

Novas perspectivas para um comércio de especiarias.

Rosângela Pereira de Tugny

Se então uma representação na Ópera e uma festa de vodu podem ser vistas com respeito à possessão tomada enquanto fato de consciência, como sensivelmente equivalentes, de onde vem que elas sejam apesar disto diferentes? Seria isto devido ao fato que uma tem como destino a realização de uma necessidade estética e a outra a de uma necessidade religiosa? Mas a diferença não seria mais ilusória que real? E se, no final das contas, a função estética não fosse nada além, para um tipo de sociedade daquilo que seria a função religiosa para um outro? Durante muito tempo a arte não foi, a principal técnica da religião? Não existe então razão para se espantar, se, a função religiosa tendo se atrofiado, a arte se constitua como uma finalidade em si. Já foi bastante dito que o teatro grego foi originado do culto à Dioniso, que o teatro ocidental moderno tinha pelo menos em parte, suas origens na representação dos mistérios cristãos, e que o nô japonês não era nada mais que uma teatralização da possessão.¹

Apesar da desconcertante coexistência de culturas diferentes, das cerca de 180 línguas oficiais praticadas atualmente dentre os povos indígenas, da diversidade das tradições musicais tendo existido no Brasil, os currículos de nossas universidades dizem claramente em que ponto se encontram nossas possibilidades de registro, nossas noções de histórias e este proclamado encontro de raízes. A história das tradições musicais no Brasil é uma história de alteridades, e então uma história de olhares. Houve um tempo em que os etnomusicólogos nos alertavam para o eurocentrismo de nossas visões históricas. Este alerta porém ainda era impregnado de um tom de auto-flagelo, de *bon-enfant*, imbuído de boas intenções e consciência histórica. Hoje, pouco, quase nada, se transformou no que diz respeito à educação musical. Um programa de *formação* de professores indígenas² pouco à pouco impõe seu poder transformador no cerne do meio acadêmico, onde este confronto assume uma forma real de existência. Para nós, formados dentro da noção de música diretamente trazida do século XIX europeu, assumir este desafio é questão de sobrevivência. Como garantir a perenidade de uma ação – o que chamamos “a música” – se relutamos em manter como referência absoluta esta noção, inclusive mantendo esta crença em sua

¹ Rouget, Gilbert. *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1990 (2ª edição) p.438. A tradução é nossa.

² O programa de implantação de escolas indígenas em Minas Gerais se iniciou em 1995 e reúne os povos Krenak, Maxacali, Pataxó, Xacriabá e as instituições UFMG, FUNAI e IEF. Em novembro de 1999, 60 professores indígenas estarão recebendo os primeiros diplomas de magistério conferidos pelo programa. CF. Bay, *op. cit.*

total emancipação funcional? Para nós hoje, reconsiderar a diversidade, a contingência, e não apenas a fixidez e o classificável, é necessidade, não apenas para se “ver” o que é associado às sociedades que perderam no confronto do fogo, mas para munir os olhares na direção de nossa cultura europeia de tradição escrita e suas possibilidades atuais de criação. Durante algumas décadas, a etnomusicologia sofreu o peso de certos formalismos que lhe impediam sua iniciação. Enquanto isto, a análise musical dos feitos de nossos compositores do pós guerra, os que mais cobiçaram a *tabula rasa*, sucumbia, impotente que eram suas metodologias para adentrar o estrangeiro que se tornou cada compositor. Cada um construindo sua gramática, seu sistema de hierarquias. Quase todos acreditando que manipulavam matérias que poderiam, por decreto, se desvencilhar do passado. Como seria se um etnomusicólogo se detivesse ao estudo dos cursos de Darmstadt, criados em 1946 como forma de compensação dos anos nazistas para uma geração de compositores europeus? Como seria se, pouco a pouco este etnomusicólogo observasse as proscricções de intervalos, a estilística, o tom compassado, cerimonial, das criações, o exorcismo da noção de gosto, sua escatologia?

O ciclo histórico que procuramos comemorar neste encontro se demarca paralelamente a um outro ciclo, que grosseiramente podemos situar entre a preparação em direção à homogeneidade dos recortes espaciais (entendo aqui as alturas), temporais e materiais (os timbres, e a síntese dos naipes) da música europeia e a preparação no sentido da liberação destes recortes. Ainda que o temperamento igual tenha encontrado resistência até 1851, em uma das primeiras exposições de aspirações universalistas da Europa³, esta solução já havia sido proposta em 1636 por Mersenne, e o século XVI caminhava no sentido da prática crescente da transposição e conseqüentemente da redução dos modos. O século XVII deverá homogeneizar a prática instrumental, organizar os naipes, e relegar a uma história paralela (que preferimos mencionar como a música de tradição oral) um grande número de instrumentos e timbres musicais. A música europeia de tradição escrita acaba de percorrer pouco mais de três séculos onde a característica essencial do seu

³ Os últimos a adotarem o temperamento igual foram os fabricantes de órgãos ingleses, que resistiram até esta Exposição. Veremos adiante que trata-se da mesma Exposição freqüentada por Berlioz.

espaço é a neutralidade⁴. Neutralidade do material, homogeneização dos timbres instrumentais, das escalas e das divisões temporais, em suma, “desmaterialização do espaço sonoro” (Schloezer 1947 : 171) . A aniquilação total dos modos ao único modo – dodecafônico – acompanhada de uma crença equívoca de que isto corresponderia *a priori* à destruição de hierarquias dentro da gramática musical, trouxe a uma geração posterior os indícios da conclusão deste ciclo. A prática do contínuo sonoro, a tentativa de introdução ao discurso musical de um certo número de timbres antes relegados ao plano extra-musical se afirmariam, com a ajuda da difusão do disco, no interesse, não sem ambigüidades, dos músicos europeus pelas músicas de tradições não ocidentais, ricas destas possibilidades . Sem pretensão de reescrever a história da introdução dos instrumentos de percussão na orquestra européia, lembremo-nos que estes, ainda que apresentando diferentes nuances acústicas, apenas ocuparam um papel anedótico dentro das obras – como as pitorescas turqueries caras aos séculos XVII e XVIII de Lully, dos janízaros de Mozart e Rossini.

Assim, a célebre imagem de Heitor Villa-Lobos e Edgar Varèse em 1930 (Ouellette 1966), este segundo sendo o ícone da restituição da materialização do espaço sonoro na prática musical ocidental, vem a ser mais que significativa, pontificando o final de uma etapa deste ciclo histórico, que logicamente construiu as noções de música no Brasil colonizado.

O trabalho que aqui apresentamos é o estudo de um caso específico deste encontro de olhares, entendido no sentido mais amplo da escuta, que, pretendemos, poderá trazer informações novas, em função de perspectivas que as transformações da música européia se forjou.

Estudo de caso

Nos propomos verificar dentro deste contexto, a atitude específica de um dos chefes de fila do nomeado “serialismo integral”, acreditando que ele apresenta uma atitude significativa quanto a

⁴ Com o pretexto de redigir um estudo analítico da obra de J. S. Bach, Boris de Schloezer trata, com premonição, este tema. Suas considerações deveriam entretanto ser revistas com as informações e perspectivas oferecidas pelos etnomusicólogos. Schloezer, Boris de. *Introduction à J. -S. Bach*. Paris, Gallimard, 1947, pp. 170-171.

este fenômeno e uma relação particular com fatos musicais brasileiros e não-europeus em geral.

Embora a criação musical de Pierre Boulez tenha sido sempre associada à exacerbação do abstracionismo ao qual o serialismo integral se identificou no discurso musicológico de cunho mais propriamente jornalístico, seu percurso é tecido por esta duplicidade que consiste na negação e afirmação daquilo que resultava da longa história da música ocidental no momento em que ele intervém : a mais perfeita neutralidade do material musical. Esta negação não é seu único feito. Aluno de Olivier Messiaen, bastante cedo, Boulez foi sensibilizado às estéticas musicais do extremo oriente e cedo frequenta o Museu Guimet em Paris, orientado por seu encontro com Madi Sauvageot que o fez descobrir várias gravações onde se ouve fartamente estes instrumentos caracterizados, cujos sons são dotados de espectros complexos (Böesche : 1997 : 74). Nesta ocasião, ele inicia estudos e transcrições sobre a música do Camboja e se prepara para partir em uma missão de pesquisas neste país. Bastante cedo ele reconhece em seus contemporâneos John Cage, Varèse, e Pierre Schaeffer a necessidade de se voltar para o fenômeno do timbre enquanto elemento estrutural da linguagem, se encarregando de introduzir em 1949 no salão de Suzanne Tézenas em Paris, John Cage e suas *Sonatas and Interludes* para piano preparado e de apresentar nos primeiros programas de concerto do seu recém-criado conjunto *Domaine Musical* as obras de Edgar Varèse, praticamente desconhecidas do público francês. Várias tentativas recidivantes de concluir uma obra inteiramente escrita para percussão e o uso inovador de uma gama importante de instrumentos de sons complexos testemunham esta primeira tendência. O compositor tenta a composição de um *Trio pour percussion* cujas esboços servirão mais tarde para a composição de *Oubli Signal Lapidé* e ao *Marteau sans Maître*. Em 1951 ele se volta à música africana para explorar os sons complexos compondo no Club d'Essai de la Radiodiffusion Française sua *Première étude concrète*. Este instrumento já havia sido comentado por André Schaeffner, importante interlocutor de Pierre Boulez e personalidade maior da etnomusicologia na França, então criador do departamento de organologia musical do Musée de l'Homme, (o que posteriormente foi o departamento de etnologia e hoje é o departamento de etnomusicologia),

membro da missão Dakar-Djibouti em 1931 ao lado de Marcel Griaule e Michel Leiris.⁵ Durante vários anos Pierre Boulez tenta adquirir por intermédio de André Schaeffner, um certo número de instrumentos da África, como um tambor de madeira apelidado “piroga”⁶. A criação do *Marteau sans maître* em 1956 contará com o empréstimo semi-clandestino de instrumentos da coleção dirigida pelo etnomusicólogo.

“Prezado senhor,

Devo apresentar em Paris pela primeira vez desde dois anos, o *Marteau sans Maître*, no novo prédio da Unesco, dia 28 de outubro. Gostaria de perguntá-lo se seria ainda possível tomar emprestado, como em 1956, os magníficos gongos e tam-tams que são tão úteis ao bom fim deste *Marteau* que, sem isto, corre o risco de ser muito manco. Poderíamos passar de mansinho pelas caves e tomá-los emprestados durante cinco ou seis dias? Espero uma resposta favorável de sua parte e lhe apresento meus melhores sentimentos.

P. Boulez.

Pelo momento : P. Boulez – Hotel Tannenhof. Baden-Baden.”⁷

Apesar de sua relevante “iniciação” em repertórios onde se predomina o uso de instrumentos de sons complexos, Pierre Boulez não leva a termo nenhuma peça escrita exclusivamente para

⁵ Schaeffner 1936, p. 141. (“Sobre este instrumento pode se exercer uma virtuosidade inigualável junto aos negros. Possuindo meios mais amplos que aqueles do tambor – o instrumento rítmico por excelência -, de onde o negro tira uma linguagem espantosamente expressiva, a sansa realiza, bem mais que o balafo ao qual os colonos deram tal apelido, o verdadeiro “piano” dos negros : piano de estilo rítmico, percutido em certos lugares como o piano do jazz”). A tradução é nossa.

⁶ “Le temps des guitares et mandolines (voir *Pli selon Pli*) n’est pas tout à fait passé.

Mais celui des pirogues vient!...

Cher ami, pourrai-je bientôt naviguer sur ces superbes pirogues? Amicalement P. B.”

“O tempo dos violões e dos bandolins não passou completamente.

Mas o das pirogas está vindo!...

Caro amigo, poderia eu logo navegar sobre estas magníficas pirogas? Amigavelmente P. B.” Carta postal de Pierre Boulez à André Schaeffner. Baden Baden, 20.2.64. in *Pierre Boulez/André Schaeffner. Correspondance (1954-1970)*, apresentação e notas aos nossos cuidados. Paris, Fayard, 1998, p. 85.

⁷ Carta de Pierre Boulez à André Schaeffner, *idem* :, p. 29.

“Cher monsieur,

Je dois redonner à Paris pour la première fois depuis deux ans, *Le marteau sans maître* dans le nouveau bâtiment de l’Unesco, le 28 octobre.

Je voulais vous demander s’il était encore possible d’emprunter chez vous, comme en 1956, les magnifiques gongs et tam-tams qui sont si utiles à la bonne fin de ce *Marteau*, qui – sans cela – risque d’être fort bancal. Pourrions nous encore passer en catimini par les caves et vous emprunter cela l’espace de cinq-six jours?

J’espère vivement une réponse favorable de votre part et vous prie de croire à mes sentiments les meilleurs.

P. Boulez

Pour le moment : P. Boulez – Hotel Tannenhof. Baden-Baden”

percussão⁸, ainda que ela passe a ocupar posteriormente um papel preponderante em suas composições. Na realidade, ao lado oposto desta tendência, Boulez não cessará de defender a gramática musical ocidental, fundada sobre um sistema de hierarquias próprio à divisão tradicional da escala. Em *Marteau sans Maître* e *Pli selon Pli* ele se esforça em integrar os instrumentos complexos no contexto ainda tributário da escala cromática temperada. Este contexto, ainda que para ele não seria mais baseado no que ele chama de “princípio de identidade de relações sonoras transponíveis”, próprio ao sistema tonal, opera com a exclusão de qualquer sonoridade possuindo um poder de pregnância que não seja imanente de sua própria lógica.

Assim, suas críticas dirigidas ao Groupe de Musique Concrète são categóricas :

“Os meios eletroacústicos colocados a nossa disposição pelas técnicas atuais devem se integrar a um vocabulário musical generalizado. No entanto, a palavra *concreta* revela o grau de desvio e o modo grosseiro com que o problema foi encarado; a palavra visa definir uma manipulação material do sonoro; e este sonoro não responde a nenhuma definição, não sofre nenhuma restrição. Não se levou em conta a questão do material, muito embora seja ela primordial nesta aventura; foi substituído por uma espécie de parada poética que dava continuidade à prática surrealista da colagem – pintura ou palavras . Além desta poética desprovida de escolha ter envelhecido, a ausência do dirigismo na determinação da matéria sonora conduz fatalmente a uma anarquia que é prejudicial à composição, por mais amável que seja. Para que o material se preste à composição, ele deve ser suficientemente maleável, suscetível de transformações, capaz de gerar e de suportar uma dialética.

Ao recuar, ou, mais exatamente, ao ignorar esse passo primordial nossos “músicos concretos” se impuseram a condenação de não existir.”⁹

Chegamos aqui ao que considero o ponto chave da escrita de Boulez e que diz respeito a esta possibilidade de encontro com poéticas musicais que se desenvolveram fora dos parâmetros da linguagem européia. Assim como o material sonoro tido como bruto parece contradizer a maleabilidade do discurso musical até então construído sobre a lógica de objetos sonoros neutros¹⁰, a introdução neste discurso de instrumentos dotados de sons complexos e facilmente

⁸ Em 1962 uma outra tentativa é iniciada : *Marges*, como demonstram algumas páginas de esboços e a correspondência de Pierre Boulez com Maurice Béjart. Um recitante deveria integrar um vasto conjunto de percussões; o projeto previa citações de textos de Rimbaud, Artaud e Michaux. Cf. carta a Maurice Béjart de 13.7.66. Conservada na Coleção Pierre Boulez da Paul Sacher Stiftung (Basiléia).

⁹ Boulez, Pierre. “Música concreta”, in *Encyclopédie de la Musique*, Fasquelle, 1958. Reed. in *Relévéés d'apprenti*. Paris, Seuil, 1966. Citamos a tradução de Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. In *Apointamentos de aprendiz*, Editora Perspectiva, 1995, p. 261.

¹⁰ É importante ressaltar que a gama existente entre o que chamaríamos o ruído é bastante diferenciada. Pierre Boulez propõe a diferenciação entre sons complexos e complexos de sons. Dentre os sons complexos, o grau de complexidade estará evidentemente sujeito a variações contextuais. (Boulez ;1963, p. 41 e 1952, p. 157).

assimiláveis às situações cerimoniais de culturas não-européias ou de escalas diferenciadas ou ainda de fragmentos textuais de obras musicais, não poderia, sem passar por um longo processo de elaboração, deixar de consistir em um engano estético, e, mais grave, uma falta ética.

A despeito deste interesse precipitado pelo material sonoro, o compositor chama a atenção para a poética das músicas extremo orientais, se referindo à Debussy :

“Como a ruptura do círculo do Ocidente se insere na renovação do mundo sonoro proposto por Debussy? Não se trata de um exotismo destinado a satisfazer, a baixo preço, nostalgias de pitoresco. Já se falou suficientemente sobre a impressão que causaram em Debussy o teatro anamita, as danças javanesas, a sonoridade do gamelão, no decurso da exposição de 1889. Paradoxalmente, é o choque de uma tradição codificada de modo diferente da ocidental, mas igualmente forte, que vai precipitar a ruptura da nova música com os elementos tradicionais europeus : pode-se perguntar se não foi a ignorância de que existiam outras convenções o que provocou tal impressão de liberdade. É verdade que as escalas sonoras se afirmavam mais ricas em particularidades que as europeias daquela época, e as estruturas rítmicas se revelavam de um complexidade muito mais maleável; além disso, o poder acústico dos próprios instrumentos diferia totalmente dos nossos. Mas foi sobretudo a poética dessas músicas do Extremo Oriente que impôs sua influência corrosiva.[...]Desde então, esse contato com o Oriente não poderia ser circunscrito a uma questão banal de escalas exóticas ou de sonoridades rutilantes. Vem ao encontro, por um lado, ao sentimento “moderno” que a estética adota, e por outro à busca de uma hierarquia revivificada”.¹¹

De que forma poderia se operar a leitura desta poética estrangeira dentro do seu próprio universo musical? Como ultrapassar a lógica exclusiva deste espaço sonoro que, apesar das passagens pelos estúdios eletroacústicos e das experiências com o serialismo, permanece bem temperado? Como então combinar estes modelos estilísticos observados nas músicas cuja “complexidade individual (dos objetos sonoros) se opõem à uma hierarquia formal que reduza suas relações à relações simples, ou relativamente simples?” (Boulez 1963 : 43) Na realidade, Pierre Boulez rompe com o princípio básico da música tonal, que é a “identidade de relações transponíveis” ainda que parecendo se ater convencionalmente aos mecanismos de base da escrita europeia, como é o caso da divisão da escala temperada. A este princípio, ele opõe o que denomina “deduções localizadas e variáveis” :

“Com esse propósito, abrirei um parêntese sobre as relações que ruído e som mantêm entre si. É certo que a hierarquia, na qual viveu o Ocidente até agora, praticamente exclui o ruído de seus conceitos formais; a utilização que dele se faz depende naturalmente de um desejo de ilustração “para-musical”, descritiva. Não vejamos aí uma coincidência ou uma simples questão de gosto : a música do Ocidente recusou, durante muito tempo, o ruído porque sua hierarquia repousava no princípio da identidade das relações sonoras *transponíveis* para todos os graus de uma dada escala; sendo o ruído não diretamente redutível a um outro ruído, é, pois, rejeitado como contraditório ao sistema. Agora que temos um organismo como a série, cuja hierarquia não está mais fundada no princípio de identidade por

¹¹ Pierre Boulez. “La corruption dans les encensoirs”: *La nouvelle Revue Française*, no 48, dez. 1956, reed. In *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, pp. 33-40. Tradução, *op. cit.*, pp. 41-42.

transposição, mas, ao contrário, em deduções localizadas e variáveis, o ruído se integra mais logicamente a uma construção formal, contanto que as estruturas por ele responsáveis, se fundem em critérios próprios. Eles não são, fundamentalmente, diferentes – acusticamente falando – dos critérios de um som.”¹²

ruídos coloridos

Um trecho de *Constellation Miroir* é exemplar a este respeito. Esta obra data de 1957 e se beneficia de uma fase já bastante avançada de suas experiências com o serialismo, onde ele chega a criar estruturas hierárquicas passíveis de compor complexos sonoros ricos e exuberantes, ao contrário do que conhecemos no primeiro livro de *Structures pour deux pianos* de 1951. Este trecho se destaca pela concentração de blocos sonoros de grande densidade na região grave do piano, o resultado acústico se assemelhando à uma passagem para instrumentos de sons complexos, ou melhor, oscilando entre as duas noções “sons complexos” e “complexos de sons”. Após a dedução dos complexos sonoros segundo famílias de densidades, Boulez prefere lhes dispor em figurações únicas e diferenciadas. Nenhum bloco repete a disposição estrutural em outras regiões do registro dos blocos que lhes são aparentados. Isto faz com que o material sonoro criado à partir das estruturas seriais reverta suas propriedades entre som e ruído, revertendo ao mesmo tempo a força de coesão de cada objeto. Reproduzimos aqui o trecho em questão (exemplo 1), com anotações que identificam as três famílias de blocos e transcrevemos uma outra solução, que o compositor poderia ter adotado caso mantivesse o “princípio de identidade das relações transpositoras” (exemplo 2).

¹² Boulez, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. Citamos a tradução de Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas Leite de Barros : *A Música Hoje*. S.P., Ed. Perspectiva, 1972.

Example 1 is a musical score consisting of three staves. The top staff has a tempo marking of 120 and a dynamic marking of *modif. 1 stabile*. The middle and bottom staves have a tempo marking of 100 and a dynamic marking of *modif. 2 stabile*. The score includes various dynamic markings such as *acc.*, *rit.*, *molto acc.*, *molto rit.*, *meno acc.*, and *meno rit.*. Below the staves is a diagram with dashed lines and labels B1, B2, B3, (a), (l), and (c) indicating relationships between notes.

exemplo 1

Example 2 is a musical score consisting of a single staff. The score includes various dynamic markings such as *acc.*, *rit.*, *molto acc.*, *molto rit.*, *meno acc.*, and *meno rit.*. Below the staff is a diagram with labels B1(a) through B10(a) indicating relationships between notes.

exemplo 2

A particularidade da figuração, a especificidade do objeto musical dentro do contexto da elaboração, posta em forma, abrem e criam o espaço necessário para os objetos sonoros diferenciados daqueles que nasceram da lógica do sistema tonal. Ainda que pareça uma solução simples, vários compositores que se serviram da noção de serialismo não se desvencilharam deste reflexo que é o principal fundamento da composição tonal. Cada entidade sonora assume assim uma função específica e relativa ao contexto da figuração. É apenas com esta maleabilidade, assegurada pela estrutura e o pensamento interno da composição que o compositor pode assimilar no plano da elaboração um material musical, ou melhor, uma poética musical vinda de culturas exteriores. Esta possibilidade permite reverter a relação etnocêntrica dos músicos europeus com o universo musical advindo das culturas até um passado próximo tidas como primitivas.

Resta nos interrogar a respeito dos modelos sobre os quais o compositor criou esta efusão de figurações sonoras. Múltiplas inflexões temporais, ritmos agitados e contrastantes, sucessões lentas, suspensas, abruptas. A quais situações simbólicas estas figurações se referem?

plaisir sacré

Como músico de teatro, bastante cedo Boulez afinou seu interesse pelas representações. Representações que muitas vezes extrapolaram o quadro dos teatros europeus dos quais ele foi entre 1946 e 56 encarregado da música¹³. É em uma turnê de teatro ao Brasil, em 1954¹⁴, que o compositor presencia um cerimonial religioso onde o senso da representação é extremamente refinado. Trata-se da macumba, assistida em um terreiro da Bahia, ao lado de Jean Louis Barrault. A impressão foi tão viva que Barrault, associando o ritual às cenas de incantação de Clitênstra dentre as Eurínias decidiu se lançar na aventura da produção da *Orestíada* de Ésquilo. Pierre Boulez foi encarregado de compor a música e, embora a partitura tenha sido incendiada durante uma ocupação do Théâtre de l'Odéon em Paris em 1968, algumas páginas de esboços permanecem intactas, contendo anotações tais “comme la macumba” ao lado de um coro de *Agamenon*¹⁵. Estas páginas serviram mais tarde à composição de *Éclat*¹⁶. Em suas trocas epistolares com André Schaeffner, ele ainda menciona esta experiência, dentro de um contexto bastante particular. Tratava-se da interpretação de algumas peças do *Pierrot Lunaire* de Schoenberg :

“O que você me disse sobre o terror fingido, que é capaz de provocar pânico junto aqueles que o representam, acredito ainda com mais facilidade porque fui testemunho de cenas semelhantes entre os

¹³ Pierre Boulez foi introduzido por Honneger na Compagnia de Teatro de Jean-Louis Barrault e Madeleine Renaud.

¹⁴ Trata-se de uma segunda turnê. A primeira ocorreu em 1950.

¹⁵ Cf. Piencikowski, Robert : *Assez lent, suspendu, comme imprévisible*”, quelques aperçus sur les travaux d'approche d'*Eclat*”. *Genesis*, 4/93 *Écritures musicales d'aujourd'hui*, Paris, 1993, Jean Michel Place, p. 51-68.

¹⁶ *Eclat/Multiples*. 1966-70.

Negros do Brasil; é aliás o que cativa tanto entre os Negros, esta facilidade na ficção (pena que Diderot não os conhecia pois seus paradoxos não possuem a amplitude e o teatro necessários...)”¹⁷

A sedução pelas poéticas musicais não-européias parece transparecer em Boulez algo como uma secreta e ambígua nostalgia da função sagrada que outrora a música européia pode servir. Algumas declarações bastante precoces, via Antonin Artaud já nos deixam entrever esta visão¹⁸. É assim que em 1954, no auge do desenvolvimento do serialismo, um princípio estruturador das composições musicais ao qual se identificou toda uma geração que passou pelos cursos de verão em Darmstadt, e que chegou em vários países como o estigma do abstracionismo na criação musical, quando o compositor publica o seu primeiro volume da revista *Domaine Musical*¹⁹, ele insere dois artigos que, em aparência, não teriam aí seu lugar. O primeiro é uma reedição do texto de Stéphane Mallarmé sobre música intitulado “Plaisir Sacré”²⁰ e o título nos dispensa qualquer

¹⁷ Boulez. Carta à André Schaeffner (24.11.61), *Correspondance, op. cit.*, p. 49. A tradução é nossa. “Ce que vous me dites sur la terreur feinte, qui est capable de provoquer la panique parmi ceux qui la jouent, je vous crois d’autant plus aisément que j’ai été témoin de scènes semblables avec les Noirs du Brésil; c’est du reste ce qui me captive tant chez les Noirs, cette aisance dans la fiction (dommage que Diderot ne les connaissait point car ses paradoxes n’ont pas l’ampleur et le jeu nécessaires...)”.

¹⁸ “Tenho enfim, uma razão pessoal para dedicar um lugar tão importante ao fenômeno rítmico. Penso que a música deve ser histeria e envolvimento coletivos, violentamente atuais – seguindo a direção de Antonin Artaud e não no sentido de uma simples reconstituição etnográfica à imagem de civilizações mais ou menos afastadas de nós. Mas ainda aí tenho horror de tratar verbalmente o que se designa, com indulgência, problema estético. Assim, não vou prolongar este artigo; prefiro voltar ao meu papel pautado.” in “Propositions” (1948) reeditado em *Apontamentos de Aprendiz, op. cit.* p. 73. (Preferiria à tradução aqui citada do difícil termo “envoûtement”, a palavra “possessão”; e : “Não tenho qualificações para aprofundar-me sobre a linguagem de Antonin Artaud, mas é possível encontrar em seus escritos preocupações fundamentais da música atual; tendo ouvido o poeta na leitura de seus próprios textos, acompanhados de gritos, ruídos, ritmos, tivemos indicações de como operar uma fusão do som e da palavra, como fazer jorrar o fonema quando a palavra não mais existe, em suma, como organizar o delírio. Que falta de sentido e que aliança absurda de termos, dirão! E daí? Você só acredita nas vertigens da improvisação? Só nos poderes de uma sacralização “elementar”? De mais a mais imagino que para criar o delírio eficaz é preciso levá-lo em consideração, e, sim, organizá-lo.”. Boulez, “Propositions” (1948) in *Apontamentos de aprendiz, op. cit.* p. 61.

¹⁹ *Domaine Musical. Bulletin International de musique contemporaine* no 1. Paris, Bernard Grasset Editeur.

²⁰ Pp. 78-81. Este texto originalmente publicado em 1893 integra posteriormente uma trilogia intitulada “Offices”, contendo este texto, um segundo denominado “Catholicisme (1895)” e um terceiro “De même” (1892). Todos compõem uma descrição poética do concerto musical : “ Elite – artistes habitués, intellectuels mondains et tant de sincères petites places. Le mélomane quoique chez lui, s’efface, il ne s’agit d’esthétique, mais de religiosité.

Ma tentation sera de comprendre pourquoi ce qui préluda comme l’effusion d’un art, acquiert, depuis, par quelle sourde puissance, un motif autre. Attendu effectivement, que les célébrations officielles à part, la Musique s’annonce le dernier et plénier culte humain”. Cf. Mallarmé. *Ouvres Complètes*. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, pp. 388-397.

comentário. O segundo é um texto de Gilbert Rouget, estudioso de músicas do Benim e mais especificamente do Porto Novo, intitulado “Notes d’ethnographie musicale”. Esta publicação não é fortuita. Diante do tom de gravidade com o qual os compositores desta geração se empenhavam na utopia da reconstrução da sintaxe musical, e diante da crescente difusão dos discos, que suscitou um interesse maior dos músicos europeus pelos fatos musicais étnicos, o autor inverte o ponto de observação propondo a reflexão sobre os acontecimentos em salas de concertos europeus dentro da mesma perspectiva étnica. Vale a pena transcrever aqui algumas passagens :

“O texto abaixo nos foi gentilmente comunicado por um etnólogo sudanês, o Professor Kaba-Koné, da Universidade de Sirakoko, recentemente chegado em Paris para efetuar pesquisas sobre a música enquanto fato social na França.

[...]

O Professor Kaba Koné veio nos ver um dia após sua primeira experiência de etnografia musical em Paris. Ele nos transmitiu suas impressões e nós acreditamos que seria interessante levá-las até um público pouco habituado a pensar que ele possa ser para outros, o objeto de exotismo.

[...]

“Minha missão entre os franceses começa bem, ao que parece. Ontem, assisti a um grande acontecimento musical, a um “concerto”, como se diz aqui, dado por um famoso tocador de piano vindo da América.

[...]

Outra analogia igualmente fácil e que se revelou válida : desde a entrada em cena do pianista, o público se pôs a bater as mãos, e eu acreditei que o concerto havia começado. Na realidade, assim que este homem se sentou diante do instrumento, fez-se um grande silêncio e apenas após deixar passar um momento ele começou a tocar. Longe de bater as mãos, o público permaneceu a partir deste instante, completamente mudo.

[...]

Quanto às batidas de mãos, eles apenas as retomaram quando o pianista terminou uma primeira peça e cessaram novamente quando ele se preparou para tocar o seguinte.

“Aplausos” e não “batidas de mãos”, sempre distintos da música, e não possuindo, aliás em si, nenhum caráter musical.

[...]

Eu me pergunto se aqui intervém também, como entre nós, questões de estações. Normalmente, deveria ser o caso. Em todas partes, festas e estações funcionam juntas. Será esta a estação do piano em Paris? Eu não o havia pensado antes. Que teria eu feito se eu tivesse, como este etnógrafo francês que devo ir encontrar amanhã, desembarcado no Senegal em pleno Ramadão, chegado aqui em um momento do ano onde a música, por razões religiosas ou mágicas, é estritamente proibida?...”²¹

²¹ A tradução é nossa. “Le texte ci-dessous nous a été obligeamment communiqué par un ethnographe soudanais, le Professeur Kaba Koné, de l’Université de Sirakoro, récemment arrivé à Paris pour entreprendre des recherches sur la musique comme fait social en France.

[...]Le Professeur Kaba Koné vint nous voir le lendemain même de sa première expérience d’ethnographie musicale à Paris. Il nous fit part de ces impressions et nous convînmes qu’il serait intéressant de les livrer à un public peu habitué à penser qu’il puisse être pour d’autres un objet d’exotisme. [...]

“Ma mission chez les Français commence bien, semble-t-il. Hier, assisté (sic) à grand événement musical, à un “concert”, comme on dit ici, que donnait un célèbre joueur de piano venu d’Amérique.

[...]

Autre rapprochement également facile et qui s’est révélé non moins faux : dès l’entrée sur scène du pianiste, le public s’étant mis à battre des mains, je crus que le concert avait commencé. En fait cet homme ne s’était pas plutôt assis devant son instrument qu’il se fit un grand silence et ce n’est qu’après avoir laissé passer un moment qu’il se mit à jouer. Loin de frapper dans ses mains, le public resta dorénavant absolument muet.

[...]

O texto que Boulez publica nos lembra que as salas de concerto europeias são geridas por rituais bem consolidados, ainda que não se tratando de rituais explicitamente religiosos. Porque então seria o único privilégio dos europeus o de analisar as situações musicais de sociedades não europeias sob o prisma da etnologia? Porquê não observamos os comportamentos dos compositores europeus enquanto gestos simbólicos, fazendo parte de rituais que se conformam à um conjunto de convenções? O que seria o fenômeno das formas a percursos variáveis, passagem obrigatória de uma geração dos anos 60, senão o desejo de fazer intervir uma ordem vertical, fatal, na organização do discurso, por demais revirada?

pequena história do olhar

*Esses choques visuais ou olfativos, esse alegre bálsamo para os olhos, essa deliciosa ardência na língua acrescentavam um novo registro ao teclado sensorial de uma civilização que não desconfiara de sua própria sensorialidade. Diremos então que, por uma dupla inversão, nossos modernos Marco Polos trazem dessas mesmas terras, desta vez em forma de fotografias, livros e relatos, as especiarias morais de que nossa sociedade experimenta uma necessidade mais aguda ao se sentir soçobrar no tédio?*²²

Os compositores que passaram pelos cursos de Darmstadt apresentaram dentro da produção musical, um grande número de referências, explícitas ou simuladas, aos repertórios de músicas de tradições não europeias. Muitas vezes estas referências foram reivindicadas, como forma de legitimação de uma nova contextualização ética de suas criações musicais²³. Poucas vezes, estas

Quant aux battements de mains, ils ne reprirent que lorsque le pianiste eut terminé un premier morceau et cessèrent à nouveau quand il se prépara à jouer le suivant.

“Applaudissements” et non “battements de mains”, toujours distincts de la musique et n’ayant d’ailleurs, en eux-mêmes, aucun caractère musical.

[...]

Je me demande s’il intervient aussi, comme chez nous, des questions de saison. Normalement, ce devrait être le cas. Partout, fêtes et saisons vont ensemble. Est-ce la saison du piano à Paris? Je n’y avais pas pensé à l’avance. Qu’aurais-je fait si, comme cet ethnographe français que je dois aller voir demain, tombé au Sénégal en plein Ramadan, j’étais arrivé ici à un moment de l’année d’où la musique, pour des raisons religieuses ou magiques, est strictement proscrite?... *Domaine Musical no 1*, (1954) pp. 102-106.

²² Lévi Strauss, Claude. *Tristes Tropics*. Paris, 1955, Plon. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar, Companhia das Letras, 1998, p. 35.

²³ Para citar apenas os exemplos mais significativos desta geração : André Jolivet : *Mana* (1935) e *Cinq incantations pour flûte* (1936); John Cage: *Music of Changes* (1951) e *Seven Haiku* (1952); Luciano Berio : *Folk songs* (1964) e *Coro* (1976); Olivier Messiaen *Sept Haï-Kaï* (1962); Karlheinz Stockhausen : *Stimmung* (1968), *Mantra* (1970), *Inori* (1974). André Schaeffner faz uma crítica aos *Sept*

referências foram mais discretas, menos proclamadas, e talvez mais próximas da percepção de uma poética dos discursos musicais não europeus, ultrapassando-se assim o impacto do material²⁴.

Na realidade esta visão já é anteriormente anunciada por Debussy em reação às apresentações de 1889, do teatro anamita, das danças javanesas e do gamelão, mencionadas anteriormente por Boulez, contrastando com a visão de Berlioz que também assiste oficialmente a uma apresentação de música chinesa dentro da Exposição Universal organizada em Londres em 1851. É interessante confrontar as duas perspectivas, ainda que não se trate exatamente do mesmo repertório:

Debussy :

“[...]Entretanto, a música Javanesa observa um contraponto junto ao qual o de Palestrina não passa de uma brincadeira de criança. E se escutarmos, sem idéia preconcebida de europeu, o encanto da “percussão” deles, somos realmente obrigados a constatar que a nossa é apenas um ruído bárbaro de parque de diversões.

Entre os Anamitas representa-se uma espécie de embrião de drama lírico, de influência chinesa, onde se reconhece a fórmula tetralógica; apenas há mais deuses e menos cenários...uma pequena clarineta furiosa conduz a emoção, um tantã organiza o terror... e é só²⁵.”

E Berlioz :

“Quanto à união do canto e do acompanhamento, ela era de tal natureza, que devemos concluir que aqueles chineses, no mínimo não possuem a menor noção de harmonia. A ária (grotesca e abominável sob todos pontos de vista), *terminava na tônica*, como qualquer dos mais vulgares de nossos romances, e não saía nem da tonalidade e nem do modo indicado desde o começo. O acompanhamento consistia em um desenho rítmico bastante vivo e sempre igual, executado pelo bandolim, e que se ajustava muito pouco ou nada com as notas da voz. O mais atroz disto é que a jovem mulher para aumentar o charme deste estranho concerto, e sem levar em conta o que fazia soar seu sábio mestre, se obstinava a arranhar com suas unhas as cordas *soltas* de um outro instrumento [...] Ela imitava assim uma criança que, colocada em um salão onde se faz música, se divertiria a tocar de qualquer jeito um piano, sem saber tocar. Era, em uma palavra, uma canção acompanhada de um pequeno charivari instrumental. Quanto à voz do Chinês, nada tão estranho havia ainda entrado em meus ouvidos : notas nasais, guturais, gementes, degeneradas, que eu compararia sem incorrer em exageros aos sons que fazem os cães,

Haï-Kaï de Messiaen em uma carta à P. Boulez : “[...] C’est autre chose que l’Unesco ou le Conseil dit “international” de la musique! À ce propos je vous avoue avoir été déçu par les Haï-Kaï de Messiaen; voilà où conduisent les rencontres Orient-Occident. Nous en reparlerons”. (“[...]Não é a mesma coisa que a Unesco ou o Conselho dito “internacional” da música! A este respeito confesso-lhe ter estado decepcionado pelos Haï-Kaï de Messiaen, veja que caminhos tomam estes encontros Oriente-Occidente.”) (*Pierre Boulez/André Schaeffner. Correspondance*. P. 84.)

²⁴ Em *Rituel* (1974-75) Pierre Boulez, ainda que escrevendo a obra em homenagem à morte de seu amigo Bruno Maderna, esconde com dificuldades a influência da estética extremo-oriental. Já em obras como *Marteau sans Maître* e *Pli selon Pli*, a instrumentação faz discretos encontros com trechos dos poemas, sugerindo simbolismos não europeus.

²⁵ C. Debussy, *Du Goût*, in S. I. M., 15 fév. 1913, p. 48. Reedição in *Monsieur Croche et autres écrits*. Paris, Gallimard, 1971, pp.228-231. Citamos aqui a tradução de Ramalhete, Raquel. RJ, Nova Fronteira, 1989, p. 198.

quando após um longo sono, esticam seus membros bocejando com força.”- “Concluo, que os Chineses e os Indianos teriam uma musica parecida com a nossa *caso tivessem uma*; mas eles estão quanto à isto ainda mergulhados nas trevas profundas da barbárie e em uma ignorância profunda onde apenas se distinguem alguns vagos e impotentes instintos; que, ademais, os Orientais chamam *música* o que nós chamamos *charivari*, e que para eles como para as feiticeiras do Macbeth, *o horrível é belo*.”²⁶

Debussy entrevê o que Pierre Boulez chamaria em 1956 a “ruptura do círculo do ocidente”.

Quanto a Berlioz, seus comentários representam fielmente uma visão característica de grande número de músicos europeus do século XIX. Saber em que consiste realmente esta ruptura é o que aqui nos interessa, pois ela implica uma outra forma de circulação das músicas não inscritas na tradição escrita no mundo europeu. Além das citações de instrumentos emblemáticos ou frases musicais isoladas que nunca puderam ultrapassar o aspecto anedótico de que outra forma o universo musical brasileiro pode compor com o europeu? Até que ponto as gramáticas musicais contemporâneas admitem elementos de linguagens nascidas de universos éticos totalmente diversificados?

Seria necessário que a lógica da música, ou das músicas européias, esta lógica da neutralidade, se transformasse em sua essência, em algo que liberasse o compositor para tratar internamente outros elementos musicais já assimilados a outras culturas. As possibilidades que o serialismo propõe à formação da linguagem musical, se por um lado devolvem ao timbre um espaço estruturador, por outro, abrem brechas para um número incontável de perplexidades face à

²⁶ A tradução é nossa. H. Berlioz, *Les soirées de l'orchestre*, 2ª edição, Paris, Michel Lévy, 1854, pp. 278-279, 284. *Apud, Schaeffner*, 1936, p. 309 : “Quant à l’union du chant et de l’accompagnement, elle était de telle nature, qu’on en doit conclure que ce Chinois-là du moins n’a pas la plus légère idée de l’harmonie. L’air (grotesque et abominable de tout point) *finissait sur la tonique*, ainsi que la plus vulgaire de nos romances, et ne sortait pas de la tonalité ni du mode indiqués dès le commencement. L’accompagnement consistait en un dessein rythmique assez vif et toujours le même, exécuté par la mandoline, et qui s’accordait fort peu ou pas du tout avec les notes de la voix. Le plus atroce de la chose, c’est que la jeune femme pour accroître le charme de cet étrange concert, et sans tenir compte le moins du monde de ce que faisait entendre son savant maître, s’obstinait à gratter avec ses ongles les cordes à *vide* d’un autre instrument.[...]. Elle imitait ainsi un enfant qui, placé dans un salon où l’on fait de la musique, s’amuserait à frapper à tort et à travers sur le clavier d’un piano sans savoir en jouer. C’était, en un mot, une chanson accompagnée d’un petit charivari instrumental. Pour la voix du Chinois, rien d’aussi étrange n’avait encore frappé mon oreille : figurez vous des notes nasales, gutturales, gémissantes, hideuses, que je comparerai, sans trop d’exagération, aux sons que laissent échapper les chiens quand, après un long sommeil, ils étendent leurs membres en bâillant avec effort”.- “Je conclus pour finir, que les Chinois et les Indiens auraient une musique semblable à la nôtre, *s’ils en avaient une*; mais qu’ils sont encore à cet égard plongés dans les ténèbres les plus profondes de la barbarie et dans une ignorance enfantine où se décèlent à peine quelques vagues et impuissants instintos; que, de plus, les Orientaux appellent *musique* ce que nous nommons *charivari*, et que pour eux, comme pour les sorcières de Macbeth, *l’horrible est le beau*.”

nova responsabilidade do compositor em estabelecer ele mesmo as hierarquias sonoras. Na necessidade de negação de um passado ainda muito recente, os músicos europeus, se precipitaram sem limites às civilizações onde o fato musical ainda se encontrava diretamente associado aos cultos sagrados. O discurso que traz sorrateiramente associações aos referenciais sagrados de culturas não europeias como forma de legitimar e vender melhor uma produção musical, sem assumir de fato o que implica tal universo de pensamento, foi praticado inúmeras vezes, ainda que em graus diferenciados. Boulez se refere a John Cage e ao emprego que este fez do *I-Ching* na composição de *Music of Changes* como uma prática “colonialista, como no século XVIII se importavam especiarias”.²⁷ Muitas vezes o pretexto do material – tudo o que é costumeiro classificar na família de “percussões” - e da conquista do ruído como elemento passível de integrar o discurso musical se confundiu com uma forma de atrativo pelas situações cerimoniais que estes contextos musicais carregavam²⁸. É necessário um senso agudo daquilo que se representa dentro de própria tradição escrita europeia para que a troca de influências se passe no nível da elaboração, superando-se o obstáculo do exotismo.

Ao refletir sobre a visão dos compositores europeus sobre as músicas não europeias, e dentro delas os segmentos das tradições musicais existentes no Brasil, ao estudar o caso da transcrição da macumba por Boulez, e finalmente ao observar estas questões em função do que possibilitou para este olhar o alargamento e a transformação das escalas no decorrer do século XX, apareceu-nos que a questão deve ser igualmente colocada no sentido inverso : como devem os músicos não inscritos na tradição europeia olhar esta música?

Estas reflexões fazem parte do desafio a que se propõe o laboratório de Etnomusicologia que se está criando na Escola de Música da UFMG. Como fazer face às demandas de colaboração com este impressionante programa de implantação de escolas indígenas, que requer de nós, não uma

²⁷ Pierre Boulez. Comunicação pessoal (2 de junho de 1994).

²⁸ Além do que citamos mais acima a respeito da criação do *Marteau sans maître*, seis tambores de madeira empregados na criação em 1957 de *Gruppen* de Stockhausen, foram tomados emprestados do Museu de Etnografia de Colonia.

abnegação, mas a condição de diálogo entre valores diferenciados? Para nós, responder à este desafio demanda o entendimento dos mecanismos profundos e invisíveis que são propulsores da linguagem musical de nossa própria tradição. Estes mesmos mecanismos que tantas vezes foram encobertos pela crença na autonomia estética de nossas produções artísticas. Alguns trabalhos no campo da etnomusicologia em Minas Gerais vêm abrindo esta via. Recentemente, pudemos descobrir com prazer o trabalho intitulado *Os sons do Rosário. Um estudo etnomusicológico do Congado Mineiro – Arturos e Jatobá*, da etnomusicóloga Glaura Lucas²⁹, que parece responder à vários destes desafios. Ainda que cumpra uma função de registro deste patrimônio musical imponente das Minas Gerais, a autora se recompõe a cada instante, diante do contingente, do fugitivo, do específico, que garante a força desta tradição musical. É que a real perspectiva para a análise musical se insere dentro do prisma da etnomusicologia e não o contrário. Por vezes, o abuso dos formalismos das práticas analíticas suplantou a visão antropológica da música, mesmo dentro da prática etnomusicológica. Vários dos nossos compositores que se sentiram às vezes constrangidos em se dizer experimentados nas passagens obrigatórias dos movimentos técnicos e estéticos pelos quais passaram os compositores da tradição européia teriam talvez podido economizar esta fastidiosa etapa, se aproximando mais da construção de uma linguagem que lida com a consciência que ela têm de seus próprios símbolos.

Bibliografia

Berlioz, Hector. *Les soirées de l'orchestre*, 2ª edição, Paris, Michel Lévy, 1854.

Bösche, Tomas. "Zwischen Opazität und Klarheit." in *Pierre Boulez II (Musik-Konzept*, Bd. 96, IV/97) editada por Heinz Klaus Metger e Rainer Riehn, Munique, 1997.

Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud/Jean Louis Barrault. Eschyle et l'Orestie. Paris, Julliard, 1955.

Boulez, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. Genève, Gonthier, 1963. Tradução : *A Música Hoje*. S.P., Ed. Perspectiva, 1972.

- *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966. Trad. *Apontamentos de aprendiz*, Editora Perspectiva, 1995.

²⁹ Dissertação de Mestrado defendida em abril 1999 na ECA/USP.

- “Música concreta”, in *Encyclopédie de la Musique*, Fasquelle, 1958. Reed. in *Relévés d'apprenti*, op. cit.

- “La corruption dans les encensoirs”: *La nouvelle Revue Française*, no 48, dez. 1956, reed. in, *Apontamentos de aprendiz* pp. 33-40.

- “Eventuellement” 1952, *Revue Musicale*. Reed. *Apontamentos de aprendiz*. Op. cit., pp. 137-168.

Pierre Boulez/John Cage : Correspondance. Editada por Jean Jacques Nattiez. Winthertur, Amadeus, 1990.

Pierre Boulez/André Schaeffner. Correspondance (1954-1970), apresentação e notas de Rosângela Periera de Tugny. Paris, Fayard, 1998

Debussy, Claude. *Du Goût*, in S. I. M., 15 fév. 1913, p. 48. Reedição in *Monsieur Croche et autres écrits*. Paris, Gallimard, 1971, pp.228-231. Tradução : Ramalhete, Raquel. *Monsieur Croche e outros ensaios sobre música*. RJ, Nova Fronteira, 1989, p. 197-198.

Domaine Musical. Bulletin International de musique contemporaine no 1. Paris, Bernard Grasset Editeur.

Lindemberg Monte, Nietta. “Política de educação escolar indígena no Brasil” in *BAY. A Educação Escolar Indígena em Minas Gerais*. Abril, 1998, pp. 44-47.

Ouellette, Fernand. *Edgar Varèse*. Paris, 1966, Ed. Seghers.

Piencikowski, Robert : “Assez lent, suspendu, comme imprévisible”, quelques aperçus sur les travaux d’approche d’*Eclat*”. *Genesis*, 4/93 *Écritures musicales d’aujourd’hui*, Paris, 1993, Jean Michel Place, p. 51-68.

Rouget, Gilbert. *La musique et la transe*. Paris, Gallimard, 1990 (2^a edição)

Schaeffner, André. *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l’histoire de la musique instrumentale*. Paris, Payot, 1936.

Schloezer, Boris de. *Introduction à J. S. Bach*. Paris, Gallimard, 1947.




Documentos manuscritos consultados na Coleção Pierre Boulez da Paul Sacher Stiftung :

“Le microphone bien tempéré”, microfilme no 25.

“Etudes d’ethnomusicologie”, microfilme no 25.

Esboços e manuscritos de *Marges*, *Trio pour percussions*, *Orestie*, *Étude sur un son*.

Guia para continuar

-  **Programação da ANPPOM 1999**
-  **Informação dos Participantes**
-  **Saída dos Anais da ANPPOM**