

# Idéias para uma musicologia das músicas digitais:

## notas para uma leitura de Landy

por Carlos Palombini

### Resumo

A musicologia da música eletroacústica resenhada por Landy em 1999 remete-se à tradicional divisão histórica/sistemática/etno. Porque a música eletroacústica não aceita certos pressupostos da musicologia tradicional, sua musicologia é necessariamente crítica. Ela coloca em cheque a divisão tradicional da disciplina. Como a antropofagia de Oswald de Andrade, a música concreta procede por análise e síntese, isto é, extração de elementos de conjuntos organizados e organização destes elementos em um novo conjunto onde, em última instância, eles estarão completamente desvinculados de suas funções originais. Também a musicologia das músicas digitais se constitui assim.

Em “Ideology and Musical Style” Derek Scott<sup>1</sup> (1999) afirma que “a ascensão nos últimos anos da ‘musicologia feminista’, da ‘musicologia crítica’ e da ‘musicologia gay e lésbica’<sup>2</sup> leva à pergunta: ‘estamos vivendo em uma era de musicologias alternativas ou testemunhando a desintegração da musicologia como uma disciplina?’” Para Scott, uma vez que o conceito unitário de uma disciplina é parte de um paradigma de pensamento musicológico hoje desacreditado, a musicologia deve ser proposta não como um campo autônomo de questionamento acadêmico ou uma disciplina, mas como um campo de transposições de vários sistemas significantes, um campo intertextual. Em

---

<sup>1</sup> Um dos decanos da musicologia crítica britânica.

<sup>2</sup> A designação “musicologia *queer*” me parece preferível. A palavra *queer* significa, literalmente, “diferente do normal”, “muito estranho” e, por derivação, “homossexual”; até recentemente pejorativa, ela foi retomada por ativistas libertários ou anárquicos em contraposição ao termo *gay*, associado a uma construção de identidade masculina, branca, classe média e consumista.

1966 Pierre Schaeffer propunha a música “como uma atividade globalizante, uma *interdisciplina* propriamente dita, a qual, atravessando várias disciplinas específicas, verifica por síntese suas contribuições parciais no plano dos fatos e no das idéias, uma atividade de descoberta, tanto quanto aquelas disciplinas, que visa não só criar obras mas também — e talvez sobretudo — fundar um conhecimento.”

Resenhando a musicologia da música eletroacústica,<sup>3</sup> Leigh Landy (1999) remete o leitor à conhecida repartição tríplice: musicologia histórica, musicologia sistemática e etnomusicologia. Segundo Landy, a musicologia histórica da música eletroacústica tem focado sobretudo os aparelhos e as técnicas. Ela deveria: (1) levar em conta os trabalhos da musicologia eletroacústica sistemática; (2) relacionar os desenvolvimentos musicais aos tecnológicos; (3) fundir num todo único as histórias das músicas “pop” e “contemporânea”.<sup>4</sup> A musicologia eletroacústica sistemática abarca uma variedade de sub-áreas: novas teorias de arte sonora, categorização de sons (níveis micro e macro), famílias de abordagens/trabalhos, (re-)síntese de som, manipulação de som, análise espectral, espectromorfologia, novos instrumentos, interfaces para interatividade/performance, novos protocolos para controle digital de som, novas abordagens de performance (contextos), multimídia, som e espaço/acústica, novas notações/representações, novas abordagens de análise, ordenação de som (nível micro), ordenação de entidades musicais eletroacústicas maiores (nível macro), inteligência artificial, modos de escuta/percepção, psicoacústica/cognição, arquivamento de

---

<sup>3</sup> “Qualquer música na qual a eletricidade esteja de alguma forma envolvida, no registro sonoro e/ou na produção, de modo distinto da simples gravação ou amplificação através do microfone” (Landy 1999).

<sup>4</sup> De fato, quando narradas em termos da evolução das “ferramentas” (gravadores, sintetizadores, aplicativos etc.), as duas histórias convergem.

informação, estética/filosofia/crítica, etc. Nem sempre tratadas de modo sistemático, estas sub-áreas se inter-relacionam de modo defectivo, segundo uma “mentalidade insular”. Seria desejável que os trabalhos incluíssem: (1) uma declaração da pretendida relevância dos resultados; (2) uma “auto-avaliação por retroalimentação adquirida” (vide Elliott 1991); (3) uma declaração da aplicabilidade dos possíveis resultados e das relações entre estes resultados e outros trabalhos.<sup>5</sup> A musicologia etno-eletracústica é a menos explorada. Preocupada com o impacto da música eletracústica sobre a escuta, com a cultura auditiva, a nossa relação com os sons circundantes, a emancipação do som como unidade musical e a avassaladora aceitação da música tecno em contraposição à aceitação marginal de outras formas de música eletracústica (inclusive o pop experimental), ela poderia reconectar uma “comunidade eletracústica”<sup>6</sup> um tanto quanto enclausurada à “comunidade” em geral. Landy advoga uma abordagem *ética*: a música eletracústica deve ser estudada “de fora” da comunidade que a produz.

No Editorial do *Critical Musicology Journal*, Steve Sweeney-Turner (1997) define assim a musicologia crítica: “(1) uma forma de musicologia que aplica à música aspectos da Teoria Crítica<sup>7</sup> como praticada em outras disciplinas das humanidades; (2) uma forma de musicologia que envolve a crítica teórica de tradições musicológicas

---

<sup>5</sup> A meu ver, um viés histórico poderia esclarecer a semântica de termos como “objeto sonoro”, “morfologia”, “música concreta”, “música eletracústica” etc., freqüentemente empregados em acepções distintas de uma “ilha” a outra, de um autor a outro e até de uma etapa a outra do percurso de um mesmo autor.

<sup>6</sup> Landy está ciente da heterogeneidade da “comunidade” em questão; vide o editorial de *Organised Sound* 2 (1).

<sup>7</sup> “O termo ‘Teoria Crítica’ entra mesmo em cena através da Escola de Frankfurt — Adorno et alia — e portanto tem suas raízes no pensamento pós-marxista [...]. A seguir, ele mais ou menos adere aos parisienses que emergem nos anos sessenta: Kristeva, Barthes, Cixous, Derrida, Deleuze, Clement, Irigaray, Lyotard et al.” (Sweeney-Turner 1999b).

anteriores.” A meu ver, uma musicologia das músicas digitais<sup>8</sup> deve ser necessariamente crítica, na segunda acepção citada acima. Uma musicologia histórica das músicas digitais não pode aceitar o papel do artista e o próprio sentido da “Arte” como dados<sup>9</sup> e, neste ponto, aproxima-se da etnomusicologia (as transformações da essência da arte em sua relação com a tecnologia podem ser seguidas nos textos de Spengler 1918–22, 1931, Beyer 1928, Valéry 1931, Heidegger 1935–36, 1954a, 1954b, Benjamin 1936, Adorno 1938, Simondon 1958 e Ponge 1961). Uma musicologia sistemática das músicas digitais deve recusar a “nota” como unidade do discurso musical (este tema que foi amplamente desenvolvido por Schaeffer e ecoa nos dilemas da análise tradicional diante da música atonal e da etnomusicologia diante da análise das “músicas de tradição oral”). Uma etnomusicologia das músicas digitais necessita rejeitar a tripartição estésico/neutro/poiético, segundo o esquema proposto por Molino, popularizado por Nattiez e ridicularizado por David Osmond-Smith,<sup>10</sup> para quem o “nível neutro” representa “uma derradeira tumba para a coisa-em-si de Kant”. Por fim, de modo geral, uma musicologia das músicas digitais deve questionar a própria tripartição histórica/sistemática/etno.

---

<sup>8</sup> Uma vez que a expressão “música eletroacústica” inevitavelmente evoca certa estética particular, a designação “músicas digitais” me parece preferível. Ela vem sendo usada desde 1996 na frase “música digital sob as estrelas”, o concerto de verão do Centro de Pesquisa Computacional em Música e Acústica (CCRMA) da Universidade de Stanford (vide <http://ccrma-www.stanford.edu/CCRMA/Events/Concerts/Summer-1996.html>), conforme mensagem enviada por Juan Carlos Pampin a Larry Austin em 27 de julho de 1999 e remetida pelo destinatário à Lista de Discussão da Comunidade Eletroacústica Canadense na mesma data.

<sup>9</sup> “Esta é seguramente uma condição quase inevitável de *qualquer* musicologia das formas Modernistas *ou* pós-modernas de música” (Sweeney-Turner 1999a).

<sup>10</sup> Em artigo publicado na *Contemporary Music Review*.

A musicologia eletroacústica histórica elegeu a querela *elektronische/concrète* como mito fundador e *Leitmotif*<sup>11</sup> para reduzi-la a um antagonismo de equipamentos (sintetizador/gravador), materiais (sons-eletrônicos/sons-gravados), métodos (serialismo/colagem) ou temperamentos (racional/intuitivo).<sup>12</sup> Em “Pierre Schaeffer, 1953” (Palombini 1993) mostrei que, para o grupo eletrônico, a tecnologia era, por assim dizer, neutra, uma mera ferramenta para o aperfeiçoamento da tradição musical da Europa ocidental; para Schaeffer, nova tecnologia significava uma mente nova, o questionamento daquela tradição. Considerando que relações tonais fossem inerentes à construção e à técnica dos instrumentos ocidentais, Schaeffer em princípio rejeitava a aplicação de métodos seriais aos instrumentos tradicionais, mas observava que, na prática, a *audição* de tais peças podia ser validada por uma técnica de escuta; considerando que a série aplicada a outras qualidades do som que não à altura perdia seu caráter negativo e abria aos novos sons os domínios da tradição, Schaeffer em princípio aceitava a aplicação de métodos seriais aos sons complexos, mas observava que, na prática, tais sons tinham pouco a ganhar com o recurso sistemático a técnicas seriais. Assim, métodos sincrônicos<sup>13</sup> de análise de texto podem colocar em questão não só certa musicologia eletroacústica histórica como também a musicologia histórica *tout court*. É que os adjetivos “histórico” e “sistemático” tradicionalmente não qualificam o método mas o objeto da disciplina: a musicologia histórica trata de “história da música”,

---

<sup>11</sup> Repete-se *ad nauseam* que a música “eletroacústica” surgiu da convergência entre os materiais da *musique concrète* e da *elektronische Musik*, convergência esta consagrada nas obras *Gesang der Jünglinge*, de Stockhausen (1956), e *Thema — omaggio a Joyce*, de Berio (1958).

<sup>12</sup> A música eletroacústica (no sentido restrito) insere-se na história das músicas digitais na medida em que as tecnologias analógicas representam uma ruptura radical com as tecnologias manuais de produção, fixação e reprodução de som; esta ruptura não é irrelevante no âmbito numérico, cujas especificidade estética, caso exista, ainda não foi celebrada.

<sup>13</sup> O termos “sincrônico” e “diacrônico” são tomados de empréstimo à lingüística para designar o estudo de problemáticas que se situam em certo ponto do tempo (sincrônicas) ou em certo espaço de tempo (diacrônicas).

a musicologia sistemática de “teoria musical”. Todavia, a musicologia “histórica” pode valer-se de métodos sincrônicos, diacrônicos e comparativos,<sup>14</sup> da mesma forma que a musicologia “sistemática”.<sup>15</sup>

Nos primórdios da música concreta, usar os restos de um órgão destruído pelos bombardeios era um ato de amor a um certo passado, e também a aceitação tácita de que tal passado já não era possível.<sup>16</sup> A música concreta gradualmente evoluiu de uma arte de fazer música a uma arte de dar ouvido aos sons. No momento em que o mundo pode ser destruído ao toque de um botão, as coisas cotidianas são tão importantes quanto as “obras de arte”. Revelar a organização sonora de *objets (sonores) trouvés* é transformar a escuta em uma arte. Ser capaz de escutar, não importa que som, em função das associações analógicas, causais e convencionais que ele engendra, e ser capaz de mover-se — anarquicamente? — de um tipo de relação a outra, é um exercício que nos prepara não só para criar novas músicas mas também para experimentar os sons, as imagens, as sensações e a vida de formas inesperadas e mais significativas. Estudando sincronicamente a história da música concreta e diacronicamente sua teoria, somos forçados a levar em conta questões de etnomusicologia.

---

<sup>14</sup> Uma análise comparativa das biografias de Beethoven disponíveis em Alemão no centenário de sua morte (sincronia); uma análise comparativa das biografias de Beethoven publicadas em Alemão entre o centenário de seu nascimento e o de sua morte (diacronia).

<sup>15</sup> Um estudo comparativo dos significados do termo “corpo sonoro” como empregado por Pierre Schaeffer e Pierre Boulez em *Vers une musique expérimentale*, redigido em 1953 e publicado em 1957 (sincronia); um estudo comparativo dos significados do termo “morfologia” como empregado por Schaeffer em *Traité des objets musicaux*, publicado em 1966 mas redigido no decorrer de quinze anos (diacronia).

<sup>16</sup> *Auschwitz*, a metáfora de Lyotard (1986) para a liquidação do projeto da *Aufklärung*, assume uma concretude inusitada aqui.

Para Sweeney-Turner (1999a), “a Musicologia Tradicional *tende* a concentrar-se (de modo não crítico) na condição da cononicidade, da grande arte e da autonomia estética de uma forma ou outra; a Musicologia Crítica tende a tentar lidar com o(s) contexto(s).” Para Nettl (1983), “se ‘a música no contexto cultural’ é musicologia padrão, o estudo da música na cultura pode ser efetuado com métodos convencionais de história e etnografia, enquanto o estudo de Merriam da música como cultura [...] é uma especialidade antropológica.” Parafrazeando Roland Barthes (1974), “cabe à Musicologia Crítica colocar em questão seu próprio discurso: ciência da linguagem musical, das linguagens musicais, ela não pode aceitar sua própria linguagem como um dado, uma transparência, uma ferramenta, em suma uma metalinguagem; imbuída das conquistas da psicanálise, ela se interroga quanto ao *lugar de onde fala*, uma interrogação sem a qual toda a ciência e toda a crítica ideológica são derrisórias: para a Musicologia Crítica, pelo menos assim o desejo, não existe uma *extraterritorialidade* do sujeito, ainda que erudito, em relação a seu discurso; em outros termos, a ciência não conhece afinal nenhum lugar de segurança, e neste ponto ela deveria reconhecer-se como *écriture*”.<sup>17</sup>

Tanto a música concreta quanto o antropofagismo de Oswald de Andrade, procedem por análise e síntese: extração de vários elementos de conjuntos organizados e organização destes elementos em um novo conjunto onde, em última instância, eles estarão completamente desvinculados de suas funções originais.<sup>18</sup> A musicologia da

---

<sup>17</sup> Para o conceito de *écriture* vide Barthes 1953.

<sup>18</sup> O mesmo mecanismo está presente no pensamento selvagem, no pensamento estrutural e na música tecno; Nettl (1983) o identifica ainda na criação das canções do peiote pelos índios norte-americanos.

música eletroacústica delineada por Landy também procede assim.<sup>19</sup> Heloisa Buarque de Holanda (1998) discerne no antropofagismo a “preferência brasileira por engolir a diferença ao invés de confrontá-la”.<sup>20</sup> A musicologia das músicas digitais sublinha a diferença.

---

<sup>19</sup> Em “Technology and Pierre Schaeffer” (Palombini 1998) utilizei o mesmo procedimento para propor uma “metafísica” do objeto sonoro.

<sup>20</sup> Como bem observa Tarasti (1987), “o Brasil sempre foi a terra prometida da retórica e de todos os tipos de perífrases e embelezamento dos fatos, onde nada é expresso diretamente”; aqui, todo o “não” se veste de infinitos matizes de “sim”.

## Referências

- Theodor Adorno. 1938. “Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens”. *Dissonanzen: Musik in der veralteten Welt*. In *Gesammelte Schriften XIV*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990 (iii): 14–50.
- Oswald de Andrade. 1928. “Manifesto antropófago”. *Revista de antropofagia* 1.
- Larry Austin. 1999. “Digital Music”. Mensagem de 27 de julho enviada à Lista de Discussão da Comunidade Eletroacústica Canadense.
- Roland Barthes. 1953. *Le degré zéro de l’écriture*. Paris: Seuil.
- Roland Barthes. 1974. “L’aventure sémiologique”. *Le monde*, 7 de junho.
- Robert Beyer. 1928. “Das Problem der kommenden Musik”. *Die Musik*.
- Walter Benjamin. 1936. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In *Gesammelte Schriften I.2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990 (iii): 431–508.
- John Elliott. 1991. *Action Research for Educational Change*. Milton Keynes: Open University Press.
- Martin Heidegger. 1935–6. “Der Ursprung des Kunstwerkes”. *Holzwege*. In *Gesamtausgabe V*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1977: 1–74.
- Martin Heidegger. 1954a. “Das Ding”. *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Günther Neske, 1967 (iii): 37–59, v. 2.
- Martin Heidegger. 1954b. “Die Frage nach der Technik”. *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Günther Neske, 1967 (iii): 5–36, v. 1.
- Heloisa B. de Hollanda. 1998. “The Law of the Cannibal or How to Deal with the Idea of ‘Difference’ in Brazil”. Palestra proferida em maio na Universidade de Nova Iorque. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa Avançado de Cultura Contemporânea. <http://www.ufrj.br/pacc/paper1.html>.
- Leigh Landy. 1997. “Editorial”. *Organised Sound* 2 (1): 1–2.
- Leigh Landy. 1999. “Reviewing the Musicology of Electroacoustic Music: a Plea for Greater Triangulation”. *Organised Sound* 4 (1). No prelo.
- Jean-François Lyotard. 1986. *Le postmoderne expliqué aux enfants: correspondance 1982–1985*. Paris: Galilée.
- Alan Merriam. 1977. “Definitions of ‘Comparative Musicology’ and ‘Ethnomusicology’: An Historical-Theoretical Perspective”. *Ethnomusicology* 21: 189–204.
- Bruno Nettl. 1983. *The Study of Ethnomusicology*. Urbana: University of Chicago Press.
- Carlos Palombini. 1993. “Pierre Schaeffer, 1953: Towards an Experimental Music”. *Music & Letters* 74 (4): 542–57. Trad. para o Português na *Revista Eletrônica de Musicologia* 3. [http://www.cce.ufpr.br/~rem/REMr3.1/artigos\\_v3.html](http://www.cce.ufpr.br/~rem/REMr3.1/artigos_v3.html), 1998.
- Carlos Palombini. 1998. “Technology & Pierre Schaeffer: Walter Benjamin’s *technische Reproduzierbarkeit*, Martin Heidegger’s *Ge-stell* and Pierre Schaeffer’s *Arts-Relais*.”

- Organised Sound* 3 (1): 35–43. Online em *MikroPolyphonie* 4.01, <http://farben.latrobe.edu.au/mikropol/>, 1997.
- Francis Ponge. 1961. *Méthodes*. Paris: Gallimard.
- Pierre Schaeffer. 1966. *Traité des objetx musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Seuil, 1977 (reimpressão ampliada).
- Derek B. Scott. 1999. “Ideology and Musical Style”. Comunicação apresentada em Rethinking Interpretive Traditions in Musicology: An International Musicological Conference. Universidade de Tel Aviv. <http://www.tau.ac.il/arts/musicology/interp99.html>.
- Gilbert Simondon. 1958. *Du mode d’existence des objets techniques*. Paris: Aubier, 1989 (iii).
- Oswald Spengler. 1918–22. *Der Untergang des Abendlandes: Umrissse einer Morphologie der Weltgeschichte*. München: Beck’sche. 2 vv.
- Oswald Spengler. 1931. *Der Mensch und die Technik: Beitrage zu einer Philosophie des Lebens*. München: Beck’sche.
- Steve Sweeney-Turner. 1997. Editorial. *Critical Musicology Journal*. Universidade de Leeds. <http://www.leeds.ac.uk/music/Info/CMJ/cmj.html>.
- Steve Sweeney-Turner. 1999a. “This and That”. Mensagem de 20 de agosto à Lista de Discussão da Musicologia Crítica.
- Steve Sweeney-Turner. 1999b. “Speiran Anent Thocht”. Mensagem de 21 de agosto à Lista de Discussão da Musicologia Crítica.
- Eero Tarasti. 1987. *Heitor Villa-Lobos ja Brazilian sielu*. Helsinki: Gaudeamus. Tradução para o Inglês: *Heitor Villa-Lobos: the Life and Works, 1887–1959*. Jefferson, Carolina do Norte: McFarland, 1995.
- Paul Valéry. 1931. *Pièces sur l’art*. Paris: Gallimard, 1934.

# Guia para continuar

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