

Walena de Almeida Marçal Magalhães
(Organizadora)

Música:

Práticas inovadoras e registros culturais

Walena de Almeida Marçal Magalhães
(Organizadora)

Música:

Práticas inovadoras e registros culturais

Editora chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Editora executiva

Natalia Oliveira

Assistente editorial

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto gráfico

Camila Alves de Cremo

Luiza Alves Batista

Maria Alice Pinheiro

Natália Sandrini de Azevedo

Imagens da capa

iStock

Edição de arte

Luiza Alves Batista

2021 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2021 Os autores

Copyright da edição © 2021 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

Open access publication by Atena Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição Creative Commons. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial**Linguística, Letras e Artes**

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins

Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará

Profª Drª Edna Alencar da Silva Rivera – Instituto Federal de São Paulo

Profª Drª Fernanda Tonelli – Instituto Federal de São Paulo

Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões

Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará

Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste

Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

Música: práticas inovadoras e registros culturais

Diagramação: Camila Alves de Cremo
Correção: Amanda Costa da Kelly Veiga
Indexação: Gabriel Motomu Teshima
Revisão: Os autores
Organizadora: Walena de Almeida Marçal Magalhães

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M987 Música: práticas inovadoras e registros culturais /
Organizadora Walena de Almeida Marçal Magalhães. -
Ponta Grossa - PR: Atena, 2021.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-5983-512-6

DOI: <https://doi.org/10.22533/at.ed.126212309>

1. Música. 2. Registros culturais. I. Magalhães, Walena
de Almeida Marçal (Organizadora). II. Título.

CDD 780

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos - CRB-8/9166

Atena Editora

Ponta Grossa - Paraná - Brasil
Telefone: +55 (42) 3323-5493

www.atenaeditora.com.br

contato@atenaeditora.com.br

DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.

DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access*, desta forma não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.

APRESENTAÇÃO

A obra “Música: Práticas inovadoras e registros culturais” tem como foco compartilhar com os leitores reflexões em torno da Música, como área de conhecimento e uma das expressões da Arte, a partir de práticas relevantes e inovadoras e os diversos registros dentro da musicologia, que enriqueçam a história da música passada ou presente.

O objetivo da obra é a compreensão a respeito dos processos e contextos das experiências e histórias musicais compartilhadas no livro, o que possibilita o enriquecimento de bases teóricas para futuros relatos, bem como contribuições à empiria, ao apresentar subsídios para a replicação das pesquisas aqui descritas, em outros contextos e variantes.

O primeiro capítulo descreve, de um ponto de vista interdisciplinar entre Música e Ambiente, a biografia de um cantor e compositor da Amazônia brasileira: Nilson Chaves e procurar trazer o registro da importante cultura amazônica para a musicologia brasileira.

No segundo capítulo o leitor será remetido a um gênero musical cujo desenvolvimento foi fortalecido na Alemanha e nasceu como resposta à herança cultural de um país com história de guerra e ideologia política ultraconservadora, e aponta como o Krautrock, apesar de não ser uma música da chamada *massmídia*, deixou um legado que repercute na música popular global, mesmo 50 anos após o seu surgimento.

O capítulo três traz registros de dados históricos sobre a Fundação Municipal de Artes de Montenegro, na região Sul do Brasil, como fruto de levantamento documental no recorte temporal de 2017 a 2020. O estudo aponta as contribuições da Instituição para a educação musical brasileira, especialmente a nível local e regional.






O capítulo quatro trata da formação do músico de banda, num recorte da Banda Waldemar Henrique, da cidade de Marabá – Pará. Busca descrever a formação musical inicial de seus instrumentistas, onde ocorre a iniciação musical dos mesmos, numa importante contribuição para a história educação musical no Brasil, e das bandas, como ferramenta para tal.

No quinto capítulo, temos uma apresentação de experiência de educação musical com o método Suzuki, desenvolvido no Japão, mas muito replicado em todo o mundo, inclusive no Brasil, apontado sua aplicabilidade num estudo de caso com crianças de 0 a 3 anos, não só no sentido da ludicidade, mas na cognição efetiva dos conteúdos musicais e de outros aspectos importantes para o desenvolvimento infantil.

A expectativa é de que esta obra sirva de inspiração e atualização para seus leitores, uma pausa reflexiva no *acelerando* do cotidiano de músicos e de todos quantos se interessarem pelo tema. Uma boa degustação musical a todos!

Walena de Almeida Marçal Magalhães

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
NILSON CHAVES: UM ÍCONE DA MÚSICA REGIONAL AMAZÔNICA	
Walena de Almeida Marçal Magalhães	
Simone Athayde	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.1262123091	
CAPÍTULO 2	13
KRAUTROCK: CRIATIVIDADE, IDENTIDADE E LEGADO PARA A MÚSICA POPULAR	
Leonardo José Porto Passos	
José Eduardo Fornari Novo Júnior	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.1262123092	
CAPÍTULO 3	25
A FUNDARTE E O ENSINO DE MÚSICA NA REGIÃO DO VALE DO CAÍ/RS: UMA PESQUISA DOCUMENTAL	
Cristina Rolim Wolffenbüttel	
Bárbara Cecília Spohr	
Guilherme da Silva Ramos	
Marcus Vinícius Torquato de Souza	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.1262123093	
CAPÍTULO 4	34
OS PRIMEIROS PASSOS MUSICAIS: UM ESTUDO SOBRE O PROCESSO DE MUSICALIZAÇÃO DO INSTRUMENTISTA DE BANDA	
Juliane Barbosa de Sousa	
Júlia Lino Barbosa de Sousa	
Ronny Ramos da Silva	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.1262123094	
CAPÍTULO 5	45
OS AVANÇOS E DESAFIOS PRESENTES NAS AULAS DE MÚSICA PARA CRIANÇAS DE 0 A 3 ANOS ATRAVÉS DO MÉTODO SUZUKI	
Tatiane Mota Santos Jardim	
Luciana Aparecia Schmidt dos Santos	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.1262123095	
SOBRE A ORGANIZADORA	53
ÍNDICE REMISSIVO	54

CAPÍTULO 2

KRAUTROCK: CRIATIVIDADE, IDENTIDADE E LEGADO PARA A MÚSICA POPULAR

Data de aceite: 01/09/2021

Data de submissão: 06/07/2021

Leonardo José Porto Passos

PPG em Música – Instituto de artes – Unicamp
Piracicaba/SP
<http://lattes.cnpq.br/5145986864380281>

José Eduardo Fornari Novo Júnior

Instituto de artes – Unicamp
Campinas/SP
<http://lattes.cnpq.br/5835490651632249>

RESUMO: O ano de 2021 marca os 50 anos da primeira vez que o termo krautrock apareceu na grande mídia, utilizado para referir-se a um conjunto de bandas alemãs surgidas na década de 1960 que misturavam rock psicodélico com improvisação, minimalismo, experimentalismo e, principalmente, música eletroacústica, um gênero musical que a Alemanha ajudou a desenvolver e a consolidar a partir de compositores como Herbert Eimert, Werner Meyer-Eppler e Karlheinz Stockhausen. O krautrock foi a manifestação musical de uma juventude descontente com o passado recente de um país envolvido em guerras e ideologia política ultraconservadora, e que naquele momento ainda sofria com resquícios desses traumas enraizados em sua cultura, além de um tradicionalismo singelo impregnado em suas músicas feitas para as massas. O krautrock nunca atingiu as paradas de sucesso das rádios e TVs, mas seu legado é sentido até os dias de hoje na música popular

do mundo todo, mesmo após cinco décadas de lançamento dos principais álbuns daquela geração de jovens bandas alemãs, conforme apresentado no presente capítulo.

PALAVRAS-CHAVE: Krautrock, música eletroacústica, música eletrônica, música alemã, contracultura.

KRAUTROCK: CREATIVITY, IDENTITY AND LEGACY FOR POPULAR MUSIC

ABSTRACT: The year 2021 marks the 50th anniversary of the first time the term krautrock appeared in the mainstream media, used to refer to a group of German bands that emerged in the 1960s that mixed psychedelic rock with improvisation, minimalism, experimentalism and mainly electroacoustic music, a musical genre that Germany helped to develop and consolidate through composers such as Herbert Eimert, Werner Meyer-Eppler and Karlheinz Stockhausen. Krautrock was the musical manifestation of a youth discontented with the recent past of a country involved in wars and ultra-conservative political ideology, and which at that time still suffered from remnants of these traumas rooted in their culture, in addition to a simple traditionalism impregnated in their music made for the masses. Krautrock never reached the radio and TV hit charts, but its legacy is felt to this day in popular music around the world, even after five decades of the release of the top albums by that generation of young German bands, as presented in this chapter.

KEYWORDS: Krautrock, electroacoustic music, electronic music, German music, counterculture.

Há exatos 50 anos, em 1971, Karlheinz Stockhausen já era um compositor consagrado e se tornava professor de composição na Universidade de Música e Dança de Colônia (Hochschule für Musik und Tanz Köln, onde lecionou até 1977), Alemanha, cidade próxima ao vilarejo de Kürten, na qual ele vivia desde 1965 e permaneceu até os anos finais de sua vida.

1971 também foi o ano em que Stockhausen compôs suas peças musicais *Sternklang* e *Trans*, suas composições de número 34 e 35, respectivamente. A primeira é uma “música de parque” para ser executada ao ar livre por 21 cantores e instrumentistas (incluindo sintetizadores), divididos em cinco grupos de quatro pessoas, em locais esparsos, com considerável distância entre si. Os artistas são captados por microfones e amplificados em alto-falantes, e um percussionista fica numa região central para ajudar a sincronizar os cinco grupos. Já a segunda é um trabalho orquestral semiacusmático, pois os músicos mais ativos ficam escondidos da vista do público, enquanto, aos olhos da plateia, 42 instrumentistas de cordas (incluindo um órgão elétrico) executam paródias da música erudita moderna e um enorme tear de madeira em atividade se move pelo palco, realizando em conjunto uma obra onírica, baseada em um sonho do compositor.

Stockhausen não foi o primeiro compositor a utilizar instrumentos ou equipamentos eletrônicos em suas obras. Antes dele, experimentos em música eletroacústica vinham sendo realizados por vanguardistas como John Cage, Pierre Schaeffer (*musique concrète* francesa) e Herbert Eimert e Werner Meyer-Eppler (*elektronische musik* alemã, termo criado por Meyer-Eppler), fundadores do Estúdio de Música Eletrônica (Studio für Elektronische Musik), da emissora de rádio alemã Westdeutscher Rundfunk Köln,¹ o primeiro estúdio do gênero do mundo, na mesma Colônia onde viveu Stockhausen, que começou a frequentar o estúdio em 1951 e lá gravou duas composições: *Elektronische Studien I e II* (1953-54, suas composições de nº 3) e *Gesang der Jünglinge* (1955-56, composição nº 8). Portanto, Munique e Berlim não eram os únicos centros de experimentação na época. O coração da tradição eletrônica europeia era em Colônia. E ainda que Stockhausen não tenha sido o pioneiro da música eletrônica, ele foi um dos mais profícuos, e provavelmente o maior influenciador de uma geração de jovens músicos que fizeram parte daquilo que viria a ser conhecido como krautrock.

1 | UM LEGADO ELETRÔNICO

O início da segunda metade do século XX trouxe o advento da tecnologia eletrônica de estado sólido, caracterizada pelo desenvolvimento e comercialização do transistor. Isto permitiu sua miniaturização na forma de circuitos integrados, o que levou também à diminuição do consumo de energia dos equipamentos eletrônicos. Com o advento da tecnologia digital, o processamento e a memória computacional passaram a apresentar

¹ Ver: <<https://youtu.be/wD89pJXQvWE>>. Acesso em: 6 jul. 2021.

crescimento contínuo e regular. Este fato é normalmente descrito pela “lei de Moore”, atribuída a Gordon Moore, que em 1965 mencionou, em artigo, que o número de transistores dos circuitos integrados viria a dobrar a cada dois anos, dali em diante. Esta tendência vem sendo constatada desde então, influenciando os avanços das TIC (tecnologias de comunicação e informação) e, assim, de praticamente todas as áreas de atividades e do conhecimento humano, inclusive no campo da pesquisa em música (MOORE, 1965).

O registro de sons em meios reutilizáveis, como a fita magnética e posteriormente a gravação digital, tornou acessível e barato à população em geral a possibilidade de arquivar sonoridades diversas, como as performances musicais, que antes eram intrinsecamente efêmeras, de modo a permitir não apenas a recriação exata da sonoridade, conforme registrada por meio da reprodução de seu áudio, mas também a sua análise minuciosa, dos detalhes e das diferenças entre trechos de performances de uma mesma peça musical. Isso fez com que o som ganhasse um teor mais concreto, o que até então era atributo exclusivo das artes plásticas, já que o registro musical, também chamado de áudio, adquire uma tangibilidade próxima daquela presente em objetos artísticos, como a pintura e a escultura. Assim, a gravação passou a representar a possibilidade de uma forma de materialização sonora, na qual o áudio, como um tipo de objeto, pode ser também catalogado, arquivado, editado e transformado. No caso da musicologia, o áudio representou um grande avanço e uma mudança de paradigma na análise, transformação e síntese do processo temporal do imaterial sonoro que constitui a música.

A possibilidade comercialmente disponível de registro em áudio da música que não era grafada em notação, como as músicas folclóricas e étnicas, também permitiu o surgimento e o desenvolvimento de uma importante área da musicologia: a etnomusicologia. Praticamente junto com a gravação sonora, surgiram os recursos de transformação sonora. Foram lançados no mercado equipamentos que permitiam a edição de áudio; outros que simulavam efeitos sonoros naturais, como a reverberação e o eco; e ainda outros que realizavam manipulações em aspectos constituintes do som, como sua envoltória, harmônicos e parciais. Isto pela primeira vez implicou na possibilidade de exploração de transformações sonoras perceptualmente relevantes, novas, inesperadas e até impossíveis de serem alcançadas com processos mecânicos de geração sonora, como aqueles utilizados por luthiers (artesãos especializados na construção de instrumentos musicais). Tais processos de síntese sonora permitiram criar sonoridades impossíveis de serem geradas por qualquer tipo de instrumento musical físico. Surgem assim os instrumentos musicais eletrônicos, e posteriormente, os instrumentos digitais. Essas explorações acústicas por meio de recursos eletrônicos influenciaram, no final da primeira metade do século XX, o surgimento de movimentos intelectuais europeus relacionados à arte musical, como é o caso do grupo francês *musique concrète*, de Pierre Schaeffer, e do grupo alemão *elektronische musik*, de Herbert Eimert.

O grupo francês primava por utilizar recursos eletrônicos para gravar, editar e

transformar sons naturais, criando assim composições eletroacústicas. Isto levou à conceitualização de objetos sonoros, um termo cunhado por Schaeffer que trata de um trecho de áudio que traz em si uma unidade de informação sonora, em que sua referência imagética é obscurecida ou inexistente. A ausência intencional de referências sonoras numa composição passou a ser denotada como um novo gênero musical, a música acusmática, que se refere a um termo grego (“*akousma*”, ou “algo escutado”), também utilizado na antiguidade por Pitágoras, que se referia a este como o processo de entendimento de um som sem a consequente referência visual de sua fonte geradora. Por exemplo, é dito que Pitágoras costumava ensinar os seus alunos por detrás de uma cortina, de modo a induzir que eles pensassem apenas nos conceitos matemáticos expressos sonoramente por sua voz, sem a interferência visual de sua aparência. A música acusmática também se distanciou da notação musical, já que a gravação passou a cumprir esta função, a de ser uma forma de notação musical, que contém o registro da obra, e a sua reprodução (*replay*), passa a ser a sua performance. Desse modo, elimina-se tanto a influência de um intérprete (com sua performance) quanto a distância entre o registro (notação) e a obra em si (execução).

O grupo alemão, liderado por Eimer em conjunto com Meyer-Eppler, primava por utilizar recursos eletrônicos para criar novos sons que não eram encontrados na natureza, ou seja, sons eletrônicos, sintetizados, cujo timbre algumas vezes imitava o timbre de sons conhecidos (como a versão sintetizada do som de um oboé) ou eram completamente originais. O maior expoente desse grupo foi o compositor Karlheinz Stockhausen, que também explorou, como outros compositores deste grupo, a utilização simultânea de instrumentos musicais convencionais junto com recursos de síntese sonora, criando assim intrincadas composições, que eram grafadas em diferentes formas de notação musical estendida, e apesar da sonoridade original, eram executadas de modo tradicional, em performances de música eletrônica, com plateia, músicos, instrumentos musicais tradicionais e recursos tecnológicos. Deste modo, a influência do intérprete ainda era presente, bem como era mantida a distância entre registro e obra, e a originalidade sonora do movimento se concentra na utilização de timbres eletronicamente sintetizados.

Nesta época existiram também outros grupos de música eletrônica fora da Europa, como no caso do Japão, onde compositores como Toru Takemitsu e Minao Shibata, que contaram com o apoio financeiro de empresas como a Yamaha e a Sony, exploraram sonoridades cuja estética se aproximava das vertentes dos grupos francês e alemão. Também existiram importantes compositores estadunidenses, e o maior expoente desse período foi o compositor John Cage, com sua proposta artística de exploração do aleatório, do presencial e da chance como elementos fundamentais de sua música, a qual ele se referia como “música experimental”. Morton Feldman também foi outro compositor estadunidense, amigo de Cage, que explorou o indeterminado em suas composições. Em Paris, outro compositor que neste período explorou processos aleatórios em música foi

o grego Iannis Xenakis, que também era arquiteto e explorava, em suas composições, processos estocásticos com diferentes distribuições, teoria dos conjuntos e outros recursos matemáticos para criar música registrada em notação musical. A diferença entre as abordagens de Cage e Xenakis ocorre na utilização do inesperado em música. Para Cage, a sua finalidade era a geração acústica (performance), enquanto para Xenakis a sua finalidade era a geração simbólica (notação). (XENAKIS, 2001).

2 | A REVOLUÇÃO MUDA E MANIPULADORA DO ÁUDIO

A tecnologia musical comercialmente disponibilizada na segunda metade do século XX foi amplamente utilizada na música formal, descendente de uma tradição erudita, embasada em trabalhos teóricos, conceitos filosóficos e estéticos, conforme se observa nas produções de Edgard Varèse, Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen entre tantos outros. Esta é normalmente chamada de música eletroacústica. No entanto, esses recursos tecnológicos também foram utilizados pela música popular, ou seja, a forma musical normalmente associada à poesia (que constitui as canções), à dança e ao mercado consumidor, que direta ou indiretamente, guia ou influencia o seu desenvolvimento.

A música popular normalmente dispensa maiores formalizações, como a utilização de notações musicais mais completas e abrangentes, valendo-se, quando muito, de melodias com cifras para registrar sua produção, o que facilita o seu alcance e dispersão comunitária. Por estar mais atrelada à sociedade, ela espelha de forma bem mais evidente os fatores, processos e inquietações socioculturais da sua comunidade de origem. Dentre estes, o gênero musical mais relevante e ubíquo é o rock, que surgiu na segunda metade do século XX e se ramificou em muitos subgêneros contemporâneos. O rock tem origem tipicamente urbana e foi influenciado tanto por gêneros afro-americanos quanto por gêneros de tradição europeia. Em relação aos gêneros afro-americanos, tem-se, entre outros, a influência do blues (originado no fim do século XIX, no sul dos EUA, apresentando canções com melodia improvisada e estruturas harmônicas simples e cíclicas) e o jazz (também originado no fim do século XIX, na região de New Orleans, posteriormente evoluindo para um gênero virtuosístico, geralmente instrumental, com harmonia complexa, em que novas melodias são criadas pelo seu processo característico de improvisação guiada pela estrutura harmônica). Em relação aos gêneros de tradição europeia, tem-se, entre outros, a influência do folk (música folclórica) e do country (a música caipira americana, originada no sul dos EUA).

O rock é originado do termo “*rock and roll*”, ou seja, “balançar e rolar”, referindo-se à maneira considerada frenética dos jovens dos anos 1950 dançarem ao som daquele então novo gênero musical. Em termos estruturais, o rock parece ter herdado a simplicidade harmônica característica do blues (mais especificamente, do rhythm and blues, ou R&B, um estilo de blues urbano que é mais ritmado e com andamento mais acelerado), a quase

total ausência de improvisação do folk e do country e a exploração de novas sonoridades do jazz, sendo que, ao invés de novas melodias, como no caso da improvisação jazzística, o rock explorou novos timbres musicais, geralmente com a guitarra elétrica, o instrumento musical mais representativo deste gênero musical, que apenas apresenta a sua sonoridade característica por meio do amparo de recursos tecnológicos (amplificador, alto-falante, efeitos, distorções etc.).

Enquanto a música popular utilizou a tecnologia para enriquecer a sua tradição musical, tornando a sua estética mais embasada e potencializada, a música eletroacústica utilizou tais recursos tecnológicos para explorar novos horizontes estéticos. Para tanto, distanciou-se intencionalmente da tradição tonal ou modal que caracteriza a música que vinha se desenvolvendo e ramificando, num contínuo histórico, desde a antiguidade. Com este rompimento, o gênero erudito contemporâneo também se distanciou do público comum, uma vez que o ouvinte, sem prévias referências cognitivas que o habilitam a entender e a apreciar o significado musical de uma obra deste gênero, como ocorre naturalmente no caso da música tonal, passou a percebê-la como um tipo de incógnita sonora. No entanto, para os compositores de tais obras (e seus seguidores), as tais referências cognitivas já estavam disponíveis, uma vez que eles tinham conhecimento *a priori* da sua estruturação composicional, o que os permitia entender, e assim, apreciar tais composições. Esta distonia entre ouvintes leigos e iniciados, que de certa forma já existia entre música erudita tonal e a popular ou folclórica, aumentou consideravelmente, o que deve ter deixado perplexos tanto os compositores contemporâneos, que não entendiam o porquê de suas composições serem descartadas pelo público geral, quanto os ouvintes leigos, que não tinham conhecimento prévio suficiente para entender por qual razão alguém comporia algo aparentemente tão antimusical, ou seja, sem um significado estético acessível, e portanto, aceitável.

Nesse período, pouco ainda se sabia sobre os processos cognitivos de entendimento musical, o que só veio a ser esmiuçado posteriormente, pela psicologia da música, pela cognição musical e, mais adiante, pela neurociência. Eram ignorados fatos relevantes do modo como nossa percepção musical é de fato processada. Os avanços tecnológicos também forneceram ferramentas para que a musicologia, nesse período, pudesse iniciar a investigação dos processos mentais e cerebrais que regem a identificação de aspectos musicais dos quais significados emergem e emoções são evocadas.

Leonard Meyer, filósofo e teórico musical, publicou, em 1956, um livro seminal, intitulado *Emotion and Meaning in Music*, no qual aborda a questão da expectativa em música e a sua relação com o significado musical, conforme anteriormente destacado por Eduard Hanslick. Meyer aplicou princípios da Gestalt e do pragmatismo de Charles Sanders Peirce para estudar como a mente do ouvinte processa a informação musical ao tentar prever futuros eventos musicais enquanto escuta uma peça musical. Este processo gera emoções que podem ser satisfatórias ou não, de acordo com o contexto

musical. Segundo Meyer, emoções são geradas quando uma tendência de resposta a uma ação é inibida. Meyer menciona em seu livro quatro abordagens ou conceituações estéticas do significado musical: absolutista, cujo significado é dado pelo contexto da obra; referencialista, cujo significado está nas referências externas à obra; formalista, cujo significado está no entendimento intelectual da obra; e expressionista, cujo significado está na emoção evocada pela obra. Estes conceitos não são necessariamente excludentes. Meyer particularmente declara ter um posicionamento estético que tende mais para o absolutista e expressionista. Seguindo esta categorização, os gêneros de música popular, como o rock, parecem tender às abordagens referencialista e expressionista, já que suas composições, em sua larga maioria, são canções tonais, e possuem letras com significados semânticos externos à estrutura musical, que é tonal e simples, normalmente voltada a expressar questões afetivas pessoais e inquietações sociais. Já a música eletroacústica erudita, contemporânea ao rock, parece ter adotado uma abordagem absolutista e formalista, uma vez que a sua estética dá mostras de ser autorreferenciada e endógena, ou seja, baseada em si mesma, e grande parte da satisfação do ouvinte parece advir da sua capacidade de desvendar o caminho cognitivo para o entendimento intelectual da estrutura da obra (KRUSE, 2005).

3 | UMA SOCIEDADE PÓS TONAL

Toda uma geração de jovens – em grande parte filhos de simpatizantes do nazismo durante a Segunda Guerra, que agora se calavam diante de todas as atrocidades ocorridas – se rebelara contra o legado de seu país nas duas grandes guerras, e isso eclodiu nos protestos dos movimentos estudantis de 1968 na Alemanha Ocidental, marcados pela rejeição ao tradicionalismo e às autoridades alemãs, que incluíam diversos ex-oficiais do regime nazista. A ligação do krautrock com a extrema esquerda era íntima, e daí se infere a grande rejeição às tradições e ao conservadorismo alemães. Em 1967, surgiu em Munique o coletivo radical de arte política Amon Düül, que realizava shows e *happenings* de improvisação livre e deu origem à banda Amon Düül II, um dos grupos seminais do krautrock. Entre os apoiadores do coletivo, estavam os diretores de cinema Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder e Werner Herzog, este último, inclusive, teve as trilhas musicais de alguns de seus filmes compostas pela banda Popol Vuh, que tinha estreitas ligações com a Amon Düül II. A polêmica se dá por conta de dois famigerados seguidores do coletivo: Andreas Baader e Gudrun Ensslin, fundadores do *Rote Armee Fraktion* – RAF (Fração do Exército Vermelho), ou Grupo Baader-Meinhof, como era comumente chamado pela imprensa alemã, uma organização guerrilheira de extrema-esquerda fundada em 1970 na Alemanha Ocidental e dissolvida em 1998.

Além da rejeição às tradições e ao passado nazista, a juventude alemã carecia de representatividade nas artes e na música, principalmente diante do *schlager*, um estilo de

música popular de entretenimento predominante na época, com melodias singelas, quase caricatas, e letras sentimentalistas e ingênuas. De acordo com Dieter Moebius (Kluster, Cluster e Harmonia): “Schlager é música com letras e melodias estúpidas que todo mundo adora” (KRAUTROCK, 2009). E naquele momento, o que não era *schlager* na música popular alemã eram releituras ou cópias da cultura pop estrangeira, como bem descreve Irmin Schmidt, tecladista do Can:²

Até o final dos anos 1960, tudo vinha de fora. Tudo era imitação, principalmente das bandas inglesas. Isso era normal, principalmente depois da devastação sofrida pela cultura alemã. Não eram apenas as cidades que estavam em ruínas, mas toda a cultura que estava em ruínas. As mentes estavam em ruínas. Tudo estava arruinado (STUBBS, 2015).

Os traumas e as consequências decorrentes da Alemanha ter protagonizado duas guerras de escala global somados a uma cultura musical popularesca e alienante motivou a inquietante juventude alemã do final da década de 1960 a buscar sua própria identidade e a criar algo que pudesse representá-la. Edgar Froese, principal membro do Tangerine Dream, diz que, “[Após a Alemanha iniciar e perder duas guerras] Não havia mais nada a perder. Nós perdemos tudo. E então, quando pensamos em fazer música de uma forma diferente, nos restava apenas a forma livre, a forma abstrata” (KRAUTROCK, 2009). E isso foi um dos fios condutores do krautrock. Jean-Hervé Péron, da banda experimental Faust, defende que os artistas serviam como um espelho para os pensamentos revolucionários da época, e que o rock’n’roll não era suficiente para os jovens darem vazão a tudo o que estava acontecendo (KRAUTROCK, 2009).

Se o rock’n’roll não era a referência ideal para os jovens alemães por não dar conta de seus anseios, motivações e necessidade de uma identidade própria, quem ou o que poderia, então, cumprir esse papel?

A resposta estava dentro da própria Alemanha: Stockhausen e a *elektronische musik*.

Holger Czukay e Irmin Schmidt (que trabalhou como professor de piano e maestro), respectivamente baixista e tecladista do Can, foram alunos de Stockhausen. Membros do Kraftwerk e do Tangerine Dream declararam abertamente terem Stockhausen como influência. O compositor alemão foi uma figura central para a emergente cena que buscava uma identidade em meio aos constantes pastiches pós-guerra. E como defendeu Danny Fichelscher (Popol Vuh, Gila e Amon Düül II): “A verdadeira música alemã, é claro, é a música eletrônica” (KRAUTROCK, 2009). Não por acaso, Klaus Schulze (Tangerine Dream) foi um dos primeiros a usar o recém-popularizado sintetizador, que já existia desde 1957, mas só começou a ser realmente difundido quando seus preços começaram a ficar mais acessíveis, a partir da segunda metade da década de 1960.

Ao misturar o experimentalismo de Stockhausen com a novas possibilidades trazidas

² Ver: <<https://youtu.be/LT2fsc5t4wQ>>. Acesso em 6 jul. 2021.

pela música eletrônica e as vanguardas da época, como a música contemporânea, o free jazz, a livre improvisação, o funk e o protopunk, os jovens alemães – pelo menos aqueles ligados à contracultura e à rebeldia – começaram a desenvolver um estilo musical único, sem precedentes no resto do globo, e que, portanto, possuía toda a identidade da qual esses jovens eram carentes e que podia bem representá-los naquele espaço e tempo.

Os padrões recorrentes de verso e refrão deram lugar, de um lado, ao improviso, e de outro, à repetição. O krautrock lidava com esses dois extremos. John Cage e Steve Reich eram influências constantes. As estruturas do rock foram incorporadas por certos grupos, mas sem as mesmas progressões de acordes, e quase sempre com exagero proposital de repetições. Composição espontânea aliada à improvisação idiomática.

As primeiras manifestações dessa nova forma de encarar a música popular na Alemanha ocorreram no Zodiak Free Arts Lab,³ uma casa de apresentações artísticas inaugurada em 1967, em Berlim Ocidental, por Hans-Joachim Roedelius (Kluster/Cluster) e Conrad Schnitzler (Tangerine Dream, Kluster), onde se apresentavam grupos como Kluster, Tangerine Dream, Ash Ra Tempel e The Agitation.

O primeiro registro encontrado do termo krautrock é de um anúncio de página inteira (*Imagem 1*) da Popo Music Management e Bacillus Records para promover o rock alemão no Reino Unido, publicado na Billboard Newspaper, v. 83, n. 22, de 29 de maio de 1971, há exatos 50 anos. Porém, o termo krautrock já era usado antes disso por radialistas britânicos para se referir às bandas alemãs do final da década de 1960 e começo de 1970 – termo, aliás, de cunho pejorativo, já que a palavra “*kraut*” (“repolho”, por conta de “*sauerkraut*”, “chucrute”) era utilizada pelos ingleses como apelido para seus inimigos alemães durante a Segunda Guerra Mundial.

3 Ver: <<https://youtu.be/j0UnoKtaZOg>>. Acesso em: 6 jul. 2021.



Imagem 1 – Anúncio publicado na *Billboard Newspaper* de 29/05/1971 em que aparece pela primeira vez a palavra “kraut rock”.

Fonte: *Billboard Newspaper*, v. 83, n. 22, 29 May 1971, p. 57.

Por conta disso, diversos músicos dessa geração rejeitavam o termo, e preferiam se autodefinir de outras formas, como *kosmische musik* (música cósmica), termo cunhado por Edgar Froese e que aparece primeiramente no encarte do álbum *Alpha Centauri*, de sua banda Tangerine Dream, lançado em 1971. E no ano seguinte, a Ohr Records – que lançou LPs e *singles* de diversas bandas de krautrock –, então gravadora da banda, lançou a coletânea em vinil *Kosmische Musik*, com músicas de Tangerine Dream, Klaus Schulze (Tangerine Dream, Ash Ra Tempel e The Cosmic Jokers), Ash Ra Tempel e Popol Vuh. O termo também deu nome a um selo da Ohr, que não teve vida longa.

Mas a verdade é que, até então, nem sequer existia uma cena, tampouco um movimento, krautrock propriamente dita, pois as bandas eram de regiões distintas, espalhadas por toda a Alemanha, e a maior parte dos músicos nem ao menos se conhecia. Uma ponte entre muitos grupos alemães de rock experimental da época foi o produtor e engenheiro de som Conny Plank, que trabalhou com bandas como Can, Cluster, Neu!, Kraftwerk, Guru, Harmonia e La Düsseldorf. Plank foi o principal produtor musical dessa geração de bandas e contribuiu para que o krautrock realmente viesse a se tornar uma cena musical.

Além disso, houve também a contribuição da imprensa britânica, que passou a chamar de krautrock toda e qualquer banda que fizesse rock experimental na Alemanha, e até algumas que estavam distantes de qualquer experimentalismo, vanguardismo, propostas inovadoras ou quebras de padrões, como alguns grupos de hard rock ou rock progressivo, gêneros que estavam em seu auge no Reino Unido no início da década de

1970. Com a ajuda da imprensa britânica, o krautrock foi bem recebido na Grã-Bretanha e acabou se popularizando, o que gerou a venda de muitos discos, a ponto de a maior gravadora da época, a Virgin, fechar contrato com grande parte dos grupos de krautrock.

Foi também em 1971 que Conrad Schnitzler deixa a banda Kluster, e os membros remanescentes, Dieter Moebius e Hans-Joachim Roedelius, lançam o primeiro disco do agora reformulado Cluster. Wolfgang Seidel (Ton Steine Scherben e Eruption) teceu uma concisa descrição para o grupo:

Um bom exemplo de música feita por não músicos. Eles tiveram a visão de criar um tipo de utopia sônica, um mundo diferente, com sons diferentes. Uma espécie de promessa de que existe uma maneira de sair do ambiente, da sociedade (KRAUTROCK, 2009).

Porém, talvez por conta da ênfase no experimentalismo, o grupo Cluster não obteve o mesmo sucesso de alguns de seus conterrâneos, como o Kraftwerk (que logo de início abriu mão do krautrock para imergir por completo na música eletrônica minimalista, tornando-se a primeira banda totalmente eletrônica e considerada a pioneira do que hoje se conhece por “música eletrônica”, ligada ao house, techno, raves etc.), e assim, na mesma época da transição de Kluster para Cluster, Roedelius e Moebius resolvem deixar Berlim e se mudam para um vilarejo do século XVI, em Forst, na Baixa Saxônia, em uma casa próxima ao rio Weser. Dois anos depois, em 1973, a dupla se junta ao guitarrista Michael Rother (Kraftwerk, Neu!) para formar um supergrupo do krautrock, o Harmonia.

No mesmo ano de 1971, Michael Rother e o baterista Klaus Dinger saíram de uma das primeiras formações do Kraftwerk para formarem o influente duo Neu!. Além de lançar excelentes discos, a dupla ficou conhecida pelas linhas de bateria que passaram a levar o nome de *motorik*⁴ (algo como “habilidades motoras” em alemão), um beat 4/4 minimalista que passou a ser largamente associado aos grupos de krautrock e que veio influenciar diversos grupos e gêneros futuros, como o punk, pós-punk, rock alternativo e indie rock.

1971 também foi o ano em que diversos discos importantes de krautrock foram lançados:

- Amon Düül II – *Tanz der Lemminge* (3º)
- Ash Ra Tempel – *Ash Ra Tempel* (1º)
- Can – *Tago Mago* (3º)
- Cluster – *Cluster* (1º)
- Embryo – *Embryo's Rache* (2º)
- Faust – *Faust* (1º)
- Floh de Cologne – *Rockoper Profitgeier* (3º)
- Gila – *Gila: Free Electric Sound* (1º)

4 Ver: <<https://youtu.be/GiNp119pn2g>>. Acesso em: 6 jul. 2021.

- Guru – *Hinten* (2º)
- Kluster – *Zwei-Osterei* (2º)
- Kluster – *Eruption* (3º, ao vivo)
- Popol Vuh – *In den Gärten Pharaos* (2º)
- Tangerine Dream – *Alpha Centauri* (2º)

O legado do krautrock é inegável para toda a música pop que a precedeu: “Uma série extensa de estilos descende do krautrock: ambiente, hip-hop, post-rock, electropop, psych-rock, trance, rave, pós-punk e outros ainda não nascidos” (STUBBS, 2015). E mesmo que o krautrock não seja mais levado como um movimento musical e que não haja uma cena krautrock, suas influências são, quando não evidentes, latentes em boa parte da música pop contemporânea.

REFERÊNCIAS

ADELT, Ulrich. **Krautrock**: German music in the seventies. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2016.

BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia. Karlheinz Stockhausen. **Encyclopedia Britannica**, 1 dez. 2020. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Karlheinz-Stockhausen>>. Acesso em: 26 mar. 2021.

HARDEN, Alexander C. Kosmische musik and its techno-social context. **IASPM@Journal**, v. 6, n. 2, p. 154-173, 2016. Disponível em: <https://iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/784>. Acesso em: 29 mar. 2021.

KRAUTROCK: the rebirth of Germany. Direção e Produção: Ben Whalley. Produção Executiva de Mark Cooper. Documentário televisivo, colorido, sonoro, 60 minutos. Londres: BBC, 23 out. 2009 [1. exibição]. Disponível em: <<https://youtu.be/QP5dOKTB3ng>>. Acesso em: 6 jul. 2021.

KRUSE, Felicia E. Emotion in Musical meaning: a peircean solution to langer’s dualism. **Transactions of the Charles S. Peirce Society**, 41(4):762-778. October 2005. DOI: 10.2979/TRA.2005.41.4.762

MOORE, Gordon E. (1965). Cramming more components onto integrated circuits (PDF). **Electronics Magazine**, p. 4. Retrieved 2006-11-11.

STOCKHAUSEN **Foundation for music**. Disponível em: <<http://www.karlheinzstockhausen.org/>>. Acesso em: 26 mar. 2021.

STOCKHAUSEN: **Sounds in space**. Disponível em: <<http://stockhausenspace.blogspot.com/>>. Acesso em: 26 mar. 2021.

STUBBS, David. **Future days**: krautrock and the birth of a revolutionary new music. New York: Melville House Publishing, 2015.

XENAKIS, Iannis. **Formalized music**: thought and mathematics in composition. Hillsdale, New York: Pendragon Press, 2001. ISBN 1-57647-079-2.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Acusmática 16

Amazônia 1, 2, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 12

Ambiente 1, 6, 10, 23, 24, 27, 37, 38, 45, 46, 48, 50, 51, 53

Arte 2, 11, 15, 19, 25, 26, 31, 32, 43, 53

B

Bandas de música 34, 35, 36, 42, 43, 44

Banda Waldemar Henrique 34, 38, 39

Belém 3, 5, 6, 7, 9, 11

Brasil 1, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 10, 11, 31, 32, 34, 35, 36, 41, 42, 43

C

Cena musical 3, 22

Ciências ambientais 1, 2

Composição 14, 16, 21

Comunidade 17, 26, 30, 31, 34, 42

Conservatório 26, 27, 28, 43

Contracultura 13, 21

Criatividade 13, 39, 41, 42

Cultura 1, 2, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 20, 25, 26, 27, 29, 35

D

Difusão 25, 26, 28, 31

E

Educação musical 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 34, 37, 42, 43, 44, 45, 46, 52

Estímulos sonoros 49

Etnomusicologia 15, 29, 44

F

Formação musical 34, 35, 38, 39, 42, 43

Fundarte 25, 26, 28, 30, 31, 32, 33

H

Histórico-cultural 27, 32

I

Identidade 1, 2, 8, 9, 13, 20, 21

Interdisciplinaridade 25

J

Jornal 4, 8, 11, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32

K

Krautrock 13, 14, 19, 20, 21, 22, 23, 24

L

Ludicidade 45, 46, 51

M

Marabá 34, 38

Mercado 4, 8, 15, 17, 33

Método Suzuki 45, 46, 47, 49, 51

Montenegro 25, 26, 30, 33

Música 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53

Música Alemã 13, 20

Música eletroacústica 13, 14, 17, 18, 19

Música para bebês 46

Música popular 8, 13, 17, 18, 19, 20, 21

Musicologia 15, 18, 29, 31, 32, 43

N

Nilson Chaves 1, 3, 4, 5, 8, 9, 10, 11

P

Pará 1, 2, 3, 4, 9, 10, 11, 34, 44, 53

Performance 16, 17, 28, 30

Política 13, 19, 27, 35

Professor (a) 11, 14, 20, 38, 40, 41, 42, 44, 45, 51, 53

R

Rádio 14

Recursos tecnológicos 16, 17, 18

Registro 1, 2, 3, 9, 15, 16, 21

Repertório 30, 36, 37, 41, 43, 45, 46, 47, 48, 49

Rio Grande do Sul 25, 26, 32

Rock 13, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 35

S

Século XX 3, 14, 15, 17, 35

Sociedade 3, 10, 17, 19, 23, 35, 36, 43

T

Tecnologia 14, 17, 18

Teoria musical 26, 38, 39, 40, 41

Timbres 16, 18

U

Ubíquo 17

Universo sonoro 6, 51

V

Vivências 27, 46, 47, 49, 50

🌐 www.atenaeditora.com.br

✉ contato@atenaeditora.com.br

📷 @atenaeditora

📘 www.facebook.com/atenaeditora.com.br

Música:

Práticas inovadoras e registros culturais

🌐 www.atenaeditora.com.br

✉ contato@atenaeditora.com.br

📷 @atenaeditora

📘 www.facebook.com/atenaeditora.com.br

Música:

Práticas inovadoras e registros culturais