesta época, outra mudança é de primordial importância para o desenvolvimento posterior da música e do espaço musical: o patrocínio da arte deixa de ser exclusividade da Igreja, que passa a dividir este encargo com os príncipes e as oligarquias laicas locais (GROUT, PALISCA, 2007).

Entretanto, a historiografia tradicional responsável pela divisão e batismo das diferentes épocas da sociedade ocidental em “Idade Média”, “Renascimento” e “Romantismo”, por exemplo, nos faz intuir uma mudança radical e consciente, operada em poucos anos. Não é esse o curso da história da música ou da arquitetura, entretanto; o que se verifica na verdade é uma paulatina transformação, uma apropriação de novos valores em convivência com entendimentos anteriores. Esta observação é deveras importante sobretudo para a música, pois por mais que a Igreja Católica já não fosse a patrocinadora e normatizadora exclusiva e absoluta das artes, ainda assim a composição sacra será um importante tema durante muitos séculos (de fato, como será discutido mais adiante, esta modalidade ainda está viva até hoje).

Portanto, com esta consciência de uma transição paulatina em contraste com uma revolução com data marcada, podemos dizer que em termos musicais, o caminho iniciado na Alta Idade Média em direção a uma polifonia liberta das regras do canto gregoriano terá continuidade, iniciando-se com a isorritmia entre as vozes, o primeiro passo para se garantir uma relação harmônica entre estas, além de um importante aumento da música composta com temas pro-

fanos, para ser executada fora das igrejas, normalmente em salões e eventos aristocráticos. Esta nova patronagem exigiria um novo espaço para a *performance* musical: assim as salas particulares de concerto, os pequenos teatros e finalmente, o Teatro Olímpico de Palladio tomam forma, como um monumento a esta nova classe dominante que vem não somente disputar o poder econômico e político da Igreja, mas também o cultural, tomando para si o papel de mecenas e influenciador dos destinos das artes.

Essa alteração é crucial, pois ampliará o espectro da música ocidental, fazendo com que o próprio sistema de afinação pitagórico e os modos gregos tornassem-se insuficientes para abarcar as novas experiências e sonoridades dos artistas. Inicia-se assim uma época de diversos sistemas de temperamento e modulação, sem que um único sistema tornasse-se dominante. Certo é que, aos poucos, o foco passaria de uma relação em quintas, utilizado no canto gregoriano, para uma em terças e sextas, mais adequada à polifonia e às características de harmonia acentuada das composições.

Outro sistema em franco desenvolvimento era o da notação musical, que permitiria a reprodução e o estudo da música por outros que não o autor

da obra. Assim, aos poucos, a improvisação segundo fórmulas mnemônicas consagradas era substituída pelo apuro técnico e o planejamento da peça, permitindo se falar em uma escrita musical de forma efetiva.

Pode-se aqui estabelecer um paralelo com a arquitetura: este é o momento histórico em que o próprio ofício de arquiteto toma forma próxima da atual, e que a noção de projeto surge; em contraste com o “saber fazer” prático e real das corporações de ofício medievais, inicia-se o planejar científico e abstrato, uma das características próprias da forma contemporânea da prática arquitetônica, assim como na música o compositor passa a ser figura independente do intérprete. Não é incomum que aquele que cria e pensa a música tenha uma habilidade com algum instrumento musical, mas muitas vezes o próprio ofício de compor impede o apuro técnico necessário para execução de obras e passagens de grande dificuldade. Portanto, pode-se dizer que, assim como na arquitetura, começa a se esboçar a noção de projeto independente da obra. Podemos traçar um paralelo entre o projeto arquitetônico e a composição musical: ambos são representações abstratas de uma forma que tomará corpo em um momento posterior – a arquitetura com a efetiva edificação e a música, em sua execução.

Cabe novamente um parêntese ao exposto, por conter aquilo que Bruno Zevi chamaria de “mito de Brunelleschi”: a noção de que duas ou três obras marcariam toda uma transformação que em realidade é paulatina e contínua entre os séculos. Nas palavras de Zevi:

O mito de Brunelleschi que, com a cúpula de *Santa Maria Del Fiori*, encerra o século XIV e inicia, com o *Portico degli Innocenti*, o século XV, não tem, como tantos outros mitos, base alguma nos fatos concretos da arquitetura. (...) Para corrigir estes preconceitos populares, a crítica contemporânea precisou agir em dois sentidos, reivindicando a originalidade da Renascença e a **sua posição perfeitamente inserida na continuidade histórica da cultura.**

Qual é o elemento novo que aparece imediatamente na arquitetura do século XV, desde Brunelleschi? É essencialmente uma reflexão matemática desenvolvida sobre a métrica românica e gótica. Busca-se uma ordem, uma lei, uma disciplina contra a incomensurabilidade, a infinitude e a dispersão do espaço gótico, e a casualidade do românico. (...) Tudo que é designado pelo nome de intelectualismo e humanismo do século XV, em termos espaciais, significa isso: quando se entra nas igrejas de *San Lorenzo* e do *Santo Spirito*, **mede-se**, em poucos segundos de observação, todo o espaço, e possui-se facilmente a sua lei (ZEVI, 2009, p. 96-97 - Grifo nosso).

Também na música contemporaneamente refuta-se a idéia de uma revolução brusca. Segundo Grout e Palisca (2007):

Estas mudanças de perspectiva, que tornavam a música mais cativante e mais expressiva para o ouvinte, não se operaram bruscamente, estendendo-se, muito pelo contrário, por todo o período do Renascimento, que abarcou, aproximadamente, os anos de 1450 a 1600. Dada a rápida evolução que a música sofreu neste um século e meio - a ritmos diferentes nos diferentes países - não é possível definir um estilo musical renascentista. O Renascimento foi mais um movimento cultural geral e um estado de espírito do que um conjunto de técnicas musicais (GROUT, PALISCA, 2007, p. 188).

Carpeaux (1967) estabelece de forma definitiva a relação desta música com o momento artístico em um trecho mais alongado que é de suma importância a reprodução, ainda que lide com o período inicial do Renascimento:

As formas musicais dessa civilização são a missa e o motete cantados a capela, isto é, sem acompanhamento instrumental. Parecem-se com as construções do gótico Flamboyant, os passos municipais de Louvain e Audenarde, feitos como de rendas de pedra: arabescos e ornamentos infinitamente complexos. A ciência contrapontística dos mestres “flamengos” constrói catedrais sonoras, de complexidade sem-par em qualquer época posterior. A escritura é rigorosamente ‘linear’ e ‘horizontal’, isto é, as vozes procedem com independência (enquanto na música moderna se sucedem acordes, “colunas verticais” de sons). É essa independência de vozes que quando coincidem eufonicamente produz a impressão de coros angélicos. Mas como temas musicais, que dão nomes às Missas dos compositores, servem canções populares da época: *L’homme armé*, *Malheur me bat*,

Figura 50. Interior da Santa Maria Del Fiore, em Florença
(arquivo pessoal Ricardo André Frantz)

Fortuna desperata..., *Se La face...*, canções eróticas e até obscenas. Esse “populismo” não ilude. Não se trata de arte popular. Nas cidades flamengas e francesas está em plena decomposição o corporativismo medieval. Os mestres “flamengos” não são artesãos. São cientistas da música, exercendo uma arte que só o músico profissional é capaz de executar e compreender. As incríveis artes contrapontísticas de escrever em até 36 e mais vozes independentes, de inversão e reversão de temas, em “escritura de espelho”, em “passo de caranguejo”, nem sempre parecem destinadas ao ouvido; a complexidade da construção só se revela na leitura. É música que menos se dirige aos sentidos do que à inteligência. É arte abstrata (CARPEUX, 1964, p. 9).

Um excelente exemplo do que foi exposto é, não por coincidência, a composição de Guillaume Dufay para a consagração da *Santa Maria del Fiore*, baseada nas proporções matemáticas desta (GROUT, PALISCA, 2007) para parte da música utilizada no ofício litúrgico, que foi dirigido pelo papa Eugênio IV pessoalmente.

Não se pode deixar de citar que neste período ocorreu a Reforma Protestante e a Contra-Reforma católica, eventos de impacto expressivo e que iriam influenciar a sociedade ocidental de forma indelével. Enquanto nos territórios que se mantiveram fiéis à Igreja Romana a música profana observou um grande crescimento impulsionado pela aristocracia sedenta de cultura, nos

países onde o protestantismo obteve maior penetração a música sacra iria se destacar, desta vez em um direcionamento diferente do anterior.

A música dos primórdios da Reforma Protestante será mais voltada para a execução com o conjunto de toda congregação. Assim, não se admitia que músicos profissionais fossem os responsáveis pela música: nos templos calvinistas, a polifonia em prática foi completamente abolida, em nome de uma música simples, que pudesse ser executada pela comunidade, dentro do espírito democrático e voltado ao indivíduo do protestantismo; a música era predominantemente vocal, e admitindo-se um prelúdio ou simples acompanhamento do órgão nos ofícios. A música era da comunidade, e os artistas ligados a ela deveriam basear-se neste premissa para a criação de sua arte.

Na Alemanha, entretanto, Lutero não negaria a herança da música cristã até então, permitindo que se incorporassem livremente tradições regionais e folclóricas, além de suportar a formação de um coro mais especializado (ainda que proveniente da comunidade). Com o passar dos anos, outros instrumentos além do órgão seriam admitidos nos ofícios, e a base que permitiria o grande desenvolvimento da música na Alemanha, dentro do contexto das igrejas pro-

GIOVANNI DA PALESTRINA

Giovanni da Palestrina (1525-1594) foi um compositor nascido na localidade de Palestrina, e dedicado quase que inteiramente à composição de música sacra. É reverenciado como o equivalente católico de Bach, não em estilo ou forma musical, mas em importância para a sua época. Palestrina ocupou diversos postos de grande importância no contexto musical católico, e foi o responsável pelo início da revisão e padronização da música a ser utilizada nos rituais católicos segundo as determinações do concílio de Trento, tarefa interrompida em sua vida e somente completa no início do século XX. A obra de Palestrina caracteriza-se pela adoção de uma polifonia em poucas vozes, com base na compreensão do texto e na ênfase aos pontos importantes da fala, servindo assim para transmitir o caráter solene de cada passagem da liturgia. Seria o primeiro compositor cujo estilo seria estudado e ensinado à posterioridade entre os compositores de música sacra.

testantes estava formada, como será visto mais adiante (CARPEAUX, 1964).

A Reforma Protestante não pode ser divorciada da reforma católica (ou Contra Reforma, segundo os historiadores protestantes), de superior importância para a música no contexto sacro.

As ações da Reforma Católica foram várias, mas de especial importância para este estudo estava a formação de companhias para catequese dos nativos do Novo Mundo, a adoção da bíblia em língua vernácula e a normatização da música para os ofícios da Igreja.

Com efeito, a polifonia reinante nos últimos anos do século XV levaria à completa falta de inteligibilidade do texto sacro durante o ofício (no que pese o uso do latim na liturgia, língua de domínio restrito). O Concílio de Trento, realizado de 1545 a 1563, teria a intenção de retornar a prática musical tradicional do canto gregoriano, eliminando as polifonias e o uso de temas populares nas missas. Entretanto, com o grande desafio de fazer frente ao protestantismo incipiente e vigoroso que tomava conta sobretudo do norte da Europa, pouco tempo foi dedicado e vagas decisões foram tomadas sobre este tópico, ficando para os bispos a aplicação efetiva destes preceitos. A lenda corrente é de que,

estando o concílio decidido a abolir a polifonia da Igreja,

Palestrina teria composto uma missa a seis vozes para demonstrar que o estilo polifônico não era de modo algum incompatível com um espírito reverente e não perturbava necessariamente a compreensão do texto; Palestrina ter-se-ia, assim, tornado o 'salvador da música sacra' (GROUT, PALISCA, 2007, p. 284-285).

Tal fato, entretanto, não é verdadeiro: a referida missa, composta por Giovanni da Palestrina em homenagem ao papa Marcelo II provavelmente nunca foi ouvida no concílio em si, tendo sido publicada em 1567, quatro anos após o fim deste.

Assim, definido o caráter da música sacra, ficou aberto o espaço para a composição profana ganhar grande força, oferecendo oportunidades de experimentação e desafios diferenciados em relação à prática usual. Mais uma vez, não há uma característica determinante da música profana do período; é antes uma coleção de temas folclóricos locais e de técnicas polifônicas apuradas, em adaptação ao espaço e à situação social a que eram destinadas. Danças, música para o teatro e a ópera, música para entretenimento em festivais e para diversão doméstica: já não mais pairava a aura de pecado absoluto em torno

Figura 51. A música, cada vez menos ligada ao pecado, era presença certa nos bailes aristocráticos (GROUT, PALISCA, 2007)

das formas de prazer, e o prazer musical poderia ser vivenciado sem maiores preocupações.

Em uma releitura do ideário greco-romano, os modos gregos, cada um com sua característica peculiar, ressurgem com o intuito de transmitir a emoção desejada ao ouvinte, e serão um dos guias para os compositores, que os combinarão com as escalas e formas tradicionais para alcançar o efeito pretendido. Avanços técnicos na notação musical permitirão que a análise e transformação musical sejam passados e transformados para as gerações seguintes, reforçando a noção de autoria das peças, em um movimento iniciado no século XIV.

Com o ressurgimento do interesse nas obras que privilegiassem o teatro, a encenação e a inteligibilidade da voz humana, era natural, portanto, que se recorresse ao esquema do anfiteatro antigo para a satisfação destas necessidades, lembremo-nos da revolução que foi a “descoberta” ou codificação das regras da perspectiva nas artes visuais, e teremos uma idéia do impacto dos estudos sobre acústica e percepção sonora no desenvolvimento destes espaços.

Figura 52. Teatro Olímpico de Palladio. Vista da plateia (“Buildings for Music”, Michael Forsyth)

Como exemplo icônico do auditório da Renascença, o Teatro Olímpico de Andrea Palladio pode ser considerado um primeiro passo na direção de uma concentração dos tipos discutidos anteriormente, já que sua forma pode ser resumida em um anfiteatro tradicional aberto mas contido dentro de um edifício.

Com isso, alcançou-se uma mescla das duas características: um espaço contido e fechado, porém com algumas peculiaridades acústicas de um ambiente a céu aberto, próprio para recitativos e óperas – este edifício em especial irá influenciar o desenvolvimento do teatro Barroco, como veremos mais adiante.

Outra inovação, além do formato original de seu interior, é que o Teatro Olímpico era uma casa construída pela e para a sociedade laica, e não pelo clero. Assim, as peças ali apresentadas não possuíam necessariamente temática litúrgica, mas sim também profana.

Este era um espaço dedicado, em sua quase totalidade, à ópera: uma de suas inovações é herdada justamente do teatro tradicional: o cenário, que reproduzia, segundo as mais avançadas técnicas da representação em perspectiva, um espaço citadino ao fundo com uma grande profundidade. O pequeno

Figura 53. Abaixo: Teatro Olímpico Palladio. Planta. Notar o cenário infinito posicionado segundo o ângulo de visão da plateia (“Andrea Palladio” de Leonardo Puppi)

Figura 54. Corte longitudinal do Teatro Olímpico. O conhecimento da perspectiva permitia a execução destes cenários

(“Andrea Palladio” de Leonardo Puppi)

volume do auditório, aliado à forma de distribuição da plateia, favorecem a escuta direta do som emitido pelos cantores e instrumentistas, com imperceptível tempo de reverberação do som refletido. A rebuscada decoração do ambiente também contribuía para a absorção e deflexão das ondas sonoras por toda a plateia. Estas características tornavam o auditório especialmente adequado para a ópera, onde a compreensão da direção da fonte sonora e do conteúdo da fala e a visão dos atores é mais importante do que uma profundidade ou reforço dos sons de outras fontes.

Muito diferentemente do que existe hoje, os concertos em um geral não eram públicos ou sequer disponíveis para serem vistos por meio de um ingresso. Estes artistas eram patrocinados diretamente pelos grupos oligárquicos, que organizavam eventos exclusivos para seus pares, como uma maneira de demonstrar sua influência e poder. Estes eventos, mais sociais do que musicais, deveriam então acontecer dentro de uma atmosfera controlada, sem interferências externas, em um ambiente onde todos os protagonistas sociais pudessem ser vistos em suas posições conforme sua importância. O anfiteatro fechado, então, vem a ser uma solução perfeita para responder a estas ne-

cessidades, pois atende às expectativas acústicas exigidas pela execução dos recitativos tão ao gosto desta aristocracia, ao mesmo tempo em que isolava seus habitantes do burburinho e dos olhares externos. Era possível também criar locais de prestígio e ostentação: camarotes, assentos cativos, lugares privilegiados, onde ver e ser visto era mais importante que a própria música que estaria sendo executada. Invariavelmente estes locais também possuíam um átrios e antessalas para socialização.

O Teatro Olímpico permaneceu durante muitos anos como um dos únicos teatros construídos para este fim, servindo de modelo e norma para posteriores desenvolvimentos do espaço de apresentação musical.

Projetado por Andrea Palladio e terminado em 1580, este é, de certa, forma o apogeu da obra deste artista, além de ser a sua última obra. Segundo Lionello Puppi:

Ultima Opera Del Palladio Il Teatro Olímpico nasce in realtà da lungo pensare sul tema scenografico, mentre riassume e sigilla l'intera esperienza Del maestro come inventore e manipolatore di spazzi (...) In qualche guisa, così, l'Olimpico rappresenta l'immagine incompiuta Del sogno dal Andrea più caro e così incredibilmente anacronistico da Poter trovare solo nella pre-

SISTEMAS DE AFINAÇÃO (OU TEMPERAMENTO)

Com a expansão da gama sonora do Renascimento, a afinação Pitagórica, preferida na Idade Média, já não mais se adequava à necessidade dos compositores renascentistas. Assim, devido à preferência pela resolução em terças em oposição às quartas e quintas do período anterior, o teórico Gioseffo Zarlino propõe a adoção do sistema Ptolomaico, que buscava intervalos mais justos entre as terças, em detrimento das quintas.

Uma outra afinação em uso na época era o mesotônico, deliberadamente desigual com vistas a privilegiar os intervalos de terças e sextas, em voga na época. Esta prática iria se manter até o fim do barroco, quando o temperamento natural surgiria e se manteria até hoje.

senza viva di chi l'aveva sognato Le condizioni irripetibili ed irrecuperabili dela transfigurazioni dell'attualità (PUPPI, 1995, p. 75)⁶.

De fato, Palladio nesta obra consegue traduzir todos os elementos do tecido social da época, fazendo de seu teatro mas do que um simples espaço para apresentações: ele é um retrato onde a aristocracia crescente poderia exhibir a sua força política e financeira, através de espetáculos suntuosos para convidados.

Como dito anteriormente, o “projeto” de espaços para a prática musical se dava de forma totalmente empírica. Os edifícios que sobreviveram até hoje geralmente são aqueles que, por uma série de fatores não intencionais, possuem uma qualificação adequada para a música que é executada em seu interior, sendo que os menos aptos geralmente eram demolidos em cinquenta anos de sua construção (FORSYTH, 1985).

Figura 55. Tapeçaria representando o baile dado por Catarina de Medici no palácio de Tuileries, Paris (arquivo pessoal de Cesar Ojedas)

6 T.A.: Última obra de Palladio, o Teatro Olímpico nasce, na verdade, de uma longa reflexão sobre o tema cenográfico, ao mesmo tempo que resume e encerra toda a experiência do Mestre como inventor e manipulador do espaço (...) De qualquer forma, o Olímpico representa a imagem incompleta do sonho mais caro e incrivelmente anacrônico de Andrea, de poder encontrar a presença viva daquilo que havia sonhado, a condição irrepitível e irrecuperável da transfiguração da atualidade.

Temos também, como espaço de apresentação musical, os próprios salões das ricas famílias patrocinadoras da música, onde se executavam danças, davam-se banquetes ou distraía-se ao som de músicos a serviço da corte. Estes espaços não possuem forma ou organização uniformes, sendo adaptados segundo as necessidades. No máximo, observava-se a decoração com temas relativos à música ou às musas gregas.

Outro espaço muito utilizado para a música eram os grandes jardins das residências nobres ou praças citadinas, onde grandes festas e bailes eram oferecidos para as oligarquias dominantes, como no caso da Florença dos Médicis ou em Veneza.

Mas qual a *performance* que se desenvolvia neste espaço? Como dito anteriormente, a música do Renascimento não podia se basear na música antiga, pela simples falta de referenciais para tal; ela irá então utilizar-se dos tratados de filósofos e estudiosos da Antiguidade para moldar e transformar a música que já vinha sendo executada – o Cantochoão e os motetes. A valorização da literatura e da palavra falada na língua local fizeram com que os compositores preocupassem mais com o ritmo, entonação e compreensão do

Figura 56. Grandes eventos se tornariam cada vez mais presentes nas grandes cidades. Festa na Praça de San Marco, Veneza (“Buildings for Music”, Michael Forsyth)

texto, transformando a polifonia quase ininteligível em uma composição onde as vozes possuem funções mais bem definidas, compreensíveis. Estes passam então a valorizar a palavra e a presença teatral do artista, e as óperas e recitativos têm a sua gênese, sobretudo na Itália. A *performance* estava associada então a atores específicos, que interpretariam as composições patrocinadas pela aristocracia; a música sacra, apesar de não estar indiferente a estes novos paradigmas, continua a existir segundo a sua lógica medieval, adotando alguns avanços da técnica musical; entretanto, não se pode negar a influência da arquitetura das igrejas, de sobremaneira das cúpulas, no reforço da polifonia. Esta, entretanto, em grande parte pela obra de Palestrina, torna-se mais racional, ordenada e compreensível, e passa a se prestar ao exercício dos serviços religiosos. A música puramente instrumental, rara até então, irá ganhar uma importância cada vez maior, tornando-se o acompanhamento perfeito para danças ou outras atividades que utilizavam a música como plano de fundo.

Em resumo, não existe uma característica única e marcada que defina a música renascentista, nem os espaços associados a esta. É certo que foi uma época de transformações em todos os níveis do conhecimento humano, um

processo de mais de duzentos anos até que, ao fim deste, o conhecimento e a sociedade humanas estariam completamente transformados. Este longo caminho de transformação e de troca de características e novidades entre a música profana e a sacra irá continuar, acentuando-se até o Barroco, onde a ópera tomará grandes dimensões, assim como a tradição musical da Igreja será mais profundamente abalada pela Reforma Protestante, abrindo o caminho para o surgimento de grandes composições e compositores, dentre os quais podemos destacar Josquin dos Pres.

O Barroco

Desde o início do Renascimento, com a mudança de foco do divino para o humano, a Igreja Católica enfrentou divisões internas e questionamentos sobre a sua autoridade absoluta. A culminação deste movimento é a Reforma Protestante, em meados do séc. XVI, que iria modificar radicalmente a estrutura de poder ocidental, com reflexos por todo o mundo conhecido na época. O enfraquecimento da Igreja Católica em absoluto significou uma diminuição da religiosidade ou da busca pelo divino; diversificaram as denominações cristãs e

multiplicaram os caminhos possíveis de serem trilhados pelos artistas da época.

De certa forma, o Barroco pode ser considerado como uma continuidade do Renascimento: enquanto este primava pelo equilíbrio, harmonia e permanência com inspiração no período clássico das grandes civilizações da Antiguidade; aquele valoriza o dinamismo, a oposição, a intrínseca imperfeição humana face à perfeição da Divindade. Ao fim do século XVI, o espírito claro e racionalista do Renascimento começava a arrefecer, dando lugar para uma exploração dos sentimentos e das inerentes contradições da época. Ao fim destes dois séculos e meio (de 1450 a 1600), a Igreja Católica deixava de ser a grande guia, absoluta, para se dividir em denominações protestantes diferenciadas: luteranos, calvinistas, anglicanos, huguenotes, e, por conta disso, o próprio catolicismo reformara-se; Roma, considerada intocável, fora saqueada em 1527 pelo rei Carlos da França; novos continentes foram descobertos e colonizados, com povos inteiramente diferentes dos conhecidos; Bizâncio, último resquício do mundo antigo finalmente caíra nas mãos dos turcos otomanos. Entretanto, antes de poder falar-se em Barroco, é importante mais uma vez destacar a imprecisão desta qualificação em referência à música, pois o termo pretende

abarcam uma série de tendências e diferentes estilos que desenvolveram-se em paralelo nesta época. A historiografia tradicional admite a existência de um “maneirismo”: um momento de transição entre o Renascimento e o Barroco em que a necessidade e a vontade da inovação já estavam presentes, mas os recursos para executá-la, não. Ainda que mesmo esta classificação de uma transição seja duvidosa, neste momento os compositores católicos, delimitados pelas decisões da Contra-Reforma e orientados pelas composições de Palestrina não se esquecerão da polifonia e da intrincada harmonia que a precedeu, buscando algo mais além da simples repetição das formas. Assim, não por acaso em Veneza, cidade protegida das turbulências exteriores e cosmopolita por natureza, teremos experimentações do compositor flamengo Adrian Willaert (regente do coro da basílica de San Marco) com a espacialidade desta igreja, alternando conjuntos corais nos diferentes balcões da mesma, buscando a “conquista do espaço musical”, característica tipicamente barroca. Seus sucessores, Andrea e Giovanni Gabrieli irão explorar ao extremo a melodia policoral permitida por aquele espaço em particular, criando efeitos de grande beleza e sentimentalismo contraditório. A análise das peças escritas para es-

tas condições indica que, paulatinamente, o uso de instrumentos começava a tornar-se, cada vez mais, importante, pois as diferentes vozes não poderiam ser interpretadas somente pelo coral, sob risco da perda da inteligibilidade (CARPEAUX, 1964).

Esta é uma música que busca, ao contrário das intenções sóbrias de Palestrina, impressionar e sensibilizar aos fiéis, principalmente os do Novo Mundo, onde vastas igrejas começavam a ser construídas com o intuito de realizar o imenso trabalho de catequese dos povos indígenas. No período Barroco, estas características vão se aliar a transformações no interior da igreja e da religiosidade para criar o reino absoluto da sensibilidade, motivado e viabilizado pelas novas características físico-sociais que o contexto sociocultural da época irá providenciar.

Mais ainda, o aumento da importância das monarquias absolutistas face ao enfraquecimento do poder papal (com a adoção por muitos destes monarcas do protestantismo) gerou um novo ímpeto à música laica, destinada à diversão e ostentação da aristocracia. Criou-se, então toda uma classe de “artistas-operários” a serviço, e muitas vezes, residentes nos palácios, da nobreza.

Para este fim eram destinados salões para a música e para a dança. A tradição das danças de salão influenciariam toda uma série de composições barrocas destinadas a estas ocasiões, onde a música e o músico eram coadjuvantes do evento social, fazendo parte da ostentação do seu senhorio.

De fato, a música terá um papel de pano de fundo ou estará atrelada a uma outra atividade principal até o século XVIII, onde ganhará maior autonomia. Neste ponto, não podemos nos esquecer da igreja católica e da protestante, que continuarão a utilizar-se da música em seus ofícios.

As características próprias da música deste período não se verificarão na música no início do Barroco nas artes plásticas e na arquitetura: lembrem-nos das igrejas barrocas da Europa e sobretudo as do novo mundo, onde o estilo foi levado ao limite com o Rococó; ou ainda nas artes plásticas com a técnica do *chiaroscuro*, iniciada como forma de representação volumétrica e real na renascença e levado aos extremos por Caravaggio para representar os reflexos da angústia e a contradição da alma no mundo físico (esta aliás, é uma bela alegoria da continuidade do Renascimento, quando uma mesma técnica é utilizada com intenções diferentes com o passar dos anos).

SISTEMAS DE AFINAÇÃO (OU TEMPERAMENTO)

Durante o Barroco não houve um sistema de afinação que se estabelecesse como unanimidade, sendo que os compositores e intérpretes adotavam diferentes afinações de acordo com a intenção da peça. Esta situação perduraria até o período clássico e o romântico, quando o sistema natural, que hoje adotamos, se estabeleceria.

Essa grande gama de diferentes temperamentos manifesta-se devido à expansão do material musical, que expandia-se para novas tonalidades e novas relações musicais.

Uma obra relevante que muito bem demonstra este dilema é *O Cravo Bem Temperado*, escrito em 1722 por Johann Sebastian Bach, em que este sistematicamente apresenta composições para instrumentos de tecla

em todas as 12 tonalidades maiores e todas as 12 menores.

Até hoje o sistema de afinação utilizado por Bach nestas peças é objeto de intenso debate e controvérsia, alguns autores apontando que este utilizaria já o sistema natural, outros apontando variações deste sistema que privilegiariam algumas das composições em detrimento de outras; outros autores ainda afirmam que cada composição seria executada em uma afinação em particular, de modo a favorecê-la. Outras obras da época que abordam esta mesma questão são: *Invenções e Sinfonias*, também de Bach, escrito em 1720 que contém composições para os oito tonalidades maiores e sete menores que a mesoafinação em uso corrente na época comportava; Johan Caspar Ferdinand Fischer na obra *Ariadne Musica* e Johann Matteson.

Assim, em termos musicais, temos uma separação entre três estilos musicais nesta época: o *ecclesiasticus* (sacro), *cubicularis* (de câmara ou concerto) e *thetralis* ou *scenicus* (teatral ou cênico) (GROUT, PALISCA, 2007). Desta divisão infere-se que cada vez mais a música instrumental tomava importância e, com efeito, verifica-se neste momento uma grande evolução da técnica de construção instrumental e da escrita, que verificará a existência de peças um determinado instrumento. Outra característica importante é a necessidade de se exprimir emoções ou sentimentos gerais através da música, gerando uma necessidade de liberdade cada vez maior no uso de dissonâncias e na expansão da gama sonora do Renascimento. Isto iria gerar uma inadequação dos sistemas de afinação e de organização musical, uma contradição que se manterá até o fim do período, sendo inclusive temática de diversos estudos de diferentes compositores, e constituindo-se em uma grande questão sem resolução no período. O uso de temáticas e danças populares nas composições também será uma característica comum, gerando a necessidade da notação e observação atenta ao ritmo e ao tempo, algo de menor importância anteriormente (entretanto, é importante lembrar a já citada isorritmia do fim do Renascimento,

e verificar a continuidade deste movimento nesta característica).

Por fim, uma característica de fundo puramente musical mas que terá reflexos nas apresentações e espaços desta é o uso do baixo contínuo. Até o Renascimento, a polifonia se dava com vozes que não necessariamente tinham funções estritamente definidas: enquanto em alguns pontos da peça as vozes altas faziam a sustentação ou complementação de algum tema, estas poderiam tornar-se uma linha melódica em outro ponto, sem uma hierarquia definida.

No Barroco, a tessitura típica será dada por “(...) um baixo firme e uma voz aguda ornamentada, sendo a coesão de ambos assegurada por uma harmonia discreta (...)” (GROUT e PALISCA, 2007, p. 313). As partes intermediárias terão menor importância quanto ao seu desenvolvimento melódico, sendo que o instrumentista possuía liberdade de improvisação de ornamentos sobre as notas de baixo, constituindo assim o chamado baixo cifrado. Este, por sua vez, será fundamental na finalização da transição do sistema modal medieval, em que fórmulas consagradas e classificadas eram adotadas em uma composição, para a tonalidade maior-menor, onde uma nota principal, chamada

tônica, será a base para a construção das elaborações melódicas sobre esta. O baixo cifrado permitia uma visualização gráfica e real desta teoria, que concretizou-se no *Tratado de Harmonia* de Rameau, publicado em 1722. Assim, estava estabelecida a base da teoria musical que seria utilizada até o fim do século XIX, e além.

Esse sistema, ainda não chamado de tonal, possibilitava que cada vez mais os compositores encontrassem liberdade de utilizar-se de dissonâncias e cromatismos, expandindo os limites sonoros do Renascimento.

Neste momento, formam-se todos os elementos constituintes da música erudita como conhecemos hoje: o compositor como fonte criadora e senhor de sua obra; a orquestra, que em nenhum momento possuía lugar irá surgir, de certa forma neste período, na ópera *Orfeo*, de Monteverdi. A homofonia da voz geralmente no registro agudo, acompanhado do baixo contínuo, na dupla de melodia e acompanhamento também é reconhecível para nossos ouvidos. Acima de tudo, as tonalidades são mais próximas das atuais, ainda que a afinação da época não estivesse ainda resolvida como estamos acostumados, recorrendo a diferentes sistemas dependentes da tonalidade principal. Restam,

portanto, duas questões expressivas a serem resolvidas: o da tonalidade em conflito com os modos medievais, que não dão conta das dissonâncias e dos cromatismos cada vez mais abundantes na tessitura musical barroca, e não serão resolvidos até o início do século XVIII; e o problema da forma das peças, pois conquanto as missas possuíssem formas definidas, outras peças (mormente, as óperas) não seguiam uma estrutura determinada. O Barroco Médio irá apresentar as suítes, sequência de danças estilizadas que serão verdadeiros retratos da vida cotidiana da época, e os *concerto grossi*, que fundamentarão um esquema a ser desenvolvido durante muitos séculos ainda: o chamado ABA – A, a orquestra completa; B, os solos e A, a orquestra novamente. Este esquema será logo desenvolvido e dará origem à Fuga e à Variação, estruturas de importância fundamental na música ocidental pois representam a volta da polifonia, desta vez na música instrumental. Um segundo desenvolvimento desta forma levará à Cantata e ao Oratório, importantes formas sacras que ocuparão grande parte das obras dos mestres barrocos.

Entretanto, apesar destas características relatadas, não será a música instrumental, nem as grandes fugas e cânones universalizados por Händel e

Figuras 57 e 58. Ilustrações de Athanasius Kircher a respeito da música e da transmissão musical (Athanasius Kircher at Stanford - <http://www.stanford.edu/group/kircher/cgi-bin/site/>)

Bach, a música característica do início do Barroco. Esta música seria a ópera, desenvolvida nos salões e nos espaços das cortes italianas, primeiramente na corte de Florença, como invenção intelectual dos estudiosos da época, e que foi fincar raízes em Roma, em grande parte por influência do papa Urbano VIII, cujos apadrinhados seriam grandes patrocinadores da ópera, e do papa Clemente IX, famoso libretista de óperas antes de tornar-se cardeal (GROUT, PALISCA, 2007). Roma, por sua vez, espalhou a sua influência para outras regiões italianas, entre elas Veneza, onde o primeiro espaço público para este tipo de apresentação seria inaugurado.

Se a técnica musical desenvolveu-se e aprimorou-se em função destas características e eventos sociais e estruturais, o projeto dos espaços para música seria um grande exercício de tentativa e erro até as descobertas de Sabine, no século XIX. Alguns esquemas foram esboçados com base nas observações de interessados individuais desde o séc. XVII, como os de Thomas Mace ou invenções sonoras como as de Athanasius Kircher. Nesta época ainda, temos as primeiras salas dedicadas à música, que eram normalmente improvisadas em tavernas, com a separação de parte do ambiente para a exe-

cução musical.

É importante notar que com a passagem do mundo rural para o urbano ao fim do feudalismo, a população das cidades cada vez mais abastadas e desenvolvidas iria procurar formas de divertimento no teatro, música e dança. Segundo Forsyth (1985), os primeiros espaços acessíveis a este grande público serão justamente estes salões improvisados, e, com o tempo, estas salas que eram de uso livre irão tornar-se acessíveis somente mediante pagamento de entrada. Digno de nota é um espaço, do qual não mais do que os relatos sobreviveram, estabelecido por iniciativa do violinista John Banister que, após deixar o serviço de músico da corte real inglesa, decidiu tornar-se o primeiro “empresário de orquestra”: organizou concertos em sua casa, e anunciou-os no *London Gazette* de 1672. A popularidade de seus concertos logo levou-o a procurar um novo espaço, organizado como uma taverna onde mesas e cadeiras reuniam-se em torno de um palco elevado, onde tocavam os instrumentistas e cantores, cobrando um *shilling* de entrada (FORSYTH, 1985).

Cobrando pelo acesso não mais poderia-se oferecer um local improvi-

Figura 59. Reencenação de um típico concerto barroco. Notar a clara categorização social segundo o posicionamento na plateia, com a nobreza dominante na plateia central, juntamente com seus criados, e os menos abastados nos balcões e galerias (*divulgação*)

sado ou desconfortável para o público pagante, necessitando-se para isso de locais que deveriam ser pensados para a apresentação, e onde a música pode florescer e desenvolver-se de acordo com a visão artística dos compositores e músicos, e não mais segundo os caprichos de uma aristocracia, nem sempre em sintonia com essa visão artística, resultando em uma liberdade de composição sem precedentes. Nestas salas pequenos concertos e peças de câmara com poucos cantores e instrumentos eram executados, com a presença quase obrigatória de um virtuoso em determinado instrumento, que faria apresentações de acordo.

Esta improvisação era possível pois o concerto ou música de câmara não necessitava de grande estrutura ou espaço além do músico e de seus instrumentos. Mais ainda, esta música se beneficiaria de pequenos ambientes, onde a audibilidade era melhor e os tempos de reverberação, curtos, permitindo a execução de danças e árias extremamente ornamentadas e velozes, sem perda da compreensão da mesma.

A ópera, pelo contrário, necessita de uma infraestrutura grande e custosa, incluindo-se aí os solistas e todo o maquinário e estrutura teatral própria

deste gênero. Não é de se admirar, portanto, que os espaços para este tipo de apresentação, em contraste com os descritos para concertos, fossem bastante distintos e em posição de igualdade com as igrejas e palácios da época, em questão de decoração e elaboração.

Mais do que isso, a ópera era um evento social, onde todas as principais figuras (sejam nobres ou plebeus abastados) tinham a possibilidade de se exibir e reforçar a hierarquia social através de uma disposição física na plateia: os nobres e burgueses ocupavam a plateia central e os camarotes, onde a visão para o espetáculo era melhor e onde pudessem ser vistos por todos, enquanto nas galerias superiores a população comum pagava pouco para mal ver o espetáculo e as classes privilegiadas logo abaixo. As galerias laterais da plateia principal eram utilizadas pelos jovens da sociedade para articularem seu próprio jogo social de maledicência e conquista amorosa. Forsyth (1985) nota que esta organização era inversa à do teatro para peças, muito mais simples em termos de decoração e organização, e onde as classes mais abastadas ocupavam os lugares superiores.

De qualquer forma, é interessante o comentário de Forsyth (1985) que:

Two things are much more certain: first, the opera houses were built for known musical demands; and second, they were built as a projection of the current social needs associated with operagoing. The two are interrelated, and, interestingly, changes in social habits could themselves affect the acoustics. For example, when the partitions between boxes in certain Roman opera houses were removed in the interests of morality, this had the effect of improving the sound (FORSYTH, 1985, p. 73)⁷.

A Itália seria o grande centro gerador desta modalidade musical, deslocando-se para a França posteriormente. Elaboradas edificações foram criadas para este fim, e normalmente mediante a cobrança de uma pequena entrada, ainda que boa parte (mas não a totalidade) dos custos fossem cobertos por algum membro abastado da sociedade, como ocorria em Roma ou Florença, ou como iniciativas puramente comerciais, como no Teatro San Cassiano, em Veneza, construído especificamente para a ópera – o primeiro de seu gênero (GROUT, PALISCA, 2007 e FORSYTH, 1985).

7 T.A.: Duas coisas são muito mais certas: primeiro, as Casas de Ópera foram construídas para demandas musicais conhecidas; e segundo, foram construídas como uma projeção do *status* social corrente associado à frequência de óperas. Ambos estão inter-relacionados, e interessantemente, mudanças nos hábitos sociais poderiam afetar a acústica. Por exemplo, quando as divisões entre os camarotes de certas casas de ópera romanas foram removidas no interesse da moralidade, isto teve o efeito de melhorar o som.

Assim, ainda que o primeiro auditório que reuniria as duplas características de um anfiteatro clássico em uma área fechada fosse o Teatro Olimpico de Palladio, já estudado, muitos outros seguiram as mesmas diretrizes construtivas renascentistas em seu projeto, já em meados do século XVIII, mas com inovações técnicas que permitiram que espetáculos verdadeiramente grandiosos tomassem lugar em seu interior: áreas poderiam ser inundadas para a simulação de um mar; artistas poderiam descer do teto do auditório através de cordas e polias; e dezenas de planos de fundo extremamente luxuosos e pormenorizados poderiam ser sobrepostos conforme a exigência da cena.

Com o sucesso comercial da ópera veneziana, diversos espaços com a mesma intenção foram construídos nas cidades italianas, todos alcançando relativo sucesso e permitindo que este gênero musical se popularizasse em todas as camadas da população.

Interessante notar que neste momento ainda não existiam arquitetos e construtores especialistas em teatros ou casas de ópera; o conhecimento adquirido baseava-se em observações empíricas e na experiência pessoal de

Figuras 60 e 61. Desenhos dos Galli Bibiena para cenários e palcos (reprodução de gravura de Giuseppe Galli-Bibiena)

Figura 62. Vista do palco do Markgärfliches Opernhaus, projeto da família Galli-Bibiena. A opulenta decoração destas salas seria um sinal de influência e poder do patrocinador de sua construção (divulgação)

cada profissional. A forma elíptica, uma clara referência ao auditório em formato de “U” de Palladio, era a preferida dos construtores, ainda que do ponto de vista acústico estivesse longe de ser o formato ideal. Carlo Fontana, arquiteto responsável pelo Teatro Tordioni, em Roma (do qual somente um rascunho sobreviveu) acreditava que esta forma geométrica, por possuir dois focos onde o som se concentraria, permitiria uma conservação e redirecionamento da energia sonora, que por sua vez reforçaria o entendimento das palavras cantadas. O que se observa é justamente o contrário: reforços sonoros indiretos advindos da reflexão do som, com diferente tempo de chegada aos ouvintes contribuem para uma diminuição na inteligibilidade das palavras individuais. Felizmente, a opulenta decoração e as galerias e camarotes que dominavam as paredes do auditório (que, lembremos, eram voltados à exploração comercial da ópera, e portanto deveriam acomodar o maior número de pessoas possível), juntamente com o numeroso público sempre presente, cuidavam de dispersar e absorver o som refletido, praticamente o eliminando (FORSYTH, 1985).

O projeto deste auditório, juntamente com as considerações acústicas (ainda que equivocadas) do arquiteto influenciariam uma família de construto-

res que ficaria conhecida durante três gerações como excelentes arquitetos de espaços para óperas e apresentações, executando projetos em toda a Europa. Os Galli-Bibiena produziram detalhados desenhos de maquinários, sistemas construtivos, bem como considerações sobre acústica e sobre a disposição física dos espaços em ângulo e com ênfase na perspectiva, típicos do palco Barroco, que influenciariam e seriam influenciados pela música de mais de um século, desde o final do século XVII ao fim do século XVIII. Os primeiros arquitetos da família, os irmãos Ferdinando e Francesco seriam responsáveis por construções em Parma e logo após, na corte dos Habsburgos em Viena, realizando a reforma de duas salas utilizadas para ópera e para bailes, que permaneceriam um dos poucos espaços para música de concerto naquela região até meados do século XIX.

Também foram eles responsáveis (ainda que não trabalhassem em conjunto) por outras salas em Viena, para repor algumas perdidas pelo fogo e demolidas durante o cerco turco em 1683. Também foram por eles construídas salas em Nancy, Roma e Verona, onde os camarotes escalonados seriam uma solução importante para garantir a linha de visão do palco. Mais

uma vez, o edifício foi destruído pelo fogo em 1749 e foi reconstruído posteriormente.

Nas Igrejas Luteranas da Europa do Norte, entretanto, um fenômeno inédito ocorria: enquanto as grandes catedrais católicas manteriam ainda seu repertório do Cantochão ou da Idade Média e permaneceriam imutáveis em sua organização espacial, a adaptação de alguns destes espaços para tornarem-se templos protestantes com a instalação de galerias, além do porte mais modesto das novas igrejas, atribuía a estas a mesma característica das salas de concerto. Hope Bagenal, arquiteto especializado em acústica escreveu sobre este tema que:

The reducing of reverberation in Lutheran churches by the inserted galleries, thus enabling string parts to be heard and distinguished and allowing a brisk tempo, was the most important single fact in the history of music because it lead directly to the St. Matthew Passion and the B-Minor Mass (BAGENAL, apud BERANEK, 1996, p. 6).⁸

8 T.A.: A redução da reverberação na Igrejas Luteranas pela inserção das galerias, assim permitindo que as cordas fossem ouvidas e distinguidas e permitindo um tempo mais ligeiro, foi o fato individual mais importante na história da música porque levou diretamente à *Paixão de São Mateus* e à *Missa em Si Menor*.

A *Thomaskirche*, ou Igreja de São Tomás em Leipzig, para qual Bach escreveu a maior parte de suas maiores obras incluindo a supracitada *Paixão de São Mateus* é um ícone e modelo de espaço luterano para música, possuindo, segundo pode-se inferir em descrições das dimensões e decorações da época, um tempo bastante curto de reverberação para uma igreja (1,6 segundos). Este tempo hoje em dia é maior, devido a uma reforma realizada no séc. XIX que acabou por elevar a altura do teto, aumentando este tempo para 1,9s (BERANEK, 1996).

De certo, apesar destes espaços poderem ser considerados como referências, de forma alguma eram modelos de espaços segundo os quais outros foram construídos - é conhecida a necessidade dos compositores adequarem a sua escrita a diferentes situações, aumentando ou diminuindo membros do corpo musical para satisfazer necessidades específicas de cada local.

Tal característica era possível graças à mudança do foco e do patrocínio da música nesta época. As já citadas salas e salões particulares prestavam-se, graças a seu pequeno volume, à clareza do som, permitindo a referida independência de vozes, e à maior velocidade das passagens.

Neste momento, a música instrumental, que sempre esteve em segundo plano, passará a tomar uma importância e um corpo crescente, já que melhor acompanhavam outras atividades onde não era necessária a compreensão de um texto falado.

Neste ponto estamos no fim da longa formação do Barroco. Diversos compositores, cujos nomes e obras ficaram registrados na historiografia musical, exerceram sua arte, em geral a serviço de um nobre ou da igreja. Citar a todos ou procurar aqui reconstituir a história musical nestes pormenores foge do escopo deste trabalho, pois os espaços para música definiram-se em meados do século XVII: o teatro de ópera, primeiramente na Itália e posteriormente na França e mais esparsamente em toda a Europa; a Igreja Protestante, de menor porte e onde a congregação pudesse participar, através de galerias e outros equipamentos arquitetônicos; e as salas da aristocracia e do povo, geralmente improvisadas ou não construídas especificamente para execução de música, onde pequenos conjuntos exerciam sua arte fazendo fundo para eventos sociais.

Os dois nomes mais conhecidos do Barroco iriam despontar tardiamente.

te, após todas as condições para exercício de sua arte terem sido desenvolvidas. Que estes dois artistas tenham se tornados sinônimos do Barroco no ideário popular é elucubração que foge ao escopo deste trabalho; entretanto, impossível não citá-los, pois representam um grande volume da música ainda executada e pesquisada atualmente, como se verá mais adiante.

Falo de George Friedrich Händel (ou Haendel) e de Johann Sebastian Bach, ao mesmo tempo icônicos e anacrônicos representantes da música barroca. Nascidos em uma Alemanha devastada pela Guerra dos 30 anos, sem os recursos e a organização das cortes da Itália, da França ou de Viena, estudam música nas escolas da Igreja Luterana, e tornam-se *Kantor* de suas igrejas. Entretanto, diferenciam-se no passo seguinte: enquanto Bach viverá em torno desta tradição por anos a fio, sob os auspícios da casa real de Hanover, Händel se dedicará à ópera, primeiramente na Alemanha, e depois viajará à Itália e parte da Europa, e se estabelecerá na Inglaterra, onde fará a sua estréia em 1710 em uma das pequenas casas de concerto da época, a segunda que se tem notícia na verdade - a de Thomas Britton, comerciante de carvão, que estabeleceu em 1678 uma pequena sala no andar superior de seu escritório,

incluindo aí até um pequeno órgão. Inicialmente os concertos eram gratuitos, mas depois o inventivo Britton passou a cobrar uma assinatura anual de 10 *shillings* e cobrava um *penny* pelo café (FORSYTH, 1985). Importante lembrar que o esquema de assinaturas será utilizado pelas casas e entidades dedicadas à música até os dias de hoje.

Händel, com 25 na época de sua estréia, iria se estabelecer na Inglaterra, a princípio provisoriamente, e depois em definitivo com a coroação de seu amo como rei Jorge I da Inglaterra. Nesta época, um grande impulso será dado à música, pois percebendo o potencial lucrativo destas empreitadas, muitos músicos decidiram tornar-se também empresários. Assim, os primeiros espaços destinados a concerto foram construídos, contemporaneamente à construção das primeiras casas de ópera da Inglaterra e em outros países.

Segundo Forsyth:

The earliest “fabrick, reared and furnished on purpose for publick musick” was in Villiers Street in York Buildings, a fashionable development built about 1675 (...) The “Music Meeting” was “a great room... with proper decorations as a theater for musick, and ...[there was] a vast coming and crowding to it”. (...) the building became the meeting place for a number of

music societies, including the Society of Gentlemen lovers of Musick, who instigated many public concerts and used to gather (...) to celebrate the feast of St. Cecilia. The last recorded concert there was of Händel's *Esther* on 20 July 1732. This work had until then been performed only privately, and the concert was organized by some musicians as a surprise for Händel on his birthday (FORSYTH, 1985, p. 27)⁹.

Händel também foi contratado pela *Royal Academy of Music* e depois, empresário desta, após sua dissolução pelos proprietários originais, enfrentando concorrência de outra organização com os mesmos fins, a Ópera da Nobreza. A divisão do público entre elas levaria ambas praticamente à falência. Nesta época, as óperas de Händel não obtiveram grande sucesso, mas ainda assim ele insistiu no estilo enquanto pôde. Motivado por um premente fracasso de assinaturas

9 T.A.: a primeira construída, acabada e mobiliada para o propósito da música pública foi em Villers Street em York Buildings, um empreendimento imobiliário construído aproximadamente em 1675 (...) A Music Meeting era uma grande sala ... com as decorações apropriadas para um teatro para música e... [havia] uma grande multidão atraída a ele. (...) o edifício tornou-se o local de encontro de diversas sociedades musicais, incluindo a *Society of Gentlemen Lovers of Musick*, que instigaram diversos concertos e reuniam-se (...) para celebrar a festa de Santa Cecília. O último concerto registrado foi a *Esther* de Händel em 20 de julho de 1732. Esta peça havia até então sido somente executada em privado, e o concerto foi organizado por alguns músicos como uma surpresa para Händel em seu aniversário.

na temporada de 1738 -1739, compôs um oratório em inglês sobre tema bíblico intitulado *Saul*. Devido ao sucesso alcançado, decidiu dedicar-se a este gênero, já que era mais bem aceito pela burguesia potencialmente pagante, refratária à ópera aristocrática, encenada normalmente em italiano (língua que somente os mais esnobes e abastados aristocratas dominavam ou fingiam dominar) e sobre temas mitológicos clássicos, também fora do domínio burguês (GROUT, PALISCA, 2007). Assim, nota-se aqui um ponto de transformação essencial: a aristocracia, dominante e impulsionadora das artes desde a Renascença e durante todo o Barroco, começava a ser substituída pela burguesia sem rosto e sem voz direta, ficando o compositor responsável por escrever não mas para os caprichos de um nobre individual, mas segundo os gostos de uma massa burguesa. Esta transformação é de suma importância para os espaços da música, pois mudará radicalmente a forma e a organização dos auditórios e salas para concerto, aproximando-os de nosso entendimento contemporâneo. A completude desta transição será vista mais tarde, com Beethoven, e será uma parte importante no drama pessoal da vida de Mozart, citado mais adiante neste trabalho (GROUT, PALISCA 2007).

Com efeito, Händel em 1742, juntamente com John Rich, empresário que

já produzira óperas suas, loca um teatro para apresentações dos oratórios durante a quaresma, cujas apresentações com direito a improvisos do compositor nos intervalos, lançaram as bases da popularidade de Händel com o público inglês, que perduram até hoje. Segundo Carpeaux (1964): “Com os *Oratórios* de Händel começa a sala de concertos a desempenhar sua função moderna: de templo da nova religião; religião da música” (CARPEAUX, 1964, p. 64).

Händel naturalizou-se inglês em 1726, e quando de seu falecimento em 1759, foi sepultado com honrarias na Abadia de Westminster, no panteão dos ingleses.

Uma última nota sobre Händel é a respeito de suas fontes. Críticas existem do uso de temas e partes de composições de sua autoria, em um processo de “reciclagem” ou de idéias musicais de outros compositores, em uma espécie de plágio. Importante notar que a noção de autoria e originalidade não era a mesma que a nossa, e estes empréstimos e reformulações eram universalmente aceitos. Este ponto é importante pois, na audição mais atenta das obras de compositores até o fim do Romantismo, muitas vezes notam-se semelhanças de temas de outrem; tal fato não diminui o valor destes artistas, cujos valores

Figura 63. Fachada da Igreja de São Tomás, em Leipzig (arquivo pessoal de Dirk Goldhahn)

diferem dos contemporâneos. Tal sentido de autoria será importante no século XX e mais ainda no XXI, e será discutido mais tarde neste trabalho.

Vida diversa teve Johann Sebastian Bach. Sua história pessoal em muito contrasta com a de Händel, que teve de expor-se ao mundo para poder exercer a sua arte; Bach foi, antes de tudo e na definição de mais de um crítico e historiador, um artesão da música, vindo de uma família envolvida com a música há muitas gerações. Na descrição de Grout e Palisca (2007):

A evolução musical de Bach foi condicionada por cinco fatores: a tradição profissional familiar, o método laborioso, mas fecundo, de assimilação de todas as fontes, que consistia em copiar partituras, o sistema setecentista do mecenato (quer o mecenas fosse um indivíduo, a Igreja ou um município), a concepção religiosa da função da arte e dos deveres de um artista e – subjacente a tudo mais – esse elemento pessoal inexplicável a que damos nome de gênio (GROUT, PALISCA, 2007, p. 438).

Bach foi, com efeito, um operário da musical, exercendo diligentemente os cargos que lhe foram atribuídos durante sua carreira: a princípio em Arnstadt, Mühlhausen e Weimar fora contratado como organista, instrumento que dominava, e nesta época sua obra autoral é fortemente ligada a este instrumento; mais tarde, como diretor musical de corte principesca em Cöthen, compôs para

Figura 64. Interior atual da igreja de São Tomás. Na época de Bach, o teto era ainda mais baixo, permitindo tempos menores de reverberação (*arquivo pessoal de s-kay*).

pequenos grupos e para instrumentos de tecla, de maneira adequada aos divertimentos da corte; finalmente, como Kantor do colégio São Tomás, e diretor musical em Leipzig, compôs cantatas e a músicas religiosas em geral, além de peças para órgão.

Podemos voltar à afirmação feita anteriormente a respeito da *Thomaskirche*. Ainda que a *Missa em Si Menor* não tivesse sido escrita *a priori* para execução nesta igreja, o exemplo é válido. Com efeito, a maior importância do sermão e da voz da congregação no protestantismo exigiram um novo espaço de menores dimensões onde todos pudessem ver e estar próximos ao pregador. Assim, foram erguidos púlpitos e criadas galerias para que a população pudesse estar mais próxima, e tapeçarias foram penduradas para melhor compreensão da voz.

Entretanto, apesar da gigantesca contribuição para música ocidental em si, Bach era um compositor de fama modesta em seu tempo, compondo uma música que já começava a transformar-se. Não desfrutou da mesma fama que hoje lhe atribuímos, e grande parte de sua obra foi esquecida e só seria revista e lembrada no século XIX, ainda que alguns de seus estudos, como *O cravo bem temperado*, *A arte da Fuga* e partes de suas cantatas fossem estudados

nos séculos vindouros.

O mérito da obra de Bach, entretanto reside justamente na síntese mais bem acabada e completa de toda a música que o antecedeu. Se o Barroco é uma continuidade do Renascimento, e o Renascimento em si não é um rompimento absoluto com a Idade Média tanto quanto é uma reconexão com Antiguidade, a obra de Bach é a melhor representante da formação dos conceitos e métodos que iriam moldar toda a arte musical dos períodos posteriores. É também a primeira música compreensível aos ouvidos contemporâneos. O redescobrimento de Bach, e a perenidade de sua obra

não é fácil explicar em poucas palavras a perenidade da sua música, mas entre as qualidades que nela mais se destacam podemos apontar os temas concentrados e individualizados, a copiosa inventividade musical, o equilíbrio entre as forças harmônicas e as contrapontísticas, a força do ritmo, a clareza da forma, a imponente das proporções, o uso imaginativo das figuras descritivas e simbólicas, a intensidade da expressão, sempre controlada por uma idéia arquitetônica dominante, e a perfeição técnica de todos os pormenores (GROUT, PALISCA, 2007, p. 457).

O *Cravo Bem Temperado*, mais do que um método de estudo, é uma pesquisa e exploração das possibilidades tonais de sua época. Mais que isso,

é a procura da solução para um problema estrutural da música de sua época: o do temperamento e do esquema de construção das escalas. Ainda que sujeito a questionamento e críticas, é nessa obra que pela primeira vez utilizam-se todas as 24 tonalidades atuais, em sua forma maior e menor; conjectura-se que talvez nesta obra seja utilizado o temperamento natural, em que a divisão matemática em partes iguais da oitava, ainda que não corresponda à perfeição aos intervalos utilizados em outros sistemas, redistribui o desvio de forma aceitável ao ouvido, permitindo uma fácil transposição e utilização de toda a gama musical. É o sistema tonal em sua completude, que será essencial no desenvolvimento de toda a música do período posterior, inclusive da música moderna e contemporânea.

O Clássico e o Romântico

O século XVIII seria de efetivas transformações no pensamento ocidental. De certa forma, a construção do conhecimento humano entrara em um círculo virtuoso, com descobertas científicas, novas possibilidades filosóficas, que iriam, ao final do período, desembocar na Revolução Francesa como sintoma

de uma modificação ainda mais radical da sociedade européia.

O Iluminismo permeia todo o século XVII e se estabelecerá como filosofia reinante. Buscava-se a iluminação do homem sob o reino da razão; da clareza e da igualdade. A *Declaração Universal dos Direitos do Homem* seria influenciada fortemente por essa doutrina, assim como todos os aspectos da vida cotidiana.

Não deve-se, entretanto, ter a ilusão de que alguns pensadores iriam realizar a transformação da sociedade. De fato, desde meados do séc. XVII nota-se um crescimento da classe burguesa nas cidades, que se tornariam mais abastadas que alguns monarcas; entretanto não desfrutavam do prestígio e do poder político que a aristocracia tradicional dispunha por direito de nascença. A Revolução Industrial nos países protestantes, a princípio, e mais tardiamente nos católicos, reforçou ainda mais esta dicotomia, a ponto do rompimento representado na Revolução Francesa e na queda dos regimes monárquicos da Europa, já no século XIX.

Além da valorização do indivíduo, havia também o viés cosmopolita, com a livre circulação dos artistas e pensadores pelas cortes européias, esta-

belecendo intercâmbios entre eles. Com efeito, os monarcas absolutistas da época eram em parte estrangeiros em seus reinos, e a música seria de certa forma universalizada apesar de também haver uma grande consideração com os aspectos locais e folclóricos.

Estes monarcas, chamados de déspotas iluminados, iriam promover reformas sociais e proteger as artes e as letras. Toma força neste século a maçonaria, organizada em sua forma atual em 1712 e que espalhara-se pela Europa encarnando os ideais de igualdade, fraternidade e universalidade da época. Contou em suas fileiras com reis, como Frederico, o Grande, com poetas como Goethe e com compositores como Mozart e Haydn (GROUT, PALISCA, 2007).

A universalização da educação e das artes também será um ideal desta época. Surgem periódicos e editam-se partituras destinadas não ao estudo do profissional, mas aos músicos amadores. A maior opulência da classe média permitia que membros de sua família cultivassem habilidades musicais para divertimento pessoal; inicia-se assim um movimento de universalização da música, que alcançará a sua completude com a reprodutibilidade técnica do século XX.

Entretanto, esta valorização do individual, do universal e do popular ge-

A ÓPERA

A definição de ópera, segundo é de “Uma obra teatral que combina solilóquio, diálogo, cenário, ação e música contínua (ou quase contínua)” (GROUT e PALISCA, p. 316). De origem variada, tem sua manifestação mais primitiva na forma dos “madrigais” executados nos intervalos entre atos de peças teatrais. Ao passo que cresciam teorias e pesquisas sobre a arte grega e romana da antiguidade, mais evidente ficava para estes eruditos que as tragédias gregas eram cantadas na íntegra - fato este que não se confirma. De qualquer forma, dentro do espírito da época, a grande inspiração para a composição que combinaria canto e teatro seriam as obras gregas e romanas.

Ao passo que se nota um aumento da integração entre música, texto e representação, e em que se percebe um declínio da polifonia dominante neste estilo de música em favor de uma monodia mais adequada à compreensão

raria um posicionamento a favor de uma acessibilidade e inteligibilidade da obra musical, ao mesmo tempo em que esta deveria apelar para os sentimentos mais nobres do homem, representando-os, mas sem exageros nem excessos de preciosismo que pudessem prejudicar a sua pura compreensão. Em suma, “a música das luzes devia ir de encontro ao ouvinte, e não obrigá-lo a fazer um esforço para entender a sua estrutura” (GROUT, PALISCA, 2007).

Ainda assim, os artistas gozaram de um prestígio maior que o de períodos anteriores. A associação de uma liberdade criativa resultante de certa independência financeira dos artistas, aliado ao desenvolvimento técnico dos instrumentos e da técnica musical, juntamente com a existência de espaço cada vez mais dedicados à música, foram os responsáveis pela efervescência do período clássico da música, em momento posterior.

Certamente que não seria até o fim dessa época da música que os artistas poderiam tornar-se completamente independentes de um empregador. O fenômeno descrito anteriormente em Londres iria ocorrer somente muitos anos mais tarde em outras partes da Europa, em especial na Alemanha, por conta muitas vezes do intenso intercâmbio dos músicos e artistas com aquela cidade,

melhor espírito cosmopolita da época.

O século XVIII na Europa tinha em Londres, a sua capital musical. Todos os grandes músicos e compositores obrigatoriamente tiveram uma estadia na capital inglesa, e os primeiros espaços para concertos e apresentações musicais desenvolveram-se naquela cidade (FORSYTH, 1985). Importante notar que, apesar de ter sido o centro formador destes artistas e destes espaços, o desenvolvimento posterior da música de concerto, em especial, deslocou-se para a Alemanha. O mesmo ocorreria com as casas de ópera, que tiveram o seu início na Itália e seus desenvolvimentos posteriores na França (FORSYTH, 1985).

É nesta época e local onde são construídos os primeiros espaços com o intuito de reunir espectadores anônimos pagantes para uma audição. Este tipo de prática, entretanto, permanecerá praticamente exclusiva e insuficiente para o sustento integral de um corpo musical; estes ainda estariam atrelados à igreja ou à aristocracia para manter-se em seu ofício até o final do séc. XVIII

Certamente que estas salas eram improvisadas, no caso da apropriação de espaços já existentes; ou construídas com poucos critérios que balizassem os construtores; cabia aos músicos adaptar-se aos espaços existentes e pla-

nejar o programa musical de acordo. Em uma sala sabidamente com maiores tempos de reverberação ou onde influências externas poderiam interferir na inteligibilidade da música, o programa constituía-se de peças de sonoridade marcante e de andamento mais lento, tocadas com menor ímpeto e intensidade, de forma a se ouvir as notas individualmente e a não reforçar a tendência cacofônica destes espaços; salas mais bem isoladas e de sonoridade mais “seca”, ou seja, sem reforços advindos de reflexões secundárias do som, normalmente permitiam peças mais rápidas e tocadas de maneira mais vigorosa, de forma a preencher o espaço somente com o som direto dos instrumentos.

Nesta época também ganham importância os *virtuosi*, solistas capazes de executar passagem extremamente complexas e profundas em seus instrumentos de preferências. Estes artistas adquiriam fama individual, e normalmente assumiam o plano principal em um programa de apresentação nestes ambiente que se desenvolviam, na esteira do sucesso dos espaços já vistos anteriormente. Além disso, estes locais e artistas impulsionaram o desenvolvimento dos instrumentos musicais para que se adaptassem a estas novas condições; a *viola da gamba*, instrumento de sonoridade diversa porém de pouca

intensidade e clareza sonora, foi substituído pelo violoncelo, em sua forma quase atual; o violino teve modificações em sua caixa acústica e no comprimento do braço, gerando uma maior tensão nas cordas e consequentemente, uma maior potência sonora. Nesta época surgem os grandes *luthiers* responsáveis por instrumentos que se tornariam lendários, e sobreviveriam até os dias de hoje como obras de arte e investimento de grupos financeiros (sobre este aspecto, voltaremos mais tarde).

Em resumo, ainda que em Londres se observasse uma autonomia maior do músico e da música de concerto em si, longe ela estava de suplantiar a popularidade e a influência da ópera.

Curioso notar que, como já dito, do ponto de vista técnico o formato predominante destes auditórios (o de uma ferradura ou de um sino) não é o ideal para a propagação da voz humana com clareza, essencial à ópera, pois as diferenças de tempo na recepção do som refletido nos limites da sala, aliados à tendência de convergência do som para um ponto neste formato geométrico (conforme Vitruvius já constataria séculos anteriormente) causa um enfraquecimento do som em algumas áreas da plateia ao mesmo tempo em que pode

Figura 65. Fachada em gravura do século XIX do *Teatro alla Scala*, em Milão (Grove Music Online)

Figura 66. Plantas e cortes do *Teatro alla Scala*. (Grove Music Online)

criar um eco em outras. Entretanto, as ornamentações rebuscadas típica das edificações da época, aliada às pequenas dimensões dos espaços, não criavam maiores problemas de compreensão da peça e de audiência da obra. A rápida popularização da ópera, sobretudo na Itália, juntamente com o sucesso do ponto de vista comercial destes espaços, incitou à construção de teatros de ópera cada vez maiores, onde então verificavam-se diversos problemas acústicos.

Há que se lembrar que, ainda que tenha havido um desenvolvimento técnico nos instrumentos musicais do século XVIII, estes eram muito menos potentes e flexíveis do que os que estariam disponíveis no século seguinte. A questão da qualidade acústica agrava-se neste tipo de edificação, onde não se poderia colocar o corpo musical em uma posição onde o som atingiria diretamente aos espectadores, ou seja, bem a frente ao palco e elevado em relação à plateia, pois este era o lugar dos atores e cantores. Diversos recursos foram tentados para contornar estes problemas, como tubos e valas de pedra com o intuito de captar o som na parte posterior e retransmiti-lo para a plateia; até canais cheios d'água foram utilizados com o intuito de reforçar o som produzido (FORSYTH, 1985).

Ao fim do séc. XVIII, a construção do *Teatro alla Scala* em Milão (no local

da antiga igreja de *Santa Maria della Scala*, de onde deriva o nome), projeto de Giuseppe Piermarini, representou o apogeu da ópera na Itália, com proporções muito superiores aos auditórios construídos na época. Apesar da certeza de problemas acústicos devido ao seu grande porte, foi considerado o centro deste tipo de música na Itália. Surpreendentemente, ao contrário do que seria de se esperar, a acústica deste auditório não é ruim para a ópera; muito pelo contrário, os espectadores privilegiados que sentarem-se ao centro e nas frentes dos camarotes ouvirão um som claro e cristalino, mas ao mesmo tempo, vibrante. Mais uma vez, a grande ornamentação e a intimidade demandada pela sociedade italiana em seus camarotes seriam responsáveis por esse resultado, uma vez que as pequenas aberturas das partes superiores contribuiria para esse efeito (em prejuízo dos ocupantes das partes posteriores). Destruído seu interior na Segunda Guerra Mundial, foi restaurado e hoje conta com 2.289 lugares, incluindo-se aí 154 não numerados, de onde o palco não é visível (BERANEK, 1996).

A influência da música e dos teatros italianos atingiu a Europa como um todo, gerando a construção de inúmeras casas de ópera nas principais cidades. Na França, diversos espaços foram erguidos nesta época, não obstante a

grave crise econômica consequência dos gastos vultosos do rei Luís XVI (este, um dos motivos da Revolução Francesa alguns anos mais tarde). Estes últimos espaços, portanto, representavam a grande transição que se observava entre o público para música do início do século XVII para o existente no fim do séc. XVIII: A arte deixava de ser uma exclusividade da nobreza para tornar-se um entretenimento de massas cada vez maior. O fim da chamada era clássica da música seria de transformações sociais dramáticas e intensas em curto período de tempo, como exemplificam a vida e a obra de dois dos mais conhecidos compositores eruditos.

Há uma patente confusão sobre o termo “música clássica”, que é utilizado indiscriminadamente como sinônimo de música erudita. Tal confusão, mais do que um simples erro, é resultado direto do impacto que a música do período clássico teve na música ocidental e quiçá, mundial. Os nomes “Mozart” e “Beethoven”, representantes maiores no imaginário popular sobre a música erudita, transformaram-se em representantes do ideal de compositor: excêntricos, geniais, únicos e, porque não, divinamente inspirados.

Certamente que tal percepção é fruto de nossa época; em seu tempo,

apesar de reconhecidos, estes homens não usufruíram do prestígio que lhes é creditado hoje, e compartilharam com outros compositores em sua época suas idéias musicais. Pertencentes ao fim do período clássico, tiveram uma quantidade grande de predecessores cuja obra não cabe no escopo deste trabalho analisar, mas que devem ser citados: Carl Phillip Emmanuel Bach e Johann Cristian Bach, filhos de Johann Sebastian Bach seriam importantes figuras no início deste processo histórico (C.P.E. Bach alcançaria maior fama e prestígio do que o próprio pai quando em vida. Seu irmão tornar-se-ia famoso também em Londres ocupando o lugar deixado vago por Händel e por sua associação com Carl Friedrich Abel, educado por seu pai em Leipzig, e com o qual durante anos apresentaram-se no *Soho Square*, endereço nobre da capital inglesa que logo tornar-se-ia sinônimo de boas apresentações musicais); Giovanni Battista Pergolesi, compositor de óperas de altíssima qualidade; Domenico Scarlatti, Christoph Willibald Gluck, e Franz Joseph Haydn entre outros. Todos possuem obra de grande expressão e importância, não sendo somente uma passagem até os “gênios”, mas Haydn merece uma menção mais demorada, pois é um artista de transição, o último deles a viver sob o sistema de mecenato em voga no século XVII, e que teve a sua disposição

Figura 67. Hannover Square Rooms, uma das primeiras salas de concerto voltadas ao público pagante (Oxford Music Online)

condições únicas de desenvolvimento de sua música.

Haydn nasceu em Rohrau, pequena vila austríaca próxima da fronteira com a Hungria. De origem humilde, teve instrução musical básica com parentes e, após, foi autodidata e sobreviveu de sua música dando aulas e participando de pequenos concertos. Trabalhou para alguns nobres e, em 1761, foi contratado a serviço do abastado príncipe Paul Anton Esterházy, patrocinador das artes e dedicado à música.

Sob o mecenato deste nobre, Haydn encontrou-se em uma situação ambígua: dispunha de condições ímpares de trabalho, como uma orquestra com alguns dos melhores instrumentistas da sua época, além de espaços especialmente dedicados à apresentação musical, como uma ópera, um teatro de marionetes e duas grandes salas de música de câmara na residência de verão de seu empregador em Eszterháza, na Hungria. Entretanto, Haydn encontrava-se relativamente isolado da efervescência musical dos grandes centros, dificultando o contato e o intercâmbio com seus contemporâneos. Além disso, o acordo com o príncipe incluía uma cláusula que proibia Haydn de vender ou oferecer suas composições a outros – restrição esta que acabou sendo esquecida na

proporção que a fama do compositor se alastrava, fruto do constante fluxo de personalidades e artistas à Eszterháza. Algumas pequenas viagens à Viena completavam a sua atualização musical (GROUT, PALISCA, 2007). Assim, entre as décadas de 1770 e 1780, Haydn escreveu peças que seriam executadas em toda a Europa, desde obras para os cônegos da catedral de Cádiz, na Espanha, até concertos públicos patrocinados pela orquestra da loja maçônica Olympique, de Paris, onde contou com uma grande orquestra (para a época) de mais de 40 músicos (CARPEAUX, 1964).

Com a morte do príncipe e o desinteresse do seu sucessor, Nicolau II, nas obras musicais, Haydn pôde viajar a Londres para uma longa temporada, a convite do violinista e empresário Johan Peter Salomon, onde escreveu as suas *Salomon* ou *London Symphonies*, na *Hanover Square Rooms* – uma das muitas casas de concerto construídas em Londres nesta época. Após seu regresso, viveu em Viena e faleceu em 1809, na Áustria ocupada por Napoleão.

Vale dizer que Haydn, além da importância monumental de sua obra, contribuiu para estabelecimento da sonata e da sinfonia. O baixo-contínuo, até então ainda imperativo na música, seria abandonado de vez, e os quintetos e

quartetos teriam forma (CARPEAUX 1964). Haydn também possuía um agudo senso de espacialidade, e adaptava a sua orquestra e condução às diferentes condições das salas encontradas:

Haydn wrote for performance by Salomon at the Hanover Square Rooms the String Quartets op. 71 and 74. This was the first time Haydn had written quarters for the concert hall rather than for the chamber, and they illustrate the composer's adaptation of his style to the type of building for which the music was intended. Compared with the leisurely, more intimate quarters that Haydn wrote for concerts for the Austrian nobility or for performance in private homes, these are almost orchestral sounding, with broader layout and a more intense, 'public' character" (FORSYTH 1985, p. 38)¹⁰.

Com efeito, comparativamente as salas diferiam não só em dimensões mais em características: a *Haydn Saal*, em Eisenstadt, primeira residência do príncipe Paul Anton Esterházy, é de maiores proporções, e neste momento

10 T.A.: Haydn escreveu para Salomon executar no *Hanover Square Rooms* os *Quartetos de Cordas op. 71 and 74*. Esta foi a primeira vez que Haydn escreveu quartetos para salas de concerto ao invés de uma pequena câmara, e elas ilustram a adaptação do estilo do compositor para o tipo de edifício para o qual a música se destinava. Comparado com a mais relaxada e íntima atmosfera para a qual Haydn escreveu concertos visando a nobreza Austríaca e a *performance* em salas domésticas privadas, estas possuem uma sonoridade quase orquestral, de estrutura mais aberta e um caráter mais intenso e 'público'.

Haydn privilegiou a escrita para orquestras com especial atenção à grande reverberação da sala, evidenciado nas fortes passagens *forte tutti* que preenchem totalmente o volume do ambiente, em contraste com as passagens em solo, mais límpidas; também demandou que um tablado de madeira fosse colocado sobre o piso de pedra original, antevendo uma predominância excessiva do baixo, e talvez para gerar um senso de vibração física; já em Eszterháza, compôs para conjuntos de câmara em uma sala para concertos especialmente preparada para tal. Mais uma vez, Haydn demonstra um grande senso de espacialidade, pois neste ambiente de acústica muito mais “seca”, ou seja, com pequena reverberação, e de sensação de muito mais intimidade e proximidade com os músicos, o compositor utiliza-se de rápidas passagens, como o *prestíssimo* ao final da *sinfonia nº 57*, e se deu ao luxo de utilizar passagens em *collegno*, de sonoridade incrivelmente delicada e rica ao final da *sinfonia nº 67*, ambos bastante apreciados por seu amo (que também era um instrumentista competente e tocava o *baryton*), e dedicou-se às óperas a serem executadas no auditório do palácio. Além disso, Haydn criou óperas para marionetes, para a sala dedicada a estes, além de escrever variações para as músicas basea-

Figura 68. King's Theatre, único auditório para ópera autorizado a funcionar na Inglaterra. Notar os espaços para bailes e ocasiões sociais (Oxford Music Online)

das no ambiente do castelo em que seriam executadas, incluindo ou retirando instrumentos e dinâmicas caso fossem executadas nos jardins ou em alguma das salas, por exemplo (FORSYTH, 1985). Entretanto, o compositor deve ter notado que seu futuro não seria dado pela ópera, mas sim pela música instrumental (GROUT, PALISCA, 2007), e dedicou-se mais a estas em especial em Londres, onde apresentou-se na já citada *Hannover Square* e depois no *King's Theatre*, onde o jovem Mozart também se apresentaria.

Uma compreensão mais definitiva do Classicismo e de sua música ainda necessita que se fale de dois compositores proeminentes, que por suas vidas e obra seria ao mesmo tempo um reflexo da transformação da arte e da sociedade – a passagem do Iluminismo para o Romantismo. Falo aqui, sem dúvida, de Wolfgang Amadeus Mozart e Ludwig van Beethoven.

Segundo o filósofo Norbert Elias (1995), a diferença de cerca de vinte anos entre os dois compositores implicou em uma grande diferença no destino de ambos, independentemente de suas dificuldades e dilemas pessoais. Mozart viveu em eterno conflito entre seus desejos pessoais de criação e as vontades dos patronos que o subsidiavam. Ao tentar trilhar a via do artista independente

como seus contemporâneos já trilhavam em Londres, recebeu um retorno insuficiente da burguesia vienense, que ainda não havia se transformado em massa para sustentá-lo. Teve suas músicas repetidas e transmitidas por todo o mundo conhecido, mas certamente pouco retorno pessoal e material obteve.

Nascido em Salzburg (atual Áustria) em 1756, filho do compositor Leopold Mozart, a serviço do arcebispo daquela localidade, desde cedo apresentou-se como um virtuoso ao piano. Leopold, então, dedicou sua vida a instruir e apresentar o garoto, que aos 15 anos de idade já possuía fama nas principais cortes da Europa como um prodígio. Em sua visita a Londres, aos nove anos de idade, juntamente com sua irmã, aos treze, foram anunciados como uma atração especial nos concertos organizados por Bach (filho) e Abel, no *Spring Garden* – uma igreja convertida em espaço de apresentação.

Segundo Grout e Palisca (2007), a grande inovação de Mozart não foi tão só a criação de algo original, mas uma excepcional capacidade de absorver, sintetizar e adaptar diferentes influências e métodos, através de sua inacreditável capacidade de criação de estruturas musicais complexas.

Elias (1995) afirma que Mozart tinha plena consciência deste dom único,

e trabalhou incessantemente para em prol deste. De escrita fluente, deixou um legado de mais de 600 obras, de rara complexidade e beleza. Entretanto, a realização profissional e artística nunca foi acompanhada por sua contraparte pessoal; em grande parte por motivos alheios à sua vontade, Mozart não conseguiu estabelecer-se como artista livre e influente que desejara, passando a vida em conflito com a aristocracia que o sustentava mas que ao mesmo tempo, o obrigava a curvar-se a seus gostos e desejos artísticos particulares. O resultado deste conflito, e de outros conflitos pessoais como a insegurança em relação ao amor de sua mulher e de seus amigos foi a sua morte prematura aos 33 anos de idade, e seu enterro como indigente em local incerto (ELIAS, 1995)

Seu gênio, e sua história de vida e de morte traduzem de forma exemplar o comportamento da sociedade européia do século XVIII em relação à música. Viver em um momento transitório entre o artista a serviço de uma aristocracia e o autor para a burguesia que viria depois determinou a sua percepção de não ser aceito, seu insucesso em Viena, e tudo contribuiu para que a visão negativa que Mozart tinha de si próprio fosse reforçada (ELIAS, 1995)

De fato, o panorama verificado em Londres demorou a ocorrer na Euro-

pa continental e mais ainda, na América do Norte. A primeira sala nos moldes das inglesas, de fato, seria construída em 1761 em Hamburgo, cidade de grande influência inglesa (lembremo-nos que o rei da Inglaterra nesta época era da nobreza desta cidade); não existem maiores informações sobre esta, e a próxima sala a ser construída seria em Leipzig, a *Gewandhaus*, em 1781.

Apesar da tradição desta cidade na música, não haviam nobres ou aristocratas que pudessem custear a música de maneira particular - esta função estava a cargo da escola de artistas fundada por Telemann e dirigida posteriormente por Johann Sebastian Bach; e os concertos, à maneira do início dos londrinos, eram dados em cafés, convertidos e reconvertidos em teatros e espaços para concerto (FORSYTH, 1985).

Também como em Londres, os concertos eram executados em quaisquer salas disponíveis. Na Viena de Mozart, não seria até 1870 que um espaço seria construído especificamente para concertos. Antes disso, eram dois salões no palácio dos Habsburgos os concentradores destas apresentações; e estes eram normalmente associados a outros eventos sociais, como bailes e festas, e foram remodelados em 1700 e 1740 pelos já citados Galli-Bibiena,

Figura 69. Interior atual do
Residenz Theater, em Munique
(divulgação)

para tornarem-se uma sala de ópera e um salão de baile, respectivamente. Este foi o local da estréia do oratório *As Estações*, de Haydn e da *7ª Sinfonia* de Beethoven.

Na Itália, por onde o jovem Mozart apresentou-se e inspirou-se em suas óperas, a música de concerto ocorria nos *conservatori*, orfanatos da Renascença. Na França, os concertos eram normalmente apresentados em teatros, e ainda o são, havendo poucas salas especializadas em música instrumental.

Neste momento, é importante, como já colocado anteriormente, que se distinga entre os espaços para música de câmara ou de concerto e os de ópera, pois esta viveu uma realidade bastante diferente das origens humildes da primeira. Os espaços para ópera, neste início do século XVIII, mostram os caminhos que tomariam os espaços para música instrumental posteriormente. Mais uma vez, temos a presença da família Galli-Bibiena; desta vez por conta dos quatro filhos de Ferdinando. Um deles, Giuseppe, tornou-se particularmente famoso, tendo construído teatros para ópera em Viena, Dresden, Munique, Praga, Veneza e Berlim, e tendo sucedido seu pai como arquiteto da corte do rei Carlos VI até a morte deste, em 1740. Após este período, esteve em Veneza

por quatro anos, e foi chamado a construir uma sala em Bayreuth (o *Markgräfliches Opernhaus*) em 1747. Este auditório, que se mantém em pé e restaurado ainda hoje, foi o melhor e mais bem equipado da região até Wagner construir o seu *Festspielhaus*, um século após (FORSYTH, 1985).

Podemos citar, como exemplo de edifício influenciado por estes arquitetos, o *Residenz Theater*, em Munique, projeto do arquiteto belga François Cuvilliés, o Velho, originalmente membro da corte do Elector Max Emmanuel, enviado para estudo da arquitetura na França após a descoberta de seu talento. Neste espaço, que possuiu estreita ligação com Mozart, Cuvilliés seguiria as prerrogativas dos auditórios dos Galli-Bibiena, em especial o *Markgräfliches Opernhaus*; a decoração no estilo francês, moldada em relevo ao invés de desenhada como no exemplo alemão, contribuiria para a excelente acústica do espaço, pois serve para difundir em várias direções o som incidente nestas.

Ainda nesta linha, Antonio, filho caçula de Ferdinando Galli-Bibiena, seguiria os passos do irmão e o substituiria em Viena com a partida deste. Logo após, mudou-se para a Itália, onde executou grande parte do seu trabalho, como o *Teatro Comunale*, em Bolonha, cuja construção em pedra resultou

em uma acústica insatisfatória; um pequeno teatro em Pavia e outro em Mantua, descrito por Leopold Mozart (pai de Wolfgang) como um pequeno teatro elegante (FORSYTH, 1985).

Assim, a construção dos espaços públicos para música, sejam eles auditórios, tavernas improvisadas, escolas de música ou casas de ópera, evidenciam a transformação que Mozart não pôde aguardar: a música deixa de ser fruto da encomenda e do patrocínio de nobres e aristocratas, para ser domínio do público, que não demanda, mas espera ser agradado pelo artista; o artista, por sua vez, não possui mais um rosto para o qual deve trabalhar, mas sim um sentimento subjetivo que deve alcançar - lê esse sentimento em seu público; mas também o lê em si mesmo.

Tais elaborações podem ser resumidas por Elias (1995):

Mas até agora não nos falta apenas um estudo global sobre o curso e a estrutura do longo conflito de classes entre a nobreza e a burguesia nas sociedades européias (e outras); faltam-nos, também, estudos sobre muitos aspectos individuais das tensões sociais que aqui nos interessam. A vida de Mozart ilustra um destes aspectos de maneira verdadeiramente paradigmática – o destino de um burguês a serviço da corte no final do período, quando, em quase toda a Europa, o gosto

da nobreza de corte estabelecia o padrão para os artistas de todas origens sociais, acompanhando a distribuição geral do poder. Isto se aplicava especialmente à música e à arquitetura (ELIAS, 1995, p. 17).

Assim, nascido somente quase quinze anos após, Beethoven obteria o sucesso que Mozart não obtivera, em uma mostra aparente da rápida transformação da sociedade européia daquela época.

Ludwig van Beethoven nasceu em Bonn, na Alemanha, em 1770. Seu pai, impressionado com o talento do jovem, esperava transformá-lo em um novo Mozart. Com efeito, em uma visita a Viena, em 1787, teve oportunidade de tocar para Mozart, e este lhe profetizara um futuro brilhante (GROUT, PALISCA 2007). Se realmente esta foi esta a sua impressão, ou se procurou ser simplesmente agradável, não saberemos. Fato é, entretanto, que ao contrário de Mozart, Beethoven teve um tempo de maturação de sua arte bem mais longo, e somente após a sua mudança definitiva para Viena, em 1792, desenvolveu-se mais completamente como artista. Sua música, a princípio fortemente influenciada pela prática comum à época, é criticada pelos conservadores, mas agrada ao público. O jovem compositor irá vivenciar as súbitas transformações da virada do século:

a Revolução Francesa e a ascensão de Napoleão; o congresso de Viena, a independência americana. Em Viena, entretanto, terá algumas lições com Haydn, e não mais encontrará Mozart, morto à esta época.

A Viena desta época mantinha a mesma aura aristocrática, que a caracterizou durante todo o século XVIII, mas já contava com uma mudança de mentalidade; com efeito, a Revolução Francesa, ainda que produzindo efeitos imediatos na França, iria assombrar a mente e a disposição de todos os reis absolutistas das diversas casas nobres da Europa, alertando-os para o novo poder político e econômico que surgiria: a burguesia.

Karl Marx descreveria estas revoluções como sendo tipicamente burguesas, um passo inevitável a caminho do capitalismo industrial (JAMESON, 1974) Certo é que Beethoven, ele mesmo um burguês, soube impor sua personalidade e sua obra aos aristocratas que ainda eram essenciais a seu patrocínio, e soube capturar, e talvez até manipular, o gosto do público, ávido de tornar-se também a referência cultural de sua época.

Ao contrário de Mozart, Beethoven era um artista de escrita dolorosa e difícil; por mais que houvessem alguns mitos de sua inspiração em seus passeios

noturnos, em contato com a natureza (mitos estes incentivados no séc. XIX pela idéia do *fugere urbem*), sua música invariavelmente passava por exaustivas transformações e estudos antes de apresentar-se em sua forma final, como evidenciam seus inúmeros cadernos de anotações, aonde os estudos de algumas peças chegam a preencher três vezes o volume da obra finalizada. Apesar disso, o compositor raramente foi pressionado com prazos ou limites, e as poucas vezes que aceitou uma determinada encomenda ou sofreu algum tipo de direcionamento ou pressão em sua obra, os resultados não foram satisfatórios.

Essa é outra característica de Beethoven: sua música era escrita para si mesmo, para agradar sua própria visão artística, e assim, pôde ele se ligar à classe média já bastante importante na Europa. Que suas obras finais, já sob o efeito da doença que lhe tirar a audição, fossem de difícil compreensão para seus contemporâneos, pouco importava: Beethoven em seu tempo pôde viver o reconhecimento que fora negado a Mozart, e pôde usufruir da fama de maior compositor de todos os tempos, não lhe sendo negado nenhum de seus caprichos musicais.

Beethoven, apesar de não ter tido uma vida abastada, pôde contar com uma maior liberdade criativa e um público já de maior volume, capaz de produ-

zir espaços adequados para a sua música e de sustentá-lo economicamente.

Ludwig von Beethoven tornaria-se sinônimo de gênio. A importância deste compositor nunca deixará de ser celebrada; de fato, sua música representa um marco na música ocidental, um salto gigantesco em direção ao futuro, como poderíamos escrever tranquilamente no séc. XIX (mas não sem ressalvas hoje em dia), e que será um fenômeno popular inclusive no século XX, como será visto mais tarde.

Dizer que Beethoven teria uma influência marcante no Romantismo, ou que seria ele próprio um romântico em sua última fase, é subestimá-lo: sua influência é sentida ainda hoje, desde a admiração algo fruto da incompreensão de seus contemporâneos, até as exaustivas revisões de sua obra por seus sucessores diretos, e a fama que perdura e serve de material de trabalho para os artistas mais contemporâneos. Ao final de sua vida, a obra de Beethoven é tão pessoal que seria impossível imitá-la; ainda assim, é uma obra universal, fruto dos sentimentos mais profundos do artista.

Em uma visão menos idealizada, pode-se notar em Beethoven, e em especial em sua última fase, uma maior abstração linguística. Procurava ele novos

sons, novas possibilidades de uso, e nas suas últimas obras, esta abstração se torna extremamente forte. Que alguns estudiosos baseiam essa maior abstração e procura de novos timbres e sons à sua crescente surdez, é questionável; há que se lembrar que, quando da escrita de suas primeiras sinfonias, a sua doença já se manifestava. De qualquer forma, isso pouco importa para o fato histórico. Um exemplo desta música e da sua influência perene é a sua *Grande Fuga*, citada por Igor Stravinsky:

At eighty, I have found a new joy in Beethoven, and the Great Fugue now seems to me- it was not so- a perfect miracle (...) Hardly birth marked by its age, the Great Fugue is as rhythm alone more subtle than any music composed in my own century (...) It is pure interval music, this fugue, and I love it beyond any other (STRAVINSKY, 1996, p. 49-50).¹¹

Está aqui um primeiro momento de modernidade, mesmo tão antes do séc. XX: esta abstração e discurso sobre a própria linguagem é justamente um

11 T.A.: Aos oitenta [anos], encontrei uma nova alegria em Beethoven, e a *Grande Fuga* agora parece para mim – e não era anteriormente – um milagre perfeito (...). Praticamente não envelhecida por sua idade, a *Grande Fuga* é, só pelo seu ritmo, mais sutil que qualquer música composta em meu século (...). É uma pura música de intervalos, e eu a amo como nenhuma outra.

dos componentes do Modernismo. Podemos considerar, portanto, que estava plantado o “embrião do Moderno” no Romantismo, que iria se seguir. Em resumo, no espírito de compreensão de todo sistema cultural, esta é a época da Revolução Francesa, quando a burguesia torna-se a classe dominante a força motriz da sociedade. Nesse âmbito, os artistas não podiam mais contar com um monarca ou um nobre que lhes encomendasse um trabalho; este é o momento em que o artista começará a produzir para as massas, e o seu paradigma é tão somente a sua individualidade. O público deixa de ser caracterizado individualmente para ser uma entidade abstrata e coletiva: o Público, a Audiência, a Plateia.

Esta diferença certamente transparece nas salas de concertos onde um e outro apresentaram suas obras. Enquanto a música de Mozart, ligada às necessidades aristocráticas e com um público popular ainda incipiente, teve muitas de suas composições apresentadas durante eventos sociais outros que não dedicados à pura audição (com exceção talvez de suas óperas), Beethoven já podia contar com espaços mais amplos para conter toda a massa burguesa que tomara gosto pela sua música. O espaço típico para a música do início do Classicismo era o salão aristocrático, onde os músicos e compositores, na

qualidade de empregados e agregados de um nobre ou aristocrata, apresentavam composições com o intuito de entreter e refletir o gosto pessoal de seu patrono. Ao tentar exhibir independentemente suas obras, estas quase sempre encontravam o caminho ora da Igreja, para quem Mozart compôs algumas de suas obras-primas, ou de locais menos prestigiados, como tavernas e praças. Ao viajar para a Itália, Mozart encontrou grande receptividade para as suas óperas, assim como edificações preparadas para tais apresentações. Beethoven já podia contar com salas públicas para suas apresentações, com acesso admitido segundo pagamento de uma entrada. Haydn, como já visto, possuía a sua disposição espaços adequados a serviço de um nobre, e usufruiu de espaços públicos sobretudo na Inglaterra.

Por fim, do ponto de vista musical, é importante que se diga que, além do caráter universal das suas músicas, buscando uma audibilidade, compreensão e equilíbrio, temos a formatação do sistema tonal e da afinação natural como padrão definitivo da música ocidental até o final do século XIX, quando estes limites serão alcançados e rompidos. A capacidade de uma afinação uniforme em todas as tonalidades possíveis, maiores e menores, permitia uma

flexibilidade e colocava à disposição do compositor toda a gama sonora possível e imaginável como material passível de aproveitamento. Se os filhos de Bach iriam se utilizar disso para estabelecer as possibilidades primeiras do Classicismo, realizando a ponte entre o Barroco e o Rococó, Haydn poderia apropriar-se e manipular material folclórico e de diversas fontes a seu bel prazer, explorando as possibilidades plásticas do sistema; Gluck iria revolucionar a ópera de seu tempo; Mozart iria sintetizar em sua vasta obra todas as possibilidades vocais e instrumentais do sistema tonal; finalmente, Beethoven poderia, através de sua fama e posição únicas, começar a explorar as fronteiras da música ocidental, indicando o direcionamento de uma nova transformação no próximo século.

Não é dizer aqui há uma progressão Haydn-Mozart-Beethoven, como pode-se sugerir; se há algum tipo de sequência esta seria Haydn-Beethoven, pelo simples fato deste ter lecionado àquele. Antes, temos uma clara visão das mudanças sociais do século, através da obra e da vida, destes artistas.

Com as guerras napoleônicas e o congresso de Viena, estava a Europa reorganizada; as Américas começavam a aspirar à independência e a Revo-

lução Industrial já estava em pleno curso na Inglaterra. Abria-se o século XIX, onde os avanços tecnológicos e as transformações sociais iriam criar um clima sentimentalista e abstrato; onde o indivíduo, apesar de sua importância ganha-da com a Revolução Francesa iria cada vez mais tornar-se massa, e quando a população iria tornar-se urbana. É o século XIX do Romantismo e da Modernidade já incipiente (CARPEAUX, 1964; GROUT, PALISCA, 2007)

Século XIX

Neste ponto, é produtivo retornarmos ao século XIX, onde o sistema vigente da música, após ser explorado e distendido ao seu limite, irá romper-se juntamente com todas as concepções artísticas, no Modernismo.

Este, mais uma vez, não foi um processo repentino ou consciente, nem isolado em um domínio da arte: o crescimento da metrópole, o aumento das massas que viviam na cidade moderna, o crescimento da burguesia e a revolução industrial gerariam uma situação social inédita na história da humanidade – situação esta que as artes tentariam representar e interpretar. Desde o *flâneur* de Baudelaire, impressionado e assustado com as multidões, até o

Falanstério de Flaubert, as relações humanas entram em xeque com a escala da nova cidade.

Natural, portanto, que a música alcançasse cada vez maior monumentalidade e expressividade, exacerbando os sentimentos e procurando sobrecarregar a percepção do ouvinte, transportando-o para um outro mundo, de fantasias inimagináveis, ou um retorno a um passado rural e idílico. Esta monumentalidade exigiria espaços cada vez maiores para acomodar as multidões pagantes, financiadoras dos espetáculos. Com efeito, este é o momento da construção dos grandes espaços para música da Europa e do Novo Mundo – espaços que se tornariam referências e que determinariam toda uma forma de se construir espaços para a música, que, conforme já visto no primeiro capítulo, se tornariam o modelo repetido no mundo inteiro, com pequenas variações.

A literatura vai se tornar o meio de expressão do século XIX onde a modernidade vai surgir; neste período, música volta-se definitivamente a uma reflexão sobre as suas próprias formas, seja com a obra de Wagner, que vai levar a ópera e o concerto aos extremos, seja com o virtuosismo de Paganini. No início do séc. XX, esta maior compreensão das possibilidades das ferramentas

(teóricas e físicas) da música vai levar à abstração e autonomia da linguagem, no momento em que as próprias fundações da música ocidental (o sistema tonal) forem colocados em questionamento em mais uma reencarnação do termo “Nova música”.

Desnecessário repetir aqui os mesmos argumentos já expostos; entretanto é de interesse que se analise de forma mais demorada a música e os espaços desta época para melhor compreensão deste assunto.

Já se falou sobre Beethoven em sua época; entretanto uma das facetas de seu legado seria o esgotamento de algumas formas musicais, como a sinfonia e a sonata. Este esgotamento, ainda que abrisse espaço para criações posteriores, levaria os compositores da época a procurarem novas formas expressivas. Obviamente não se deve esta procura somente por conta da obra de Beethoven, mas à própria mudança da mentalidade da sociedade. É uma época em que a literatura alcança uma grande importância, e que são revisitos alguns artistas que outrora haviam sido desprezados. Mais que isso, é o momento do fim definitivo do mecenato nas artes, substituído pelo numeroso público burguês nas cidades cada vez mais populosas.

Certamente que estas transformações não foram repentinas; antes, há como sempre, uma continuidade entre os períodos:

Outra área de conflito diz respeito à relação entre o compositor e o público. A transição de um público musical relativamente pequeno, homogêneo e culto para o público burguês, numeroso, diversificado e relativamente pouco preparado do século XIX já se iniciara cem anos antes. O desaparecimento do mecenato individual e o crescimento acelerado das sociedades de concertos e os festivais de música no início do século XIX foram alguns dos sinais do acentuar desta tendência (GROUT, PALISCA, 2007, p. 575).

Outro fenômeno, cujos reflexos ainda sentimos contemporaneamente, é do estabelecimento do significado da música “erudita”, termo inexistente até meados do século XIX. Ao passo que os compositores buscavam novos materiais e modos de se expressar, e que não mais deveriam seguir um direcionamento dado objetivamente por um grupo exterior a este mas sim por sua percepção e sensibilidades interiores, e ao mesmo tempo em que procuravam conectar-se ou direcionar seu público potencial, formaram um repertório, um “patrimônio já aceito do idioma musical que se formou durante os séculos XVIII e XIX e que para a consciência burguesa a que pertence assumiu o *cachet* do ‘natural’ e evidente por si mesmo” (ADORNO, 2009, p. 111). Esta situação irá se

realizar no século seguinte, com uma segunda faceta da música: a da indústria cultural. Segundo bem resume Adorno (2009):

(...) a arte como domínio separado foi possível, desde o início, como burguesa. Mesmo a sua liberdade, como negação da funcionalidade social que se impõe pelo mercado, permanece essencialmente ligada ao pressuposto da economia mercantil. As puras obras de arte, que negam o caráter de mercadoria da sociedade já pelo fato de seguirem a sua própria lei sempre foram, ao mesmo tempo, também mercadorias: e à medida que, até o século XVIII, a proteção dos patronos defendeu os artistas do mercado, estes eram sujeitos, em troca, aos patronos e seus propósitos (...) Beethoven, mortalmente enfermo, que lança longe de si um romance de Walter Scott exclamando: 'Este escreve por dinheiro', e que, ao mesmo tempo, usufrui da venda dos últimos quartetos (...) revela-se um homem de negócios (...) oferecendo o exemplo mais grandioso da unidade dos opostos (mercado e autonomia) na arte burguesa (ADORNO, 2009, p. 59-60).

Outra questão é a importância que a música instrumental irá alcançar. Ainda que esta seja uma era literária, e a música com uso de recursos vocais (seja ela a ópera, o *lied* ou o drama musical wagneriano) atinja um ponto de superlativa importância, a música instrumental conquistará uma autonomia e um prestígio não alcançado antes – fato este de grande importância para os desenvolvimentos futuros da música:

Até meados do século XVIII, aproximadamente, (...) a música vocal – concebida como mera serva da poesia – possui a primazia frente à música instrumental pura. (...) a música puramente instrumental reduz-se a um capricho meramente agradável, que nada imita além dos sons e ruídos inanimados sendo, portanto, portador de apenas ‘meia-vida’ se comparada à música vocal (...). Uma das diferenças fundamentais entre o pensamento estético do século XVIII e do século XIX é, sem dúvida, a posição que a música passa a ocupar no interior das diversas hierarquias das artes. (...) [A] música alcança uma importância que jamais lhe havia sido atribuída anteriormente, neste contexto, a música puramente instrumental independente de textos poéticos e programas extra musicais desempenhou um papel decisivo (...) A música instrumental pura, que com muito custo era admitida no âmbito de uma teoria estética da arte no século XVIII, passa a ser encarada como o mais perfeito modelo para as outras artes (VIDEIRA - autor; CASTRO, RICCIARDI – org. 2009, p. 100).

Não que houvesse uma hierarquia entre a música vocal e a instrumental, estando esta acima daquela. Muito pelo contrário, existe sim uma espécie de união e equivalência entre estas duas modalidades: a música instrumental tornaria-se programática, ou seja, aquela que possui uma temática, e deixaria de ser uma expressão musical em si mesma para conferir ao ouvinte sentimentos e pequenas histórias, além das que as palavras pudessem contar; ou, ainda que ligadas diretamente à voz (no caso dos *lieds*), a parte instrumental possuía

uma importância maior que o simples acompanhamento.

Não é fácil a tarefa de resumir a música deste século, pois a contradição presente em outras transições é menos pronunciada nesta. As fronteiras temporais entre as manifestações do artistas clássicos e dos românticos é quase invisível: na mesma década que Beethoven ainda compunha, em 1820, temos a apresentação de *Sonhos de uma Noite de Verão*, de Mendelssohn, e a *Sinfonia Fantástica* de Berlioz; trinta anos após, teríamos um dos pontos altos da obra de Richard Wagner, *Tristão e Isolda*. Ao fim do século ainda haveria tempo de se ouvir a *Noite Transfigurada* de Schoenberg, obra já fora dos limites da música romântica.

Socialmente, seria um século extremamente agitado: Napoleão seria derrotado, as monarquias, restabelecidas; as fronteiras da Europa, redesenhadas; as colônias americanas e asiáticas obteriam independência; e os Estados Unidos entrariam no mapa da cultura mundial, ainda que timidamente; Karl Marx e Friederich Engels escreveriam o *Manifesto Comunista* e Marx, *O Capital*; o impressionismo na pintura tomaria força; Bach, Mozart e o próprio Beethoven seriam redescobertos; e o sistema tonal da música seria levado além de seus limites, até o ponto de absoluta ruptura.

Assim, apesar do relativo curto espaço de tempo, podemos falar de vários Romantismos, e não de um conjunto único de características; entre todos estes artistas, permanece como fio condutor um estado de espírito romântico, subjetivo e introspectivo, e uma necessidade de escrita à massa anônimas, cujos desígnios o artista deveria captar. É com esse espírito, mas sem intenção de esgotar toda a diversidade do período, que descrevei de maneira sucinta as diferentes formas que os artistas tomaram para enfrentar estes novos desafios.

O século inicia-se justamente com Beethoven, já maduro e com fama internacional. Ainda que seu caráter seja, discutivelmente romântico, se além às formas clássicas, e esgota-as à medida que prossegue seu trabalho. Ao mesmo tempo, Giacomino Rossini iniciaria a renovação da ópera italiana, que durante séculos foi a mais alta expressão desta arte. Rossini foi um homem do mundo e sua fama espalhou-se por toda a Europa, e além: ainda hoje *O Barbeiro de Sevilha*, ópera cômica e *Guillaume Tell*, de enredo histórico, são ainda montadas e executadas no mundo todo, como um “fenômeno de crítica e público”. Rossini é um dos melhores exemplos de conexão com o público de sua época, os aristocratas decadentes da restauração vienense e os novos-ricos, até que ele próprio resol-

veu encerrar a sua carreira em seu auge. Nesta mesma linha, haveria a ópera cômica em Paris, patrocinada por uma elite que, ávida pelo espetáculo social que a música poderia providenciar, pouco se importavam com o resultado artístico e tornaram o gênero bastante estreito, por mais competentes que fossem os compositores que a ela se dedicaram. É música de fácil entendimento e absorção.

Outra música vocal que ganha importância no período (apesar de ser um gênero relativamente antigo) é o *lied*, ou peças predominantemente melódicas acompanhadas de um texto, de uma poesia já existente ou escrita para acompanhar a música. O *lied* romântico é particularmente elaborado, e coloca-se como uma das grandes formas musicais da época, à qual muitos compositores se dedicaram, como Franz Schubert e Johann Brahms.

A Igreja Católica que, com a exceção de algumas obras barrocas, desde a Renascença havia se fixado no repertório palestriniano e gregoriano, com contribuições de algumas missas e réquiens de compositores posteriores, irá ter sua importância revitalizada, e alguns autores escreverão peças para esta. Algumas destas obras, entretanto, serão impraticáveis na liturgia tradicional, sendo mais um desenvolvimento sobre um tema. Temos obras de Berlioz e Liszt nesta pri-

meira categoria; mais adequada ao coral são as composições de Mendelssohn e Brahms, sendo o primeiro, protestante. Entretanto, a maior contribuição para a música da Igreja será a redescoberta da música do passado, que impulsionará o “movimento ceciliano” de retorno às formas musicais tradicionais nas igrejas, e, no século seguinte, levará ao término da compilação das músicas da liturgia iniciadas na Renascença pós-Palestrina. No mais, não foram grandes as contribuições para o cristianismo da música desta época. É importante notar que Rossini, já citado, e Giuseppe Verdi iriam contribuir com algumas obras pontuais, a daquele proibida pelo papa Pio X, e a deste, na forma de um festejado e belo réquiem. Ainda há que se citar Anton Bruckner, compositor extremamente devoto dedicado à música sacra e com características neomedievais.

No reino na música vocal, deve-se ainda citar as óperas de Weber e de Bellini, de características bastante regionais, em consonância com a tendência regionalista do período. Com efeito, uma das características do Romantismo foi uma valorização de temas e cultura nacional. Não deve-se pensar que os artistas fossem avessos ao estrangeiro ou fossem xenófobos, mas somente que uma redescoberta de algumas características próprias da terra natal serviriam de base para

uma conexão com o público e os sentimentos deste. Neste momento também, em especial em meados do século, há uma diversificação das nacionalidades dos compositores, resultado da tendência cosmopolita do momento histórico.

Na música instrumental, a música para piano foi especialmente trabalhada. O instrumento, que já existia desde a época de Mozart, foi melhorado com o passar dos tempos, alcançando grandes possibilidades dinâmicas e uma enorme potência sonora. Substituiu em definitivo o cravo como instrumento de tecla de orquestras e “foi o instrumento romântico por excelência” (GROUT, PALISCA, 2007). Weber, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Liszt e Brahms, foram grandes compositores para piano, sendo que Mendelssohn era um virtuoso, assim como Frédéric Chopin, que, embora radicado em Paris, foi polonês de nascimento, nunca tendo se esquecido da música tradicional da terra natal e utilizando-a como base de algumas de suas composições.

Por fim, temos os dramas musicais, categoria inaugurada por Richard Wagner, seu mestre absoluto. Para se entender a importância de Wagner, deve pensar que a ópera, seja ela a “grande ópera” ou as operetas de gosto popular, ou ainda, as óperas de Rossini, ou mais anteriormente Mozart, seguiam uma estrutura fixa,

na qual a orquestra era um acompanhamento para a atuação dos atores-cantores. Assim, as peças estavam divididas em árias, intermezzos, aberturas, etc. No drama musical de Richard Wagner, não existem divisões claras dessas seções; a orquestra, mais que simples coadjuvante, é o fio condutor de toda a obra.

Antes do Modernismo propriamente dito, Wagner começa a desmontar a ópera tradicional através da justaposição de *leitmotifs* (a “etiqueta” musical que identifica os vários personagens e situações de uma ópera ou drama musical) e o uso de notas musicais independentemente de sua posição no sistema tonal existente, somente pela sua “cor” individual no uso de cromatismos, em um novo passo em direção a um maior abstracionismo. O uso dos *leitmotifs* por Wagner é inclusive objeto de extensa pesquisa, pois apesar de não ser uma criação sua, ele os utiliza de forma a tornar a integração da cena teatral e a música completa. Wagner tinha a ambição de criar a *Gesamtkunstwerk*, a obra de arte total, e em *Tristão e Isolda* e o *Anel dos Nibelungos*, executados no já citado teatro em Bayreuth, pode-se dizer que ele alcança esse objetivo – pelo menos na visão da arte do século XIX. Porém, o grande legado de Wagner para a música pode ser encontrado justamente naquelas transições entre *leitmotifs*,

onde uma nova sonoridade, uma nova harmonia, pode ser encontrada – uma harmonia que não pode ser explicada pelo sistema harmônico de Bach e Rameau. Abriam-se aí as portas para a “Música Nova” do Modernismo.

Wagner, ao encontrar estas fronteiras do sistema tonal em *Tristão e Isolde*, recua logo após, e suas obras subsequentes se utilizarão de outros recursos para se exprimir, como a polifonia de *Os Mestres Cantores de Nuremberg* e *O Anel dos Nibelungos* (CARPEAUX, 1964).

Sua obra, porém, não se resume somente à música ou ao texto e poesia de suas obras, e nem mesmo resume-se ao conjunto de arquitetura, teatro e música que criou em torno de si para realização destas; sua influência foi duradoura, e inaugurou uma nova era na música. Se não foi além dos cromatismos de *Tristão e Isolde*, deixou esta marca irremediavelmente nas gerações vindouras, que não mais poderiam contornar este fato. Wagner inaugura assim a derradeira fase do Romantismo, ao fim do século. Seus contemporâneos ou sucessores iriam ter que lidar com esta contradição, seja explorando estas fronteiras, avançando além ou recuando conscientemente. Mas não mais poderiam ignorá-las.

Resta ainda, neste século, falar sobre os momentos derradeiros antes

das vanguardas modernas, e da pesquisa intensa de recuperação da obra dos grandes mestres do passado.

Na França, que se tornaria o novo centro da ópera, ainda teremos nomes de peso, como Charles Gunod, Ambroise Thomas e Georges Bizet, autor da mais do que famosa e preferida do público *Carmen*, uma típica representante do exotismo e da leveza mediterrânea que tanto atrairia os românticos do norte. Por fim, temos Jules Massenet, conhecedor de Wagner, mas pouco influenciado por este em sua obra. Seriam os últimos compositores da grande ópera francesa. Após esta época ainda houve uma renascença da música instrumental na França, tendo como expoente Camille Saint-Saëns, excelente e competente compositor e, atualmente, presença comum nos repertórios das grandes orquestras do mundo.

Na Itália ainda surgiria a obra de Giuseppe Verdi, autor de *La Traviatta*, *Aida* e *Otello*. É dono de uma obra que se comunica com o público, um dos últimos a fazê-lo. No Brasil desponta o primeiro compositor de renome internacional, Carlos Gomes, que seguirá uma linha próxima a Verdi, inspirado no folclore nacional. Sua obra mais importante seria *O Guarani*, com texto de José de Alencar. Foi apresentada no *Scala* de Milão, mas o artista enfrentou muita

resistência no Brasil, particularmente por parte dos modernistas. Mario de Andrade, um de seus críticos, tentou logo após retratar-se e hoje o compositor é conhecido como um dos principais artistas nacionais.

Por fim, temos ainda na França a chamada Escola de Frank, chamada assim por conta dos discípulos diretos ou indiretos de César Frank. Esta escola explorou os últimos recursos da ópera e da música instrumental, conheceu a música de Wagner e apropriou-se dela. É o absoluto fim deste tipo de música, que apresentaria um desgaste ao fim do século.

Antes que se possa encerrar esta parte, é imprescindível ainda citar alguns nomes, alguns já não tão conhecidos e vivos nas salas de concerto, mas ainda assim, por seu posicionamento, imprescindíveis nesta rápida passagem pelo século XIX.

Certamente que não seria mais possível escrever música como Wagner escrevera, sobretudo na Alemanha. E em decorrência disso, temos as mais diversas reações a este fato: desde uma atitude reacionária, como de Max Reger e o ainda mais radical e germanista Hans Pfitzner.

No outro viés seguiu Gustav Mahler, pendendo em sua transição entre o

moderno e o romântico. Suas obras necessitavam de colossais recursos, que só poderiam ser acomodados nos grandes auditórios do fim do século XIX. Chegava a exigir 500 elementos no palco, entre coro e orquestra.

Richard Strauss, conhecido por suas óperas e poemas sinfônicos, transitará entre diversos mundos, inclusive durante o nazismo. Sua obra é reflexo da busca de uma solução para o problema tonal, e na ausência de uma resposta satisfatória, retornará ao Barroco e às formas clássicas, em releituras de qualidade (CARPEAUX, 1964).

Às portas do Modernismo estaria Claude Debussy, com sua liberdade harmônica e suas passagens ao largo do sistema tonal, evidenciando a nova linguagem que surgiria. Hoje é difícil para os ouvidos acostumados com a música contemporânea assustarem-se com sua ousadia; uma audição mais atenta revela nas sutilezas características de sua obra harmonias surpreendentes, coloridas. O rótulo de impressionista atribuído a ele talvez seja mais verdadeiro na acepção mais transcendental da palavra. Difícil é não se deixar levar por sua música, de delicadeza ímpar, principalmente em contraste com a grandiosidade romântica. É o sintoma de um momento de transição.

A influência de Debussy dentro e fora da França seria enorme. Ao procurar uma linguagem para se manifestar, foi além do sistema tonal: procurou os modos antigos, usufruiu de sistemas exóticos. As exposições universais, ocorridas na virada do século trariam ao imaginário europeu uma visão de mundos distantes, fonte que os compositores foram buscar na Rússia, nos modos eslavos e nas escalas orientais. Voltaremos a estas exposições mais adiante.

Nesta época, os compositores de nações que até então pouco haviam produzido iriam surgir, em uma segunda onda nacionalista: Leos Janacék, da atual república tcheca; na agora União Soviética, Sergei Prokofiev seria destinado a executar obras que não ofendessem o espírito da revolução, de verve russa e vocal, apesar de sua produção ter sido bastante diversificada, mesma questão que viveu Dimitri Shostakovitch. Na Inglaterra, onde paradoxalmente teríamos o início dos concertos públicos, somente nesta época alguns compositores se destacariam, como Ralph Vaughan Williams e William Walton. Na Espanha, sobre a qual diversas obras foram escritas mas pouca produção local obteve, temos Felipe Pedrell e Isaac Albéniz Manuel de Falla, este recentemente presente no programa de diversas orquestras contemporâneas; na Itália, famosa por sua

ópera, temos uma renascença da música instrumental, e finalmente, na França, temos Maurice Ravel. Talvez tenha sido ele o último compositor realmente popular; impossível não se lembrar de Bolero, executado à exaustão e que não é representativo em absoluto de toda sua obra, mas é um excelente exemplo desta, pois caracteriza-se pelo extremo dinamismo e pelas formas exóticas.

Esta longa lista de nomes e locais serve, além de título informativo, para conscientizar-nos que o século XIX (e parte do século XX) foi extremamente variado, e produziu algumas das maiores obras da música. O rápido esgotamento do sistema e a profusão de compositores ilustra a velocidade cada vez mais rápida da mudança que a sociedade vivia: a sociedade aristocrática do começo do século cederá lugar à burguesia, que por sua vez irá se avolumar e tornar-se anônima; esta burguesia será objeto do enfrentamento sindical do fim do século, e a música tomará caminhos cada vez mais particulares e pessoais, e se esgotará; ao mesmo tempo, uma redescoberta de Bach, Mozart e até Beethoven acontecerá, gerando material vasto para a apresentação nas inúmeras salas de concerto e ópera que surgiam pela Europa afora.

Outra necessidade desta longa listagem é que, invariavelmente, as or-

questras e grupos de música erudita possuem em seu repertório obras destes artistas, que popularizaram a música em uma escala sem precedentes. É interessante notar o contraste que existirá, entre esta e a música moderna, e mais além, a contemporânea: estes artistas listados são ativamente estudados e executados até hoje.

Percebe-se, também, que a diversidade de manifestações artísticas dentro do próprio período, em conjunção com a execução de música de períodos anteriores (fato inédito na música, com exceção da obra de Palestrina e do Canto Gregoriano), geraria uma necessidade bastante diversa do ponto de vista acústico e ambiental dos espaços de apresentação, ao mesmo tempo em que o incrível aumento do público, e a necessidade de justificar o investimento em uma sala de concerto, tornaria a construção destes edifícios uma empreitada menos empírica ou improvisada que nos períodos anteriores. Forsyth (1985) resume o momento dizendo que:

Composers up to the eighteenth century usually wrote music for particular building types – the Gothic cathedral, the baroque church, the palace theater – and often for particular buildings, so that not only was a music written to be technically

appropriate to the acoustic ambiance, but in addition buildings were contemporaneous with the music and stylistically akin. By the nineteenth century, composers had been liberated from church or private patronage – and thus from a prescribed architectural setting for their music – and music became democratized with the growth of a concertgoing public. This, together with the progressive accumulation of music from different periods, meant that new musical works became part of an expanding repertoire that might be performed in a range of circumstances and locations. The kinship that had in previous centuries existed between nondramatic music and its visual-stylistic context became in the nineteenth century somewhat tenuous (FORSYTH, 1985, p. 129)¹²

Nota-se, portanto, que assim como em outras eras a música havia se separado da religião e do mito para adquirir vida própria, também iniciaria uma

12 Compositores até o século dezoito geralmente escreviam música para tipos particulares de edificações – a catedral Gótica, a igreja barroca, o teatro palaciano – e muitas vezes para prédios específicos, sendo então que não somente a música era escrita de maneira tecnicamente apropriada para a ambientação acústica, mas as edificações eram contemporâneas à música e estilisticamente semelhantes. No século dezenove, os compositores estavam libertos do mecenato da Igreja e da aristocracia – e portanto, de uma arquitetura preestabelecida para sua música – e a música tornou-se democratizada com o aumento do público frequentador de concertos. Isto, juntamente com o acúmulo progressivo de música de diferentes períodos, significou que novos trabalhos musicais tornaram-se parte de um repertório em expansão que poderia ser executado em uma miríade de circunstâncias e locais. A semelhança que havia nos séculos anteriores entre a música não-dramática e seu contexto estilístico visual tornou-se, no século dezenove, algo tênue.

separação da própria arquitetura e do espaço – para criar a sua própria. Esta é a música programática dos românticos citada logo acima, onde a música em si procurava evocar espaços e tempos diferentes, apelando à sensibilidade do ouvinte. Obviamente isto não eliminava a necessidade de um espaço específico para a música, mas este passaria a atender mais a critérios técnicos e sociais do que complementar visualmente a obra musical.

Já foi citado o auditório construído por Wagner em Bayreuth para sua obra e da casa de ópera de Paris, o *Palais Garnier*; entretanto, apesar de serem exemplos icônicos do auditório desta época, são edificações construídas com fins específicos, e que se aproveitaram de situações particulares: a alemã, está localizada em uma vila, longe da multidão e da grande densidade das cidades da época, tendo pleno espaço para desenvolver-se; a francesa foi construída dentro do contexto das intervenções do Barão de Hausmann em Paris, e portanto, pode abrir seu próprio espaço no denso tecido urbano.

O espaço que se estabelecerá, por excelência como modelo de sala de concerto é o chamado *shoebox*, ou caixa de sapatos, já citada no primeiro capítulo. Esta é uma edificação não somente eficiente, mas também adequa-

da à implantação na malha urbana, pois apesar de suas grandes proporções, adapta-se melhor no encontro com outras edificações.

Esta opção por um formato, entretanto, e como em outras épocas, não foi consciente. É resultado de situações locais e experimentações, até o trabalho revolucionário de Sabine do ramo da acústica.

Após as salas improvisadas, do Panteão de Londres e do *King's Hall* uma primeira onda de espaços construídos especificamente para concertos (e não óperas, que seguiram um desenvolvimento diferenciado) lembravam templos à música, dentro do espírito da época. Karl Friederich Schinkel desenhou, em 1812, um projeto para a *Berliner Singakademie*, que além dos elementos clássicos e românticos desta época de transição na arquitetura, tinha o formato de uma grande igreja, incluindo aí um retrato de Santa Cecília, padroeira da música, ao fundo. Esta primeira idéia não frutificou, e alguns anos mais tarde, ao mesmo Schinkel foi solicitado que desenhasse uma segunda versão. Nesta época, no melhor estilo neoclássico, Schinkel optou por um templo grego, mas um templo dedicado à música, com colunas internas, afrescos de Apolo e de grandes nomes da música. O custo proibitivo do projeto levou à contratação de

outro arquiteto, Carl Theodor Ottmer, que simplesmente reduziu a escala do projeto de Schinkel. Esta edificação está de pé até hoje, sob o nome de *Teatro Maxim Gorki* em Berlim (FORSYTH, 1985).

Outro arquiteto que iria adotar a teoria do “templo da música” seria, já no início dos anos 1900, Ernst Haiger. Em seu projeto não construído, batizado de *Symphoniehaus*, haveriam referências principalmente à figura de Beethoven. O edifício em si era uma grande sala retangular, com colunas externas semelhantes aos templos gregos; sobre a área do coro, uma grande abóbada circular seria o coroamento do espaço. Certamente, este é mais um edifício simbólico do lugar que a música obtivera entre as artes, a ponto de merecer um templo; do ponto de vista prático, caso construído, provavelmente teria uma acústica terrível devido aos rígidos materiais, às enormes dimensões e à concentração do som no centro da esfera do coro. Chegou a considerar-se sua construção, em homenagem ao 150º aniversário de Beethoven, em 1920; esta não consumou-se devido a I Guerra Mundial (FORSYTH, 1985).

Estas ilusões de templos para música normalmente denunciavam a falta de conhecimento sobre acústica, e sobre a música em si, dos arquitetos. Preo-

Figura 70. Acima: *St. George Hall*, em Liverpool
(gravura original do arquiteto)

Figura 71. Abaixo: Fachada do
St. George Hall, em Liverpool (Wikimedia Commons)

Figura 72. Interior do *St. George Hall* em Liverpool. Em dias de apresentação, cadeiras e demais dispositivos necessários são trazidos para a sala (Wikimedia Commons)

cupados com soluções que estivessem à altura das obras a serem apresentadas, colocaram muitas vezes em segundo plano o viés utilitário inseparável de uma obra arquitetônica – ainda mais, uma obra de caráter público.

Neste quesito, temos na Inglaterra a construção de uma série de instalações públicas com uso misto, de *Town Hall* e de espaços para concertos. Devemos lembrar que estes edifícios possuíam características diferentes do paço municipal tão comum em nossas cidades: serviam mais como espaço de encontro, discussão, julgamento e de eventos do que como área administrativa propriamente dita. Estes edifícios normalmente adotavam uma linguagem neoclássica em sua fachada externa, único vocabulário arquitetônico disponível nas escolas de Belas Artes para representar o sublime e o grandioso; ricamente decorados internamente com relevos e com espaço para um coro e, invariavelmente, um órgão de tubos. Como exemplo deste tipo de edificação pode-se citar o *St. George's Hall*, em Liverpool, aberto em 1854, projeto do arquiteto James Elmes, escolhido através de concurso. Elmes era também um competente violinista, o que pode em parte explicar a sua resistência em adotar algumas soluções arquitetônicas que prejudicariam o uso do espaço, como a

ocultação do coro e do órgão. Outras salas com o mesmo histórico seriam os *Town Halls* de Leeds, Bolton e em Sheffield, já em 1932. Nem sempre estes espaços alcançavam a adequação necessária para a música, mesmo os mais recentes, que ignoravam completamente, em alguns casos, necessidades básicas de posicionamento do coro e da orquestra, assim como as áreas técnicas e de retaguarda (FORSYTH, 1985).

Devemos nos lembrar que esta é a época das grandes exposições universais na Europa, que não só influenciariam os próprios compositores com amostras de exotismo como também do uso do aço e do vidro na arquitetura, exemplificado pelo projeto de Joseph Paxton para o *Palácio de Cristal* de Londres, inicialmente instalado no *Hyde Park* em 1851, e depois desmontado e reconstruído em Sydeham em 1854, onde recebeu diversas modificações (GÖSSEL e LEUTHÄUSSER, 1996, p. 21). Uma das grandes atrações neste novo local seria a apresentação de música de seus contemporâneos, juntamente com outros divertimentos e jardins externos. Sob a abóboda principal, havia espaço para 4.000 músicos e um órgão com 4.500 tubos, imenso mesmo para os padrões atuais. Anton Bruckner foi um dos músicos a utilizar-se do

Figura 73. Palácio Cristal após sua reconstrução em Sydeham (R. Hooghes – Victoria and Albert Museum, Londres)

Figura 74. Esquema da abóboda e da planta do Palácio de Cristal (R. Hooghes – Victoria and Albert Museum, Londres)

Figura 75. Gravura publicada no Illustrated London News de 27 de Julho de 1857, mostrando o Palácio de Cristal durante o festival em homenagem a Handel (reprodução Illustrated London News)

órgão, em concertos de grande popularidade. Era também o espaço destinado para os *Festivais de Händel*, cuja escala procurava corresponder à estatura do compositor conforme percebida na Inglaterra. Em 1882, um destes festivais concentrou 500 instrumentistas e 4.000 elementos no coro, vistos por um público inacreditável de 87.769 pessoas. Muitas estréias inglesas de composito-

res românticos se deram neste local, sendo ele municipalizado em 1913. Foi finalmente destruído em um incêndio em 1936.

Obviamente, um espaço desta escala construído sem maiores preocupações acústicas teria uma adequação dependente da sorte. De fato, o vidro bastante fino, a estrutura leve e a enorme amplitude do espaço teriam o efeito de um espaço sem barreiras, e o som podia ser descrito como fraco e de pouca imponência, mesmo com a incrível quantidade de músicos de algumas das peças da época. Berlioz

comentou em seus escritos sobre a acústica sem ressonância do espaço, e na fraqueza aparente da orquestra (FORSYTH, 1985).

De fato, um dos grandes problemas desta escala monumental é justamente seu volume. Até este século, não havia realmente uma necessidade de se acomodar um volume tão grande de ouvintes ou de músicos; os únicos grandes outros espaços onde se executou música no passado, as catedrais góticas, não sofriam do mesmo problema de compreensão ou de reverberação por ser justamente este o seu objetivo. Tiravam partido de seu volume e dos pesados materiais utilizados em sua construção para a execução de sua música.

Entretanto, no século XIX, apesar de longas passagens em *legato* em contraste com o *spicatto* do período clássico, ou seja, uma fluidez maior nas passagens entre as notas em contraste com uma definição maior de cada uma, o benefício que tempos moderados de reverberação traziam podia ser rapidamente arruinados pelo eco e a cacofonia derivada de uma sala muito reverberante. Pior ainda, a estrutura vertical da peça poderia ser completamente descaracterizada devido aos diferentes comportamentos de notas de alturas diferentes. Um exemplo clássico, e ainda existente, é o *Royal Albert Hall of Arts and Sciences*, fruto

*Figura 76. Fachada atual do
Royal Albert Hall
(arquivo pessoal David Samuel)*

direto da Grande Exibição de 1851, por iniciativa do então príncipe consorte, com vistas à futura Grande Exibição de 1861.

Baseado em desenhos acerca de auditórios romanos ao sul da França, elaborados por Sir Henry Cole (coordenador geral do projeto), o arquiteto apontado, capitão Francis Fowkes do corpo de engenheiros do exército, desenvolveu-os em uma sala de concertos para 30.000 pes-

soas. Após inúmeros contratempos, como o cancelamento da exposição de 1861, a morte do príncipe consorte e a morte do arquiteto, o tenente-coronel H.Y.D. Scott, também do corpo de engenheiros, seria apontado como arquiteto e finalizaria o projeto. Em 1867 começaria a construção da sala, terminada em 1871.

Logo ao discurso de abertura, dado pelo então príncipe de Wales, notou-se o eco na sala: o tempo de reverberação era tão longo que fazia com que a voz fosse ouvida duas ou mais vezes, resultado do imenso tamanho e do formato elíptico da sala, cujos focos estão na altura do público. Após diversas

tentativas de correção do problema, somente em 1971, com a instalação de 135 refletores sonoros de poliéster sobre a área do palco, bem como uma proteção maior sobre a plataforma dos músicos, esta deficiência foi resolvida. Entretanto, apesar de seus defeitos acústicos, o edifício tornou-se uma referência ao povo inglês, e em especial, peças românticas executadas na sala adquiriam uma expressividade de proporções gigantescas, capazes de emocionar aos ouvintes menos exigentes com a compreensão clara da música.

Ainda nesse século teremos a dicotomia entre duas casas preparadas para o drama musical: as casas de ópera e o teatro de Bayreuth, já discutidos anteriormente; cabe acrescentar que, ao contrário das salas de concerto apresentadas até então, foram edifícios criados com fins específicos, mas que serviram de exemplo em todo mundo: o *Palais Garnier*, teve seu formato e características copiadas ao infinito, enquanto o *Festspielhaus*, serviu como exemplo de ideal de integração entre música e teatro, e de igualdade e qualidade de visualização.

Por fim, já ao final do século XIX e durante o século XX, teremos as salas retangulares apelidadas de *shoebox*, por conta de seu formato retangular e

Figura 77.
Planta do *Royal Albert Hall*, onde fica claro o problema da concentricidade e da escala na propagação do som (*"Buildings for Music"*, Michael Forsyth)

Figura 78. O Musikvereinsaal de Viena, com orquestra e coro (divulgação)

Figura 79. O Boston Symphony Hall (divulgação)

alto. Estas se tornariam, por diversos motivos, padrões de salas, que discutiremos mais adiante.

O melhor exemplo é a *Vienna Grosser Musikvereinssaal* considerada, segundo exaustiva pesquisa de Beranek, o melhor espaço para música em uso atualmente (BERANEK, 1996). Aberto ao fim do séc. XIX, em 1870, projeto do arquiteto dinamarquês Theophil Hansen, passou por poucas modificações ao longo do tempo, sendo a mais radical, a instalação de um órgão. Estas reformas, entretanto, não alteraram as suas características físicas, mantendo ainda a sua capacidade de 1.680 pessoas sentadas e 300 de pé (não utilizadas mais). Segundo ainda Leo Beranek (1996), a sala possui fantásticos valores de qualidade acústica, como reverberação, brilho e inteligibilidade; não por acaso, muitos espaços posteriores procurariam alcançar as mesmas características buscando formas e soluções próximas às utilizadas neste edifício, com diferentes graus de sucesso. Lembremos que a idealização deste tipo de espaço ainda era baseado em tentativa e erro e formulações empíricas (Henry Sabine, considerado pai da acústica, iria iniciar suas pesquisas alguns anos após a conclusão deste auditório).

Interessante notar que, neste momento, voltamos à acústica considerada perfeita para a época do teatro de Epidauros – em um contexto e formas completamente diferentes. Este formato, conhecido como *shoebox* tornou-se a forma preferida dos auditórios até hoje, em especial em situações urbanas onde o espaço para a construção não é ilimitado, desfavorecendo soluções em forma de leque ou em forma de arena (MUECKE, e ZACH, 2007).

Alguns anos mais tarde, no último ano do século XIX, após a descoberta das relações acústicas por Wallace Sabine, o *Boston Music Hall*, projeto da firma americana McKim, Mead e White e com a consulta de acústica do próprio Sabine, foi inaugurado, seguindo a mesma organização espacial e formato do *Vienna Musikvereinssaal*. Apesar das patentes semelhantes, o auditório de Boston é maior, e, para preservar as excelentes qualidades acústicas de seu modelo, Sabine soube trabalhar com materiais e balcões de forma a manter as mesmas características da sala modelo.

Entretanto, Sabine não somente limitou-se a avaliar empiricamente a sala de Viena e esperar que os resultados se repetissem; ele desenvolveu um instrumental teórico e matemático que pela primeira vez encarava a propa-

SABINE E O PRINCÍPIO DA ACÚSTICA

Forsyth (1985) narra que a descoberta da fórmula do tempo de reverberação de um determinado ambiente com materiais conhecidos por Wallace Sabine foi fruto, além de uma meticulosa experimentação e medição durante madrugadas a fio (quando os sons da cidade não interferiam nas medições). Tomando como exemplo duas salas próximas extremamente parecidas, mas com resultados acústicos completamente diferentes, Sabine mediu os tempos de reverbe-

ração na sala do Fogg Art Museum, considerada ruim para escuta, e aos poucos transferiu os assentos almofadados do Sanders Theater, tido como de boa acústica, e mediu durante meses a fio as mais diferentes configurações.

Mesmo de posse dos dados, a curva obtida ainda fugia à compreensão de Sabine, até que em uma manhã de outono de 1898 Sabine, que vivia com sua mãe, desceu as escadas gritando: “Mãe, é uma hipérbola!”. Estava assim descoberta a relação que levaria à conhecida fórmula de Sabine.

gação sonora dentro de um ambiente fechado como um problema científico.

Sobre este tópico, Emily Thompson (2002) coloca que:

[Boston] Symphony hall was a secular temple in which devout listeners gathered to worship the great symphonic masterpieces of the past, particularly the music of Ludwig van Beethoven, whose name was inscribed in a place of honor at the Center of the gilded proscenium. (...)

(...) even as [Boston] Symphony Hall was dedicated to the music of the past, it heralded a new acoustical era, an era in which science and technology would exert ever-greater degrees of control over sound. Symphony Hall was recognized as the first auditorium in the world to be constructed according to laws of modern science (...) (THOMPSON, 2002, p. 4).¹³

Abrem-se neste momento as portas da música e do som cientificamente estudado e trabalhado, reflexo da profissionalização e uma das bases da total autonomia sonora no século XX, que analisarei em seguida.

13 T.A.: [*Boston Symphony Hall*] era um templo secular onde ouvintes devotos congregavam-se para venerar as grandes obras de arte sinfônicas do passado, particularmente a música de Ludwig van Beehoven, cujo nome estava inscrito em um local de honra no centro do proscênio decorado (...)

(...) mesmo sendo o *Symphony Hall* dedicado à música do passado, ele herdou uma nova era acústica, uma era onde a ciência e a tecnologia exerceriam maiores graus de controle sobre o som. *Symphony Hall* foi reconhecido como o primeiro auditório no mundo a ser construído segundo as leis da ciência moderna.

Importante é reforçar neste momento a mudança de mentalidade provocada pelas descobertas de Sabine. Ainda que tenha havido um momento de epifania em sua descoberta, ela é fruto de uma pesquisa árdua e de medições *in loco*, que o levaram a descobrir a relação não-linear do decaimento do som no espaço, e será à base do desenvolvimento atual dos auditórios e, inclusive, de algumas composições contemporâneas.

III. O Modernismo e a ruptura

O início do século XX, ao contrário do fluxo usual das transformações históricas na arte, iria observar uma radical, rápida e, consciente mudança de paradigmas sociais e culturais.

Segundo Jameson (2005b), as Vanguardas Modernas do início do século tinham o ideal de levar a sociedade para um patamar diferente. Este ideal, entretanto, não se estabeleceu. No processo de criar uma nova ordem mundial a partir da arte e da cultura, a arte moderna descolou-se da sociedade, tornando-se inacessível e distante de grande parte da população.

Uma segunda característica do Modernismo é o seu caráter internacional, antevendo a onda globalizadora de algumas décadas posteriores. A escala da cidade torna-se maior que imaginada, e os meios de comunicação e produção alcançam proporções inimagináveis. A Máquina deixa de ser mero serviçal para tornar-se elemento essencial no cotidiano e no imaginário humanos. A velocidade dos acontecimentos e as consequências das ações individuais tomam proporções globais, em uma escala nunca vista anteriormente.

É o momento também de uma radical mudança no paradigma das artes e da ciência. Esta ganha uma importância fundamental e uma metodologia

rígida, desenvolvida desde os tempos do iluminismo; aquela passa a gozar de uma autonomia inaudita anteriormente, em um processo que, se não é exclusividade das vanguardas modernistas ou do Movimento Moderno em si, certamente foi grandemente acelerada por conta destes. Esta autonomia propiciou o descolamento citado mais acima, cujas bases devemos investigar com maior clareza para que possamos refletir sobre a dicotomia observada logo no primeiro capítulo deste trabalho.

O fim do século XIX e as vanguardas Européias

Uma primeira instância deste descolamento, decorrente de um processo maior e mais abrangente da arte, é detectada por Max Weber. Conforme já citado, em seu estado inicial, as relações entre arte e religião podem perfeitamente se encaixar desde que a arte mantenha o seu papel de acessório à religião, contribuindo para embelezá-la, e reiterando os seus valores religiosos, desde que não esteja presa à forma, mas somente ao conteúdo. Com o processo de industrialização e consequente autonomização da arte, esta passa a possuir valores próprios que competem com os da religião, pois a sua lega-

lidade própria a desatrela do religioso, instituindo a relação de tensão entre a esfera estética e a esfera religiosa. No processo de racionalização próprio da modernidade, tal tensão chegou a um ponto extremo com a arte assumindo a função de uma forma de redenção, papel que a religião reservava para si (e que a economia e a política usualmente não reclamam).

Justamente a música, a “mais interior” das artes, pode parecer, em sua forma a mais pura, a música instrumental, como uma forma substituta- através da legalidade própria de um reino que não vive o interior, simulada e irresponsável, da vivência religiosa primeira. A conhecida tomada de posição do Concílio de Trento poderia remontar em parte a esta sensação. A arte torna-se então uma idolatria da criatura (Kreaturvergötterung), um poder concorrente e uma fantasmagoria ilusória, a imagem e a alegoria das coisas religiosas tornando-se pura blasfêmia (WEBER, 1995, p. 32).

Esse é o conceito de “lugar da arte” em Weber. A arte não está solta e livre no mundo, mas antes faz parte do processo de racionalização do Ocidente. Ele não atribui a esta a mesma importância do Estado ou da economia, mas dentro de seu cosmo específico, relaciona-se com o mundo como um todo. Esta autonomia da arte, e da música entre estas, é uma característica das vanguardas modernas do início do século XX.

Isto posto, deve-se lembrar que o próprio conceito de Moderno é ainda um tema aberto à discussão. A posição do filósofo e crítico literário americano Fredrick Jameson sobre o Modernismo é de especial utilidade para este trabalho, pois o autor percorre diferentes disciplinas estabelecendo uma relação ampla entre estas, servindo portanto de maneira especialmente adequada às características da dissertação.

O Modernismo necessita ser observado de maneira global e pelas mais diversas fontes para que possa se compreender a totalidade do fenômeno. Porém, estando em uma posição externa a este (tanto temporalmente quanto conceitualmente), estamos em uma perspectiva privilegiada para analisar e contemplar suas consequências (JAMESON, 2005).

O Modernismo como entendemos é na essência uma situação de modernização incompleta. Enquanto houveram nichos “feudais” ou seja, externos ao movimento central eurocêntrico (e mesmo em alguns pontos da europa), o Modernismo existiu como processo e avançou sobre estes, trazendo a referida modernização. As consequências deste cenário são o choque e o estranhamento sentido pelas pessoas em geral, e mais especificamente, pelos intelectuais e

ideólogos do período, que trataram de produzir obras que marcadamente expressam um confronto entre a realidade quase medieval da tradição com a modernização. Nesta esteira é que surgem obras como *Finnegan's Wake*, de James Joyce (que demonstra uma grande irritação com o confronto) ou a celebração da tradição de Proust em *Em busca do Tempo Perdido* (JAMESON, 2005).

O urbanismo surge como disciplina para tentar dar conta da cidade que se torna metrópole. A arquitetura do período entra em uma época de introspecção, incapaz de acompanhar a velocidade dos acontecimentos com o seu repertório tradicional, e entra em um período de “gestação” de formas durante o século XIX (formas estas que surgirão com absoluta força no Modernismo propriamente dito).

Esta autonomização da linguagem a torna agente da obra de arte, possibilitando o “meta discurso” (não confundir com as metanarrativas de Lyotard, entretanto), ou seja, o discurso utilizado para falar sobre si próprio, e em um patamar mais abrangente, às metalinguagens: a linguagem passa a poder falar sobre si mesma (JAMESON, 2005).

Conforme já citado, neste processo de autonomização da linguagem,

os artistas e autores modernistas esperavam que o grande salto dado por eles fosse seguido pela própria sociedade, ou seja, esperavam que a arte poderia realmente transformar e melhorar o mundo. Porém o que se deu foi um descolamento da linguagem para com o mundo das coisas, a ponto de gerar o auto-referenciamento, uma total dissociação com a realidade do momento. Isto gera uma dissociação entre os objetos e seus nomes, gerando mais um patamar de dissociação. Jameson diz que “(...) antes, o que se passa nos tempos ‘modernos’ é que o sistema total destas palavras entra em crise e, enquanto se desintegra, solapa a força representacional de qualquer instância individual de seus elementos (...)” (JAMESON, 2005 p. 181).

Ainda neste tópico, pode-se notar um segundo movimento: o da criação de objetos e referências autônomas por parte do Modernismo, e a problematização do novo (JAMESON, 2005).

Como complementação das origens do Modernismo, podemos citar Tafuri, em *A Dialética das Vanguardas* (TAFURI, 1983), que coloca de maneira precisa o início do que entendemos como Modernismo com o a citação de Benjamin ao texto de Baudelaire *Tableaux Parisiens*. Neste texto, Benjamin

identifica o sentimento sempre opressor de uma grande massa presente. retratando a experiência de choque do *flâneur*, que vivia numa época de grandes e profundas transformações do modo de produção e vida da cidade, com as intervenções de Hausmann e o aumento vertiginoso da população de Paris. Este, obviamente, foi um processo generalizado na Europa ocidental, onde podemos citar as intervenções em Viena, com a criação da *Ringstrasse*, mas teve o seu maior reflexo na França.

O processo de formação das vanguardas é como uma necessidade de se subtrair esta experiência de choque do automatismo crescente, negar os valores burgueses vigentes, reduzir a arte a um objeto. As vanguardas europeias são em seu conjunto um contínuo de revoluções técnicas, criando um quadro neutro no qual a experiência de choque fundamental do encontro da Tradição com a Modernidade pode ser projetada. Neste ponto, as vanguardas buscam não negar ou combater o choque, mas aceitá-lo como inevitável e incorporá-lo. O sujeito envolvido nessa situação de choque, entretanto adotará uma posição de insensibilidade, uma atitude *blasé*. Esta atitude não é a da indiferença: é a do nivelamento de importância a tudo que existe e ocorre, como forma de dar

conta de um mundo em que as transformações são cada vez mais rápidas.

As vanguardas europeias surgem neste cenário como as forças que deveriam tirar o homem de sua atitude indiferente e chocada. Ainda citando Tafuri:

O público deve ser provocado: só assim pode ser inserido ativamente no universo da precisão dominado pelas leis da produção. A passividade do *flâneur* cantado por Baudelaire deve ser vencida; a atitude *blasé* deve ser traduzida em co-participação no cenário urbano. A cidade é o objeto de que nem as telas cubistas, nem as “bofetadas” futuristas, nem o niilismo falam, mas que – precisamente por estar continuamente pressuposto- é o valor de referência para que tendem as vanguardas. Mondrian teve a coragem de “nomear” a cidade como objeto final para que tende a composição neoplástica, mas viu-se constrangido a reconhecer que, uma vez traduzida em estrutura urbana, a pintura - daí em diante reduzida a puro modelo de comportamento – acabará por morrer (TAFURI, 1983, p. 63).

Mas o cerne da ideologia do Moderno, sem o qual é impossível compreender-se o nosso momento atual, é a da autonomia da Estética, e a justificação da autonomia da arte em si mesma. O Modernismo

confere à estética um valor transcendental incomparável e que, na verdade, não precisa ser completado por descrições da estrutura de outros tipos de experiência, social ou psicológica; que caminha pelos próprios pés e não necessita de justificação externa (JAMESON, 2005b, p. 190).

Esta conceituação é de extrema importância para se entender que, em um meio onde a arte é tradicionalmente um evento, como na música, todo um ritual social é criado em torno desta, e este mesmo ritual a sustenta e a concede parte de seu sentido – condição esta reforçada na sociedade burguesa e anônima do século XIX. Se no Modernismo a autonomia da arte é tamanha a ponto de não derivar mais significado de todas essas convenções, percebe-se aí uma experiência de choque dos atores sociais envolvidos neste drama.

Ainda referindo-se à ideologia do Moderno, Jameson aborda a questão do Absoluto (grafado desta maneira). De fato, se nos apoiarmos simplesmente sobre a autonomia da arte como ideologia do Moderno, concluiríamos que esta não seria exatamente exclusiva destes, sendo que falta justamente o elemento do Absoluto para justificar seus fins. Nessa concepção, a arte e a estética constituem o Absoluto, como uma espécie de “religião” moderna, religião à qual toma emprestada conceitos para justificar a sua própria autonomização (JAMESON, 2005b).

A autonomia do estético, porém, é contraditória, sustentada somente por inúmeras manobras ideológicas, pois esta mesma ideologia não foi fruto da idealização dos próprios modernos de primeira hora (ou como Jameson relutan-

temente os chama, “altos modernistas”), mas sim uma criação do Modernismo tardio pós-segunda guerra (JAMESON, 2005b). Assim, fica a questão: a qual função se presta a tardia conceituação do Modernismo?

Respondendo a esta pergunta, pode-se dizer que a referida ideologia é uma invenção americana, fruto de determinantes históricos bem específicos, sendo que um dos mais importantes é a Guerra Fria. Esta foi uma época do fim dos desejos e das antecipações utópicas que tiveram um papel preponderante na formação do pensamento e dos conceitos sobre a arte no período pré segunda guerra. Porém, se fazia necessário a estabilização dos sistemas existentes como forma de preparo para a transformação do sistema capitalista baseado na produção para o baseado no consumismo, já na década de 1950. Nesse ponto, fez-se necessário uma “domesticação” do velho arsenal utilizado pelas vanguardas e artistas do “alto modernismo” em um cabedal de técnicas testadas e verdadeiras. Ou nas palavras do próprio Jameson,

(...) os Absolutos desse Modernismo foram reduzidos ao programa mais básico da modernização, que é simplesmente um nome novo para a aquela velha coisa: a concepção burguesa de progresso (JAMESON, 2005b, p. 192).

Este processo vai prosseguir até o final dos anos 1960, quando a intensa agitação política e social vai por um ponto final nesta fase posterior da atualização (ou recuperação) do Modernismo. A isso Jameson chama de “Modernismo tardio”, e é ele que irá dar o tom e os fundamentos do Pós-Modernismo (JAMESON, 2005b).

Por sua vez, Theodor Adorno em *Filosofia da Nova Música* (2009), se propõe a analisar a evolução das obras de Schoenberg e Stravinsky, considerados por ele dois extremos desta música nova do Modernismo. Adorno é um dos representantes da Escola de Frankfurt, que contou também com Walter Benjamin, já citado diversas vezes.

Adorno alerta que sua proposta não é a de escrever sobre estilos musicais, mas sim sobre a filosofia contida nestes. Não se pode discutir a verdade ou a falta de verdade na obra dos autores escolhidos recorrendo-se somente sobre tópicos componentes do conceito de estilo na música, como atonalidade, dodecafonismo, Neoclassicismo, mas somente pela

cristalização concreta de tais categorias na estrutura da música em si (...) Se em troca se considera o Neoclassicismo pro-

curando determinar qual é a necessidade interna da obra que a leva a este estilo, ou como se comporta o ideal estilístico frente ao material da obra e sua totalidade de construção, torna-se virtualmente possível resolver até o problema de legitimidade do estilo (ADORNO, 2009, p. 12).

Claramente pode-se observar aqui uma característica importante que configura o pensamento derivado do Marxismo desta escola filosófica: A idéia de **superestrutura**, ou de como pode-se inserir um elemento de um dado sistema (a princípio, para Marx, o sistema econômico), e a partir deste ou da relação dialética entre outros elementos constituintes, se almejar uma compreensão do todo.

Em seguida, Adorno estabelece uma interessante comparação entre a música e a pintura, comparando a separação da objetividade, própria da pintura moderna, que nesta esfera **representa a mesma ruptura que a atonalidade representa na música**. Essa ruptura em direção a uma autonomia da linguagem, e os elementos não-conceituais e não concretos da música operaram, no período mais “heróico” da modernidade, para uma não vendabilidade desta música, distanciando-a do grande público. Entretanto, as forças inerentes à indústria cultural se apoderaram da música para os fins de entretenimento, com base na

própria cultura popular, e assim, a música erudita (chamada de radical por Adorno) entrou em um período de completo isolamento, que perdura até hoje.

Isso gera uma dicotomia interessante do ponto de vista dialético. O artista, descompromissado com o grande público, não necessita de atender às suas expectativas e demandas – é, por assim dizer, livre para criar. Entretanto, não há como negar-se que o artista precisa subsistir, e para isso, necessita de um financiador ou mecenas que o apóie. Também poderá trabalhar sob encomenda, o que avança ainda mais a contradição: O artista está produzindo verdadeira "arte" somente quando produz livre de determinantes? E o que dizer da obra deste artista produzida sob os auspícios de terceiros, é esta material menos "artístico"? Ou a obra nascida desta necessidade a torna mais real, mais rica em seus entraves?

Não é este o local para responder às estas perguntas, mas fato é que a música erudita torna-se cada vez mais restrita a um grupo de aficcionados, de entendidos, e distancia-se do grande público, ou melhor, do burguês, que sempre foi o elemento maior da criação musical desde o séc. XIX. A música radical torna-se assim uma obra autoral, individual, típica daqueles tempos "he-

róricos” do Modernismo, onde alguns indivíduos desenvolveram uma linguagem particular para explicar o mundo como um todo (JAMESON, 2005b). Assim, o público contemporâneo já não pode mais contar com um entendido como figura de intermediação entre a obra, o artista e o seu repertório insuficiente. Agora a relação da obra e o público é direta, e este pode contar somente com o seu entendimento para avaliar a obra.

Assim, Adorno remete-nos a um mito: o de que a música de Beethoven, por exemplo, seria mais prontamente compreensível que a de Schoenberg. O que parece correto em sua superfície, mostra-se tão somente ser um falso axioma: compreender a música de Beethoven em sua essência, em sua estrutura, é uma tarefa tão difícil do que compreender a música de Schoenberg, pois ainda há que se tirar o verniz e esquecer-se dos belos arranjos aos quais nossos ouvidos tanto se acostumaram, para descer à estrutura fria e racional da música. A questão é que em Beethoven, a marca do tempo e da contradição da condição humana está sob camadas de harmonias e melodias, e em Schoenberg, “as dissonâncias que o espantam falam de sua própria condição e somente por isso lhe são insuportáveis” (ADORNO, 2009, p. 34).

Além disso, mesmo o público que hoje assiste embevecido à apresentação da 9ª sinfonia de Beethoven, pouco tem em comum com aquele público que presenciou a apresentação em sua estréia. O tempo não é mais o mesmo, e os homens não são mais os mesmos. Ainda que consideremos que a música poderia ficar congelada, estática em sua essência, os ouvintes não o ficariam, e muito do significado, muito da experiência de choque se perdeu.

Avançando ainda mais no tempo, estes temas que foram tão revolucionários à época, hoje foram apropriados de maneira contundente pela indústria cultural. Poderia se dizer que muitos já se imiscuiram dentro do caldeirão da cultura pop, mas isto já foge do escopo do trabalho. Fato é: o ouvinte de hoje não é o ouvinte de ontem, e mesmo os músicos não são mais os mesmos. Volto à questão central: a reprodutibilidade técnica é capaz de congelar a execução, o evento musical em um dado momento? O ato de ouvir uma gravação pode ser considerado o ato de se ouvir o evento?

Acredito que não, pois existem ainda muitos fatores que influenciam a experiência. O sair de casa, o evento social envolvido, a relação do músico e da plateia, são elementos próprios do evento musical que inexistem na simples gravação. Mas indo mais além: é possível que a música que nasce justamente desta reprodutibilidade (e de sua manipulação) possa estar livre destes determinantes? Haverá diferença significativa entre assistir a uma apresentação de música concreta, eletrônica ou eletroacústica, ou todos os fatores envolvidos no eventos tornam-se simples acessórios a estes, onde a experiência final da audição não será alterada pelos mesmos? É essa a questão crucial a ser respondida (ADORNO, 2009, p. 35-36).

Adorno é ainda mais contundente com o comportamento do público contemporâneo em um concerto:

Mas a tendência social geral, que eliminou da consciência e do inconsciente do homem essa humanidade que outrora constituía o fundamento do patrimônio musical hoje corrente, faz com que **a idéia de humanidade se repita ainda sem caráter de necessidade e somente no cerimonial vazio do concerto, enquanto a herança filosófica da grande música somente por acaso atinge quem desdenha esta herança** (ADORNO, 2009, p. 18, grifo nosso).

Assim, a grande música reverte-se em “música clássica”, oposta às “músicas ligeiras” que inundam a percepção das massas diariamente, fruto da indústria cultural que a tudo absorve. Com esse argumento, Adorno justifica o seu interesse na “música de vanguarda” ou “música radical” como sendo a única ainda não absorvida pela indústria da cultura, e a única a partir da qual pode-se formular uma filosofia.

Adorno rechaça de maneira veemente a noção de que a música nova é cerebral e racional pelo fato de a mesma não acontecer de maneira satisfatória em sua execução, pois o seu interesse ficaria relegado ao seu momento de projeto, em oposição à música cordial e sonora da prática comum. Seguir

nesta linha de pensamento seria, para o autor, inevitavelmente concluir que o sistema tonal é o sistema da natureza.

Após refutar esta noção, identificando o sistema tonal como um mero bloqueio histórico do desenvolvimentismo da música, Adorno conclui que a manifestação destes axiomas (de que a música moderna seria racional em oposição à música sensível anterior) são simples sintomas da incapacidade de compreender.

Em seguida, Adorno ao refere-se sobre a autonomia e a distância alcançadas pela música do início do século. Ainda que discorrendo a respeito do dodecafonismo de Schoenberg, sua percepção dos rumos que a música tomara são bastante esclarecedores:

De outro modo, se introduz na produção um elemento paralisador e de destruição, por mais valente que seja a intenção do artista como tal. Entre os sintomas desta paralização e rigidez, o mais estranho é o fato de a música de vanguarda, haver afastado de si, em virtude da autonomia, aquele amplo público em sentido democrático (ADORNO, 2009, p. 26).

Assim, esta separação da escuta e da música é uma preocupação já anterior ao advento da música eletroacústica, e a mesma sente seus efeitos de

maneira mais intensa.

Conforme citado anteriormente, Adorno detecta de maneira precisa a questão do afastamento do público em relação à música que começara a desenvolver-se no início do séc. XX. Segundo o autor, este foi um passo imprescindível e necessário para a conquista da autonomia da música enquanto linguagem e condição indispensável para a ruptura com o sistema tonal desenvolvido durante os séculos anteriores. Podemos rastrear aí uma das questões fundamentais envolvidas neste trabalho: se a música e a arquitetura sempre possuíram uma relação íntima e direta entre si, conforme o histórico traçado anteriormente, e a música aos poucos alcançou dimensões mais abstratas e autônomas, as quais a própria arquitetura talvez não possa alcançar por seu sentido utilitário e material intrínseco, podemos verificar aí o aprofundamento ao ponto da ruptura de uma tendência já observada a partir do século XIX: o do descolamento da arquitetura e da música.

Entretanto, no período entre guerras, diversos fatores de ordem política geraram um abrandamento no experimentalismo, procurando atingir à um público mais amplo (a *Gebrauchsmusik*, “música utilitária” a serviço do regime

nazista ou a música proletária, de fortes raízes folclóricas e neoclássicas, na URSS), experimentalismo este que retornou de forma muito mais intensa no período do pós guerra, após a década de 1950. Nesta época, enquanto a música serial mais formal (descrita em obras como *Formalized Music* de Iannis Xenakis ou *Harmonia* de Schoenberg) torna-se cada vez mais distante e centrada no discurso linguístico e estético, alguns compositores começam a explorar novas formas de se compor, extrapolando e distendendo os conceitos do que é som musical e do que é ruído. Podemos aí citar a música concreta em um primeiro momento, que utiliza-se da reprodutibilidade técnica como forma criadora, prescindindo dos sons tradicionalmente chamados de musicais (com altura e tempos determinados), para entrar no território do ruído e do espontâneo, e em um período posterior, da música eletrônica ou sintetizada, que não possui relação direta com o objeto sintetizado, criando imitações artificiais de sons de instrumentos tradicionais ou ainda novos sons, completamente sem referenciais. A junção destas duas tendências, já na década de 1960, levará ao eletroacústico, a primeira tendência da música erudita abertamente pós-moderna.

A partir deste ponto, entra-se em um território de difícil classificação, mas que propõe interessantes desafios para a música e para a arquitetura. O séc. XX introduz uma questão de vital importância, que alterará todo o panorama (e a paisagem) sonora humana: a *esquizofonia*, ou seja, o deslocamento da emissão para a recepção do som tanto no tempo como no espaço (ou em ambos). Esta capacidade, que advém das inovações tecnológicas que se viabilizaram no início do séc XX trouxeram consequências únicas e inéditas para a paisagem sonora mundial. Segundo Schafer (1992):

Desde a invenção do equipamento eletroacústico para a transmissão e estocagem do som, qualquer um deles, por minúsculo que seja, pode ser movimentado e transportado através do mundo ou estocado em fita ou disco para gerações futuras. Separamos o som do produtor de som. **Os sons ganharam existência amplificada e independente** (SCHAFFER 1992 p. 134, grifo nosso).

Assim, poderíamos concluir que o espaço arquitetônico para apresentação musical (salas de concerto, espaços livres, arenas, etc) também sofreria uma grande mudança com base nestas novas possibilidades. Entretanto, isto não corresponde totalmente à realidade: os espaços de escuta musical são produzidos e construídos conforme um tipo arquitetônico estabelecido no final

do séc. XIX, que é a discussão colocada ao início deste trabalho.

A possibilidade de transmissão e produção de sons independentemente de sua fonte original, ou sequer de uma fonte real, tem sido explorado há muito tempo pelo cinema, que tornou-se uma das fontes de trabalho dos compositores contemporâneos.

Música e Modernismo

Assim, conforme visto pelas obras destes pensadores do Moderno e do contemporâneo, a música, como todas as outras artes, volta-se para um estudo sobre a sua própria forma. Nesta época surgem com força o atonalismo de Schoenberg, seguido do dodecafonismo, e do serialismo total em decorrência deste.

Entretanto, outro movimento observa-se em decorrência da liberdade formal obtida ao fim do século XIX: a de uma pesquisa e reavaliação do repertório tradicional dos diferentes povos devido ao já citado aumento de recursos musicais, que permitia uma compreensão de sistemas melódicos e harmônicos diversos dos ocidentais, aliado à inegável contribuição dos equipamentos de captação e armazenamento da voz, essenciais para uma pesquisa sobre uma

tradição oral como a música folclórica. É uma das bases do trabalho de Béla Bartók em relação ao folclore húngaro, riquíssimo.

A revisão da própria música ocidental também será material de trabalho de Igor Stravinsky, mas este compositor merece uma menção à parte mais adiante. Também é esta investigação e apropriação de material já esquecido da música ocidental que trabalha Carl Orff, conhecido do público por sua *Carmina Burana*, música fortemente percussiva sobre textos eróticos em latim. Ainda que um sucesso garantido de público e executada ao ponto do esgotamento, sua música é certamente diferenciada em inusitados arranjos orquestrais e na grande proeminência da percussão.

Mas este início do século XX não viveria somente da Europa. Mais uma vez a produção musical se expande: compositores americanos, que até então dispunham de grandes salas, grandes orquestras e um grande público mas não se destacaram em suas obras, poderiam despontar no cenário internacional. De fato, a música erudita americana sobreviveu de sua incrível infraestrutura e do influxo de grandes artistas europeus, a exemplo do que ocorreria contemporaneamente nas ciências e nas artes plásticas. Por esta época os

compositores americanos já faziam sentir a sua presença, seja com a busca do elemento nativo dos ameríndios (com menor grau de sucesso) ou com a música que mais fala à alma desta nação de imigrantes: o jazz. É sobre este material que George Gershwin irá trabalhar, e o jazz influenciará, mais uma vez, Stravinsky.

Na América Latina, entretanto, o folclore nacional é uma fonte mais prolífica, seja dos ritmos primitivos, mas principalmente daquela fusão de povos, raças e culturas que, apesar de parecerem um *clichê*, são fatos inegáveis da formação da identidade popular destes povos, em especial no Brasil. Nesta época despontam na Argentina Alberto Ginastera e Juan Carlos Paz, e em Cuba, Garcia Catula. No Brasil, temos alguns exemplos que alcançaram reconhecimento internacional: Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno e o nome mais conhecido, Heitor Villa-Lobos. Não que estes compositores utilizassem os temas e o material folclórico de maneira leviana, pois souberam eles realmente transformar este patrimônio em música de primeira linha, alinhado com seu tempo. Villa-Lobos, assim como o escritor Mário de Andrade mais tarde, iria percorrer o país em pesquisas folclóricas, e expor-se à gran-

de musicalidade brasileira. Que existam dúvidas sobre o real alcance destas incursões pelo Brasil pouco importa: sua obra é diversa e consciente, além de vasta. Falta, infelizmente, um catálogo e uma compilação de suas obras completas, que permitiriam um grande volume de estudos sobre o artista (CARPEAUX, 1964).

No Brasil temos ainda Francisco Mignone, amigo de Mário de Andrade, e Cláudio Santoro, de obra complexa, dodecafônica e nacional, além de Mozart Camargo Guarnieri, dono de obra variada e rica.

Em comum, estes compositores possuem um universalismo em sua expressão artística, que não pode ser confundido com uma busca de um estilo já passado: utilizam-se de material antigo ou folclórico para transformá-lo em uma expressão genuinamente contemporânea.

Em outro sentido, no início do século XX, temos as correntes neo clássicas e neo barrocas, essas sim de cunho historicista, que procuravam além de uma execução historicamente exata de peças do século XVII e XVIII (com instrumentos antigos, e com orquestras e músicos na proporção do passado) também expressar-se nestes termos. Francis Poulenc, Darius Milhaud (que viveu

no Brasil como diplomata durante alguns anos) e Arthur Honneger pertencem a este grupo (GROUT, PALISCA, 2007).

Por fim, temos o inclassificável Olivier Messiaen, mestre de diversos inovadores da música, como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, e Iannis Xenakis mas dono de um modo extremamente pessoal de compor. Messiaen dominava as mais diferentes formas musicais, e produziu uma transformação deste material em música de sonoridade inédita e única (GROUT, PALISCA, 2007).

Uma tendência observável a partir destas linhas de trabalho é o esgotamento do material tradicional da música, desenvolvido desde o século XVII até o início do século XX. Este é o sistema tonal, que como visto anteriormente, chegará aos seus limites neste século. É a época do surgimento de uma nova expressividade, em mais uma encarnação do termo “Nova Música”.

A ideia de “Nova Música” não é exclusividade do séc. XX. Encontramos denominações parecidas na música do período medieval (entre duas vertentes de música polifônica, a *ars nova*) e pós-renascimento (a *nuove musiche*). O “nova” do séc XX refere-se, entretanto, a uma abordagem completamente original dos próprios fundamentos da música, como tonalidade, ritmo e forma musical, colo-

cando em questionamento o próprio significado da palavra “Música”.

A música atonal, ao contrário do que possa sugerir o nome, não é um total descompromisso com as notas musicais ou tons, que são a base da música ocidental; é antes disso um descompromisso com os centros tonais tão presentes nas músicas do período anterior, considerando que todas as doze notas da escala cromática possuem a mesma importância. O núcleo deste pensamento já está presente na música do século XIX com o uso dos cromatismos, ou seja, notas e sons fora da escala ou do modo utilizado por seu valor ou por sua “cor” individual, e evidencia um gradual descolamento da realidade formal da música para com a percepção musical; o som produzido e percebido por esse processo passa a ser consequência de um conceito, ou seja, existe uma abstração e uma imposição da forma musical sobre a percepção harmônica da mesma. Então, as notas musicais, independente de escalas ou forma de agrupamento são como que colocados em uma *tabula rasa*, suas relações desenvolvidas por séculos são em um instante deitadas por terra, e a racionalidade e a abstração passam a atuar (GROUT, PALISCA, 2007).

Entretanto, mesmo Schoenberg percebe que a atonalidade não era o

rompimento definitivo com o sistema tonal, mas sim uma exacerbação do caminho dado por Wagner por meio do cromatismo e da dissolução do sistema tonal. Neste grande caldeirão sem regras, todos os sons são válidos, todas as combinações são possíveis, inclusive aquelas mais rígidas e retrógradas, como as dos sistemas mais tradicionais (JAMESON, 1974).

A partir deste ponto de liberdade absoluta, Schoenberg irá tomar o oposto da balança: o dodecafonismo, que é a música moderna por excelência. Neste sistema, que admite que os 12 sons da escala natural possuem, em qualquer situação e circunstância, a mesma importância, não existindo maiores, menores, dominantes, e tônicas, por exemplo. É o triunfo da racionalidade sobre a sensibilidade: a música torna-se bastante incompreensível até que se estude a fundo a sua forma, através de profunda análise musical. Complementando este conceito, surgem algumas regras, como que paradigmas: cada nota somente pode ser repetida uma vez, e todas devem ser utilizadas. É a música serial.

Nesta modalidade de composição, o músico busca racionalizar e relativizar todos os componentes musicais tradicionais, através de relações lógicas pré-estabelecidas. Portanto, verificam-se séries que tratam da progressão con-

tínua das durações tradicionais das notas (mínima, semínima, colcheia, semi-colcheia, fusa, semi-fusa), associado à progressão em uma escala cromática ou natural, por exemplo, ou ainda, através de permutações em uma matriz matemática ou sob muitos outros critérios.

Esta visão é claramente conflitante com o papel tradicional da música, enquanto disciplina que sempre esteve associada à percepção, ao sentimento e à imaterialidade. Para a arquitetura a adoção do racionalismo foi um movimento natural e lógico, pois sempre houve uma dimensão funcional na arquitetura. Um edifício poderia ter incontáveis floreios e ornamentações, mas sempre em seu interior ele se prestou à alguma função, que exigiam fluxos racionais, iluminação e ventilação mínimas, estruturas de apoio às funções; já para a música invariavelmente esta abordagem racional (e talvez até estruturalista no sentido não filosófico da palavra) gerou um grande distanciamento do público, tão acostumado às melodias facilmente cantaroláveis ou de alguma forma reprodutíveis do repertório Romântico ou da prática comum (as sinfonias de Beethoven possuem linhas melódicas extremamente simples, mas orquestradas e recriadas de maneira absolutamente inovadoras. É impossível não vir à mente

os famoso tema de abertura da *5ª Sinfonia*, simples composicionalmente mas de grande poder e impacto orquestral).

Com o avançar do século XX, observam-se algumas tendências na música contemporânea que já foram citadas no primeiro capítulo, mas trouxeram consequências diretas nos edifícios destinados a abrigá-las, sendo que algumas são especialmente importantes por exigirem características espaciais diferenciadas da música tradicional: a música eletroacústica e experimentos com o uso de computadores na composição musical, experimentos com a espacialização e alteração na lógica tradicional da apresentação musical, e o uso de outros recursos além dos sonoros em conjunção com a música, incluso aí as instalações sonoras e as obras de arte multimídia.

Um dos responsáveis por algumas obras sonoras (já que é difícil dizer “composições” no sentido tradicional da palavra) foi o músico americano John Milton Cage, integrante do movimento artístico Fluxus. Seus conceitos e propostas sobre a música alteraram de forma radical a maneira como se concebe e percebe uma obra musical. Sempre procurando romper as barreiras e limites das convenções estabelecidas, Cage instigou compositores e amantes da mú-

sica a repensarem seus próprios papéis como produtores e receptores da mensagem musical. Cage também desafiou os limites dos conceitos tradicionais de autoria e personalização da obra de arte, eliminando-os completamente.

Apesar de ter sido um artista que não admitia a distinção tradicional entre disciplinas, e de ter atuado indistintamente em diferentes manifestações artísticas (como o movimento Fluxus), a grande contribuição de Cage é realmente na área musical. Nesta área, John Cage alterou todos os sentidos do próprio conceito de música, ampliando seus horizontes e possibilidades, retirando o ouvinte de sua atitude passiva e incluindo-o no sistema de composição, utilizando-se da aleatoriedade para eliminar a própria concepção de autoria, e finalmente, lançando mão do silêncio como ferramenta poderosa de ampliação dos horizontes da percepção humana.

A produção de Cage é vasta e variada, sendo difícil exemplificar no escopo desta dissertação a sua obra de maneira completa e que faça justiça ao alcance de seu trabalho. Entretanto, duas obras se destacam de maneira proeminente, ou por lidarem com a espacialidade e colocarem em jogo a posição do ouvinte e do artista, ou por lançar mão de recursos diferenciados para

construção de uma obra de arte sem programação definida inicialmente, uma verdadeira instalação artística. As obras são: *4'33"* (1952), e *Reunion* (1968), *performance* em um jogo de xadrez com Marcel Duchamp.

A peça *4'33"*, escrita por John Cage em 1952, é única em sua forma por ser composta de um grande *tacet* – uma indicação de que um instrumento não será executado durante todo um movimento. A peça divide-se em 3 movimentos e pode ser executada para uma combinação qualquer de instrumentos e músicos.

Cage teve restrições em realmente compor esta peça, apesar de já intuir a sua ideia desde a década de 1940. Seu receio é que ela fosse recebida como uma anedota ou uma crítica à música – o que não é. Contextualizando, nesta época Cage estava completamente envolvido com o budismo e a aleatoriedade em suas composições. Sua decisão final de realmente criar a peça veio após uma experiência em uma câmara anecóica (sonoramente isolada) em Harvard. Ao entrar na câmara esperando ouvir o mais puro silêncio, Cage, bastante surpreso, descreveu ao engenheiro que o acompanhava ter ouvido dois sons: um grave e um zumbido agudo, ao que este respondeu que eram os sons de seu

sistema circulatório (grave) e de seu sistema nervoso (agudo). Cage então, a partir desta experiência, concluiu que nunca haveria silêncio absoluto, e que o som o acompanharia para todo o sempre (CAGE, 1961) e então finalmente se encontrou preparado para compor a peça.

A peça é, como se pode imaginar, extremamente simples tecnicamente, mas de altíssimo grau de dificuldade interpretativa. O músico deve adentrar ao local de execução, preparar-se e colocar-se a postos para iniciar o concerto, como em uma longa pausa, e aguardar. Deve relaxar ao fim das seções e iniciar a próxima diretamente, sem interrupções, mantendo-se a postos. Há liberdade de duração da peça, mas normalmente esta é executada durante o referido tempo do título.

Obviamente, a recepção foi (e ainda é) a mais diversa possível. Nesta época, Cage já era uma figura conhecida e seu trabalho reconhecido como sendo imprevisível e inusitado. A audiência manteve-se quieta durante toda a execução – mas como Cage previra, sons e ruídos aleatórios inevitavelmente podiam ser ouvidos, tornando estes a música de fato. Não só é a vivência do conceito de ruído como música, desafiando a ideia corrente que a música é

*Figura 80. John Neff executa
4'33'', de John Cage
(Leonardo Journal of Music)*

uma ordenação intencional de sons através do tempo: os sons existem, e segundo Cage, são inevitáveis – entretanto, estes não estão organizados e nem há intencionalidade. Há também uma segunda discussão sobre autoria: os ruídos não são propriedade nem obra do autor da peça. Eles não pertencem a ninguém, e assim passam a pertencer a todos.

Incompreensões à parte, a grande intervenção de Cage está justamente na *performance*: não existe um código intencional a ser transmitido. A “música” é justamente o elemento que seria anteriormente indesejável: o ruído, a interferência. Cage abre mão do controle, apesar de situá-lo em limites definidos, onde o ruído pode ocorrer e, por contraste, pode ser visto e vivenciado, como aceitação de que o ruído é informação também, ou, no caso da não aceitação, do diálogo e da oposição – o que para Cage é justamente o objetivo. Em suma: a própria autoria da obra deixa de existir, e a obra de arte concentra-se no público. Conforme o próprio Cage: “Do you love the audience? Certainly we do. We show it by getting out of their way.” (CAGE, 1971, sn) ¹⁴

14 T.A.: Vocês amam os seus espectadores? Certamente que sim. Nós demonstramos isto ficando fora de seu caminho.

Assim, Cage consegue realizar uma troca de papéis e posições que será fundamental para todo desenvolvimento de uma música posterior.

Já *Reunion* (1968) foi uma *performance* conduzida por Cage com a participação de Marcel Duchamp, sua esposa Teeny Duchamp, os músicos David Behrman, Gordon Mumma, David Tudor e Lowell Cross, que também construiu o tabuleiro responsável pela distribuição do som. Esta *performance* tinha como objetivo simular um encontro informal – um simples jogo de xadrez entre Cage e Duchamp. Todo o aparato tecnológico, musical e visual tinha como objetivo evidenciar a lógica e os lances do xadrez, valendo-se de seus processos internos para criar música e silêncio.

Para complementar, ainda havia a possibilidade, de acordo com a combinação de peças sobre as casas no tabuleiro, de que um ruído qualquer fosse produzido, assim como poderia haver a interrupção da execução de cada músico conforme cada jogada. Não havia música de Cage envolvida neste projeto: assim como em *4'33"* ele somente agiu como o catalizador e condicionador de toda a experiência.

Assim, em 5 de Março de 1968, cercados por uma audiência de aproxi-

Figura 81. Marcel Duchamp enfrentando John Cage, observados por Teeny Duchamp (Shigeko Kubota)

Figura 82. Segundo jogo da noite, entre Cage e Teeny Duchamp (Shigeko Kubota)

madamente cem pessoas, Cage e Duchamp, no centro do palco, começaram um partida que duraria 25 minutos, com Duchamp vencedor. O tabuleiro foi construído com células fotorresistivas, ou seja, respondiam à presença ou ausência de luz sobre elas. Assim, não era somente o posicionamento das peças a influenciar o som; o próprio movimento dos braços sobre o tabuleiro também influenciava de maneira ainda mais aleatória o som – o que segundo Lowell, agradou a Cage imensamente (CROSS, 1999).

O equipamento não só alternava silêncio ou som, mas também lidava com a espacialização deste, ou seja: ao se mover, por exemplo, a rainha algumas casas para a direita, o som era emitido por diferentes conjuntos de alto-falantes colocados entre a plateia.

Apesar de parecer um sistema inteiramente caótico, havia uma lógica embutida: o tabuleiro, mais que um simples sistema de criação de informação, era também um sistema de controle, onde opções deliberadas na hora de sua construção direcionavam a dinâmica musical. Por exemplo: quando todas as casas estavam ocupadas para o início do jogo, nenhum som era emitido. As casas centrais do tabuleiro (normalmente um centro de disputa durante o início do

jogo) também em sua maioria evocavam silêncio, com poucos sons incidentais. Conforme o jogo se tornava mais variado, com diferentes frentes e movimentos de ataque e defesa, o som tornava-se mais variado e espacializado, ao passo que conforme menos peças restavam no tabuleiro, menos sons eram produzidos. Assim, podemos entender o tabuleiro como um sistema em si, que através da tradução das complexas táticas de um jogo de xadrez em entradas e saídas de informação, traduziria de forma espacial as jogadas realizadas.

Lowell relata, em seu artigo *Reunion* (1999) que durante diversas vezes a espacialização do som realmente possuía uma relação com a jogada realizada, e a música se reorganizava conforme a reorganização do jogo.

Mais uma vez, Cage atua sobre as estruturas tradicionais da relação entre a composição, interpretação e *performance*/recepção. Neste caso, não temos um compositor, mas vários (Behrman, Mumma, Tudor e Lowell); entretanto, estes não são responsáveis pela “composição” em si, mas somente por disponibilizar as possibilidades sonoras que por sua vez serão controladas pelo tabuleiro. Assim, o papel de compositor é seccionado: há uma transferência de parte do controle para um sistema secundário, manipulado pelos jogadores de

xadrez. Neste sistema, que influencia o sistema sonoro, há uma disputa envolvida entre dois grupos. Esta disputa pode ser entendida como uma reprodução da busca pelo controle contida no sistema maior. O resultado, aparentemente aleatório, na verdade é de uma complexidade tão grande a ponto de parecer desta forma. Esta é a essência da aleatoriedade em Cage: ela nunca é gratuita, sempre possuindo um fator gerador e um propósito claro a demonstrar através da obra.

Nesta obra Cage coloca em questão a concepção toda de artista, obra e público, atrelando a criação à sistemas outras que obedecem a uma lógica diferente – e ainda assim, ele faz música, pois a própria definição desta já foi expandida por ele.

O resultado final possui um resultado muito mais instigante do ponto de vista intelectual do que sonoro, apesar de algumas passagens de extremo interesse. Cage foi derrotado em seu primeiro jogo com Marcel em 25 minutos, mesmo este tendo dado a vantagem de um cavalo. O segundo jogo, de Cage com Teeny durou até a uma hora da manhã, quando Marcel deu sinais de cansaço, memorizou a posição das peças e o jogo foi terminado a distancia alguns

dias depois, com a vitória de Teeny.

Talvez com esta reunião, Cage tenha tido a intenção de dizer que a música está presente em todo lugar, sob todas as formas, nas mais corriqueiras situações. O resultado final pouco interessava a Cage, mas sim a oportunidade de jogar xadrez com Duchamp, a quem ele tinha na mais alta estima, e passar bons momentos ao lado de amigos.

Como última nota, há informação que John Cage convidara Marshal McLuhan para o evento, e este compareceu ao primeiro jogo, tendo se retirado logo após. McLuhan nunca comentou sobre o evento posteriormente a este.

A obra de John Cage é complexa e vibrante. Durante sua trajetória, ele sempre preocupou-se em questionar o lugar do artista frente a sociedade, e em consequência disso, o lugar da arte no dia a dia das pessoas. Cage queria que a música, os sons, viessem do cotidiano, e a sua arte deveria servir não para impor a sua visão de mundo ao homem comum, mas para mostrar a este a sua própria vida e como sons familiares, que nunca prestamos atenção, podem ser importantes e até determinantes em nossas ações. Tipicamente, Cage realiza este tipo de comparação ao intervir nos sistemas tradicionais de produção/

transformação/recepção da informação, isolando, mesclando, fragmentando e reordenando os elementos constituintes dos sistemas.

É evidente a importância de John Cage na arte contemporânea: um artista visionário e generoso, que teve a coragem de questionar até mesmo o próprio conceito mais básico de sua arte e de sua posição como artista. O resultado musical, para ouvidos acostumados às formas tradicionais de música, nem sempre é simples ou fácil de se ouvir – mas aqueles que se dedicarem, procurarem ter um “ouvido pensante” serão recompensados com uma miríade de surpresas e questionamentos sobre a vida e a arte que somente as grandes obras humanas podem proporcionar – e para isto, todo tipo de reflexão e pensamento sobre a matéria é essencial.

Outro artista que utiliza-se da música como mais que somente informação sonora é Karlheinz Stockhausen.

Stockhausen, nascido em 1928 na Alemanha foi, conforme citado rapidamente no primeiro capítulo, um dos pioneiros na experimentação com a música eletrônica, ou seja, derivada da geração de sons puramente “artificiais” sem relação necessariamente com um instrumento, e de todas as suas varia-

ções, como a alteração em tempo real de um som produzido por outra fonte, produção de sons de maneira eletromecânica ou computacionais, e mais algumas variações entre estas. Obviamente, hoje em dia a música eletroacústica lança mão de recursos concretos e eletrônicos para obter seus resultados, e esta separação tem maior teor histórico do que prático.

Stockhausen também compôs para instrumentação e orquestra mais tradicional, além de realizar experiências com a espacialização da música, seja através dos recursos eletrônicos, seja através do posicionamento físico dos artistas. Um destes experimentos foi a obra chamada *Fresco*, apresentada no *Beethovenhalle* em Bonn em 1968. Nesta obra, composta especialmente para esta ocasião, seriam tocadas composições de Stockhausen durante cinco horas em todas as três salas componentes do complexo.

As reações foram das mais variadas, mas surpreendente é que os próprios músicos não aceitaram bem a obra, e rebelaram-se contra ela, pois, com os recursos limitados que dispunha e os poucos ensaios disponíveis, Stockhausen escreveu uma peça de fácil leitura, composta por “glissandos não mais velozes que uma oitava por minuto” (Anon. DER SPIEGEL, 1969, p. 218) em

Figura 83.
Anotações de
Stockhausen para
execução de *Fresco*
("Buildings for Music",
Michael Forsyth)

alguns trechos. De qualquer forma, a apresentação, devido à não colaboração da orquestra e do público em geral, teve 280 minutos de duração, e foi cancelada em definitivo.

Ao contrário do que os músicos da orquestra supuseram, o objetivo do compositor não era de constrangê-los, mas sim que durante a execução simultânea de diversas músicas nas diferentes salas, e com a execução de música nos espaços de circulação do prédio durante os intervalos, o mesmo se tornasse como um museu, onde os ouvintes-espectadores pudessem circular de obra em obra, praticamente ao seu bel-prazer (anon., DER SPIEGEL, 1969).

Estas instalações e pavilhões temporários mostraram-se um importante espaço para experimentação. Stockhausen, para o pavilhão da Alemanha na feira mundial de Osaka em 1970, auxiliou na criação de um auditório circular para 500 pessoas, onde o som poderia ser espacializado. É uma concepção de audição completamente diversa da usual. Forsyth (1985) coloca que

(...) multidirectional music involves reorganizing the traditional static relationship of audience to performer (...) it is difficult to perform it in existing halls. The Osaka building was a spherical space-frame structure seating 550 people on an acoustically

Figura 84 e 85. Desenhos e esquemas de Stockhausen para o pavilhão alemão da feira de Osaka, mostrando o posicionamento dos alto falantes e a disposição da plateia (“Buildings for Music”, Michael Forsyth)

transparent floor supported on the centre of the sphere. Fifty loudspeakers surrounded the audience in all directions, including below the open floor. (...) Several paths of sound could occur at once to create polyphonic layers in space (FORSYTH, 1985, p. 320)¹⁵

Fica clara a vontade de desfazer a localização estática e a organização espacial aceita como correta por parte do compositor. Stockhausen ainda faria uma apresentação no mesmo conceito de Bonn, em sua obra *Musik für ein Haus*, apresentada em 1968. Aqui, os músicos estavam distribuídos em diversas salas, e o público era livre para andar entre estas; em outras salas, ou se ouvia alguns grupos de músicos, através de alto-falantes ou nenhum deles. Os artistas também trocavam de posição de tempos em tempos. Os concertos eram apresentados das 18h às 23h, quando os músicos eram substituídos gradativamente por gravações, e o público realmente não sabia se eles estavam

15 T.A.: Música multidirecional envolve reorganizar a relação estática da plateia e do artista (...) é difícil executá-la nas salas existentes. O edifício de Osaka era uma estrutura espacial esférica acomodando 550 pessoas sentadas em um chão transparente acusticamente no centro da esfera. Cinquenta alto falantes envolviam os espectadores em todas as direções, inclusive sob o piso vazado (...) Várias trilhas de som poderiam ocorrer ao mesmo tempo para criar camadas polifônicas no espaço.

ainda presentes. A escolha de uma loja Maçônica revela uma aguda percepção espacial do compositor, pois é um espaço dinâmico onde o movimento e a sequência são extremamente importantes, e os edifícios assim são desenhados (FORSYTH, 1985).

Assim, observa-se uma vontade por parte destes artistas de avançar sobre o material tradicional da obra musical, e explorar novas possibilidades espaciais, seja se adaptando a estes, seja criando novas situações. Neste ponto, entende-se que a música contemporânea está além do nicho que lhe é normalmente atribuída. Assim, além de se apropriar do espaço tradicional, os músicos exploram novos espaços, ou até mesmo criam novos locais, como bem exemplifica o Pavilhão Philips.

Projetado e Construído sob encomenda da Philips International para a exposição internacional de 1958 em Bruxelas, o Pavilhão Philips foi um projeto colaborativo entre Le Corbusier, que originalmente recebeu a encomenda; Iannis Xenakis, colaborador de longa data de Le Corbusier e compositor, responsável por boa parte da concepção original do projeto, e Edgar Varèse, representante da vertente eletrônica/eletroacústica da música moderna. O pavilhão

*Figura 86. O Pavilhão Philips
("Space Calculated in Seconds",
Marc Treib)*

foi um sucesso, alcançando a impressionante marca (para a época) de 2 milhões de visitantes durante o tempo da feira. Foi demolido ao final desta, e somente restaram desenhos, fotografias, as projeções que eram exibidas no interior do edifício e a peça *Poème Electronique*, de Edgard Varèse.

O pavilhão tinha a forma de superfícies parabolóides hiperbólicas, formas com as quais Xenakis havia trabalhado em sua composição para fita magnética *Metastasis*, e que este procurou traduzir para o vocabulário arquitetônico no projeto do pavilhão. Ao longo das superfícies, no interior do edifício, foram posicionadas mais de quatrocentos alto falantes, em canais estéreo, através dos chamados “caminhos de som”, que alteravam a percepção da música ao longo da caminhada pelo espaço. Nas paredes, eram projetadas imagens de três filmes, que em sequência mostravam a evolução humana – desde as origens da vida até a era nuclear. As imagens destas projeções foram selecionadas pessoalmente por Le Corbusier.

Para completar, no interior do pavilhão haviam sido penduradas duas formas tridimensionais: uma figura geométrica e uma forma humana, suspensas no teto.

Figura 87. Rascunhos de Le Corbusier e Iannis Xenakis para desenvolvimento do projeto (“Space Calculated in Seconds”, Marc Treib)

Figura 88. Fotografia da apresentação no interior do pavilhão (“Space Calculated in Seconds”, Marc Treib)

Figura 89. Imagem do “teto” do Pavilhão Philips
(“Space Calculated in Seconds”, Marc Treib)

Figura 90. Estudos de Xenakis para o Pavilhão
Philips a partir de sua composição *Metastasis*
(“Musique, Architecture”, Iannis Xenakis)

A intenção por parte da contratante, era demonstrar os últimos avanços na área de reprodução de mídia (sonora e visual). A visão dos autores foi a de um Poema Eletrônico (*Poème Electronique*), que combinasse várias percepções em uma obra de arte única, uma “instalação multimídia” como hoje conhecemos.

Varèse, anos depois, iria comentar que viu, naquela ocasião, sua música se projetar tridimensionalmente através dos caminhos sonoros e das reverberações formadas pelos *clusters* de alto-falantes.

Nos intervalos entre as sessões de 8 minutos, era executada a peça para fita magnética *Concrete PH*, de autoria de Xenakis, totalmente composta utilizando-se sons de uma carvoaria – modo de composição característico da Música Concreta.

O pavilhão é representativo não somente por se utilizar de analogias musicais em sua forma, mas principalmente por ser um espaço diferenciado de vivência musical. A tridimensionalidade da música de Varèse e do espaço de Xenakis se confundem; o vídeo de Le Corbusier adiciona uma quarta dimensão ao espaço ao invocar o passado e o presente em suas imagens.

Dos poucos fragmentos que restaram da obra é possível vislumbrar a originalidade e a inovação que ela ofereceu à época, e continua inovador até hoje, quebrando o velho paradigma de auditório ou de sala de espetáculo, apesar de ser específica para uma situação.

Xenakis, compositor e arquiteto de origem grega foi mais um dos discípulos de Messiaen, com quem teve lições enquanto trabalhava como colaborador no escritório de Le Corbusier. Xenakis, que ainda trabalhou no projeto do Convento de La Tourette, em especial nos brises das fachadas para os quais utilizou-se de relações encontradas em sua música para desenhá-los, rompeu em definitivo com seu antigo empregador justamente por questões de autoria do projeto. Ainda hoje persiste uma certa controvérsia sobre o papel de cada artista nesta obra; certo é que, durante o período de desenvolvimento do pavilhão, Le Corbusier estava bastante ocupado com o projeto de Chandigarh, na Índia.

De qualquer forma, Xenakis se dedicaria à música a partir deste momento, mas nunca se esqueceria de sua prática arquitetônica e da sua

Figura 91. Xenakis à frente do Convento de La Tourette (IannisXenakis.org)

Figura 92. Esquemas rítmicos dos brises das janelas (*"Musique, Architecture"*, Iannis Xenakis)

Figura 93. *Polythope* de Xenakis construído por ocasião da inauguração do Centro Georges Pompidou (“IannisXenakis.org”)

Figura 94. Outra vista do *Polythope* (“IannisXenakis.org”)

relação com o espaço, como pode ser exemplificado nos Poythópes, espaços para instalações musicais que combinavam a música de Xenakis e luzes em uma experiência de espacialização como a do pavilhão Philips, já contando com os recursos iniciais de produção de música por computador. Poucos registros existem sobre estas estruturas, que eram temporárias por excelência; o Poythope construído para inauguração do Centro Georges Pompidou é um excelente exemplo destas instalações. Xenakis ainda participaria do concurso para o projeto da Cidade da Música, em La Villette, com um dos projetos merecedores de menção honrosa.

Em seu projeto, ele utiliza as suas famosas formas parabolóides hiperbólicas, no formato de uma tulipa invertida, executadas em concreto protendido.

O auditório, peça central do projeto, possui uma proposta bastante distante da noção tradicional de “sala de espetáculos”. Em suas próprias palavras, a sala proposta é considerada uma “caixa de jóia de sons”. A forma interna foi pensada para eliminar quaisquer áreas de concentração ou sombra de sons, totalmente curvada em todos os lados e com um ângulo constantemente variável. Segundo Xenakis, isso levaria à uma rica reverberação sem favorecer ne-

nhum registro em particular do espectro audível. A arquitetura poderia agredir ou acariciar os sons internos.

Nos croquis de Xenakis, ficam evidentes uma preocupação: a acústica em um espaço tão amplo e constituído de material extremamente refletor aos sons, o concreto armado protendido. Sua resolução para esse problema sem recorrer ao simples revestimento interno com materiais acústicos é geométrica: as parabolóides hiperbólicas possuem internamente uma "torsão" de 11° , de forma a constituir uma combinação de comprimentos de onda sem efeitos preferenciais, além de apresentar um resultado arquitetônico extremamente dinâmico.

O palco foi projetado como uma grande grelha com módulos de 1m x 1m com elevações de até seis metros e em blocos independentes entre si. Assim, poderia-se mudar a configuração do palco, alterando-se o volume da sala e o espaço de apresentação para a configuração cênica e acústica mais adequada à apresentação. Este grande palco possuiria a configuração de uma arena, e os espectadores subiriam até os balcões através de uma rampa helicoidal. Mais uma vez, Xenakis preocupa-se com a percepção espacial da música, e

Figura 95. Esboço de Xenakis para o concurso da Cidade da Música de La Villette (*"Musique, Architecture"*, Iannis Xenakis)

Figura 96. Maquete da proposta (*"Musique, Architecture"*, Iannis Xenakis)

foca a música moderna como principal objeto de seu projeto. Apesar de o espaço estar preparado para ser multiuso, é evidente a influência da experiência do Pavilhão Philips e do *Diatope*.

Entretanto, retomando a discussão colocada logo no início deste trabalho, não são estas edificações as representantes da produção geral de auditórios e salas para música. No século XX foram construídos edifícios de grande qualidade técnica, ainda que talvez não enfrentassem a questão de sua relação com a música da maneira que os vistos até agora. Já foi citado a Sala São Paulo e o Auditório Ibirapuera, tecnicamente impecáveis, mas em consonância com outra realidade (aquele, da música que não a contemporânea; este, da música popular). Estes são exemplos mais do que repetidos em todo o mundo.

Entretanto, algumas salas são especialmente interessantes pois apresentam-se bastante adaptáveis às diferentes condições apresentadas pelos artistas, ou por representarem algo superior à sua própria função original.

Uma destas é a sede da Filarmônica de Berlim , projetada em 1956 pelo arquiteto alemão Hans Scharoun, também autor da embaixada da Alemanha em Brasília. A concepção arquitetônica foi alvo de duras críticas e inúmeras

controvérsias durante a sua construção, principalmente devido à inusitada forma de sua sala de concertos.

O edifício faz parte do complexo chamado *Kulturforum*, em uma área já liberada antes da Segunda Guerra Mundial por Speer, arquiteto de Hitler, próximo ao antigo centro de Berlim. O *Kulturforum* e as edificações que o compõem faziam parte de uma visão de Scharoun por uma Alemanha unificada, fato que se concretizou posteriormente com a queda do muro de Berlim.

A inusitada forma externa do edifício é consequência da organização interna de sua sala de concertos, configurada como uma arena onde o palco é cercado por todos os lados pela plateia. As fileiras de assentos são divididas em blocos, e estes blocos possuem uma organização independente entre si, fazendo com que o espectador e o concertista tenham uma percepção diferenciada da plateia e do espetáculo, pois simultaneamente é possível acompanhar a execução e a reação da plateia, gerando uma identificação pessoal com os outros espectadores. Apesar de inovador, existe a possibilidade da sala de concertos ser utilizada de maneira mais tradicional, pois há claramente uma frente e uma direção de organização da orquestra.

Figura 97. Edifício da Filarmônica de Berlim
(divulgação)

Figura 98. Plateia principal (divulgação)

Figura 99. Sala principal da
Filarmônica de Berlim
(*"Buildings for Music"*, Michael Forsyth)

Figura 100. corte longitudinal
da sala da Filarmônica de Berlim
(*"Buildings for Music"*, Michael Forsyth)

A distribuição da sala de concertos se expande para as outras áreas do prédio, e a forma externa é uma consequência desta organização.

Acompanhando a tendência da Filarmônica de abrir espaço para música contemporânea, em 1980 foi construído um anexo ao prédio principal, a *Kammermusiksaal* (sala de concerto de câmara). Esta sala segue o conceito original da sala principal e o extrapola, pois não há uma frente reconhecível de palco. Mais ainda, existe a possibilidade de que os músicos se coloquem em locais alternativos como no meio da plateia e nos corredores de acesso, conforme a intenção musical. Esta sala tem sido muito usada para música experimental e conceitual, pois possui alternativas de espacialização impossíveis de serem alcançadas em auditórios tradicionais.

Fica claro, nas palavras do arquiteto, sua intenção ao projetar uma sala com características tão diversas:

Music as the focal point. This was the keynote from the very beginning. The dominating theme not only gave shape to the auditorium of Berlin's new Philharmonic Hall, but also ensured his undisputed priority within the entire building scheme. The orchestra and the conductor stand spatially and optically in the very middle of things; and if not in the mathematical center, cer-

tainly they are completely enveloped by their audience. Here you will find no segregation of 'producers' and 'consumers', but rather a community of listeners grouped around an orchestra in the most natural of seating arrangements... Man, music and space – here they meet on a new relation basis (SCHAROUN, apud FORSYTH, 1985, p. 303).¹⁶

Esta passagem exemplifica a intenção de não somente permitir novas possibilidades musicais, mas de alterar de alguma forma a percepção tradicional da música, em uma concepção mais adequada à sociedade contemporânea e à visão particular do arquiteto.

Atualmente a orquestra é conduzida pelo maestro britânico Simon Rattle, que tem introduzido um repertório contemporâneo nas apresentações da Filarmônica.

Outra interessante tendência desta sala em especial, mas que tem sido

16 T.A.: Música como o ponto focal. Esta foi a orientação desde o início. O tema dominante não somente deu forma ao auditório da Sala da Filarmônica de Berlim, mas também garantiu a sua prioridade indisputável dentro de todo o esquema da edificação. A orquestra e o condutor ficam espacialmente e visualmente no meio das coisas; ainda que não no centro matemático, certamente eles estão envolvidos pela plateia. Aqui não se encontrará uma segregação de “produtores” e “consumidores”, mas ao invés disso uma comunidade de ouvintes agrupados em torno de uma orquestra no arranjo de assentos mais natural... Homem, música e espaço – aqui eles se encontram em um nova relação.

Figura 101. Ópera de Sydney vista a partir da Baía de Sydney (“Arquitectura do Século XX”, Grossel e Leuthauser)

adotada por várias entidades dedicadas à música é a venda de transmissões ao vivo, via internet, dos concertos. A sala presta-se de maneira especialmente feliz para este tipo de vinculação, pois a visão do público ao fundo e nas laterais do quadro da câmera transmite uma sensação

de imersão não possível em outros espaços mais tradicionais.

Em contraste com este projeto, cuja forma deriva de uma concepção musical, temos a Ópera de Sydney, um dos cartões postais daquela cidade, mas de concepção inteiramente convencional em seu interior. É um edifício tipicamente projetado “de fora para dentro”, ou seja, possui a função de uma escultura urbana, mas seus volumes não refletem necessariamente uma concepção funcional interior, o que é especialmente visível na Filarmônica de Berlim.

Projetado pelo arquiteto dinamarquês Jørn Utzon após um concurso internacional, sempre esteve cercada por controvérsias políticas e econômicas, seja pelo seu enorme custo (por volta de cem milhões de dólares, contra os sete milhões previstos inicialmente), seja até por seu próprio nome, já que a

*Figura 102.
Sala principal (divulgação)*

intenção nunca foi de um espaço para óperas, mas sim um auditório de múltiplo uso. A sua execução, após inúmeras alterações e contratempos estruturais, e após a desistência do arquiteto de continuar a obra, ficou de certa forma inacabada, com as estruturas do auditório auxiliar inadequadas para qualquer tipo de uso que não a música de câmara (FORSYTH, 1985). Recentemente, o auditório recebeu algumas melhorias em suas instalações, e diversos espaços de usos diferenciados existem no complexo.

Entretanto, sua simbologia para cidade é de importância maior que seus defeitos e dificuldades. Segundo Forsyth:

(...) it's competently built, with good acoustics, but neither innovative nor particularly outstanding. Nevertheless, whatever the struggle was for his completion – a struggle certainly less monumental than the building of the Gothic cathedrals – the Sydney Opera House has become for Australia, like the Houses of Parliament of Great Britain, a landmark that stands as a worldwide symbol for its country (FORSYTH 1985, p. 284).¹⁷

Figura 103 e 104. Plantas e cortes originais do projeto (divulgação)

17 T.A.: (...) é construído de forma competente, com boa acústica mas nem inovador ou particularmente especial. Ainda assim, qualquer que tenha sido a luta pelo seu término – uma luta certamente menos monumental do que a construção das catedrais góticas – a Ópera de Sydney tornou-se para a Austrália, assim como o Parlamento da Grã-Bretanha, um monumento e símbolo mundial de seu país.

Figura 105. Acesso principal do IRCAM. A estrutura aqui vista é uma recepção e um espaço de exposição. O complexo propriamente dito fica no subsolo (divulgação)

Assim, mais do que um espaço funcional para apresentações musicais e teatrais, o complexo da Ópera de Sydney é uma referência mundial para a cidade, na esteira de uma tendência já verificado desde o século XIX, mas em escala muito maior: mais do que um local de cultura ou lazer, estes edifícios são necessidades na vida das metrópoles que se colocam como mundiais, ultrapassando seu valor puramente arquitetônico.

Entretanto, a necessidade de um espaço permanente diferenciado e altamente adaptável, voltado para a pesquisa musical ainda existia. Tal necessidade foi resolvida no IRCAM.

O *Institute de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*, ou IRCAM, é um complexo projetado e construído em 1978 pelos arquitetos Renzo Piano e Richard Rogers. Trata-se de uma estrutura totalmente subterrânea, dedicada à três eixos principais de trabalho: a criação, pesquisa e transmissão das criações musicais e das pesquisas científicas. Foi dirigido desde a sua fundação até 2006 pelo músico e compositor Pierre Boulez, e atualmente é dirigido por Frank Madlener.

O edifício em si é de impacto mínimo na paisagem: as únicas estruturas

acima do solo na praça Igor Stravinsky são os tubos de ventilação e exaustão do complexo. Ele constiui-se de diversas salas especialmente projetadas para diferentes situações acústicas e de visualização. A sala principal, chamada de *Espace de Projection* é especialmente interessante, pois além de se destinar à pesquisa, também recebe algumas apresentações para *performances*. Esta é uma sala extremamente dinâmica, com a capacidade de alterar as suas configurações volumétricas e acústicas dependendo do uso a que se destina, além de contar com inúmeros recursos multimídia para apresentações e experimentos, podendo ser subdividida em espaços menores. Além disso, o complexo conta com diversos estúdios de gravação e uma câmara anecóica, ou acústicamente neutra, onde podem ser medidos, com precisão as mais diversas situações sonoras (o timbre e a frequência de uma nota musical em um instrumento, por exemplo).

Figura 106. Sala principal do IRCAM (divulgação)

Talvez mais importante que os dados técnicos dos espaços, seja o intuito da formação do grupo. O IRCAM não é um grupo de pesquisa musical pura, mas sim um ambiente onde tecnologia e arte avançam juntas e indistintamente. O IRCAM é detentor de inúmeras patentes tecnológicas, seja de sistemas de som e home theaters, seja de softwares de uso específico, como o *Spatialisateur*, destinado à acústica de salas, auditórios e até espaços urbanos livres.

Como local de pesquisa fomenta uma produção artística, cultural e tecnológica sem igual, quebrando as barreiras da artificialidade entre disciplinas.

Conclusões: a era industrial

A música ocidental, ou melhor, a música de tradição ocidental após as vanguardas européias, o Pós-Modernismo e o início do século XXI obteve uma liberdade formal e de criação sem precedentes. Comparativamente, as dimensões utilitárias e funcionais inerentes à arquitetura levaram-na a uma crise conceitual neste mesmo período – crise esta que somente podemos intuir o final no período contemporâneo. O pós-moderno em arquitetura, ao contrário da música, constituiu-se em grande parte de uma reação ao Moderno, sem nunca perdê-lo como

referência, mas ao mesmo tempo, não podendo avançar sobre este material.

Esta diferença é um dos sintomas da dissociação cada vez maior entre a arquitetura e a música como sintoma próprio da autonomização da linguagem própria de cada disciplina. Enquanto a música incorporou novas realidades, novos materiais e desfez-se de antigos limitantes, a arquitetura não pode em absoluto renunciar ao seu viés utilitário e formal, gerando uma dicotomia que torna-se visível no contraste colocado no início deste trabalho. Pode-se dizer que a música não necessita mais necessariamente de um espaço para desenvolver-se, mas pode manifestar-se em uma profusão de **paisagens sonoras** variadas e não necessariamente dependentes de um espaço. É justamente este conceito o de maior importância para as conclusões deste estudo.

O termo “**Paisagem Sonora**”, cunhado por Murray Schafer é uma tentativa de tradução do neologismo “*Soundscape*”, derivada da palavra de uso já consagrado “*Landscape*”. Lembremos que a tradução desta última (“Paisagem”) é muito mais abrangente que a noção comumente difundida, podendo se referir a vários condicionantes locais que transformam, modulam e definem uma determinada “paisagem” em sua conformação física e imaginária. O mesmo ocorre

com a “Paisagem Sonora”: mais do que uma definição de sons e ruídos, engloba todo o imaginário e perceptivo evocado por aqueles sons, seja ele resultado de uma situação ambiental dada (o ruído da cidade, o som das ondas quebrando na praia) ou deliberadamente produzida (o canto de um pássaro, o barulho de uma conversa, a melodia de um instrumento). Também inclui a interação entre os diferentes sons e toda a carga significativa e imagética ligada a estes.

Assim, voltando-se para o espaço arquitetônico em particular, podemos dizer que a música enfocada neste estudo dependia, a princípio, de uma atmosfera específica: os grandes teatros e salas de ópera a partir do período clássico e com seu apogeu no período romântico, possuem características físicas e de ordenação espacial que reforçam a ideia da música (e da *performance* musical, por conseguinte), como o centro total e absoluto das atenções, em favor da qual todo e qualquer interferência externa deve ser considerada ruído e descartada ou isolada. Neste ambiente – um ambiente *hi-fi*, segundo as definições de Schafer (1992) – todas as atenções se voltam para o emissor, para o artista e para sua música. Qualquer um que tenha tido já a experiência de assistir a um concerto em uma sala especialmente preparada para tal terá a lembrança não somente da

música, mas de maneira especial, dos artistas que a executavam. As suas expressões, a relação dos movimentos produzindo o som, enfim, a clara compreensão da fonte sonora e dos agentes de sua emissão são de fundamental importância para a experiência total vivida. Lembremos que a percepção humana é baseada principalmente na visão (por volta de 70% das informações) seguida da audição (25% do total), e sua importância é tamanha que nossos olhos e ouvidos podem ser considerados extensões do próprio cérebro (SANTAELLA 1996). Richard Leppert (1993), citado por IAZZETTA, sobre esta questão coloca:

Justamente porque o som é abstrato, intangível e etéreo (...) a experiência visual de sua produção é algo crucial para que, tanto os músicos quanto a audiência, possam situar e comunicar o lugar da música e do som musical dentro da cultura e da sociedade (...) A música, apesar de sua etereidade sonora, é uma prática corporal, como a dança ou teatro (LEPPERT apud IAZETTA, 1993, sn).

Para dar conta deste novo contexto, temos uma mudança radical na *performance* dos artistas, que passam a encarar sob um novo aspectos as possibilidades incorporadas à sua arte.

Conforme dito anteriormente, por suas características, a música é ima-

terial em sua presença, e temporal em sua manifestação. As partituras, instrumentos, salas de concerto e demais indícios físicos de sua existência não são mais do que recortes de suas fronteiras, fronteiras materiais estas a partir dos quais a imaterialidade musical se constitui. Neste aspecto, a música se assemelha e se aproxima da arquitetura: não constituem o espaço arquitetônico as suas fronteiras materiais (paredes, janelas, portas, divisões), mas o constitui o espaço e o caráter do lugar, o seu *genius loci*, a imaterialidade do espaço interior. Assim, a música em um espaço age diretamente sobre seu caráter, transformando-o e sendo transformada, em um processo dialético em que ambas imaterialidades mutuamente opõe-se, completam-se e resignificam-se, levando a uma nova compreensão da *performance* que ali toma forma. Sobre este tópico, temos que

A primeira [conclusão] se fundamentava em uma constatação empírica, indefinidamente feita e refeita: é que a performance é o único modo vivo de comunicação poética. (...) Poderíamos, de maneira mais mecanicista, dizer que é a mais eficaz. A segunda conclusão era que a performance é um fenômeno heterogêneo, do qual é difícil dar uma definição geral e simples. Aqui se está, eu repito, na ordem do particular (ZUMTHOR, 1997, p.34).

Entretanto, outro ponto de vista da mesma questão é de crucial importância para esta dissertação: o do receptor da *performance*. Entende-se que não seja o caso no escopo deste texto aprofundar-se nas questões que revolvem em torno da mensagem e do seu meio, mas é inevitável fazer referência à questão da percepção. Segundo Lúcia Santaella “perceber é estar diante de algo, no ato de estar, enquanto acontece” (SANTAELLA, 1996, p.03). Esta, segundo a autora, é uma visão dualista e cuja lógica se repete de formas insistente nas mais diferentes correntes de pensamento sobre a percepção. Santaella propõe uma análise da percepção a partir da teoria de Pierce, que inova ao propor uma visão triádica da questão. Suficiente é dizer que, com a consciência destas diferentes abordagens da percepção descritas pela autora, e de posse dos conceitos Zumthorianos de *performance* explicitados acima, podemos nos voltar para o conceito de paisagem sonora e o sua implicação no espaço para apresentação musical.

Por volta da década de 1970 Iannis Xenakis iria demonstrar a sua própria visão de uma ópera contemporânea, no Polythope de Cluny. Instalado em uma antiga terma romana, o espetáculo de luz e som, muito no espírito do Pavilhão Philips, mas com o uso de computadores e de intervenções em tempo

real sobre a música permitiriam uma nova dinâmica na instalação. O fato de ter sido instalado em um ambiente carregado de significados históricos demonstra a incrível capacidade que a música e a luz possuem de atribuir novo significado a um ambiente já carregado de referências.

Este espaço, assim como os vistos durante este capítulo, precisam estar preparados ou pelo menos, permitir a livre manifestação dos artistas, sob pena de limitarem-se a serem uma espécie de museu de um determinado tipo de música.

Forsyth encerra seu livro, *Buildings for Music* (1985), com uma colocação a respeito do futuro das salas de concerto:

Assuming that there will eventually be a general public demand for today's music, there will be a need for increasingly flexible or varied buildings for music, to accommodate composers' highly individual scoring techniques and greater use of choreography. As the composer increasingly specifies a context for his work, from the enclosed room, to the city streets, to nature itself, the traditional concert hall may become a museum for old masters (FORSYTH, 1985 p. 327)¹⁸

18 T.A.: Assumindo que eventualmente haverá uma demanda do público em geral para a música contemporânea, haverá cada vez mais uma necessidade de edifícios variados e flexíveis para acomodar a técnica de composição cada vez mais individual e o uso cada vez maior de coreografia. Ao passo que o compositor cada vez mais especifica um contexto para sua obra, desde a sala fechada, até à cidade ou a natureza, a sala de concerto tradicional poderá tornar-se um museu para os antigos mestres.

Talvez o autor tenha razão em sua colocação, visto que cada vez mais hoje temos uma variação e um aumento enorme das possibilidades e materiais de trabalho dos artistas.

Assim, percebe-se que a música, mesmo que de forma autônoma ao espaço, não pode dissociar-se deste. A questão que se coloca é: de que forma esta nova interação entre as duas disciplinas se dará, e qual a postura que os arquitetos devem ter ao pensar este espaço. Esta é uma colocação que será discutida nas conclusões do trabalho, no próximo capítulo.

Conclusões

No início deste trabalho, múltiplas questões foram colocadas: quais são os espaços para a música contemporânea? Por que existe uma aparente dissociação entre os espaços produzidos contemporaneamente e a música erudita de nosso tempo? Qual é o espaço da música contemporânea?

No decorrer da dissertação, iniciando-se com a percepção geradora da temática do trabalho, analisaram-se algumas situações onde esta percepção primeira, a da inadequação dos espaços tradicionais para a música construídos contemporaneamente em relação à parte da música erudita composta em nosso tempo, surgiam com maior força. De fato, esta dicotomia é uma realidade, ainda que por razões diversas e de forma diferente das que poderiam ser intuídas no início da pesquisa.

Também verificou-se que, do ponto de vista da orientação e organização espacial, é clara a herança que as grandes salas do século XIX tiveram no estabelecimento de uma tipologia do ponto de vista espacial, funcional e organizacional, tendo sido este o início da compreensão dos determinantes da relação entre arquitetura e música.

Entretanto, uma compreensão global e fundamentada das transforma-

ções desta relação só foi possível através de uma retrospectiva histórica, juntamente com a compreensão do conteúdo referente à música, e de como estas duas disciplinas influenciam-se mutuamente. Ao perceber a crescente autonomia da linguagem arquitetônica e musical, em paralelo com as transformações da sociedade humana, ficou claro que o inicialmente verificado tratava-se do reflexo da ruptura representada pelas vanguardas modernas e pelo Modernismo em si, que por sua vez eram resultado de uma transformação da própria sociedade humana – talvez não na direção que os primeiros modernos gostariam, mas uma transformação de qualquer forma.

Com o distanciamento da linguagem da música Moderna do público tradicional, fica aparente que a dicotomia observada nas salas de concerto, a de uma organização espacial do passado e uma forma contemporânea, é resultado desta autonomização, pois ao passo que a linguagem musical Moderna não foi bem aceita pelo público em geral, o mesmo não ocorreu com as formas arquitetônicas modernistas.

Este é um momento de mais uma alteração do sistema de produção artística. Os compositores, que já foram membros da Igreja, patrocinados por nobres,

empregados da aristocracia, profissionais liberais da burguesia, tornaram-se, em especial no Brasil, pesquisadores e professores, encontrando na pesquisa científica uma maneira de explorar as novas possibilidades oferecidas pelas novas tecnologias e filosofias à sua arte. As universidades, portanto, são o ambiente atual principal dos compositores contemporâneos, principalmente em países onde a arte é menos valorizada. Ali os artistas encontram os meios de subsistir e de dar prosseguimento à sua pesquisa pessoal dentro de sua forma artística sem ter que conformar-se à um mercado musical cada vez menos passível de criação e experimentação.

As instituições de pesquisa, em especial as financiadas com dinheiro público, no Brasil, são assim os novos locais da experimentação de alguns destes artistas. Pode-se citar o estúdio PANaroma, associado à Universidade Estadual Paulista. Possui seis estúdios voltados para composição, e um grande estúdio de apresentações/gravações, além de diversos espaços acessórios e equipamentos de alto gabarito. Este espaço permite a experimentação sobretudo na música eletroacústica e na difusão sonora, além de propiciar um ambiente adequado à discussão sobre a música.

Apesar de serem as universidades um ambiente propício para este tipo de atividade, alguns artistas, vindos das mais diferentes formações, atuam com a música fora do contexto tradicional de audição. Além dos autores de memoráveis trilhas sonoras para filmes e outras interações com a arte cinematográfica, temos artistas como o austríaco Bernhard Gal, não se limitam ao material sonoro e trabalham instalações multimídia e urbanas, onde o som e a música são elementos determinantes da experiência sonora. Estamos no limite da definição do que é música, em um processo iniciado nas vanguardas modernas e que toma forma e impulso com o questionamento de definições básicas da obra de arte, durante o século XX: de quem é a autoria de um som capturado e processado? Exigia-se do artista habilidade manual na exposição de sua arte: tal fato hoje não é mais imprescindível para o exercício da composição, até mesmo porque uma grande gama de sons simplesmente não pode ser produzido de maneira natural.

Cage, em seu trabalho sobre aleatoriedade, abre uma questão última, enfrentando uma noção artística existente desde meados da Idade Média: a da própria autoria da obra de arte, antevendo uma discussão bastante contempo-

rânea: o da própria reprodutibilidade técnica e da transmissão da obra, tornada informação, nos meios eletrônicos e na internet, além da própria questão da autoria da obra de arte, muito em discussão atualmente.

A portabilidade da música torna qualquer espaço passível de conter uma apresentação musical, em qualquer circunstância. O ato de movimentar-se na cidade, de aguardar, de comer, enfim, todas as atividades humanas podem conter uma “trilha sonora”, diferente para cada indivíduo em um mesmo momento. Cage também anteviu esta situação, ao expor o público aos próprios ruídos diários atraindo o silêncio em sua obra.

O silêncio, aliás, é um tema recorrente desde o século XIX e exacerba-se em nosso tempo, em que cada vez mais torna-se mais raro e precioso. Desde os futuristas, fascinados com a máquina e com o seu som incansável e incessante, até os celulares com alto falantes, vivemos, sobretudo nas grandes cidades, um fluxo ininterrupto de informação, e entre elas, a sonora.

Se o som é onipresente, então todo o espaço é passível de conter a música, em uma relação inversa da existente até meados do século XX: o espaço deixa de ser determinante da música e passa a ser determinado por

ela. Entretanto, Adorno (2002) fornece a chave da compreensão desta questão ao declarar enfaticamente que a música de Mozart foi a última a associar a “música ligeira” e a “música séria”. Ainda que o autor estivesse inferindo que aí encontrava a distinção do erudito e do popular, e utilizasse desta distinção para seu posicionamento em relação à indústria cultural, fica claro que neste momento uma separação aconteceu, e que teria reflexos alguns séculos mais tarde. Podemos, paralelamente, inferir que a música onipresente no espaço contemporâneo não é a da tradição narrada neste trabalho, mas sim a música “ligeira”, de fácil absorção e que presta-se em especial para sobrepor-se a outras atividades, e que facilmente incorpora-se a esta cacofonia da metrópole contemporânea.

A música da tradição ocidental, resultado de todo o desenvolvimento analisado nos capítulos anteriores, é uma música que possui sim um local diferenciado para se manifestar. Desde a redescoberta, no século XIX, dos grandes artistas do passado, reincorporou-se ao repertório da cultura humana todo um acervo musical que havia sido praticamente esquecido, com algumas exceções.

Este repertório não possuía mais as mesmas condições de *performance*

de outrora, mesmo que adotasse-se uma posição de reconstituição precisa da técnica, dos instrumentos e até mesmo do local, pois o espírito da época já é outro, e ainda que exista uma grande importância neste tipo de pesquisa, um novo espaço tomou forma para comportar não somente a música de sua época, mas esta obra anterior neste período.

Com o posterior descolamento da arte no período moderno, e a consequente inacessibilidade desta aos ouvidos de seus contemporâneos, a indústria cultural crescente rapidamente tomou o lugar que a música erudita não mais ocupava, ainda que tenha mantido um público e um prestígio capaz de patrocinar e sustentar uma grande estrutura de músicos, instrumentos, edifícios e eventos. Ficou assim estabelecido o espaço para a música tradicional, conforme visto no primeiro capítulo.

Ainda assim, a questão da música contemporânea não é limitada somente à apresentação de obras com uma linguagem determinada e compatível com o repertório tradicional. Através dos experimentos dos artistas atuantes a partir da metade do século XX, novas possibilidades foram investigadas e novas maneiras de se expressar, abertas.

Em um movimento que aparentemente é contraditório com a tendência de autonomização da arte, a música mescla-se e confunde-se com outras formas de manifestação artística, cujo sentido somente é completo na conjunção destes, neste evento. Esta contradição é apenas aparente, entretanto: após prescindir dos suportes tradicionais com a reprodutibilidade técnica, e alterar a percepção de determinada situação com o surgimento do cinema, as instalações sonoras podem atualmente conformar toda uma situação espacial.

Impossível no escopo deste estudo, tentar prever os caminhos que o espaço da música tomará. Fato é que, ainda que não se possa determinar, a arquitetura ainda exercerá papel determinante na percepção da música, desde que esteja preparada para oferecer possibilidades de experimentações e experiências, desde a apresentação tradicional até instalações que envolvam as mais variadas formas artísticas combinadas em uma única instalação ou evento.

Por fim, há que se considerar o impacto que a recente capacidade de troca e transmissão de informações terá neste espaço da música, ou da escuta musical. A possibilidade de transmissão de um concerto pela internet, imediatamente e de forma interativa é uma primeira interação destas possibilidades.

As instalações (por falta de uma definição melhor) interativas e colaborativas, como as vistas ao fim do capítulo terceiro são uma outra possibilidade, onde o alcance do processo deixa de ser local e ultrapassa para a barreira do virtual, esta uma discussão contida em si que não cabe aqui colocar.

Paralelamente e paradoxalmente, temos o retorno ao individual, à escuta interiorizada: o acesso à informação, em qualquer momento e em qualquer lugar gera um cenário de contato virtual e isolamento físico. Certamente que o prazer do encontro e do evento ainda permanece; entretanto, a acessibilidade dos equipamentos e formas de escuta que antes somente eram acessíveis aos grandes estúdios certamente mudará o perfil do ouvinte. O CD possibilitou uma qualidade de escuta cristalina que deixou a saudade do “calor” do vinil, entretanto, esta saudade é mais nostálgica do que qualitativa. O CD representa o salto do analógico dos sulcos do disco plástico para o digital da informação: e com isso, a realização plena da capacidade reprodutiva sem perdas. A promessa de uma audição em inúmeros canais do DVD áudio não se realizou, talvez por não existirem equipamentos reprodutores desta música acessíveis, mas mais provavelmente porque a capacidade de compressão e a eliminação do suporte físico do disco plástico

em favor do armazenamento portátil de toda uma biblioteca musical em uma memória tornou-se uma realidade mais desejável.

Em nossas casas temos agora um aparato audiovisual impensável há menos de uma década. Este aparato é voltado principalmente para o cinema, no qual a música exerce um papel de ulterior importância. Ouvimos música em nossos carros, e talvez seja aí o último bastião da escuta “pura”, ainda que ao custo da perda de qualidade devido à concorrência de outros ruídos, mais importante ao motorista.

Por fim, encerro este trabalho em uma nota de otimismo: ao invés da estagnação, vejo a abertura de uma nova gama de possibilidades para os espaços dedicados a música. A importância destes no tecido urbano, e no imaginário da cidade não pode ser ignorada; o evento de se compartilhar uma experiência (musical, no caso) é fundamental para a própria definição da sociedade humana.

Cabe a nós, arquitetos, compreendermos esta gama de possibilidades e, como os compositores, incorporar em nosso saber artístico uma gama maior de experiências, criando um local de desenvolvimento de potenciais, em contraste com um programa de determinantes.

Bibliografia

CAPÍTULO I

ADORNO, Theodor (1903-1969).. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. In *Os pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1980.

ARGAN, Giulio Carlo; NESBITT, Kate (org.). *Sobre Tipologia em arquitetura – uma nova agenda para arquitetura*. In *Uma Nova Agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica (1965-1995)*, p. 267 – 273. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1986.

BERANEK, Leo. *Concert na Opera Halls – How They Sound* Woodbury, Acoustical Society of America, 1996.

CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1964.

CHION, Michel. *Música: médias et tecnologia*. Lisboa, Instituto Jean Piaget, 1997.

CORDAY, J. *Viollet-le-Duc et l'Opéra* in *Bulletin de la Société de l'Histoire d'Art Français, 1941-1944* p.83 apud FORSYTH, Michael. *Buildings for Music*. Cambridge, MIT Press, 1985.

DOUCET, Brian. *Flagship Regeneration: panacea or urban problem?* - Artigo apresentado na conferência EURA "The Vital City". Glasgow, 2007.

ELIAS, Norbert. *Mozart – Sociologia de um Gênio*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1995.

FORSYTH, Michael. *Buildings for Music*. Cambridge, MIT Press, 1985.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa, Gradiva, 2007.

HARVEY, David. *Down towns*. In *Marxism Today – January 1989*, p.21. Communist Party of Great Britain, 1989. Disponível em www.egs.mmu.ac.uk/users/cgibson/EG4325%20Urban%20Regeneration/Student%20Learning%20Resources/Contested%20Place%20Image%20and%20Identity/Contested%20Place%20Image%20and%20Identity/media/Harvey%201989%20Downtowns.pdf. Acesso em 14/11/2010.

IAZZETTA, Fernando. *A Música, o corpo e as máquinas*. São Paulo, Centro de Linguagem Musical, Comunicação e Semiótica PUC-SP, 1993.

_____. *Os sons do silício: corpos e máquinas fazendo música*. Tese: doutorado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica. São Paulo, PUC-SP, 1996.

MC LUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo, Cultrix, 1988.

MENEZES, Florisberto. *Um olhar retrospectivo sobre a história da música eletroacústica*. In *Música Eletroacústica, histórias e Estéticas*, p.21. São Paulo, Edusp, 1996.

NEPOMUCENO, José Alberto.. *José Augusto Nepomuceno escreve dez anos da Sala São Paulo - A acústica da Sala São Paulo*. In *AU - Arquitetura e Urbanismo – Ed. 189*. São Paulo, Pini, 2009. Disponível em www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/189/jose-augusto-nepomuceno-escreve-dez-anos-da-sala-sao-paulo-158190-1.asp. Acesso em 27/01/2010.

NEPOMUCENO, José Alberto. *O desafio da acústica*. In *Revista Projeto nº 309, novembro 2005*, p. 54. São Paulo, Arco Editorial, 2005.

NIEMEYER, Oscar et.al. *Anteprojeto da exposição do IV Centenário de São Paulo*. São Paulo, Edições de Arte e Arquitetura. 1952. apud SERAPIÃO, Fernando. *À espera do último ato*, In *Revista Projeto* nº 309, novembro 2005. São Paulo, Arco Editorial, 2005.

SCHAEFFER, Pierre. *A Experiência Musical*. In *Música Eletroacústica, histórias e Estéticas*, p.153. São Paulo, Edusp, 1996.

SCHAFER, Raymond Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo, Edunesp, 1992.

SERAPIÃO, Fernando. *À espera do último ato*. In *Revista Projeto* nº 309, novembro 2005, p. 58 - 63. São Paulo, Arco Editorial, 2005.

SOUZA, Rodolfo Coelho; CASTRO, Marcos (org.); RICCIARDI, Rubens (org.). *Música Eletroacústica: Linguagem ou Técnica?*. In *Anais dos Encontros de Musicologia de Ribeirão Preto*, p. 48-58. Ribeirão Preto, FUNPEC Editora, 2009.

ZEIN, Ruth; DI MARCO, Anita. *Revitalização da Estação Júlio Prestes: O projeto arquitetônico*. São Paulo, Alter Market, 2001.

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo, WMF Martins Fontes, 2009.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo, Educ, 1997.

CAPÍTULO II

ADORNO, Theodor (1903-1969). *Filosofia da Nova Música*. São Paulo, Perspectiva, 2009.

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. 4. ed. São Paulo, Livraria Martins, [1953].

BERANEK, Leo. *Concert na Opera Halls – How They Sound* Woodbury, Acoustical Society of America, 1996.

CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1964.

CHION, Michel. *Música: médias et tecnologia*. Lisboa, Instituto Jean Piaget, 1997.

ELIAS, Norbert. *Mozart – Sociologia de um Gênio*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1995.

FORSYTH, Michael. *Buildings for Music*. Cambridge, MIT Press, 1985.

GOSSEL, Peter. LEUTHAUSER, Gabriele. *Arquitetura no século XX*. Koln, Benedikt Taschen, 1996.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa, Gradiva, 2007.

JAMESON, . *Marxism and form: twentieth-century dialectical theories of literature*. Princeton, Princeton University Press, 1974.

IZENOUR, George. *Theater design / by George C. Izenour ; with two essays on the room acoustics of multiple-use by Vern O. Knudsen and Robert B. Newman ; prefácio de Alois M. Nagler*. New Haven, Yale University Press, 1996.

LE GOFF, Jacques. *Por amor às cidades: conversações com Jean Lebrun*. São Paulo, Fundação Editora da UNESP, 1988.

MUECKE, Mikesh e ZACH, Miriam. *Resonance: Essays on the intersection of Music and Architecture – Vol1*. Ames, Culicidae Press, 2007.

PUPPI, L. *Andrea Palladio – Opera completa*. 3ed. p. 75. Milão, Electa, 1995.

SCHAEFFER, Pierre. *A Experiência Musica*. In *Música Eletroacústica, histórias e Estéticas*, p.153. São Paulo, Edusp, 1996.

SCHAFER, Raymond Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo, Edunesp, 1992.

SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford, Oxford University Press, 2009

SOUZA, Rodolfo Coelho; CASTRO, Marcos (org.); RICCIARDI, Rubens (org.). *Música Eletroacústica: Linguagem ou Técnica?*. In *Anais dos Encontros de Musicologia de Ribeirão Preto*, p. 48-58. Ribeirão Preto, FUNPEC Editora, 2009.

STRAVINSKY, Igor. In SCHWARTZ, Elliot e CHILDS, Barney (editors). *Contemporary Composers on Contemporary Music*. Nova York, Da Capo Press, 1996.

THOMPSON, Emily. *The soundscape of modernity - architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900-1933*. Cambridge, MIT Press, 2002.

VITRUVIUS, Marcus Polio (c. séc. I a.c.). *De Architectura*, 2006. Disponível em <http://www.gutenberg.org/ebooks/20239> Project Gutenberg. Acesso em 12/12/2011.

WEBER, Max (1864-1920). *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo, WMF Martins Fontes, 2009.

CAPÍTULO III

ADORNO, Theodor (1903-1969). *Filosofia da Nova Música*. São Paulo, Perspectiva, 2009.

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

_____. *Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse) Continued, 1970-71*. In *New Literary History, Vol. 3, No. 1, Modernism and Postmodernism: Inquiries, Reflections, and Speculations*, p. 201 - 214. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1971. Disponível em www.jstor.org/stable/468388. Acesso em 06/05/2010.

CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1964.

CROSS, Lowell. "Reunion": John Cage, Marcel Duchamp, Electronic Music and Chess. In *Leonardo Music Journal, Vol. 9, Power and Responsibility: Politics, Identity and Technology in Music*, p. 35 - 42. Cambridge, The MIT Press, 1999. Disponível em www.jstor.org/stable/1513474. Acesso em 06/05/2010.

Anon. DER SPIEGEL, 1969, p. 218

FORSYTH, Michael. *Buildings for Music*. Cambridge, MIT Press, 1985.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa, Gradiva, 2007.

IAZZETTA, Fernando. *A Música, o corpo e as máquinas*. São Paulo, Centro de Linguagem Musical, Comunicação e Semiótica PUC-SP, 1993.

JAMESON, Fredric. *O Modernismo como Ideologia*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005.

JAMESON. *Marxism and form: twentieth-century dialectical theories of literature*. Princeton, Princeton University Press, 1974.

SANTAELLA, Lucia. *A cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, 1996.

SCHAFER, Raymond Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo, Edunesp, 1992.

TAFURI, Manfredo. *A dialética das vanguardas. In Projeto e Utopia*. Lisboa, Editora Presença, 1983.

WEBER, Max (1864-1920). *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo, Educ, 1997.

CONSULTA

ADORNO, Theodor (1903-1969). *O fetichismo na música e a regressão da audição*. In *Os pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1980.

ADORNO, Theodor (1903-1969). *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo, Editora Paz e Terra, 2002.

ARGAN, Giulio C. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

_____.; FAGIOLLO, Maurício. *Guia da História da Arte*. Lisboa, Presença, 1992.

BAITELLO JR., Norberto. *O animal que parou os relógios*. São Paulo, Annablume, 1997.

BARTÓK, Béla (1881-1945). *Música mecanizada*. In *Escritos sobre música popular*. México, Siglo Veintiuno, 1987.

BEER, Stafford. *A platform for change*. Nova Iorque, John Wiley & Sons, 1975.

BOYD, Gary. *Reflections on the conversation theory of Gordon Pask*. In *Kybernetes* - Vol. 30, n. 5/6, p. 560-570. Bingley, Emerald, 2001.

COLQUHOUN, Alan; NESBITT, Kate (org.). *Tipologia e metodologia de projeto*. In *Uma Nova Agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica (1965-1995)*, p. 273 – 284. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

CORDAY, J. *Viollet-le-Duc et l'Opéra* in *Bulletin de la Société de l'Histoire d'Art Français, 1941-1944* p.83 apud FORSYTH, Michael. *Buildings for Music*. Cambridge, MIT Press, 1985.

DE FALLA, Manuel. *Escritos sobre música y músicos*. Madri, Espasa Calpe, 1988.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo, Hucitec, 1985.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1997.

GLANVILLE, Ranulph. *(cybernetic) Musing: Certain Propositions Concerning Prepositions*. In *Cybernetics and Human Knowing*, Vol.12, 1. Bingley, Emerald, 2005.

JOSEPH, Branden W. *John Cage and the Architecture of Silence*. In *October*, Vol. 81, p. 80 - 104. Cambridge, The MIT Press, 1997. Disponível em www.jstor.org/stable/779020. Acesso em 04/05/2010.

LE CORBUSIER. *Texts and Sketches for Ronchamp*. (local não indicado), Rene Bollet Reddat, 1990.

LOTMAN, Iuri. *Sobre os mecanismos semióticos da cultura*. In *Ensaio de semiótica soviética*. Lisboa, Livros Horizonte, 1981.

LUHMANN, Niklas. *A realidade dos meios de comunicação*. São Paulo, Paulus, 2005.

MED, Bohumil. *Teoria da Música*. Brasília, Musimed, 1996.

MENEZES, Florisberto. *Um olhar retrospectivo sobre a história da música eletroacústica*. In *Música Eletroacústica, histórias e Estéticas*, p.21. São Paulo, Edusp, 1996.

_____. *Atualidade Estética da Música Eletroacústica*. São Paulo, Edunesp, 1999.

MONTANER, Josep Maria. *A Modernidade Superada – Arquitetura, arte e pensamento do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno - Arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

NORBERG-SCHULZ, Christian; NESBITT, Kate (org.). *O fenômeno do lugar*. In *Uma Nova Agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica (1965-1995)*, p. 443 – 461. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

_____. _____. *O pensamento de Heidegger sobre arquitetura*. In *Uma Nova Agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica (1965-1995)*, p. 461 – 473. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

NOVAK, Marcos. *Breaking the cage*. In *Architecture as translation of music*. New York, Princeton Architectural Press, 1994.

PALLASMAA, Juhani; NESBITT, Kate (org.). *A geometria do sentimento: um olhar sobre a fenomenologia da arquitetura*. In *Uma Nova Agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica (1965-1995)*, p. 481 – 489. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

REYNOR, Henry. *História Social da Música*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1981.

RICCIARDI, Rubens; CASTRO, Marcos (org.). *Dos Universos Musicais*. In *Anais dos Encontros de Musicologia de Ribeirão Preto*, p. 14-47. Ribeirão Preto, FUNPEC Editora, 2009.

RUSSOLO, Luigi. *The art of noises*. Nova Iorque, Prendago Press, 1986.

SOUZA, Rodolfo Coelho; CASTRO, Marcos (org.); RICCIARDI, Rubens (org.). *Música Eletroacústica: Linguagem ou Técnica?*. In *Anais dos Encontros de Musicologia de Ribeirão Preto*, p. 48-58. Ribeirão Preto, FUNPEC Editora, 2009.

VILLELA-PETIT, Maria; CHOUVEL, Jean-Marc, (org); SOLOMOS, Makis, (org). *La Phénoménalité Spatio-Temporelle de la Musique*. In *L'espace : musique/philosophie / textes réunis et présentés par Jean-Marc Chouvel et Makis Solomos*. Paris, L'Harmattan, 1998.

WISNIK, José.Miguel. *O som e o sentido - uma outra história das músicas*. São Paulo, Companhia das Letras / Círculo do Livro, 1989.

XENAKIS, Iannis. *Musique, Architecture*. Bélgica, Castellan, 1971.

_____. *Formalized Music*. Indiana, Indiana University Press, 1971.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo, Educ, 1997.

Apêndice I

Entrevista com o Prof. Dr. Paulo Chagas

Entrevista concedida no dia 17 de setembro de 2010, às 17h20, no prédio central da Escola de Comunicação e Artes da USP – São Paulo.

Juliano Pita: Professor, boa tarde. Estou estudando a questão da apresentação da música eletroeletrônica e eletroacústica em salas de espetáculo. Então, assim, basicamente eu faço o estudo geral das salas de espetáculo e aí me concentro nesse problema, onde você não tem ali uma pessoa tocando, que é um problema ...

Paulo Chagas: mas você diz sobre a execução de música eletrônica, que música eletrônica é...

C: por exemplo, deixa eu te falar da onde saiu essa pesquisa. Fui num festival música nova, fui assistir a uma apresentação de músicas do Pierre Henry. Era o filho dele estava se apresentando....

P: Era lá no Ibirapuera.

C: Pois é, e ali, ali é um exemplo do que eu entendo como a minha problemática. Eu estou num auditório em que você está voltado pra um espaço, você tem

todo um direcionamento, de que você vai ver uma apresentação e no caso você não tem um suporte visual, você não tem um elemento visual. Você tem uma serie de caixas de som. E aí o meu questionamento é como esse espaço arquitetônico que tem uma lógica colocada, tem uma lógica como do auditório lá do século XIX, a lógica do auditório como ele vai funcionar para essa musica que não está pressupondo esse elemento visual, entendeu? Que é só uma, não tem a *performance*, no sentido da performance do interprete executando. Essa é a questão principal.

C: mas isso já tem muita coisa escrita sobre isso. Stockhausen por exemplo, ele escreve muito sobre isso, muito, ele tem muito texto sobre isso, sobre a execução da música eletrônica. Tem um texto que chama “Quatro critérios sobre a música eletrônica”, ele fez o auditório de Osaka... ele fez isso que era para a música eletrônica... tem um livro do Jonathan Sterling

onde ele fala sobre a evolução das salas.. já ouviu falar? Tem um livro de uma americana chamada Emily Thompson sobre a evolução das salas de concerto.

P: Já ouvi falar.

C: Ela é historiadora. Mas não exatamente da música eletrônica ela fala em um geral... você tem que pegar por aí... Stockhausen escreveu muita coisa. Tem uma revista que se chama “Organized Sound” uma revista inglesa onde tem muitos artigos sobre som e espaço... os ingleses escrevem muito sobre isso. Eu escrevi um artigo chamado “A circular soundspace” que eu faço assim uma análise do que é o espaço na música eletrônica... Tem muita coisa, tem um livro inglês daquela coleção Focal Press, sobre *surround*.

P: Porque na arquitetura, eu encontro muita gente falando so-

bre acústica, sobre o espaço, mas não sobre o momento o ouvinte...

C: é um trabalho muito bonito, eu trabalhei um tempo em um estúdio onde a questão era a espacialização do som, o instituto de Colônia... Trabalhei muito com isso.

P: E quando você está compondo – e eu sei que você compõe todo tipo de música, desde a instrumental, eletrônica- quando você está compondo esse tipo de música eletrônica, eletroacústica, que não envolve esse componente (visual), você tem uma idéia de como esse ouvinte vai receber? É uma preocupação sua?

C: É, sim, estou preocupado com isso, com certeza... Quando pensa nessa coisa de projeção espacial, estou muito preocupado com a ligação sonora... e criar um ambiente sonoro onde

o ouvinte esteja imerso no som... que essa é uma das idéias que se faz assim, da música eletrônica, que é a idéia do cinema também...

P: É, o cinema se utiliza muito dessas técnicas...

C: Muito mais que a música... isso aí revigorou o cinema. Porque o cinema hoje ele é um espetáculo audiovisual... o som no cinema é super importante. As salas no cinema estão todas ocupadas... você no Brasil, por exemplo, o cinema conseguiu se desenvolver porque eles melhoraram as salas de exibição... as salas de exibição no Brasil eram uma b... não podia se escutar o som... agora não, você vai e escuta o som, ninguém ia ver o cinema nacional... o cinema hoje é um puta espetáculo auditivo, muito mais que a música eletrônica... o nível de sofisticação, de *surround*, de tudo isso no cinema é mais elevado do que a música eletrônica.

P: Então você acha que, por exemplo, naquela sua apresentação no campo de futebol, onde você junta outras coisas com a música... você acha que esse é um caminho para a música...

C: ... É um caminho, essa coisa do espetáculo, da imersão sonora, que por exemplo a diferença de você escutar a música eletrônica na sua casa ou em um espaço é de você ter realmente uma experiência de som e espaço que você não tem na sua casa.

P: Exatamente

C: Por exemplo, eu dou aula lá nos Estados Unidos. Meus Alunos, caras de 18, 19 anos, eles nunca foram a uma sala de concertos, nunca. Eles escutam música como? Com o iPod, mp3, ou no carro. Não escutam música em casa, não escutam música com alto falante. Eles não sabem o que é um alto-falante.

P: Só no fone de ouvido.

C: Só no fone de ouvido. Então uma das coisas que eu faço no curso que eu dou lá, é fazer eles escutarem, porque eles não escutam o som. Porque no fone de ouvido é uma outra experiência. Sensorial.

P: E sobre a experiência coletiva de ir, e escutar em conjunto... isso está tendendo a acabar?

C: Então, a música eletrônica, de certa forma, aquela coisa do Benjamin (Walter Benjamin) que falou que a música teria uma aura, a música eletrônica ela cria uma aura, uma aura que é de você, enfim, escutar o som do espaço, a música eletrônica ela faz isso, quer dizer, sobretudo essa acusmática, ela tem uma estética que diz, que é a coisa do cinema... Hoje em dia, umas das coisas que ameaçam o cinema é o Home Theater.

P: que oferece uma possibilidade que você não tinha antes...

C: Porque você está na sua casa com uma puta tela, com um puta som. E porque eu vou ao cinema se eu posso ter em casa? Isso aí, é um dos perigos do cinema... mas não substitui a experiência, sei, de comprar uma pipoca, ir ao filme...

P: É, essa é a questão social que está envolvida, o contato, o compartilhar daquele momento com aquele outro...

C: Agora, tem uma coisa que é importante: o alto falante. Quando você está pensando em arquitetura, você tem que pensar no alto falante. O Hitler ele tem uma frase que está no meu texto: sem o alto-falante, nós não teríamos conquistado a Alemanha. Duas coisas: a auto-estrada e o alto-falante. O que o Hitler fez? O Hitler fez um discurso na vida dele que era em estúdio. Aí ele viu que não deu certo. Depois ele nunca mais fez um dis-

curso que não fosse ao vivo. Mas ele fazia assim... Ele fazia o discurso, que era gravado e depois reproduzido e gravado dos alto-falantes. Era um processo de simulação sonora, era um *sound design*. Escrevi um texto que é assim, sobre a música eletrônica... o desenvolvimento da musica eletrônica na Europa está ligado ao rádio, e o que permitiu o desenvolvimento da experiência da musica eletrônica na Europa foi o desenvolvimento do rádio, e a experiência do nazismo... Foi o nazismo que criou a musica eletrônica, pois ela dava a idéia de você manipular o som esteticamente. Através de alto falante. Esse *know how*, eles aplicaram na musica, pois (depois da segunda guerra) eles não iam mais conquistar o poder... e eles usaram para manipular a musica. A música eletrônica tem tudo a ver com isso. A experiência com essa prática que você conseguiu através do nazismo. Você tem por exemplo, o Pierre Schaeffer ele queria extirpar toda influência do nazismo... vamos fazer a escuta reduzida, acabar com a referencia, acabar com tudo... Mas

também todo o *know how* vem daí. Então, tem muita gente estudando essa relação. Isso é muito importante no estudo da musica eletrônica.

P: É agora já tem o distanciamento necessário para estudar esse assunto... Porque antes era um tabu.

C: Mas isso que você está estudando é muito interessante. Eu tenho uma bibliografia boa sobre isso.

P: Pois é, porque na arquitetura é um pouco complicado. Os arquitetos sabem projetar um auditório? Sabem. Que auditório? Aquele assim, o palco, a plateia... Não se questiona se os compositores, a música que está sendo produzida ela precisa daquilo – ou não. Não há nem esse questionamento primeiro, e isso me preocupa. Tudo bem: esse auditório é bom tecnicamente, etc... mas ele atende? Atende ao que os compositores

precisam, ou esperam? Eu, do ponto de vista perceptivo, senti esse deslocamento, de assistir uma música concreta em um espaço pensado para uma orquestra, tudo isso.

C: Pois é, eu me interesse muito... de vez em quando eu deixo de compor musica eletrônica porque é muito complicado você fazer. De vez em quando eu penso em alguma coisa, e abandono porque é muito complicado de você fazer...

P: Complicada a apresentação?

C: A apresentação. Porque você precisa de caixa, precisa de dinheiro... Por exemplo, eu fui fazer uma apresentação no Música Nova (Festival Música Nova) há uns três anos atrás que se chamava “Piano eletrônico”, com oito canais...

P: Foi lá no Vila Mariana (SESC Vila Mariana).

C: Foi, foi lá. Aquilo deu um trabalho... O que você achou?

P: Eu gostei bastante, mas acredito que o espaço não funcionou muito bem... Talvez para quem estivesse em um espaço circunscrito ao centro... Eu estava mais ao canto, porque estava bem cheio aquele dia...

Eu percebia o efeito quando passava próximo ali de mim. Mas eu pensei: tá aí um belo conceito que nesse espaço não funcionou.

C: Esse é um problema. Aí começa a dar problema. Eu nunca mais vou fazer essa peça, é muito complicado. Essa peça eu vou transformar ela numa peça acústica. Porque é muito complicado eu fazer isso aí...

P: Porque você não tem um espaço que esteja preparado. E alguém pensa esse espaço?

C: Não é só espaço, tem uma série de equipamentos...

P: E quem mais pensa essas questões?

C: O Flo Menezes estudou no mesmo lugar que eu na Alemanha, e o trabalho dele é focado nisso ... eu sou mais eclético... eu sou mais um imigrante. Faço coisas muito diferentes. Mas compartilho as idéias dele nesse sentido. Ele é bem focado nisso.

Outra coisa que você tem que pensar é na questão do espaço circular. O Stockhausen fez isso lá em Osaka. O espaço circular tem essa vantagem de poder estar em qualquer lugar.

Mas se você estiver no meio, tudo bem. Se você estiver na periferia, você vai ter outra percepção, mas o efeito está lá; mas não existe espaço circular, a não ser planetários e outros espaços circulares. Mas não tem salas de concerto, porque a nossa concepção de palco, é de vitrine, é de um palco italiano: o cara tá ali e a gente vê. Além disso, nossa orientação é para

frente, nossos ouvidos são voltados para frente. O som que vem de trás, você capta com menos precisão do que o som que vem da frente você tem que pensar nisso... o som de trás psicoacusticamente é diferente. A escuta estereofônica é muito eficiente, mas o 5.1 (*sistema surround* de cinco canais mais 1) também é muito eficiente, porque os efeitos vêm atrás. Assim, tudo que importante é pela frente. Não tem informações importantes por trás.

Então, acho que o 5.1 é eficiente para a música... Você pode fazer assim, você não tem 4 alto-falantes com mesma característica...

Tem a questão da nossa tradição que quer ver um cara tocando ali na frente, a menos que se faça como Stockhausen fez, de distribuir os músicas... mas ele fez algumas músicas que eram para aquele espaço, uma coisa meio improvisada...

Aí vê a situação: não tem música, não tem salas, e o nosso aparelho não está preparado para receber, ou seja, está crian-

do situações antinaturais... mas tem que lembrar que uma das funções da música é expandir o entendimento, os sentidos. Uma das funções da arte é essa, de criar novas experiências. Mas para você ver, tem muitos componentes, né? Componentes biológicos, espaciais, cognitivos, da tradição de *performance*.

P: Certo.

C: Mas é complicado, porque estou lá nos estados unidos, e não tem salas para fazer isso...

P: Cada vez é um grande improviso.

C: Além disso, não tem público. Os americanos não estão nem aí para o som, americano gosta de ver filme. Música eletrônica, acusmática, não funciona.

P: O negócio deles é associar a outras coisas.

C: Você toca em salas de aula uma música eletrônica e pergunta o que eles acham, e respondem: Ah, isso aqui é *science fiction*, ou então você toca outra, é filme de horror...

P: Eles não têm o repertório.

C: Não tem o repertório. A arte experimental acústica não existe – talvez em Nova York. Na Califórnia eles tem o cinema. Essa cultura acústica é muito européia. Acho que em nenhum lugar do mundo tem isso. No Brasil e na Argentina tem essa tradição também.

Mas eu não sei em relação ao futuro da música, se a própria música vai existir assim a música de concerto vai se tornar uma coisa de museus...

As coisas mudam muito.

P: Talvez o concerto mude, mas a coisa de socialização do conceito, isso vai mudar para algum lugar...

C: Mas a música eletrônica ela é anacrônica, você precisa de um elemento de imersão. O cinema tem suas salas preparadas, a música não tem nada disso. Você tem que levar o seu alto falante, montar tudo.

Uma das coisas que Stockhausen queria e não conseguiu foi montar uma sala de música eletrônica, baseado em Osaka, mas ninguém nunca deu muita bola para ele.

Não sei se isso tem futuro, mas eu continuo fazendo.

Apêndice II

Entrevista com o Prof. Dr. Rodolfo Coelho de Souza

Entrevista concedida no dia 25 de setembro de 2010, às 11h, no saguão de entrada do Shopping Pátio Higienópolis – São Paulo.

Juliano Pita: Estou pesquisando os espaços de apresentação musical, de música contemporânea, principalmente naquelas que não possuem o componente da *performance*...

Rodolfo Coelho de Souza: Ou quando você tem a *performance* ela vem dentro dos componentes da música eletroacústica, diferentes da tradicionais...

P: Isso... Aí a minha percepção inicial, e que eu corroborei ao longo da pesquisa, é que você tem uma organização espacial dos auditórios tradicionais, que você fica voltado para o palco, onde teoricamente vai acontecer algo visual, não somente sonoro; e nas músicas feitas aí a partir do séc. XX, XXI não necessariamente isso ocorre. O Sr. Já escreveu sobre isso nos anais dos encontros de musicologia de Ribeirão Preto em 2003, e descreve este problema... E também vi uma peça do Sr. No auditório do SESC Vila Mariana chamado “Clariágua”, onde você faz uma junção...

S: Eu perdi aquele concerto... errei o horário daquele concerto. Foi a tarde e eu cheguei a noite...

P: ... Isso... Foi durante a tarde, em uma sala menor. Foi bastante interessante a junção dos dois elementos (o eletrônico e a *performance* com o instrumentista)

R: Quando eu cheguei o pessoal estava acabando de desmontar os equipamentos...

J:... Aí ali eu vi justamente essa sua preocupação, de juntar estes dois elementos. Então eu queria saber de você, como compositor, o que você pensa sobre esse assunto... Sei que as suas peças, na sua maioria, não são totalmente eletroacústicas, sempre tem algum outro componente pensando no ouvindo, na percepção dele, não tendo esse elemento visual.

S: O ponto é justamente esse que você tocou, na medida que a gente não tem espaços próprios, pensados para a música eletroacústica é muito complicado você se dedicar a um gênero

que não existe. Existem países, onde existem espaços dedicados isto... Então, levando em conta isso, levando em conta que o espaço é pensado ainda como um palco italiano, ou um palco elisabetano, que é um pouco mais interessante pois oferece um envolvimento maior, mas mesmo assim são escassos. Existem alguns muitos interessantes, onde eu fiz algumas apresentações, tentando tirar partido justamente desse espaço um pouco mais favorável, mas, ainda assim, não é o espaço ideal.

P: É difícil, né? Conversei com o professor Paulo Chagas, e ele mesmo está parando de compor, ele utiliza-se de outras técnicas, mas está parando de compor esse tipo de música... porque dá muito trabalho, você tem que ir lá, montar, adaptar o espaço...

R.: Eu tenho feito coisas que envolvem sempre, no espaço cênico, uma ação ao vivo para que essa abstração toda fique mais...

Porque a música eletroacústica no século 20 que é extremamente visual, é uma música que tem uma tradição abstrata alemã, que tem essa característica da música total, da música absoluta, aquela coisa do século XIX... O espaço hoje em dia tem que ser um espaço multimidiático, ao contrário do espaço exclusivamente dedicado à música absoluta. O projeto da música concreta francesa é um projeto de música alemã absoluta, não é um projeto do século XX, é um projeto do século XIX.

P: Aquela busca de certa forma separada da visão, da audição...

S: Exatamente, da visão também. Se você pegar o livro do Schaeffer, o “Tratado dos Objetos Musicais”, o que ele propõe? É a escuta reduzida, onde você teria que abstrair qualquer referência, o som não deveria se referenciar a nenhum som completo, seria uma abstração completa de qualquer som referenciado, não devia ser o som de uma máquina... ele

queria transformar esse som até um ponto em que a referência vai ficar de lado. Só aí haveria música para ele.

P: Interessante que tem um contraste, por exemplo... minha pesquisa parte de um ponto... Teve uma apresentação de música concreta do Pierre Henry, no festival Música nova... ele tem uma orientação um pouco diferente dessa, está claro lá qual é a referência.

S: O problema é que essa... Utopia, que aliás ele também esteve um dia, é localizada, você não consegue cortar o cérebro o homem em segmentos, e dizer: agora você vai só usar esse lado...

P: Ainda mais você tentar cortar a visão, que é o sentido primordial...

S: Mais de 50% do nosso cérebro estão dedicados à ela...

P: Segundo a Santaella, 70% de nosso cérebro está dedicado à visão, então um órgão completamente especializado e é difícil eliminar isso... então o Sr. Acha que não seria uma questão de se pensar um espaço para esta música...

S: Sim, pois essa é uma música do século passado. A música do futuro, o espaço da música do futuro seria um espaço multimidiático, mas por outro lado, um espaço totalmente diferente do italiano ou do elisabetano, aonde você tinha, até por questões acústicas, a necessidade de uma caixa de ressonância que levasse o som ao ouvinte. O que muda, na questão artística hoje, é a possibilidade que dá o microfone de você ser ajudado pela tecnologia, sem a necessidade da projeção local...

P: Então na verdade... Não que a questão acústica não fosse importante, mas ela, tem outro critério...

S: Eu posso pegar um cantor operístico e pego uma peça... Por exemplo, pego um cantor treinado, e coloco o microfone para ele, e você vai ouvir o sussurro dele.

P: O Frank Sinatra tinha essa capacidade, o domínio do microfone de uma maneira excepcional

S: Então, o engraçado é que a música erudita do século XX, usou pouco dessas possibilidades... São Poucos, por exemplo, a Ana Maria Kiffer usou essas possibilidades em uma peça fantástica, que é a gravação da voz dela, a manipulação eletrônica disso, mas com ela ali também que é uma maneira de se tirar partido dessa tecnologia. A música eletroacústica também soube fazer isso, e as peças do Berio, utilizam muitas vezes cantores que tinham interesse na música popular e tinham ido para a música erudita aprender... São os precursores, que perceberam essa relação mais interessante com a tecnologia.

Essa questão do espaço está mais flexibilizada com o uso da tecnologia; no entanto, você tem um problema de disposição espacial que é complicada, onde você coloca o público?

P: Então, uma coisa que o Paulo Chagas comentou que ele foi apresentar num festival música nova uma peça dele no SESC Vila Mariana, em que ele trabalha com a espacialização do som, com as caixas de som... Ele disse que nunca mais irá montar aquela peça, porque dá um trabalho enorme, e o resultado fica aquém do esperado... Tudo bem, eu estava nessa apresentação no canto, e eu percebi não muito bem as intenções, o que ele queria; algumas pessoas que estavam em outras posições também não captaram assim de maneira tão boa. Outra peça que teve aqui na sala São Paulo, do Xenakis, em que ele trabalha com percussão só...

S: Eu estava lá também.

P: Então, como eu conhecia a peça, acabei pegando um lugar mais no meio, e achei fantástico, enquanto pessoas em locais diferentes acharam que tudo bem, foi interessante, mas não foi aquela coisa...

S: Sim, pois quando você trabalha com a espacialização, você tem um problema de onde está o foco... o foco está no palco... Mas isso é contornável; isto é um dado acústico da coisa... na verdade o que a gente tem nos dias de hoje é ... O que eu tentei fazer, por exemplo, no meu concerto para computador e orquestra, para entrar em níveis tecnológicos um pouquinho mais específicos, foi trabalhar a espacialização não através do posicionamento de caixa acústica, essa é uma visão dos anos sessenta da espacialização, uma visão do GRM de Paris; você faria a coisa a partir do posicionamento das caixas acústicas; da posição física...

P: que era o recurso da época...

S: Que era o recurso da época. Hoje, o que eu procuro fazer, e que eu fiz no concerto para computador e orquestra: fazer a projeção com caixas frontais. Entretanto, a sensação de espaço era criada por diferença e fase, e a diferença de fase vai existir para qualquer ouvinte em qualquer lugar da sala, só que não vai ser a mesma: é a curva de triangulação. Eu tenho fonte-fonte e o ouvinte aqui: a diferença de fase para quem está aqui vai ser uma; para quem está aqui, vai ser outra, aqui, outra; a diferença sempre vai haver.

P: Entendi, ela vai ser diferente, mas a referência vai sempre existir. Quem estiver em diferentes lugares, a diferença vai haver; sempre vai ter uma trajetória diferentes.

Então nesse caso você teria que ter um espaço...

S: Qualquer um. Na verdade, tem que ter uma consciência da nova possibilidade do que a tecnologia está nos oferecendo, e a tecnologia nos oferece essa possibilidade de manipular essa

sensação, mas tem que se estudar isso. Não se pode utilizar isso de uma forma tão... mais anos sessenta mais. E eu nunca fui bem compreendido nessa minha proposta.

P: era isso que eu iria te perguntar. Os compositores têm consciência disso?

S: As pessoas que lidam com os compositores de eletroacústica têm conhecimento na área de tecnologia digamos superficiais, não são realmente tecnológicos. Como sou da área de engenharia, tenho uma compreensão dessa coisa, e eu dispensei essa tradição da espacialização pela posição, Todo mundo me critica, “mas po, você não usa a espacialização?” Muito pelo contrário, eu uso, mas dentro de uma tecnologia moderna.

P: é uma diferença de conceito., Eles estão pensando na espacialização física, e você está pensando na percepção.

S: Sim, espacialização é pensar na percepção, não ficar ali na mesa operando botões.

P: Mas talvez os músicos, que vem dessa formação mais formal tenham essa coisa da performance, operando ao mesmo tempo o aparelho... Talvez a gente possa fazer uma comparação também disso com o cinema em 3D. 3D entre aspas, pois todos vêm a mesma coisa; um 3D real cada um veria uma coisa.

S: e como funciona essa ilusão? Por diferença de fase.

P: A vantagem do som é que você não precisa do equipamento, do óculos...

S: Justamente, não precisa de equipamento. O ouvido naturalmente percebe a diferença de fase. Para o som, você não precisa de filtro; nosso ouvido já é um filtro, um analisador de

espectro, e faz naturalmente essa filtragem, entendeu? Se o som que chega por aqui é diferente do som que chega por aqui, pela direção, pela diferença de tempo de chegada.

P: Bom, em algumas telas menores é possível se obter o efeito 3d sem óculos; na de cinema, não.

S: mas independente disso, o óculos é eficiente...

P: Sim, mas pensando agora, saindo um pouco do produtor para o consumidor final, você ficar na sua casa, com um óculos, na frente da TV é complicado.

S: É complicado sim. Entretanto, ninguém reclama de ter o sistema de *surround system* para ter o som especializado.

P: E funciona bem!

S: É claro! Na década de 80 veio uma bolsa de uma escola americana, para visitar quem estava trabalhando com isso... Aí tive a oportunidade de ir para Chicago, e o Gary Campbell estava desenvolvendo essa tecnologia. Depois a empresa ganhou muito dinheiro em cima dessa pesquisa que ele estava desenvolvendo.

P: Os americanos são excelentes em transformar qualquer coisa em produtos..

S: Pois é, mas ele tinha iniciado a pesquisa dele justamente com mudança de fase. Ele me mostrou uma sala especial, onde ele estava testando.

P: E o curioso é que na sala de estar acabou ficando a distribuição espacial da das fontes sonoras.

S: Mas isso é por uma questão mais técnica da coisa: A divi-

são de fase nos graves é tão grande que o espaço não acomoda mais.

P: Então você teria que ter um volume muito grande.

S: A questão é que aí você teria que ter uma compensação com diferença de intensidade. Outra questão é que há séculos a nossa percepção musical está acostumada a dar pouca importância para os graves... e isso é muito fácil de perceber: Vai ver a OSESP. Você tem o violino em uma posição, os cellos na outra... Médios e agudos estão todos especializados, e você tem o reconhecimento da fonte, que no concerto é uma coisa legal... “Quem está tocando?” “A flauta”... São os componentes também visuais da *performance* musical. Entretanto, os graves você coloca contrabaixos, tuba, fagotes, tudo do mesmo lado... Você não espacializa. Por quê? Porque não faz diferença. Ele vai se expandir e preencher todo o espaço. O

grave difrata e ocupa o espaço inteiro uniformemente.

Entretanto, para a espacialização sonora do cinema, a posição espacial dos graves, que para a música não tem a mesma importância, para efeitos cinematográficos tem, você tem a explosão, carro passando... Se você tirar as circunstâncias da reverberação, ao ar livre por exemplo, você tem essa percepção; os graves, ao ar livre você vê claramente a localização grave, assim como dos agudos. Nosso aparelho auditivo está preparado para a orientação espacial do grave também. Em uma sala você mascara essa sensação. Esse é o problema. Aí o Gary percebeu que não bastava só o frontal, você precisava dos laterais também.

P: Pensando agora, é curioso que apesar de toda essa capacidade, não se usa o sistema *surround* para simplesmente ouvir música.

S: Você pode pensar que num DVD você vai ter as informações.

P: É, num DVD áudio, mas acabou não acontecendo

S: Porque ninguém pensa a música dessa maneira, a não ser na sala de cinema. A música não: o som. Ele é pensado espacializado.

P: É impressionante, que eu lembro que o primeiro filme que assisti que tinha esses efeitos era - um filme horrível...

S: Não importa...

P: O "Independence Day", e os sons das naves, e principalmente os graves, que vêm por trás... e é aquela sensação de tensão.

S: é uma técnica psicológica... o grave vindo por trás é ameaçador. Mas voltando, em um certo sentido, essa utopia ele

existe já na sala de cinema, o sujeito está voltado para a tela, e o som dá conta do espaço.

P: Mas está associada a outro...

S: Está subordinada ao visual.

P: Pode-se dizer subordinada?

S: Com certeza! Completamente subordinada ao discurso visual. Está proporcionado diretamente da divisão do nosso córtex cerebral: 70% para imagem, 30% audição. A questão é que esses 30 podem ser fundamental para a narrativa. O diretor vai reconhecer que são fundamentais, não são acessórios. Subordinada mas não acessória.

P: Essa informação complementa.

S: Ou comanda. Se eu te mostro as trilhas dos anos 60, do Jerry Goldsmith, por exemplo, trabalhava musicalmente, e com efeitos sonoros, já nos anos 60, sabia conduzir narrativas que eram ambíguas, mas que o significado era dado pelo som, o som era que resolvia a ambigüidade da imagem.

Isso é uma experiência clássica do Eisenstein, de você colocar uma cara de ator absolutamente neutra, uma criança sorrindo. E aí você pergunta qual é o sentido daquela cara. “Ah, é um pai muito feliz com a criança”...Aí você coloca a mesma cara, a mesma cor a mesma coisa, e um cachorro morto, vão dizer “Poxa, o cara estava tristíssimo, pois morreu o cachorro dele”.. Então somente pela face você não tinha emoção nenhuma, mas pela justaposição, você tem o significado. A mesma coisa se dá musicalmente., Você tem um ator do tipo Harryson Ford, que tem performances extremamente neutras,

P: Não tem cara de nada...

S: Justamente. Não tem cara de nada, e você põe uma música heróica e o cara vira um herói.

P: Ele nesse caso cai bem ao cinema, de Hollywood.

S: Exatamente porque ele não é enfático. O ator enfático dos anos 30 que é enfático, que tem que se comunicar somente com a questão corporal, esse ator desaparece a partir do momento que a trilha sonora... porque a duplicidade de ênfase pode criar um círculo contraditório. A música é muito mais sutil na afirmação dos significados expressivos do que a capacidade do ator. O bom ator do cinema moderno é capaz de criar índices sutis dentro do projeto de naturalismo do cinema americano... Porque se a gente olhar a nossa comunicação no dia a dia, esses índices são muito sutis.

P: São pequenas sutilezas.

S: E essas pequenas sutilezas do naturalismo são transplantadas para a linguagem cinematográfica, mas ao mesmo tempo para reforçar, para enfatizar isso você pode usar a trilha sonora, e você cria o aspecto dramático sem alterar a naturalidade do ator, entendeu?

P: No caso do cinema, é importante que o espectador esteja seguro...

S: Sim, seguro. Você não pode deixar um nível mínimo de ambigüidade, à la Bergman (Ingmar Bergman, cineasta sueco). Bergman deixa muitas vezes esse nível de ambigüidade, um nível inaceitável.

P: Que é interessante, mas...

S: Interessante esteticamente, não como entretenimento.

P: Voltando agora um pouco na questão... o Sr. Acha que há espaço – porque tudo bem, o Sr. Disse que é um projeto do século XIX, essa coisa da música absoluta. Há espaço para isso?

S: Pois é, mas existem outros projetos, que não estão sendo contemplados pelo espaço, que são todos os outros projetos que se apropriam da questão multimídia, e que se apropriam música concretista, mas que demandam uma nova espacialização. Vou te mostrar uma coisa engraçada. Veja esse projeto na Dinamarca, que é recente... Veja, é um pianista, e você tem uma tela, um espaço multimidiático...

P: Onde se está construindo significados de outra natureza.

S: E se aplica... Agora veja o que ele pensam nessa questão (do espaço, da distribuição espacial)... Aliás, na linha do que já foi pensado para a filarmônica de Berlim, que já tem essa pro-

posta dessa distribuição toda... Veja só, o visual é maravilhoso. A orquestra é circundada pelo público em todos os lados...

P: É realmente muitíssima parecida com a sala de Berlim.

S: Mas totalmente diferente do ponto de vista acústico... Ela vai fazer a mesma divisão da platéia em diversos planos, mas veja que a centralidade da coisa com esses refletores, que são difusores não-direcionais, possuem uma curvatura, e tudo tem flexibilidade. Obviamente a inspiração vem da filarmônica de Berlim mas o resultado é centenas de vezes mais bem sucedido...

P: Curiosos que a orquestra se organiza da mesma forma.

S: Não tem como... Mas a percepção desta orquestra muda, entende? Muda a percepção da peça.

P: Porque mesmo numa sala tradicional, podemos voltar no exemplo da Sala São Paulo, temos alguns lugares diferentes, como o coro, os balcões laterais... E são até mais baratos.

S: É você paga menos por estar naquele lugar ruim... e o argumento para te cobrar menos é o argumento visual, não o acústico. A percepção muda bastante. Agora, se fosse para cobrar mais barato, cobraria nas primeiras fileiras da platéia... São péssimas! Você tem um vazio. Você só recebe o som reverberado. A estrutura do palco não permite...

P: É, acredito que os melhores lugares são os mais no meio...

S: Você deveria cobrar muito mais barato de quem está na primeira fileira. Mas a lógica é visual, estou perto do artista. Este é um espaço que, apesar de ser pensado para uma formação tradicional seria interessante para uma peça contemporânea.

Agora, obviamente, os puristas da música sinfônica tradicional, e dizer para eles: não, muda a minha percepção... Claro que muda! Você está no século XX, não no século XIX.

P: Aí vem a pergunta: por quê?

S: Porque, você tem duas correntes no pensamento musical contemporâneo: os historicamente informados, que acham que a escuta tem que ser a recriação da escuta da época, então você trabalha com elementos mais tradicionais, que interessa fazer uma recriação, muito na linha do criacionismo. Aliás, nós tivemos um problema recentemente, fizemos um projeto para colocar (auditório no campus da USP em Ribeirão Preto), o projeto original era um projeto do Lúcio (Prof. Lúcio Gomes Machado- FAU/USP), e a implantação ficou bem inferior a dele. O que é pior, toda a idéia do Lúcio, de aproximar o antigo, o histórico do novo, dando uma nova leitura para coisa, foi rejeitado pelo Condephaat, dizendo

que nós estávamos interferindo no espaço. Pois é, o conservacionismo quer recriar a percepção da história... eu não vivo no século XIX, e a tulha que eles queriam conservar era um depósito de café, hoje é um depósito (de objetos), já foi alterado.

P: Esse é um problema sério. Quando se quer fazer uma intervenção, nós como arquitetos não temos esta autoridade. Em outros lugares há uma argumentação. Mas uma coisa que eu fico me perguntando: no começo do século XX, você tinha aquelas vanguardas... aquela procura do que é diferente, de novas formas... mas você tem desde aí uma repetição do desenho do teatro, do auditório do século XIX.

S: É uma visão museológica da música. Até Mendelsohn, o que se tocava? A música que se escrevia naquela semana. Eventualmente, como exceção à regra você tinha alguma coisa do passado, que já tivesse sido escrita, mas era uma exce-

ção à regra. 90% era música que estava sendo escrita. A partir de Mendelsohn, que faz a redescoberta de Bach, faz a volta à Bach, começa a se voltar ao passado. E aí tem toda uma geração de regentes, pianistas... mas havia uma efervescência nisso. Ele não toca somente as sonatas, mas transcreve elas para o piano... não era esclerosado. Era um processo de reconstrução, uma escuta do passado.e era muito bom.

Aí entra no século XX, e entra a idéias da gravação, e muda tudo: eu passo a ouvir o passado com a idéia de que estou no presente. Levo para casa a 5ª Sinfonia de Beethoven, assim como não levo a sinfonia do Berio.

P: Aí fica a questão, que é chave: porque eu ouço o Beethoven, e não o Berio? Porque a partir disso, eu continuo construindo o auditório para tocar o Beethoven, e não o Berio.

S: O porque é uma questão sociológica, do que as vanguar-

das pretenderam... Era uma separação absoluta, uma abstração da linguagem.

P: o Adorno (Theodor Adorno, filósofo alemão) fala dessa separação em Schönberg. Ele realmente não estava preocupado como ouvinte final.

S: Porque recepção não é o alvo. E porque isso? Porque dentro da tradição... Essa é a linha evolutiva da tradição germânica, e se contrapõe frontalmente à linha da ópera italiana. Na verdade, o que acontece: todos os teatros eram construídos para a ópera... Quem dominava, quem mandava, na recepção era a ópera italiana.

P: tem uma relação com o teatro, com o público...

S: com o público em geral. O grande público era da ópera.

Quando a música instrumental está surgindo, o que ela faz: ela ocupa o teatro de ópera quando não está sendo apresentada a ópera. Nunca houve a criação de um espaço especial para a orquestra sinfônica. Isso só vai ocorrer no século XX. Veja, o Municipal de São Paulo é um exemplo típico: é um teatro de ópera que quando está vazio é utilizado pela sinfônica.

P: É quase uma cópia da ópera de Paris (*Palais Garnier*, de Charles Garnier).

S: Que por sua vez, é o Scala de Milão. Um corpo vertical que facilita a visão, e um palco italiano. É a concepção do palco italiano que vai ser construído em Paris.

P: Pois é, como exemplo tem uma ópera que foi apresentada no municipal, a Sherazade. Foi uma montagem linda, com elementos cenográficos fantásticos...

S: Mas é uma montagem pós-moderna. Você tocou na coisa justamente do não histórico. O histórico acha que a coisa tem que ser feitas daquele modo, como se fosse possível reviver a história... E não é. Não só não vai acontecer, com eu pergunto: é desejável?

P: É eu acredito que tenha dois a lados: uma coisa é o registro histórico, outra o pastiche.

S: Aí você me pergunta: existe espaço para uma utopia?: Existe. Mas este espaço tem que ser multimidiático, rico em possibilidades. E tem que ter um trabalho conjunto com os artistas plásticos. Só de bater o olho, por mais que isso aqui seja “moderno”, é o mesmo espaço, claramente.

É interessante pensar como a gente poderia comparar um espaço onde houvessem essas possibilidades.

Hoje os compositores estão trabalhando cada vez mais com essas possibilidades. Além de uma conversa com os músicos,

tem que ter uma conversa com os artistas que vão trabalhar com instalações e outras possibilidades, porque a arte do futuro é essa colaboração, esse trabalho participativo. Porque a ópera do futuro é uma ópera performática, colaborativa.

P: Mas ainda é complicado

S: Complicado, e os arquitetos como você disse ajudam muito a isso. Eles vêm com uma visão muito precária da realidade musical.

P: É isso que eu estou estudando. É essa a preocupação.

Bom, professor, depois de mais de uma hora de entrevista, eu digo muito obrigado, agradeço a oportunidade de conversar.

Muito obrigado, professor.!

S: Que é isso, foi um prazer, uma conversa agradável.