

DESCOBRINDO A MÚSICA CONTEMPORÂNEA¹

Bernadete Zagonel

Antes de abordar algumas características da Música Contemporânea, é importante compreender de que música se está falando. Esse termo pode gerar diferentes formas de entendimento por ser muito genérico e, na verdade, leva a pensar que toda e qualquer música feita nos dias atuais pode ser considerada contemporânea.

No entanto, nos meios acadêmicos, ao se usar a expressão Música Contemporânea, pensa-se em um tipo específico de criação musical, uma estética musical que teve seu nascimento no início do século XX, e que provocou diversas mudanças, inclusive, na concepção e nas definições mais intrínsecas do que seja a arte dos sons. Ela colocou em questão vários aspectos da já consagrados e tidos como definitivos da música.

Os resultados musicais se tornam, desta maneira, bastante diferentes daquilo que se produzia até final do século XIX. Por isso, antes de mais nada, é importante que o ouvinte que se dispõe a ouvir Música Contemporânea se desprenda de seus paradigmas antigos, e abra suas percepções para entender e apreender outras formas de expressão musical. Quem for buscar as agradáveis melodias do romantismo, por exemplo, não vai achar. Mas poderá encontrar, isso sim, uma música que retrata com mais veracidade a época em que se vive hoje, um mundo plural.

No século XX não se produziu apenas uma tendência ou estilo, mas diversos: impressionismo, nacionalismo, politonalidade, atonalidade, expressionismo, pontilhismo, dodecafonismo, serialismo integral, neoclassicismo, microtonalidade, música concreta, música eletrônica, música eletroacústica, música aleatória, minimalismo, e ainda se percebem influências do jazz, do folclore e do oriente.

A abordagem feita aqui não é a de uma história da Música Contemporânea. Pretende-se apresentar e discutir alguns dos elementos que

¹ Publicado em: Arte contemporânea em questão. Joinville, SC: UNIVILLE/Instituto Schwanke, 2007.

sofreram transformação no desenvolvimento da música ao longo do Século XX, a começar pela mudança no conceito de melodia, o espírito de experimentação desenvolvido pelos compositores, a valorização do timbre e a inclusão do ruído como elemento passível de ser transformado em música, uma nova visão do silêncio e do espaço, as diferentes abordagens de ritmo e métrica, novos usos do gesto, a criação de diferentes grafias e a influência da tecnologia na estética musical.

Inúmeros seriam os exemplos musicais contendo essas e outras transformações, mas esta explanação será acompanhada de apenas alguns deles, escolhidos dentre diferentes compositores, que servirão como importante referência na identificação dos elementos abordados.

1. O conceito de melodia

Durante muitos séculos a melodia foi o elemento condutor da música, facilmente identificável. Mesmo nas obras mais complexas era possível sair cantarolando as linhas melódicas principais. Precisou chegar o século XX para que esse sistema fosse interrompido, e a melodia perdesse seu reinado.

No final do Século XIX, compositores como Wagner e Mahler usam cada vez mais os cromatismos, levando a uma evidente expansão da harmonia tonal, até se chegar ao que ficou conhecido como música atonal, que não se baseava mais nas conhecidas tonalidades. Estavam sendo traçados os destinos da melodia. Acabou sendo gerada uma das características mais marcantes da música contemporânea, que é uma música desprovida de melodia no seu sentido clássico.

Como uma das melhores maneiras de se compreender seu significado é pela apreciação de exemplos musicais, serão apresentadas duas obras como referência: de Arnold SCHOENBERG, *Pierrot Lunaire* e de Pierre BOULEZ, *Structures*.

- SCHOENBERG – *Pierrot Lunaire*

Composta em 1912, *Pierrot Lunaire* foi mais uma das diversas obras de Arnold Schoenberg consideradas atonais, ou seja, que não é baseada em uma tonalidade.

É uma peça para voz e flauta, clarineta, violino, violoncelo e piano. Tem uma característica bastante interessante que é o uso do *Sprechgesang*, tipo de

vocalização em que o cantor não deve nem cantar nem declamar, mas ficar entre os dois. Assim, a junção da atonalidade com essa maneira de cantar-falando, traz como resultado uma melodia que não é exatamente uma melodia no seu sentido tradicional, mas que ainda não rompe totalmente seu conceito original.

Uma década depois Schoenberg cria o dodecafonismo, um sistema composicional que usa as doze notas da escala indiscriminadamente, rompendo definitivamente com o sistema tonal, e transformando para sempre o conceito de melodia. Segundo este princípio, as doze notas cromáticas da escala devem ser organizadas de modo a formar uma série, e a cada música esta é diferente, com a qual o compositor trabalha. Não há mais notas de referência para onde as outras convergem, mas todas as notas da série têm a mesma importância. Assim, a série não oferece mais ao ouvinte a conhecida sensação de previsibilidade de uma seqüência de notas ou de final de frases, o que forma a melodia. Sem os pontos de apoio, o ouvido perde também a sensação de melodia no seu sentido tradicional, e tende a ouvir notas esparsas, de difícil memorização e reprodução.

- Pierre BOULEZ – *Structures II* para dois pianos

Essa peça de Pierre Boulez foi escrita na década de 1950 usando o serialismo integral, um sistema de composição que levou a extremos o dodecafonismo, e propunha, além da organização das séries de notas, também a de intensidade, duração, dinâmica, timbre e espaço. No caso das *Estruturas*, foram serializados duração, dinâmica e ataque.

Ao ouvir esta obra, percebe-se uma espécie de “melodia” fragmentada, em que cada nota soa individualmente, como uma unidade separada do todo. Essas notas individuais se cruzam, formando diferentes tramas sonoras. Perde-se, assim, totalmente, a referência de melodia tradicional.

2. Experimentação e pesquisa de sons

Uma das características do compositor deste período é a sua inquietação e a vontade de descobrir sons e músicas novos, diferentes do que se fez até então. Dessa maneira, ele faz surgir uma gama enorme de

possibilidades musicais, seja no campo dos timbres, dos materiais sonoros, dos modos de tocar os instrumentos.

- CHICO MELLO – *Upitu*, para flauta solo

Escrita em 1987 por um compositor curitibano radicado há quase vinte anos em Berlim, esta peça usa inúmeros recursos da flauta, que vão muito além daqueles utilizados convencionalmente. Inicia com uma respiração lenta, feita dentro do bocal do instrumento, e logo passa para um resfolegar, semelhante à de um cachorro cansado para, em seguida, serem introduzidos sons da voz do flautista com muito ar, junto com sopros fortes. E prossegue até o final com diferentes formas de toque, quando, surpreendentemente, termina com uma pequena e doce melodia dentro da mais tradicional maneira de se executar uma flauta.

As diferentes maneiras de tocar vão desde soprar por dentro do corpo da flauta, até o uso das respirações do instrumentista, e usando, por exemplo, o estalar da língua do flautista dentro do contexto da peça.

Os sons emitidos nesta música são de tal ordem diferentes do convencional, que é comum o ouvinte achar que ela é tocada por diversos instrumentos e não apenas por uma flauta transversa.

- BERIO – *Sequenza III*, para voz

Berio escreveu diversas Sequenzas, cada qual para um determinado instrumento, em que faz grande pesquisa para descobrir as diferentes possibilidades sonoras desses instrumentos. Surgem daí peças extremamente ricas em sonoridades, como a aqui citada *Sequenza III*, para voz feminina, escrita em 1966. Nesta, ele usa incontáveis tipos de emissão vocal como sussurros, estalos de língua, gemidos, gritos, risadas, choros, o simples canto e a fala. É uma verdadeira coleção de sons vocais. ²

3. Valorização do timbre

Até início do Século XX a altura do som, que possibilita a criação das melodias, era privilegiada dentre as características musicais. Na música contemporânea ocorre uma importante transformação neste sentido, pois o

² Uma análise completa desta peça pode ser encontrada em: ZAGONEL, Bernadete. *Um estudo sobre a Sequenza III, de Berio: para uma escuta consciente em sala de aula*. In: Revista da ABEM (Associação Brasileira de Educação Musical) nº 4, ano 4, set./1997. pp.37-51.

timbre ganha um papel relevante, sendo mesmo determinante em algumas peças.

No final da década de 1920, mais precisamente entre 1929 e 1932, o compositor francês Edgar Varèse escreve uma peça, considerada pioneira, exclusivamente para 13 percussionistas, chamada *Ionisation*. Não há nela nenhum instrumento melódico tradicional, mas é feita apenas de ritmos e, ao contrário do que se poderia esperar, é uma obra extremamente interessante e rica, justamente, em timbres, cuja variedade se torna essencial para o resultado musical.

Nas peças comentadas a seguir existem dois tipos de exemplos de valorização do timbre: a primeira, do brasileiro Marlos Nobre, trabalha basicamente com ritmos e instrumentos de percussão, e a segunda, do finlandês Magnus Lindberg, utiliza instrumentos melódicos de orquestra de forma absolutamente não convencional, obtendo dois resultados sonoros totalmente diferentes, mas com um elemento em comum, que é a ênfase dada ao timbre.

- MARLOS NOBRE – *Rhythmetron*

Composta em 1968, foi a primeira peça brasileira escrita exclusivamente para instrumentos de percussão.

Rhythmetron tem três movimentos, sendo o 2º, principalmente, um belo exemplo do valor dado ao timbre, uma vez que, sem essa variedade de sonoridades conseguida pela alternância constante de diferentes instrumentos, o resultado musical seria seguramente outro, e muito empobrecido. Chamado *A escolhida*, ele tem um ritmo bastante simples, mas que ganha sua riqueza pela diversidade dos timbres empregados.

- MAGNUS LINDBERG – *Fogo*

Essa é uma peça para orquestra escrita em 1982, que faz parte de uma obra maior chamada *Action-Situation-Signification*, cujas partes são: Terra 1, O mar, Interlúdio: madeira, Chuva, Interlúdio: metal, Fogo, Vento e Terra 2. Nela, o timbre é fator determinante da construção musical, em que o uso do som característico de cada instrumento é primordial para obter o resultado sonoro desejado.

Cada um dos elementos é tratado musicalmente com as mesmas características como se apresenta na natureza. Assim, por exemplo, a parte

concernente ao mar possui uma repetição constante, como o vai e vem de suas ondas, enquanto o fogo se expressa de maneira irregular. Ao final da peça em questão, *Fogo*, o som deste elemento é reproduzido por instrumentos musicais, de maneira idêntica ao natural.

4. Inclusão do ruído

Percorrendo um caminho paralelo ao que colocou o timbre em evidência, há outra busca que vai ainda mais longe, a de considerar o ruído uma fonte sonora possível de se transformar em música.

Em 1913 o italiano Luigi Russolo escreve um manifesto, acompanhando a corrente dos artistas futuristas, dizendo que, se o mundo moderno ganhou nova sonoridade, com suas máquinas e motores, assim também deve acontecer com a música. Ele fez então um estudo dos tipos de ruídos existentes e construiu instrumentos musicais capazes de reproduzir esses sons. Criou uma orquestra chamada *Intonarumori*, em que os citados instrumentos tocavam mediante partituras feitas por ele, e com a qual se apresentou em diversos países da Europa. Estava criada a música ruidista, feita principalmente por ruídos.

Depois dele outros compositores seguiram estradas semelhantes. Em 1948 o compositor francês Pierre Schaeffer fez seu primeiro concerto público do que ele chamou de música concreta. Tratava-se de uma música feita a partir da gravação (primeiramente em disco de vinil, e mais tarde em fita magnética) de sons os mais diversos que, depois de manipulados por aparelhos, eram transformados em música. Acontecia aqui a verdadeira libertação dos ruídos.

Poucos anos depois, um grupo de compositores de Colônia, na Alemanha, liderados por Stockhausen, criam a música eletrônica, feita a partir da fabricação de sons por meio de aparelhos geradores de ondas sonoras.

Estavam lançadas as bases dessas duas importantes características da música contemporânea, que são a valorização do timbre e a possibilidade de inclusão do ruído e sua transformação em música, e cujos exemplos musicais apresentados a seguir podem ilustrar com maior clareza.

- PIERRE SCHAEFFER – *Études aux Chemins de Fer (Estudos de Estradas de Ferro)*.

Durante o primeiro concerto de música concreta apresentado por Pierre Schaeffer na Radio Francesa, em 1948, foram ao ar Cinco Estudos, dentre eles o das Estradas de Ferro. É uma peça interessante que mostra as primeiras técnicas utilizadas na composição musical a partir da gravação de ruídos de trem em marcha, de vozes e apitos, entre outros. Devido à ainda rudimentar tecnologia usada na época, pode-se distinguir com certa clareza a fonte de cada som, o que, com o aprimoramento da tecnologia que possibilita uma manipulação sonora muito maior e mais complexa, torna-se impossível.

- JOHN CAGE – *Radio Music*

Essa peça de Cage, de 1956, dentre as inúmeras a usar o ruído, é o que se pode chamar de exemplo perfeito para mostrar a inclusão do ruído em música. A execução desta peça segue a orientação de que se tenha de um até oito aparelhos de rádio ligados, cada qual em uma estação e que durante seis minutos, passe-se de uma frequência a outra, intercalando-se aí alguns silêncios, conforme indicado na partitura. Evidentemente, o resultado musical, a cada apresentação, varia, assim como a quantidade e qualidade de ruídos.

5. Percepção do silêncio

Na música do século XX o silêncio passa a ser percebido não somente como uma pausa para articulação de idéias ou frases musicais, mas como um elemento integrante do próprio som e com função expressiva. Há diversos exemplos de peças em que o silêncio é tratado como uma outra parte do som. No entanto, mais uma vez John Cage dá uma contribuição em que chega ao extremo destas afirmações, com a música a ser comentada a seguir.

- CAGE – *4'33"*

Essa peça de Cage foi escrita em 1952, mas até hoje causa espanto e curiosidade nos ouvintes. Trata-se de exatos quatro minutos e trinta e três segundos em que os músicos ficam em silêncio absoluto diante do público. É um silêncio que só é quebrado pelo próprio público, geralmente inquieto com a situação. Cage disse, certa vez, que “o silêncio é grávido de sons”, ou seja, o silêncio é um potencial sonoro incomensurável; do silêncio, uma infinidade de sons pode surgir. Som, silêncio e música são colocados em cheque para uma nova reflexão.

6. Métrica e ritmo

Também nesse item a música contemporânea inova e se expande para outras possibilidades. Intensifica-se o uso de polirritmias, em que diferentes ritmos e métricas são intercalados, causando uma sensação de desestabilização métrica, ou de uma simples, mas constante, mudança de métrica de um compasso para outro. Da mesma forma, tornam-se comuns os compassos não convencionais, de cinco, sete pulsos, em lugar dos conhecidos compassos binário, ternário ou quaternário.

Surge igualmente a busca de uma música cuja sensação, para o ouvinte, é a de uma música sem ritmo e sem métrica, que tenta imitar a música eletrônica, com suas longas tramas sonoras fluindo no tempo, como no caso analisado abaixo.

- LIGETI – *Lux Aeterna* para 16 vozes mistas, coro a cappella.

As técnicas de composição usadas em *Lux Aeterna*, de 1966, com espécies de encadeamentos harmônicos que se sucedem, dão a impressão de uma textura sonora fluindo no tempo e no espaço. Apesar de ter uma partitura escrita com elementos tradicionais, com divisão de compassos e notas nas pautas, o resultado sonoro é de uma música sem ritmo nem métrica em que os sons, na maioria longos, vão se cruzando uns com os outros, formando um grande continuum sonoro. Ritmo e métrica existem como suporte para a interpretação, mas parecem ter sido abolidos no momento da audição.

7. Noção de espaço

O espaço é um elemento que começa a ser percebido como um possível integrante da execução musical. As maneiras de se trabalhar com o som que percorre o espaço se mostram tanto nas músicas instrumental e vocal como na eletrônica ou eletroacústica.

Nestas últimas, no momento da apresentação em concerto, as diversas caixas acústicas espalhadas pela sala, controladas pela mesa de som que lança o som desejado nas diferentes saídas, permitem que a música ande pela sala, dando a sensação de movimento.

Já na música instrumental ou vocal há vários exemplos de sua espacialização, como a apresentada a seguir.

- XENAKIS – *Nomos gama*

Por influência do arquiteto Le Corbusier, com quem trabalhou durante longo tempo, Xenakis quis incluir a dimensão do espaço em sua música. Nesta obra, escrita em 1967-68, os 98 instrumentistas ficam dispersos por entre a platéia e o palco, o que gera uma sensação de preenchimento do espaço com a música executada. O espaço, neste caso, é um elemento constitutivo da música que, evidentemente, deve ser ouvida ao vivo para que se obtenha o resultado esperado. Aqui, o som não vem, de maneira linear, de um só lugar, ou seja, do palco posicionado frente aos espectadores como nos concertos convencionais, mas de diferentes direções.

8. Novos usos do gesto

O gesto sempre foi elemento essencial para a produção musical, tendo em vista que é ele quem impulsiona os instrumentos a tocar. No entanto, durante o século XX ele ganha um lugar de destaque na música, principalmente com o aparecimento de um estilo chamado Teatro Musical. Nele, há uma espécie de identidade inseparável entre música e gesto, em que um necessita do outro para existir. O gesto é criado ao mesmo tempo que a música, e assim deve ser executado. Importantes adeptos desse gênero são o compositor grego Georges Aperghis, o argentino Mauricio Kagel, e o brasileiro Tato Taborda.

- LIGETI – *Aventures et Nouvelles aventures*

Essas duas obras foram escritas entre 1962 e 1965 para três cantores e sete instrumentistas. O compositor inventou um língua para esta composição, para obter o que ele considerava como mais importante: expressões e sentimentos humanos. Texto e música nasceram ao mesmo tempo, e se completam para ressaltar os sentimentos humanos. Segundo o próprio Ligeti, devido a esta emotividade aumentada, assim como pelo gesto e as mímicas que dele resultam, o aspecto puramente musical se aproxima de uma ação cênica imaginária, não definida quanto a seu conteúdo, mas definida emocionalmente.

Por isso se pode afirmar que esta peça se aproxima do teatro musical, em que fatos e situações acontecem no interior da música e, ao ouvi-la, mesmo que a partir de gravação, é fácil imaginar as cenas, os gestos, as situações.

9. Criação de novas grafias

Com tantos novos sons para fazer música, além das conhecidas 12 notas e dos valores rítmicos até então utilizados, foi preciso inventar outras maneiras de escrever. Surge então uma notação apropriada para cada caso, inventada pelos compositores.

Existem elementos da grafia já convencionados e utilizados por todos como, por exemplo, que os sons agudos são escritos na parte superior e os graves mais embaixo. Mas, em última análise, todo tipo de escrita é permitido para decodificar uma idéia musical. Basta que a maneira de executar cada novo sinal seja detalhadamente descrita, em uma relação que acompanha a partitura.

No entanto, é preciso observar que continua havendo músicas escritas da maneira tradicional, com as notas na pauta, assim como, em muitas delas, o compositor mistura sinais criados por ele com elementos gráficos convencionais. O importante é que a escrita corresponda o mais claramente possível à idéia musical do compositor, possibilitando sua execução por qualquer instrumentista. Os exemplos a seguir mostram diferentes grafias musicais.

- Figura 1: Excerto da partitura de *Stripsody*, para voz, de Cathy Berberian.

Esta partitura, de 1966, é feita a partir de sons e desenhos utilizados em revistas em quadrinhos. Na verdade, os desenhos em si são mais ilustrativos, pois a indicação para o canto é feita pelas palavras e onomatopéias escritas no decorrer da peça. Note-se que existem três linhas horizontais, com função igual à das pautas, para indicar uma altura relativa dos sons, sendo que na linha superior os sons devem ser mais agudos, a do meio é para os sons médios e na inferior deve-se cantar os sons mais graves. Evidentemente não se pretende conseguir, neste caso, uma precisão com relação à entoação dos sons, mas apenas indica-se uma altura aproximada, por faixas e tessituras.

- Figura 2: Excerto da partitura de *Upitu*, para flauta, de Chico Mello.

Nesta partitura, de 1986, desenhos gráficos aparecem junto com elementos tradicionais da escrita, mas usados de maneira não convencional.

A leitura deve ser feita a partir do lado esquerdo do primeiro retângulo, passando-se depois para o segundo, e assim por diante, como se cada retângulo fosse uma linha. Aqui também é usado o critério de distribuição dos desenhos no espaço, na parte superior ou inferior do retângulo, para designar a altura relativa dos sons, do mais agudo ao mais grave. Observe-se que a contagem do tempo é feita pela marcação dos segundos na linha superior de cada retângulo.

Os desenhos de linhas longas e ininterruptas, fazendo um sobe e desce, significam sons igualmente longos, oscilando entre o agudo e o grave. Os pontinhos designam sons muito curtos e as tradicionais semicolcheias indicam que os sons devem ser tão rápidos quanto o valor delas sugere.

- Figura 3: Excerto da partitura de *Sequenza III*, para voz feminina, de Luciano Berio

Os sinais desta partitura, de 1966, são bem mais próximos da escrita convencional, mas igualmente utilizados dentro de uma abordagem diferente. Da mesma forma que nas anteriores, há o uso das linhas horizontais para indicar o caminho a ser seguido na leitura, e a marcação do tempo é igualmente feita pela indicação, na vertical, dos segundos. É utilizado o mesmo critério para sugerir a altura dos sons, que não necessita ser precisa. Outros

pequenos sinais, como o de círculos, de cruzes, de quadrados cortados ou de linhas, por exemplo, aparecem do começo ao final, designando determinados tipos de emissão vocal, como estalos de língua, gemidos, etc. Mas todos esses elementos são detalhadamente explicados aos cantores em uma lista que acompanha a partitura, para garantir que as execuções possam ser feitas conforme vontade do compositor.

10. Influência da tecnologia

A música concreta, surgida no final dos anos 1940, era produzida a partir da gravação de sons, primeiramente em discos de vinil, e depois em fitas de rolo. Pela utilização de aparelhos disponíveis na época, os sons sofriam transformações a partir de diversas técnicas como, por exemplo: de mixagem, com o auxílio de outros aparelhos de gravação; de filtragem, em que se tiravam ou diminuíaam os sons mais agudos ou mais graves que compunham o todo, por exemplo; de corte, com o uso de tesouras desmagnetizadas que simplesmente cortavam o som, no lugar da fita onde se quisesse; e assim por diante.

Mais tarde, a música eletrônica trouxe a possibilidade da produção de sons a partir de aparelhos e, depois, juntando-se as duas formas de criação musical, surge a música conhecida por eletroacústica, principalmente na França, onde ela teve um grande desenvolvimento, e também no Brasil.

O aparecimento da informática, e sua conseqüente utilização na produção de sons, expandiu as possibilidades de criação musical. Hoje, é possível ter um estúdio de composição musical em casa, e há inúmeros softwares para a criação de músicas de diversos tipos e gêneros.

No entanto, as tecnologias não substituem a criatividade e o talento do compositor, assim como não são suficientes para definir uma técnica de composição. Na verdade, essas são músicas feitas com a utilização desses equipamentos, mas a partir do sentido estético do seu criador, que é quem efetivamente transforma o material sonoro em música.

- ALDO BRIZZI – L'épreuve du labyrinth.

Esta peça do compositor italiano radicado em Salvador, Bahia, Aldo Brizzi, é para instrumentos acústicos (viola) e eletrônicos, o que significa que deve haver um violista tocando ao vivo, junto com a gravação da música

eletroacústica, para a qual também foram feitas gravações de violas. É o que se costuma chamar de música mista.

Para a composição foram feitas 10 gravações de violas e estas sofreram processos de filtragem sonora. Elas integram o material sonoro utilizado para a composição da música, que contou também com inúmeros outros sons que foram, por sua vez, gravados, criados, manipulados e transformados por meio de aparelhos eletrônicos e do computador. Além de misturar técnicas de composição, Brizzi também mistura os gêneros erudito e popular sendo, do primeiro, a música contemporânea e do segundo, ritmos afro-brasileiros.

Considerações finais

A música contemporânea sofreu todas essas transformações, e ainda outras, mas não deixou de ser música. Ela é, apenas, uma outra música, diferente da produzida nos séculos anteriores. É importante também observar que nem todas as músicas contemporâneas apresentam as mesmas características, assim como, também, diversos dos aspectos aqui descritos podem aparecer em uma única peça.

O importante, para os interessados em conhecer esse tipo de repertório, é conseguir ultrapassar preconceitos e se permitir descobrir um novo espectro de sonoridades e expressões musicais. É entrar nesse mundo que pode parecer, em um primeiro momento, estranho, mas que reflete de modo bastante realista as marcas dos dias atuais.

São mais de cem anos de produção musical, mas cuja maioria das obras ainda não foi submetida ao crivo do tempo. Algumas já são consideradas clássicas e entraram para a história, enquanto outras esperam a passagem dos anos para serem julgadas. Só o futuro dirá quais permanecerão como marcos da produção artística dessa época e quais desaparecerão. É esperar para ver.

SUGESTÃO DE BIBLIOGRAFIA

- BARRAUD, Henry, *Para compreender as músicas de hoje*, São Paulo: Perspectiva, s.d.
BOSSEUR, Dominique et Jean-Yves, *Révolutions musicales: la musique contemporaine depuis 1945*, Paris: Minerve, 1986, 291 p.
BOULEZ, Pierre, *A música hoje*, São Paulo: Perspectiva, 1981.
BOULEZ, Pierre, *A música hoje 2*, São Paulo: Perspectiva, 1992.

- GRIFFITHS, Paul, *A música moderna*, São Paulo: Zahar, 1987.
- GOLEA, Antoine. *Esthétique de la musique contemporaine*. Paris: Slatkine, 1980.
- PAZ, Juan Carlos, *Introdução à música de nosso tempo*, São Paulo: Duas Cidades, 1977, 527 p.
- SIRON, Paul-Louis. *Aspects de la musique contemporaine*. Lausanne: L'Aire Musicale, 1981.
- WISNIK, Miguel, *O som e o sentido. Uma outra história das músicas*, São Paulo: Circulo do Livro/Companhia das Letras, 1989, 253 p.
- ZAGONEL, Bernadete et CHIAMULERA, Salete (Org.), *Introdução à estética e à composição musical contemporânea segundo H. J. Koellreutter*, Porto Alegre: Movimento, 1985, 57 p.
- ZAGONEL, B., *O que é gesto musical*, São Paulo: Brasiliense, 1992.

DISCOGRAFIA UTILIZADA

- BERBERIAN, Cathy. *Strypsodi*. In: **MagnifiCathy; the many voices of Cathy Berberian**. WERGO 60054-50. 1 disco compacto: digital, estéreo.
- BERIO, Luciano. **Sequenzas I-XIV**. NAXOS 8.557661-63. 3 discos compactos: digital, stereo.
- BOULEZ, Pierre. **Structure pour deux pianos**. WERGO 6011-2. 1 disco compacto: digital, estéreo.
- BRIZZI, Aldo. *L' épreuve du labyrinthe*. In: **The labyrinth trial**. Rara-Kho, PHM971606AB. 1 disco compacto: digital, estéreo.
- CAGE, John. *Radio Music*. In: **Nova musicha n.1**. CRAMPS records CRSCD 101. 1 disco compacto: digital, estéreo.
- LIGETI, György. **Requiem/Aventures/Nouvelles aventures**. WERGO 60045-50.1 disco compacto: digital, estéreo.
- _____. **Kammerkonzert/ramifications/Lux aeterna/Atmosphères**. WERGO 60162-50. 1 disco compacto: digital, estéreo.
- LINDBERG, Magnus. *Fogo*. In: **Action-Situation-Signification**. Finlândia FACD 372. 1 disco compacto: digital, estéreo.
- MELLO, Chico. *Upitu para flauta solo*. Gravação doméstica.
- NOBRE, Marlos. *Rythmetron*. In: Orquestra Filarmônica Junenil da UFPR. **Comemoração dos 40 anos - Música brasileira - Série Música na Universidade**. CDGA0000. Curitiba: UFPR, 2001. 1 disco compacto: digital, estéreo.
- SCHAEFFER, Pierre. *Études aux Chemins de Fer*. In: **Pierre SCHAEFFER: L' oeuvre musicale**. INA-GRM, INA C1006-1007, 1008-1009. 4 discos compactos: digital, estéreo.
- SCHOENBERG. **Pierrot Lunaire**. Deutsche Grammophon 457 630-2. 1 disco compacto: digital, estéreo.
- VARÈSE, Edgar. *Ionisation*. In: **The Varèse álbum**. 2 discos Long-play, estéreo.
- XENAKIS, Iannis. **Nomos Gama**. WERGO 6178-2. 1 disco compacto: digital, estéreo.