



Vol. 12, n.2, pp. 1-5, 2018

---

## Da sala de concerto ao estúdio eletroacústico: ensaio sobre as mudanças na cena cultural musical de Nova York no pós-guerra

### **Cláudio de Melo Filho**

Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF. Tem como foco de pesquisa: Arte e tecnologia em espaços expositivos; Bienais e instituições; Espaços expositivos - museus e galerias; Arte e tecnologia no Brasil; Corpo e tecnologia.

E-mail: [claumelof@gmail.com](mailto:claumelof@gmail.com)

### **Paula Guerra**

Professora de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal.

E-mail: [pguerra@letras.up.pt](mailto:pguerra@letras.up.pt)

### **Resumo**

A escuta musical tem vindo a sofrer modificações significativas com a difusão das tecnologias de reprodução do século XX. A elite tradicional – detentora dos valores tradicionais de música sinfônica – havia perdido sua hegemonia em decorrência as práticas populares surgidas no pós-guerra. Este ensaio propõe a compreensão das mudanças estruturais que permeiam os locais de execução de música, tanto tradicional quanto o “novo experimentalismo”, o Jazz, estúdio eletroacústico e sua difusão pelas rádios na cidade de Nova York, criando uma nova cena.

**Palavras-chave:** Escuta. rádio. Jazz. estúdio eletroacústico. cena.

### **Abstract**

The music listening received significant changes with the expanse of reproduction technologies of XX century. The traditional elite – owner of symphonic music values – had lost your hegemonic status because of newest popular *praxis* in postwar. This essay aims the comprehension of structural changes that permeate places of music – traditional and ‘new experimentalism’ – Jazz, electroacoustic and radio’s propagation in New York City, creating a new scene.

**Keywords:** Listening. radio. Jazz. electroacoustic studio. scene.

Se inicialmente as tecnologias da música se configuraram em aparelhos de reprodução como gramofone, fonógrafo, gravadores e discos de vinil (IAZZETTA, 2009), no século XX há um crescente interesse sobre o papel reflexivo do rádio, do estúdio eletroacústico e de novas vertentes musicais cujo impacto nos modos de apreciação e prática sonora impulsionam uma transformação na cultura musical em países emergentes pós-segunda guerra mundial. Ao pensarmos na historiografia da música do último século, significa também pensarmos sobre um novo tratamento do material sonoro. Gradativamente, assistiu-se a uma extensão das possibilidades sonoras incorporadas à música. O primeiro período do século XX é significativamente revolucionário comparado ao tradicionalismo das escolas e estilos dos séculos anteriores. O espírito moderno que se emerge contamina os ramos ligados a arte e literatura amplamente difundidos pelos pintores e escritores europeus, os quais formulam rupturas nas formas de concepção pictóricas e poéticas específicas do período. Ao contrário, na música, o termo modernismo pode ser amplamente discutido e dificilmente chegaremos a conclusões sobre seu início específico. As duas últimas décadas do século XIX já apresentavam sinais de ruptura com os gêneros musicais tradicionais estabelecidos, assim como modos de notação musical e performance sonora. O que havia começado com o afastamento do romantismo alemão e construção das novas harmonias de Stravinski, Scriabin e Schonberg, culmina na libertação dos sistemas de tonalidades e harmonias que, em geral, estava presente de forma imperativa em toda representação musical da europeia ocidental desde o século XVII.

Se, em algum ponto, podemos definir o processo da música moderna, identifica-se em *Prélude à A'près-Midi d'um Faune*<sup>1</sup> (1892) de Claude Debussy como seu anúncio. A novidade contida no *Prélude*<sup>2</sup> residia no abandono da harmonia tolerável, antes já aberta por Wagner e Liszt. Debussy abandonou a narrativa musical e desenvolveu novos parâmetros rítmicos, abrindo assim, um novo caminho possível para a música moderna:

A natureza e as consequências da revolução de Debussy só seriam plenamente reconhecidas depois da Segunda Guerra Mundial, e em termos imediatos ele exerceu uma influência ampla mas limitada: seus títulos alusivos, suas práticas harmônicas e

---

<sup>1</sup> A obra é baseada no poema de Stéphane Mallarmé intitulada *L'Après-midi d'un faune*, publicado em 1876. Mallarmé proporciona a história de tom erótico, de um fauno que tem em sua passagem em ambiente de écloga a visão de ninfas e náiades as quais incitam sua paixão. Seu caminhar é acompanhado por uma flauta que toca até a exaustão, onde ao acordar percebe que todos os prazeres experiências era fruto de um sonho.

<sup>2</sup> A partitura de *Prélude à A'près-Midi d'um Faune* (1892) pode ser encontrada na íntegra em : <http://pt.cantorian.org/music/570/Pr%C3%A9lude-%C3%A0-1%27Apr%C3%A8s-midi-d%27Un-Faune-Full-score> , segundo licença CC-BY-NC-ND 4.0, 2018.

inovações orquestrais foram abundantemente imitados, mas a liberdade de movimento, a leveza de toque e a impalpável coerência de sua música não puderam ser igualadas. Seus contemporâneos, particularmente na Áustria e Alemanha, estavam mais empenhados em resguardar e dar continuidade à tradição romântica novecentista do que em explorar caminhos fundamentalmente novos (GRIFFITHS, 1947, p. 13).

Em geral, a música instrumental – música sinfônica, ópera e música para piano - ainda dominava o campo no início do século XX, fazendo com que as vertentes modernas ecoassem em menores escalas. Pode se dizer que as décadas de 1930 e 1940 trouxeram uma explosão de “revoluções, contrarrevoluções, teorias, alianças e desistências partidárias” (ROSS, 2009 P.375). Nesta perspectiva, algumas características de vanguarda na música são exploradas pela alteração na métrica – a tornando variável e com ritmos irregulares<sup>3</sup> – e a introdução da participação da ação do intérprete na performance. Tais características influenciaram uma série de apaixonados pela música moderna, entre eles um de seus maiores representantes, Pierre Boulez. A década de 1940 também traz a volta do serialismo na música, iniciado por Schoenberg, Webern e Berg. Não surpreendentemente foi Boulez quem investigou as possibilidades do serialismo rítmico a partir de escalas dodecafônicas de altura e duração, muito influenciado pela obra tardia de Webern. Torna-se necessário ressaltar que o serialismo não se tornou a única corrente propulsora da segunda metade do século XX. Outras correntes, em adição aos já consagrados e tradicionais instrumentos, são as novas modalidades da mídia que se entrelaçam com o processo da performance sonora. Logo, com o panorama moderno, identifica-se a ascensão da música eletrônica com a difusão dos novos dispositivos.

Há uma crescente transformação na escuta a partir de novas relações entre a audição e o sistema social de sons estabelecidos à sua volta. A composição, citando caso análogo, passa por uma mudança significativa para aqueles que experimentam criar música a partir dos meios de reprodução e gravação. A produção desse tipo de sonoridade colocaria em risco a música legitimada por meio de instituições consagradas, como salas de concerto e conservatórios musicais. De certo modo, a música eletrônica estabelecia uma estratégia de confronto com a produção formalista e institucionalizada da música de concerto. Isto nos revela que tradicional dominação do campo musical atenua-se e com isso as instituições de distribuição e fabricação de mídias ganham protagonismo no campo, considerado um fenômeno típico de nossa era. Neste ensaio, será contemplado as transformações na escuta mediante novas cenas culturais musicais

---

<sup>3</sup> Como breve exemplo, as características de uma vanguarda no campo da música são percebidas nas composições de Olivier Messiaen. Sua *Quatour Pour la Fin du Temps* (1940), de aproximadamente 50 minutos, apresenta tons que influenciaram todo o curso da música moderna. A liberdade de *Quatour* exprimia a máxima modernidade de que tudo podia ser utilizado na criação de uma peça, e sobretudo que tudo pode tornar-se música.

da cidade de Nova York do pós-guerra. A começar pela descentralização do tradicionalismo na música e sua sobrevivência no continente norte-americano, suas atmosferas da performance musical e suas relações entre o gosto tradicional. Entre outros tópicos, dar-se-á a análise das salas de concerto, os estúdios eletroacústicos e o rádio juntamente com apontamentos sobre a difusão massiva da cultura musical sinfônica e o Jazz, e por fim, seus aspectos de globalização.

## **1 O início do desvelar: novas percepções sobre a escuta musical**

Países da Europa, como França e Alemanha já detinham uma tradição secular no campo da música, e isso tem papel significativo na percepção desta transformação, especialmente ao que se refere a passagem da música tradicional para a moderna. A tradição da música europeia já havia sido contestada décadas antes com Claude Debussy (1862-1918) com a vertente impressionista na música, em obras como *Pelléas et Mélisande* (1902) - ópera - e *La Damselle Élue* (1889) - peça em coral, ou então como a supracitada *Prélude à A'près-Midi d'um Faune* (1892). Além da reestruturação da notação musical que alterava significativamente as ações da performance sonora (MILLER, 1958). Segundo o historiador da música Hugh M. Miller (1958), foi a França quem iniciou uma série de revoluções na estrutura da performance musical no século XX, que rapidamente foi espalhada pelo território europeu atingindo a Rússia – escola moderna russa com Moussorgsky e Rimsky-Korsakov, Alexander Scriabin e Igor Stravinsky – Áustria e Alemanha – Schonberg, Richard Strauss, Ernest Bloch, Kurt Weill e Paul Hindemith – Inglaterra, Itália, Hungria, Espanha, entre outros. Entretanto as revoluções que ocorreram nas correntes europeias, tanto na composição, como nos intérpretes e no público em geral, não são afetados por mudanças maiores a ponto de deixarem de cooperar no campo como antes. Ou seja, ainda permaneciam suas funções sociais de escuta tradicional e ainda se operava o gosto tradicional. Com isso, apesar das novas formas de produção musical dissonantes das realizadas na sala de concerto, o tradicionalismo da música europeia permanecia intacto.

É no continente norte-americano que as mudanças das tecnologias da comunicação ganham força para reestruturar o campo da música, tornando-se o principal tópico a ser analisado neste ensaio. Para isso, o sociólogo Howard Becker nos apresenta ferramentas para analisar as características que correspondem a mudanças culturais nas quais podem se configurar como “mundos”. Em *Art Worlds* (1982), Becker indica as transformações e reconfigurações de sistemas do campo da arte além dos personagens (agentes), tecnologias, princípios e difusões. De acordo com Becker, cada um dos mundos da arte se constitui de uma rede de pessoas que

cooperam ativamente, organizados via sua função de conhecimento dos modos convencionais do fazer, os quais produzem um tipo de obra de arte que o mundo de arte particular é reconhecido (BECKER, 1982). Sua investigação torna-se uma metodologia neste estudo, o qual propõe a compreensão das mudanças estruturais que permeiam os locais de execução de música, tanto tradicional quanto o “novo experimentalismo” e o jazz, na cidade de Nova York. Basear somente na metodologia das transformações do mundo da arte de Becker não bastaria para uma análise mais profunda devido a necessidade de um estudo de caso específico. Tal fator levou-nos aos estudos sobre a cidade de Nova York da socióloga Vera Zolberg (1997) que oferecem contribuições fundamentais para a análise das instituições de arte - como museus e salas de concerto - e a formação de uma cena emergente na Nova York do pós-guerra numa reticularidade de criadores, recetores, mediadores, espaços, eventos, tecnologias... Entre outros tópicos abordados estão os questionamentos acerca do gosto tradicional (PETERSON & KERN, 1996), a constituição do estúdio eletroacústico como cena (IAZZETA, 2009) e globalização e territorialização como propulsoras da escuta expandida (GUERRA, 2015).

Tendo em consideração o cenário do pós-guerra, é assegurado um momento histórico em que a tecnologia se irradia ao redor do mundo. Neste período é a América do Norte que toma liderança como potência mundial e ao mesmo tempo a hegemonia europeia das áreas ligadas à arte entra em declínio. De acordo com Zolberg “após a segunda guerra mundial, os Estados Unidos da América, especificadamente New York se torna o centro artístico do mundo” (1997, p. 172), tornando-se polo do conhecimento científico, filosófico, artístico, tecnológico e financeiro. Na primeira metade do século XX, há um deslocamento da arte de vanguarda europeia por parte do potencial de investimento de colecionadores e de novos museus de arte moderna norte-americanos. Apesar de terem o potencial financeiro, eles careciam de estruturas de legitimidade existentes na vanguarda europeia. Isso faz com que grande parte das obras, e com isso os artistas, compositores e intelectuais europeus, em busca de oportunidades migrassem para os Estados Unidos da América. Todavia, diferentemente dos museus e da música europeia, a corrente nova-iorquina não tinha a tradição musical existente há séculos, nem grandes nomes de compositores. Desta forma, o campo musical em meados do século XX em Nova York se reconfigurou com estes personagens europeus que através de sua herança cultural, guiavam o gosto musical da época.

## **2 Sala de concerto e atmosferas nova-iorquinas: do “museu” ao gosto tradicional da elite**

Antes da evolução tecnológica, que tornou possível a reprodução musical, apenas a presença em salas de concerto ou a participação ativa nos recitais permitia o acesso à música sinfônica. A performance da música dependia de fatores não comuns às artes visuais: o ouvinte de uma orquestra não tinha a opção senão ouvir uma única obra em um tempo e local determinado, ou então, a possibilidade de reprodução somente era possível por iniciados na formação musical. Assim, logo é percebida a dificuldade de torná-las rentáveis: um concerto não possui o poder de investimento como acontece às obras “estáticas” das artes visuais (ZOLBERG, 1997). Com isso, o investimento financeiro percebido nas obras arte, por parte da elite da cidade de Nova York, é significativamente maior do que o investimento no campo da música. Enquanto as cidades europeias contavam com o apoio tanto governamental como privado para a construção e financiamento das orquestras sinfônicas e das salas de concerto, os Estados Unidos da América contavam não com patrocinadores ricos, ou investidores altruístas. O investimento era feito em sua maioria pelos próprios músicos que eram sobretudo europeus e que atendiam a um público principalmente composto por imigrantes germânicos:

Com a eliminação gradual dos elementos que visavam agradar a multidão, essa música tornou-se acessível às elites brancas, anglo-saxãs e de educação superior, que se convenceram de que deviam financiar as orquestras que a tocavam em troca de uma considerável autoridade sobre elas (ZOLBERG, 1997, p.175).

Por consequência, foi estabelecida uma cultura de elite tradicional estrangeira que detinha os valores transcendentais da música orquestral (ZOLBERG, 1997). No século XIX eram os fabricantes de instrumento que patrocinavam a maior parte dos concertos, eles construíam salas – *music halls* - e organizavam concertos volantes por músicos virtuosos que aprovavam e consumiam os seus produtos (ZOLBERG, 1997). Em uma pequena nota no texto “Cultura de Nova York: ascendente ou descendente”, Zolberg apresenta dois *music halls* da Cidade de Nova York: o *Aeolian* e o *Steinway Hall*, no qual torna-se necessário uma maior investigação para a compreensão da construção do gosto nesse período.

## 2.1 Steinweg Music Hall e Aeolian Hall

Em 1850, Henrich Engellhardt Steinweg e sua esposa Julianne Steinweg, emigraram da Alemanha para a cidade de Nova York. A família Steinweg, ao chegar na América, obteve emprego em firmas de construções de instrumentos musicais. Como o tradicionalismo alemão propunha, a família tinha particularmente interesse pela música clássica, e especializou-se na

produção de pianos. Poucos anos após sua chegada, Henrich Steiweg agora com o nome americanizado Henry Steinway, juntamente com seus filhos, fundaram sua própria firma de instrumentos musicais: a "Steinway & Sons Pianos". A qualidade dos instrumentos era exímia e logo após dois anos da abertura, a empresa já dominavam o mercado musical de Nova York.

Em 1864, o filho de Henry, William Steinway propõe a construção uma série de casas de *show* que hospedariam mais de 100 pianos fabricados por sua empresa. Com o aumento dos pedidos de fabricação dos instrumentos, e com estratégias ambiciosas de *marketing*, os Steinway decidem construir um espaço dedicado à música sinfônica tradicional. O *Steinway Hall* (Figura 1) foi construído em 1866. A sala de concerto foi projetada com cerca de dois mil e quinhentos assentos e palco com capacidade para totais 100 integrantes de uma orquestra, em um prédio de quatro andares no número 109 da *14th street*. Foi uma das primeiras casas de concerto para grandes audiências da cidade de Nova York e rapidamente se tornou um dos maiores centros culturais do país. Com o passar dos anos, o *Steinway Hall* recebeu grandes nomes da música sinfônica tradicional como Christina Nilsson, Anton Rubinstein, Henri Wieniawski, Adelina Patti, entre outros. O domínio dos Steinway só viria a quebrar no início do século XX, quando outras empresas de instrumentos musicais iriam investir em salas de concerto.

O *Steinway Hall* foi também casa da Orquestra Filarmônica de Nova York por 25 anos, de 1866 a 1891<sup>4</sup>. William Steinway havia percebido que seria bom para a venda dos pianos, se além de hospedar em sua sala de concerto grandes nomes da música tradicional, levasse seus pianos a todo território norte-americano. Para isso, em 1872 organizou um *tour* de cerca de 215 performances em 239 dias em homenagem ao pianista russo Anton Rubinstein. As performances incluíram a Orquestra Sinfônica de Boston, com Fritz Kreisler e Jenny Lind. O *Steinway Hall* se tornou o centro cultural da vida de Nova York (GIORDANO, 2010) e com suas performances ditava o gosto da elite. Outras companhias de piano também investiram em salas de concertos e *tours* nos Estados Unidos da América, e também construíram *music halls* não somente em Nova York, mas em cidades como Chicago, Boston, Baltimore e Philadelphia (ZOLBERG, 1997).

---

<sup>4</sup> Informações obtidas do livro "Physics of the Piano" de Nacholas J. Giordano (2010), em que dedica o 11.º capítulo à família Steinway.

**Figura 1** - Fachada do Steinway Hall em Nova York



**Fonte:**

<http://www.nycago.org/Organs/NYC/html/SteinwayHall.html>. Segundo licença CC-BY-NC-ND 4.0, 2018.

Do mesmo modo, a “concorrente direta” da *Steinway Hall* era a *Aeolian Company*. A *Aeolian Company* foi estabelecida em Nova York em 1887. Assim como outras fabricantes, como *American Piano Company* e *Mason & Hamelin*, apostava investimentos no campo da música como ferramenta de *marketing*. Em 1912, William B. Tremaine – então presidente da companhia-, já era considerado um dos maiores distribuidores de piano de todo território norte-americano. Assim como Steinway, ele tinha ambições de expandir seu negócio, e contratou os arquitetos Whitney Warren e Charles Wetmore para construir um prédio de lotação máxima de 1100 espectadores para receber os mais renomados compositores internacionais. Em um empreendimento que se tornaria uma das mais relevantes salas de concerto da primeira metade do século XX, emergiu o *Aeolian Music Hall* (Figura 2) (MILLER, 1958).

**Figura 2** - Theatre, Aeolian Hall



Fonte: <http://collections.mcny.org/Collection/Theatre.-Aeolian-Hall.-2F3XC59AAQQ.html>. Segundo licença CC-BY-NC-ND 4.0, 2018.

As empresas de fabricação de piano vinham aumentando sua produção desde o final da década de 1890. Era nítido, com uma crescente emigração europeia na América do Norte, o aumento do interesse da música clássica e assim a necessidade de novos instrumentos. O século XIX produziu uma incrível inovação na ergometria dos instrumentos e a *Aeolian Company* era sinônimo das inovações dos instrumentos. A sala de concerto recebeu músicos como Sergei Rachmaninoff, Ferruccio Busoni, Guiomar Novares, Paul Whiteman e diversas orquestras sinfônicas.

O público frequentador das salas de concerto era em sua maioria composto de imigrantes europeus. Eles formavam um público para uma música “séria”, transcendental dos valores das elites europeias e eram nesses espaços executadas apenas peças aceitas dentro do cânon da arte. “Independentes de sua origem, eram definidas como tendo valor universal o que tornava a sala de concerto em um museu convencional da elite (...) [com as composições de] Wagner, Neahms, Beethoven” (ZOLBERG, 1997 p.174). O gosto musical do público operava uma “ditadura”, a própria dificuldade da execução de sinfonias aumentava a sua legitimidade e tomava a posição central na formação de uma cultura de elite no final do século XIX, que se estende ao século XX, porém seu potencial de investimento não foi suficiente para se manterem exclusivos.

O patrocínio privado logo se tornou insuficiente para cobrir os contínuos *déficits* tanto das salas de concerto como das orquestras sinfônicas com o passar do tempo. Além do patrocínio livre, “a execução até da música clássica mais estabelecida baseia-se no espírito da empresa, na programação dos concertos, na publicação da música e desenvolvimento do auditório” (ZOLBERG, 1997, p. 183). É neste cenário que ocorre uma descentralização do domínio tradicional da música sinfônica, para sua sobrevivência. A começar por Paul Whiteman e orquestra que foram responsáveis, em 1924, pela aproximação da música popular, como o Jazz, à sala de concerto. A apresentação contava com Edward Elgar e George Gershwin considerado um marco na história do Jazz e na vida cultural de Nova York. E todos os diretores, músicos e intérpretes, que tiveram parte ativa no desenvolvimento de Nova York como centro musical clássico, destaca-se a figura de Arthur Judson. Judson fez de Nova York o centro de programação de concertos nacionais e *tours* de óperas. Sua contribuição foi trazer a revolução das comunicações do rádio para o mundo da música clássica. Rapidamente, o rádio tornou-se o veículo dominante para a música sinfônica e popular no início da década de 1940 como refere Paula Guerra (2019).

### **3 Rumo à construção de uma cultura musical massiva: o rádio e o disco**

As salas de concerto entram em crise em meados do século XX e as orquestras sinfônicas junto aos músicos, veem nas tecnologias de comunicação/reprodução uma saída para a crescente instabilidade financeira. A difusão do disco de vinil e do rádio reestruturam os personagens da música tradicional, que com a nova forma de escuta, é acessada de maneira íntima, particular. Isto contribui para a sua expansão de uma cultura musical popular:

O jazz sendo uma música improvisada, não se deixava facilmente se fixar por escrito e era, portanto, difícil de difundir sob a forma de partitura. Os discos proporcionaram o registro e a conservação desse estilo de criação efêmera e facilitaram a sua aprendizagem. Por outro lado, era possível aprendê-lo sem contatar pessoalmente os seus intérpretes. A influência de um estilo regional, ou do músico, pode alargar-se consideravelmente graças a este novo suporte. (HENNESSEY, 1973, p.477 *apud*. BECKER, 1982, p.263).

Aprofundando em um estilo mais popular, os elementos do estilo Jazz começaram a aparecer em torno da década de 1910, derivados dos estilos ragtime e blues anteriores da região de New Orleans. Pouco mais de uma década depois, o Jazz torna-se um estilo consolidado com

nomes de Ted Lewis e Guy Lombardo. Em uma perspectiva acerca do Jazz, podemos asseverar que toda sua história se compõe de idas e vindas, porquanto as escolas não somente se sobrepuseram como floresceram em diversos lugares, muito distante uns dos outros, antes de encontrar o seu epicentro. É justamente em New Orleans que o Jazz se encontra com as práticas da música orquestral. Seus praticantes eram negros e vindos de uma linhagem escravizada do continente. A consolidação desse estilo nos Estados Unidos pode ser relatado como um processo lento e de contínuas discriminações sociais e raciais (FRANCIS, 2000). Tais grupos se reuniam aos sábados e domingos à noite, seus participantes eram indivíduos que durante a semana eram pequenos lojistas, cabeleireiros ou carregadores e tornavam-se músicos ocasionais no fim de semana. Ao passo que se encontravam em reuniões particulares, suas práticas se alastravam e eles passam a formar orquestras semelhantes as tradicionais, com instrumentos mais sofisticados.

Em geral, o Jazz é organizado aos moldes de uma orquestra ou na forma de execuções de improviso. Apesar do disco de vinil ter auxiliado na consolidação do Jazz nos Estados Unidos da América, sua aquisição ainda era restrita a quem detinha de certos recursos financeiros para ter acesso um número significativo de obras. O rádio, ao contrário, permitiu a ampliação do público, tanto de música clássica quanto de Jazz, quase sem custeio algum. A partir de finais dos anos 20, as rádios locais começaram a programar, ainda que timidamente, emissões de espetáculos realizados em clubes noturnos e salões de dança da região, entre os quais grandes orquestras de Jazz com formações integradas por músicos célebres se apresentavam (BECKER, 1982). Em relato pessoal Becker nos revela:

A altas horas da noite, quando as pequenas estações fechavam as suas emissões (...) se tocavam as orquestras. Nessa altura, era eu adolescente e queria ser músico de jazz. Como era muito novo e, portanto, não tinha dinheiro para pagar a entrada ou mesmo ser admitido nos locais onde se tocava jazz, conseguia, apesar de tudo, ouvir os concertos de todas as orquestras e as interpretações de todos os solistas de renome através de meu rádio. À força de tanto ouvir as mesmas músicas noite após noite, sabia distinguir e analisar as diferenças entre várias improvisações sobre um mesmo tema. Muitos dos atuais músicos, que nos anos trinta e quarenta eram adolescentes, adquiriram uma boa parte de seus conhecimentos graças à rádio. Contrariamente aos discos, ela permitia medir a liberdade que era deixada aos seus executantes. Em vez de aprender nota a nota um solo gravado, descobríamos que tipo de solos é que eram possíveis (BECKER, p.272, 1982).

Os discos e as rádios desempenharam um papel considerável na difusão de novas cenas da música e de fruição cultural e lúdica da cidade. Andy Bennett mostra-nos isso mesmo (2001) quando nos reporta sobre os modos de aprendizagem do *rock* e da formação dos grupos musicais nos Estados Unidos da América pós difusão do rádio - sublinhando a importância das gravações como substitutos às partituras tradicionais. Aliás, a subordinação aos discos é tal que a

grande parte dos jovens músicos não sabe decifrar uma partitura. São as gravações que possibilitam a esses jovens músicos o contato e a aprendizagem com o que foi realizado e está a ser produzido no presente (GUERRA, 2013). Não é somente a inovação na prática e na escuta musical que faz o Jazz se consolidar como um novo mundo da arte, mas sim a formação de um complexo circuito de interpretes, agentes da difusão, público e uma significativa abertura do gosto da elite para novas formas musicais – portanto, uma cena. O estudo sobre o gosto musical realizado por Richard A. Peterson e Roger M. Kern revela uma certa contradição no gosto gerado pela elite. Elas não somente consumiam as formas ditas mais altas do gosto, como também são, pelo menos uma parcela da elite, propensa ao consumo de culturas mais populares (PETERSON & KERN, 1996 p. 900). Adiciona-se a este entendimento a função da distribuição e ampliação da cultura realizada pela escuta radiofônica na qual possibilitou novas cenas musicais proliferarem por todo território norte-americano. Portanto, a rádio foi o meio catalisador das novas formas de música nos Estados Unidos da América, que possibilitou uma reestruturação dos componentes antes estabelecidos da música tradicional.

### 3.1. A emergência dos estúdios eletroacústicos e da cultura musical nova-iorquina

O estúdio eletroacústico possibilitou que a composição musical fosse realizada estritamente por meio de técnicas eletrônicas. Uma vez que os sons não eram mais relacionados aos instrumentos físicos, eles passavam a ser manipulados artificialmente e deixavam de necessitar da atenção dos gestos de um instrumentista. Em oposição à utilização das novas mídias para a composição musical, o estúdio eletroacústico, por sua vez, é um desdobramento dessas mídias aproximado das práticas da experimentação musical. Esta nova forma de criar música se prolifera rapidamente devido as facilidades de acesso e distribuição, sobretudo nas estações de rádio onde os equipamentos já estavam disponíveis:

Entre as primeiras [estúdios eletroacústicos] a firmar autoridade no campo estiveram a *Radiodiffusion Française* em Paris e *Nordwestdeutscher Rundfunk* em Colônia [na Alemanha], cujos estúdios logo se tornariam centros de facções opostas de compositores eletrônicos. Em Paris impôs-se a *musique concrète*, composta de sons naturais modificados e reorganizados, em geral derivados dos metais e da água. O diretor do estúdio da *Radiodiffusion*, Pierre Schaeffer (1910), compôs uma série de obras de *musique concrète*, várias delas em colaboração com Pierre Henry (1927), que o sucederia no cargo. (...) Em Colônia a situação era muito diferente. Stockhausen dedicava tanto tempo ao estúdio quanto à composição instrumental, não se preocupando em transformar sons naturais, mas em criar música eletrônica “pura” exclusivamente com os novos recursos (GRIFFITH, 1978, p. 146-147).

Lilian Campesato em artigo sobre os discursos e ideologias da música do pós-guerra, evidencia a aproximação da música desse período com as características da ciência e da

tecnologia. O que denomina ser uma aproximação do instrumento musical com o modelo científico, é percebido pelo “fenômeno sonoro no estúdio eletroacústico, ou na abertura dos contornos da própria música com a incorporação de procedimentos aleatórios na composição” (CAMPESATO, 2015, p.44). Entre os variados meios tecnológicos que atingem o campo da música, a criação da transmissão via rádio, sem dúvida, foi a mais impactante de todas elas. O rádio exerce influência contingente na criação e interpretação musical. Como ponto de partida, K. Weill (1926) ressalta as diferenças marcantes entre a experiência da escuta realizada pela sala de concerto e a realizada pelas transmissões de rádio<sup>5</sup>, e alude a um futuro em que o rádio atingiria seu caráter de gênero artístico:

Já não pode haver mais dúvidas de que as pré-condições para o desenvolvimento de um gênero artístico independente de igual estatura estão presentes aqui- um gênero que irá muito além da “reprodução” mais ou menos perfeita de conquistas artísticas anteriores. A significância artística do rádio só pode ser vista no desenvolvimento de um tipo especial de arte do rádio, e de modo algum em uma continuação do sistema de concerto que hoje prevalece (WEILL, 1926, p. 262-265 *apud* IAZZETA, 2009).

De fato, as rádios massificaram a escuta das orquestras sinfônicas e os grupos de Jazz nos Estados Unidos da América, a tornando popular e submetida a uma economia de mercado pela distribuição massiva dos discos de vinil (GUERRA, 2019). Entretanto, concomitantemente, há uma nova forma de prática musical que surge em ambientes não convencionais. Muito devido a formação dos estúdios eletroacústicos independentes e as atividades de grupos de pesquisas nas universidades. Estes locais eram o espaço destinado ao desenvolvimento da vanguarda experimental na música que encontravam um ambiente prolífero de novas possibilidades para sua prática. Os compositores novos de música experimental – “novo experimentalismo” –, música eletroacústica, “tinham pouco a oferecer, a não ser para patrocinadores altruístas, dados que suas obras não eram colecionáveis e assim não cresciam de valor” (ZOLBERG, 1977, p. 182). Outra característica é a forma difícil de captação e assimilação que estas práticas adquiriram.

---

<sup>5</sup> Sobre este tópico Weill, juntamente com outros autores da música como Max Butting e Schaeffer, avaliam as distinções entre a escuta tradicional e aquela emitida pela rádio. As composições tradicionais eram feitas com o propósito de sua execução na sala de concerto e, uma vez que os dispositivos emissores ou reprodutores fossem utilizados, alterariam as qualidades da performance sonora. O rádio, como nunca visto antes na história da música, estendeu as barreiras da sala de concerto para com o público de massa. Além disso, Butting nos revela as diferenças entre o ouvinte do rádio, que em seu ambiente doméstico se comporta de maneira solitária, não submetido às influências do músico como a expressão e a gestualidade e o ouvinte doméstico, que é pautado na atenção quase exclusiva com o som. O ouvinte da sala de concerto, por sua vez, é disposto a uma série de fatores sociais extramusicais (IAZZETA, 2009, p.138).

#### 4 Novo experimentalismo: as possibilidades ilimitadas da música eletroacústica

Arnold Schonberg (1874-1951) é uma das figuras mais importantes da música do século XX. Ele instaura a prática da dodecafonia<sup>6</sup> na performance musical e abre um caminho para a atonalidade<sup>7</sup>, desenvolvida pelo novo experimentalismo norte-americano (MILLER, 1958). Diversas formas iniciais de utilizar de tecnologias fonográficas para a criação musical foram colocadas em curso mesmo antes que a música eletroacústica se tornasse uma realidade no final dos anos 1940. Schonberg é fundamental para o fortalecimento de uma nova cultura da escuta. Para ele, as sonoridades das composições tradicionais haviam sido efetivamente planejadas para a sala de concerto, e uma vez que os alto-falantes do rádio modificam as características dos sons, seria preciso que as músicas destinadas ao meio radiofônico fossem pensadas especialmente para isso. Consequentemente, Tia DeNora (2000) considera que a música atua como um recurso por intermédio do qual as pessoas se regulam a si mesmas enquanto agentes estéticos, enquanto seres que sentem, pensam e agem nas suas vidas quotidianas. Compositores como George Antheil e Darius Milhaud dedicaram-se a experiências com alterações sonoras realizadas em fonógrafos (IAZZETA, 2009). De acordo com Douglas Kahn (1999), Antheil demonstrava admiração pela tecnologia em seu *Ballet Mecanique*, no qual planejava usar fonógrafos em sua opera não realizada *Cyclop*, e indica na instrumentação de uma peça intitulada *Mr. Bloom and the Cyclops* a seguinte formação:

Voz amplificada, corpo amplificado; dezesseis pianos mecânicos operados por um rolo principal e controlados por uma mesa comutadora (*switchboard*); gramofones amplificados contendo todos os instrumentos orquestrais ordinários, registrados em discos de gramofone e amplificados e controlados por uma mesa comutadora; quatro bombos; quatro buzinas elétricas; quatro chapas de aço e dois motores elétricos (IAZZETA, 2009, p.142).

O estúdio eletroacústico gerou um modelo de criação musical estritamente mediado por tecnologias eletrônicas que modificou os modos de concepção sonora no âmbito da composição, uma vez que os sons deixaram de estar atrelados à fisicalidade dos instrumentos tradicionais, para estabelecer relações abstratas decorrentes da utilização de meios eletrônicos (IAZZETA, 2009). Por sua vez, o estúdio eletroacústico é, na verdade, um desdobramento do uso de equipamentos do estúdio de gravação e do estúdio radiofônico para a produção experimental de

---

<sup>6</sup> Schonberg inaugura o uso da dodecafonia na prática musical, no qual as dozes notas da escala são tratadas como iguais, não hierárquicas como antes.

<sup>7</sup> Atonalidade por sua vez, é a independência das notas de uma escala.

música. Podemos destacar Pierre Schaeffer (1910-1995) (Figura 3) o qual inaugura o repertório eletroacústico com seus *Cinq Études de Bruits* e *Étude aux Chemins des Fer* - ambos de 1948.

**Figura 3** - Pierre Schaeffer (1910-1995)



**Fonte:** <http://soundbytesmag.net/pierreschaefferconcretemusic/>. Segundo licença CC-BY-NC-ND 4.0, 2018).

Para Schaeffer, a música era uma arte dependente da performance, tanto quanto dança e teatro. As primeiras obras eletroacústicas transformaram a possibilidade de registro sonoro trazida pelos meios de gravação em um processo de criação musical (IAZZETA, 2009). Os avanços do estúdio eletroacústico rapidamente contaminam os pesquisadores de Nova York, o tornando “novo experimentalismo” de caráter único norte-americano (LA BELLE, 2006).

Os compositores de música experimental não conseguiam muito patrocínio a não ser de mecenas ou de bolsas de incentivo de universidades e festivais para a realização de suas obras

(ZOLBERG, 1997). Praticamente, a totalidade das orquestras institucionalizadas ainda estavam submetidas ao gosto da elite nos Estados Unidos da América, poucas opções restavam para estes artistas, a não ser compor para pequenos conjuntos musicais e ensinar a tocar em universidades.

## **5 Um fim que é um princípio da complexidade da escuta: globalização e territorialização**

É verdade que os avanços dos processos técnicos trouxeram mudanças significativas no sistema da música. Porém será que as mudanças na cultura da escuta musical são consideradas um novo mundo da arte? Segundo Becker, a revolução dentro de um mundo de arte se dá quando os agentes não podem cooperar como antigamente, aliada a três “gêneses de processos”: (i) tecnologias externas à arte – mudanças científicas e tecnológicas; (ii) novas ideias; e (iii) emergência de um novo público (BECKER, 1982). A transformação da cultura musical é demonstrada uma transfiguração dos agentes e cooperadores tradicionais que deixam de existir, dando lugar a novas gêneses de processos e cooperadores que consolidam, constroem e difundem um mundo da arte. É expressamente importante ressaltar que a forma livre da experimentação musical só foi possível pela constituição dos programas em música, como a *New School for Social Research* e a Universidade da Califórnia, esta última teve papel importante na divulgação dos novos meios musicais através da revista “Source: music avant-gard” no período de 1966 à 1973, com edição geral de Lary Austin professor da mesma instituição. A *Source* incluía músicas reais e artigos, para o leitor ser capaz de interpretar as notações gráficas da música de vanguarda. A publicação apresentava com lucidez os principais métodos da música nova, em artigos escritos por alguns dos criadores mais provocantes ou entrevistas com esses personagens. No ambiente universitário, os músicos da cidade de Nova York ganham espaço para a prática “livre” musical, que criam um “ambiente independente” e afastado das práticas populares da música norte-americana.

É deste ambiente universitário que nasce a atuação de John Cage, que se entrelaça com as práticas proporcionadas pela tecnologia, rádio e estúdio eletroacústico. Sobre este tópico encontramos a pesquisa realizada por Alexandre Fenerich onde constata que o próprio aspecto do conceito música experimental realizada por Cage “é uma saída para frear uma afoita

solidificação da pesquisa musical em “obras” (FENERICH, 2015 p.15). O desenvolvimento da corrente experimental deve-se justamente por grupos de pesquisadores e seus estúdios particulares. Muitos dos pesquisadores – podemos citar Pierre Henry, Pierre Schaeffer, Messiaen, Boulez e Grunenwald - assimilavam parte das correntes das artes visuais da década de 1960, culminando em propostas artísticas híbridas e inaugurais da contemporaneidade artística. A própria atuação de Cage além de passar por importantes centros de pesquisa nos Estados Unidos, como a *Black Mountain College* e a *New School*, reflete em um hibridismo das artes, unindo sua atividade musical com a performance. Mas o ambiente universitário não torna-se uma regra nas questões de inovação na música. Em divergência, há também uma corrente tradicionalista cujo principal centro universitário foi a *Eastman School of Music*, de Rochester, na qual seu manifesto de fundação baseou-se no ensaio de T.S. Eliot “Tradição e talento individual”(1919).

Existe uma importante distinção territorial nesta relação entre os temas abordados. Retomando as características do pós-guerra, há um fluxo entre os pensamentos da experimentação da música na Europa e América do Norte. Os músicos dessa corrente continuamente se deslocavam entre os continentes por meio de bolsas de estudos de universidades que continham o programa de música e a participação em festivais internacionais. É nesse ambiente a maior proliferação dos novos experimentalismos. Dessa relação estimula-se a criação de um campo de atividade transnacional, fora dos limites físicos de cada país. Porém ainda residido na proteção dos muros das universidades. A partir disso, é observado uma pequena distinção entre os pesquisadores europeus – especialmente os franceses da *musique concrète* em conjunto com os alemães, como Stockhausen – e os norte-americanos. O Estados Unidos da América tornou-se um reduto para estes tipos de desenvolvimentos e contaminações. Podemos destacar Paul Hingemith que veio da Europa e disseminou consideravelmente os preceitos da música concreta, compondo à base de combinações sonoras inusitadas, percussão e de ruídos. Digno de nota é a influência destes músicos em toda uma geração de músicos novos, inclusive no Brasil, conforme publicado pelo periódico *Correio da Manhã* em 19 de setembro de 1961:

A terceira apresentação da I Semana de Música de Vanguarda patrocinada pelo ministério da educação, e organizada pela Juventude Musical Brasileira, terá lugar hoje às 21 horas, no Municipal, com um concerto de música eletrônica apresentado pelo compositor belga Henri Pousseur, com a participação do pianista David Tudor. O programa está composto dos seguintes compositores: Bruno Maderna, Georgy Ligeti, John Cage, Stockhausen, Henri Pousseur, Luciano Berio (CORREIO DA MANHÃ, 19 de setembro de 1961).

A peça de Cage a ser executada era a “Winter Music” para piano revestido com aparelhagem sonora amplificadora e foi realizada pelo pianista David Tudor, principal performer das obras de Cage. No Brasil, dentre seus entusiastas estavam, entre outros, Reginaldo de Carvalho, autor de “Feira da rua constante ramos”, Maria Clara Machado autora da peça “Interferências” e Edino Krieger autor de “Tocata” (KRIEGER, 1968)

Desta atividade de John Cage e dos artistas da *musique concrète* como Schaeffer e Pierre Henry do início de 1950, decorre a retirada da música de seu local tradicional com os avanços da tecnologia de áudio. Principalmente para Cage, a nova realidade social movia a indeterminação, o fator formativo de primeira ordem de sua obra. E cabe ao músico da nova cena procurar novas explorações em diversas regiões da sonoridade. Na mesma época começaram as experimentações multimídias entre som-texto, som-poesia que resultaram nos embriões da música experimental, música eletroacústica e experimentos multimídias propondo assim a utilização do som como fonte artística por inúmeros artistas da geração de 70. Os *happenings* e ambientes de novas experimentações no final da década de 1950 estendidos das ideias de Cage direcionaram a sonoridade para um contexto das artes visuais junto com performances e apresentações teatrais como: instalações temporárias, espaços alternativos, intermídia crossover e projetos colaborativos entre artistas, paisagens sonoras, etc. (LaBelle, 2006). Sobre este tópico, utilizo novamente dos escritos de Lilian Campesato que nos revela considerações sobre o experimentalismo na música a partir da década de 1950:

Essas diferenças se tornam explícitas na divisão entre duas perspectivas cujos contornos vão se desenhando a partir da década de 1950 e separadas geograficamente: e europeia e a norte-americana. A atribuição “música experimental” passou a vigorar na Europa e na América do Norte num momento de transformação radical da música, especialmente da composição musical. Porém, essa terminologia também passaria a distinguir uma abordagem negativa em que o experimentalismo é tratado como um jargão depreciativo, que incluía sob seu repertório práticas musicais cujos atributos não apontavam para um denominador comum, e uma acepção positiva, que se fundamentava justamente num caráter inovador e que rompia radicalmente com a tradição por meio das buscas de novos modos de criação e explorações musicais (CAMPESATO, 2015 p. 59).

## Considerações finais

Ao longo deste artigo, verificamos que a história da música dos EUA ergue-se como um todo ricamente diversificado onde, através de etapas evolutivas que buscam expressões próprias e autônomas, se exerceram influências tanto sacras como profanas: tanto as européias de diferentes países, significadas na herança do gosto pelas orquestras sinfônicas e praticadas através das performances sinfônicas nos *music halls*; como as extra-européias, trazidas da África

no sangue dos escravos. O contato de culturas diversas, o choque de correntes étnicas, nos conduzem a vislumbrar a influência que, é a mais antiga depois da inglesa, e também a mais violenta – a música negra, onde iria surgir, em fermentações sucessivas, o Jazz. E como toda linguagem, este evoluiu de sua superação da fase regional e nacional para uma arte transnacional afastada de suas raízes. O Jazz, como toda música amplificada pelas potencialidades da tecnologia, começa a girar na órbita da música contemporânea incorporando novas linguagens que permeiam a produção do estúdio eletroacústico. O Jazz logo se aproxima das vanguardas da música por suas tramas rítmicas aleatórias:

Em vários momentos (...), o conteúdo musical em nada se distinguia – a não ser por certas constâncias rítmicas – de uma audição de música de vanguarda. Os acordes iniciais em nada diferiam dos clusters de John Cage ou Penderetski: eram agregados sonoros, não mais acordos no sentido tradicional, aos quais a bateria emprestava maior ou menor tensão com ritmos obstinados, enquanto o piano improvisava acompanhamentos livres – não ais as tríades tradicionais (...) a de que a música não tem começo nem fim, mas acontece, num espaço de tempo, realidade que preexiste como intenção e se insinua depois no silêncio, que não é a negação e sim a complementação do som (KRIEGER, 4 de setembro de 1968).

Percebe-se também, no fim do século passado, que compositores como Arthur Farwell impulsionaram a ruptura com a dominação musical alemã, considerando asfixiadora a sujeição aos seus modelos formais. Mas há de considerar o papel dos patrocinadores da música, que tornaram o piano o instrumento mais popular na América do Norte, atrelado não à música tradicional, mas a formas mais populares (CHASE, 1957). De fato, podemos considerar que dentro dos Estados Unidos, Nova York continua a liderar na criação de novas obras de arte e música, na exposição e execução de obras criadas em qualquer parte. Segundo Zolberg, “o que pode ter sido um sistema cultural de dominação tornou-se uma rede multicêntrica, funcionando através de interações relativamente estáveis com outros centros maiores” (ZOLBERG, p.)

Vale a pena lembrar aqui Theodor W. Adorno (1962). O pensamento de Adorno situa-se numa abordagem da arte enquanto teoria crítica da sociedade. Desde a sua formação, a sociologia da música sempre se revestiu de um caráter histórico relevante: “onde a música é condicionada pela sociedade, o que implica que esta seja a expressão da própria sociedade, ela reflete as condições sociais de onde nasce”. A importância desta visão sócio-histórica foi o que alimentou de forma pioneira um sentido para a compreensão da sociologia da música, através de trabalhos biográficos que punham em evidência a importância do condicionamento sócio-histórico, onde se analisava “o músico e a sua criação musical em épocas e sociedades diversas” (REIS, 2007, p. 7-8). A música, e a sua disseminação massiva, tem possibilitado, assim, um

mundo de possibilidades para a mudança da face das cidades, mas também para as fruições, vivências e constituição de atmosferas de sociabilidade diferentes e marcadoras de identidades urbanas diferentes (GUERRA, 2013).

Será muito importante ressaltar que as relações multicêntricas da cidade de Nova York possibilitaram um campo da experiência multidirecional entre formas de expressão não somente restritas à música. Foi com a virada do século, que inúmeras exposições surgiram relacionando música, espaço, tecnologia e cultura em todo globo. A *Hayward Gallery* em Londres despontou com o *Sonic Boom* nos anos 2000 com artistas como Max Eastey, Stephan von Heune que se dedicavam a uma categoria de escultura-som; e Brian Eno, Thomas Koner e Paul Schutze com instalações sonoras. O *Museu d'Art Contemporani de Barcelona* fez a exposição *Sonic Process: a New Geography of Sounds* em 2002 e o *Whitney Museum of American Art* de Nova York em 2001 com o *Bitstreams*, popularizando mais ainda a convergência entre campo musical e das artes plásticas.

Podemos, assim, asseverar que a eletroacústica tem vindo a constituir uma comunidade significativa de sons, imagens, *lifestyles*, estéticas... Por isso nos parece adequado convocar o termo cena, expressando a teatralidade da cidade e a capacidade de aquela gerar imagens das interações - captando o seu sentido de agitação, das sociabilidades quotidianas, das múltiplas interações entre obras, públicos, mediadores, espaços, lugares. Will Straw considera muito acertadamente que as cenas mais frequentes e recorrentemente identificadas são as que se relacionam com a música (STRAW, 1991). A produção e o consumo de música são, com efeito, multiplicadores de sociabilidades e de manifestações artísticas. A música, mais do que qualquer outro domínio artístico, inscreve-se nos corpos, nos grupos, nas interações (GUERRA, 2013) e ocasiona apropriações espaciais específicas e diversas. Por isso, as correntes atuais ligadas aos *pós-subcultural studies* ou pós-estruturalistas têm vindo a desenvolver trabalhos com relevo e intensidade em torno de manifestações, produções e vivências musicais associadas a espaços específicos, a grupos geracionais e a filiações de gosto particulares; advém daqui todo um manancial de questões em torno das cenas musicais de natureza local, translocal e virtual.

A liminaridade e a ambiguidade continuam a marcar as cenas musicais dos nossos dias, nomeadamente no que diz respeito à sua relação com o património cultural e musical de carácter popular constituído desde finais do século XIX; com as cada vez mais hegemónicas técnicas e tecnologias digitais que revolucionaram o universo da cultura e da comunicação, sobretudo a partir da última década do século XX; ou com os novos dispositivos organizacionais de produção, difusão e distribuição dos bens culturais, tanto quanto com os novos modos de prática

e consumo musical/cultural. Daí que o desvelamento desta cena nova-iorquina nos pareça crucial porque pronunciou muita da contemporaneidade das cenas musicais atuais.

## Referências

- ADORNO, Theodor W. *Introduction a la sociologie de la musique*. Genebra: Éditions Contrechamps, 1962.
- BECKER, Howard S. *Art Worlds*. University Of California Press, 1982.
- BENNETT, Andy. *Cultures of popular music*. Buckingham: Open University Press, 2001.
- CAMPESATO, Lilian. Discursos e ideologias do - "experimentalismo" na música do pós-guerra. In: MATESCO (org.), *Poiésis Sonoridade – Revista do Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes*, ano 16 – Julho de 2015.
- CHASE, Gilbert. *Do Salmo ao Jazz: a musica dos Estados Unidos*. Editora: O Globo, 1957.
- COX, Christoph & WARNER, Daniel (Eds.). *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: Continuum, 2004.
- DENORA, Tia. *Music and everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- DENORA, Tia. *Beethoven and the construction of genius: musical politics in Vienna, 1792 – 1803*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- FENERICH, Alexandre. Obra musical opaca: a confluência de valores da música experimental em Pierre Schaeffer e John Cage. In: MATESCO (org.), *Poiésis Sonoridade – Revista do Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes*, ano 16 – Julho de 2015.
- FRANCIS, André. *Jazz*. 2 ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- GIORDANO, Nicholas J. *Physics of the piano*. 1ed N.Y: Oxford University Press Inc, 2010.
- GUERRA, Paula. *A instável leveza do rock*. Porto: Edições Afrontamento, 2013.
- GUERRA, Paula (org.). *More Than Loud. Os mundos dentro de cada som*. Porto: Edições Afrontamento, 2015.
- GUERRA, Paula. Rádio Caos: Resistência e experimentação cultural nos anos 1980. *Análise Social*, Volume LIV (2.º), N.º 231, pp. 284-309, pp. 2019.
- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: Uma história concisa de Debussy a Boulez*. Trad. Clovis Marques – 2.ed. – Rio de Janeiro:Zahar,2011.
- HALLAM, Susan. The effects of music in Community and educational settings. In: *Oxford Handbook of Music Psychology*, 2012.
- HINDEMITH, Paul. *A composer's world*. Cambridge: Mass,1952.
- IAZZETTA, Fernando. *Música e mediação tecnológica*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. v. 1.
- KAHN, Douglas. Noise, water, meat: a history of sound in the arts. The MIT Press, Cambridge, 1999. LABELLE, Brandon. *Background noise: perspectives in soundart*. Bloomsbury, 2006

- LABELLE, Brandon. *Background Noise*. Nova York: Bloomsbury Academic, 2006.
- MAHKER, Alma Maria. *Gustav Mahler: Memories and Letter*. Nova York, 1946
- MILLER, Hugh M. *History of music: a survey from ancient times to the present with record and score lists and glossary*. 3 ed. N.Y: Barnes & Noble, 1958.
- MITCHELL, Donald. *Gustav Mahler: The wunderhorn years*. The Boydell Press, Woodbridge. The Boydell Press, 2005.
- PUCKETTE, Miller. *The theory and technique of electronic music*. New Jersey: WorldScientific Publishing Co. Pte. Ltd, 2006.
- REIS, Bruno Carriço. *Considerações sobre o saber autónomo da sociologia da música. Uma questão em aberto*. *Revista Aurora: revista de arte, mídia e política*, São Paulo, Ano I, Volume 1, N. °1, pp. 37-52, 2007.
- RISCHIN, Rebecca. *Quartour. Livro or the end of time: The Story of the Messiaen Quartet* Paperback – March 24, 2006.
- ROSS, Alex. *O resto é ruído: escutando o século XX*. Trad. Claudio Carina e Ivan Weisz Kuck. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- STERNE, Jonathan. *The Sound Studies Reader*. New York: Routledge, 2012.
- STRAW, Will. *Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music*”, *Cultural Studies*, 5 (3), pp. 368-388, 1991.
- ZOLBERG, Vera L. *Cultura de Nova York: ascendente ou descendente?*. *Cultura Vozes* – N°3, Maio-Junho, 1997.
- Periódicos de jornais:
- CORREIO DA MANHÃ. *Panorama da Música de Vanguarda. Segundo Caderno* – São Paulo, 19 de setembro de 1961.
- KRIEGER, Edino. *A linguagem do Deutscher Jazz. Jornal do Brasil, Caderno b* – Rio de Janeiro, 4 de setembro de 1968.