



## **Interconexões entre os instrumentos eletrônicos e a música de concerto no século XXI: reconceituação como horizonte composicional**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUB-ÁREA: COMPOSIÇÃO

*Ricardo Augusto Moreira Alves*  
*Universidade Federal da Bahia – flash.alves@gmail.com*

**Resumo:** O artigo fará um recorte na dissertação de mestrado desse autor propondo uma análise reflexiva acerca de aspectos teóricos e motivacionais decorrentes da incorporação de instrumentos eletrônicos – bem como seus artefatos – na música de concerto no século XXI. Para tal objetivo, o conceito de *reconceituação* proposto por Rebecca McSwain será sugerido como horizonte composicional, de forma que as mais diversas implicações decorrentes dessa associação possam ser vislumbradas como oportunidades composicionais.

**Palavras-chave:** Composição. Instrumentos eletrônicos. Aspectos motivacionais.

**Interconnections between electronic instruments and the concert music in the 21th century: reconceptualization as a compositional horizon**

**Abstract:** This article will make a cut in this author master's degree thesis proposing a reflective analysis of the phenomena resulting from the merger of electronic instruments - and its artifacts – in the concert music in the XXI century. For this purpose, the concept of reconceptualization proposed by Rebecca McSwain will be suggested as compositional horizon so that a wide range implications of this association can be envisioned as compositional opportunities.

**Keywords:** Composition. Electronic Instruments. Motivational aspects.

### **1. Introdução**

Das primeiras experimentações realizadas pela vanguarda musical do século XX até a comercialização de músicas pela internet, as relações entre a tecnologia e o fazer e ouvir musicais estão sendo constantemente alteradas. Rádio, TV, cinema, shows: essas novas mídias beneficiam e são beneficiadas pela eletrônica que exerce inegavelmente interferências diversas sobre a forma como produzimos e vivenciamos a música. Nessa perspectiva, a música de concerto<sup>1</sup> pode ainda manter-se absoluta, descontaminada e livre de tais influências? Qual o papel do compositor diante desse contexto? Existe uma responsabilidade histórica do compositor enquanto agente interpretativo da realidade na qual está inserido? Estas são algumas questões de caráter subjetivo e que podem abarcar os mais diversos posicionamentos, mas que, aqui, não devem deixar de serem consideradas. Não se trata de respondê-las definitivamente, mas de reconhecer sua importância para que, então, novas perguntas possam ser formuladas e respondidas. Esse artigo, portanto, apresenta-se como uma provocação para que cada vez mais pesquisadores e compositores contribuam com um campo de conhecimento tão promissor ao compor musical, mas que ainda não consolidou

uma literatura sólida e pacificada comparativamente à tradição ‘acústica’ quando relacionada à performance da música de concerto (não relacionada à *música eletroacústica*, *música concreta/acusmática*, *eletrônica em tempo real/Pure data* e afins).

A pesquisa utilizou um grupo específico de instrumentos eletrônicos como objeto de estudo, especificamente guitarra elétrica, baixo elétrico e instrumentos de teclas (piano elétrico, órgão *Hammond*, *Clavinet* e sintetizadores) – doravante ‘instrumentos objeto’ –, todos fabricados em série e geralmente associados a gêneros musicais populares<sup>2</sup> para discutir as implicações adivindas de sua incorporação à música de concerto no século XXI. No âmbito da pesquisa de Mestrado, foram concebidas como produto final as obras *Interferências I e II* que buscaram materializar composicionalmente as questões suscitadas ao longo da pesquisa, mas que, por falta de espaço, serão superficialmente aqui analisadas.

O conceito de *reconceituação* proposto por Rebecca McSwain no artigo *The social reconstruction of a reverse salient in electric guitar technology: noise, the solid body, and Jimi Hendrix*<sup>3</sup> (in BRAUN, 2002: 186-198) apresentar-se-á como um componente articulador na harmonização dos eventuais impasses conceituais aqui discutidos, sendo assim alvitado como um horizonte composicional viável para o engendramento dos mais diversos discursos conceituais.

Este artigo será fundamentado na conexão de três princípios estruturais (provenientes do primeiro capítulo da dissertação de Mestrado) que serão discutidos individualmente em cada um dos tópicos a seguir:

- Instrumentos eletrônicos e cultura de massa;
- Construção social da tecnologia e a música do século XXI;
- Interpretação e *Reconceituação*;

## **2. Instrumentos eletrônicos e cultura de massa**

A popularização e acessibilidade dos instrumentos eletrônicos objeto dessa pesquisa confunde-se com o nascimento de uma cultura de “massa” e seus gêneros musicais populares procedentes. Nesse caso específico, houve uma relação de simbiose entre esse dois fenômenos: o crescimento de ambos foi mutuamente favorecido. Tais mudanças ocorreram no período após a Segunda Guerra mundial no Estados Unidos da América. A explosão demográfica desse período conhecido como *baby-boom*, associada a um cenário econômico favorável, propiciou o surgimento de uma classe média nas áreas metropolitanas, além de

uma geração de jovens com acesso direto a novos implementos tecnológicos como a televisão e o rádio. O poder aquisitivo dessa nova “categoria social” favoreceu o nascimento de uma “indústria cultural”<sup>4</sup> que ali vislumbrou um potencial nicho mercadológico.

Estabeleceu-se, portanto, toda uma estrutura de veiculação que dependia diretamente da eletrônica para concretização de seus objetivos comerciais. Roy Shuker define adequadamente esse viés econômico: “As expressões cultura de massa e sociedade de massa referem-se à produção da cultura como mercadoria, produção em massa para consumidores indiscriminados, objetivando o lucro” (SHUKER, 1999: 92). Todo o aparato tecnológico envolvido nesse contexto contribuiu simbioticamente para que gêneros musicais norte-americanos como o *Jazz*, o *Blues*, a *Country-music* se estabelecessem e se popularizassem, ao mesmo tempo em que sedimentaram suas técnicas e recursos idiomáticos mais representativos. Por outro lado, a dissociação desses elementos quando transpostos para a outro contexto como, por exemplo, à música de concerto, pode encerrar alguns perigos. O mais evidente deles seria a padronização ou o engessamento de alguns signos musicais mais adequados à comunicabilidade – particularidade amplamente favorecida pelo arcabouço tecnológico utilizado pela ‘indústria cultural’.

Em sentido contrário, Simon Frith (FRITH, 1996) anuncia uma “cultura de massa” positiva ao afirmar que o valor da cultura popular reside em efeitos ideológicos. Ou seja, não se trata de avaliar a qualidade artística de um artista ou produção popular, mas de avaliar suas implicações ideológicas disponíveis à análise acadêmica. Nesse cenário, todos os envolvidos nesse processo possuem legitimação interpretativa ativa, sendo que tal fato não apenas afasta uma passividade crítica, mas sugere que a expectativa dessas interpretações críticas vislumbra aspectos positivos.

### **3. Construção social da tecnologia e a música do século XXI**

Eric Salzman sinaliza que entre os resultados decorrentes da introdução da tecnologia na música se encontra “o desenvolvimento de novas formas de comunicação” e que essa tecnologia, mais do que apenas a disponibilizar novos sons, “sugere notavelmente novas formas para se lidar com as velhas questões de criação e comunicação”. [...]. “Num sentido real, a tecnologia é um conjunto de ferramentas, bem como uma condição cultural e, portanto, a sua relação com a cultura é produzida de um feedback contínuo” (SALZMAN, 2001: 150 e 152). Logo a tecnologia, desenvolvendo-se como uma ‘nova forma de comunicação’, assume o papel de uma linguagem que, como afirma James P. Kraft<sup>5</sup>, “[...] molda em vez de simplesmente refletir a realidade social” (apud BRAUN, 2002: 172). Adaptando essa ideia

especificamente no que concerne a música popular, Simon Frith nos diz que esta não apenas relaciona aspectos sociais, ela própria é um processo social – não apenas reflete valores populares, mas os produz – música não representa valores, mas os vive (FRITH, 1996: 270 e 271). Essa tendência seria o que Robert Middleton considera um “estudo cultural da música”, ou seja, “[...] um estudo que focaliza na música, mas recusa-se a isolá-la”<sup>6</sup> (MIDDLETON, 2002: *preface*).

Infere-se das declarações anteriores que, se a própria música popular e a tecnologia não são apenas consequências da realidade social (pois também a influenciam), não podem, portanto, dela serem isoladas. Tal assunção sugere que o compositor, ao ignorar a tecnologia, ignora também o meio social em que está inserido, pois a tecnologia é parte integrante desse meio exercendo e sofrendo simultaneamente suas influências em um processo causalista de construção coletiva. Uma questão crucial daí advinda seria como o compositor contemporâneo pode lidar com essa imanência e como pode utilizá-la a seu favor. É oportuna assim a tentativa de este situar-se historicamente enquanto agente interpretativo no século XXI, buscando identificar algumas tendências e características que possam, de alguma forma, sinalizar o período histórico atual, chamado por alguns autores como o pós-modernismo<sup>7</sup>.

João Paulo Costa do Nascimento (NASCIMENTO, 2011: *passim*), ao revisar a literatura sobre a pós-modernidade, fundamenta-se primordialmente no trabalho *A condição pós-moderna* do filósofo francês Jean-François Lyotard para tentar traçar um panorama do pós-moderno em música. Nascimento atribui como marco inicial desse ciclo “quando o contexto tecnológico da informatização do período pós-guerra permite o abandono da nostalgia da unidade do saber e a proliferação da multiplicidade dos jogos de linguagem dos saberes, suplantando definitivamente a crença nas metanarrativas” — propostas de aglutinação do saber sobre as quais narrativas menores se reportariam. Logo, essa incredulidade em uma tendência universalizante e autosuficiente direciona-se a um pluralismo de interesses que pode naturalmente associar eventuais diferenças, por mais incompatíveis que estas sejam. A afirmação do compositor Americano erudito John Zorn ilustra adequadamente tal concepção:

Eu cresci em Nova York como um “louco” por mídia, assistindo a filmes e TV e comprando centenas de discos. Há um monte de jazz em mim, mas há também um monte de rock, muito de clássico, um monte de música étnica, muito blues, muito de trilhas sonoras de filmes. Eu sou uma mistura de todas essas coisas ... [...]. Devemos tirar proveito de toda a boa música e músicos no mundo sem medo de barreiras musicais, que às vezes são até mais forte do que as raciais ou religiosas. Essa é a força da música pop hoje. É universal (in McCLARY, 2000: 148)<sup>8</sup>.

Robert P. Morgan reconhece a crença de muitos compositores nesse ecletismo pós-moderno substancializado na afirmação acima afirmando que, nesse caso, esses estilos pessoais são tratados não como “um quadro compartilhado e estável”, mas como um direito pessoal. A “música do nosso tempo”, portanto, não seria um tipo específico de música e, sim, uma “música total” com a capacidade (em princípio) de abarcar todas possibilidades ou estilos musicais disponíveis. Morgan, contudo, nos alerta que esse fenômeno ainda não foi suficientemente “digerido”, ou seja, “Estamos apenas começando a entender as implicações de longo alcance desta nova acessibilidade estilística abrangente” (MORGAN, 1991: 486). Diante da constatação anterior podemos nos perguntar: como um compositor erudito que ambicione incorporar os instrumentos eletrônicos ao seu universo composicional pode se posicionar diante de uma multiplicidade de orientações musicais em que todas as possibilidades são possíveis sem sentir-se sem referências e sem incorrer nos perigos estandarizantes inerentes a uma excessiva aderência aos signos e associações com a música popular?

#### 4. Interpretação e reconceituação

Rebecca McSwain utiliza o conceito de *reverse salients* do historiador tecnológico Thomas Hughes para um exame do desenvolvimento tecnológico da guitarra elétrica e da música produzida por este instrumento numa perspectiva em que não apenas seus aspectos técnicos são evidenciados<sup>9</sup>. Segundo Hughes, *reverse salients* são problemas críticos surgidos na dinâmica de um sistema tecnológico durante o irregular crescimento de seus componentes. Estes necessitam de um maior desenvolvimento para serem eliminados e assim, conseqüentemente, permitir seu aprimoramento.

McSwain sugere que a história da guitarra elétrica no século XX pode ser contemplada como uma sequência de eventos delimitada em três estágios. O primeiro deles refere-se à eletrificação de um instrumento (nesse íterim ainda considerado tradicional – uma adaptação do violão acústico) para que maiores níveis de volume pudessem ser alcançados. Com essa mudança técnica surgiu um problema crítico ou um *reverse salient*: “[...] a ocorrência de sons não-familiares, indesejáveis e incontrolláveis<sup>10</sup>” (in BRAUN, 2002: 186), ou seja, o *feedback*. O solução para este problema foi a construção de instrumentos de corpo maciço (*solid-body*) que minimizavam sua ocorrência.

No segundo estágio, os limites da amplitude sonora (volume) começaram a ser forçados cada vez mais no campo da música popular um pouco antes da 2ª guerra mundial. Nesse interregno, o “problema” inicial – aparentemente solucionado –, ainda necessitava de

desenvolvimento, tendo em vista este ser um processo dinâmico que simultaneamente sofria e exercia influência do meio social. Após a 2ª guerra, os instrumentos de corpo maciço estavam mais adaptados às particularidades desse contexto, porém ainda não eliminaram totalmente a ocorrência do *feedback*.

McSwain afirma que no terceiro e último estágio da história da guitarra elétrica, as sonoridades outrora “não-familiares, indesejáveis e incontrolláveis” (*reverse salients* sonoros) passaram por um processo de “reconceituação” (*reconceptualization*) sendo então consideradas esteticamente aceitáveis ou mesmo importantes na performance musical. Nesse sentido, “o que antes era ‘ruído’ tornou-se ‘música’, e essa parte do sistema tecnológico da guitarra elétrica não mais vislumbrava um caminho ‘para trás’, e sim ‘para a frente’ (*foward salient*), abrindo o caminho para uma nova estética musical popular<sup>11</sup>” (Id: 188). McSwain sugere, portanto, uma abordagem diversa do conceito de *reverse salients* de Hughes, propondo a influência de fatores estéticos e socioculturais sobre o desenvolvimento tecnológico como uma alternativa dinâmica dentro desse processo. Isso seria o que ela denomina *reconstrução social* (*social reconstruction*), um modelo no qual “a *reverse salient* não é fixada em termos técnicos, mas eliminada em um processo de ‘reconceituação’” (Id, *ibid*). Neste processo de *reconceituação*, portanto, o *feedback* (*reverse salient*) não deixou de ocorrer na guitarra elétrica, este deixou de ser considerado um problema ao ser interpretado como um elemento que poderia expressar novos sentimentos ou ideias<sup>12</sup>. Ou seja, o *feedback* não cessou, o que foi mudado foi a forma como ele foi analisado, articulado e explorado para estruturar os novos discursos conceituais da juventude do período pós 2ª guerra.

Adaptando este conceito à nossa pesquisa, sugere-se que os outrora “perigosos” signos e associações provenientes das associações entre as idiomáticas eletrônicas e a música popular podem ser perfeitamente *reconceituadas* e exploradas composicionalmente de maneira intencional e consciente.

#### 4. Aspectos Composicionais

As obras *Interferências I* e *Interferências II*, apresentadas como produto final da pesquisa de mestrado, buscaram personificar os conceitos aventados em todo o trabalho<sup>13</sup>, sendo concebidas como a interpretação pessoal do autor frente à problemática inerente às associações entre os instrumentos eletrônicos objeto e a música de concerto. Logo, no âmbito da prática composicional foi preconizada a interconexão entre os signos, elementos e idiomáticas identificáveis em gêneros musicais populares e os instrumentos tradicionais

de orquestra como horizonte conceitual destinado à concepção de uma unidade artística fundamentada nos aspectos motivacionais discutidos em toda a pesquisa.

Para facilitar a implementação composicional das concepções teóricas e motivacionais discutidas na dissertação, o parâmetro altura foi limitado quase que exclusivamente ao tríplice (0,1,6), personificado nas variações (retrógrado, inversão, rotação) de um gesto musical principal comum às duas obras. O mesmo conceito foi estendido aos aspectos rítmicos, recorrentemente representados nas variações de alguns padrões rítmicos ao longo das duas composições. As figuras 1 e 2 exibem respectivamente os pontos supracitados:



Fig. 1: Gesto musical principal

Fig.2: Padrões rítmicos recorrentes

Quanto aos aspectos formais, apesar de ser possível perceber a distinção entre seções distintas, não houve intenção direta em evidenciar uma continuidade entre eventos musicais, mas sim ressaltar cada momento como parte integrante de um fluxo de acontecimentos com influência direta sobre a narrativa proposta. Nesse caso, a dialética entre a interação e o antagonismo entre grupos instrumentais heterogêneos. Sob tal concepção formal, podemos depreender um aspecto fundamental no processo composicional adotado: o gesto musical enquanto principal elemento formador do tecido musical. Foi tentado que cada gesto fosse tanto autossuficiente assim como também conectado à unidade formal e conceitual das obras. A partir desse ponto, analisaremos cada uma das obras em separado.

Em *Interferências I* o grupo dos instrumentos eletrônicos portou-se à maneira de uma “Banda de *Rock*”, exibindo duas de suas mais latentes preconcepções: grandes volumes e a predisposição para romper discursos. Isso foi materializado em cortes composicionais recorrentes que interrompem a linearidade dos eventos musicais. Esse comportamento, à maneira do exposto no Ex.1, buscou intencionalmente ressaltar os estereótipos “comportamentais” dos instrumentos eletrônicos como uma forma de fricção/resistência antagônica frente à incursão destes agentes alienígenas ao universo erudito. Ou seja, tais associações foram propositalmente “reconceituadas” como um substrato compositivo no agenciamento dos grupos orquestrais de forma a sugerir uma narrativa musical em que esses elementos pudessem refletir sobre suas próprias existências, atitudes e opiniões.



Ex.1: *Interferências I*, comp. 06 a 09 – Corte composicional promovido pelo grupo dos instrumentos eletrônicos

Contrariamente, em *Interferências II* foi tencionada uma maior conexão e homogeneidade entre os grupos acústico e eletrônico. Por esse motivo, os instrumentos eletrônicos atuaram no sentido de evidenciar um maior colorido orquestral, explorando-se mais enfaticamente seus artefatos, efeitos e técnicas idiossincráticas (analisados nos cap. 2, 3 e 4 da dissertação).



Ex.2: *Interferências II*, c.39 a 41 – Homogeneidade orquestral

Podemos notar no trecho exposto no Ex.2 a atuação simultânea de efeitos, técnicas e recursos idiomáticos nos grupos acústico e eletrônico no sentido de formar uma complexa textura orquestral que, apesar da idiossincrasia e heterogeneidade idiomática desses elementos, auditivamente revela uma certa homogeneidade entre os elementos componentes.



Para resumir e complementar os aspectos composicionais apresentados anteriormente, nesse ponto confrontaremos as peculiaridades e distinções mais significativas relacionadas às duas obras. Vejamos a figura 3 a seguir:

<b>DISTINÇÕES</b>	
<i><b>INTERFERÊNCIAS I</b></i>	<i><b>INTERFERÊNCIAS II</b></i>
Maior antagonismo entre os grupos instrumentais acústico e eletrônico	Interdependência entre os grupos orquestrais (“diálogo”)
Exploração proposital da potencia sonora do grupo instrumental eletrônico e seus signos/associações com a música popular	Favorecimento de nuances/ sutilezas na textura instrumental resultante da conexão entre os grupos instrumentais acústico e eletrônico
Utilização composicional “tradicional” dos instrumentos eletrônicos	Maior ênfase na exploração das técnicas, recursos, efeitos e idiomáticas eletrônicas
Execução instrumental estrita	Favorecimento à aleatoriedade e à improvisação na confecção dos gestos musicais
“Da ideia ao efeito”	“Do efeito à ideia”

Fig. 3: Tabela comparativa (aspectos composicionais): *Interferências I e II*

## 5. Considerações finais

Por todo o exposto neste artigo, podemos sugerir que o conceito de *reconceituação* apresenta-se como uma viável perspectiva composicional frente ao potencial estandarizante associado aos instrumentos eletrônicos “populares” objeto e a suas técnicas e recursos idiomáticos. “Reconceituar” nesse cenário pressupõe reconhecer a influência da tecnologia nas “mudanças estéticas da realidade”, ao mesmo tempo em que se busca refutar qualquer determinismo presente nesse processo. “Reconceituar” significa reconhecer a importância da interpretação de cada agente frente a esses elementos (entre os quais situam-se os instrumentos objeto) no “fazer” e “ouvir” musicais, evidenciando assim oportunidades “eletrônicas”, e não apenas suas associações mais superficiais. “Reconceituar”, enfim, favorece a inclusividade e desestimula o isolamento/engessamento, fato que se adequa perfeitamente nas tendências delineadas no universo da música de concerto do século XXI.

## Referências:

- ALVES, Ricardo Augusto Moreira. *Reflexões sobre aspectos motivacionais e potencialidades idiomáticas decorrentes da utilização de instrumentos eletrônicos em Interferências I e II*. Dissertação de Mestrado. Salvador: Programa de Pós-Graduação em música/UFBA, 2014.
- BRAUN, Hans-Joachim. *Music and Technology in the Twentieth century*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press Edition, 2002.
- CERQUEIRA, Fernando. *Artimanhas do compor e do pensar: percurso criativo através de textos*. Salvador: Quarteto, 2007.
- CHADABE, Joel. *Electric Sound: the past and promise of electronic music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1977.

- FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Harvard University Press, 1996.
- McCLARY, Susan. *Conventional wisdom: the content of musical form*. Berkeley: University of California Press, 2000.
- MIDDLETON, Robert. *Studying popular music*. 6nd ed. Open University Press, 2002.
- MORGAN, Robert P.. *Twentieth-century music: a history of musical style in modern Europe and America*. New York: W.W. Norton & Company, 1991.
- NASCIMENTO, João P.C.. *Abordagens do pós-moderno em música: a incredulidade das metanarrativas e o saber musical contemporâneo* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.
- SALZMAN, Eric. *Twentieth-century music: an introduction*. 4<sup>th</sup> ed. Prentice-Hall, 2001.
- SHUKER, Roy. *Vocabulário da música pop*. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Ed. Hedra, 1999.

## Notas

- <sup>1</sup> Nesse artigo será adotada a definição de João Paulo Costa do Nascimento (2011: 09) sobre o termo música de concerto considerando-o como “qualquer manifestação ocidental que se denomine música clássica ocidental, música erudita ou música contemporânea, desde que entendida como herdeira das tradições de sala de concerto”.
- <sup>2</sup> Ciente de que o termo *popular* quando relacionado à música produzida sob tal rótulo é controverso e não pacificado devido à existência de uma série de situações musicais que perpassam qualquer tentativa de classificação, neste trabalho, essa expressão será utilizada apenas para antagonizar (em uma situação ideal e hipotética) o termo *música de concerto*.
- <sup>3</sup> A reconstrução social de um *reverse salient* na tecnologia da guitarra elétrica: ruído, (guitarra de) corpo maciço e Jimi Hendrix (grifo nosso).
- <sup>4</sup> Nesse trabalho será adotada a definição de Nicholas Garnham para o termo “indústria cultural” (notabilizado por Theodor W. Adorno) e descrita no livro *Concepts of culture: public policy and cultural industries* (p.25) como uma instituição econômica “que emprega os modos de produção e a organização característicos das empresas industriais para produzir e difundir símbolos na forma de bens e serviços culturais, geralmente—embora não exclusivamente—como mercadorias” (apud SHUKER, 1999: 172). Cabe ressaltar que não é o objetivo desse artigo prover uma discussão musicológica aprofundada sobre esse conceito. A definição supracitada é admitida primordialmente como um pré-requisito para que o processo de popularização dos instrumentos eletrônicos objeto seja contextualizado e defendido não apenas sob uma perspectiva “determinista” baseada em um propósito exclusivamente comercial. Logo, esta pesquisa, apesar de assumir essa definição, a utiliza como forma de sugerir esse contexto “mercadológico” como fonte de relevantes oportunidades e potencialidades conceituais na formação dos mais variados discursos composicionais.
- <sup>5</sup> Baseado no trabalho dos pós-estruturalistas Michael Foucault e Jacques Derrida.
- <sup>6</sup> [...] *a study which focuses on music but refuses to isolate it*.
- <sup>7</sup> Cabe esclarecer que o termo *pós-modernismo* ainda é controverso na literatura e que será utilizado neste artigo apenas como uma tentativa de sugerir algumas características identificáveis na música do século XXI.
- <sup>8</sup> *I grew up in New York City as a media freak, watching movies and TV and buying hundreds of records. There's a lot of jazz in me, but there's also a lot of rock, a lot of classical, a lot of ethnic music, a lot of blues, a lot of movie soundtracks. I'm a mixture of all those things ... [...]. We should take advantage of all the great music and musicians in this world without fear of musical barriers, which sometimes are even stronger than racial or religious ones. That's the strength of pop music today. It's universal.*
- <sup>9</sup> Esse tópico, de certa forma, retorna a discussão levantada no tópico anterior ilustrando o processo de desenvolvimento tecnológico da guitarra elétrica como um encadeamento de acontecimentos influenciados e alicerçados por meio de interconexões com o meio social.
- <sup>10</sup> [...] *the occurrence of unfamiliar, undesired, and uncontrolled sounds*.
- <sup>11</sup> *What had been 'noise' became 'music', and this part of the technological system of the electric guitar was no longer backward, but forward, leading the way to a new popular music aesthetic.*
- <sup>12</sup> Como exemplo representativo desta concepção, podemos citar a performance do Hino Norte-americano executada pelo guitarrista *Jimi Hendrix* no festival de *Woodstock* em 1969.
- <sup>13</sup> Cabe ressaltar que pesquisa de Mestrado – em sentido amplo – propõe uma atuação adicional e concomitante entre aspectos motivacionais (conceituais), aspectos idiomáticos (técnicos) e aspectos composicionais, sendo que essa conexão não foi explorada em profundidade neste artigo.