

Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa
Mestrado em Som e Imagem



Música Experimental: Conceitos, Formas, Contextos e Limites
(Contributos para uma Percepção Alargada)

Design de Som 2017

Igor do Nascimento Lima de Almeida

sob a orientação de: Prof. Dr. Vítor Joaquim

Julho de 2017

Agradecimentos

Ao Professor Doutor Vitor Joaquim, pela orientação, zelo, paciência e solicitude.

Ao corpo docente do Mestrado em Som e Imagem da Universidade Católica do Porto, pela presteza, cooperação e dedicação ao ensino.

Ao meu pequeno e imprescindível núcleo familiar d'além mar, pela confiança, zelo, empenho e amor imensuráveis.

À minha esposa Rafaela pela diligência, ternura, renúncia, olhos, ouvidos, braços e abraços.

Resumo

A aplicação do conceito *experimental* em contextos musicais tem sido objeto de grande controvérsia a partir do momento em que John Cage introduziu o termo *música experimental* no mundo da produção sonoro-musical.

Uma busca aprofundada sobre o tema sublinha o aspecto predominante da não uniformidade de definições, da inexistência de consensos alargados e da pluralidade de interpretações quanto ao termo. Desta diversidade de problemáticas originadas nos mais diversos setores (nomeadamente: acadêmicos, jornalistas, produtores musicais, programadores de eventos relacionados, editores musicais, entre outros), nasce a motivação fundamental desta investigação.

Considerando a literatura especializada e a produção teórica existente, infere-se que os fatores sociais e tecnológicos têm operado como grandes motores de ruptura e abertura face à estrutura formal da música e simultaneamente como agentes ativos no aparecimento das vanguardas musicais. Observando as características predominantes dos estilos, da instrumentação utilizada (modificada, expandida e elaborada), do processo e do resultado, nota-se a diversidade dos métodos e das finalidades artísticas, e as contradições geradas pelo uso do termo *música experimental*, que parece-nos ser comumente empregue como meta-gênero musical.

A este termo atribui-se uma provocação às formas e aos paradigmas da música tradicional e da música de concerto, principalmente aquela iniciada na transição dos séculos XIX e XX. Considera-se que as Revoluções Industriais mudaram a forma, a compreensão, as dinâmicas sociais e as relações do homem com o ambiente, e por consequência com a própria arte. A partir dos eventos tecnológicos, compreendemos a chamada nova música, profetizada por Luigi Russolo (1913) no seu manifesto futurista *The Art Of Noise*.

Sucedem-se os desenvolvimentos nos laboratórios de experimentação sonora e nos centros de pesquisa, principalmente os franceses, alemães, ingleses e norte-americanos, que ajudaram a intensificar a produção musical e a exploração empírica através do acesso facilitado aos

instrumentos eletrônicos, bem como a escrita sobre um vasto conjunto de questões técnicas e filosóficas oriundas destas novas realizações.

Desde então, surgiram e continuam a surgir mutações variadas nas perspectivas sonoras, nas formas e nos fundamentos do desenvolvimento da criação *experimental*. Estas mutações causam dificuldade no entendimento do conceito *experimental* atrelado aos sons e dos limites de sua aplicação. Identifica-se, pois, a pergunta central desta investigação:

Onde começa e acaba a boa aplicação do termo *música experimental*?

Palavras Chave: música experimental, musicologia, etnomusicologia, teoria do conteúdo musical, significação musical, terminologia musical.

Abstract

The application of the concept of *experimental* in musical contexts has been the subject of great controversy since John Cage introduced the term *experimental music* in the world of sound-musical production.

An in-depth search on the subject underlines the predominant aspect of non-uniformity of definitions, the lack of broad consensus and the plurality of interpretations regarding the term. From this diversity of problems originated in the most diverse sectors (academics, journalists, music producers, programmers of related events, musical publishers, among others), comes the fundamental motivation of this investigation.

Considering specialized literature and the existing theoretical production, one can infer that social and technological factors have operated as major engines of rupture and opening given the formal structure of music and simultaneously as active agents in the emergence of musical vanguards. Observing the predominant characteristics of the styles, of the instrumentation used (modified, expanded and elaborated), of the process and of the result, one can notice the diversity of the methods and the artistic ends, and the contradictions generated by the use of the term experimental music, which seems to be commonly employed as music meta-genre.

To this term is attributed a provocation to the forms and paradigms of traditional music and concert music, especially that begun in the transition of the nineteenth and twentieth centuries. It is considered that the Industrial Revolutions changed the form, the understanding, the social dynamics and the relations between man and the environment, and consequently the own art. From the technological events, we understand the so-called new music, prophesied by Luigi Russolo (1913) in his futurist manifesto *The Art Of Noise*.

Developments have been made in sound-testing laboratories and in research centers, especially the French, German, English and North American, which have helped to intensify music production and empirical exploration through easier access to electronic instruments as well as writing on a wide range of technical and philosophical issues arisen out of these new achievements.

Since then, varied mutations have emerged and continue to emerge in the sonorous perspectives, in the forms and foundations of the development of experimental creation. These mutations cause difficulty in understanding the concept of experimental linked to sounds and the limits of their application. The central question of this investigation is therefore identified:

Where does the application of the term experimental music begin and end?

Keywords: experimental music, musicology, ethnomusicology, theory of musical content, musical signification, musical terminology.

Índice

Lista de Tabelas.....	ix
Capítulo 1: Introdução.....	1
1.1 Contexto e Motivação.....	3
1.2 Objeto de Investigação e Método.....	4
Capítulo 2: À Procura das Origens.....	7
2.1 Luigi Russolo - O Embrião Futurista.....	7
2.2 John Cage - A Gênese Conceitual.....	10
2.3 Pierre Schaeffer - A Musique Concrète.....	13
2.4 Karlheinz Stockhausen - O Avant-garde.....	16
2.5 Reflexão Acerca das Origens.....	19
Capítulo 3: À procura da forma.....	21
3.1 A Ruptura com o Formalismo Clássico.....	21
3.1.1 Arnold Schoenberg.....	23
3.1.2 Luciano Berio.....	26
3.1.3 Fluxus.....	28
3.1.4 A Expansão do Piano Acústico.....	30
3.1.5 Pierre Boulez.....	38
3.2 Os Primórdios da Era Eletrônica.....	41
3.2.1 Tape Music.....	47
3.2.2 Sintetizadores.....	53
3.2.3 Formas na Música Minimalista.....	55
3.3 Experimentos na Música Popular.....	59
3.3.1 Hip-Hop.....	61
3.3.2 Jazz.....	63
3.3.3 Punk.....	65
3.3.4 Rock.....	67
3.3.5 Reflexões Sobre a Música Popular.....	68
3.4 Estéticas do Ruído e o Pós-digital.....	69
Capítulo 4: Estudo Empírico.....	72
4.1 Análise de Dados Quantitativos.....	72
4.2 Discussão Crítica dos Resultados.....	82
Capítulo 5: Conclusões e Perspectivas de Investigação e Trabalho Futuro.....	84
5.1 Corpo de Conclusões.....	84
5.2 Perspectivas de Investigação e Trabalho Futuro.....	86
Bibliografia.....	88
Fonogramas.....	111
Anexo A: Tabela de Editoras.....	117
Anexo B: Tabela de Festivais.....	120
Anexo C: Serviços de transmissão e venda de música pela internet.....	128

Lista de Tabelas

Tabela 1: Editoras.....	118
Tabela 2: Festivais.....	121
Tabela 3: Serviços de transmissão e venda de música pela internet.....	129

Capítulo 1: Introdução

O objetivo desta dissertação é estabelecer um olhar reflexivo sobre a definição e a aplicação do termo *música experimental*.

Disposto no universo do estudos do som, nomeadamente a musicologia, que segundo identificam David Beard e Kenneth Gloag, é “o processo de estudo, inquérito e reflexão” (Beard, Gloag, 2005, p.1) relativo à música, a etnomusicologia, ou seja, o estudo da música em seu contexto cultural (tal como estabelece a definição grafada pela *Society for Ethnomusicology*)¹, a antropologia sonora, cujo objetivo é o estudo da “música como manifestação cultural, analisando e verificando os significados de sua inserção nas atividades sociais diversas” (Aranha, 2003, p.1) e outros que extrapolam os limites de uma visão estritamente tecnicista. Busca-se então, contextualizar o objeto de estudo, dispondo uma visão panorâmica, fruto da investigação histórica e da expansão das formas deste fazer musical. Para tal, é de grande auxílio estabelecer-se um primeiro pensamento acerca do paralelismo entre os acontecimentos globais e a mobilização acadêmica e artística, em decorrência dos mesmos.

Aqui música não é entendida apenas a partir de seus elementos estéticos mas, em primeiro lugar, como uma forma de comunicação que possui, semelhante a qualquer tipo de linguagem, seus próprios códigos. Música é manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade. Ao mesmo tempo é singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural (Pinto, 2001).

Destas manifestações contextuais e a partir das primeiras leituras, comprova-se a importância em compreender como e quando surgiram os rompimentos dos modelos musicais vigorantes até meados do século XX, e como estes modelos afetaram e foram afetados.

¹ Em: <http://www.ethnomusicology.org/?page=WhatIsEthnomusicol>

Considerando de certa forma, os avessos entre os puristas da música tradicional e da música de concerto, e aqueles inclinados a repensar a presença e as formas de representação musical, do ato e da performance de seu criador, de seus limites e considerações.

Na história da música experimental, é difícil indicar uma data e local específico para o seu aparecimento, contudo, existem dois momentos-chave que impulsionaram este novo modo de ouvir e de produzir música: o movimento Futurista do início do século XX, através do ensaio 'The Art Of Noise' (Russolo, 1913) e a peça 4'33" de John Cage (Soares, 2015).

Luigi Russolo em seu manifesto *The Art Of Noise*, suscita o paralelismo entre a revolução da música e a proliferação das máquinas no trabalho humano. Nas palavras de Russolo:

In the pounding atmosphere of great cities as well as in the formerly silent countryside, machines create today such a large number of varied noises that pure sound, with its littleness and its monotony, now fails to arouse any emotion (Russolo, 1913).

Nesta altura já havia o ensejo pela ousadia e subversão do conceito “arcaico” em música. A partir dos eventos tecnológicos compreendemos a posteriormente denominada por John Cage de nova música, a qual seria atrelada ao comportamento de uma nova escuta. “*Not an attempt to understand something that is being said, for, if something were being said, the sounds would be given the shapes of words. Just an attention to the activity of sounds*” (Cage, 1961, p.10).

Desponta-se neste momento a concentração e o entendimento a partir das muitas denominações surgidas através de artistas e intelectuais dos mais variados territórios do conhecimento. *Performers*, artistas plásticos, músicos eruditos e autodidatas, filósofos e musicólogos passam a cunhar termos como *música experimental*, ou análogos a serem elucidados posteriormente, procedentes das rupturas do fazer arraigado, no sentido de nomear e categorizar esta nova música que surgia.

E é deste esforço, da constante mutação e cisão de movimentos artísticos dedicados ao novo fazer musical, das leituras das diferentes abordagens desde Luigi Russolo a John Cage, de Frank X. Mauceri, Joana Demers, Michael Nyman, Thom Holmes, e de tantos outros passados e presentes, que surge a suspeita de que não existem tratados e conceitos amplamente aceitos e definidos sobre o que o termo *música experimental* designa, que esta investigação se inicia.

Em seguida, analisa-se mais a fundo questões relativas às formas musicais desde as primeiras vanguardas até os tempos atuais, passando pela observação acerca das várias instrumentações, estilos e recorrências, gêneros e subgêneros, métodos e tecnologias criadas e agregadas.

Busca-se perceber se há alguma norma ou *standard* relativo à forma, que permeia a criação musical dita *experimental*, instaurando-se um vislumbre sobre o que foi feito historicamente neste âmbito.

O capítulo 4 dedicar-se-á à apresentação e apreciação dos dados provenientes da investigação empírica realizada. Com as informações disponibilizadas por editoras, festivais e plataformas de compartilhamento e venda de música na internet, busca-se compreender como estes universos lidam com a questão da apropriação e classificação terminológica.

1.1 Contexto e Motivação

O interesse em desenvolver esta investigação, surge como resultado indireto de minhas orientações formais e inclinações pessoais e profissionais, principalmente nos últimos 12 anos de vida. Primeiramente como pessoa licenciada em design gráfico e pós-graduada em cinema, sempre abarcando o conteúdo sonoro como pano de fundo dos mesmos. Em segundo lugar, atuando como baterista em diversas bandas e projetos. E por fim, como produtor musical e compositor de música eletrônica, como pesquisador autônomo e como *sound designer* dedicado às criações sonoras aplicadas ao cinema, video arte e publicidade. O som, a música, o ruído e o extrato destes, presenças constantes em minha vida, convertem-se agora, da auto-reflexão por inevitabilidade, para a percepção além de mim mesmo.

1.2 Objeto de Investigação e Método

O objeto de estudo desta dissertação é constituído pela análise da aplicação do termo experimental nos mais diversos contextos musicais, considerando a pluralidade de formas em que se apresenta e se associa. Nesta análise serão considerados (1) fatores etimológicos (reflexão a partir da origem do termo) e semânticos (estudo do significado do termo) como aspectos determinantes na produção de sentidos, assim como (2) fatores de subjetividade que circundam o termo, e, (3) o debate sobre a possibilidade de se vislumbrar uma definição o mais consensual possível.

O termo *experimental* na música existe como forma associativa, como método definido, como ferramenta que reflete as diversas realidades conjecturais de seus intervenientes? Quais os caminhos provenientes destas práticas?

A banalização do termo praticada tanto por internos quanto por externos às criações deste universo, motiva a curiosidade em tentar perceber o que é esta *música experimental*.

A metodologia de trabalho segue os princípios elementares da *grounded theory* (conhecida também por teoria fundamentada nos dados),

cujo método insere-se na investigação qualitativa no contexto dos estudos sociológicos de Glaser e Strauss durante a década de sessenta, e cujo os resultados são obtidos através do processo da descoberta, sendo esses resultados independentes do investigador (Santos, 2011).

Dito isto, a estratégia de construção do estado da arte dá-se a partir de três pilares principais:

. Levantamento de contextos em que o conceito *experimental* aparece associado à produção musical por via de alusões jornalísticas, produção artística, reflexão acadêmica ou qualquer outra proveniência.

. Identificação das características associadas à aplicação do conceito quer na dimensão teórica quer na dimensão das práticas musicais, bem como a análise de fatores associados à instrumentação, aos estilos (formas) e aos métodos e tecnologias utilizadas na produção musical identificada.

. Triagem das circunstâncias mais significativas em que o conceito emerge e produção de um quadro teórico que correlacione e sistematize os limites e definições dos territórios abrangidos pelo conceito.

Pretende-se após o recolhimento, organização, disposição dos dados, refinamento e confronto das análises críticas, chegar à resposta de nossas questões primordiais:

*Qual o limite para a aplicação do termo música experimental?
É possível obter-se uma definição consensual para o termo música experimental?*

Partindo da pesquisa fundamentada e buscando um olhar panorâmico a respeito das quebras das vertentes musicais tradicionais, nos deparamos com diversos termos, dentre eles, *música experimental*. A esta, muitas vezes nomeada como música de vanguarda (de modo genérico e a desconsiderar por ora a distinção entre o *avant-garde* e a *música experimental* tão discutida por Nyman e Ballantine), despontam pensadores, tais como Luigi Russolo, John Cage, Pierre Schaeffer, Karlheinz Stockhausen, entre outros, dedicados ao labor empírico e teórico como forma de entender o que se fazia e os seus reflexos.

Sintetiza-se então no capítulo 2, as informações, que segundo a literatura aponta, parecem-nos sumamente relevantes ao entendimento da construção dos processos e ocorrências iniciais do termo *música experimental*. Concentramo-nos pois, nos acontecimentos a partir do início do século XX para uma potencial e subsequente compreensão do surgimento do conceito moderno em *música experimental*.

Música Experimental: Conceitos, Formas, Contextos e Limites

O movimento que primeiro utilizou esse termo foi, sem dúvida, o dadaísmo, no começo do século XX — empregado, depois, para definir a estética e a irreverência de Satie. Uma divisão cria polêmica: de um lado, vanguardistas (compositores europeus seriais, como Boulez, Stockhausen, Xenakis e Berio) e, de outro, experimentalistas que não se prendem aos axiomas ocidentais da tradição musical pós-renascentista — movimento que cresce nos Estados Unidos, vindo de precursores como Varèse e Ives, e que culmina em Cage (Oliveira, 2014).

Capítulo 2: À Procura das Origens

No intuito da realização desta pesquisa, parece-nos pertinente, tanto para a organização fundamental do pensamento sob a aplicação do termo *música experimental* e suas múltiplas formas e contextos, quanto para a melhor compreensão do leitor, a elaboração de uma certa visão transversal e cronológica sobre o tema. Dito isto, elenca-se neste capítulo, nomes recorrentes nas importantes pesquisas anteriormente realizadas. Estes, os vanguardistas, nos servirão como preceptores para os conteúdos posteriores.

Primeiramente Luigi Russolo, o primeiro dos vanguardistas, também considerado por George Grella (2013) como o pai conceitual da música eletrônica, em seguida, John Cage, Pierre Schaeffer e Karlheinz Stockhausen.

The three revolutionary schools of the time had changed the rules. Cologne (Stockhausen) introduced purely electronic music. New York (Cage) introduced music of gestures not only sounds. Paris (Schaeffer) introduced music of non-musical sounds (Scaruffi, 2005).

2.1 Luigi Russolo - O Embrião Futurista

Luigi Russolo, pintor italiano, nascido em 1885, tornou-se membro do Futurismo em 1910 e incitado pela leitura de *Música Futurista*, de autoria de seu amigo e compositor Balilla Pratella, redige em resposta o manifesto *The Art Of Noise*. Neste manifesto nota-se o empenho de Russolo em encorajar novos compositores modernos, no sentido da abrangência de novas práticas capazes de quebrar as ordens estabelecidas pela música clássica, pelos preceitos tonais, pela norma e pela métrica. As primeiras constatações do Futurista Russolo:

In antiquity, life was nothing but silence. Noise was really not born the 19th century, with the advent of machinery. Today noise reigns supreme over human sensibility. For several centuries, life went on

silently, or mutedly. The loudest noises were neither intense, nor prolonged nor varied. In fact, nature is normally silent, except for storms, hurricanes, avalanches, cascades and some exceptional telluric movements. This is why man was thoroughly amazed by the first sounds he obtained out of a hole in reeds or a stretched string (Russolo, 1913).

Há de se considerar o contexto da segunda revolução industrial, dos novos adventos tecnológicos e do subsequente surgimento das máquinas e tecnologias e de sua expansão que modificaram abruptamente a paisagem sonora.²

Russolo was part of the Futurist movement that celebrated machines and technology. His work embraced the cacophony of new noises brought about by the new technologies that society had been encountering since the Industrial Revolution took hold (Reeves, 2014).

No sentido de construir linguagens diferenciadas na performance de modo geral, é que o movimento Futurista se espalha no campo das artes. Parece-nos que neste momento, o Futurismo nas artes sonoras pretendia ousar nas estratégias de uma nova compreensão das possibilidades da criação musical e das artes posteriores. A composição sonoro-musical a partir de fontes sonoras do meio ambiente, buscava por uma variedade infinita de ruídos e instaurava elementos anômalos aos presentes naquele momento histórico.

We must break at all cost from this restrictive circle of pure sounds and conquer the infinite variety of noise-sounds (Russolo, 1913).

Ana Érica Reis da Silva completa:

É no sentido de construir uma linguagem diferenciada que a

² Diego Brotas (2012) cita o conceito de paisagem sonora em Murray Schafer como sendo referente à ambiência acústica dos lugares, ou seja, os sons de animais, máquinas, carros, pássaros, músicas, e infinitos ruídos que fazem parte dos lugares.

performance passa a apontar para tendências modernas e futurísticas onde o homem é quem transforma a sua realidade, e o produto de tudo isso provém da sua arte, agora intercedida por movimentos de vanguarda (Silva, 2011).

Resultado do ímpeto iniciado no manifesto *The Art Of Noise*, e de longa pesquisa no ambiente das performances sonoras, Russolo constrói em 1914 o primeiro concerto para o *Intonarumori* (do inglês *Intoners* ou *Noise Machines*). Este dispositivo composto a partir de um grupo de instrumentos auto-fabricados, foi projetado para produzir amplos espectros sonoros modulados e ritmos semelhantes aos feitos pelas máquinas, mas sem o objetivo da imitação ou reprodução das mesmas.

These sounds are to be understood rather as abstract materials freed of their mechanical origins and now under human control (Russolo, 1913).

Os experimentos de Russolo nas palavras de Murray Schafer, representavam “(...) *a crucial step in the history of acoustic perception, a reversal of the roles of figure and background*” (Schafer, 1977). Normalmente dedicamos mais atenção ao todo sonoro, diversificado e por vezes confuso, do que aos sons particulares.

We are surrounded by a blurred magma of noises. Immersed in this total confusion we tend to listen to sounds which are diverse in timbre and meaning... We tend to isolate ourselves from this confused background by listening to our neighbour talking on the phone or by listening to music. Let's then pay attention to something more complex and confusing. Let us define in our listening one single sound, (the squeak of rubber of doors that open and close) and move the attention from its background function to its function as a figure. We'll see that the sound is full of unusual rhythmic and tonal qualities that stimulate us equally. Out of its normal context, it appears in its new beauty. It is exactly the beauty of a new possible play that

Russolo talks about (Maina, 2011).

Analisando também por essa perspectiva, parece-nos relevante pensar que Russolo não apenas introduz novas possibilidades no âmbito sonoro com a aplicação do ruído, mas também com novas maneiras em categorizar e notar os sons na partitura.

Desenvolve-se uma nova percepção a partir da proposição de uma nova escuta, proposição essa que será de extrema importância para os vindouros Cage, Schaeffer, Stockhausen e tantos outros (os quais serão abordados nos itens que seguem).

This attention to the sound material and to its use makes Russolo so in line with the evolution of the music language that his manifesto 'The Art of Noise' is quoted by John Cage as one of the texts at the base of the creation of music (Maina, 2011).

Embora a Luigi Russolo designa-se a reputação de vanguardista relativamente a esta nova música surgida no início do século XX, o termo *música experimental* afigura-se apenas mais tarde (especificamente nos anos 40, com John Cage), como forma de conceituar o próprio trabalho em detrimento dos demais.

2.2 John Cage - A Gênese Conceitual

John Milton Cage Jr., compositor, teórico musical, escritor e artista norte-americano nascido em 1912, é amplamente conhecido como protagonista das chamadas música aleatória e música eletroacústica. Ademais, deu cabo do uso de instrumentos não convencionais e o uso não convencional de instrumentos convencionais em suas obras e performances.

Considera-se então, figura chave das vanguardas artísticas do pós-guerra. Parece-nos plausível classificar a obra de Cage como multimídia, agregadora de multiversos de artefatos sonoros contidos em explorações baseadas em indeterminação.

Sobre esta característica, Carol Vernallis, Amy Herzog e John Richardson (2014) apontam trabalhos de Cage, em especial aqueles desenvolvidos em parceria com o coreógrafo norte-americano Merce Cunningham, como multimídia. Cage aproximou suas explorações à vanguarda do início do século XX, e tal como aponta Volker Straebel (2009), seja nas composições musicais e realizações performáticas seja em sua obra escrita, o compositor discute e faz referência a Russolo. Roselle Goldberg (2012) descreve estas referências, salientando que, segundo Cage, “para compreender o sentido de renascimento musical e a possibilidade de invenção (...) era preciso retornar a '*The Art Of Noise*', de Luigi Russolo” (Goldberg, 2012, p.155).

Cita-se Cage não apenas pela extensa e valiosa contribuição nos âmbitos acadêmico/literário e musical, mas, e principalmente, por ter sido veemente debatedor dos termos, *experimento*, *experimental* e *música experimental*.

Experimento é processo, não resultado. Experimental, portanto, é o que valoriza e enfatiza o processo, o teste (Filho, 2010, p.3).

John Cage (1961) afirma: “*The word 'experimental' is apt, providing it is understood not as descriptive of an act to be later judged in terms of success and failure, but simply as of an act the outcome of which is unknown*” (Cage, 1961, p.13). Ademais, por John Cage:

Objections are sometimes made by composers to the use of the term experimental as descriptive of their works, for it is claimed that any experiments that are made precede the steps that are finally taken with determination, and that this determination is knowing, having, in fact, a particular, if unconventional, ordering of the elements used in view (Nyman, 1999, p.1, cit. in Cage, 1955).

Nota-se o ensejo de Cage em se apropriar do termo *experimental*, desde que não seja entendido como ato que conclama apreciações de sucesso e fracasso, porém e simplesmente, um ato cujo resultado é desconhecido.

O que constata-se a partir das leituras a respeito do processos de indeterminação comumente utilizados pelo compositor, é uma certa despreocupação com o resultado final, pois o que parece-nos ser de real interesse no processo, é justamente o processo.

Conceitualmente e refletindo a partir da extensa obra de Cage, observa-se a ampliação das gama de sonoridades nas composições, a assimilação de timbres não convencionais, a inserção de gravações de campo e ruídos diversos e o uso de instrumentos concebidos e modificados pelo próprio. Estes elementos parecem denotar o ímpeto pela contestação dos valores artísticos estabelecidos e um certo espírito anárquico. A preocupação de Cage “é a de romper as barreiras entre a arte e a não-arte, dirigindo a criação artística às coisas do mundo, seja à natureza, seja à realidade urbana ou ao mundo da tecnologia” (Gastelois, 2009, p.32).

A partir da análise acerca da multiplicidade das formas e dos processos na obra de Cage, torna-se possível entender uma certa ambiguidade quando da aplicação do termo *música experimental* pelo mesmo. Se anteriormente o termo era associado pelo próprio como alusivo ao trabalho pessoal, mais tarde reflete:

Now. on the other hand, times have changed; music has changed; and I no longer object to the word "experimental" I use it in fact to describe all the music that especially interests me and to which I am devoted, whether someone else wrote it or I myself did
(Cage, 1961, p.7).

Seguidamente à citação de Cage, delibera-se um valor pessoal e subjetivo (do próprio) ao termo *experimental*. Não há uma dimensão institucionalizada, formal e geral. O que há é uma valoração da relação da escuta, da proliferação da diversidade dos métodos e motivações políticas.

The notion of experimental will also be dependent on the context
(Wolf, 2009).

2.3 Pierre Schaeffer - A *Musique Concrète*

Pierre Henri Marie Schaeffer, engenheiro, escritor, compositor, filósofo, musicólogo, teórico e educador, foi um compositor nascido na França em 1910 e segundo aponta Jonathan Patrick, é “uma das figuras mais influentes da música moderna, celebrado pelo seu pioneirismo e inovações radicais na música do século XX, mais precisamente na designada *música concrète* (música concreta em português)” (Patrick, 2016).

No âmbito das pesquisas e derivações do trabalho técnico-prático de Schaeffer, o musicólogo Carlos Palombini (1993) identifica em seu artigo *Machine Songs V: Pierre Schaeffer: From research into noises to experimental music*, quatro fases do trabalho de Schaeffer. São elas: (1) pesquisa de ruídos (1948-1949); (2) música concreta (1948-1958); (3) música experimental (1953-1959); (4) pesquisa musical (1958-...). Definindo os contornos os quais esta investigação se aplica, faz-se a opção por uma breve afiguração das duas categorias intermediárias (música concreta enquanto *música experimental*) e se ambas diferenciam-se entre si enquanto método composicional. Sobre o processo composicional da música concreta, salienta-se as componentes com as quais esta prática é baseada, os *objects sonores* (objetos sonoros em português), clarificando pois o conceito destes enquanto parte do todo sonoro.

A idéia de objeto sonoro, como a concebe Pierre Schaeffer, é totalmente 'experimental' (e alienígena) tanto num contexto tonal como serial dodecafônico. E, embora a melodia de timbres (Klangfarbenmelodie) sinalize um pouco essa direção em relação à emancipação dos outros parâmetros que não a altura, ela ainda está muito na outra ponta, não chegando tão perto da noção de som como material (Filho, 2010).

Sobre o termo música concreta “cunhado por Schaeffer” (Kane, 2014, p.16, cit. in Schaeffer, 1952), o compositor, em 1950, escreve que a nomeação para tal, parte da determinação em compor com materiais retirados de uma coleção existente de sons experimentais, como forma de demarcar bem o lugar (ambiente prático) em que se encontravam. Não mais dependente de abstrações sonoras preconcebidas, mas agora usando fragmentos de som existentes

concretamente e considerados como objetos sonoros definidos e inteiros.

A música concreta é nomeadamente uma variação da música eletrônica, produzida a partir da concepção ou gravação, recorte ou fragmentação de sons naturais e/ou industriais como processo. A abrangência dos chamados *objects sonores* (objetos sonoros em português), parece-nos, no sentido de uma emancipação sonora, congruente com os ímpetus supracitados em Russolo e em Henry David Thoreau, que, ainda no ano de 1851, afirma:

every sound is music now (Bock, 2006, cit. in Thoreau, 1851, p.23).

Nota-se ainda que o arcabouço sonoro da música concreta não tinha por regra apenas o uso de sons obtidos a partir de instrumentos eletrônicos, e por vezes refutavam o modo tradicional de composição, utilizando-se de sons gravados anteriormente à construção e execução musical, renunciando ainda a dependência à notação musical.

Do momento em que se faz a descoberta de objetos sonoros em número praticamente ilimitado, onde a qualidade de grau não aparece mais como a única dominante, a noção de série se aplica com mais evidência e o caráter negativo do atonalismo desaparece. O que ainda ontem parecia um gesto desesperado levando apenas a um beco sem saída, revela-se um gesto de liberação que talvez fosse indispensável para que se pudesse admitir, precisamente, a introdução de objetos sonoros novos (Schaeffer, 1957).

Destaca-se (a partir da apreciação do conteúdo abarcado no capítulo 3), o período entre o final dos anos de 1940 e o início do anos de 1950 como era profícua nos avanços da experimentação sonora. Os desenvolvimentos tecnológicos no universo do áudio e a disponibilização comercial (a serem examinadas em detalhe no capítulo 3), foram de suma importância para a fertilização deste fazer musical.

A “*música experimental* Schaefferiana” ou o ideal Schaefferiano de uma *música experimental*, o qual Palombini (1993) aponta como circunscrito em meio à controvérsia

*concrète/elektronische*³, destringe-se em uma discussão que se reflete em três níveis.

A noção do instrumento, a noção da nota ou notação musical e a relação entre composição e performance – o concerto em si, determinam que o principal objetivo de Schaeffer era o de combinar as técnicas da música concreta e da música eletrônica, tape music e world music em um método coerente (Palombini, 1993).

Neste sentido, presume-se que a música concreta extrapola o uso dos sons chamados concretos, inexistindo enquanto forma definida, apresentando-se possivelmente como um ambiente simpático às experimentações vigentes e, tal como escreve Palombini, abrigando-se “sob um rótulo de sua própria criação: uma 'música experimental'” (Palombini, 1993).

Toma-se ainda como base, os escritos de Pierre Schaeffer (1966) em *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines (Treatise on Musical Objects: an interdisciplinary essay)*, na tentativa de estabelecer a idéia de detrimento entre o que pode-se e o que espera-se da música concreta, concretizando por fim, uma dissolução conceitual entre os termos *concreta* e *experimental*.

Schaeffer não abandonou o termo “música experimental”, mas este perdeu suas conotações sincréticas; e o termo “música concreta” dissociou-se dos procedimentos técnicos da música concreta para reaparecer com um sentido mais amplo nos escritos posteriores (Palombini, 1993).

Ampara-se nesta menção a relação entre a terminologia. *Concreta, experimental?* O termo *música experimental* parece-nos retornar neste momento como uma provocação à abordagem concreta, como terminologia que abrange as demais congêneres. Sobre esta assimilação, Palombini escreve:

Esta parece ter sido uma tentativa de Schaeffer para reverter

³ O autor usa o termo *elektronische musik* para salientar os processos da música eletrônica que vinham sendo desenvolvidos na Alemanha.

a assimilação de musique concrète para o alemão elektronische musik, e em vez disso tentou alcinhar musique concrète, elektronische musik, a tape music, e a música do mundo sob a rubrica “musique expérimentale” (Palombini, 1993).

2.4 Karlheinz Stockhausen - O Avant-garde

“Um dos grandes visionários do século XX” (Hewett, 2007), Karlheinz Stockhausen, foi um compositor nascido na Alemanha em 1928. Amplamente reconhecido como “um dos mais importantes” (Hopkins, 1972, p.33) compositores do século XX e início do século XXI. Stockhausen teve sua base educacional e musical na *Hochschule für Musik Köln* e na Universidade de Colônia, depois estudou com Olivier Messiaen em Paris e com Werner Meyer-Eppler na Universidade de Bonn.

Tal como aponta Peter Dickinson (2006), Stockhausen foi umas das principais figuras da Escola de Darmstadt e suas composições e teorias foram e permanecem sendo amplamente influentes não só para os compositores de *art music*, mas também para o jazz e para a música popular.

A fuga às formas tradicionais, o trabalho inovador na música eletrônica e na música aleatória, a composição serial, o uso massivo do aparato eletrônico, os experimentos com espacialização sonora e o avanço das performances e investigação em música acusmática⁴, renderam a Stockhausen a titulação de “figura principal da música *avant-garde* Européia” (Wolff, 2009) e a capacidade de encurtar as distâncias geográficas, promovendo a contração e a posterior inter-relação entre o que denomina-se *música experimental* norte-americana e a *música avant-garde* européia.

Karlheinz Stockhausen, of whom we heard and saw quite a lot (...)

⁴ Acerca do termo acusmática, Bailey (2009) afirma que o mesmo “deriva-se, afinal, de *akusmatikoi*, o grupo de auxiliares de Pitágoras que só ouvia o seu professor falando por trás de um véu. Na música acústica moderna, o véu de Pitágoras foi substituído por alto-falantes ou equipamentos de amplificação de som, que projetam informações de áudio, mas não oferecem sugestões quanto ao material de origem que compreende as gravações originais” (Bailey, 2009, p.252).

had a wider range of musical interests and curiosity than Boulez and a considerable capacity for absorbing and turning to his own use new musical ideas, especially those coming from the United states. It was Stockhausen who first helped arrange for Cage and Tudor to present our music in Europe in 1954 (Wolff, 2009).

Além destes, Karlheinz Stockhausen contribuiu para a popularização dos principais métodos que vinham sendo desenvolvidos desde as primeiras vanguardas.

Avaliando-se o contexto o qual se insere Karlheinz Stockhausen, percebe-se duas questões passíveis de reflexão. A primeira questão implica a supracitada incorporação de elementos provenientes de diversas conformações musicais diferentes, na música de Stockhausen. Piero Scaruffi (2005) aponta que Stockhausen foi pioneiro em no mínimo quatro subgêneros musicais distintos, sendo eles: *tape music*, *elektronische musik* (baseada em experimentação e registro em estúdio), música de câmara eletroacústica (que mistura *tape music* e instrumentos tradicionais) e a música eletrônica ao vivo (que usa o instrumento eletrônico “como um instrumento tradicional”). Desta forma e afim de ponderar sobre uma possível “música para todo o mundo, para todos os países e raças” (Holmes, 2002, cit. In Stockhausen, 1967), Stockhausen parece-nos caminhar em buscar de um sentido universal para a sua música, porém, é na terminologia *avant-garde*, alusiva a sua obra enquanto resultado sonoro e, que esta objeção se encontra.

Observa-se uma linha tênue entre as terminologias *música experimental* e *avant-garde*, e suscita-se uma breve discussão a respeito da interrelação dos termos os quais recorrentemente se encontram em situação de equivalência. Christopher Ballantine (1988), compara e contrasta as categorias do *experimental* e do *avant-garde*, concluindo que:

Perhaps more than any other contemporary composer, Stockhausen exists at the point where the dialectic between experimental and avant-garde music becomes manifest; it is in him, more obviously than anywhere else, that these diverse approaches converge. This alone would seem to suggest his remarkable significance

(Ballantine, 1988, p.129).

Da dialética citada por Ballantine, suscita-se novamente a relação entre a *música experimental* e a *música avant-garde*, entre os radicais e os menos sistematizados ou ainda entre os “músicos do *antiestablishment* e os músicos do *establishment*” (Ballantine, 1988, p.129). Em Stockhausen, parece-nos que o que se produz é uma relação próspera, menos austera no sentido da negação completa dos seus próprios preceitos tradicionais, alargando-os em forma, processo e resultado, porém as discordâncias terminológicas persistem apesar das confluências da intenção. Sobre esta relação, Ballantine escreve que:

(...) are complementary - indeed, possibly of necessity; one might ask whether either could enter in its familiar form without the other. And this connection points to their relationship to the modern world: they are the twin of what we might designate a quasi-scientific practice. In other words the one experiments, the other adopts; the latter has implications ('hypotheses') which the former explores (subjects to experiment) (Ballantine, 1988, p.128).

2.5 Reflexão Acerca das Origens

For a time, in the twentieth century, experimental music was something altogether different from just another genre or subgenre. Beyond the music itself, it was a politically, socially and philosophically orientated movement that framed itself as a new way of composing, performing, and even listening to music (Green, 2013).

A citação de Clinton Green nos introduz a esta pequena reflexão. O que parece-nos latente a partir da perspectiva histórica até aqui traçada é que, o surgimento do termo *música experimental* juntamente com o seu atual entendimento e aplicação, possibilita questionamentos sob outros pontos de vista. De sua utilização prática ao seu provável estado moderno de irrelevância enquanto um meta-gênero musical.

Fez-se necessária uma divisão nominal, pois a partir de Russolo, Cage, Schaeffer e Stockhausen, pretende-se estabelecer uma noção cronológica sobre alguns pontos de quebra.

Neste momento, esta investigação nos parece indicar duas problemáticas discutidas nos capítulos 2.3 e 2.4. Ambas baseiam-se nas imprecisões contatadas na aplicação dos termos *música concreta* e *avant-garde*, os quais nos parecem em primeiro momento querer exprimir relações de forma e intenção distintas da *música experimental*.

Primeiramente registra-se a imprecisão constatada por Schaeffer em denominar a *música concreta* enquanto forma distinta da *música experimental* (segundo o conceito de Cage). Em segundo lugar constata-se a diferenciação entre os termos *avant-garde* e *experimental*, mas a sua aplicação prática não se faz explícita quanto à forma, técnica (ou a sua negação) e instrumentação. Suspeita-se da cisão terminológica que segundo Green teria sido ocasionada por John Cage no intuito de descrever “um movimento musical moderno que buscava se diferenciar da vanguarda europeia” (Green, 2013). Sobre esta cisão reforçada por Michael Nyman (1999), iniciada na página 1 de seu livro *Experimental Music: Cage and Beyond*, Virginia Anderson (2014) reverbera as palavras de Ryan (2001) que se manifesta dizendo

que“(...) Nyman’s separation of the experimental and avant-garde movements a ‘segregation’” (Anderson, 2014, p.159, cit. in Ryan, 2001). James Saunders corrobora com a refutação de Ryan, afirmando que "as distinções feitas pelo mesmo entre música experimental e avant-garde parecem menos claras” (Saunders, 2009).

Nota-se aqui uma discordância entre os autores, discordância essa que segundo Anderson “complicates what was already a muddle of multiple, contradictory definitions of what ‘experimental music’ is” (Anderson, 2014, p.159).

Considerando as quebras do formalismo e as diferentes vertentes artísticas, parece-nos de suma importância a investigação global sobre o que se fez, o que se faz e o que se diz, a partir de um olhar estético e tecnológico nas formas musicais englobadas nestas práxis, bem como as suas numerosas adjacências, do passado aos dias atuais.

Capítulo 3: À procura da forma

Visando a investigação das diversas formas que ao longo do tempo foram denominadas e associadas ao termo *música experimental*, este capítulo tratará primeiramente de uma breve contextualização histórica a partir do Modernismo, buscando por consequência os métodos e resultados que mostram-se relevantes⁵ à partir da virada dos séculos XIX e XX até os dias atuais.

Não há uma música experimental única, ou mesmo preeminente, porém uma infinidade de métodos e tipos diferentes (Meyer, 1994, p.237).

3.1 A Ruptura com o Formalismo Clássico

Tal como explana e contextualiza Paul Griffiths (1987), a chamada ruptura do formalismo clássico, parece-nos ser vislumbrada a partir do Movimento Moderno. Desta quebra, o que se aponta em primeira instância é a ruptura da base tonal que orientara as grandes composições do passado-presente e a abertura a novos pensamentos sobre a extrapolação dos esquemas composicionais. O dodecafonismo e o atonalismo, a incorporação de uma gama variada de sons e ruídos às composições, as explorações com os instrumentos clássicos e a construção de novos instrumentos que permitiam explorar ainda mais as possibilidades dos sons, são exemplos desta ruptura.

A partir do século XX, com a ruptura da base tonal, sustentáculo das grandes formas musicais do passado e, hoje em dia após o advento dos meios de manipulação eletrônicos, a incorporação sistemática do ruído à composição musical com a música concreta, a utilização, nos últimos anos, de aparelhos eletrônicos e digitais e, especialmente com

⁵ Neste contexto, revela-se como excrecência notada a partir da bibliografia utilizada nesta pesquisa e não como predileção pessoal.

o desenvolvimento realizado nas décadas de 60 e 70 nas áreas de síntese sonora e composição musical, o material musical utilizado pelo compositor foi consideravelmente ampliado, passando a sua escrita não somente a agir sobre as durações e as alturas mas também sobre o timbre, com a mesma importância. A pesquisa e a criação de novos timbres, novos sons, muitas vezes conduz o compositor a trabalhar também na concepção de novos instrumentos ou extensão e desenvolvimento para os instrumentos musicais já existentes (Scarassati, 2001).

Ademais, parece-nos que os eventos catastróficos da primeira metade do século XX mostraram o quanto persistir nas mesmas práxis musicais mostrava-se falso⁶. Não apenas visando transformações estéticas, o Movimento Moderno se associava às preocupações de matriz social.

As reformas no campo das artes eram vistas pelos artistas como a possibilidade de construir um novo mundo, não apenas do ponto de vista da percepção estética, mas do ponto de vista social. Como se as mudanças estéticas, ao transformarem a forma de se perceber o mundo, em sua constituição física, tivessem também o poder de alterar-lhe a substância, construindo novos valores sociais (De Paoli, 2015).

Neste contexto onde os valores formais mostram-se abstraídos em primeira instância e dispensados em contextos posteriores, Demers, escreve que o termo *experimental*

implicaria a criação de algo novo, em vez do aperfeiçoamento de práticas antigas; as manifestações caracterizadas como música experimental necessariamente passariam por uma fase em que suas práticas desafiarão as convenções estabelecidas do que é o musical (Demers, 2010, p.141).

6 Falso enquanto incongruente na relação obra-situação. Falso enquanto conjunto circunstancia em que se produz e se emite a mensagem.

Sobre a possível relação colidente entre a *música experimental* e seu contexto de ruptura, Henrique da Silveira aponta que “a música experimental é vista como um campo musical de intensa experimentação formal não-institucional, contrapondo-se à música contemporânea de concerto, debitária das vanguardas musicais institucionais do pós-guerra” (da Silveira, 2012).

3.1.1 Arnold Schoenberg

Arnold Franz Walter Schönberg, ou Schoenberg⁷, foi um compositor de música erudita, nascido em 1874 na Áustria e criador do dodecafonismo. O compositor é particularmente lembrado como um dos primeiros a perfilar o desenvolvimento atonal, sendo esse, um dos mais revolucionários e influentes estilos de composição do século XX, influenciando diretamente na auto-denominada *música experimental* de John Cage. Neste sentido, Green enuncia que:

Schoenberg is particularly important to understanding experimental music as a result of modernism, not only for his influence as a teacher on a young John Cage (although he refused to teach or even discuss his twelve tone method by this stage), but for the idea of using process to compose. Twelve tone music (and later integral serialism, as further developed by the Darmstadt composers and Pierre Boulez, post-Second World War) used a series of procedures to select which pitch would occur next in the composition via a set of pitches or “tone rows” (Green, 2013).

Ademais, Adorno (1949) descreve o trabalho de Schoenberg como “*antiwork works of New Music*” e completa salientando que nas idas da década de 40 “*the only works that count are those that are no longer works*”. Estes trabalhos concebidos antes mesmo dos tempos de Cage se envolviam na tentativa de produzir algo que Lydia Goehr trata em seu livro *Elective Affinities: Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*, como “*antiwork*

⁷ Schoenberg mudou a ortografia de seu próprio nome oficialmente ao se tornar cidadão dos Estados Unidos da América.

nonworks of anti-Western music” (Goehr, 2008, p.128).

Formulando pois e a partir de Adorno, Goehr (2016) ressalta que o que Schoenberg conseguiu com suas obras, foi o entendimento de que “mesmo quando os compositores exercem controle sobre a composição, nenhuma suposição de controle é (ou foi) feita para que alguém saiba como soam as obras antes de serem executadas na performance” (Goehr, 2008, p.128). Desta forma, “as obras de Schoenberg, como todas as grandes obras, trabalham contra a reivindicação autoritária do trabalho para determinar totalmente as performances antecipadamente” (Goehr, 2016, p. 144-5).

The idea that the composer is able to imagine every detail in advance is a legend that every composer finds refuted when he hears his own orchestrated sounds for the first time. . . The tension between what is imagined and what cannot be foreseen is a vital element of the New Music. But in being a vital element, it cannot be turned into an equation that has resolved the tension in one direction or another (Adorno, 1998).

Embora nos pareça haver um consenso por parte dos autores supracitados sobre a atitude de ruptura com o princípio erudito estabelecido, Goehr, indica Theodor Adorno no âmbito da aproximação da música de Schoenberg ao termo *experimental*:

In his obituary essay on Schoenberg, Adorno remarks on how often his music was reproached for being 'experimental'. The idea was that Schoenberg broke so extremely with the musical tradition that he refused any continuity. That this might be a false view of both Schoenberg's music and his intention is obvious (Goehr, 2016, p.32).

Considerando as leituras estabelecidas, salienta-se a idéia circundada por Goehr (2016) com a qual explicita o pertencimento do músico a uma tradição em que o que "existia" foi derrubado, movendo-se a partir do desenvolvimento do material e da forma musical. Sobre este aspecto, Goehr indica as palavras de Adorno que conclui:

with all the dissonance of his dialectic, that tradition is present far more in works deplored as “experimental” than in works either deliberately striving to be traditional or claiming to have nothing to do with tradition at all (Goehr, 2008, p.129, cit. in Adorno, 1967, p.p 154).

E desta conclusão, parece-nos necessário sublinhar a conexão entre a nova forma em Schoenberg, nomeadamente o dodecafonismo e sua conexão e extensão enquanto ímpeto que se estenderia no campo das práxis ditas *experimentais*, especialmente no pós-guerra europeu. O dodecafonismo é um sistema de organização de alturas musicais onde as 12 notas da escala cromática são tratadas como equivalentes, ou seja, sujeitas a uma relação ordenada e não hierárquica. Não se pretende aqui esmiuçar o caráter técnico desta forma, mas sim o seu propósito enquanto emancipação e ruptura. A esta atitude, Palombini (1999) concebe pois uma liberdade cada vez maior na estruturação das obras, que segundo o compositor, consagraram, em meio século, a evolução acelerada da música ocidental, e completa dizendo que

não se trata apenas de uma ruptura progressiva das regras da harmonia e do contraponto ensinados nos conservatórios, mas de um questionamento das estruturas musicais. Falar de dissonância e de politonalidade em relação a essa estrutura bem definida que é a escala ocidental, é uma coisa. Outra coisa é prender-se à própria estrutura, seja pelo emprego de uma escala de seis tons, como já havia feito Debussy, seja pelo emprego de uma escala de doze semitons, como fez Schoenberg (...). Enfim, a partir desse momento certas noções – mesmo tateantes, como aquela do Klangfarbenmelodie⁸ - são o índice de uma curiosidade que se volta para o emprego de estruturas específicas, diferentes de uma estrutura das alturas (Palombini, 1999).

Acompanhando este raciocínio, salienta-se aqui o caráter disruptivo a partir de uma visão geral em Schoenberg e a interpretação desta enquanto fonte de radicalização técnica

⁸ “O termo foi aceito como um nome para uma prática comum do século XX em que os timbres de tons sucessivos ganham importância melódica comparável à do tom” (Cramer, 2002).

(principalmente a partir de *Klangfarbenmelodie*) e além. Este se tornou referência não apenas pelo tipo de organização do material sonoro frente à orquestra, mas segundo Boulez (1995), é nesse momento que o timbre passa a ser utilizado por si mesmo, funcionalmente. Ademais, Almeida (2007) reflete que a melodia de timbres seria usada também na composição de música eletroacústica.

Os rumos da música nova, juntamente com a nova sociedade europeia, foram rapidamente estabelecidos. A urgência do novo era um sentimento amplamente difundido e desejado desde as primeiras décadas do século XX. Essa música emergente demandava para si novas proposições teóricas. São esses aspectos do pensamento e reflexão musical que, juntamente com as realizações propriamente sonoras, nos podem oferecer um acesso mais amplo aos anseios daqueles que na época procuraram responder, por meio da atividade de criação de objetos estéticos, às perguntas propostas pelo espírito de seu tempo (Assis, 2011, p. 23).

3.1.2 Luciano Berio

Luciano Berio, foi um compositor italiano do período da vanguarda⁹ europeia. Nascido na Itália em 1926, seu nome é avultadamente atrelado ao pioneirismo na música eletrônica¹⁰ e alguns de seus trabalhos tais como as composições *Sinfonia* (1968) e *Laborintus II* (1965) e a sequência *Sequenze* (1958-2002) são considerados distintos na chamada *música experimental*, enquanto ruptura do *modus operandi* nas práticas tradicionais pré-modernistas e na música de concerto.

9 “Termo genérico utilizado para agrupar as tendências da música erudita surgidas após a Segunda Guerra Mundial. Fora desse âmbito, refere-se a qualquer obra que utilize técnicas de expressão inovadoras e radicalmente diferentes do que tradicionalmente é feito, assumindo, logo, um caráter quase exclusivamente experimental” (Argan, 1992).

10 No contexto de Berio, o termo música eletrônica em sua criação refere-se sobretudo aos ensaios: *Sur la musique électronique* (1957) e *Eroismo elettronico* (1972) e ao período de 1974 a 1980, quando o compositor trabalhou (a pedido de Pierre Boulez) como diretor da seção de música eletroacústica do IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*), em Paris.

Música Experimental: Conceitos, Formas, Contextos e Limites

A major force in the development of postwar-era experimental music, avant-garde composer and theorist Luciano Berio brought a sense of lyricism and personal expression to even the most complex techniques of electronic and aleatoric music, his modernist approach lending itself to a variety of idioms while incorporating resources including folk traditions, choreography, mime, and acrobatics (Rovi, 2016).

Citar Berio é, neste contexto, exprimir o quão correspondente a sua criação subsiste nos meandros da exploração de novos resultados a partir da instrumentação clássica, da voz, do discurso, da presença da fita magnética como instrumento e da associação àquela conjuntura sonora vigente. Nestes meandros e acerca da própria peça *Laborintus II* como hipótese *experimental*, Eva Maria Barwat e col. (2012), citam Berio (1965) ao parafrasear o filósofo Ernst Bloch que adota a ideia do teatro como um laboratório “reduzido” às dimensões da performance, onde testa-se teorias e práticas as quais podem ser usadas como modelos experimentais da vida real.

O termo *experimental* em Berio parece mostrar-se presente não apenas enquanto especificação do resultado em detrimento do tradicional, mas sobretudo na forma e em seu desenvolvimento. Sobre este, mais especificamente sobre as obras *Sequenze* (1958-2002), Stefan Drees (2011) circunda que as mesmas foram compostas para músicos que contribuíram para redefinir os limites de seu instrumento individual, com técnicas recém-desenvolvidas, influenciando decisivamente a modificação do acesso composicional e instrumental. Ademais:

Central to the 'Sequenze' is a new understanding of virtuosity, which together with experimental techniques also leads to unusual sound effects (Drees, 2011, p.13).

3.1.3 *Fluxus*

O *Fluxus*¹¹ foi um movimento artístico baseado em uma rede global de artistas, compositores e designers, presente principalmente nas décadas de 50 e 60. No contexto musical, o *Fluxus* teve como características elementares: a quebra da distinção entre música, ruído e sons do cotidiano, as críticas à "seriedade" exacerbada da arte moderna e a descontinuação da relação artista-público. Sobre esta relação, Nyman (1999) considera que a audiência é “*an object of experimental curiosity, as something less than passive spectators*”, desta forma, o público extrapola o papel de observador, se tornando parte da performance e fazendo uso da percepção dos objetos diários como ferramentas criativas de exploração sonora.

As criações sonoras advindas dos intervenientes do *Fluxus* são frequentemente identificadas como anti-música, sendo parte e contributo no desenvolvimento da *sound art*, da *noise music* e da dita *música experimental*. Sobre o termo anti-música, Günter Berghaus escreve que parece ter sido primeiramente aludido no ano de 1962 em uma performance de nome *Fluxus: Music and Anti-Music*, ocorrida entre os dias 23 de outubro e 8 de Novembro no *Acoustic Theatre* em Copenhague (Berghaus, 2005).

Neste cenário é possível concatenar também o *DIY* na concepção de novos instrumentos e a influência direta das idéias de Russolo, Cage, dentre outros na exploração da criação sonora.

Sobre o impacto do *Fluxus* e seu entendimento, Guoda Dirzyte circunda em seu artigo *Fluxus and DIY Concerts* que o movimento “foi particularmente importante para o desenvolvimento de um entendimento que a música não necessariamente tem de ser harmônica, e mais importante, que todos podem criar música organizando os sons do dia-a-dia” (Dirzyte, 2016).

Ademais e tal como nos indica Williams Dawes, o movimento *Fluxus* teve sua origem advinda dos artistas participantes da *Experimental Composition in New York*. Esta série de classes de composição foi orientada por John Cage entre os anos de

11 “Um dos fundadores do grupo espiritual, George Maciunas, associava, em primeiro lugar, a relação do nome '*Fluxus*' com a 'purgação' no sentido físico, entendido como uma descarga excessiva e descontrolada dos fluidos corporais, mas também, em segundo lugar, como a mistura de diferentes elementos, como no caso de fluidos e, por último, como a imagem fluvial proposta em um famoso fragmento de ‘Sobre a natureza de Heráclito’” (Alba, T., Ciurans, E., & Polo, M., 2014, p.246).

1957 e 1959 na *New School for Social Research* em Nova Iorque e visava explorar noções de indeterminação na arte. No ano de 1959, Richard Maxfield, deu prosseguimento às aulas, “tornando-se o primeiro americano a ensinar música puramente eletrônica (em oposição à música eletrônica baseada na música concreta europeia)” (Dawes, 1989).

Referenciado por Dick Higgins (artista integrante) como *intermedia*¹², o *Fluxus* manifestava-se como momento de emancipação o qual concedia ao artista todos os direitos para se expressar sem a necessidade do confinamento aos padrões da arte comercial, usando-se inclusive de adaptações de trabalhos de outrem para criação de novos resultados.¹³ O que parece-nos saliente é o encorajamento à simplicidade e o despojamento em resistência à complexidade.

Mencionar o movimento *Fluxus* no contexto da práxis *experimentais*, parece-nos exigir uma visão global de sua origem, do seu ideário e que importância apresenta enquanto atitude presente nos gêneros e subgêneros musicais, principalmente aqueles advindos a partir dos anos de 1960.

Para Fluxus era importante tornar visível a maneira a qual as composições se desenvolviam, assim, traçava-se um mapa aleatório que evidenciava a música experimental, seu nascimento e seu caráter lúdico e que transformava o sistema de notação tradicional em um sistema radicalmente diferente. O processo de composição se dava a partir de pequenas anotações que acompanhavam a representação das mesmas (Polo, 2014).

Nota-se no livro *The Fluxus Performance Workbook* (2002)¹⁴ a abrangência criativa e a amplitude conceitual das mais de 400 performances realizadas pelo 42 artistas listados. Estas performances envolviam interpretações teatrais, exploração de instrumentos musicais,

12 Termo usado por Dick Higgins (artista integrante do Fluxus) em meados dos anos sessenta, para descrever várias atividades de arte interdisciplinar. *Intermedia* também no sentido da fusão de diferentes meios e materiais. Neste contexto os materiais são altamente considerados quando são objetos e elementos do dia-a-dia.

13 “*Spike Jones Is Murdering the Classics*” (1971) é um exemplo do uso de obras de outros compositores. Esta gravação contém 12 versões humorísticas de clássicos como *William Tell Overture* de Gioachino Rossini.

14 Em: <http://www.performance-research.net>

voz e coro, equipamentos eletrônicos e uso utensílios domésticos das mais variadas formas, individualmente e em grupos, de modo a estabelecer não apenas novas possibilidades de narrativas sonoras, mas também desencadear um novo processo de escuta. Sobre essa busca pela pluralidade, Tania Alba, Enri Ciurans e Magda Polo reiteram que o “Fluxus utilizava, também qualquer objeto da vida real com finalidades musicais. Tudo podia ser música” (Alba, Ciuran, Polo, 2014).

Resounding through history, the vast assemblage of experimental sound art from this era speaks volumes of the creators’ expanded consciousness, one characterized by mental fluidity, unbound by time (Winkleman, 2015).

3.1.4 A Expansão do Piano Acústico

No ambiente de ruptura aos padrões de notação, desenvolvimento prático e exploração sonora enquanto expropriação aos paradigmas da música clássica, tomamos nota das experiências realizadas na expansão do piano acústico (os ditos experimentos de “piano preparado” e outras inovações), enquanto circunstâncias habitualmente orbitadas e categorizadas pelos termo *música experimental*. Por piano preparado, entende-se os variados métodos de alterar o som original deste instrumento, colocando objetos (chamados preparações) sobre ou entre as cordas.¹⁵

Este novo instrumento, pode ser definido como um piano de cauda onde objetos de materiais diferentes são introduzidos entre as cordas do piano, produzindo timbres diversos. Dependendo de qual objeto é inserido, que materiais são utilizados, qual distância dos abafadores, em que cordas estes são introduzidos, uma escala de sons incomuns é produzida (Nyman, 1999).

¹⁵ No *website* <http://www.areyouprepared.dk>, encontra-se uma interessante interface a qual o visitante tem acesso à uma versão digital de um piano preparado de 17 teclas, com a possibilidade de composição em tempo real. Também disponível para *download* compatível com os programas *Logic Pro X* e *Kontakt*.

Sobre a importância das expansões do piano em um ambiente de ruptura, Miguel Béco de Almeida nos indica que

a alteração de instrumentos, por si, foi também um caminho importante na música experimental do séc. XX, a par de outros desenvolvimentos como, a apropriação de objetos mundanos para música e, exploração sonora e o uso da eletrônica nos mesmos para obter novos sons e novas formas e linguagens (de Almeida, 2016).

Há de se dizer que a escolha pelo piano como adjunção às discussões até aqui realizadas, deve-se ao fato de seu rico histórico enquanto parte preeminente das escolas eruditas desde os anos de 1700 (época na qual o instrumento surgiu). A este histórico compreende-se pelo período nomeado como prática comum (subsequente aos períodos da música medieval e música renascentista), incluindo também os períodos barroco (1600 - 1750), clássico (1730 – 1820) e romântico (1815 – 1910), passando pelos períodos moderno e contemporâneo (que incluem a música clássica do século XX), até a chamada música clássica contemporânea (1975 – presente). Em todas essas eras musicais, percebe-se a presença do piano enquanto instrumento solo ou incorporado às orquestras.

Tal como qualquer outro instrumento musical, o piano pode ser tocado a partir de música escrita (partitura), ouvido, ou através da improvisação. A técnica de piano evoluiu durante a transição do cravo e clavicórdio para o fortepiano¹⁶, e continuou com o desenvolvimento do piano moderno e os posteriores usos “alternativos” (a serem elucidados) deste instrumento. Sobre a atitude disruptiva que permeia termo *experimental*, sobretudo ao que se refere às criações no piano, Pedro Amorim Filho escreve que:

o simples uso da escala pode também ser “experimental” – na verdade, qualquer composição deve supostamente passar por uma fase experimental durante sua formação. A diferença

16 Powers (2003) assinala que o fortepiano foi inventado no ano de 1700, pelo fabricante de instrumentos musicais italiano Bartolomeo Cristofori. Este instrumento (antecessor do piano atual), foi construído e vendido por toda a Europa até o século XIX, quando inovações técnicas levaram ao desenvolvimento do instrumento moderno.

está na maneira de manipular o material. Quanto mais incomum for o procedimento, mais se arrisca a ser classificado como experimental (Filho, 2010).

Compreender os diversos desenvolvimentos de piano preparado, exige-nos uma busca pelos seus precedentes históricos apontados na literatura e como estes contribuíram para a expansão de novos métodos de experimentação.

Agrega-se aqui a indicação de que, o termo piano preparado, parece-nos ter sido usado primeiramente por John Cage. Sobre esta conjuntura, Rebelo aponta que “atribui-se a John Cage a concepção do piano preparado e que este surgiu em um contexto de necessidade logística” (Rebelo, 2014).

The Cornish Theatre in which Syvilla Fort was to perform had no space in the wings. There was also no pit. There was, however, a piano at one side in front of the stage. I couldn't use percussion instruments for Syvilla's dance, though, suggesting Africa, they would have been suitable; they would have left too little room for her to perform. I was obliged to write a piano piece (Cage, 1979).

Apesar do profuso uso de Cage nas peças de piano preparado¹⁷ e uma suposta cunhagem do termo pelo mesmo, tomamos nota de trabalhos tecnicamente correlativos em peças anteriores ao seu tempo.

Cage himself said he was greatly inspired by Henry Cowell's experiments with the so called string piano, where the performer plucks and scrapes the strings of the piano directly (McCarthy, 2012).

Elenca-se aqui as peças *Rāgamālika* (1912–1922) de autoria do compositor e pianista francês Maurice Delage, *Aeolian Harp* (1923) e *The Banshee* (1925) de

¹⁷ Lista da peças para piano preparado de John Cage:
https://en.wikipedia.org/wiki/Works_for_prepared_piano_by_John_Cage

autoria do compositor, teórico musical, pianista e professor norte-americano Henry Cowell e *Choros n°8* (1925) de autoria do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos.

Rāgamālika (1912–1922)

Em *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, os autores Georgina Born e David Hesmondhalg, corroboram com a idéia de que a peça *Rāgamālika* é provavelmente a primeira peça de piano preparado emergida da música européia. Segundo os autores, essa peça

reflete o seu modelo em seus modos de mudança, em seu refrão recorrente, em sua forma múltipla e em suas relações temporais. O piano toma o lugar da tabla e do acompanhamento de cordas. Suas frases musicais (ostinatos) servem principalmente para apoiar a linha vocal (exceto em momentos específicos), cria um efeito incomum e sobrenatural para essa música drone (Born, Hesmondhalg, 2000, p.107).

Sobre a influência e a incorporação de elementos da cultura musical oriental contemplados em *Rāgamālika* na chamada *música experimental*, sublinha-se a idéia amplificada de que a “música experimental’ baseou-se em música e filosofia vernacular¹⁸, não-ocidentais, 'primitivas' e 'orientais' para desafiar e negar as complexas abstrações do serialismo e de outras abordagens modernistas” (Born, Hesmondhalg, 2000, p.107). Ademais e sobre a busca por referências pluriétnicas como forma de inspiração nas criações, Cage (1968) escreve que, os compositores que naquelas alturas desejavam imbuir sua música com o inenarrável, parecem achar necessário fazer uso de características musicais não puramente ocidentais; eles buscam inspiração nesses lugares, ou retornam àqueles tempos, onde ou quando a harmonia não era essencial.

18 *Vernacular* no sentido das culturas nativas que não sofrem influência de princípios externos.

Aeolian Harp (1923) e *The Banshee* (1925)

O artigo sobre Henry Cowell contido na *Britannica Online Encyclopedia*, revela que as inovações do compositor aparecem particularmente em suas peças de piano escritas entre 1912 e 1930. Buscando novas sonoridades, Cowell desenvolveu “*tone clusters*” (acordes formados por notas consecutivas em uma escala), onde as cordas do piano são soadas ao serem pressionadas simultaneamente (por exemplo, com o antebraço). Mais tarde, o compositor nomeia essas sonoridades, como harmonias secundárias, isto é, harmonias baseadas no intervalo de um segundo em contraste com a base tradicional de um terceiro. No caso das peças em questão, as notas são tocadas diretamente nas cordas do piano, por fricção, por disparo, ou de alguma outra maneira soadas pelas mãos ou por objetos diversos. Ademais, sobre as obras *Aeolian Harp* (1923) e *The Banshee* (1925) e a importância destas como eventos inovadores Allison Clough (2013) escreve que os sons criados dentro do piano nessas peças foram passos importantes na busca da criação de novos sons que refletem suas inspirações. Sua adaptação imaginativa de mover-se além das teclas, para o interior do piano, foi e são usadas amiúde por muitos outros compositores que procuram métodos pouco ortodoxos de criação de sons em sua música, incluindo John Cage, Lou Harrison e Karlheinz Stockhausen. Ainda sobre a relevância de Cowell não só no universo do piano, mas como predecessor do espírito de ruptura e inovação naquela que foi nomeada *música experimental* norte-americana, Adam Fong expõe:

Cowell's willingness to reinvent himself (...) is a value that has become ingrained in the tradition of American experimental music. But perhaps equally admirable is that he managed to create a feeling of community, not among like-minded individuals, but among highly individual minds (Fong, 2009).

Choros n°8 (1925)

Anna-Stella Schic (1987) escreve em seu livro *Villa-Lobos, Souvenirs de l'Indien Blanc* que em *Choros n°8* (trabalho para dois pianos e grande orquestra), Heitor Villa-Lobos adicionou à sua partitura instruções ao pianista para inserir pedaços de papel entre as cordas e os martelos do piano, atingindo assim, uma sonoridade diferenciada. A autora menciona o caráter técnico como referência a uma forma não usual do uso do piano acústico.

Além da visão sob a forma, é de grande valia, citar alguns aspectos contextuais desta obra. Gabriel Ferrão Moreira (2014) referencia a década de 20 sendo reconhecida pela literatura como a mais profícua de Villa-Lobos, “onde sua escrita adquire de forma mais evidente seu conhecido caráter experimental e ousado” (Moreira, 2014). Tal fase composicional é chamada de segunda fase por Paulo de Tarso Salles (2009), já Acácio Piedade (2012), nomeia este universo como tópicos época-de-ouro.

Ademais, Haag tece o pensamento sobre o diálogo entre uma *música experimental* e a força musical proveniente de um sentimento patriótico-representativo em Villa-Lobos:

Seus diálogos foram marcados por encontros: Bartók, Varèse, Milhaud, Revueltas. Todos defensores de uma estética musical de cunho experimental. Villa dialogava com esses compositores que, por sua vez, traziam, assim como ele, muito da força musical dos povos de seus países (Haag, 2010).

Instaurada aquela que parece-nos ter sido a conjuntura inicial do aparecimento das peças de piano preparado envoltas na interlocução com o termo *música experimental*, introduz-se exemplos de trabalhos subsequentes aos apresentados, que habitam a circunstância piano-experimento-ruptura-extensão.

Studies for Player Piano (1948 – 1992)¹⁹

Série de composições para *player piano* (pianola), de autoria do compositor norte-americano, Conlon Nancarrow. Sobre esta série, David Suisman (2010) indica que em mais de quarenta “estudos” para o *player piano*, Nancarrow criou obras que apresentavam sons aparentemente impossíveis, tocadas mais rapidamente e com mais notas que qualquer ser humano poderia executar, em padrões rítmicos de complexidade matemática vertiginosa. “Nas mãos de Nancarrow, o rolo do piano tornou-se um novo meio expressivo; Ele estava inventando e explorando um idioma musical totalmente novo” (Suisman, 2010). Nesta obra em específico, Nancarrow estava não apenas explorando as capacidades do *player piano*, mas também as dinâmicas possíveis entre novas noções de tempo e ritmo. “A música de Nancarrow (...) satisfaz facilmente os critérios para o experimentalismo em um sentido geral” (Berkowitz, 2008). Ademais e circundando Nancarrow no âmbito *experimental*:

And then there is the experimental groundwork Nancarrow laid out. His influence on late 20th-century music was diverse and profound (Kelly, 2012).

For Prepared Piano (1951)

Segundo trabalho composto pelo músico norte-americano Christian Wolff, revela claramente a influência de John Cage particularmente sua música do período entre 1947 e 1950, como *The Seasons* (1947) e *String Quartet in Four Parts* (1950), através do uso de sonoridades repetidas e fixas. Segundo Philip Thomas (2008), “trata-se de um trabalho para piano preparado, no entanto, também demonstra uma tendência para a descontinuidade (característica presente na música de Wolff até os dias atuais)” (Thomas, 2008). A peça foi composta de forma linear, porém, a seqüência dos eventos musicais era desordenada de forma a tornar a sucessão vertical, a sucessão horizontal e vice-versa. No cerne da música de Wolff, o que parece-nos sobrepujar o caráter disruptivo é a forte capacidade de ligar o experimento ao tradicional, criando um contexto musical audacioso. Sobre esta característica em Wolff,

¹⁹ Lista completa dos *Studies for Player Piano* de Conlon Nancarrow:
http://fuerst-heidtmann.de/html/nancarrow_works.html/

Thomas escreve:

John Cage considered Wolff to be the most 'musical' of the experimental composers and in these pieces not only are older composers referenced (Ives, Schumann) but Wolff's love of clarity of line and transparency of texture betrays an empathy with Webern, Haydn and Bach. This aesthetic is, however, combined with a tendency toward discontinuity and fragmentation, isolated sounds and silence, and, perhaps most significantly, indeterminacy of notation (Thomas, 2008).

The Pieces for Prepared Piano and Strings (1957)

Compostas por Toshiro Mayuzumi e executadas pelo pianista Benjamin Owen, estas peças apresentam um interessante modo de notação na qual a partitura “prescreve em detalhe a inserção de parafusos de tamanhos diversos dentro do piano, bem como duas peças de borracha. Ao longo das texturas surpreendentemente variadas, fragmentos de idéias surgem e desaparecem (...) Linhas mais longas são sugeridas, insinuadas, mas não inteiramente indicadas - é tudo bastante sutil e minimal” (Barnett, 2005).

O exemplo de *The Pieces for Prepared Piano* tem menção neste contexto, não só por trazer evocações específicas à extensão do piano, mas também por salientar a figura de seu compositor enquanto precursor das práxis ditas *experimentais* na produção japonesa. Sobre Mayuzumi, Julian Cope escreve em seu livro *Japrocksampler* que o mesmo

foi um compositor experimental altamente importante na construção de uma ponte entre a vanguarda ocidental e a música japonesa tradicional. Iniciou suas composições na década de 1940 e, embora seus primeiros trabalhos fossem quase exclusivamente influenciados pela música ocidental (nomeadamente: o avant-garde europeu), em meados da década de 1950, Mayuzumi, começa a favorecer os

sons tradicionais de seu país natal, bem como os sons espirituais do budismo (Cope, 2016).

3.1.5 Pierre Boulez

Pierre Boulez, compositor, maestro e escritor nascido na França em 1925, “representa adequadamente um grupo de compositores europeus que chegaram à maturidade no final da Segunda Guerra Mundial” (Benitez, 2013).

Destacando-se neste grupo, Boulez, Berio e Stockhausen compartilhavam uma verdadeira comunhão de valores. Embora vislumbrando uma nova linguagem musical poderosa, que possuísse o alcance e a universalidade do clássico estilo Vienense, eles corroboravam em rejeitar sua herança, tentando escapar à tradição (Gable, 1990).

Contextualizar Boulez em um sentido de ruptura, leva-nos a evocar a linha histórico-genética elucidada pelo pesquisador Potiguara Curione Menezes (2013). Em seu artigo *Discurso e Conteúdo: Desdobramentos na Trajetória do Moderno em Música*, o autor constrói um eixo que contém três elos principais os quais tecem uma ligação entre recorrências das escolas tradicionais européias, até aos tempos de Boulez. São eles: A ligação entre Monteverdi, Scarlatti, Bach, Haydn e Mozart, outro que uniria de Beethoven, Brahms, Liszt e Wagner e, por último, o elo que enlaçaria Schoenberg e a 2ª Escola de Viena, Messiaen e desembocaria em Boulez e Stockhausen. Segundo o autor, todos estes elos seriam baseados na evolução da linguagem propiciada por inovações de cada um destes mestres icônicos. A grosso modo, o primeiro grupo consolidaria o sistema e trabalharia primordialmente suas inovações de forma accidental no âmago da arte sacra e da arte da corte. O segundo chegaria a um impasse quanto à nova situação autônoma da relação da arte na sociedade, provocando uma crise de esgotamento no sistema, tamanha as inovações individuais. Finalmente, o terceiro grupo lançaria um golpe fatal ao sistema, em negação ao afastamento da arte autônoma em relação à *práxis vital*.

Do não afastamento à arte autônoma enquanto “obra que nega a realidade empírica” (Bylaardt, 2013), destaca-se o pensamento de Ricardo Tacuchian, que toma nota das quatro principais características da música do século XX, nomeadamente até os anos 1960 (período prolífico da obra de Boulez). Seriam elas:

a ruptura radical com a tradição, “a mutação contínua da música em múltiplas correntes que se sucediam ou mesmo coexistiam e que tinham durações efêmeras”, a preocupação, também radical, com a criação do signo novo numa obra de arte com “forte dose de informação”, e, finalmente, a ultrapassagem “dos limites da dimensão sonora”, pela utilização de recursos como luz, imagem, movimento, teatro e através da expansão de uma 'dimensão conceitual' da música (Tacuchian, 1995).

Neste sentido, a idéia de ruptura estabelecida neste recorte vai de encontro ao pensamento do autor supracitado.

Sobre a dicotomia envolvida pelo termo *música experimental* em Boulez, o próprio, descreve sua reação com esta terminologia em meados de 1955. Boulez comenta o fato de ter identificado a classificação como uma nova definição que permite restringir a práxis a um laboratório sujeito a inspeção, concluindo ainda que “não existe música experimental... mas há uma distinção muito real entre esterilidade e invenção” (Boulez, 1986, p.430). Apesar da negação prévia ao termo *música experimental*, Cage (1970) indica textualmente que grandes expoentes como Boulez, rechaçaram em primeira instância, a rotulação de suas músicas como sendo experimental, por considerarem o termo inferiorizante.

Sobre as denominações em Boulez, encontra-se na literatura que trata de sua obra, uma repetição da alusão ao termo *aleatory music*²⁰. O termo, introduzido pelo físico e teórico Belga, Werner Meyer-Eppler, parece-nos denotar uma apreciação mais a respeito de sua forma e método musical do que de seu universo. A respeito das diferenças entre os dois termos em enquanto processo, Aryeh Oron (2010), compara Cage e Boulez (referindo-se às

²⁰ “...*aleatoric music, or aleatory, first identified by Meyer-Eppler at the Darmstadt Summer School in the early 1950s*” (Kaufman, James C., and Robert J. Sternberg, 2010).

obras *Éclat* (1965), *Domaines* (1961-1968) e *Rituel in Memoriam Bruno Maderna* (1974-1975):

While in Cage's music the performers are often given the freedom to improvise and create completely unforeseen sounds, with the object of removing the composer's intention from the music, in works by Boulez they only get to choose between possibilities that have been written out in detail by the composer - a method that, when applied to the successional order of sections, is often described as "mobile form" (Oron, 2010).

Ainda sobre a relação entre os termos *experimental* e *aleatory*, Benjamin Zucker destaca a opinião do músico Michael Pisaro que aponta as características de indeterminação, casualidade e aleatoriedade musical como *truth procedures* ou “procedimentos verdadeiramente 'experimentais', uma vez que o musical não está mais necessariamente subordinado a um resultado reconhecível” (Zucker, 2015).

Evocar Pierre Boulez nesta investigação, leva-nos à inauguração de uma discussão inevitável dentro das práticas ditas *experimentais*. A terminologia *música experimental* e as suas demais referências (gêneros e sub-gêneros), causam um senso de ambiguidade quanto à orientação das formas, do discurso e das limitações. Neste sentido, parece-nos inevitável contrastar a idéia do músico Frank Mauceri quanto à análise conjectural. Segundo Mauceri, embora os vanguardistas desenvolvessem atividades musicais distintas e, por vezes, radicalmente opostas entre si, “o conceito de música experimental nos parece muito menos controverso atualmente do que realmente o foi nos anos 1950” (Mauceri, 1997, p.188), Porém e corroborando com o pensamento de Adam Harper:

I think that these days, to be experimental is to begin to speak a language that not everyone speaks yet (...) Experimental music doesn't base itself on an established language (...) but is more like a creativity concerned with vocal sounds, phonetics, typography and calligraphy, irrespective of more complex meaning (Harper, 2015).

Desta discussão primária, extraem-se referências para as partes subsequentes. O que parece-nos importante a partir das leituras realizadas é que, de um lado o termo *música experimental* está envolto em uma aura estética, julgada a partir do distanciamento ao *musical establishment*, sendo modificada ao longo do tempo pelos adventos tecnológicos e sua exploração e pelas muitas circunstâncias históricas. De outro lado, o termo encontra uma diversidade de variações que suscitam novas predileções e conseqüentemente, novas classificações.

3.2 Os Primórdios da Era Eletrônica

Para estabelecer-se uma delimitação sobre o que denomina-se música eletrônica no âmbito desta investigação, admite-se a idéia de Demers que escreve que a música eletrônica é por definição, "toda e qualquer música criada ou modificada – se não exclusivamente - por meio de equipamentos e instrumentos eletrônicos" (Demers, 2010). Ademais, e de forma minuciosa, Lerajen Hiller completa:

Embora qualquer música produzida ou modificada por meios elétricos, eletromecânicos ou eletrônicos possa ser chamada de música eletrônica, é mais correto dizer que, para que uma música seja eletrônica, seu compositor deve antecipar o processamento eletrônico subsequentemente aplicado ao seu conceito musical. Que o produto final reflita de algum modo sua interação com o meio (Hiller, 2016).

No contexto desta pesquisa, levar-se-á em consideração algumas formas e circunstâncias nas quais a música eletrônica foi vinculada ao termo *experimental*, buscando compreender as muitas maneiras de seu desenvolvimento através das épocas.

Aqui, música eletrônica engloba mais manifestações musicais. Toma-se simplificada o termo música eletrônica como organizado em torno da produção de música eletroacústica, eletrônica

e algumas formas de música experimental. Estas partilham uma grande importância atribuída ao uso de instrumentos eletrônicos, de processos de fonografia e técnicas de processamento de sinal de áudio (da Silveira, 2012).

Sobre a concepção do termo música eletrônica, Leigh Landy salienta que “foi primeiramente utilizado em alemão, pelo compositor Werner Meyer-Eppeler” (Landy, 2012, p.191), no contexto do estúdio de Colônia²¹, afim de definir a música que vinha sendo produzida. Ademais, sobre Herbert Eimert, considerado por Menezes como “o grande 'fundador' da música eletrônica” (2007, p.15),²² Palombini escreve que, “o fato de se poder criar neste sistema uma nova matéria musical impossível de obter-se com os instrumentos clássicos constitui um verdadeiro critério da música eletrônica” (Palombini, 1998).

Levando adiante a busca pelos primórdios do desenvolvimento da música eletrônica no século XX, bem como a sua construção no ambiente das práticas *experimentais*, a literatura nos aponta a ocorrência de alguns momentos cruciais os quais intitularemos como pré-desenvolvimentos (enquanto estruturas e práticas musicais que mais tarde tecem relação direta com o que foi nomeado *música experimental* nas décadas de 40, 50 e 60), para um melhor entendimento desta cronologia particular. Nota-se ainda que cada momento é caracterizado por terminologia própria, como nos casos da música eletroacústica e música concreta, os quais buscavam salientar seu caráter e desenvolvimento técnico. A posteriori, os mesmos (enquanto forma), apresentam-se como precursores da *música eletrônica experimental*.

A pesquisadora Elizabeth Hinkle-Turner escreve em seu livro *Women Composers and Music Technology in the United States: Crossing the Line*, que a obra *Music Of Spheres* (1938) de autoria da compositora alemã radicada nos Estados Unidos da América, Johanna Magdalena Beyer (1888-1944), “foi uma das primeiras peças criadas para instrumentos puramente

21 WDR - *Studio für elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks*

22 Titulações análogas são encontradas na literatura. No livro *Electronic and Experimental Music*, 2002, p.18. Thom Holmes aponta Edgard Varèse como “o pai da música eletrônica” (Holmes, 2002, p.18) Já no livro *Encyclopedia of Cold War Espionage, Spies, and Secret Operations*, o autor Richard Trahair aponta Leon Theremin (1896-1993) como o “pai da música eletrônica” (Trahair, 2004, p.395).

eletrônicos” (Hinkle-Turner, 2006, p.13).²³ “Beyer faz parte da história da música experimental americana do século XX e merece ser recebida como tal” (Polansky, 2008). Ademais e sobre o caráter formal em Beyer, Kennedy reaviva a menção feita no *New York Herald Tribune* que descreve as obras de Beyer como "experimentais na forma e modernistas na harmonia” (Kennedy, 1996).

Embora Emmerson (2000) se refira ao uso de sons de pássaros advindos de um fonógrafo na peça *Pini di Roma* (1924) de Ottorino Respighi como um possível primeiro momento de inserção do aparato elétrico no mundo musical, sua estruturação e forma não se adequam ao viés eletrônico/eletroacústico pretendido neste ambiente *experimental*, sendo assim, considerar-se a obra *Imaginary Landscape No. 1* (1939) de John Cage, como “um dos pontos de partida da música eletrônica executada ao vivo” (Collins, 1988). Composta na *Cornish College of the Arts* em Seattle, Washington, esta peça para dois gira-discos de velocidade variável, gravação de frequências sonoras, piano mudo e pratos, é considerada por diversos autores tais como Rob Young, Max Paddison e Irène Deliège como “uma das primeiras obras eletroacústicas já compostas” (Young, 2002, p.37; Paddison e Deliège, 2010, p.83).

O terceiro exemplo refere-se ao *Concert de Bruits*. Realizado e difundido em 1948 pela *Radiodiusion-Télévision Française*, é considerado como “uma das primeiras peças musicais a organizar ruídos sobre a base de uma estética inteiramente musical” (Föllmer, 2013). Neste contexto, encontramos novamente a figura de Pierre Schaeffer que tinha a seu cargo a chefia do serviço de sonoplastia do setor de rádio-teatro da Rádio Oficial da França. Sobre este Concerto de Ruídos, a musicista e pesquisadora Elza Fernandes Costa aponta que a ocasião “iniciaria a vanguarda do século XX na Música Ocidental” (Costa, 2015).

Usando um imenso arquivo fonografado que incluía efeitos sonoros e sons ambientais diversos, Schaeffer faz uso das técnicas de re-processamento, mistura, alteração e repetição, a partir do gira-discos, afim de experimentar o que mais tarde seria contributo técnico e estético importante aos desenvolvimentos da música concreta.

Sobre o contexto primordial da música eletrônica, ressalta-se aqui a fundação e proliferação

²³ “A obra só veio a ser registrada em gravação em 27 de Agosto de 1977 e foi executada pelo compositor Allen Strange e a *Electric Weasel Ensemble*” (Hinkle-Turner, 2006).

dos estúdios de música que consolidaram as práticas eletrônicas principalmente no hemisfério norte do globo.

A fundação de um estúdio experimental de música (...) no início dos anos 1950, subsidiou o florescimento da chamada Elektronische Musik (música eletrônica) (Assis, 2011, p. 27).

Rememora-se aqui alguns casos emblemáticos de estúdios *experimentais* que contribuíram fundamentalmente para o desenvolvimento de novas possibilidades no âmbito eletrônico.

Studio di Fonologia Musicale:

Este estúdio foi fundado em 1955 na cidade de Milão, Itália. Situando-se nas dependências da RAI (*Radiotelevisione Italiana*), o estúdio surgiu como uma iniciativa conjunta de Luciano Berio e Bruno Maderna. Segundo Maddalena Novati (2001), “o objetivo era criar o terceiro estúdio europeu para o desenvolvimento de música clássica eletrônica experimental contemporânea (...) tornando-se um ponto de referência para o nascimento e desenvolvimento da música electroacústica.”

Studio Eksperymentalne Polskiego Radia:

O Estúdio Experimental de Rádio Polonês (PRES) foi fundado em Varsóvia em 1957 “dando aos compositores oportunidade de criar tanto a música concreta (segundo o modelo francês) quanto a música eletrônica (segundo o modelo alemão)” (Pasicznik, 2012).

CMC - Computer Music Center:

O CMC é o mais antigo centro de música electroacústica dos Estados Unidos e foi fundado por Vladimir Ussachevsky (1911-1990) e Otto Luening (1900-1996) em 1958. Este centro de música é parte do departamento de música da universidade de Columbia em Nova Iorque.

EMS - The Experimental Music Studio:

“O EMS foi criado em 1958 na cidade de Illinois e é reconhecido como um dos primeiros estúdios voltados ao desenvolvimento de música eletroacústica dos Estados Unidos, se tornando posteriormente, um dos mais importantes do mundo” (Battisti, 2009).

BBC Radiophonic Workshop:

Fundada no ano de 1958, esta oficina de experimentos funcionou como um ambiente de desenvolvimento e composição de sons e música eletrônica. É inegável a importância do trabalho que o *BBC Radiophonic Workshop* estabeleceu, assim como sua contribuição para o desenvolvimento técnico, tanto no som quanto na instrumentação musical. “O workshop definiu uma abordagem exclusivamente britânica para a criação eletrônica de música, uma abordagem tão importante quanto aquelas feitas na Alemanha, na França ou na Itália, e seu trabalho ainda é reverenciado hoje, com gravações e apresentações de teatro, revisitando o catálogo de som e música” (Hollingum, 2013). Tendo como participantes duas das mais prolíficas compositoras da música eletrônica de vanguarda, nomeadamente Delia Derbyshire (1937-2001), considerada a avó da música eletrônica Britânica por Chloe Glover (2013) e Daphne Oram (1925-2003), o *workshop* se torna um espaço para criação de “bandas sonoras incomuns para dramas de rádio e televisão, com alguns de seus sons mais experimentais sendo concebidos para os shows (...) no final dos anos 1950” (Toop, 2001).

UTEMS - The University of Toronto Electronic Music Studio:

Fundado em maio de 1959 pelo então diretor da Faculdade de Música da Universidade de Toronto, Arnold Walter, o estúdio tinha por essência, “tornar acessível os resultados e benefícios da investigação e instrução na área da música eletrônica” (Schaeffer, 1963).

Experimental Studio of Slovak Radio:

O Estúdio Experimental da Rádio Eslovaca foi fundado em 1965 na cidade de Bratislava, com o intuito de desenvolver atividades nas esferas da música electroacústica, *computer music*, experiências dramáticas e multimídia²⁴.

Experimental Studio of Czech Radio Pilsen:

O início do EAM está ligado ao Instituto de Rádio e Televisão Tchecoslovaco (o qual esteve envolvido na pesquisa em tecnologia estéreo na corporação de radiodifusão na cidade de Pilsen) e à figura de Antonín Svoboda²⁵, (membro ativo da Comissão de Música Eletrônica) responsável pela pesquisa de novas tecnologias junto aos Estados Unidos da América e pela fundação do estúdio no ano de 1964.

Sobre a importância destas entidades²⁶ enquanto motivadores da criação musical e instrução de novas práticas sonoras, Hiller escreve que “com a fundação dos estúdios de música experimental (...) a formação, a produção e o ensino começaram a se multiplicar” (Hiller, 2016). Fato este que colaborou para um crescimento do número de estúdios nos departamentos de música universitária, tornando-se essenciais ao ensino e à composição.

Embora os recursos de síntese eletrônica do som já existissem, foi apenas com o advento dos estúdios de música que a dimensão dessa nova ferramenta composicional tornou-se realmente viável (Assis, 2011).

Circundando outro momento marcante enquanto pré-desenvolvimento da linguagem eletrônica primordial, toma-se nota da obra *Poème Électronique* (1958) composta por Edgard

²⁴ Entre os anos de 2015 e 2017, a editora Eslovaca 4mg Records lançou três volumes da coleção “*Experimental Studio Bratislava Series*” que traz peças realizadas, nas dependências do estúdio, por diversos artistas dos anos de 1961 a 2007. Ver em: <https://4mgrecords.bandcamp.com/>

²⁵ “Cientista da computação, matemático, engenheiro elétrico e pesquisador, Svoboda é creditado pela criação de SAPO (o primeiro computador de design Tcheco)” (Šperka, 1994).

²⁶ Indica-se dois outros exemplos do desenvolvimento de música eletrônica e eletroacústica voltados à instrução infantil. São eles: *Shoreditch Experimental Music School* (Londres – 1969) - <https://www.youtube.com/watch?v=hsigOnPJTtA> e a *School Of Noise* (Londres – 2014) - <http://www.schoolofnoise.com>

Varèse, “destaca-se como sendo o ponto de viragem na arte da música eletrônica” (Holmes, 2012, p.4). O que faz desta obra prenunciadora de um segundo momento na música eletrônica, não é a técnica, o aparato, ou o resultado sonoro, e sim, o fato de ter sido criada para execução pública. Acerca deste fato, Holmes escreve que até o ato da performance de *Poème Électronique*, a música eletrônica estava confinada aos limites das instituições de pesquisa e universidades, completando que

Poème Électronique (...) foi ouvido por mais de 500 pessoas de uma só vez, várias vezes ao dia, em um pavilhão projetado especialmente para essa performance. De Abril a Outubro de 1958, mais de dois milhões de visitantes experienciaram este trabalho e o seu acompanhamento de projeções visuais (Holmes, 2012, p.5).

Clarificado este contexto da música eletrônica intrínseco à criação musical desenvolvida nas primeiras décadas do século XX, passamos agora para o momento de identificação sistêmica das diversas formas desenvolvidas neste contexto de produção, seus intervenientes e a discussão da aplicação do termo *experimental* nesta multiplicidade conjectural.

3.2.1 *Tape Music*

O termo *tape music*, ressaltado por Robert Thompson como “uma resposta auto-reflexiva ao gênero histórico de música de fita (...), esta prática musical, usa da manipulação de fitas cassete, como única fonte sonora” (Thompson, 2017) e revela-se em associação aos termos música concreta, música eletroacústica e colagem sonora (recorrentemente abarcadas na literatura como parte integrante do domínio da *música experimental*) e nos quais seus efeitos estão profundamente ligados aos próprios métodos de composição e à formação do pensamento musical.

Sobre o termo música eletroacústica, Dhomont (1996) aponta a problemática lexicológica evocada pela imprecisão do vocábulo enquanto expressão que buscava salientar o seu processo de produção. Michel Chion, escreve que o termo música eletroacústica expandiu-se

a tal ponto que se tornou uma generalização sem sentido, completando que

Hoje, esta expressão revela pouco do que podemos esperar ouvir, e seu uso é análogo à aplicação do termo música acústica para definir todo o repertório instrumental. Por estas razões, um grupo de compositores, descendentes da escola da música concreta, considerou necessário encontrar um termo que designe claramente o gênero em que trabalham, e que exige uma reflexão particular, uma metodologia, um ofício, uma sintaxe e ferramentas específicas (Chion, 1982, p.9).

Dos estúdios às salas de concerto, “compositores começaram a introduzir a eletrônica na música experimental (...), inventando e adaptando tecnologia eletrônica portátil” (Nyman, 1999). Denominado por Nyman (1999) como “*terminal object of creation*”, o tocador de fitas magnéticas é aqui o objeto preponderante nas etapas de gravação de todo e qualquer som e sua manipulação. Além disso, “os sons podem ser sobrepostos uns aos outros, alterados em timbre, repetidos em padrões de *loops*, re-arranjados a partir de emendas em justaposições com grande comprimento e complexidade e alterados em sua velocidade e tempo” (Moog e Gamer, 1998).²⁷

Sobre os desenvolvimentos em fita, indica-se a idéia de Jōji (1987) que escreve que ambas música concreta e eletrônica em fita, ampliaram não somente os aspectos técnicos da música instrumental, mas também as idéias musicais e a imaginação dos compositores.

Quando um novo instrumento aparece como uma fonte de sons, (...) os compositores examinam suas funções, desenvolvem suas técnicas de desempenho e tentam expandir o mundo da música instrumental incorporando os resultados em sua música. Atualmente, esse tipo de exploração não se limita aos instrumentos musicais convencionais (Jōji, 1987).

²⁷ Um exemplo do uso de tocadores de fita magnéticas e da manipulação das propriedades sonoras originais, é encontrado no trabalho *The Disintegration Loops* de autoria do compositor norte-americano William Basinski. Os discos lançados entre 2002 e 2003 foram apontados por Zachary Corsa (2012) como um dos álbuns experimentais mais influentes da história. Em entrevista ao Louisiana Channel, 2013, o próprio compositor define sua música como eletrônica ambiente experimental.

A citação de Yuasa Jōji, traduzida do artigo *The shadow of tape music on instrumental music*, expõe o caráter e a conformação desta parcela dissertativa. Analisaremos pois o contexto da *tape music*, considerando algumas peças e seus respectivos contributos formais às práxis denominadas *experimentais* e as questões lexicográficas e sintáticas.

The Expression of Zaar (1944)

Este trabalho do compositor egípcio Halim El Dabh (1921 -) foi gravado na *The Middle East Radio Station* em 1944. É classificado por Cline (2012) como “*proto-musique concrète*” (Cline, 2012, p.349) e apontado por Fermont (2016) e Burkhalter (2016) como o primeiro trabalho composto por meios eletrônicos (tocador de fitas magnéticas)²⁸, e também o primeiro destinado à apresentação eletrônica (antecede em quatro anos a obra *Etude Aux Chemin De Fer* de Pierre Schaffer).

“Baseado em gravações de cantos femininos em uma cerimônia de cura egípcia (um som talvez recorrente no Egito dos anos 1940), (...) *The Expression of Zaar* era tocada à partir de um gravador de fita magnética” (Bradley, 2015). Acrescenta-se aqui, que por motivos não identificados pelo compositor e literatura, que dos 20 a 25 minutos que acredita-se possuir a obra original, encontra-se hoje apenas um excerto de 1:57 minutos e que o seu nome original, foi alterado para *Wire Recorder Piece* no disco “*Crossing Into The Electric Magnetic*”, lançado no ano 2000 pela editora *Without Fear*.²⁹

El Dabh é classificado por Sam Shalabi (2007) como “um artista dissidente ou 'experimental', que, por razões raramente elucidadas, não era considerado digno o suficiente para fazer parte da narrativa oficial do modernismo” (Shalabi, 2007). Da observação acerca deste pensamento, apontamos a questão (a ser desenvolvida na discussão final desta investigação) sobre o papel do protagonismo artístico em função do contexto geográfico nas ditas práxis *experimentais*. Sobre esta questão, Fermont (2016) afirma que “Halim El Dabh compôs na cidade do Cairo sem ter nenhuma conexão com o oeste. Ele não estava ciente de que outras pessoas estavam realizando pesquisas semelhantes às dele, tomando conhecimento do fato apenas nos anos 50,

²⁸ No contexto norte-americano, Holmes (2012) aponta *Heavenly Menagerie* (1950) de autoria de Louis e Bebe Barron como a primeira peça de música eletrônica para fita magnética composta nos Estados Unidos.

²⁹ *Crossing Into The Electric Magnetic* (Halim El-Dabh, 2000) - <https://www.discogs.com/Halim-El-Dabh-Crossing-Into-The-Electric-Magnetic/release/1286486>

quando iniciou seus estudos na Universidade de Princeton nos Estados Unidos” (Fermont, 2016).

Adiante e para elucidar o caráter artístico e o viés geocultural da música de El Dabh, Holmes comenta:

Trabalhando com a natureza, frequentando aldeias impregnadas de tradição egípcia e criando composições experimentais em seu tempo livre, El Dabh desenvolveu um interesse tanto no metafísico quanto no mundano. Ele diz de suas primeiras composições que ele estava caçando o "som interno dentro (Holmes, 2012, p.156).

Etude aux chemins de fer (1948)

Apesar de certa controvérsia histórica enunciada por autores como Manuel Rocha Iturbide (2009) que apontam a peça *Week End* (1930) de autoria de Walter Ruttmann como a peça predecessora do que posteriormente foi nomeado por Schaeffer como música concreta, recorrer-se-á a prevalência de repetições na literatura, que, como no caso de Föllmer (2013), considera *Etude aux chemins de fer*, a primeira peça da música concreta. A peça consiste em um conjunto de gravações em fita feitas no depósito da Gare des Batignolles em Paris, na qual identifica-se o som de locomotivas a vapor, comboios acelerando e vagões movendo-se sobre as juntas dos trilhos. Sobre o caráter pioneiro da obra, Mark Ballora (2012) escreve que este esforço inicial representou uma série de primeiros, destacando os seguintes fatos: “(1) a peça foi criada inteiramente com tecnologia de áudio, (2) a peça existia inteiramente em forma gravada, não exigindo músicos, (3) a peça foi derivada inteiramente de sons gravados não-musicais” (Ballora, 2012).

Deste esforço em compor obras sonoras a partir de sons concretos sem o uso de instrumentos musicais tradicionais, nasce o pensamento de Schaeffer em relação à escuta. A descaracterização da imagem mental do som enquanto produto inseparável de sua fonte sonora é categorizada por Schaeffer como *método experimental*. Sobre este método, Schaeffer

elabora que o seu significado na música é “ouvir: primeiro de tudo, todo o tempo, antes, durante, depois. Porque o objeto é estranho, coragem está em ir para definir a sua humanidade e beleza” (Schaeffer, 2012).

A fita magnética, as técnicas de edição, a busca de novos sons e a expressão transformaram os ruídos de Schaeffer em música experimental (Zwyrzykowski, 2014).

Williams Mix (1951-1953)

Classificada por Holmes (2012) como radicalmente experimental, a peça *Williams Mix* foi composta em 1952 por John Cage com a ajuda dos compositores Earle Brown, David Tudor, Ben Johnston, Bebe Barron e Louis Barron. A obra “foi uma das primeiras peças para fita - um projeto ambicioso com mais de 2.000 fragmentos de fitas esboçados em uma partitura de 192 páginas, resultando em apenas 4 minutos e 15 segundos de música” (Erbe, 2010). “*Williams Mix* foi o culminar dos experimentos iniciais no meio (fita magnética); Cage o criou para o '*Project for Music for Magnetic Tape*', que também produziu obras de Brown, Christian Wolff e Morton Feldman” (Guerrieri, 2014). Apesar do caráter revolucionário da peça, tanto enquanto modelo de estruturação e notação complexo, tanto como forma de inovação no conceito de edição (feita no prazo de 9 meses), Matthew Guerrieri (2014) aponta a insatisfação de Cage em perceber que a peça era essencialmente um objeto fixo (derivado do acaso ou não), tornando-se nada mais que uma situação de reprodutibilidade musical, transformando a performance do concerto em uma mera repetição ou, nas palavras de Straebel (2009), “um *Vergegenwärtigung* (do português: visualização)” (Guerrieri, 2014).

Différences (1958-1959)

Considerada por Gudžinskaitė (2013) como uma das primeiras tentativas em combinar instrumentos musicais tocados ao vivo e música eletrônica, *Différences* de Luciano Berio foi

composta para flauta, clarinete, viola, violoncelo, harpa e fita magnética. A obra foi escrita para os *Domaine Musical Concerts* em Paris e foi estreada em março de 1959 com condução de Pierre Boulez. No centro do trabalho, o som da fita ocupa o lugar dos artistas que por sua vez preenchem o espaço sônico acústico com pizzicatos³⁰, criando uma textura homogênea e a alteração na expressão da natureza sonora original. Sobre esta mistura eletroacústica, o próprio Berio comenta que “o modelo original dos cinco instrumentos coexiste ao lado de uma imagem de si que é continuamente modificada, até que as diferentes fases de transformação entreguem uma imagem completamente alterada que já condiz com a original” (Berio, 1985, p.126). Ademais, Menezes aponta a peça como “início de uma viagem fantástica em um contexto cada vez menos usual” (Menezes, 2015, p.27).

Gesang der Jünglinge (1955-1956)

Descrita como por Kohl (1998) como “a primeira obra-prima da música eletrônica” e considerada por Paul Théberge, Kyle Devine, Tom Everett como “música experimental de vanguarda” (Théberge, Devine, Everett, 2015, p.74), a peça de Stockhausen integra sons eletrônicos e voz humana por meio da correspondência de ressonâncias de voz com alteração das frequências estruturais e criação eletrônica dos sons dos fonemas. É vista por Holmes (2012) como a transição das abordagens estéticas exclusivas dos estúdios de Paris (nomeadamente a música concreta) e Colônia (música eletrônica) a um período que trilhou abordagens mistas, menos rígidas. *Gesang der Jünglinge* também é notada pelo seu uso precursor do conceito de espacialidade sonora. A peça foi composta em cinco faixas, as quais eram tocadas cada uma em um alto-falante. “O ouvinte estava no olho de uma tempestade sônica, com a música emanando de todos os lados e girando em várias direções” (Holmes, 2012, p.74).

30 Modo de tocar os instrumentos de corda (geralmente os de arco) pinçando as cordas com os dedos

3.2.2 Sintetizadores

Dando continuidade a análise da conformação das primeiras práticas eletrônicas afloradas no século XX e observadas na literatura enquanto *experimentais*, julga-se de suma importância a menção às criações provenientes do advento do sintetizador.

O sintetizador é um “sistema integrado e independente de produção de música eletrônica” (Nicholls, 1998, p.534, cit. in Schrader, 1986, p. 31), e tem como origem um imenso leque de instrumentos e dispositivos eletrônicos análogos, criados para a aplicação sonora. Segundo o apontamento de Holmes (2012), a disponibilidade dos sintetizadores modulares Moog, Buchla, Arp e EMS entre 1968 e 1970 levou a vários experimentos iniciais em trabalhos eletrônicos, trabalhos estes que multiplicaram-se quando da produção de versões comerciais³¹ a partir de 1969. Estes sintetizadores já apresentavam as soluções relativas às três principais demandas dos músicos de então: “tamanho, estabilidade e controle” (Holmes, 2012, p.240). Além disso, possuíam a capacidade de armazenar e repetir sequências de tons e permitiam a modulação manual das evoluções e alterações na textura dos sons produzidos. Segundo Maggie Belnap (2014), a invenção do sintetizador em meados do século XX inspirou compositores e redesenhou a música eletrônica. Os sintetizadores aceleraram o processo de criação, combinando centenas de sons diferentes, e os compositores foram inspirados a aprofundar as possibilidades da música eletrônica.

The analogue synthesizer and its digital successors - has become such an important tool of expression that much dance, ambient and experimental music that's been released since simply wouldn't exist without it (Watson, 2016).

Os atributos técnicos vinculados a este meio que se tornou a própria particularidade sonora, nos leva a salientar a relação circular entre desenvolvimento, demanda, tecnologia e apropriação, elucidada por Mauceri. Segundo o autor,

31 Embora o projeto do Moog Minimoog tenha sido iniciado em 1964, só foi efetivado como produto para o público em 1971. Considera-se então que o EMS VCS3, lançado em 1969, foi o primeiro sintetizador verdadeiramente disponível para o público geral.

a tecnologia não só desenvolve e gera técnicas, mas também gera demanda por mais técnicas. A tecnologia funciona como um anúncio para a tecnologia que a produziu (...) A composição experimental (...) não é simplesmente uma técnica, como é na prática científica, mas uma tecnologia. (...) não é apenas uma ferramenta para alguma ação intencional, mas uma organização de técnicas que propaga um conjunto de ferramentas, práticas e relações (Mauceri, 1997).

Citar o sintetizador é buscar uma discussão transversal sobre a multiplicidade de formas musicais advindas de uma matriz instrumental³². Trabalhos seminais como os que seguem, motivam uma reflexão acerca de como a dimensão técnica se relaciona com a rotulação musical.

Spiritus Intelligentiae Sanctus (1956) de Ernst Krenek, apontado por Mildred Kayden como “oratório eletrônico experimental” (Kayden, s.d.).

Syv Cirkler (1958-59) de Else Marie Pade. Peça que foi relançada no disco “*An Anthology of Noise and electronic Music #6*” (2010) pela editora Belga Sub Rosa (2016) que escreve que tal como esta faixa, as demais se apresentam como uma introdução perfeita no mundo muitas vezes fragmentado e confuso de artistas experimentais e de ruído.

Switched-on Bach (1968), disco composto por Wendy Carlos e produzido por Rachel Elkind, as quais “produziram com sucesso interpretações eletrônicas das obras de Bach e de outros compositores, usando cada álbum para refinar seus equipamentos e técnicas, apesar do alegre espírito de experimental presente em todas as gravações” (Niebur, 2005).

An Electric Storm (1969) do grupo *White Noise*, apontado por Louis Pattison como “o álbum que reconciliou a música pop com a vanguarda experimental” (Pattison, 2007).

³² No documentário *Moog* (2004) de Hans Fjellestad, Robert Moog afirma que os primeiros sintetizadores modulares foram usados por músicos experimentais.

As peças supracitadas constituem perfis musicais distintos, porém e em diversos momentos, são classificadas como experimentais por sua forma ou conjuntura. Da identificação da disparidade entre matriz instrumental, perfil musical e classificação, evoca-se aqui a relação gênero/ambiente elucidada pelo pesquisador Bernardo Oliveira (2014). Segundo o autor,

a “música experimental” não se constitui como gênero ou estilo, mas como ambiente localizado nos primórdios do século XX, a reboque do esgotamento das formas clássicas de composição, da consolidação conflituosa do capitalismo pós-colonial e das inovações tecnológicas (Oliveira, 2014).

Da aceitação deste raciocínio como orientação teórica, emerge a idéia de uma intangibilidade conceitual na aplicação prática do termo enquanto característico das práxis eletrônicas ditas *experimentais*. Afim de salientar a dificuldade em definir um território objetivo a partir do uso da terminologia, abalizamos a idéia dos meta-gêneros³³ da música eletrônica em Demers (2010). Segundo a autora, atualmente, a música eletrônica pode ser entendida como composta por três meta-gêneros. A música eletroacústica institucional, que aspira à autonomia e ao rigor modernista. A eletrônica que é um grupo de gêneros *ambient* e relacionados com a dança; e algumas formas eletrônicas de arte sonora, ou som organizado que de alguma forma se relaciona com o espaço em que se ouve.

Destas conformações lexicológicas, projeta-se uma dimensão especulativa a ser discutida no **capítulo 5** desta investigação: ambiente – gênero – meta-gênero.

3.2.3 Formas na Música Minimalista

A música minimalista “originou-se na cena central de Nova Iorque dos anos 60 e foi inicialmente vista como uma forma de música experimental chamada *New York Hypnotic School* (Richard Kostelanetz e Robert Flemming, 1999). Timothy A. Johnson (1994) em seu

33 Contêm múltiplos gêneros musicais.

artigo “*Minimalism: Aesthetic, Style, Technique?*” *The Musical Quarterly* 78, explicita a descrição de Elaine Broad (1990) sobre a estética minimalista como: a concepção do trabalho não-narrativo em andamento. Michael Nyman (1999), que é considerado por Demers (2010) como o primeiro autor a escrever sobre música minimalista, salienta que as origens do processo musical minimalista provêm do serialismo e aponta o compositor La Monte Young (1935) como o precursor da estética. Por sua vez, Jalões soma os compositores Steve Reich, Terry Riley e Philip Glass à La Monte Young, expondo que estes foram os principais contribuintes para o surgimento da música minimalista americana, destacando Young como notável “por seu desenvolvimento na música *drone* e por suas longas obras concebidas como 'sem começo e sem fim’” (Jaloes L., 2013).

Desta forma, assinala-se a característica da ilimitabilidade, apontada por Nyman como “a qualidade mais significativa da música experimental” (Nyman, 1999, p.139). A ilimitabilidade neste contexto refere-se tanto aos longos períodos de tempo e repetições características da estética, como à própria peculiaridade desta práxis em não ter adotado modelos de criação musical pré-existentes em sua estruturação. Ademais, Broad (1990), discute a relação entre os termos *experimental* e *minimal*³⁴, destacando uma associação intrínseca entre os dois, pois ambos interrompem com a idéia de uma audição teleológica. Sobre este conceito, Julio Cesar Lancia (2007) explicita que a teleologia musical vai de encontro à idéia de uma música que se movimenta no tempo visando chegar a algum lugar. Ademais, o autor aponta a recorrência do conceito no pensamento musical ocidental até o aparecimento da música não teleológica da chamada Escola de Nova Iorque – a de John Cage especialmente.

A música minimalista tornou-se sinônimo de uma música predominantemente Norte-Americana com repetição rítmica e melódica, harmonias tonais e transformações de textura que se desdobram lentamente através de um processo de acréscimo (...) os músicos eletrônicos usam o termo minimalismo para descrever o subgênero que vai do drone (...) à música ambiente (Demers, 2010).

34 Em comparação à idéia de apresentada por Kyle Gann (1993) em seu artigo *La Monte Young's The Well-Tuned Piano - Perspectives of New Music*, sobre as afinidades entre minimalismo e serialismo.

Usar-se-á desta delimitação³⁵ supracitada, como forma de organização e análise do respectivo conteúdo, somando à discussão o subgênero/estética chamado música ambiente.³⁶

Segundo Demers, “a música ambiente tem raízes nos anos 50 e 60, particularmente nos trabalhos de Cage e Tudor, que chamaram a atenção para o som ambiente através da inclusão de trechos silenciosos em obras como *Variations IV* (1964)” (Demers, 2002, p.244). Embora procedimentos musicais similares tenham sido utilizados em trabalhos do início da década de 70, o termo *ambient music* surge em destaque, (como caracterização conceitual de uma obra) em dois momentos principais. O primeiro é mencionado por Eliot Bates (1997) como sendo o disco “*No Pussyfooting*” (1973). O autor escreve que o trabalho de Brian Eno, (considerado como “figura fundamental para os sons experimentais” (Watson, 2016)) e Robert Fripp, “é o primeiro álbum auto-descrito como *ambient*” (Bates, 1997).

O segundo momento refere-se ao disco “*Ambient 1: Music for Airports*” (1978) e a posterior elaboração do termo por Eno. A respeito desta circunstância, Eno rememora:

I was sitting in this beautiful airport, Cologne airport. It was a sunday morning and the sun was streaming in. It was most beautiful piece of architecture, very high space with glass (...) and the most idiotic stupid pop music playing. I thought nobody has thought about this problem. You put all this attention into the architecture and the ambience in every respect, except the music. And what is the music? It's what some persons brought in that morning and stuck in a cassette player. No thought to their tour sighs. I thought this is an unsolved problem! So then I started to think: So if you're in an airport, what kind of music do you want? What's it got to be able to do? It's got to be interrupted frequently because you know you have people dancing planes and calling passengers and so on. So it can't be narrative account. It can't

35 A autora observa e delimita a música minimalista a partir do olhar de músicos eletrônicos e de escritos sobre o tema. Não há uma concordância explícita por parte de Demers (2010) sobre o conceito elucidado.

36 Desconsidera-se-á neste momento o debate sobre a resistência de produtores e teóricos ao conceito de gênero musical na *música experimental*, compartilhada por Christopher Haworth (2016). Este debate será estabelecido nas conclusões desta pesquisa.

be important that you hear the whole of the narrative. It's got to be a feeling rather than a story. So i started in my mind constructing what would be the right music for the airport, and by the time my plane arrived, I realized I'd thought of a record that I want to make which became "Music for Airports" and then that led on to the general idea of ambient music (Eno, 2009).

Ademais, apresenta-se aqui uma característica habitual do gênero *minimal*, o *drone*. Usa-se aqui das definições de Demers e Young, afim de elucidar particularidades formais e correlações entre a música minimalista e a forma/subgênero *drone*. Sobre o que parece-nos ser uma constante enquanto a forma, Demers explicita a definição acerca do termo *drone* como “qualquer tonalidade sustentada ou imutável ou um grupo de tons” (Demers, 2010, p. 166). Já no que diz respeito à ligação entre minimalismo e *drone*, La Monte Young assinala que o termo é “*the sustained tone branch of minimalism*” (Young, 2000). Portanto e para fins de delimitação temática, desconsiderar-se-ão outros ambientes históricos, étnicos e musicais alheios ao contexto da aplicação de *drones* na música eletrônica dos séculos XX e XXI. Salienta-se também, que apesar das complicações elucidadas por Demers (2010, p.79) a respeito da falta de terminologia específica para comunicar as peculiaridades do uso deste como técnica, as características de repetição, longas durações temporais e sustentação de notas e tons são apontadas pela literatura como um conjunto pertencente à abrangência do universo minimalista, que tal como acima exposto, tem sido recorrentemente associado ao universo *experimental*. Assim como o vocábulo *minimal*, o *drone* também passou a ser usado como gênero ou subgênero da música minimalista que apresenta as particularidades sonoras supracitadas.

As características análogas ao uso de *drones* parecem por si mesmas, delinear intrinsecamente a relação entre estética e terminologia. Neste sentido, retornamos a idéia de uma rotulação reduzida à forma e técnica, recorrente na aplicação do termo *experimental*. Em 2016, Helen Armitage escreve para a *The Culture Trip* que “trabalhos experimentais têm alargado os limites da música clássica, estendendo os limites da composição a seu extremo absoluto” (Armitage, 2016). A problemática desta citação reside no conteúdo do texto que

menciona 10 peças detentoras de apenas uma única característica em comum: a longa duração temporal. As peças em questão são: *Der Ring des Nibelungen* (1848) de Richard Wagner, *Symphony No. 3* (1893 - 1896) de Gustav Mahler, *Symphony No. 1 'The Gothic'* (1919 - 1927) de Havergal Brian, *Opus Clavicesmbalisticum* (1930) de Kaikhosru Shapurji Sorabji, *The Well-Tuned Piano* (1964 - 1974) de La Monte Young, *Einstein on the Beach* (1976) de Philip Glass, *String Quartet No. 2* (1983) de Morton Feldman, *Organ2/ASLSP* (1987) de John Cage, *The History of Photography in Sound* (1995 - 2001) de Michael Finnissy e *Sleep* (2015) de Max Richter. No entanto, são consideradas pela autora, como *experimentais* a despeito de qualquer investigação acerca dos contextos de intenção e conjuntura artística até aqui discutidos. Revela-se esta possível incongruência também a ser discutida no capítulo 5 desta investigação.

3.3 Experimentos na Música Popular

No intuito de obter uma delimitação para o termo música popular, recorrer-se-á aos autores Laura Jordán González e Douglas Kristopher Smith (2011) que escrevem sobre uma “definição multifacetada” observada em Richard Middleton (1981). Segundo os autores, Middleton abaliza prioritariamente três grupos de critérios afim de categorizar o termo. Primeiro, a definição de popularidade está ligada à ampla recepção do conteúdo sonoro. Segundo, a referida popularidade desta música está ligada aos meios de difusão através dos meios de comunicação de massa. Terceiro, a música popular está ligada a uma determinada classe social: o povo (geralmente entendido como a classe trabalhadora, mas às vezes marginalizados em geral). A partir destes critérios, reconhecemos a música popular como ambiente musical extensivo às práticas musicais congruentes ao conhecimento popular. Destas práticas afloram-se exemplos que se enquadram concomitantemente a estes critérios e que reduzem substancialmente a distância entre a música antiestablishment, conforme expõe Ballantine (1998, p.25), e a música que apresenta o processo da padronização, sendo esta, a “característica fundamental da música popular” (Adorno, 1941).

Por *música popular experimental*, indica-se a concepção de Bill Martin que afirma que,

embora o termo possa parecer 'aparentemente paradoxal', é possível identificar três critérios característicos. “Tem raízes nas formas populares existentes, experimenta ou alonga o uso dessas formas populares, e por fim, tenta atrair o público dessas formas para estes novos desenvolvimentos, à maneira da vanguarda” (Martin, 1996, p.p 4-5).

Considerando os três critérios supracitados, desenvolve-se um repertório de gêneros associados a essas características como contributo ao debate central desta investigação. Ademais, busca-se observar se a relação entre vanguarda e popular é uni ou bilateral no sentido da apropriação-desenvolvimento-compartilhamento de técnicas e linguagens.

De fato, enquanto existirem convenções populares, existirão artistas trabalhando para subvertê-los e destruí-los. Essa é a totalidade da experimentação: tentar algo e ver o que acontece. Embora possamos considerar o experimentalismo como fundamentalmente "anti-pop", devemos lembrar como a arte pop surgiu por meio de um gesto experimental - um desafio simultâneo, um abraço à cultura do consumo. É verdade que as origens da música pop não refletem necessariamente esta idéia, mas cada vez mais, o experimental e o pop parecem coexistir em paz e harmonia (Harrison, 2016).

Acima, Noah Harrison observa a dinâmica de apropriação recíproca entre a música *pop* e o *experimental*. Esta dinâmica é entendida por Leigh Landy (1994) como essencial para uma não-estagnação dos desenvolvimentos musicais em ambas, moderando a tendência à fragmentação dos públicos. Desta forma, o autor defende um certo mutualismo musical por meio da assimilação que pode ser observado em diversos contextos, criando o que aqui será denominada como música *meso-experimental*.

Por música *meso-experimental*, exprime-se a idéia de uma produção acessível ao povo, que visa o conceito de popularidade enunciado por Middleton, apesar de uma orientação estética atípica tal como exemplifica Michael Johnson ao escrever que no contexto das bandas *pop*, elementos da música concreta e música aleatória se fundem em um ecleticismo

intercambiável, tornando difícil a categorização de sua música. Ao mesmo tempo, Martin (1996) sugere uma dinâmica de sentido único a qual se dá na tentativa de impulsionar elementos de formas populares existentes para novas áreas.

3.3.1 Hip-Hop

Ambos os sites especializados em crítica musical *rateyourmusic.com* e *ranker.com*, transcrevem a idéia de um subgênero denominado *hip-hop experimental* como sendo um estilo de música hip-hop que se refere ao uso de elementos excêntricos (geralmente incluindo letras abstratas e a fusão com outros gêneros), de formas não convencionais. Além disso, o *hip-hop experimental* é geralmente produzido eletronicamente, por vezes incorporando elementos como *turntablism* ou *plunderphonics*.³⁷

No sentido da dilatação das convenções advindas de um meta-gênero musical, parece-nos que a variedade dita *experimental* no hip-hop compreende a aspiração disruptiva dos provenientes da vanguarda. Sobre esta transmissão procedimental, Holmes afirma que “as idéias contidas no manifesto *The Art Of Noise* (1913) de Luigi Russolo continuam sendo relevantes para grande parte das músicas de hoje, do rock ao hip-hop e à música experimental” (Holmes, 2012, p.19).

A respeito de uma possível influência exercida pelas escolas experimentais aos estilos musicais advindos do anos 80 (incluindo o hip-hop), José Guilherme Allen Lima (2013) escreve que esta “não existe necessariamente, porém estes gêneros apresentam algumas coincidências no que diz respeito ao desenvolvimento de novas sonoridades e ao estabelecimento de novos processos criativos” (Lima, 2013). Ostertag (1996) defende que o campo de experimentação relacionado com a cultura *techno*, a cultura hip-hop e seus afluentes se mostra mais interessante criativamente do que a produção de afiliação institucional da mesma época.

³⁷ Em: <http://www.ranker.com/list/experimental-hip-hop-bands-and-artists/reference>
Em: <https://rateyourmusic.com/genre/Experimental+Hip+Hop>

Em relação ao método de produção em estúdio, habitual neste subgênero, rememora-se a idéia do uso dos estúdios *experimentais* (citados no capítulo 3.2) como os próprios instrumentos de composição.

Hoje, a idéia é claramente evidente em gêneros como hip-hop (...) onde o estúdio - com sua riqueza de recursos de áudio digital - é indiscutivelmente o componente mais essencial da criação musical (Paul, 2016).

Ademais, em seu livro *The Value of Popular Music: An Approach from Post-Kantian Aesthetics*, Alison Stone (2016) reproduz a idéia de Brown (2000) sobre a contingência intra-estúdio como sendo um processo em que composição, performance e tecnologia de gravação confundem-se em simultaneidade.

Acrescenta-se ainda alguns exemplos identificados na literatura como *hip-hop experimental*. Cahuita (2014) de Jneiro Jarel, classificada por Michelle Lhooq (2014) como “faixa de hip-hop experimental feito com instrumentação ao vivo e *samples* de cantos de pássaros” (Lhooq, 2014). O disco X-Beats (2012) de DJ Total Eclipse, apontado por Holmes (2012) como “*experimental hip-hop*” (Holmes, 2012, p.483). O artista Betchuano Monexus (Moemedi Poncana), citado por Angel E. Fraden (2015) como artista do hip-hop experimental. Giorgi Zviadadze (2015) aponta que as bandas Shabazz Palaces, Clipping e Death Grips são as 3 maiores do *hip-hop experimental*, dizendo ainda que “por misturarem elementos de hip-hop, rock e música eletrônica, esses artistas ostentam algumas das mais exclusivas paletas musicais de hoje” (Zviadadze, 2015). O termo *experimental hip-hop* também desponta na coletânea de nome *18 Years of Experimental Hip-Hop*³⁸ lançada em 2016 pela editora Norte-Americana *DeathBomb Arc*.

38 Informações sobre o trabalho e editora encontram-se disponíveis em: <https://milq.com/tinymixtapes-tiny-mix-tapes-music/mix-guest-mix-deathbomb-arc-18-years-of-experimental-hip-hop-1429>

3.3.2 Jazz

Relativamente ao jazz, indica-se aqui os termos derivativos: *jazz experimental*, *free jazz* e *avant-jazz*, aludidos na literatura como vocábulos correspondentes à idéia de uma extensão dos limites da definição habitual de uma estética, explicitada por Vitor Joaquim em resposta a Soares (2014). Em seu livro *Improvisation, Identity and Tradition: Experimental Music Communities in Los Angeles*, Charles Michael Sharp escreve que “os desenvolvimentos e a expansão do jazz experimental foram intrinsecamente influenciados pelo movimento *avant-garde* dos anos de 1970 e 1980” (Sharp, 2008, p.128).

Para refletir sobre o jazz dito *experimental*, mostra-se necessária a meditação sobre as questões da dinâmica prevista de apropriação-desenvolvimento-compartilhamento, que neste contexto, representa a correspondência indireta entre o jazz e o pensamento Futurista de Pratella e Russolo, a modificação com o status quo musical³⁹, e a influência exercida pelo jazz na música minimalista norte-americana.

A esperança de Pratella de “esmagar a dominação do ritmo da dança”, a fim de criar uma abordagem mais livre ao tempo, foi uma surpreendente antecipação da música de ruído e do free jazz (Holmes, 2002, p.35).

Deste paralelismo entre a idéia de descontinuação do padrão métrico e harmônico estabelecido e sua incidência no jazz, evoca-se uma característica patente à estruturação desta prática dita *experimental*, a improvisação livre. Segundo Rogério Costa, esta prática

remonta às práticas do experimentalismo da segunda metade do século XX numa clara referência às formulações de Karlheinz Stockhausen, John Cage, Vinko Globokar, Terry Riley e La Monte Young, e à rica história do jazz que desemboca, aproximadamente na

39 Embora Goehr (2016) reflita sobre o distanciamento entre a música *experimental* de John Cage e as produções modernistas (incluindo o jazz), alegando que ao contrário da obra de Cage, o jazz não se distingue enquanto proposta de quebra com as obras produzidas em salas de concerto.

mesma época, no free jazz por meio da atuação de músicos como John Coltrane, Cecil Taylor, Ornette Coleman e Eric Dolphy. Por princípio ela não se baseia em nenhum idioma ou sistema de estruturação musical específico (Costa, 2013).

Ainda sobre a prática da improvisação no jazz e a sua ligação indireta com Russolo, Lílian da Silva (2012) escreve que “o jazz era associado ao ruído numa conotação negativa”, idéia aproximada àquela que buscava ser quebrada nos idos futuristas de 1913, entretanto a autora considera que diferentemente da improvisação no jazz, a improvisação das músicas de ruído *underground* tem uma atuação muito mais libertária e democrática.

Músicas experimentais e improvisadas têm sido particularmente suscetíveis a esses tipos de associações extra-musicais, por exemplo, em sua mímica do coletivismo de culturas musicais não-ocidentais ou jazz (Born, Hesmondhalgh, 2000, p.40).

Sobre as questões que atingem a extrapolação ao *status quo* musical, Bill Martin (1996) escreve que o jazz *experimental*, foi impulsionado por uma série de fatores contingenciais. Desde a extensão das formas musicais populares atribuídas a nomes como Jimmy Hendrix, Carlos Santana e Miles Davis (nomeadamente no disco *Bitches Brew*), o qual Neil Spencer, ao reproduzir as palavras de Jack De Johnette (baterista de Miles Davis), cita como “uma crise de meia-idade tocada através do jazz experimental” (Spencer, 2010), passando pela crise de legitimação multidimensional que os sistemas sociais de muitos países capitalistas enfrentavam, até o desenvolvimento qualitativo da militância pelos direitos civis, como o movimento *Black Power* personificado em Malcom X e o Partido dos Panteras Negras.

Sobre as ramificações que propulsaram o surgimento da música minimalista (supra identificada por diversos autores como *experimental*), Monteiro (2009) escreve que esta foi fortemente influenciada pelo experimentalismo de Cage e pelo jazz, desenvolvimentos os quais Wolff (2017) aponta como igualmente relegados à marginalização

pela força esmagadora da música *pop* comercial.

3.3.3 Punk

A partir da pesquisa pelo verbete punk associado ao termo *experimental*, encontra-se na literatura as elucidações congêneres: *avant-punk* e pós-punk. Segundo Chris Smith (2009), *avant-punk* “foi o termo inicialmente usado por críticos afim de categorizar bandas advindas do interior dos Estados Unidos nos anos 70 e que se usavam de experimentações ruidosas em sua música” (Smith, 2009, p.146).

O pós-punk é, segundo Peter Dale (2016), a melhor denominação para uma música *punk experimental*, advinda da resistência ao rock *mainstream* e à sobriedade musical das alturas pós-*Never Mind the Bollocks* (1977)⁴⁰. Gail Priest (2009) afirma que o pós-punk é geralmente verificado como um segundo período do punk (entre os anos 1978 e 1984) favorável à explosão de novas idéias musicais, adicionando ainda que “a energia do punk, ao invés de terminar abruptamente em 1977, abriu-se para uma gama de possibilidades musicais, criando uma grande audiência aberta a novas experiências” (Priest, 2009, p.36).

Tal como os gêneros anteriormente citados, enxerga-se também no contexto do *punk* uma série de relações diretas e indiretas determinantes para a sua eclosão. Desde a inerente relação histórica de reflexão através da negação ou resposta a aspectos sócio-políticos e ao desenvolvimento musical. Todavia, Lílian da Silva (2012) reflete sobre a diferença nas relações musicais de experimentação entre os universos do punk e da vanguarda e compara esta disparidade citando o exemplo dos compositores John Cage, Earle Brown, Morton Feldman, Cornelius Cardew e La Monte Young (detentores de conhecimento erudito e treinamento musical formal). A autora escreve que

enquanto o experimentalismo do punk rock tomou uma direção oposta à vanguarda, alimentando-se da prática informal que desprezava

40 Único álbum oficial gravado em estúdio da banda britânica *Sex Pistols*.

o virtuosismo instrumental, refletindo-se na associação do movimento com o lema do it yourself (faça você mesmo) (...) o experimentalismo da vanguarda se dá num terreno delimitado das práticas artísticas, buscando um confronto com certos elementos fundamentais da música, confronto este que detém-se especificamente nos problemas musicais (da Silva, 2012).

Ainda sobre o desprezo ao virtuosismo apontado por da Silva (2012) ou “anti-virtuosismo prevalente no punk” (Emmerson, 2000, p.150), Eric Tamm afirma que “os sons não-escolarizados dos movimentos punk e *new-wave* do final dos anos 1970 representaram outro paradigma: mais uma vez, o ponto parecia ser que qualquer pessoa (...) poderia fazer música” (Tamm, 1995).

Mesmo quando do emprego de questões políticas ou ideológicas, o faz a partir da realização estética. Neste sentido, alarga-se a dicotomia entre estética/resultado e a relação circunstancial entre artista e contexto. A dilatação do punk pós-1977 em rupturas e experimentações, apresenta-se como possível caricatura para os demais gêneros populares. Há de se considerar os respectivos motes, porém a dinâmica de apropriação de métodos composicionais frente a uma institucionalização musical, mostra-se comum aos cenários investigados.

No enquadramento do pós-punk, nota-se que a informalidade das práxis, o discurso, o uso dos ruídos e a sujeira intencional da estética sonora, estabelecem uma relação indireta com a música de ruído futurista e com práticas de manipulação sonora análogas àquelas largamente utilizadas na música eletrônica de vanguarda, principalmente na música eletroacústica.

Toda e qualquer coisa era gravada: falas, rádio, televisão, música, sons ambientais - qualquer coisa. O material era misturado, cortado arbitrariamente, emendado e disposto no processo de performance. As técnicas eram relativamente simples e caóticas em comparação com as meticulosas operações dos estúdios de música electroacústica estabelecidos (Emmerson, 2000, p.157).

Por outro lado “o pós-punk tece influência em movimentos como o *noise* japonês” (da Silva, 2012), e com a música *glitch* que adota “a mentalidade *open-source* no compartilhamento do conhecimento, que está enraizada na tradição *DIY* do punk” (Manon, Temkin, 2011). Os três, música eletroacústica, *noise* e *glitch* são práxis musicais comumente relacionadas ou categorizadas como *experimentais*.

3.3.4 Rock

Sobre o termo *rock experimental*, a autora Yvetta Kajanová (2014) escreve em seu livro *On the History of Rock Music*, que o mesmo começou a ser usado a partir da segunda metade da década de 1960, especialmente no que diz respeito à categorização de composições da banda *Velvet Underground* (1965) e do *Mothers of Invention* (1965) - conjunto coordenado pelo multi-instrumentista e vocalista Frank Zappa. Ademais, Ben Sommer (2012) escreve que o *rock experimental* ou *avant-garde*, “é o filho bastardo, humilde e deformado do *rock & roll* clássico” (Sommer, 2012).

O autor e músico Anthony Weis (2017) lista os 10 álbuns, que segundo ele, delineiam a história do *rock experimental* desde a década de 1960. São eles: *The Velvet Underground & Nico* (1967) - The Velvet Underground, *Trout Mask Replica* (1969) - Captain Beefheart And His Magic Band, *Tago Mago* (1971) – Can, *Close To The Edge* (1972) - Yes, *Here Come The Warm Jets* (1974) - Brian Eno, *Over-Nite Sensation* (1973) - Frank Zappa, *Loveless* (1991) - My Bloody Valentine, *Ágaetis byrjun* (1999) - Sigur Ros, *Frances The Mute* (2005) - The Mars Volta, *Take Care, Take Care, Take Care* (2011) - Explosions In The Sky.⁴¹

Nota-se ainda que a lista considera álbuns e músicos que tiveram ampla repercussão na cultura pop, não apenas pelas inovações face às convenções estéticas de seus respectivos momentos históricos, mas por atingirem vigorosamente tanto o seu mercado correlato quanto

41 Juntamente com Frank Zappa e *Captain Beefhear*, nomes como Sun Ra, John Cale, *The Residents*, *Sonic Youth*, *Radiohead*, John Zorn e *Mr. Bungle* (projeto de Mike Patton - vocalista da banda *Faith No More*), são mencionados por Sommer (2012) como nomes preponderantes no universo do *rock experimental* ou *avant-rock*.

novos públicos. Desta identificação, retornamos mais uma vez à questão da emancipação das formas musicais ditas *experimentais* para universos mais próximos aos redutos populares.

3.3.5 Reflexões Sobre a Música Popular

Conforme a literatura parece-nos indicar, a aglutinação do termo *experimental*, não só no rock, mas nos outros subgêneros populares aludidos, está diretamente ligada com a atitude de fuga às “convenções e práticas estabelecidas no ritmo, no som, na improvisação, na harmonia e nas formas musicais” (Kajanová, 2014), incluindo ainda performances improvisadas, influências de vanguarda, instrumentação estranha, letras opacas (ou ausência de letras), estruturas e ritmos inusitados e uma rejeição subjacente às aspirações comerciais. Porém e a partir desta rejeição, nasce um possível desacordo entre a idéia supracitada em Middleton, no que diz respeito à música popular e a sua ligação com o povo. Sendo as aspirações comerciais rejeitadas por uma atitude musical incongruente com os padrões de mercado, o popular *experimental* (neste caso o jazz, hip-hop, punk e rock) na verdade, traspassam o antevisto. O popular *experimental* é popular apenas por estabelecer indicações musicais recorrentes às suas formas tradicionais, mas por vezes parecem negar intimamente aquilo que o faz popular. Neste sentido, o termo meso-experimental seria um possível contraponto ao consentir a idéia de uma música que busca não só o seu desenvolvimento pela diferenciação no método e forma, mas uma relação comercial clara e consentida.

Além desta, restitui-se a discussão acerca da imprecisão na aplicação dos termos *experimental* e *avant-garde*. Nota-se que os subgêneros hip-hop, jazz, punk e rock ditos *experimentais*, são recorrentemente denominados como *avant-garde hip-hop*, *avant-jazz*, *avant-punk* e *avant-rock*, porém considera-se a diferenciação estabelecida por David Nicholls (1991) que escreve que "a música *avant-garde* pode ser distinguida da música experimental pelo modo como adota uma posição extrema dentro de uma certa tradição, enquanto a 'música experimental' está fora da tradição". Sendo assim, o conceito de vanguarda (no sentido do pioneirismo) é comumente verificado enquanto conduta e intenção nas práxis *experimentais*.

Já a sua respectiva tradução (*o avant-garde*), parece-nos representar um valor hegemonicamente aludido enquanto representativo da música europeia ou tal como Paul Du Noyer elabora “qualquer outra tendência da música modernista pós-1945” (Du Noyer, 2003, p.272). Acredita-se então, que as extensões da música popular costumeira são possivelmente portadoras de um hibridismo conceitual que somam variações típicas das próprias peculiaridades sonoras com referências extrínsecas que dialogam com as inovações de vanguarda, mas não a ponto de se situarem no território sonoro do *antiestablishment*.

3.4 Estéticas do Ruído e o Pós-digital

Considerada como “possivelmente o gênero mais contestado em toda a música experimental” (Priest, 2009) e como “manifestação da música experimental” (da Silveira, 2012), a *noise music* ou música de ruído remonta ao passado nos idos do já citado Luigi Russolo e seu manifesto futurista *The Art Of Noise*.

A idéia de usar o ruído na música (...) foi explicitamente afirmada por Luigi Russolo em seu Manifesto Futurista em 1913. Clamando pela integração de sons mais dissonantes, mais estranhos e mais ríspidos na música, Russolo tentou conquistar a infinita variedade de ruídos (Zareei, Kapur, Carnegie, 2013).

Além de Russolo e afim de traçar uma genealogia entre a música de ruído de outrora e agora Zareei, Kapur e Carnegie (2013) apontam, George Antheil e seu *Ballet Mécanique* (1924), a *tape music* de Pierre Schaeffer, as peças de piano preparado de John Cage, os trabalhos eletrônicos de Edgar Varèse “o responsável pela introdução do ruído na música do século XX” (Heintze, 1999, p. 97, cit. in Cage, 1959, p.69) e Stockhausen, o Rock Industrial dos anos de 1970 e 1980, o *turntablism* ou “uso do gira-discos como instrumento musical” (Holmes, 2002, p.251) de Christian Barclay, “o inventor involuntário desta técnica” (Jurek, 2011), e as produções de música *glitch* com computadores portáteis modernos, como

originários da mesma proveniência artística. Soma-se às vertentes supracitadas, o *power electronics* que segundo Peter Schaefer (2015) foi criado por William Bennett na ocasião do lançamento de *Psychopathia Sexualis* (1982), sétimo álbum da banda inglesa *Whitehorse*. Ademais, Schaefer escreve que o sub-gênero *power electronics* é um “ramo do noise experimental” (Schaefer, 2015).

If you think of noise it doesn't mean anything. Essentially the whole thing about noise, about experimental music is that it is experimental (...) there's no genre (Chardiet, 2015).

A menção à música de ruído abre precedente para a observação ao fabrico, apropriação, modificação e personalização do aparato sonoro para execução musical, bem como a referência a uma discussão que transpassa a já estipulada idéia de uma identificação do gênero ou práxis enquanto *experimental*.

Inaugura-se brevemente o debate sobre a erudição musical, comum no ambiente de vanguarda e o “comportamento experimental de não-intencionalidade” (Priest, 2013, p.19), inerente a este gênero e referido aqui como não-erudição. Embora seja perceptível a detenção do conhecimento e treinamento musical formal e o pertencimento ao ambiente acadêmico de parte dos precursores da música de vanguarda congênere ao *noise*, esta realidade vem se modificando pelos fatores de democratização e banalização constatados por Gohn. Segundo o autor, existe uma tendência crescente ao autodidatismo musical aliado à democratização do acesso aos bens de consumo e à informação, resultando em uma banalização do uso e repetição das formas musicais previamente estabelecidas.

Sobre o sentido de transgressão ou subversão identificado pelo uso de instrumental expandido na *música experimental*, Fernando Iazzetta escreve que

ao contrário da especialização exaustiva e extensiva do músico formado para atuar em repertórios tradicionais, abre-se espaço para atuação de intérpretes que não passaram por um longo processo de

formação, facilitando a atuação de músicos amadores, ou mesmo de indivíduos que não possuam um aprendizado formal de música (Iazzetta, 2011).

Ademais, Jim Ingram (2016) transcreve as palavras de Luke Tandy (2016) ao exprimir que “os limites entre experimental e ruído são obscuros. Não é necessário ter uma formação clássica. É difícil descrever o que faz um bom desempenho”.

Por pós-digital recorre-se à idéia descritiva da música *glitch*, composta e executada por computador e identificada por Kim Cascone (2000) como um subgênero emergente da música eletrônica que se baseia conscientemente nas idéias de expansão musical concebidas pelos futuristas e John Cage. Neste sentido, pode-se afirmar que a música de ruído está intrinsecamente ligada à atitude da vanguarda do século XX no sentido da proposta de uma nova conformação musical e de uma nova escuta.

A música *glitch*, identificada por Sonya Hofer (2014) como gênero da música eletrônica *experimental*, surgiu na Alemanha no início dos anos 90 como uma forma de desenvolvimento na música eletrônica que se pauta pelas rupturas estruturais. Tal como nos indica Vitor Joaquim (2014) ao mencionar o pioneirismo do compositor japonês Yasunao Tone no uso da manipulação de leitores de CD's e da própria deterioração física dos discos com fins de composicionais. Em meados da década de 80, Vitor Ferrari complementa dizendo que:

Os primeiros artistas, para produzirem tais sons, se utilizavam de discos de vinil e CD's (intencionalmente ou não) danificados, buscando então uma sonoridade experimental e que trouxesse as quebras que se buscava. Com o passar do tempo, e o advento da informática mais massiva - ou seja, para a proximidade do público comum - os artistas começaram a produzir tudo eletronicamente por impulsos eletrônicos ou por softwares de música (Ferrari, 2013).

Capítulo 4: Estudo Empírico

4.1 Análise de Dados Quantitativos

Este estudo empírico baseia-se na apresentação e reflexão a partir dos dados recolhidos em três tabelas produzidas. A primeira, enumera uma lista de editoras oriundas de diferentes lugares do globo, que lançam discos físicos identificados pelas mesmas como *experimentais*. A segunda, traz um repertório de festivais musicais os quais apresentam em seu título ou em sua ementa os verbetes *experimental*, e *música experimental* (e sua traduções), como dimensionamento artístico conceitual. A terceira tabela expõe os dados dos maiores e mais conhecidos serviços de transmissão e venda de música em formato físico e digital pela internet e os gêneros musicais associados quando da pesquisa pelos termos *experimental*, *música experimental* e *experimental music*. A análise de dados tem por finalidade obter uma visão aproximada ao mundo externo àquele exclusivamente teórico, bem como o entendimento do uso do termo *experimental* neste universo que engloba redatores, curadores, programadores culturais, artistas e empresários.

Tabela 1: Editoras

Da tabela 1 (abaixo), extrai-se um número de 32 editoras e 61 gêneros e subgêneros musicais contidos em 1 meta-gênero⁴², o *experimental*. Evidencia-se aqui o tratamento ao termo *experimental*, por parte das editoras citadas, como sendo um domínio aglutinador de categorias musicais. Sugere-se então duas categorias de aplicação do termo, que parecem adequadas a partir da análise dos dados. Uma possível inclinação pela simplicidade ou pela aproximação ao sugerir o termo *experimental* como definidor, mesmo quando da heterogeneidade musical, afim de se fazer compreender a perspectiva artística empregada. E uma segunda tendência em optar por uma classificação mais estratificada, no sentido de uma delimitação estilística pragmática e imediata.

Editora	Gêneros Relacionados
12k	minimalismo, experimental, ambient
Adaadat	experimental electronic, breakcore, chiptune and noise music
Alien8 Recordings	noise, experimental music
And/oar	experimental electronic
Atypeek Music	grunge rock, noise rock, minimalistic experimental music
Aut Records	experimental, research music
Celluloid Records	experimental
Cenotaph (record label)	experimental, techno, ambient
Cold Spring (label)	industrial, dark ambient, black ambient, japanese noise, neoclassical, neofolk, orchestral, power electronics, noise, minimal, drone, doom, death industrial, dark soundtracks, experimental music
Cronica Label	electronic, experimental music
Essence Music	ambient, drone, psychedelic, avant-rock, experimental
Extreme Records	experimental, electronic, soundtrack, world/ethnic, ambient, free jazz, noise, musique concrete
Fabrica Records	experimental
Fällt	experimental
Knitting Factory	rock 'n roll, hip hop, dance culture, heavy metal, r&b, and even experimental, jazz
L.A. Y.L.A.H. Antirecords	industrial, experimental
Magnanimous Records	atmospheric, experimental
Mush Records	electronic, instrumental, underground hip-hop, downtempo, abstract hip-hop, experimental, indie-rock, electronica, pop, saturated folk
Mythical Records	experimental
Nexsound	experimental
Ninja Tune	experimental
Posh Isolation	experimental
Quintavant	experimental

⁴² O *experimental* enquanto meta-gênero é transparecido na forma a qual as editoras abordam os seus quadros musicais, não sendo então, uma afirmação de cunho particular.

Música Experimental: Conceitos, Formas, Contextos e Limites

Editora	Gêneros Relacionados
Rotorelief	experimental, noise, industrial, bruitisme, free jazz, free rock, ambient, psychedelic, krautrock, kosmisch muzak, space rock, post-punk
Soleilmoon Recordings	dark, electronic, ambient soundscapes, harsh experimental noise.
Somnimage	experimental
Sound of Pig	electronic, electro-acoustic, and experimental music
Sounds Are Active	experimental electronic, underground hip-hop, free jazz, ambient and improvisational musics.
Staalplaat	experimental, unusual and extreme music
Subrosa	electronics, experimental, drone, noise, concrete
Tzadik Records	avant garde, experimental music
World IN Sound	psychedelic, progressive, hard and heavy blues, garage rock

Tabela 2: Festivais

Dos 102 festivais identificados através de mecanismos de busca, facebook e sites especializados em música na internet, 45 trazem o vocábulo experimental e suas traduções *experimental* (inglês), *experimentelle* e *experimentellen* (alemão) e *eksperimentalne* (esloveno) como parte de seus respectivos títulos. 57 apresentam o vocábulo experimental e sua tradução *experimental* (inglês) como parte da descrição do universo musical incorporado, predileção estética e perfil musical (auto-identificado) dos artistas componentes. A quase totalidade dos festivais aludidos conduz-se a uma pluralidade de vertentes musicais, se distribuindo entre experimentos com instrumentos tradicionais ou modificados, formas musicais livres de improvisação, jazz, ruído, eletroacústica, instrumentação *DIY* e *circuit bending*, até música eletrônica produzida com sintetizadores e *computer music*. Salienta-se ainda que a inclinação técnica produz resultados estéticos variados que extrapolam os limites de uma classificação isolada.

Festival	Ano	Local
All I've Got Fest	2012 – 2013	Jena - Alemanha
Allatou Fest	2015 – 2016	Madrid - Espanha
Amplified Humans Festival	2016	Dayton - EUA
Audioart - experimental and improvised music festival	2014 – 2016	Croacia
Bang on a Can Summer Festival	2002 – presente	Massachusetts - EUA
Berlin Atonal	1982 – 1990 2013 - presente	Berlim - Alemanha
Bicefal	2016	Barcelona - Espanha
Borealis	2004 - presente	Bergen - Noruega
CAMP	2013	Cluj - Romênia
Casse-Tete: A Festival of Experimental Music	2013 – 2017	Prince George - Canadá
Choppa Experimental Music Fest	2007 – 2017	Singapura - Malaysia
ciclo de música experimental	2015	São Paulo - Brasil
CIEF - Copenhagen International Experimental Music Festival	2011	Copenhague - Dinamarca
Co-Incidence Festival	2017	Somerville - EUA
Cosmic Crossings	2016 - presente	New Jersey - EUA
CTM Festival	1999 – presente	Berlim - Alemanha

Música Experimental: Conceitos, Formas, Contextos e Limites

Festival	Ano	Local
Cuántica - Festival de Música Experimental y Alternativas Culturales	2009	Granada - Espanha
CUTE OWL EXPERIMENTAL MUSIC FESTIVAL	2017	Machester - Inglaterra
Denovali Swingfest (Experimental Music Festival)	2013 - presente	Berlim - Alemanha
Detroit Free Arts Music Festival	2016	Detroit - EUA
Dis Experimental	2011	São Paulo - Brasil
DOT AIR – Experimental Music Festival	2014 – 2016	Pawtucket - EUA
electro-music festival	2005 - presente	EUA
elnicho	2010 - presente	México
EME- Encontros de Música Experimental	2000 - 2009	Portugal
Ende Tymes	2011 - presente	New York - EUA
ESSE	2014 - 2016	Bangkok - Thailand
Eter - Festival For Experimental & Electronic Music	2017	Lund - Suécia
Event Horizon Concert Series	2017	Philadelphia - EUA
experimentaclub	2000 - 2010	Madrid - Espanha
ExperimentalFest	2013	Campinas - Brasil
ExperimentalMusicFest!	2016	Montevideo - Uruguai
Fall Experimental Music Festival	2010 - 2016	Filadélfia - EUA
FEM-Festival Experimental de Música	2012	Recife - Brasil
Festival Bigorna	2014 – 2016	São Paulo - Brasil
Festival Internacional de Música Experimental	2014 - presente	São Paulo - Brasil
Festival International de Musique Actuelle de Victoriaville	1983 – 2009 2010 - presente	Quebec - Canadá
Festival MEAM: Música Experimental A Mallorca	2011	Palma - Espanha
Festival Música Estranha	2013 - 2016	São Paulo - Brasil
Festival Rescaldo	2008 - presente	Lisboa - Portugal
Fique Mutante - Festival de musica experimental	2013	Posadas - Argentina
Frequency Festival	2015 – 2017	Brooklyn - EUA
FULL PULL	2011	Malmö - Suécia
G((o))ng Tomorrow	2015 - 2016	Copenhagen - Dinamarca
Hanoi New Music Festival	2013	Hanoi - Vietnam
High Zero - Festival Of Experimental Improvised Music	1999 - 2016	Baltimore - EUA
HOLOTOPIA - Experimental Contemporary Music Festival	2004	Nápoles - Itália
How To Destroy the Universe	2002 - 2006	Berkeley - EUA

Música Experimental: Conceitos, Formas, Contextos e Limites

Festival	Ano	Local
Huddersfield Contemporary Music Festival	2016 - 2017	Huddersfield - Inglaterra
Inari Festival of Experimental Music	2006 - 2016	Finlândia
Internationale Festival der experimentellen Musik	1996 - presente	Munique - Alemanha
INTONAL - Experimental music festival	2015 - presente	Malmö - Suécia
IRTIJAL	2000 - 2015	Beirut - Líbano
KLEX - Kuala Lumpur Experimental Film, Video & Music Festival	2010 - 2016	Kuala Lumpur - Malásia
klub katarakt - Internationales Festival für experimentelle Musik	2005 - presente	Hamburgo - Alemanha
LEM Festival - International Experimental Music Festival	1997 - presente	Barcelona - Espanha
Liquidificador: micro-festival de música experimental	2016	Belo Horizonte - Brasil
Louisville Experimental Festival	2011 – 2014	Louisville - EUA
MEIA - Festival de Música Experimental e Improvisada de Aveiro	2014 - 2016	Aveiro - Portugal
MIA - Encontro de Música Improvisada de Atouguia da Baleia	2010 - presente	Portugal
Mikromusik - Festival of experimental music and sound art	2014 - 2016	Berlim - Alemanha
Mostra de Música Experimental	2006	Fortaleza - Brasil
Music Biennale Zagreb	1961 – presente	Zagreb - Croácia
musikprotokoll	1968 – presente	Áustria
MUTEK	2000 – presente	Montreal - Canadá/Internacional
New Music America	1979 – 1990	EUA/Montreal - Canadá
Noise Fest	1981	Nova York - EUA
Norbergfestival	1999 – presente	Norberg - Suécia
NORCAL NOISEFEST - Northern California Experimental Music Festival	1995 - presente	Sacramento - EUA
Novas Frequências	2011 – presente	Rio de Janeiro - Brasil
Olhares de Outono	2000 - 2010	Porto - Portugal
Olympia Experimental Music Festival	1995 – presente	Olympia - EUA
Ooh Crazy Music Festival	2014 - presente	Luxemburgo
Open Your Mind Experimental Festival	2016	Natal - Brasil
Ostrava Days	2001 - presente	Ostrava - República Tcheca
Outer Reaches	2016	Kansas - EUA
Playfreely	2014 - 2016	Singapura - Malásia
Radical Music Detroit	2014	Detroit - EUA
RARE Festival	2011 - 2016	Palazzolo - Itália
Remurder Seaside Fest	2011	Varna - Bulgária

Música Experimental: Conceitos, Formas, Contextos e Limites

Festival	Ano	Local
RUMOR - Ciclo de Arte Sonora e Música Experimental	2016	Recife - Brasil
SHINAFEST – FESTIVAL EKSPERIMENTALNE	2010 - 2016	Idrija - Eslovênia
Signal Flow Experimental Music Festival	2016 - 2017	Oakland - EUA
Skálar Sound Art Festival	2012	Seydisfjörður - Islândia
Skaņu Mežs	2003 - 2016	Riga - Letônia
sô(m) - Encontro Internacional de Arte Sonora	2016	Belo Horizonte - Brasil
Sonic Circuits	2002 - presente	EUA
SoundSpring Experimental Music Festival	2015	Batumi - Georgia
Spleencoffin Experimental Music Festival	2016	Baltimore - EUA
Subtropics	1989 - presente	EUA
SUPERNORMAL	2010 - presente	Oxfordshire - Reino Unido
Supersonic Festival	2003 – 2017	Birmingham - Inglaterra
Sussex University Experimental Music Festival (Stockhausen Festival)	2017	Brighton - Inglaterra
Swedish Energies New York	2012	Nova York - EUA
THE AMBIENT PiNG	1999 - presente	Toronto - Canadá
The Big Sur Experimental Music Festival	1999 - 2004	Big Sur - EUA
Titwrench Festival	2009 - presente	Denver - EUA e Estocolmo - Suécia
transmediale	1988 - presente	Berlim - Alemanha
Voyager Music Festival	2015 - 2016	Austin - EUA
Wonder Valley Experimental Festival	2009 - 2016	Twentynine Palms - EUA
Wooden Octopus Skull Experimental Musick Festival	2005 – presente	Seattle - EUA
ZASAVJE Noisefest International	2014 – presente	Eslovênia

Tabela 3: Serviços de transmissão e venda de música pela internet

Foram listados 30 *websites* dedicados a *streaming* (transmissão) e venda de música digital e formatos físicos pela internet. Destes, 1 não está acessível em território português, 18 não possuem mecanismos de pesquisas que retornem informações à partir da busca por gêneros e meta-gêneros relacionados, e 9 indicam uma multiplicidade de 115 gêneros e meta-gêneros musicais associados ao termo *experimental*.

Sites	Endereço Web	Resultado da Pesquisa
7digital	https://www.7digital.com/	Não retorna resultados de meta-gêneros e gêneros relacionados para a procura dos termos música experimental e experimental.
AccuRadio	http://www accuradio.com/	indie, avant garde, jazz, clássico, post rock
akazoo	https://www.akazoo.com/	Não retorna resultados de meta-gêneros e gêneros relacionados para a procura dos termos música experimental e experimental.
All Music	http://www.allmusic.com/	computer music, microtonal, minimalism, modern composition, musique actuelle, musique concrète, post-minimalism, tape music
Amazon Mp3	https://www.amazon.com	dance, electronic, rock, pop, alternative rock, rap, hip-hop, new age, jazz, r&b, hard rock, metal, blues, classical, classic rock, latin music, christian, folk, children's music, soundtracks, country, holiday, gospel
Bandcamp	http://bandcamp.com	harsh noise, noise, avant-garde, improvisation, drone, electronic, ambient, dark ambient, industrial, electronic, psychedelic, lo-fi, post-rock, jazz, instrumental
Deezer	http://www.deezer.com/	Não retorna resultados de meta-gêneros e gêneros relacionados para a procura dos termos música experimental e experimental.
Discogs	http://discogs.com/	electronic, rock, jazz, non-music, pop, folk, world, country, hip hop, classical, stage & screen, funk, soul, blues, reggae, latin, children's, brass & military
emusic	http://www.emusic.com/	Não retorna resultados de meta-gêneros e gêneros relacionados para a procura dos termos música experimental e experimental.
freemusicarchive	http://freemusicarchive.org/	audio collage, avant-garde, drone, electroacoustic, field recordings, improv, minimalism, musique concrete, noise, sound art, sound collage, sound poetry, unclassifiable
Google Play	https://play.google.com/store/	Não retorna resultados de meta-gêneros e gêneros relacionados para a procura dos termos música experimental e experimental.
groove	https://music.microsoft.com/	Não retorna resultados de meta-gêneros e gêneros relacionados para a procura dos termos música experimental e experimental.
Grooversharks	http://groovesharks.org/	Não retorna resultados de meta-gêneros e gêneros relacionados para a procura dos termos música experimental e experimental.
guvera	https://www.guvera.com/	Não disponível em Portugal.

Música Experimental: Conceitos, Formas, Contextos e Limites

Sites	Endereço Web	Resultado da Pesquisa
iheartradio	https://www.iheart.com/	Não retorna resultados de meta-gêneros e gêneros relacionados para a procura dos termos música experimental e experimental.
iTunes	http://www.apple.com/apple-music/	Não retorna resultados de meta-gêneros e gêneros relacionados para a procura dos termos música experimental e experimental.
Jango	http://www.jango.com/	Não retorna resultados de meta-gêneros e gêneros relacionados para a procura dos termos música experimental e experimental.
Last.fm	http://last.fm/	electronic, ambient, noise, avant-garde, industrial, psychedelic
music map	http://musicmap.info/	industrial & gothic, heavy metal, golden age, classic rock, breakbeat, drum 'n' bass, jungle, downtempo, ambient, krautrock, (avant-garde) industrial, noise music, dark ambient, dark industrial, progressive metal, psychedelic rock, acid rock, psychedelia, progressive rock, art-rock, symphonic rock, post-punk, metalcore, nwoahm, rap rock, rapcore, funk metal, post-rock, indie folk, freakfolk, new weird america, asian pop, electroclash (nu wave), country pop, country rock, hill country blues, trance blues, progressive jazz, third stream, modal jazz, bebop, hard bop, free jazz, avant-jazz, fusion, jazz rock, progressive rap, glitch hop, wonk, broken beats, digital hardcore, breakcore, free techno, hardtech, ambient techno, idm, microhouse, minimal house, minimalism, ambient, ambient breaks, illbient, noise music
MusixHub	http://www.musixhub.com/	Não retorna resultados de meta-gêneros e gêneros relacionados para a procura dos termos música experimental e experimental.
MySpace	http://www.myspace.com/	Não retorna resultados de meta-gêneros e gêneros relacionados para a procura dos termos música experimental e experimental.
Napster	http://us.napster.com/	Não retorna resultados de meta-gêneros e gêneros relacionados para a procura dos termos música experimental e experimental.
onerpm	https://onerpm.com/	Não retorna resultados de meta-gêneros e gêneros relacionados para a procura dos termos música experimental e experimental.
Pandora	https://www.pandora.com/	Não retorna resultados de meta-gêneros e gêneros relacionados para a procura dos termos música experimental e experimental.
Rdio	-	Serviço descontinuado
Slacker Radio	http://www.slacker.com/	Não retorna resultados de meta-gêneros e gêneros relacionados para a procura dos termos música experimental e experimental.
Songza	-	Serviço descontinuado
SoundCloud	https://soundcloud.com/	electronic, ambient, rock, hip hop, techno, rap, indie, noise
Spotify	https://www.spotify.com	Não retorna resultados de meta-gêneros e gêneros relacionados para a procura dos termos música experimental e experimental.

Música Experimental: Conceitos, Formas, Contextos e Limites

Sites	Endereço Web	Resultado da Pesquisa
tidal	https://listen.tidal.com	Não retorna resultados de meta-gêneros e gêneros relacionados para a procura dos termos música experimental e experimental.

4.2 Discussão Crítica dos Resultados

Dos diferentes ambientes observados (editoras, festivais e serviços de transmissão e venda de música pela internet), nota-se uma constante no que diz respeito tanto à menção do termo *experimental* de forma excessivamente superficial, gerando por vezes uma banalização que não comunica enquanto sendo referente a uma prática sonora distinta ou a um contexto histórico-musical definido quanto a combinação do termo em outros gêneros e subgêneros musicais, acarretando uma dupla dimensão especulativa.

O que os dados parecem também apontar é que algumas formas musicais classificadas como *experimentais* o são por apresentarem idéias de abstrações dos estilos populares que quebram referências sonoras tradicionais por meio da inserção de instrumentação pouco usual, misturas etno-musicais distintas, sonoridades concebidas por meios inovadores ou pouco difundidos e que fazem uso de elementos proto-musicais e inovações tecnológicas na concepção e na execução musical, sejam elas de cunho analógico ou digital.

Nota-se principalmente nas Tabela de Editoras e de Serviços de transmissão e venda de música pela internet, que o que é muitas vezes nomeado como *música experimental*, refere-se tanto a mistura de sons de origens e formas distintas quanto a adaptações e inserções não usuais em práticas musicais ligadas ao popular, em outras palavras, a dilatação destas práticas.

Sobre a questão da inovação musical, indica-se aqui que alguns festivais como o Novas Frequências⁴³, pautam a escolha dos artistas participantes no rompimento de fronteiras pré-estabelecidas e na busca de novos idiomas do som.

Corroborar-se então com a idéia de Soares que afirma que relativamente a uma definição do termo *música experimental*, “é perceptível que o conceito é diverso e pessoal, resultando da experiência de cada indivíduo com o termo” (Soares, 2015). Neste sentido, os dados recolhidos, reafirmam a complexa relação entre o termo e o que ele pretende transmitir.

Rememora-se também a idéia de Maurício Lissovsky e Maria Fantinato Siqueira (2015) que

43 Em: <http://www.novasfrequencias.com/2014/english/>

escrevem que “a noção de experimental é categoria problemática, assumida pelos músicos envolvidos como a definição 'menos pior” (Lissofsky, Siqueira, 2015). Não só dos músicos envolvidos como daqueles que falam e escrevem sobre, parece-nos que a idéia de aplicar o termo (nestes moldes) como denominação de práticas musicais diversas, padece de um senso de coerência a partir do exercício da escuta e de sua subsequente categorização.

Capítulo 5: Conclusões e Perspectivas de Investigação e Trabalho Futuro

5.1 Corpo de Conclusões

Iniciada com o objetivo em estabelecer um olhar reflexivo sobre a definição e a aplicação do termo *música experimental*, esta investigação apresenta um conjunto histórico que busca (1) apresentar o que a literatura aponta como circunstancial e condicionante à emergência do termo; (2) referenciar nomes cruciais no contexto do pioneirismo das rupturas musicais nas primeiras décadas do século XX, os quais as respectivas percepções geraram o conteúdo para o desenvolvimento de hipóteses e discussões sobre a aceção, transformação ou negação ao termo *música experimental*; (3) discorrer a respeito de diversas formas musicais que são comumente tratadas na literatura como congêneres ao termo *música experimental*, e em seguida e considerando a cronologia dos avanços tecnológicos, buscar uma maior compreensão acerca das relações de ambiente/circunstância – gênero e como essas relações afetam a percepção do que se faz neste universo musical; (4) observar as relações entre uma parcela dos gêneros da música popular e refletir sobre as dinâmicas de apropriação e expansão das formas musicais, e sobre a aplicação do termo *experimental* enquanto elemento denominador aglutinado; (5) exceder a discussão para o universo empírico, colhendo e analisando dados que são um reflexo indireto da já pressentida subjetividade originada na aplicação do termo *música experimental*.

Sobre as identificações musicais, surgem duas dificuldades extras que se revelam a partir da terminologia utilizada. A primeira baseia-se na indicação nominativa das formas musicais que consideram as características do processo de concepção, como forma de designar as respectivas classificações de gênero musical. Indica-se pois, que é possível que a *música experimental*, como um meta-gênero musical, esteja intrinsecamente ligada com uma atitude de experimentalismo, no sentido de criar novas possibilidades até então não aplicadas ou não comumente utilizadas por via da “introdução de novos elementos” (Gilmore, 2014, p.25, cit. in Cage, 1959, p.73), pela geração de hipóteses de ruptura aos padrões estabelecidos

ou pelo ato de “desconstruir o que faz de uma canção, uma canção” (Corsa, 2012). O que parece-nos é que, neste sentido, a atitude de experimentalismo acaba sendo tratada como uma classificação horizontalizada, não fazendo distinção a partir de qualquer atributo técnico ou musical (formal e conceitual).

A segunda questão insere-se perpendicularmente na primeira, no sentido de uma ambiguidade em relação aos gêneros e como o termo *música experimental* é geralmente concebido como meta-gênero musical. Ao consolidar-se todo o material utilizado nesta investigação, é possível perceber que gêneros musicais como o *noise*, o *drone* e o *ambient*, por exemplo, são identificados como tal por suas características formais e são regularmente englobados em um macrouniverso (meta-gênero) de nome *música experimental*. Neste sentido, é razoável considerar que o termo é subjetivo enquanto proponente de uma prática ou estilo determinado, e que padece em uma tendência de ser usado alegoricamente em um esforço ineficaz de se fazer compreender.

Sobre o acervo literário consultado e utilizado nesta investigação, constata-se dois eixos críticos passíveis de reflexão. O primeiro eixo verifica que parte predominante do material disponível usa o debate sobre a utilização do termo *música experimental* como pano de fundo de abordagens musicais tecnopráticas e tecnológicas, deixando as discussões a partir dos fatores etimológicos e semânticos à parte. Desta forma, a construção deste debate encontra-se entre a dificuldade da investigação e o estímulo científico colaborativo.

O segundo eixo constata um prevaecimento na geração e reflexão acerca da produção literária e científica por parte do hemisfério norte do globo. Ressurge então a idéia de um protagonismo artístico em função do contexto geográfico. Observa-se (levando em consideração todo o material utilizado) que habitualmente quem produz e/ou quem escreve sobre inovações musicais, adaptações e extensões de técnicas e instrumentos e sobre a discussão ocasionada a partir destes procedimentos, são investigadores e músicos provenientes da Europa e da América do Norte, ou pessoas de outras regiões que debruçam-se sobre o conhecimento historicamente gerado nessas localidades. E desta observação nasce uma inquietação acerca do proselitismo histórico que parece-nos ser transmitido e como seria possível ampliar o conteúdo relativo às práticas musicais ditas *experimentais*, para

perspectivas e narrativas que extrapolam esta geografia.

Deste modo, é possível observar que a problemática, por vezes dicotômica, inerente a aplicação do termo *música experimental*, advém não só de sua aplicação banalizada como da ambiguidade resultante desta. Apesar da idéia assinalada por Bernardo Oliveira (2014) no que diz respeito à destituição do termo *música experimental* enquanto identificador de gênero ou estilo, observa-se que ambos acadêmicos e pessoas que direta ou indiretamente se relacionam com fazeres musicais assim classificados, tendem a categorizá-los do mesmo modo, pois no sentido da forma (ou do que parece ser a forma, tendo em vista o resultado), perpassam o que há de costumeiro nas práxis musicais do *mainstream* e do popular e, em um sentido maior, do *status quo ante*.

Nos casos pontuais da música popular, salienta-se uma discordância estrutural entre autores como Paul Griffiths (1995, p.150) e Daniel Wolf citado por Gilmore (2014, p.27), que defendem a idéia da *música experimental* como um fenômeno relativo a uma conjuntura histórico-musical determinada (dos anos 40 aos anos 70). Porém, o termo continua a ser empregue em diversas práticas musicais que sucedem estes tempos, provavelmente por força das proeminências estilísticas outrora inovadoras, agora destinadas à apropriação e imitação; refutando por consequência a idéia de Cage sobre o ato *experimental* enquanto “uma ação cujo resultado não é previsto” (Cage, 1961, p.61).

Em suma, o que parece-nos um resultado sensível a realidade dos diversos contextos aludidos é que, historicamente, o termo *música experimental* carece de concordância formal e filosófica e que a partir desta multiplicidade de conceitos, tudo pode ser.

5.2 Perspectivas de Investigação e Trabalho Futuro

Tendo em conta o universo aludido nesta investigação, bem como as conclusões provenientes da leitura crítica sobre a forma e o conteúdo da vasta literatura consultada, parece-nos de suma importância a continuidade da escrita científica sobre terminologia e aplicação, em especial aquela que possibilita o desdobramento de discussões que extrapolam os limites da

geografia predominantemente verificada, e que usam fontes infrequentes de informação como estratégia de produção e difusão de conhecimento. Deparamo-nos pois como uma questão: Seria possível abordar questões relativas ao que chama-se música experimental, tendo o hemisfério sul como referência contextual?

Desvela-se também a importância em se desenvolver estudos quantitativos sobre a terminologia e a sua problemática, que tenham como alvo, indivíduos cuja relação com o termo *música experimental* seja a de ouvinte – interlocutor. Considera-se esta relação pois o que surge como suspeita ao fim desta investigação é que, semelhantemente às pessoas que dedicam-se profissionalmente ao fazer e/ou ao discutir este universo musical, o ouvinte é por vezes agente responsável no processo de ouvir – extrair – exteriorizar, deslocando-se do lugar de passividade ao lugar de reflexão em decorrência da auto-construção. Com isso, busca-se entender como os processos de disseminação e construção do lugar-comum se dão na história da *música experimental*.

Além disso, mostram-se relevantes estudos que visam entender melhor a dinâmica de apropriação de discursos musicais de experimentação dentro dos gêneros populares, se esta é bilateral, e se a *música experimental* busca estabelecer uma relação de distanciamento ou negação ao popular.

Bibliografia

Ableton Website (2012). *A Brief History of The Studio As An Instrument: Part 1 - Early Reflections*. [Em linha]. Disponível em: <https://www.ableton.com/en/blog/studio-as-an-instrument-part-1/>. [Consultado em 30/10/2016].

Ableton Website. (2012). *A Brief History of The Studio As An Instrument: Part 2 - Tomorrow Never Knows*. [Em linha]. Disponível em :<https://www.ableton.com/en/blog/studio-as-an-instrument-part-2/>. [Consultado em 30/10/2016].

Adorno, T. (1941). On popular music. In M. Horkheimer (Ed.), *Studies in Philosophy and Social Science* (IX, pp. 17-48). New York: Institute of Social Research.

Adorno, T. (1949). *Philosophie der neuen Musik*. J.C.B. Mohr (P. Siebeck)

Adorno, T. (1998). *Quasi una fantasia: essays on modern music* (vol. 17). Verso.

Alba, T., Ciurans, E., & Polo, M. (2014). *L'Accionisme. En els límits de l'art contemporani*. Barcelona: Publicacions i Edicions.

Almeida, J. (2007). *Crítica Dialética em Theodor Adorno: Música e verdade nos anos vinte* (p. 69). Cotia: Atelie Editorial.

de Almeida, M. N. B. (2016). *Piano aumentado: Uma abordagem na composição de música electroacústica*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto.

Anderson, V. (2014) - British Experimental Music after Nyman. In: *Tomorrow Is the Question: New Directions in Experimental Music Studies* (pp. 159-179).

- Aranha, S. (2003). *Considerações preliminares sobre antropologia sonora*. [Em linha]. Disponível em: http://www.iar.unicamp.br/disciplinas/am005_2003/antropologia.pdf. [Consultado em 09/11/2016].
- Argan, G. (1992). *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Armitage, H. (2016). *The 10 Longest Pieces Of Classical Music*. [Em linha]. Disponível em: <https://theculturetrip.com/europe/united-kingdom/articles/the-10-longest-pieces-ofclassical-music>. [Consultado em 24/03/2017].
- Assis, G. (2011). *Em busca do som: a música de Karlheinz Stockhausen nos anos 1950*. São Paulo: Editora Unesp.
- de Assis, P. (2015). *Experimental Affinities in Music*. Leuven University Press.
- Bailey, T. (2009). *MicroBionic: Radical Electronic Music and Sound Art in the 21st Century*. California, Creation Books.
- Beard, D., & Gloag, K. (2005). *Musicology: the key concepts*. Routledge.
- Ballantine, C. (1988). *Music and its social meanings* (vol. 2). New York: Psychology Press.
- Ballora, M. (2012). *History of Electroacoustic Music. A history of electroacoustic music as a consequence of developments in culture and technology from 1880 to present*. [Em linha]. [Resumo do curso INART 055]. Pennsylvania State University. Disponível em: <http://bulletins.psu.edu/undergrad/courses/I/INART/055>. [Consultado em 02/06/2017].
- Barnett, R. (2005). *MAYUZUMI - Pieces for prepared piano and strings*. [Em linha]. Disponível em: <http://www.musicweb-international.com/classrev/2005/Feb05/Mayazu>mi.htm/. [Consultado em 16/01/2017].

- Barwart, E. M., Irons, J., & Marinitsch, E. (2012). *Chamber Operas, Music Theatre and Operas in reduced versions - an annotated catalogue*. [Em linha]. Disponível em: <https://issuu.com/universaledition/docs/chamber-opera>. [Consultado em 27/05/2017].
- Bates, E. (1997). *Ambient music*. Dissertação de mestrado, Wesleyan University, Middletown.
- Battisti, E. (2009). *The Experimental Music Studio at the University of Illinois, 1958-68*. [Em linha]. Disponível em: <http://ems.music.illinois.edu/ems/articles/battisti>. [Consultado em 28/05/2017].
- Belnap, M. (2014). *Eight facts about the synthesizer and electronic music*. [Em linha]. Disponível em: <https://blog.oup.com/2014/03/facts-about-synthesizer-electronic-music/>. [Consultado em 15/02/2017].
- Benitez, V. (2013). *Stravinsky and the End of Musical Time: Messiaen's Analysis of The Rite and Its Impact on Twentieth-Century Music*. [Em linha]. Disponível em: http://www.personal.psu.edu/vpb2/Vincent_Benitez_Personal_Web_Site_files/Benitez1.pdf. [Consultado em 19/05/2017].
- Berghaus, G. (2005). *Avant-garde performance*. Reino Unido: Palgrave Macmillan.
- Berio, L., Dalmonte, R., & Varga, B. (1985). *Two interviews*. (1ª ed.). Reino Unido: Marion Boyars Publishers.
- Berkowitz, A. (2008). Experimental Actions, the Outcomes of Which Are Foreseen: Experiment and Tradition in Conlon Nancarrow's Studies nos 21 and 36 for Player Piano. *Twentieth-Century Music*, 5(2), 195-217.
- Bock, J. (2006). There is Music in Every Sound": Thoreau's Modernist Understanding of Music. [Em linha]. *Current Objectives of Postgraduate American Studies (COPAS)*, 7. Disponível em: <http://copas.uni-regensburg.de/article/viewArticle/85/109>. [Consultado em 05/12/2016].

- Born, G. & Hesmondhalgh, D. (2000). *Western music and its others: Difference, representation, and appropriation in music*. University of California Press.
- Boulez, P. (1986). Experiment, Ostriches, and Music. In: *Orientations: Collected Writings*, (p. 430–31). Cambridge: Harvard University Press.
- Bradley, F. (2015). *Halim El Dabh - An Alternative Genealogy of Musique Concrète*. [Em linha]. Disponível em: http://www.ibraaz.org/essays/139#_ftn10/. [Consultado em 08/02/2017].
- Broad, E. (1990). A New X? An Examination of the Aesthetic Foundations of Early Minimalism. *Music Research Forum*, 5, 51-62.
- Brotas, D. (2012). *Paisagens Sonoras Locativas: apropriação do lugar através de mídias baseadas em geolocalização*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- Burkhalter, T. (2016). *World Music 2.0: Updated and Expanded*. In. *Sound as Popular Culture: A Research Companion* (pp. 313-324). Cambridge: The MIT Press.
- Bylaardt, C. O. (2013). *Arte engajada e arte autônoma no pensamento de Theodor Adorno* (Vol. 16, No. 22, pp. 84-100). São Paulo: Pandaemonium.
- Cage, J. (1979). *Empty Words: Writings* (pp.73-78). (1ª ed.). Middletown: Wesleyan University Press.
- Cage, J. (1961). *Silence: lectures and writing by John Cage*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Cage, J. (1968). The east in the west. *Asian Music*, 1(1), 15-18.
- Cage, J., & Kostelanetz, R. (1970). *John Cage*. R. Kostelanetz (Ed.). Michigan: Praeger.

- Cascone, K. (2000). The aesthetics of failure: “Post-digital” tendencies in contemporary computer music. *Computer Music Journal*, 24(4), 12-18.
- Chion, M. (1982). *La musique électroacoustique*. Paris: Presses universitaires de France.
- Cline, J. (2012). *Permanent underground: radical sounds and social formations in 20th century American musicking*. Tese de doutoramento, University of Texas, Austin.
- Clough, A. R. (2013). *A performance guide for selected works for piano by Henry Cowell*. Tese de doutoramento, The University of Alabama, Tuscaloosa.
- Collins, N. (1988). *Imaginary Landscape -- Electronics in Live Performance, 1989 and 1939*. [Em linha]. Disponível em: <http://www.nicolascollins.com/texts/imaginarylandscape.pdf>. [Consultado em 17/05/2017].
- Cope, J. (2016). *Japrocksampler*. Bloomsbury Publishing.
- Corsa, Z. (2012). *A Landscape Of Decay - Re-exploring William Basinski's The Disintegration Loops*. [Em linha]. Disponível em: <https://acloserlisten.com/2012/04/25/a-landscape-of-decay/>. [Consultado em 07/02/2017].
- Costa, E. M. F. (2015). *Concerto de Ruídos | Concert de Bruits*. [Em linha]. Disponível em: http://www.concertino.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=7332:concerto-de-ruídos-concert-de-bruits/. [Consultado em 08/02/2017].
- Costa, R., & Schaub, S. (2013). *Expanding the concepts of knowledge base and referent in the context of collective free improvisation*. In *XXIII Congresso da ANPPOM*, Natal.
- Crab, S. (2014). *WDR Electronic Music Studio, Werner Meyer-Eppler, Robert Beyer & Herbert Eimert, Germany, 1951*. [Em linha]. Disponível em: <http://120years.net/wdr-electronic-music-studio-germany-1951/>. [Consultado em 15/01/2017].

- Cramer, A. (2002). Schoenberg's Klangfarbenmelodie: A Principle of Early Atonal Harmony. *Music Theory Spectrum*, 24(1), 1-34.
- Da Silva, L. C. C. (2012). *Vidro e martelo: contradições na estetização do ruído na música*. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo.
- Dale, P. (2016). *Popular Music and the Politics of Novelty*. Bloomsbury Publishing.
- Dawes, W. (1989). *Richard Maxfield notes by William Dawes*. [Em linha]. Disponível em: <http://melafoundation.org/rm01.htm>. [Consultado em 12/05/2017].
- De Paoli, P. S. (2015). *Entre música e artes plásticas: as experiências de Walter Smetak na Bahia de Todos os Santos*. [Em linha]. Disponível em: http://www.docomomobahia.org/linabobardi_50/18.pdf. [Consultado em 08/05/2017].
- Demers, J. (2010). *Listening through the noise: the aesthetics of experimental electronic music*. Oxford University Press.
- Dhomont, F. (2004). *Acousmatic update*. [Em linha]. Disponível em: <http://soundartarchive.net/articles/Dhomont-2004-Acoustic%20Update.pdf>. [Consultado em 08/05/2017].
- Dirzyte, G. (2016). *Fluxus and DIY Concerts*. Disponível em: <http://ine.com/fluxus-and-diy-concerts/>. [Consultado em 27/05/2017].
- Drees, S. (2011). Experiment and discourse: Luciano Berio's "Sequenze". [Em linha]. *Musikblaetter* 2, pp. 12-15. Disponível em: <http://musiksalon.universaledition.com/files/archiv/musikblaetter-02-en.pdf>. [Consultado em 27/05/2017].
- Du Noyer, P. (Ed.) (2003). *The Billboard Illustrated Encyclopedia of Music: From Rock, Pop, Jazz, Blues and Hip Hop to Classical, Folk, World and More* (p. 272). Billboard Books.

- Electronic Beats Website. (2016). *Stream a Massive Anthology of Noise and Electronic Music*. [Em linha]. Disponível em: <http://www.electronicbeats.net/the-feed/stream-huge-anthology-noise-electronic-music/>. [Consultado em 10/02/2017].
- Emmerson, S. (2000). *Music, electronic media and culture*. Routledge.
- Eno, B. (1993). *Neroli: (Thinking Music Part IV)*. [Notas do disco].
- Epstein, J. (2015). *Counter-Culture and The New Horizons of Sound (Thinking With Varèse)*. [Em linha]. Disponível em: <https://hearingmodernism480.wordpress.com/2015/04/10/counter-culture-and-the-new-horizons-of-sound-thinking-with-varese/>. [Consultado em 19/05/2017].
- Erbe, T. (2010). *Building Williams Mix: Using computer music techniques to create a new version of Cage's pioneering piece*. [Em linha]. Disponível em: <http://grams/graduate/erbe-abstract>. [Consultado em 28/05/2017].
- Fermont, C. (2016). *An Introduction to Electroacoustic Noise & Experimental Music in Africa and Asia*. [Em linha]. [Transcrição da fala]. CTM Festival, Berlim. Disponível em: <https://www.mixcloud.com/NTSRadio/an-introduction-to-electroacoustic-noise-experimental-music-in-africa-and-asia-2nd-february-2016>. [Consultado em 09/02/2017].
- Ferrari, V. (2013). *Glitch Music: A Ruptura Musical*. [Em linha]. Disponível em: <http://monkeybuzz.com.br/artigos/6135/glitch-music-a-ruptura-musical>. [Consultado em 23/03/2017].
- Filho, P. A. (2010). *A experiência da música e a música experimental*. [Em linha]. In *XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Florianópolis. Disponível em: http://www.academia.edu/1933485/A_experiência_da_música_e_a_música_experimental. [Consultado em 08/05/2017].

- Föllmer, G. (2013). *Pierre Schaeffer - Études aux chemins de fer*. [Em linha]. Disponível em: <http://www.medienkunstnetz.de/works/etude-aux-chemins-de-fer>. [Consultado em 17/05/2017].
- Fong, A. (2009). *Henry Cowell and Experimental Music*. [Programa do concerto para Henry Cowell: The Whole World of Music].
- Fraden, A. (2015). *Monexus' Experimental Hip-Hop Beatwork In '7 Of Cups'*. [Em linha]. Disponível em: <http://www.okayafrica.com/news/monexus-7-of-cups-celestial-beatwork/>. [Consultado em 24/03/2017].
- Friedman, K., Smith, O., & Sawchyn, L. (Eds.) (2002). *The Fluxus performance workbook*. [Em linha]. Disponível em: <http://www.deluxxe.com/beat/fluxusworkbook.pdf>. [Consultado em 02/06/2017].
- Gable, D. (1990). Boulez's Two Cultures: The Post-War European Synthesis and Tradition. *Journal of the American Musicological Society*, 43(3), 426-456.
- Gann, K. (1993). La Monte Young's The Well-Tuned Piano. *Perspectives of New Music*, 31(1), 134-162.
- Gastelois, A. L. (2009). *Pororoca: um corpo possível entre as artes*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Gilmore, B., & Crispin, D. (Eds.) (2014). Five Maps of the Experimental World. In: *Artistic Experimentation in Music: An Anthology* (pp. 23–29). Leuven University Press.
- Glover, C. (2013). *Manchester honours the woman behind the pioneering music of Doctor Who*. [Em linha]. Disponível em: <https://www.theguardian.com/uk/the-northerner/2013/jan/10/blogpost-delia-derbyshire-electronic-music-dr-who>. [Consultado em 03/03/017].

- Goehr, L. (2008). *Elective affinities: musical essays on the history of aesthetic theory*. Columbia University Press.
- Goehr, L. (2016). Explosive Experiments and the Fragility of the Experimental. In P. de Assis (Ed.), *Experimental Affinities in Music* (pp. 15-41). Leuven University Press.
- Gohn, M. G. (2012). *Teorias dos movimentos sociais: paradigmas clássicos e contemporâneos*. São Paulo: Edições Loyola.
- Goldberg, R. (2012). *A Arte da Performance*. Lisboa: Orfeu Negro.
- González, L. F. J., & Smith, D. K. (2011). *How did popular music come to mean música popular?* [Em linha]. Disponível em: [http://dx.doi.org/10.5429/2079-3871\(2011\)v2i1-2.3en](http://dx.doi.org/10.5429/2079-3871(2011)v2i1-2.3en). [Consultado em 08/05/2017].
- Green, C. (2013). *What is (or was) experimental music?* [Em linha]. Disponível em: <http://clinton-luckynumber.blogspot.pt/2013/01/what-is-or-was-experimental-music.html>. [Consultado em 21/11/2016].
- Grella, G. (2013). *The Danceification of Electronic Music*. [Em linha]. Disponível em: <http://brooklynrail.org/2013/12/music/the-danceification-of-electronic-music/>. [Consultado em 17/05/2017].
- Griffiths, P. (1987). *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Zahar.
- Griffiths, P. (1995). *Enciclopédia da Música do Século XX*. Martins Fontes.
- Gudzinskaitė, E. (2013). *Garso Galerija 2013*. [Em linha]. Disponível em: http://www.muzik-osantena.lt/uploads/Jauna%20muzika%20bukletai/JM_2013.pdf. [Consultado em 02/05/2017].

- Guerrieri, M. (2014). *Cage's painstaking labor created the illusion of chance*. [Em linha]. Disponível em: <https://www.bostonglobe.com/arts/music/2014/10/18/painstaking-labor-created-illusion-chance-cage-williams-mix/THT0KLRAo1KJsGZqMpcVIN/story.html>. [Consultado em 13/02/2017].
- Haag, C. (2010). Muito além da vitória-régia e do vatapá. *Revista Pesquisa Fapesp*, 168.
- Hanley, J. (2015). *We Rock! (Music Lab): A Fun Family Guide for Exploring Rock Music History*. EUA: Quarry Books.
- Harper, A. (2015). *What Does "Experimental Music" Even Mean Anymore?* [Em linha]. Disponível em: <http://www.thefader.com/2015/05/08/system-focus-experimental-music>. [Consultado em 10/08/2016].
- Harrison, N. (2016). *The Best Avant-Garde and Experimental Music of 2016*. [Em linha]. Disponível em: <http://www.popmatters.com/feature/the-best-avant-garde-and-experimental-music-of-2016>. [Consultado em 24/03/2017].
- Haworth, C. (2016). 'All the Musics Which Computers Make Possible': Questions of genre at the Prix Ars Electronica. Cambridge University Press: *Organised Sound*, 21(1), 15-29.
- Heintze, J. R. (1999). *Perspectives on American music since 1950*. Routledge.
- Hewett, I. (2007). *Karlheinz Stockhausen: Both a Rationalist and a Mystic, the Composer's Influence Stretched from Boulez to the Beatles*. [Em linha]. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2007/dec/07/7>. [Consultado em 27/05/2017].
- Higgins, D. & H. (2001). Intermedia. *Leonardo Music Journal*, 34(1), 49-54.
- Hiller, L. (2016). *Electronic Music*. [Em linha]. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/electronic-music>. [Consultado em 06/02/2017].

- Hinkle-Turner, E. (2006). *Women Composers and Music Technology in the United States: Crossing the Line*. Ashgate Publishing, Ltd.
- Hofer, S. (2014). 'Atomic' Music: Navigating experimental electronica and sound art through microsound. Cambridge University Press: *Organised Sound*, 19(3), 295-303.
- Hollingham, R. P. (2013). *Between Two Worlds - The Pre-History and Formation of the BBC Radiophonic Workshop*. Tese de doutoramento, University of Northampton.
- Holmes, T. (2002). *Electronic and experimental music: pioneers in technology and composition*. (2^a ed.). Routledge.
- Holmes, T. (2012). *Electronic and experimental music: technology, music, and culture*. Routledge.
- Hopkins, B. (1972). Stockhausen and Others. *Tempo*, New Series 98, 32–34.
- Iazzetta, F. (2011). *Performance na música experimental*. In *Performa'11 – Encontros de Investigação em Performance*.
- Ingram, J. (2016). *Dayton holding its first noise, experimental music fest*. [Em linha]. Disponível em: <http://www.dayton.com/events/festivals/dayton-holding-its-first-noise-experimental-music-fest/p3Ka9jHryVtcQKa3SbpTNP/>. [Consultado em 28/05/2017].
- Iturbide, M. R. (2009). *Structure and Psychoacoustic Perception of the Electroacoustic Soundscape*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Jaloes, L. (2013). *La Monte Young, the first minimalist composer*. [Em linha]. Disponível em: <http://ezinearticles.com/?La-Monte-Young,-the-First-Minimalist-Composer&id=7499928>. [Consultado em 15/02/2017].
- Joaquim, V. (2014). *O papel do laptop performer enquanto agente transformador das práticas musicais*. Tese de doutoramento, Universidade Católica Portuguesa, Porto.

John Cage Official Website. (s.d). *Imaginary Landscape No. 1*. [Em linha]. Disponível em: http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=100. [Consultado em 09/05/2017].

Johnson, M. (2009). *Pop Music Theory*. 2ª edição. MonoMyth Music.

Johnson, T. (1994). Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique? *The musical quarterly*, 78(4), 742-773.

Jōji, Y. (1987). The shadow of tape music on instrumental music. *Contemporary Music Review*, 1(2), 53-74.

Juerk, T. (2011). *More Encores: Christian Marclay Plays With the Records*. [Em linha]. Disponível em: <http://www.allmusic.com/album/more-encores-christian-marclay-plays-with-the-records-of-mw0000597843/>. [Consultado em 03/03/2017].

Kajanová, Y. (2014). *On the History of Rock Music*. Peter Lang.

Kane, B. (2014). *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice*. Oxford University Press.

Kaufman, J., Sternberg, R. (2010). *The Cambridge handbook of creativity*. Cambridge University Press.

Kayden, M. (s.d.). *Musically Speaking with Mildred Kayden: Ernst Krenek (Radio)*. [Resumo de entrevista]. [Em linha] Rádio Norte-Americana WEVD. Disponível em: <https://www.paleycenter.org/collection/item/?q=about&p=884&item=108196>. [Consultado em 09/02/2017].

Kelly, J. (2012). *The Music Of Conlon Nancarrow: Impossible Brilliance*. [Em linha]. Disponível em: <http://conlonnancarrow.org/symposium/papers/murcott/ImpossibleBrillianceProgramme.pdf>. [Consultado em 15/02/2017].

- Kennedy, J., & Polansky, L. (1996). "Total Eclipse": The Music of Johanna Magdalena Beyer: An Introduction and Preliminary Annotated Checklist. *The Musical Quarterly*, 80(4), 719-778.
- Kohl, J. (1998). Guest Editor's Introduction. *Perspectives of New Music*, 36(2), 5-11.
- Kostelanetz, R., Flemming, R. (1999). *Writings on glass: Essays, interviews, criticism*. University of California Press.
- Lancia, J. C. (2007). Forma teleológica e minimalismo musical. *XVII Congresso da ANPPOM*, São Paulo.
- Landy, L. (1994). *Experimental music notebooks* (vol. 2). Routledge.
- Landy, L. (2012). *Making music with sounds*. Routledge.
- Lhooq, M. (2014). *Mos Def Inspired Jneiro Jarel's Luscious New Track "Cahuita"*. [Em linha]. Disponível em: https://thump.vice.com/en_us/article/mos-def-inspired-jneiro-jarels-extremely-luscious-track-cahuita. [Consultado em 24/03/2017].
- Lima, J. G. A. (2013). *Observações sobre o papel das ferramentas digitais na música experimental contemporânea brasileira*. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo.
- Lissofsky, M., & Siqueira, M. F. (2015). *Em busca do som qualquer: música experimental e experiência da comunicação*. In *Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS)*.
- Maina, C. (2011). *The "Scoppiatore". The intonarumori by Luigi Russolo*. [Em linha]. Disponível em: <http://www.digicult.it/digimag/issue-065/the-scoppiatore-the-intonarumori-by-luigi-russolo>. [Consultado em 10/11/2016].
- Manon, H., & Temkin, D. (2011). Notes on glitch. *World Picture*, Vol. 6.

Martin, B. (1996). *Music of Yes: structure and vision in progressive rock*. Open Court.

Mauceri, F. (1997). From Experimental Music to Musical Experiment.

Perspectives of New Music, 35(1), 187-204.

McCarthy, Z. (2012). *Sonatas & Interludes: A Gateway to the Bizarre*.

Menezes, F. (2015). *Luciano Berio: legado e atualidade*. [Em linha].

Disponível em: <http://books.scielo.org/id/zx7hm>. [Consultado em 17/11/2016].

Menezes, F., & Zampronha, E. (2007). *Música contemporânea -1*. [Em linha].

Vera Lúcia Donadio (Org.). Disponível em: http://flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles_en/books_pdf/flomenezes_CCSP_2004.pdf. [Consultado em 28/05/2017].

Menezes, P. C. (2013). *Discurso e conteúdo: desdobramentos das contradições na trajetória do moderno em música*. In *Anais do I Simpósio de Estética e Filosofia da Música*, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Meyer, L. (1994). *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. (2ª ed.). The University of Chicago Press.

Monteiro, F. (2009). *Repetitive Minimalism: a historical style or a perspective in music*. In *Performa '09 – Conference on Performance Studies University of Aveiro*.

Moog, R., & Gamer, C. (1998). *The Tape Recorder As A Musical Tool*. [Em linha].

Disponível em: <https://www.britannica.com/art/electronic-instrument#toc53835/>.

[Consultado em 09/05/2017].

Moore, G. (2010). *Edgard Varèse: in wait for the future*. [Em linha]. Disponível em:

<https://www.theguardian.com/music/2010/apr/08/edgard-varese-national-youth-orchestra>. [Consultado em 04/03/2017].

- Moreira, G. F. (2014). *A construção da sonoridade modernista de Heitor Villa-Lobos por meio de processos harmônicos: um estudo sobre choros*. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo.
- Nettl, B. (1983). *The study of ethnomusicology: Twenty-nine issues and concepts*. Chicago: University of Illinois Press.
- Nicholls, D. (1991). *American Experimental Music 1890-1940*. Cambridge University Press.
- Nicholls, D. (1998). *The Cambridge history of American music*. Cambridge University Press. \
- Niebur, L. (2005). *Switched-On Bach”-Wendy Carlos (1968)*. [Em linha]. Disponível em: <https://www.loc.gov/programs/static/national-recording-preservation-board/documents/Switched-OnBach-Niebur.pdf>. [Consultado em 13/02/2017]
- Novati, M. (2001). The archive of the “Studio di Fonologia di Milano della Rai”. *Journal of New Music Research*, 30(4), 395-402.
- Nyman, M. (1999). *Experimental music: Cage and beyond* (vol. 9). Cambridge University Press.
- Oliveira, B. (2014). *Música Perigosa*. [Em linha]. Disponível em: <http://revistapolivox.com/musica-perigosa-2/>. [Consultado em 20/02/2017].
- Oliveira, J. (2014). *Música Experimental ainda existe?*. [Em linha]. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/musica-experimental-ainda-existe-questiona-compositora-jocy-de-oliveira-13774332>. [Consultado em 10/10/2016].
- Oron, A. (2010). *Pierre Boulez (Conductor, Composer)*. [Em linha]. Disponível em: <http://www.bach-cantatas.com/Bio/Boulez-Pierre.htm>. [Consultado em 18/01/2017].
- Ostertag, B. (1996). Why computer music sucks. *Resonance Magazine*, 5(1).

- Paddison, M., & Deliège, I. (2010). *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives*. Ashgate.
- Palombini, C. (1993). Machine Songs V: Pierre Schaeffer: From research into noises to experimental music. *Computer Music Journal*, 17(3), 14-19.
- Palombini, C. (1998). Pierre Schaeffer, 1953: por uma música experimental. *Revista Eletrônica de Musicologia*, 3.
- Palombini, C. (1999). *Schaeffer's Sonic Object: Prolegomena*. [Em linha]. In *Anais do XIX Congresso Nacional da Sociedade Brasileira de Computação (SBC)*, Rio de Janeiro. Disponível em: https://www.academia.edu/5254209/_Schaeffer_s_Sonic_Object_Prolegomena_?auto=download. [Consultado em 02/06/2017].
- Pasiecznik, M. (2012). A History of Electroacoustic Music in Poland from the Perspective of the Polish Radio Experimental Studio 1957-1990. In G. Föllmer, M. Steffens, & M. Uerlings (Eds.), *Anthology of Experimental Music Cultures in Central and Eastern Europe 1950-2010*.
- Patrick, J. (2016). *A guide to Pierre Schaeffer, the godfather of sampling*. Disponível em: <http://www.factmag.com/2016/02/23/pierre-schaeffer-guide/>. [Consultado em 02/06/2017].
- Pattison, L. (2007). *White Noise An Electric Storm Review*. [Em linha]. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/music/reviews/pq9x>. [Consultado em 13/02/2017].
- Paul, C. (2016). *George Martin 'introduced the recording studio as an instrument'*. [Em linha]. Disponível em: <http://www.dw.com/en/george-martin-introduced-the-recording-studio-as-an-instrument/a-19104491/>. [Consultado em 13/02/2017].
- Piedade, A. T. C. (2010). Algumas questões da pesquisa em Etnomusicologia. In V. B. Freire (Org.), *Horizontes da pesquisa em música* (p. 63-81). Rio de Janeiro: 7letras.

- Piedade, A. T. C. (2012). *Rhetoricity in the music of Villa Lobos: musical topics in Brazilian early XXth-century music*. In *Anais da International Conference on Music Semiotics in memory of Raymond Monelle*, Edimburgo.
- Pinto, T. O. (2001). Som e música. Questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, 44(1), 222-286.
- Polansky, L. (2008). "...sticky melodies..." - *The Choral and Chamber Music of Johanna Magdalena Beyer*. [Em linha]. Disponível em: <http://www.newworldrecords.org/uploads/filesFX3P.pdf>. [Consultado em 07/02/2017].
- Powers, W. (2003). *The Piano: The Pianofortes of Bartolomeo Cristofori (1655–1731)*. [Em linha]. Disponível em: http://www.metmuseum.org/toah/hd/cris/hd_cris.htm. [Consultado em 12/05/2017]
- Priest, E. (2013). *Boring Formless Nonsense: Experimental Music and the Aesthetics of Failure*. Bloomsbury Publishing.
- Priest, G. (2009). *Experimental Music: Audio Explorations in Australia*. Austrália: UNSW Press.
- Rebelo, P. (2014). *Instrumental Parasites: Interfacing the Fragile and the Robust*. In *INTER-FACE: International Conference on Live Interfaces 2014*, Portugal.
- Reeves, A. (2014). *A Brief History of Sound Design*. [Em linha]. Disponível em: <http://beakstreetbugle.com/articles/view/297/a-brief-history-of-sound-design>. [Consultado em 05/12/2016].
- Rovi, J. A. C. (2016). *About Luciano Berio*. [Em linha]. Disponível em: <http://www.mtv.com/artists/luciano-berio/biography>. [Consultado em 15/12/2016].
- Russolo, L. (1967). *The art of noise: futurist manifesto, 1913*. New York: Something Else Press.

Salles, P. T. (2009). *Villa-Lobos: Processos Compositivos*. Campinas: Editora da Unicamp.

Santos, M. I., & Luz, E. (2011). *A Grounded theory segundo Charmaz: experiências de utilização do método*.

Saunders, J. (Ed.) (2009). *The Ashgate research companion to experimental music* (Vol. 24). Farnham, UK: Ashgate.

Scarassatti, M. A. F. (2001). *Retorno ao Futuro: Smetak e suas plásticas sonoras*. Dissertação de mestrado, UNICAMP, Campinas.

Scaruffi, P. (2005). *The Avantgarde*. [Em linha]. Disponível em: <http://www.scaruffi.com/avant/cpt2.html>. [Consultado em 08/05/2017].

Schaefer, P. (2015). *Whitehouse – Birthdeath Experience*. [Em linha]. Disponível em: <http://www.allmusic.com/artist/whitehouse-mn0000820195/>. [Consultado em 03/03/2017].

Schaeffer, M. (1963). The Electronic Music Studio of the University of Toronto. [Em linha]. *Journal of Music Theory*, 7(1), 73-81. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/pdf/843022.pdf>. [Consultado em 08/02/2017].

Schaeffer, P. (2012). *In search of a concrete music*. University of California Press.

Schaeffer, P. (1950). Introduction à la musique concrète. *La musique mécanisée: Polyphonie*, 6, 30–52. Paris: Richard-Masse.

Schaeffer, P. (1966). *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines (Treatise on Musical Objects: an interdisciplinary essay)*. Seuil.

Schaeffer, P. (org.) (1957). Vers une musique expérimentale. *La revue musicale*, 236. Paris: Richard-Masse.

Schafer, R. M. (1977). *The Soundscape: Our Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.

Schareder (1986, p. 31), cit. in Nicholls (1998, p. 534).

Schic, A. S. (1987). *Villa Lobos: souvenirs de l'Indien blanc*. Actes Sud.

Shalabi, S. (2007). *Music Pioneer Halim El-Dabh - Step Into the Electric Magnetic*. [Em linha]. Disponível em: <http://bidoun.org/articles/music-pioneer-halim-el-dabh/>. [Consultado em 09/02/2017].

Sharp, C. M. (2008). *Improvisation, identity and tradition: Experimental music communities in Los Angeles*. Los Angeles: University of California.

Silva, A. (2011). *Performance e os Movimentos Estéticos de Vanguarda*. In *II Congresso Internacional de História da UFG: História e Mídia*, Jataí.

da Silveira, H. I. J. (2012). *Colagem musical na música eletrônica experimental*. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo.

Smith, C. (2009). *101 albums that changed popular music*. Oxford University Press.

Soares, C. I. F. O. (2015). *Música experimental em Portugal: análise de produção de festivais*. Dissertação de mestrado, Universidade Católica Portuguesa, Porto.

Sommer, B. (2012). *A Brief History of Experimental Rock*. [Em linha]. Disponível em: <http://bensommer.com/blog/funny-history-of-experimental-rock/>. [Consultado em 17/04/2017].

Spencer, N. (2010). *Miles Davis: The muse who changed him, and the heady Brew that rewrote jazz*. [Em linha]. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2010/sep/05/miles-davis-bitches-brew-reissue/>. [Consultado em 24/03/2017].

- Šperka, M. (1994). The Origins of Computer Graphics in the Czech and Slovak Republics. [Em linha]. *Leonardo Music Journal*, 27(1), 45-50. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1575949>. [Consultado em 09/05/2017].
- Stone, A. (2016). *The value of popular music: an approach from post-Kantian aesthetics*. Springer.
- Straebel, V. (2009). John Cage's Reception of Italian Futurism. [Em linha]. In *Emufest - Festival Internazionale di Musica Elettroacustica del Conservatorio*, Roma. Disponível em: https://www2.ak.tu-berlin.de/~akgroup/ak_pub/2009/Straebel%202009_Cage%20and%20Russolo.pdf. [Consultado em 02/06/2017].
- Straebel, V. (2009). *The 'Project for Magnetic Tape' (1952/53): Challenging the Idea of a Critical Edition of Historic Music for Recording Media*. In *Joint conference of the International Association of Music Libraries (IAML) and the International Musicological Society (IMS)*, Amsterdam.
- Suisman, D. (2010). Sound, Knowledge, and the “Immanence of Human Failure” Rethinking Musical Mechanization through the Phonograph, the Player-Piano, and the Piano. *Social Text*, 28(1 102), 13-34.
- Tacuchian, R. (1995). Música pós moderna no final do século. *Pesquisa e Música*, 1(2), 25-40.
- Tamm, E., & Eno, B. (1995). *His music and the vertical color of sound*. Da Capo Press.
- The Editors of Encyclopaedia Britannica – *Henry Cowell, American Composer*. [Em linha]. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Henry-Cowell>. [Consultado em 27/05/2017].
- Théberge, P., Devine, K., & Everett, T. (Eds.) (2015). *Living Stereo: Histories and Cultures of Multichannel Sound*. EUA: Bloomsbury Publishing.

- Thomas, P. (2008). *Christian Wolff Pianist: Pieces*. [Em linha]. Disponível em: http://eprints.hud.ac.uk/22953/1/Pianist_Pieces_CD_liner_notes.pdf. [Consultado em 16/01/2017].
- Thompson, R. (2002). *SoundScape I, Acousmatics and Musique Concrète*. [Em linha]. Disponível em: <http://cara.gsu.edu/pulsefield/SoundScape1Notes.htm>. [Consultado em 09/05/2017].
- Tiny Mix Tapes Website. *Deathbomb Arc - 18 Years of Experimental Hip-Hop*. [Em linha]. Disponível em: <https://milq.com/tinymixtapes-tiny-mix-tapes-music/mix-guest-mix-deathbomb-arc-18-years-of-experimental-hip-hop-1429>. [Consultado em 24/03/2017].
- Toop, D. (2001). Not Necessarily Captured, Except as a Fleeting Glance. *Leonardo Music Journal*, 11, 89-94. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1513434>. [Consultado em 08/02/2017].
- Trahair, R. (2004). *Encyclopedia of Cold War espionage, spies, and secret operations*. Greenwood publishing group.
- Vernallis, C., Herzog, A., & Richardson, J. (Eds.) (2014). *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*. Oxford University Press.
- Watson, M. (2016). *A Short History of Ambient & Downtempo Music*. [Em linha]. Disponível em: <http://ambientmusicguide.com/history-of-ambient/>. [Consultado em 15/02/2017].
- Weaver, J. (2014). *Theorizing Atonality: Herbert Eimert's and Jefim Golyscheff's Contributions to Composing with Twelve Tones*. Tese de doutoramento, University of North Texas, Denton.
- Weis, A. (2017). *The History of Experimental Rock in 10 Albums*. [Em linha]. Disponível em: <http://anthonyweis.com/the-history-of-experimental-rock-in-10-albums/>. [Consultado em 13/04/2017].

- Winkleman, C. (2015). *Behind Voids and Dissonance: Experimental Music of Fluxus and the Source Family*. Disponível em: <http://magazine.art21.org/2015/05/20/behind-voids-and-dissonance-experimental-music-of-fluxus-and-the-source-family/#.WSnDvpIrL> Dc. [Consultado em 20/12/2016].
- Wolff, C. (2017). *Occasional Pieces: Writings and Interviews, 1952-2013*. Oxford University Press.
- Wolff, C. (2009) – Experimental music around 1950 and some consequences and causes (social-political and musical). *American Music*, 27(4), 424-440.
- Woods, B. D. (2007). *Industrial Music for Industrial People: The History and Development of an Underground Genre*. Tese de doutorado, The Florida State University College of Music.
- Young, L. M. (2000). *Notes on The Theatre of Eternal Music and The Tortoise, His Dreams and Journeys*. [Em linha]. Disponível em: <http://melafoundation.org/theatre.pdf>. [Consultado em 11/05/2017].
- Young, R. (2002). *Undercurrents: The Hidden Wiring of Modern Music*. Continuum.
- Zareei, M., Kapur, A., & Carnegie, D. (2013). *Noise on the grid: Rhythmic pulse in experimental and electronic noise music*. ICMC.
- Zucker, B. (2015). *Music Between Sounds: Relational Aesthetics & The Poetics Of Wandelweiser*. Tese de bacharel, Wesleyan University, Middletown.
- Zviadadze, G. (2015). *The Big 3 Of Experimental Hip Hop*. [Em linha]. Disponível em: <https://www.theodysseyonline.com/the-big-3-of-experimental-hip-hop/>. [Consultado em 24/03/2017].

Zwyrzykowski, M. (2014). *The Musical Milestones of the Polish Radio Experimental Studio*. [Em linha]. Disponível em: <http://culture.pl/en/article/the-musical-milestones-of-the-polish-radio-experimental-studio/>. [Consultado em 09/02/2017].

Fonogramas

Antheil, G. (1924). Ballet Mécanique. In: G. Antheil, *Ballet Mécanique* (2001). [CD].
EUA: Naxos.

Basinski, W. (2002). *The Disintegration Loops I*. [CD]. EUA: 2062.

Basinski, W. (2003). *The Disintegration Loops II*. [CD]. EUA: 2062.

Berio, L. (1958 – 1959). Différences. In: L. Berio, *Différences / Sequenza III & IV / Due Pezzi / Chamber Music* (2006). [LP]. Europa: Lilith.

Berio, L. (1958 – 2002). Sequenze. In: L. Berio, *Différences / Sequenza III & IV / Due Pezzi / Chamber Music* (2006). [LP]. Europa: Lilith.

Berio, L. (1965). Laborintus II. In: L. Berio, *Laborintus 2* (1970). [LP]. França:
Harmonia Mundi.

Berio, L. (1968). Sinfonia. In: L. Berio, *Sinfonia* (1969). [LP]. EUA: Columbia Masterworks.

Berio, L. (s/d). *Scritti editi di Luciano Berio*. [Em linha]. Disponível em:
<http://www.lucianoberio.org/node/1864?745693933=1/>. [Consultado em 05/06/2017].

Berio, L. (s/d). *Scritti editi di Luciano Berio*. [Em linha]. Disponível em:
<http://www.lucianoberio.org/node/1864?745693933=1/>. [Consultado em 05/06/2017].

Berio, L. (s/d). *Scritti editi di Luciano Berio*. [Em linha]. Disponível em:
<http://www.lucianoberio.org/node/1864?745693933=1/>. [Consultado em 05/06/2017].

Boulez, P. (1961 – 1968). Domaines. In: P. Boulez, *Domaines* (2001). [CD]. França:
Harmonia Mundi France.

Boulez, P. (1965). *Éclat*. In: P. Boulez, *Rituel / Eclat / Multiples* (1990). [CD].

Europa: Sony Classical.

Boulez, P. (1974 – 1975). *Éclat*. In: P. Boulez, *Rituel / Eclat / Multiples* (1990). [CD].

Europa: Sony Classical.

Brian, H. (1919 – 1927). *Symphony No. 1 'The Gothic'*. In: H. Brian, *Symphony No. 1 The Gothic* (2009). [CD]. Reino Unido: Testament.

Cage, J. (1939). *Imaginary Landscape No. 1*. In: J. Cage, *Imaginary Landscapes* (2007).

[CD]. Suíça: hat[now]ART.

Cage, J. (1939). *Williams Mix*. In: J. Cage, *The 25-Year Retrospective Concert Of The Music Of John Cage* (2011). [LP]. Europa: Doxy.

Cage, J. (1947). *The Seasons*. In: J. Cage, *The Seasons* (2000). [CD]. Alemanha:

ECM Records.

Cage, J. (1950). *String Quartet in Four Parts*. In: J. Cage, *Four* (2014). [CD]. Canadá: qb.

Cage, J. (1952). *4'33"*. In: J. Cage, *4'33"* (2006). [CD]. França: Onement.

Cage, J. (1962). *Variations IV*. In: J. Cage, *Variations IV* (2016). [CD]. EUA:

Modern Harmonic.

Cage, J. (2012). *John-Cage-Orgelprojekt Halberstadt*. [Em linha].

Disponível em: <http://www.aslsp.org/de/home.html/>. [Consultado em 05/06/2017].

Can. (1971). *Tago Mago*. [LP]. Alemanha: United Artists Records.

Captain Beefheart And His Magic Band. (1969). *Trout Mask Replica*. [LP]. EUA: Straight

Carlos, W. (1968). *Switched-On Bach*. [LP]. EUA: Columbia Masterworks.

- Cowell, H. (1923). Aeolian Harp. In: H. Cowell, *New Music - Piano Compositions By Henry Cowell* (1999). [CD]. EUA: New Albion.
- Cowell, H. (1925). The Banshee. In: H. Cowell, *New Music - Piano Compositions By Henry Cowell* (1999). [CD]. EUA: New Albion.
- Davis, M. (1970). *Bitches Brew*. [LP]. EUA: Columbia.
- Delage, M. (s/d). *Ragamalika (Delage, Maurice)*. [Em linha]. Disponível em: [http://imslp.org/wiki/ragamalika_\(delage,_maurice\)/](http://imslp.org/wiki/ragamalika_(delage,_maurice)/). [Consultado em 05/06/2017].
- Dj Total Eclipse. (2012). X Beats. In: Vários Artistas, *Turntablist Revolution Vol. 1* (1999). [CD]. EUA: DJ Honda Recordings.
- El Dabh, H. (1944). Wire Recorder Piece. In: H. El Dabh, *Crossing Into The Electric Magnetic* (2000). [CD]. EUA: Without Fear.
- El Dabh, H. (2000). *Crossing Into The Electric Magnetic*. [CD]. EUA: Without Fear.
- Eno, B. (1974). *Here Come The Warm Jets*. [LP]. Reino Unido: Island Records.
- Eno, B. (1978). *Ambient 1: Music for Airports*. [LP]. Reino Unido: Polydor Records.
- Explosions In The Sky. (2011). *Take Care, Take Care, Take Care*. [CD]. Reino Unido: Bella Union
- Feldman, M. (1983). String Quartet No.2. In: M. Feldman, *String Quartet* (2007). [CD]. Suíça: hat[now]ART.
- Finnissy, M. (2013). *The History of Photography in Sound*. [CD]. Reino Unido: Metier Sound & Vision.
- Fripp, R., & Eno, B. (1973). *(No Pussyfooting)*. [LP]. Reino Unido: Island Records.

- Glass, P. (1976). Einstein on the Beach. In: P. Glass, *Einstein On The Beach – Highlights* (1996). [CD]. Europa: Nonesuch.
- Jarel, J. (2014). Cahuita. In: J. Jarel, *Flora* (2014). [CD]. EUA: Label Who.
- Jones, S. (1971). *Spike Jones Is Murdering the Classics*. [LP]. EUA: RCA.
- Krenek, E. (1956). Spiritus Intelligentiae Sanctus. In: Vários Artistas, *Spiritus Intelligentiae Sanctus / Klangfiguren* (1960). [LP]. Alemanha: Deutsche Grammophon.
- Magdalena Beyer, J. (1938). Music Of Spheres. In: Vários Artistas, *An Anthology Of Noise & Electronic Music / Second A-Chronology 1936-2003* (2003). [CD]. Bélgica: Sub Rosa.
- Mahler, G. (1893 – 1896). Symphon N°. 3. In: G. Mahler, *Mahler Adagios* (2010). [CD]. Europa: EMI Classics.
- Marie Pade, E. (1958 – 1959). Syv Cirkler. In: Vários Artistas, *An Anthology Of Noise & Electronic Music / Sixth A-Chronology 1957-2010* (2010). [CD]. Bélgica: Sub Rosa.
- Mayuzumi, T. (1957). The Pieces for Preapres Piano and Strings. In: Vários Artistas, *Transformation Of Piano* (1984). [LP]. Japão: Denon.
- My Bloody Valentine. (1991). *Loveless*. [LP]. Reino Unido: Creation Records.
- Nancarrow, C. (1951). Studies for Player Piano. In: C. Nancarrow, *Studies For Player Piano* (1999). [CD]. Alemanha: WERGO.
- Respighi, O. (1924). Pini di Roma. In: O. Respighi, *Fontane Di Roma - Pini Di Roma* (1960). [LP]. Itália: RCA Victrola.
- Richter, M. (2016). *Sleep*. [CD]. Europa: Deutsche Grammophon.

- Ruttman, W. (1930). Week End. In: Vários Artistas, *An Anthology Of Noise & Electron Music / First A-Chronology Volume #1* (2009). [LP]. Bélgica: Sub Rosa.
- Schaeffer, P. (1948). Etude aux chemins de fer. In: P. Schaeffer, *5 Études De Bruits - Étude Aux Objets* (2010). [LP]. França: Disques Dreyfus.
- Schrader, B. (2008). *BEBE BARRON (1925-2008)*. [Em linha]. Disponível em: http://barryschrader.com/blog/bebe_barron_1925_2008/. [Consultado em 05/06/2017].
- Sex Pistols. (1977). *Never Mind the Bollocks*. [LP]. Reino Unido: Virgin.
- Sigur Rós. (1999). *Ágaetis byrjun*. [CD]. Islândia: Smekkleysa.
- Sorabji, K. S. (1930). Opus Clavicesmbalisticum. In: K. S. Sorabji, *Opus Clavicembalisticum* (1983). [LP]. Holanda: Royal Conservatory Series.
- Stockhausen, K. (1955 – 1956). Gesang der Jünglinge. In: K. Stockhausen, *Elektronische Musik 1952-1960* (2001). [CD]. Alemanha: Stockhausen-Verlag.
- Stockhausen, K. (1966 – 1967). Hymnem. In: K. Stockhausen, *Hymnem* (1969). [LP]. Alemanha: Deutsche Grammophon.
- The Mars Volta. (2005). *Frances The Mute*. [CD]. EUA: Universal Records.
- The Mothers Of Invention. (1973). *Over-Nite Sensation*. [LP]. EUA: Discreet.
- The Velvet Underground. (1967) *The Velvet Underground & Nico*. [LP]. EUA: Verve Records.
- Varèse, E. (1958). Poème Électronique. In: E. Varèse, *Music Of Edgar Varèse* (1960). [LP]. EUA: Columbia Masterworks.

Vários Artistas. (2015). *Iná Hudba: Experimental Studio Bratislava Series 1*. [CD].

Eslováquia: 4mg Records.

Vários Artistas. (2016). *Experimental Hip Hop Power Pack I*. [CD]. EUA: Deathbomb Arc.

Vários Artistas. (2016). *Nová Generácia: Experimental Studio Bratislava Series 2*. [CD].

Eslováquia: 4mg Records.

Vários Artistas. (2017). *Naši Hostia: Experimental Studio Bratislava Series 3*. [CD].

Eslováquia: 4mg Records.

Villa Lobos, H. (1925). Choros N.º. 8. In: H. Villa Lobos, *The Complete Choros And Brachianas Brasileiras* (2009). [CD]. Suécia: BIS.

Wagner, R. (1848). Der Ring des Nibelungen. In: R. Wagner, *Der Ring Des Nibelungen - Gesamtausgabe* (1970). [LP]. Alemanha: Deutsche Grammophon.

White Noise. (1969). *An Electric Storm*. [LP]. Reino Unido: Island Records.

Wolff, C. (1951). For Prepared Piano. In: C. Wolff, *Early Piano Music (1951 – 1961)* (2002). [CD]. Reino Unido: Matchless Recordings.

Yes. (1972). *Close To The Edge*. [LP]. EUA: Atlantic.

Young, L. M. (1964 – 1974). The Well Tuned Piano. In: L. M. Young, *The Well-Tuned Piano 81 X 25 6:17:50 - 11:18:59 PM NYC* (1987). [LP]. EUA: Gramavision

Anexo A: Tabela de Editoras

Tabela 1: Editoras

Editora	Endereço Web	Gêneros Relacionados
12k	https://12kmusic.bandcamp.com/	minimalismo, experimental, ambient
Adaadat	http://www.adaadat.co.uk/info.html	experimental electronic, breakcore, chiptune and noise music
Alien8 Recordings	http://alien8recordings.com/info	noise, experimental music
And/oar	http://www.and-oar.org/moar.html	experimental electronic
Atypeek Music	http://atypeekmusic.com/Atypeek_Music.html	grunge rock, noise rock, minimalistic experimental music
Aut Records	http://www.autrecords.com/about/	experimental, research music
Celluloid Records	http://www.celluloidrecords.net/history.php	experimental
Cenotaph (record label)	https://www.facebook.com/pg/cenotaph.records/about/	experimental, techno, ambient
Cold Spring (label)	http://coldspring.co.uk/about/#.WPaScRLyuRs	industrial, dark ambient, black ambient, japanese noise, neoclassical, neofolk, orchestral, power electronics, noise, minimal, drone, doom, death industrial, dark soundtracks, experimental music
Cronica Label	http://www.cronicaelectronica.org/about	electronic, experimental music
Essence Music	http://essence-music.com/about/	ambient, drone, psychedelic, avant-rock, experimental
Extreme Records	http://extrememusic.com.au/	experimental, electronic, soundtrack, world/ethnic, ambient, free jazz, noise, musique concrete
Fabrica Records	https://www.facebook.com/pg/FabricaRecords/about/	experimental
Fällt	http://www.fallt.com/history	experimental
Knitting Factory	http://knittingfactory.com/about/	rock 'n roll, hip hop, dance culture, heavy metal, r&b, and even experimental, jazz
L.A.Y.L.A.H. Antirecords	https://www.discogs.com/label/10713-LAYLAH-Antirecords	industrial, experimental
Magnanimous Records	http://www.magnanimous.org/contact/	atmospheric, experimental

Editora	Endereço Web	Gêneros Relacionados
Mush Records	http://www.mushrecords.com/us.php	electronic, instrumental, underground hip-hop, downtempo, abstract hip-hop, experimental, indie-rock, electronica, pop, saturated folk
Mythical Records	http://www.mythicalrecords.com/	experimental
Nexsound	https://www.facebook.com/pg/nexsound/about/	experimental
Ninja Tune	https://www.facebook.com/pg/ninjatuneofficial/about/	experimental
Posh Isolation	https://www.discogs.com/label/154437-Posh-Isolation	experimental
Quintavant	https://www.facebook.com/pg/quintavant/about/	experimental
Rotorelief	http://www.rotorelief.com/new-releases/	experimental, noise, industrial, bruitisme, free jazz, free rock, ambient, psychedelic, krautrock, kosmisch muzak, space rock, post-punk
Soleilmoon Recordings	https://www.soleilmoon.com/about/	dark, electronic, ambient soundscapes, harsh experimental noise.
Somnimage	https://www.facebook.com/Somnimage-84084566774/	experimental
Sound of Pig	http://www.pogus.com/	electronic, electro-acoustic, and experimental music
Sounds Are Active	https://www.discogs.com/label/9257-Sounds-Are-Active	experimental electronic, underground hip-hop, free jazz, ambient and improvisational musics.
Staalplaat	https://www.facebook.com/pg/staalplaat.berlin/about/	experimental, unusual and extreme music
Subrosa	https://www.facebook.com/pg/SubRosaLabel/about/	electronics, experimental, drone, noise, concrete
Tzadik Records	https://www.tzadik.com/	avant garde, experimental music
World IN Sound	https://www.worldinsound.com/index.php/about	psychedelic, progressive, hard and heavy blues, garage rock

Anexo B: Tabela de Festivais

Tabela 2: Festivais

Festival	Ano	Local	Referência ao termo <i>experimental</i>
All I've Got Fest	2012 – 2013	Jena - Alemanha	https://www.facebook.com/pg/allivegotfest/about/?ref=page_internal
Allatou Fest	2015 – 2016	Madrid - Espanha	https://www.facebook.com/pg/AllatouFest/about/?ref=page_internal
Amplified Humans Festival	2016	Dayton - EUA	
Audioart - experimental and improvised music festival	2014 – 2016	Croacia	
Bang on a Can Summer Festival	2002 – presente	Massachussets - EUA	http://bangonacan.org/about_us
Berlin Atonal	1982 – 1990 2013 - presente	Berlim - Alemanha	https://berlin-atonal.com/archiv/
Bicefal	2016	Barcelona - Espanha	http://bicefal.org/?page_id=19
Borealis	2004 - presente	Bergen - Noruega	http://www.borealisfestival.no/
CAMP	2013	Cluj - Romênia	http://www.camp-festival.de/biennale/index.html
Casse-Tete: A Festival of Experimental Music	2013 – 2017	Prince George - Canadá	
Choppa Experimental Music Fest	2007 – 2017	Singapura - Malaysia	
ciclo de música experimental	2015	São Paulo - Brasil	
CIEF - Copenhagen International Experimental Music Festival	2011	Copenhague - Dinamarca	
Co-Incidence Festival	2017	Somerville - EUA	http://www.coincidence residency.com/#about
Cosmic Crossings	2016 - presente	New Jersey - EUA	http://www.cosmiccrossings.org/

Música Experimental: Conceitos, Formas, Contextos e Limites

Festival	Ano	Local	Referência ao termo <i>experimental</i>
CTM Festival	1999 – presente	Berlim - Alemanha	http://www.ctm-festival.de/about/ctm-festival/
Cuántica - Festival de Música Experimental y Alternativas Culturales	2009	Granada - Espanha	
CUTE OWL EXPERIMENTAL MUSIC FESTIVAL	2017	Machester - Inglaterra	
Denovali Swingfest (Experimental Music Festival)	2013 - presente	Berlim - Alemanha	
Detroit Free Arts Music Festival	2016	Detroit - EUA	https://www.facebook.com/events/1796331220587690/
Dis Experimental	2011	São Paulo - Brasil	
DOT AIR – Experimental Music Festival	2014 – 2016	Pawtucket - EUA	
electro-music festival	2005 - presente	EUA	http://event.electro-music.com/
elnicho	2010 - presente	México	http://elnicho.org/acerca
EME- Encontros de Música Experimental	2000 - 2009	Portugal	
Ende Tymes	2011 - presente	New York - EUA	http://halfnormal.com/endetymes/
ESSE	2014 - 2016	Bangkok - Thailand	https://www.facebook.com/pg/eese2014/about/?ref=page_internal
Eter - Festival For Experimental & Electronic Music	2017	Lund - Suécia	
Event Horizon Concert Series	2017	Philadelphia - EUA	http://www.eventhorizonseries.org
experimentaclub	2000 - 2010	Madrid - Espanha	

Festival	Ano	Local	Referência ao termo <i>experimental</i>
ExperimentalFest	2013	Campinas - Brasil	
ExperimentalMusicFest!	2016	Montevideo - Uruguai	
Fall Experimental Music Festival	2010 - 2016	Filadélfia - EUA	
FEM-Festival Experimental de Música	2012	Recife - Brasil	
Festival Bigorna	2014 – 2016	São Paulo - Brasil	http://www.festivalbigorna.com/2016/sobre/
Festival Internacional de Música Experimental	2014 - presente	São Paulo - Brasil	
Festival International de Musique Actuelle de Victoriaville	1983 – 2009 2010 - presente	Quebec - Canadá	http://www.fimav.qc.ca/en/the-organisation/presentation
Festival MEAM: Música Experimental A Mallorca	2011	Palma - Espanha	
Festival Música Estranha	2013 - 2016	São Paulo - Brasil	http://www.musicaestranha.me/o-que-e-me
Festival Rescaldo	2008 - presente	Lisboa - Portugal	http://festival-rescaldo.info/
Fique Mutante - Festival de musica experimental	2013	Posadas - Argentina	
Frequency Festival	2015 – 2017	Brooklyn - EUA	https://www.facebook.com/pg/Frequency-Festival-1188439317849332/about/?ref=page_internal
FULL PULL	2011	Malmö - Suécia	http://full-pull.org/11/festival.php
G((o))ng Tomorrow	2015 - 2016	Copenhagen - Dinamarca	http://gongtomorrow.dk/en/information/
Hanoi New Music Festival	2013	Hanoi - Vietnam	http://www.hanoinewmusicfestival.vn/en/the-festival.html

Música Experimental: Conceitos, Formas, Contextos e Limites

Festival	Ano	Local	Referência ao termo <i>experimental</i>
High Zero - Festival Of Experimental Improvised Music	1999 - 2016	Baltimore - EUA	
HOLOTOPIA - Experimental Contemporary Music Festival	2004	Nápoles - Itália	
How To Destroy the Universe	2002 - 2006	Berkeley - EUA	http://mobilization.com/destroy.html
Huddersfield Contemporary Music Festival	2016 - 2017	Huddersfield - Inglaterra	http://hemf.co.uk/
Inari Festival of Experimental Music	2006 - 2016	Finlândia	
Internationale Festival der experimentellen Musik	1996 - presente	Munique - Alemanha	
INTONAL - Experimental music festival	2015 - presente	Malmö - Suécia	
IRTIJAL	2000 - 2015	Beirut - Líbano	http://irtija.org/archive/
KLEX - Kuala Lumpur Experimental Film, Video & Music Festival	2010 - 2016	Kuala Lumpur - Malásia	
klub katarakt - Internationales Festival für experimentelle Musik	2005 - presente	Hamburgo - Alemanha	
LEM Festival - International Experimental Music Festival	1997 - presente	Barcelona - Espanha	
Liquidificador: micro-festival de música experimental	2016	Belo Horizonte - Brasil	
Louisville Experimental Festival	2011 – 2014	Louisville - EUA	
MEIA - Festival de Música Experimental e Improvisada de Aveiro	2014 - 2016	Aveiro - Portugal	
MIA - Encontro de Música Improvisada de Atouguia da Baleia	2010 - presente	Portugal	http://mia-festival.blogspot.pt/

Música Experimental: Conceitos, Formas, Contextos e Limites

Festival	Ano	Local	Referência ao termo <i>experimental</i>
Mikromusik - Festival of experimental music and sound art	2014 - 2016	Berlim - Alemanha	
Mostra de Música Experimental	2006	Fortaleza - Brasil	
Music Biennale Zagreb	1961 – presente	Zagreb - Croácia	http://www.mbz.hr/index.php?opt=news&act=mlist&id=2367&lang=en
musikprotokoll	1968 – presente	Áustria	http://musikprotokoll.orf.at/en/program/musikprotokoll-styrian-autumn
MUTEK	2000 – presente	Montreal - Canadá/Internacional	http://www.mutek.org/en/about
New Music America	1979 – 1990	EUA/Montreal - Canadá	https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/style/1983/05/01/the-new-music-america-festival/
Noise Fest	1981	Nova York - EUA	http://www.sonicyouth.com/mustang/cc/noisefest81.html
Norbergfestival	1999 – presente	Norberg - Suécia	http://norbergfestival.com/
NORCAL NOISEFEST - Northern California Experimental Music Festival	1995 - presente	Sacramento - EUA	
Novas Frequências	2011 – presente	Rio de Janeiro - Brasil	http://www.novasfrequencias.com/2016/sobre/
Olhares de Outono	2000 - 2010	Porto - Portugal	https://www.facebook.com/pg/Festival-de-Artes-Digitais-Olhares-de-Outono-121231062394/about/
Olympia Experimental Music Festival	1995 – presente	Olympia - EUA	
Ooh Crazy Music Festival	2014 - presente	Luxemburgo	http://rotondes.lu/agenda/details/event/ooh-crazy-music-festival/
Open Your Mind Experimental Festival	2016	Natal - Brasil	
Ostrava Days	2001 - presente	Ostrava - República Tcheca	http://www.newmusicostrava.cz/en/ostrava-days/

Festival	Ano	Local	Referência ao termo <i>experimental</i>
Outer Reaches	2016	Kansas - EUA	http://outerreachesfest.com/about/
Playfreely	2014 - 2016	Singapura - Malaysia	https://www.facebook.com/pg/playfreelyexperiment/about/?ref=page_internal
Radical Music Detroit	2014	Detroit - EUA	https://www.facebook.com/events/261200407392052/
RARE Festival	2011 - 2016	Palazzolo - Itália	http://www.rarafestival.com/it/content/chi-siamo
Remurder Seaside Fest	2011	Varna - Bulgária	https://www.facebook.com/pg/rmrdr/about/?ref=page_internal
RUMOR - Ciclo de Arte Sonora e Música Experimental	2016	Recife - Brasil	
SHINAFEST – FESTIVAL EKSPERIMENTALNE	2010 - 2016	Idrija - Eslovênia	
Signal Flow Experimental Music Festival	2016 - 2017	Oakland - EUA	
Skálar Sound Art Festival	2012	Seydisfjörður - Islândia	http://www.skalar.is/skalar-sound-art-festival-2012/
Skaņu Mežs	2003 - 2016	Riga - Letônia	http://www.skanumezs.lv/en/about-us/
sô(m) - Encontro Internacional de Arte Sonora	2016	Belo Horizonte - Brasil	http://www.som.seminarecords.org/som-encontro-internacional-de-arte-sonora/
Sonic Circuits	2002 - presente	EUA	http://dc-soniccircuits.org/
SoundSpring Experimental Music Festival	2015	Batumi - Georgia	
Spleencoffin Experimental Music Festival	2016	Baltimore - EUA	
Subtropics	1989 - presente	EUA	http://subtropics.org/

Música Experimental: Conceitos, Formas, Contextos e Limites

Festival	Ano	Local	Referência ao termo <i>experimental</i>
SUPERNORMAL	2010 - presente	Oxfordshire - Reino Unido	http://www.supernormalfestival.co.uk/about-supernormal/
Supersonic Festival	2003 – 2017	Birmingham - Inglaterra	http://supersonicfestival.com/supersonic-2017/info-2/
Sussex University Experimental Music Festival (Stockhausen Festival)	2017	Brighton - Inglaterra	
Swedish Energies New York	2012	Nova York - EUA	http://swedishenergiesnewyork.tumblr.com/
THE AMBIENT PiNG	1999 - presente	Toronto - Canadá	http://www.theambientping.com/
The Big Sur Experimental Music Festival	1999 - 2004	Big Sur - EUA	
Titwrench Festival	2009 - presente	Denver - EUA e Estocolmo - Suécia	https://www.facebook.com/pg/titwrenchfest/about/?ref=page_internal
transmediale	1988 - presente	Berlim - Alemanha	https://transmediale.de/content/an-ongoing-adventure-in-art-culture-and-technology
Voyager Music Festival	2015 - 2016	Austin - EUA	http://www.voyagerfest.org/about
Wonder Valley Experimental Festival	2009 - 2016	Twentynine Palms - EUA	
Wooden Octopus Skull Experimental Musick Festival	2005 – presente	Seattle - EUA	
ZASAVJE Noisefest International	2014 - presente	Eslovênia	http://znfi.org/location

Anexo C: Serviços de transmissão e venda de música pela internet

Tabela 3: Serviços de transmissão e venda de música pela internet

Sites	Endereço Web	Resultado da Pesquisa
7digital	https://www.7digital.com/	Não retorna resultados de meta-gêneros e gêneros relacionados para a procura dos termos música experimental e experimental.
AccuRadio	http://www.accuradio.com/	indie, avant garde, jazz, clássico, post rock
akazoo	https://www.akazoo.com/	Não retorna resultados de meta-gêneros e gêneros relacionados para a procura dos termos música experimental e experimental.
All Music	http://www.allmusic.com/	computer music, microtonal, minimalism, modern composition, musique actuelle, musique concrète, post-minimalism, tape music
Amazon Mp3	https://www.amazon.com	dance, electronic, rock, pop, alternative rock, rap, hip-hop, new age, jazz, r&b, hard rock, metal, blues, classical, classic rock, latin music, christian, folk, children's music, soundtracks, country, holiday, gospel
Bandcamp	http://bandcamp.com	harsh noise, noise, avant-garde, improvisation, drone, electronic, ambient, dark ambient, industrial, electronic, psychedelic, lo-fi, post-rock, jazz, instrumental
Deezer	http://www.deezer.com/	Não retorna resultados de meta-gêneros e gêneros relacionados para a procura dos termos música experimental e experimental.
Discogs	http://discogs.com/	electronic, rock, jazz, non-music, pop, folk, world, country, hip hop, classical, stage & screen, funk, soul, blues, reggae, latin, children's, brass & military
emusic	http://www.emusic.com/	Não retorna resultados de meta-gêneros e gêneros relacionados para a procura dos termos música experimental e experimental.
freemusicarchive	http://freemusicarchive.org/	audio collage, avant-garde, drone, electroacoustic, field recordings, improv, minimalism, musique concrete, noise, sound art, sound collage, sound poetry, unclassifiable

Sites	Endereço Web	Resultado da Pesquisa
Google Play	https://play.google.com/store/	Não retorna resultados de meta-gêneros e gêneros relacionados para a procura dos termos música experimental e experimental.
groove	https://music.microsoft.com/	Não retorna resultados de meta-gêneros e gêneros relacionados para a procura dos termos música experimental e experimental.
Grooversharks	http://groovesharks.org/	Não retorna resultados de meta-gêneros e gêneros relacionados para a procura dos termos música experimental e experimental.
guvera	https://www.guvera.com/	Não disponível em Portugal.
iheartradio	https://www.iheart.com/	Não retorna resultados de meta-gêneros e gêneros relacionados para a procura dos termos música experimental e experimental.
iTunes	http://www.apple.com/apple-music/	Não retorna resultados de meta-gêneros e gêneros relacionados para a procura dos termos música experimental e experimental.
Jango	http://www.jango.com/	Não retorna resultados de meta-gêneros e gêneros relacionados para a procura dos termos música experimental e experimental.
Last.fm	http://last.fm/	electronic, ambient, noise, avant-garde, industrial, psychedelic

Sites	Endereço Web	Resultado da Pesquisa
music map	http://musicmap.info/	industrial & gothic, heavy metal, golden age, classic rock, breakbeat, drum 'n' bass, jungle, downtempo, ambient, krautrock, (avant-garde) industrial, noise music, dark ambient, dark industrial, progressive metal, psychedelic rock, acid rock, psychedelia, progressive rock, art-rock, symphonic rock, post-punk, metalcore, nwoahm, rap rock, rapcore, funk metal, post-rock, indie folk, freakfolk, new weird america, asian pop, electroclash (nu wave), country pop, country rock, hill country blues, trance blues, progressive jazz, third stream, modal jazz, bebop, hard bop, free jazz, avant-jazz, fusion, jazz rock, progressive rap, glitch hop, wonk, broken beats, digital hardcore, breakcore, free techno, hardtech, ambient techno, idm, microhouse, minimal house, minimalism, ambient, ambient breaks, illbient, noise music
MusixHub	http://www.musixhub.com/	Não retorna resultados de meta-gêneros e gêneros relacionados para a procura dos termos música experimental e experimental.
MySpace	http://www.myspace.com/	Não retorna resultados de meta-gêneros e gêneros relacionados para a procura dos termos música experimental e experimental.
Napster	http://us.napster.com/	Não retorna resultados de meta-gêneros e gêneros relacionados para a procura dos termos música experimental e experimental.
onerpm	https://onerpm.com/	Não retorna resultados de meta-gêneros e gêneros relacionados para a procura dos termos música experimental e experimental.
Pandora	https://www.pandora.com/	Não retorna resultados de meta-gêneros e gêneros relacionados para a procura dos termos música experimental e experimental.
Rdio	-	Serviço descontinuado
Slacker Radio	http://www.slacker.com/	Não retorna resultados de meta-gêneros e gêneros relacionados para a procura dos termos música experimental e experimental.

Sites	Endereço Web	Resultado da Pesquisa
Songza	-	Serviço descontinuado
SoundCloud	https://soundcloud.com/	electronic, ambient, rock, hip hop, techno, rap, indie, noise
Spotify	https://www.spotify.com	Não retorna resultados de meta-gêneros e gêneros relacionados para a procura dos termos música experimental e experimental.
tidal	https://listen.tidal.com	Não retorna resultados de meta-gêneros e gêneros relacionados para a procura dos termos música experimental e experimental.

