

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
Nathália Angela Fragoso Rossi

**"Acaso e indeterminação
no processo de composição:
um diálogo com a obra de John Cage"**

Belo Horizonte, MG

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
Nathália Angela Fragoso Rossi

**"Acaso e indeterminação
no processo de composição:
um diálogo com a obra de John Cage"**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de pesquisa: Processos analíticos e criativos

Orientador: Rogério Vasconcelos Barbosa

Belo Horizonte, MG

2015

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador Rogério Vasconcelos, pela orientação, pela paciência, por todos os ensinamentos, sugestões, conselhos e incentivos.

Às intérpretes Natália Mitre, Nivea Raf e Patrícia Bizzotto, que, com muita dedicação e carinho, interpretaram minhas peças, me ensinando e me permitindo experimentar.

À toda minha família, especialmente minha mãe, meu pai e ao meu irmão Junior pelo carinho, apoio incondicional e presença constante.

Ao Marcus, pelo amor, palavras e companheirismo de todos os dias.

Ao Manuel, pela presença inspiradora nos últimos sete meses de mestrado.

À Kaya, pela companhia silenciosa ao lado do computador.

À Thais Montanari pela amizade desde sempre e pela companhia nos dilemas composicionais.

Ao Fernando Rocha, Valério Fiel da Costa, Ana Claudia Assis, Lúcia Vulcano, Deh Mussulini André Ladeira, Grupo Derivasons e a todos, que de alguma forma, colaboraram na minha pesquisa.

Resumo

Essa dissertação envolve uma reflexão sobre o processo de composição de duas peças do período aleatório e indeterminado de John Cage, *Music of Changes* (1951) e *Concert for Piano and Orchestra* (1957), tendo como principal fonte de referência o livro *The Music of John Cage* (Pritchett, 1993). Essas peças foram escolhidas sobretudo pelo método de composição e pelas transformações no papel assumido pelo compositor.

Em diálogo com peças estudadas, foram desenvolvidas e analisadas três composições – *People expect listening to be more than listening*, para percussão e eletrônica, *Pulsações* para piano preparado e luz e *Não tenho nada a dizer e estou dizendo* para voz e eletrônica – procurando demonstrar a relação estabelecida com os processos composicionais de Cage.

Palavras-chave: John Cage; Acaso; Música indeterminada; Composição

Abstract

This dissertation is a reflection on the compositional process of two pieces from John Cage's aleatoric and indeterminate period, *Music of Changes* (1951) and *Concert for Piano and Orchestra* (1957), using as main source of reference the book *The Music of John Cage* (Pritchett, 1993). These were chosen mainly for the compositional methods applied as well as changes in the role the composer plays.

In parallel with the study of the pieces, three compositions – *People expect listening to be more than listening* for percussion and electronics, *Pulsações* for prepared piano and light and *Não tenho nada a dizer e estou dizendo* for voice and electronic – were developed and analyzed aiming to demonstrate the relationship established with the compositional processes of Cage.

Keywords: John Cage; Chance music; Indeterminacy in music; Composition

SUMÁRIO

Introdução	01
1. Aleatoriedade e Indeterminação	05
1.1 Primeiras experimentações	05
1.2 Busca por novos métodos	07
1.3 Tabelas e <i>I Ching</i>	10
1.4 <i>The New York School</i>	14
1.5 Indeterminação	18
2. <i>Music of Changes</i>	21
2.1 Novo processo de composição	21
2.2 Partitura e Notação	23
2.3 Sistema de tabelas	23
2.4 Sorteio das casas e criação dos evento	27
2.5 Estrutura formal	29
2.6 Sobreposição de camadas	29
2.7 Conclusão	31
3. <i>Concert for Piano and Orchestra</i>	33
3.1 Concerto para solistas	33
3.2 Point Drawing	33
3.3 Solo for Piano	35
3.3.1 Processo de composição	35
3.3.2 Fragmentos	37
3.4 David Tudor	46
3.5 Influências do <i>Concert for Piano and Orchestra</i>	47
4. <i>People expect listening to be more than listening</i> : peça para percussão e eletrônica	51
4.1 Silêncio na obra de Cage	51
4.2 Análise de <i>People expect listening to be more than listening</i>	54
4.2.1 Instrumentação	55
4.2.2 O Silêncio	55

4.2.3 Elementos Cênicos	55
4.2.4 Interação com a eletroacústica	57
4.2.5 Estrutura Formal	58
4.2.6 Análise Formal	61
4.3 Conclusão	70
5 <i>Não tenho nada a dizer e estou dizendo</i> : peça para voz e meios eletroacústicos	71
5.1 A partitura	72
5.2 Utilização de sorteio	75
5.3 Interpretação	76
5.4 Conclusão	81
6 <i>Pulsações</i> : peça para piano preparado e luz	83
6.1 Manchas e esboços	83
6.2 Fonte Luminosa	86
6.3 Partitura	87
6.4 Preparação do piano	91
6.5 Conclusão	92
Considerações Finais	93
Referências Bibliográficas	95
Anexos	99
Anexo 1 – Partitura <i>People expect listening to be more than listening</i>	100
Anexo 2 – Partitura <i>Não tenho nada a dizer e estou dizendo</i>	115
Anexo 3 – Partitura <i>Pulsações</i>	136
Anexo 4 – Artigo publicado nos Anais da XXV ANPPOM (2015): A música indeterminada de John Cage: a relação compositor-intérprete	143
Anexo 5 – DVD ROM	153

LISTA DE FIGURAS

Capítulo 2

Figura 2.1 – trecho de <i>Music of Changes</i> , exemplo de mudança interna de andamento ---	22
Figura 2.2 – tabela de sonoridades utilizada no processo de composição de <i>Music of Changes</i> -----	26
Figura 2.3 –tabela de durações utilizada no processo de composição de <i>Music of Changes</i> -----	26
Figura 2.4 – casa sorteada na tabela de sonoridade de <i>Music of Changes</i> -----	28
Figura 2.5 – casa sorteada na tabela de durações de <i>Music of Changes</i> -----	28
Figura 2.6 – resultante da combinação das casas sorteadas nas tabelas de sonoridade e de duração de <i>Music of Changes</i> -----	28
Figura 2.7 – compassos 1 e 2 de <i>Music of Changes</i> com camadas que os constituem ---	30

Capítulo 3

Figura 3.1 – trecho <i>Solo for Flute</i> , parte do <i>Concert for Piano and Orchestra</i> -----	35
Figura 3.2 – trecho <i>Solo for Piano</i> , parte do <i>Concert for Piano and Orchestra</i> -----	36
Figura 3.3 – Fragmento A do <i>Solo for Piano</i> , parte do <i>Concert for Piano and Orchestra</i> --	38
Figura 3.4 – Fragmento C do <i>Solo for Piano</i> , parte do <i>Concert for Piano and Orchestra</i> --	38
Figura 3.5 – Fragmento B do <i>Solo for Piano</i> , parte do <i>Concert for Piano and Orchestra</i> --	38
Figura 3.6 – Fragmento D do <i>Solo for Piano</i> , parte do <i>Concert for Piano and Orchestra</i> --	39
Figura 3.7 – Fragmento BQ do <i>Solo for Piano</i> , parte do <i>Concert for Piano and Orchestra</i> --	39
Figura 3.8 – Fragmento CF do <i>Solo for Piano</i> , parte do <i>Concert for Piano and Orchestra</i> --	40
Figura 3.9 – Fragmento BT do <i>Solo for Piano</i> , parte do <i>Concert for Piano and Orchestra</i> --	40
Figura 3.10 – Fragmento BZ do <i>Solo for Piano</i> , parte do <i>Concert for Piano and Orchestra</i> -	41
Figura 3.11 – Fragmento AC do <i>Solo for Piano</i> , parte do <i>Concert for Piano and Orchestra</i> -	41
Figura 3.12 – Fragmento BB do <i>Solo for Piano</i> , parte do <i>Concert for Piano and Orchestra</i> -	41
Figura 3.13 – Fragmento BV do <i>Solo for Piano</i> , parte do <i>Concert for Piano and Orchestra</i> -	41
Figura 3.14 – Fragmento BJ do <i>Solo for Piano</i> , parte do <i>Concert for Piano and Orchestra</i> -	42
Figura 3.15 – Fragmento CC do <i>Solo for Piano</i> , parte do <i>Concert for Piano and Orchestra</i> -	42
Figura 3.16 – Fragmento AR do <i>Solo for Piano</i> , parte do <i>Concert for Piano and Orchestra</i> -	43
Figura 3.17 – Fragmento T do <i>Solo for Piano</i> , parte do <i>Concert for Piano and Orchestra</i> ---	43
Figura 3.18 – Fragmento W do <i>Solo for Piano</i> , parte do <i>Concert for Piano and Orchestra</i> --	43
Figura 3.19 – Fragmento Z do <i>Solo for Piano</i> , parte do <i>Concert for Piano and Orchestra</i> ---	44
Figura 3.20 – Fragmento AH do <i>Solo for Piano</i> , parte do <i>Concert for Piano and Orchestra</i> -	44

Figura 3.21 – Fragmento AM do <i>Solo for Piano</i> , parte do <i>Concert for Piano and Orchestra</i> -	45
Figura 3.22– Fragmento O do <i>Solo for Piano</i> , parte do <i>Concert for Piano and Orchestra</i> --	45
Figura 3.23 – Fragmento BY do <i>Solo for Piano</i> , parte do <i>Concert for Piano and Orchestra</i> -	46

Capítulo 4

Figura 4.1 – trecho de <i>People expect listening to be more than listening</i> , gesto cênico ---	56
Figura 4.2 – trecho de <i>People expect listening to be more than listening</i> , com duração aproximada de tempo e caixa com material para escolha do intérprete -----	57
Figura 4.3 – trecho de <i>People expect listening to be more than listening</i> , com ataques sincronizados entre a parte instrumental e a parte eletroacústica -----	58
Figura 4.4 – Seções articulatórias da peça para percussão e eletrônica -----	58
Figura 4.5 – trecho do espectro de <i>People expect listening to be more than listening</i> , exemplo da textura lisa -----	60
Figura 4.6 – trecho do espectro de <i>People expect listening to be more than listening</i> , exemplo da textura áspera -----	61
Figura 4.7 – seção I e subseções Ia e Ib de <i>People expect listening to be more than listening</i> -----	61
Figura 4.8 – gestos no espectro da subseção Ia de <i>People expect listening to be more than listening</i> -----	62
Figura 4.9 – gestos na partitura da subseção Ia de <i>People expect listening to be more than listening</i> -----	63
Figura 4.10 – subseção Ib de <i>People expect listening to be more than listening</i> -----	63
Figura 4.11 – gesto no vibrafone em <i>People expect listening to be more than listening</i> ----	64
Figura 4.12 – variação de texturas da segunda seção em <i>People expect listening to be more than listening</i> -----	64
Figura 4.13 – variação de texturas da segunda seção em <i>People expect listening to be more than listening</i> -----	65
Figura 4.14 – espectro da variação de texturas da segunda seção de <i>People expect listening to be more than listening</i> -----	65
Figura 4.15 – terceira seção, sons lisos com interferência áspera em <i>People expect listening to be more than listening</i> -----	66
Figura 4.16 – espectro terceira seção de <i>People expect listening to be more than listening</i> -----	66
Figura 4.17 – quarta seção de <i>People expect listening to be more than listening</i> , textura áspera -----	67
Figura 4.18 – quarta seção de <i>People expect listening to be more than listening</i> , textura áspera -----	67
Figura 4.19 – trecho quinta seção de <i>People expect listening to be more than listening</i> transição da textura lisa para áspera -----	68

Figura 4.20 – trecho quinta seção de <i>People expect listening to be more than listening</i> transição da textura lisa para áspera -----	68
Figura 4.21 – trecho quinta seção de <i>People expect listening to be more than listening</i> transição da textura lisa para áspera -----	69
Figura 4.22– trecho sexta seção <i>People expect listening to be more than listening</i> , , textura áspera e lisa coexistem -----	69
Figura 4.23 – trecho sexta seção <i>People expect listening to be more than listening</i> , , textura áspera e lisa coexistem -----	69
Figura 4.24 – trecho da de sexta seção de <i>People expect listening to be more than listening</i> , silêncio e final da peça onde a textura se rarefaz -----	70

Capítulo 5

Figura 5.1 – trecho de <i>Ária</i> (1958) -----	71
Figura 5.2 – <i>Não tenho nada a dizer e estou dizendo</i> : rascunho com as marcas das imperfeições -----	72
Figura 5.3 – exemplos de linhas na partitura de <i>Não tenho nada a dizer e estou dizendo</i> --	73
Figura 5.4 – exemplo de pontos maiores e menores na partitura de <i>Não tenho nada a dizer e estou dizendo</i> -----	74
Figura 5.5 – exemplo de sequência de pontos ligados por linha na partitura de <i>Não tenho nada a dizer e estou dizendo</i> -----	75
Figura 5.6 – rascunho da estrutura formal da eletroacústica de <i>Não tenho nada a dizer e estou dizendo</i> -----	76
Figura 5.7 – rascunhos da intérprete, escolha de trechos musicais e sons -----	79
Figura 5.8 – escolha do caminho da interpretação -----	78
Figura 5.9 – gestos de pontos ligados por linhas com as escolhas da interprete -----	80
Figura 5.10 – gestos de pontos ligados por linhas com as escolhas da interprete -----	80
Figura 5.11 – gestos de pontos ligados por linhas com as escolhas da interprete -----	81

Capítulo 6

Figura 6.1 – mancha utilizada na criação da partitura de <i>Pulsações</i> -----	83
Figura 6.2 – mancha utilizada na criação da partitura de <i>Pulsações</i> -----	84
Figura 6.3 – mancha utilizada na criação da partitura de <i>Pulsações</i> -----	84
Figura 6.4 – esboço utilizado na criação da partitura de <i>Pulsações</i> -----	85
Figura 6.5 – esboço utilizado na criação da partitura de <i>Pulsações</i> -----	85
Figura 6.6 – esboço utilizado na criação da partitura de <i>Pulsações</i> -----	86
Figura 6.7 – página A da partitura de <i>Pulsações</i> -----	87
Figura 6.8 – página B da partitura de <i>Pulsações</i> -----	88

Figura 6.9 – página C da partitura de <i>Pulsações</i> -----	89
Figura 6.10 – trecho da peça <i>Pulsações</i> , linha com as indicações dos gestos luminosos -	89
Figura 6.11 – trecho da peça <i>Pulsações</i> , exemplo de gesto com duração definida -----	90
Figura 6.12 – trecho da peça <i>Pulsações</i> , exemplo acordes sem hastes -----	90
Figura 6.13 – notação dos pedais da peça <i>Pulsações</i> -----	91

Introdução

Essa dissertação tem como objetivo uma reflexão sobre o processo de composição de duas peças em que John Cage utiliza o acaso e a indeterminação, *Music of Changes* (1951) e *Concert for Piano and Orchestra* (1957), tendo como principal fonte de referência sobre esses processos composicionais o livro *The Music of John Cage* (1993), de James Pritchett.

Ambas as peças pertencem a períodos da carreira de Cage posteriores a 1951, – marco de uma mudança significativa em seu trabalho –, sendo importantes obras por representarem e ilustrarem bem seu trabalho com acaso e indeterminação.

Alguns autores dividem o trabalho de Cage de maneiras diferentes. Solomon (2002) apresenta uma divisão em cinco períodos:

1. **Apprenticeship Period** (1932-1938),
2. **Romantic Period** (1938-1950):
3. **Chance & Indeterminacy** (1951-1969)
4. **Words and Environments** (1970-1987)
5. **Number Period** (1987 - 1992)

Pritchett (1993, p.ix) divide nos seis seguintes períodos e é esta divisão que iremos adotar neste trabalho por ser mais adequada ao tema aqui estudado.

1 – *For more sounds*(1933 – 1948)

Fase em que Cage estudou com Richard Buhlig, Henry Cowell, Adolph Weiss e Arnold Schoenberg. Utilizou procedimentos seriais para compor peças como *Sonata for Clarinet* (1933) e *Sonata for Two Voices* (1933).

Trabalhou com grupos de percussão e de dança e compôs importantes peças para piano preparado, destacando *Sonatas and Interludes* (1948)

2 – *To sober and quiet the mind...* (1946 – 1951)

Período de transição, início de trabalhos com tabelas, desenvolvendo métodos de composição de *chance music*.

3 – *Throwing sound into silence* (1951 – 1956)

Período de maior mudança em sua vida, Cage utilizou diversas maneiras de compor utilizando o acaso, e a partir daí até o final de sua vida essas formas de compor estiveram presentes. Nesse período ele desenvolve as tabelas para sorteios e o método *point-drawing* como forma alternativa aos trabalhos e demorados sorteios nas tabelas.

4 – *Indeterminacy* (1957 – 1961)

Nesse período, ainda utilizando *chance music* em seus trabalhos, Cage desenvolve a indeterminação na música e busca a todo momentos novas formas de notações.

5 – *Music (not composition)* (1962 – 1969)

Cage se dedica a trabalhos interdisciplinares nas artes plásticas e na literatura. Nessa fase de sua carreira se concentram as realizações de diversas palestras e *happenings*.

6 – *Joy and bewilderment* (1969 – 1992)

Nesse período Cage permanece trabalhando com outras artes, realizando palestras e *happenings*. Desenvolve diversas peças cujos títulos são números que designam o número de intérpretes. Essas peças permitem diversas formações e nelas Cage utiliza "time-bracket notation" que são notações entre colchetes que determinam de forma aproximada a duração dos eventos.

Podemos observar nesses dois autores citados e nos demais estudiosos de Cage que, apesar das diferenças nas divisões de períodos de sua carreira, todos apresentam o período a partir de 1951 como um marco de mudança no seu estilo de composição. É a partir desse momento que Cage se aproxima do Zen Budismo, desenvolve a composição através do acaso e a música

indeterminada e introduz na sua vida e na sua forma de compor dois elementos que mudariam suas obras até o final de sua carreira: o acaso e o silêncio. Isso transformaria profundamente suas peças.

A introdução do acaso na sua obra demonstra sua preocupação, como compositor, em aceitar que o propósito da música fosse apenas o da comunicação. Segundo ele mesmo afirmava, algumas vezes compunha coisas tristes e via pessoas rindo ao ouvirem. Em 1951, Cage começa a resolver este dilema, passando a se dedicar à arte da não-intenção e introduzir o acaso no seu processo de composição, o que ocorre em várias de suas obras. (...) O interesse de Cage pelo acaso refletia o seu desejo de construir uma música sem a intenção de comunicação direta de uma idéia para o ouvinte; uma música na qual os sons pudessem ser ouvidos simplesmente como sons, sem uma relação de prioridade entre eles. (Rocha,p.24)

As formas de composição em que são explorados aspectos indeterminados e o uso do acaso apresentam problemas conceituais e terminológicos pois há uma diferença na forma como cada compositor define seus procedimentos. Cage utiliza o termo *acaso* para peças em que são utilizados processos randômicos em sua composição e *indeterminação* para peças onde existe a possibilidade do intérprete tocá-la de formas substancialmente diferentes. A palavra *aleatório*, apesar de seu conceito estar relacionado ao da palavra *acaso*, foi um termo apropriado por Boulez. Em *Alea* (1964), Boulez atribui o termo *aleatório* a obras em que o intérprete possui liberdades e participa criativamente da peça, dando ao termo um sentido que se aproxima do que Cage chama de indeterminação.

Portanto, com o intuito de reduzir o problema terminológico e conceitual constantemente ligados a esse assunto, utilizaremos principalmente os termos adotados por Cage em seu trabalho: *acaso* e *indeterminação*. Quando utilizados os termos *aleatório* ou *aleatoriedade*, estaremos nos referindo a procedimentos ligados ao acaso e não ao conceito utilizado por Boulez.

Em *Music of Changes* o acaso é explorado de maneira minuciosa na composição através da utilização de sorteios e tabelas de elementos musicais, assim como da notação rítmica proporcional.

Concert for Piano and Orchestra, por sua vez, representa a fase de experimentações com indeterminação. O compositor abre mão da decisão de vários aspectos do resultado sonoro e dá liberdade ao intérprete de escolher como tocar, possibilitando que o resultado musical seja diferente em cada execução. Além disso, nessa peça, Cage cria e desenvolve diversos tipos de notação.

Como resultado da reflexão sobre o processo de composição das duas peças de Cage, foram desenvolvidas três composições, para percussão e eletrônica, para piano preparado e para voz e eletrônica, procurando manter um diálogo com os processos composicionais estudados.

O plano para essa dissertação envolve os seguintes capítulos:

- o primeiro capítulo apresenta as idéias de Cage e contextualiza as peças que serão analisadas;
- o segundo capítulo apresenta e detalha o processo de composição de *Music of Changes* de acordo com textos que abordam esse assunto;
- o terceiro capítulo apresenta e detalha o processo de composição de *Concert for Piano and Orchestra* de acordo com textos que abordam esse assunto;
- os capítulos seguintes apresentam as peças compostas durante o período de do mestrado, abordando questões relacionadas à composição de cada uma delas e o diálogo estabelecido com as obras de Cage. O quarto capítulo apresenta a peça *People expect listening to be more than listening* para percussão e eletrônica, cujo o principal ponto de diálogo é a valorização do silêncio adotada por Cage após 1951. Nos capítulos 4 e 5, são apresentadas as peças *Não tenho nada a dizer e estou dizendo*, para voz e eletrônica, e *Pulsações*, para piano preparado e luz. Ambas utilizam o acaso e elementos indeterminados, inspirados nas obras dos terceiro e quarto períodos de Cage. O piano preparado, também inspirado na obra de Cage, remete ao primeiro período de sua carreira, anterior ao seu trabalho com acaso.

1. Acaso e Indeterminação

1.1 Primeiras experimentações

Entre os anos de 1934 e 1938, Cage se dedicou os estudos de teoria musical e composição. Neste período foi aluno do compositor austríaco, refugiado no EUA, Arnold Schoenberg e do norte-americano Henry Cowell. Inspirado pelas obras de Schoenberg, as primeiras composições de Cage apresentam predominância atonal e caráter contrapontístico.

Sobre seu contato com Schoenberg, Cage declara em seus próprios textos ter sido uma grande experiência, essencial para sua carreira como compositor sobretudo na criação de um método para compor a partir de uma estrutura clara. Cage se apropria do serialismo trabalhado por Schoenberg nas alturas para obter uma espécie de serialização do ritmo.

A devoção de Schoenberg com a música foi inspiradora para Cage. Ele ofereceu a Cage um exemplo de como viver a vida como compositor, e nesse processo fez Cage sentir-se mais e mais como um compositor. Apesar de não ter sido uma influência duradoura sobre o seu estilo de composição, Schoenberg mudou a vida de Cage. (Pritchett: 1993, p.9)¹

No texto *John Cage, Arnold Schoenberg and The Musical Idea* (2002), o musicólogo David Bernstein apresenta divergências entre os compositores, e através delas podemos notar quanto o caminho composicional de Cage se desvinculou dos princípios de Schoenberg. Segundo Bernstein, Cage apresenta preferência pela disposição do material sonoro, com os elementos se sucedendo uns aos outros, sem preocupação com desenvolvimentos motivicos. Schoenberg por sua vez, valorizava a continuidade dos materiais e pregava a variação como norma de trabalho, condenando a repetição literal como procedimento incapaz de gerar novas formas. Ao contrário de Schoenberg, Cage se interessa por uma música que não fosse diretamente baseada em princípios melódico-harmônicos, sendo duramente criticado por

¹ Todas as traduções dessa dissertação são de minha autoria, exceto quando indicadas.

Schoenberg ao demonstrar desinteresse em harmonia e ênfase na estrutura rítmica.

Em sua palestra *The Future of Music: Credo* (1940), publicada no livro *Silence* (1961), Cage demonstra de forma clara sua visão do mundo musical e sua postura ao final dos anos 1930. A palestra foi apresentada na seguinte dinâmica: o texto abaixo serviu como eixo central e foi segmentado em vários trechos e cada um desses trechos foram expandidos e discutidos.

Acredito que o uso de ruído para fazer música vai continuar e aumentar até chegar a música produzida com a ajuda de instrumentos elétricos, que tornará possível o uso de todo e qualquer som que pode ser ouvido para fins musicais. Meios fotoelétricos, cinema e meios mecânicos serão explorados para a síntese da música. Enquanto no passado o ponto de discórdia esteve entre dissonância e consonância, no futuro imediato, estará entre o ruído e os chamados sons musicais. (Cage: 1961, p.3)

Neste manifesto, Cage coloca-se no campo experimental da música e alia-se a compositores como Edgard Varèse e Henry Cowell, indo ao encontro de novas possibilidades musicais. Cage coloca como responsabilidade do compositor a invenção de novos sons e novos instrumentos, aliada à invenção de novas formas e métodos para a composição.

No ano de 1938, Cage organiza um grupo de percussão na Cornish School em Seattle, passando a trabalhar com a percussão como uma aliada em suas experimentações em métodos de composição baseados em estruturas rítmicas e em sua busca pelo uso do ruído na música.

Nessa época Cage desenvolve a “*micro-macrocosmic rhythmic structure*”, que é uma forma de contruir a musica baseando-se em proporções rítmicas. Nessa forma de compor, Cage cria proporções que são usadas tanto na macroestrutura da peça quanto nas microestruturas , podendo ser expressas por qualquer som, tanto ruídos quanto silêncios. A peça *First Construction in Metal* (1939), para instrumentos de percussão de metal, é um exemplo de peça composta dessa forma. A peça possui 16 partes de 16 compassos cada, sendo que, tanto a estrutura global, quanto as partes individuais de 16 compassos,

estão divididas sempre de acordo com as proporções rítmicas 4+3+2+3+4.

Com suas peças para percussão, Cage passa a ser reconhecido como compositor. Seu envolvimento com a percussão trouxe também a oportunidade de trabalhar com grupos de dança moderna.

Em 1940, Cage cria o piano preparado – um piano que tem os seus sons alterados através da fixação de pequenos objetos entre as cordas. Essa criação se deu diante da necessidade de compor para uma dança de caráter étnico utilizando somente o piano, uma vez que no teatro onde a dança seria estreada não havia espaço para instrumentos de percussão e somente o piano poderia ser utilizado. Dessa forma, Cage decidiu modificar os sons do instrumento, fixando objetos entre suas cordas, criando com isso um novo instrumento que soava como uma mini-orquestra de percussão.

Já em Nova York, em 1942, Cage enfrenta grandes dificuldades para manter um grupo de percussão fixo para a continuidade de seus trabalhos com trilha de dança. Nesse contexto, o piano preparado passa a ser a única alternativa viável para seu trabalho. Entre as peças compostas para piano preparado, podemos destacar como um de seus trabalhos mais significativos as *Sonatas e Interludios* (1948).

1.2 Busca por novos métodos

O final da década de 1940 pode ser visto como período de busca para Cage, uma fase de experimentação e tentativa de encontrar uma nova forma de compor. Neste segundo período de sua carreira (1946 – 1951), é clara a sua preocupação em encontrar resultados musicais que extrapolassem a forma tradicional de compor, onde o compositor simplesmente põe suas idéias no papel.

O compositor e amigo Christian Wolf o presenteia com o *I Ching*, ou Livro das Mutações. Clássico texto chinês, o *I Ching* pode ser compreendido e estudado

tanto como um oráculo quanto como um livro de sabedoria. É composto por 64 capítulos e cada capítulo aborda um hexagrama, contendo o seu símbolo, seu nome e comentários.

Os antigos sábios chineses observaram na natureza um princípio universal regendo as transformações contínuas das coisas, em todas as dimensões, tanto no plano dos fenômenos celestes, quanto no plano terreno e das relações entre os seres vivos. A mudança é certa e absoluta, sendo a única certeza que permanece inalterada. Somente através do entendimento das leis da mudança seria possível reagir e adaptar-se de maneira mais adequada às circunstâncias.

Utilizado como oráculo, o *I Ching* apresenta respostas através de sorteios com moedas ou varetas. São sorteados trigramas formados pela combinação de linhas *yin* – vazadas – e *yang* – compactas – e tais trigramas, combinados entre si, compõem signos mais complexos chamados de hexagramas.

Cage se apropria do método de sorteio do *I Ching* para efetuar as escolhas na composição de suas peças, desenvolvendo um discurso musical baseado na descontinuidade. As peças desse período apresentam como característica geral a definição de elementos escolhidos através processos randômicos.

Essa identificação de Cage com o *I Ching* acontece em uma fase em que seu envolvimento com a filosofia oriental e seu estudo de Zen budismo passam a ser refletidos em suas obras, sendo frequentemente usados como fontes de inspiração e referências teóricas. Em entrevista cedida a Irving Sandler, em 1966, Cage fala sobre a presença do Zen Budismo em seu trabalho:

A doutrina que estamos expressando é a de que cada ser e cada corpo, ou seja, cada ser não-senciente e cada ser senciente, é Buda. Esses Budas estão todos, cada um deles, no centro do Universo. Eles estão em interpenetração, eles não se obstruem uns aos outros. Essa doutrina, à qual eu verdadeiramente aderi, foi o que me fez avançar da maneira como avancei. E isso trouxe adesões e conflitos e tornou possível para mim usar o trabalho das pessoas de maneiras que elas não tinham a intenção de usar. Essa doutrina da não obstrução significa que eu não queria impor meus sentimentos a outras pessoas. Daí o uso de operações de acaso, indeterminação, etc, não definição de padrões, ou de qualquer idéias ou sentimentos

de minha parte, para que estes centros sejam livres para ser os centros. (Cage, apud Kostelanetz:1991, p.211)

Os textos de Ananda K. Coomaraswamy - em particular *The Transformation of Nature in Art* e *The Dance of Shiva* – também foram de grande influência para sua forma de pensar a música e conectá-la à espiritualidade. Uma idéia específica de Coomaraswamy que foi mencionada repetidas vezes por Cage é que a arte deve imitar a Natureza em sua maneira de operação.

Segundo Costa:

Em Cage é comum a referência a uma prática musical ideal na qual não seja necessário dar ordens e que mesmo assim funcione a contento. Dos ensinamentos do zen budismo e sua influência no trabalho do compositor temos o seu apreço pelo modo como os sons apresentam-se na natureza desvinculados de qualquer projeto musical *racional*. Essa experiência *imediate* do mundo, expressa na obra de Cage, não somente pela diminuição do poder do autor mas também pela sua opção por uma escuta criativa do silêncio, possui precedente nos escritos zen. (Costa: 2009, p.23)

Cage ao entrar em contato com a filosofia e a musica oriental percebe a razão por continuar compondo. Segundo Shultis (1995, p.316), Gita Sarabhai, colega de Cage foi um dos responsáveis pelo encontro de Cage com os pensamentos orientais. Sarabhai mostrou a Cage que na Índia a tradicional função da arte é acalmar a mente, tornando-se suscetível às influências divinas. Esse fato despertou em Cage a vontade de compor se afastando das próprias escolhas, sem deixar o ego agir, deixando a música se expressar por ela mesma.

Aprendemos com o pensamento oriental que essas influências divinas são, de fato, o ambiente em que estamos. Uma mente sóbria e tranquila é aquela em que o ego não obstrui a fluência das coisas que chegam através de nossos sentidos e através de nossos sonhos (Cage apud Shultis: 1995, p.316)

No caminho para se livrar do ego, Cage traz para sua vida os princípios de valorização do silêncio e o uso do acaso nas escolhas, passando a se dedicar à arte da “não intenção”, de modo que seus trabalhos se transformam. Até o final da vida Cage seguiu sua devoção ao acaso e ao silêncio.

1.3 Tabelas e *I Ching*

No último movimento do *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* (1951) Cage utiliza pela primeira vez o *I Ching* como forma de sorteio. Para esse processo Cage cria tabelas onde cada casa contém elementos a serem utilizados na peça – como pequenos trechos com melodias e acordes – e relaciona essas casas aos trigramas contidos nas moedas.

Nesse momento, inicia-se um novo período no trabalho de Cage – período da “não-intenção” e a partir daí praticamente todo o seu trabalho passa a ter aspectos aleatórios. A partir do momento em que Cage passa a trabalhar com acaso, o material passa ocupar grande importância em suas obras. Se antes a forma era o ponto de partida e o material era o preenchimento, agora o material ocupa o papel central. Isso permite o surgimento de uma nova concepção de forma.

Surge também uma nova concepção de processo composicional. Ao contrário do método tradicional de compor, onde os sons são ordenados em estruturas e o processo composicional está em organizar essas estruturas em uma forma num processo linear, nesse momento, Cage abre mão da decisão de como esse material irá soar em sua linearidade. O processo de composição passa a ser a seleção desse material. Além disso, o modo como o compositor irá trabalhar também é modificado: ele deixa de trazer as respostas – que passam a ser fornecidas pelo sorteio – , seu trabalho composicional passa a ser fazer as perguntas.

Mesmo em obras que empregam o uso do acaso, há, em geral, uma interferência decisiva do compositor e/ou intérprete. Cage, por exemplo, deixava ao acaso a definição entre infinitas possibilidades, mas dentro de predeterminações por ele impostas. Ao determinar as perguntas que o *I-Ching* responderia, ele estava levando em conta certas opções estilísticas. As respostas eram dadas em função de elementos que haviam sido determinados na própria pergunta. (...) A aleatoriedade não representa um abandono total do controle do compositor. Pode ser, ao contrário, uma concentração da sua atenção em fatores mais essenciais da obra, com o acaso regulando elementos não estruturais. (Rocha: 2001, p. 105)

Podemos notar que o conceito de material se expande e Cage trabalha diferentes níveis de escolha na seleção do material de cada peça. Em peças como *Music of Changes* ou no terceiro movimento do *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra*, as tabelas com o material escolhido incluem tanto sons – especificando durações e dinâmicas, no caso de *Music of Changes* – quanto silêncios que são sorteados formando gestos que se sobrepõem em camadas. Nesse caso, Cage escolheu os elementos iniciais que formaram, através do sorteio a estrutura final da peça. Em *Imaginary Landscape 4* (1951) peça para 12 rádios, o processo composicional é praticamente o mesmo de *Music of Changes*, utilizando tabelas para o sorteio. Se, nesse caso, o timbre foi escolhido – o som de rádios –, o que será transmitido pelos rádios não é determinado. A tabela de sonoridades continham informações detalhadas sobre as estações de rádio. Podemos dizer que o materiais escolhidos para essa peça são durações, dinâmicas, densidades e timbres.

Cage fala sobre o timbre na obra *Imaginary Landscape n 4*, durante a palestra *Changes*, realizada em Darmstadt e publicada na coletânea *Silence*, em 1961:

Esta questão do timbre, que é em grande parte uma questão de gosto, mudou radicalmente para mim, pela primeira vez, em *Imaginary Landscape n IV*. Eu, confesso, nunca gostei do som de rádios. Esta peça abriu meus ouvidos a eles, e foi essencialmente um abrir mão do gosto pessoal pelo timbre. (Cage:1961, p.30)

Nessa palestra, Cage, discorre sobre as mudanças em seu processo de composição, desde as peças mais determinadas – como *First Construction in Metal* (1939) e *Sonatas and Interludes* (1948) –, passando por peças onde desenvolveu a utilização do acaso na composição – como em *Music of Changes* (1951), *Williams Mix* (1952) e *Imaginary Landscape IV* (1951) – e chegando a peças indeterminadas – como *Music for Piano* (1952), *Concert for Piano and Orchestra* (1958) e *Variations* (1958).

Ainda na mesma palestra, Cage define quatro dimensões do processo de composição: a estrutura, o método, o material e a forma. A estrutura seria a divisão do todo em partes menores – como os compassos no caso da notação tradicional; o método seria o processo de ordenar as notas e criar frases; o material seria formado por sons e silêncios e a forma, a maneira como se manifesta a continuidade da peça. Cage utiliza-se desses quatro dimensões da composição como uma forma de comparar e explicitar as mudanças em seus métodos composicionais.

Cage mostra como, em 1939, via a composição como uma oposição entre o racional e o irracional. Nas peças dessa época, como *First Construction in Metal*, havia claramente um contraste entre a ordem e a liberdade. A estrutura da peça e o material eram definidos de com clareza, representando nessa dualidade, a ordem. Já a continuidade do material, a forma e o método como as notas e as frases se organizavam, fluía de forma livre.

Em *Sonatas and Interludes*, a ordem está na estrutura e a liberdade no método de escolha das notas, na forma e na preparação do piano, descrito pelo compositor como uma improvisação ou como “escolher conchas na praia”.

Em *Music of Changes*, o material foi escolhido ao acaso, enquanto a estrutura foi planejada.

Em *Music for Piano, Concert for Piano and Orchestra e Variations*, a estrutura e a forma não fazem mais parte da composição. O acaso – explorado através de técnicas como *point-drawing*²– define a escolha tanto do material – notas, durações e dinâmicas – quanto da ação a ser executada. Não existe mais dualidade entre ordem e liberdade. A liberdade é dada ao intérprete, para agir na música a partir de algumas instruções, sendo que também por vezes não há, inclusive, nenhuma instrução, do compositor.

² A técnica *point-drawing* serão explicadas no capítulo 3.

Ainda na palestra *Changes*, Cage fala sobre sua experiência na câmara anecóica³ e como o silêncio passou a ser trabalhado cada vez mais em suas peças, deixando de ser um elemento secundário – uma pausa entre sons – para ocupar um status tão importante quanto o som. Essa valorização do silêncio culmina em sua obra *4'33"*.

No último movimento do *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra*, as tabelas com os materiais para sorteio são a peça, ou falando de outra forma, o concerto é uma articulação das tabelas. Em 1950, em carta a Boulez, Cage descreve sua nova forma de composição – com tabelas e sorteios – como lançar sons no silêncio, sem uma continuidade expressiva, simplesmente compondo sons individuais, deixando-os encontrar sua própria expressividade. Essa abordagem da composição foi aprimorada por experiências que o ajudaram a construir uma estética em volta da valorização do material. Uma delas foi o contato com o Zen budismo, que trouxe para Cage a admiração pela forma como os sons se apresentam na natureza, sem vínculos a qualquer projeto musical racional, e que vem expressada em sua obra através da diminuição do poder do autor, na escuta criativa do silêncio e no uso de processos randômicos.

Em *Music of Changes* – um dos vários trabalhos de Cage dedicados ao pianista David Tudor – assim como no último movimento do *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra*, foram usados procedimentos de sorteio com o *I Ching* de tabelas de parâmetros.

Para *Music of Changes*, Cage aprimorou tais procedimentos fazendo adaptações para que as tabelas possuíssem 64 células, facilmente relacionáveis aos 64 hexagramas do *I Ching*. Passou também a utilizar tabelas

³ A câmara anecóica é uma sala projetada para conter reflexões, tanto de ondas sonoras quanto eletromagnéticas. Elas também são isoladas de fontes externas de ruído. A combinação de ambos os aspectos significa que elas simulam um espaço aberto de dimensão infinita. Cage nos anos 40 sabia viveu a experiência de entrar em uma câmara anecóica na Harvard University onde, ao contrário de não ouvir nada, ele começou a ouvir dois sons: um agudo, do seu sistema nervoso e outro grave, do seu sangue em circulação, percebendo assim a impossibilidade do silêncio absoluto.

para todos os parâmetros do som, onde cada evento é gerado pela combinação de casas sorteadas em três tabelas de sonoridades, durações e dinâmicas. Essa última adaptação permite mais combinações e maior diversidade para os eventos, aumentando assim o caráter aleatório da peça.

1.4 The New York School

Após 1951, período de ruptura para Cage, sua carreira apresenta grande atividade. Seu trabalho com “*chance composition*” lhe rendeu importantes peças e, além disso, suas experimentações com novas formas de compor lhe abriram muitas portas a serem exploradas.

Utilizando o sistema de tabelas desenvolvido para *Music of Changes*, Cage compõe diversas outras peças como *Two Pastorales* (1951-1952) e *Imaginary Landscape Nº4* (1951).

Em *Two Pastorales* (1951-1952), peça para piano preparado, as mesmas tabelas de *Music of Changes* foram utilizadas. A principal diferença entre as duas peças está na sobreposição das camadas. Ao invés das oito sobreposições utilizadas em *Music of Changes*, em *Two Pastorales* apenas duas camadas são sobrepostas, resultando em uma textura mais simples.

Assim como Cage, outros jovens compositores se enveredavam pelos caminhos de exploração de novos métodos de composição. Eram eles Morton Feldman, David Tudor, Christian Wolff e Earle Brown. Juntos, eram chamados de *The New York School* e colaboravam uns com os trabalhos dos outros. (Pritchett: 1993, p.105).

Esses jovens compositores desenvolviam em suas obras diferentes métodos de trabalhar com o acaso e a indeterminação, explorando novas notações e formas musicais, assim como estabelecendo novas relações entre compositores e intérpretes.

Morton Feldman em *Last Pieces* (1959), para piano, e em *Durations* (1960-61) trabalhou com a notação de durações livres. Nessas peças, cabe ao intérprete decidir a duração dos gestos escritos. Em *Intersection* (1951-53), *Last Piece* (1959), para orquestra, e *The King of Denmark* (1964), para percussão, Feldman utiliza partituras gráficas que contêm descrições gerais sobre os eventos musicais – como o número de notas a serem tocadas e as alturas disponíveis ao intérprete – e uma estrutura de tempo que mostra o momento em que os eventos devem acontecer.

Assim como Feldman, Christian Wolff também utilizou partituras gráficas. Em *Duo for Pianists II* (1958), Wolff escolhe romper com a estrutura de tempo, dispondo os eventos musicais em blocos independentes. A ordem desses blocos não é fornecida, criando assim a forma ou estrutura aberta. Além disso, a peça não tem duração definida.

Earle Brown, por sua vez, em *25 pages* (1953), para piano(s), Brown utiliza notação proporcional para o ritmo e a forma é aberta. As distâncias entre os eventos sonoros indicam suas durações e o momento em que devem ocorrer e as 25 páginas da partitura podem ser tocadas em qualquer ordem por 1 a 25 pianistas. Além disso, as páginas podem ser lidas de cima para baixo ou de baixo para cima.

Uma característica comum entre os trabalhos experimentais de Feldman, Wolff, Brown e a música de Cage dessa época é que foram feitos para que pudessem ser realizados de maneiras substancialmente diferentes. As diferenças entre as performances são mais do que apenas mudanças sutis de interpretação e apresentam diferenças radicais que se estendem à natureza e à ordem dos eventos.

(...) alguns compositores, como John Cage e Earle Brown, a partir da segunda metade do século, passaram a deixar alguns elementos da sua obra à mercê do acaso ou da opção do intérprete. É o nascimento da música indeterminada, que muitos autores e compositores chamam de aleatória. Com ela, surgem novas formas de notação musical, como partituras gráficas ou textuais, que especificam os elementos da linguagem musical com um grau de precisão bem menor. A liberdade do intérprete torna-se muito maior e

a própria relação compositor-intérprete ganha um novo formato.
(Rocha, 1991: p.14)

Como dito anteriormente, o tipo de trabalho explorado por esses compositores levanta um problema de terminologia. Na literatura, os termos “indeterminação”, “aleatoriedade” e “acaso” são usados para se referir tanto a músicas que utilizam sorteios no processo de composição, quanto a músicas que podem ser executadas de diferentes maneiras ou ainda a músicas que utilizam os dois procedimentos.

De acordo com Pritchett , Cage define *acaso* e *indeterminação* da seguinte forma:

acaso refere-se ao uso de certos procedimentos randômicos no ato de composição.

(...)

indeterminação, por outro lado, refere-se à possibilidade de uma peça ser tocada de modos substancialmente diferentes – ou seja, a obra existe de uma forma tal que ao intérprete é dada uma variedade de maneiras de tocá-la. (PRITCHETT 1999, p.108)

Portanto, para Cage, o termo *acaso* deve ser usado para músicas que passam por processos como jogos de dados, sorteios com varetas e moedas do *I Ching*, cartas, etc. O compositor utiliza um procedimento de “sorteio” e se isenta de decisões como determinar alturas, ritmos ou forma. O resultado do acaso é registrado em uma partitura. Já o termo *indeterminação* passa pela relação da composição com o intérprete, uma vez que a este é dado “um nível de liberdade para remodelar o resultado sonoro” (COSTA, 2009, p.21)

Entre os compositores europeus que divergem de Cage quanto ao conceito e abordagem da indeterminação e do acaso, podemos citar Pierre Boulez. Em seus textos, Boulez atribui o termo *aleatório* a obras que libertam o intérprete para participar criativamente, mas não aceita a perda do controle do resultado final nas obras através de processos randômicos.

Segundo Bernstein (2002), durante a constante troca de correspondências (entre maio 1949 e setembro de 1962) com Cage, Boulez reconheceu paralelos

entre o seu desenvolvimento do serialismo integral e os processos sistemáticos usados por Cage na composição de *Music of Changes*. Aponta que a forma como Cage cria estruturas relacionando diferentes componentes do som através de tabelas e sorteios era semelhante à sua forma de utilizar o sistema serial, principalmente no serialismo integral, onde eram trabalhados todos os aspectos do som: altura, amplitude, timbre e duração. Bernstein diz que apesar de que, na superfície, o determinismo do serialismo integral parece extremamente oposto à estética de Cage, Boulez e Cage tinham muito em comum.

No livro *The Boulez-Cage Correspondence* (1993), editado por Jean-Jaques Nattiez, é possível perceber a grande proximidade e o afastamento desses compositores no final dos anos 60.

Segundo Boulez, utilização do acaso por Cage é reflexo de um despreparo técnico e uma forma de fuga para a resolução dos problemas composicionais. Considera a opção pelo acaso “a adoção de uma filosofia tingida de orientalismo que mascara uma fraqueza básica de técnica composicional” (BOULEZ: 1964, p.42) e é a favor de uma disciplina composicional onde, independentemente do recurso utilizado, o compositor não abre mão da responsabilidade com o resultado musical.

Essa crítica ao trabalho de Cage vem principalmente do fato de Boulez não aceitar a perda do controle do compositor em sua peça. Apesar de dar caminhos para a escolha do intérprete, são caminhos muito bem definidos, limitados deixando claro ali que antes da participação do intérprete, o compositor está consciente das possibilidades. Já Cage, ao contrário da visão de Boulez, busca essa perda de controle tanto ao utilizar o acaso como forma de composição, abrindo mão de suas escolhas, quanto em suas peças indeterminadas, onde liberta o intérprete e procura dissolver os limites de papéis de compositor e intérprete.

1.5 Indeterminação

Na palestra *Indeterminacy*, realizada em Darmstadt em 1958, a convite de Karlheinz Stockhausen, Cage toca diretamente no ponto de divergência entre ele e Boulez: o possível papel passivo do compositor com a utilização do acaso e da indeterminação na música. Cita uma série de exemplos musicais com diferentes níveis, formas e parâmetros de indeterminação. Entre os exemplos, cita além da *Music of Changes* (1951), obras de Feldman, Stockhausen, Brown e J. S. Bach. Esta palestra foi publicada na coletânea de escritos de Cage, *Silence*, em 1961 e tem servido como referência sobre o assunto.

Cage deixa claro em sua palestra que, para ele, os conceitos de acaso e indeterminação não são idênticos. Mostra que a utilização do acaso na composição permite criar obras fixas de uma performance a outra – como acontece em *Music of Changes* –, podendo resultar em partituras tradicionais ou não. Cita como características essenciais de peças indeterminadas a possibilidade de execuções substancialmente diferentes e exploração de uma série de novas notações.

Apesar de distintos, os princípios de aleatoriedade e indeterminação estão intimamente relacionados em diversas obras de Cage.

O trecho abaixo faz parte da palestra onde Cage fala sobre a performance de peças indeterminadas:

Esta é uma palestra sobre a composição que é indeterminada em relação à sua performance. Essa composição é necessariamente experimental. Uma ação experimental é aquela que apresenta um resultado imprevisível. (...) A execução de uma composição que é indeterminada em sua performance é necessariamente única. Não pode ser repetida. Quando realizada uma segunda vez, o resultado é diferente do anterior. Nada, portanto, é realizado por tal performance, uma vez que ela não pode ser compreendida como um objeto no tempo. A gravação de um tal trabalho não tem mais valor que um cartão postal; ela fornece um conhecimento de algo que aconteceu, enquanto que a ação foi um não-conhecimento de algo que ainda não havia acontecido. (Cage:1961, p.39)

Em 1957, Cage passa a explorar mais profundamente as possibilidades da indeterminação e da participação efetiva do intérprete no resultado final da obra.

Winter Music (1957) para 1 a 20 pianistas é um dos primeiros exemplos de indeterminação. A peça é composta por 20 páginas com acordes, que podem ser tocados em qualquer ordem com um simples ataque ou utilizando vibração por simpatia, quando algumas teclas são apertadas silenciosamente e outras percutidas. Além disso, cada acorde possui 2 claves e cabe ao intérprete decidir qual clave vai usar e como irá dispor as notas do acorde, resultando em várias interpretações para o mesmo acorde. A peça pode ser tocada integralmente ou apenas uma parte dela e as páginas podem ser organizadas em qualquer ordem.

Concert for Piano and Orchestra (1957-58) é uma das mais importantes e significativas peças do ponto de vista da indeterminação. Nela, Cage desenvolveu um trabalho complexo, com ricas possibilidades de exploração. Todos os instrumentos da peça são solistas e suas partes são totalmente independentes umas das outras. Além disso, a parte do piano é um livro com 84 tipos diferentes de notações de caráter indeterminado, entre os quais o pianista deve escolher sua linha de performance. Esse livro foi usado como fonte, de forma direta ou indireta, em praticamente todas as composições de Cage durante o período de 1958 a 1961.

Nas duas peças citadas anteriormente, existe uma perda da noção de estrutura devido a autonomia entre as partes de cada instrumento.

Segundo Costa, “existe nessa escolha de Cage pela cessão de liberdades ao intérprete uma vontade de fazer com que as fronteiras entre este e o compositor sejam diluídas”. Costa cita ainda as palavras de Cage sobre sua música de caráter indeterminado: “O que houve comigo é que me tornei um ouvinte e a música algo a ser ouvido” (Cage: 1995, p.7).

Nesse processo de composição, o compositor não possui mais o total controle do resultado final de sua peça. O compositor fica à mercê das escolhas do intérprete e passa a ser um ouvinte, apesar de ser quem propõe aquela situação sonora.

2. Music of Changes

2.1 Novo processo de composição

Como dito no capítulo 1, no final dos anos 40, Cage passa por uma fase de experimentação, buscando novas formas de compor e novos resultados musicais.

Em sua busca, através de sorteios e tabelas, Cage cria obras aleatórias, onde o material composto exerce seu papel independentemente da vontade do compositor e o resultado final é uma música inédita e surpreendente ao próprio criador.

Music of Changes (1951) é uma das obras significativas desse período por ser o resultado de diversas experimentações com diferentes métodos composicionais. Após explorar novos métodos em obras anteriores, observamos nesta peça uma forma aprimorada, detalhada e aprofundada de composição de utilizando o acaso, que foi também utilizada em peças posteriores como *Music for piano* (1952) e *Imaginary Landscape nº IV* (1951).

Obra para piano solo, *Music of Changes* surge da parceria entre Cage e o pianista David Tudor. Eles se conheceram em 1950, através do compositor Morton Feldman e a partir daí mantiveram uma intensa relação. Cage compôs várias de suas obras para Tudor e constantemente vemos em seus textos declarações sobre Tudor, de como seu virtuosismo e envolvimento com as peças o impressionava e estimulava a compor para o pianista. Segundo Pritchett (1999, p.78) foram as habilidades únicas de Tudor que tornaram *Music of Changes* possível para Cage; sem ele, esse trabalho teria sido um mero exercício de composição. Essa obra é uma colaboração entre Cage e Tudor. O pianista participou ativamente e auxiliou na composição da peça. Segundo Cage (apud Pritchett: 1999, p.78) "Naquela época, ele era *Music of Changes*".

Holzaepfel (2002, p.173) explicita em detalhes a preparação e dedicação do pianista para a performance da peça. Tudor rascunhou mais de oito páginas

com gráficos, listas, cálculos e durações. Para resolver os enigmáticos problemas de notação na partitura de Cage, ele buscou ajuda do matemático Hans Rademacher, que desenvolveu duas fórmulas para calcular as durações de cada uma das unidades estruturais da obra: uma fórmula para as unidades nas quais o tempo permanece constante, outra para aqueles em que é alterado internamente por um *accelerando* ou *ritardando* (figura 2.1). Para sua performance, Tudor escreveu as durações resultantes dos cálculos em sua partitura e utilizava um cronômetro para ler a notação rítmica proporcional de forma precisa.



Figura 2.1 – trecho de *Music of Changes*, exemplo de alteração interna do andamento

2.2 Partitura e Notação

Para a obra, que é composta por 4 cadernos, Cage desenvolveu uma notação proporcional a fim de tornar mais simples a representação dos valores rítmicos das quiálteras. Nas notas explicativas da partitura, Cage define a escala métrica de valores da seguinte maneira: a semínima corresponde a um espaço de 2,5 cm, a mínima corresponde a um espaço de 5 cm, a semibreve a 10 cm, a colcheia não é dividida como $\frac{1}{4}$ da semínima mas como $\frac{1}{5}$ e se corresponde a 0,5 cm.

Tugny (1993, p.14) em sua análise da peça, aponta um problema na partitura de *Music of Changes*. Na edição *Peters*, o formato original dos manuscritos e a escala das durações apresentada por Cage não são respeitadas. Segundo Tugny, nos manuscritos originais da peça pode-se perceber através de várias marcas de borracha a importância que o espaçamento meticuloso da notação era importante para Cage.

2.3 Sistema de tabelas

Após o término do *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra*, onde utilizou pela primeira vez sorteios com tabelas no processo de composição, Cage percebeu que esses procedimentos com materiais organizados em tabelas e ordenados por processos randômicos poderiam possibilitar ainda maior flexibilidade e variedade do que havia sido alcançado no resultado final do concerto. Começa então, a trabalhar num sistema mais extenso e consistente, usado pela primeira vez em *Music of Changes* e, em seguida, em outros trabalhos entre os anos de 1951 e 1952.

A primeira modificação no sistema foi a mudança para tabelas com 64 células (tabelas de 8x8 casas), facilmente relacionáveis aos 64 hexagramas do *I Ching*. As tabelas anteriores do concerto possuíam 14x16 casas. Para selecionar um elemento de uma tabela, Cage lançava moedas obtendo um

hexagrama, encontrava o número do hexagrama no *I Ching* e buscava a casa correspondente ao número sorteado na tabela.

Outra mudança, talvez a mais significativa, foi a utilização de um número maior de tabelas. Ao contrário das peças anteriores onde Cage usava somente tabelas de sonoridades, em *Music of Changes* foram utilizadas tabelas de sonoridades, durações e dinâmicas, que combinadas entre si geraram cada evento da peça. Para cada um desses elementos, Cage compôs 8 tabelas. Essa última adaptação permitiu mais combinações e maior diversidade para os eventos, aumentando assim o caráter aleatório da peça.

Cage, em suas experiências anteriores, se sentiu insatisfeito com a situação estática do material das tabelas. Nattiez (apud Bernstein 2002, p.207) aponta que no *Concerto* “embora o movimento seja sugerido na idéia da metamorfose que lhe está subjacente, cada peça é como uma imagem estática, ao invés de um filme.” Esse estatismo do material era contraditório à dinâmica da própria peça e ao *I Ching*, que em seus textos prega a mutação como princípio fundamental.

Os próprios hexagramas do *I Ching* apresentam um caráter de mutação. Os hexagramas são formados por 6 linhas sobrepostas que são ordenadas de acordo com o resultado das cartas ou moedas. Algumas dessas linhas são linhas móveis, – chamadas também linhas maleáveis – definidas de acordo com a soma das faces cara ou coroa da moeda. Essas linhas maleáveis podem mudar de posição dando origem a um outro hexagrama. Elas representam a possibilidade desdobramentos e mudanças nas respostas do oráculo.

Para evitar essa repetição de elementos, Cage criou uma técnica para variar o conteúdo das tabelas. Cada tabela alternava entre estados de mobilidade e imobilidade e essa alternância era também controlada pelo *I Ching*. Quando a tabela estava imóvel, seu conteúdo não mudava. Quando estava móvel, as sonoridades, durações e dinâmicas utilizadas na peça eram substituídas por outras. Este sistema garantiu um alto grau de variedade à peça. Em contraste

com as peças anteriores, *Music of Changes* apresentava maior variedade de sonoridades, durações e dinâmicas, uma vez que a todo momento eram acrescentados novos elementos à peça.

Na tabela de sonoridades as casas com números ímpares continham sons e as casas com números pares silêncios. As 64 casas eram divididas igualmente em 32 casas de silêncios e 32 de sons. Essa igualdade na divisão demonstra a tentativa de Cage atribuir ao silêncio a mesma importância dos sons na hierarquia da composição. Segundo Prichett (1999, p.79), o resultado dessa divisão, assim como no terceiro movimento do *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra*, é a equivalência e uma permutabilidade entre o som e o silêncio, produzindo espaçamento e isolamento dos eventos.

As 32 casas ímpares das tabelas continham figuras sonoras classificadas em três categorias: nota isolada, acorde ou “constelação” (gestos mais complexos, com mais notas, trinados, etc.). Nas figuras estavam fixados os registros, as alturas, as relações aproximadas das durações, os modos de ataque, assim como os gestos no tampo do piano e os pedais. Além disso, as tabelas de sonoridades continham uma grande variedade de técnicas expandidas como clusters, bater a tampa do teclado, golpear várias partes do piano com uma vareta de madeira, soltar uma baqueta verticalmente dentro do piano até que ela atinja a tábua harmônica. Podemos também observar instruções sobre clusters de braço e passar as unhas nas cordas do piano. Na figura 2.2, as 32 casas ímpares de uma das tabelas de sonoridade.

A tabela de durações, diferentemente da de sonoridades, tinha 64 casas preenchidas com durações a ser combinadas com a figura sonora ou o silêncio sorteado na tabela de sonoridade. Cage descreve as durações como sendo “segmentadas”. Ao invés de serem apenas valores métricos simples (como semínimas ou colcheias), as durações utilizadas em *Music of Changes* e obras semelhantes eram o resultado da adição de várias durações simples diferentes.



Figura 2.2 – tabela de sonoridades 2 (Pritchett 1999, p.80)

Além disso, Pritchett (1999, p.210) aponta que Cage permitiu-se uma razoável flexibilidade no manuseio de ritmos. Toda ou parte da casa sorteada na tabela de duração poderia ser usada, e os componentes rítmicos individuais poderiam ser subdivididos. A escolha final do ritmo dependeu em grande parte do contexto: em partes muito densas da peça, as durações tendiam a se tornar mais fragmentadas.

A figura 2.3 mostra um trecho de uma das tabelas de duração



Figura 2.3 – tabela de durações (Pritchett 1999, p.81)

A tabela de dinâmicas foi operada de uma maneira ligeiramente diferente das tabelas de sonoridade e duração. Apresentava 16 casas com dinâmicas, localizadas a cada 4 casas da tabela e as 48 casas restantes estavam em branco. Se sorteada a casa em branco, a dinâmica do evento continuava a mesma do evento anterior.

As dinâmicas estavam escritas em notação tradicional e variavam de *pppp* ao *ffff*.

As casas continham tanto dinâmicas isoladas quando combinações de duas dinâmicas, como por exemplo, *mf > p*, utilizadas como *crescendo* ou *diminuendo*. Em algumas casas as dinâmicas estavam grifadas com uma linha pontilhada, o que indicava o uso do pedal *una corda*.

2.4 Sorteio das casas e criação dos eventos

Cada evento da peça foi criado através da consulta de três tabelas. Usando as moedas do *I Ching*, o primeiro número do hexagrama sorteado era utilizado para selecionar uma das 64 casas na tabela de sonoridades. O número do segundo hexagrama sorteado era usado na tabela de durações. Se o número do primeiro hexagrama fosse par, a casa indicava silêncio e a duração selecionada anteriormente era preenchida com pausas. Se o número sorteado fosse ímpar, a sonoridade da casa selecionada era relacionada com a duração sorteada e, nesse caso, um terceiro hexagrama era sorteado para indicar a dinâmica a ser utilizada nesse evento.

Na figura 2.6 podemos observar um exemplo de evento resultante da combinação das tabelas de sonoridade e de duração. Pritchett aponta, nesse exemplo, como o uso das diversas tabelas aumentava a possibilidade de resultados imprevisíveis. Na casa sorteada na tabela de sonoridade (figura 2.4), a nota grave é seguida de notas de registro extremamente contrastante, agudíssimo, com *apoggiaturas*. Podemos entender esses gestos agudos como

respostas contrastantes ao gesto grave. O uso do pedal é mais uma evidência dessa ênfase dada ao gesto grave. No entanto, quando a casa da tabela de durações (figura 2.5) é sorteada, ocorre algo inesperado. As notas do baixo se tornam muito mais curtas e segundo gesto passa a ser o principal, por ser o mais longo do evento.

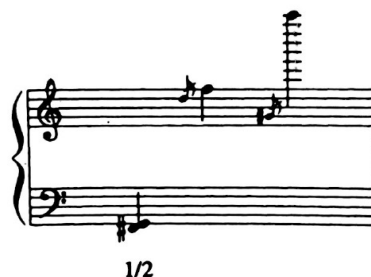


Figura 2.4 - casa sorteada na tabela de sonoridade (Pritchett 1999, p.82)

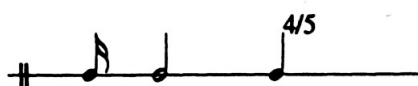


Figura 2.5 - casa sorteada na tabela de durações (Pritchett 1999, p.82)



Figura 2.6 – exemplo resultante da combinação das tabelas de sonoridade e de duração (Pritchett 1999, p.82)

A interferência da duração transformou a ideia musical de Cage em algo bem diferente do que sugeria originalmente. Cage encontrou nos processos randômicos a função de alterar suas ideias musicais, produzindo um novo e espontâneo mundo de sons.

2.5 Estrutura formal

Segundo Tugny (1993, p.15), os quatro últimos compassos do último caderno de *Music of Changes* funcionam como uma coda, resumindo os aspectos formais presentes em toda a obra. Através de mudanças de andamento e de compassos, observamos 6 articulações nesses quatro últimos compassos. Tomando a colcheia como medida, podemos observar que essas articulações se correspondem à seguinte série de proporções: 3 - 5 - 6 e $\frac{3}{4}$ - 6 e $\frac{3}{4}$ - 5 - 3 e $\frac{1}{8}$.⁴ Essas mesmas proporções estão presentes desde o início da obra, definindo tanto aspectos mais gerais – como o número de seções contidas em cada caderno – quanto aspectos mais específicos – como o número de compassos articulados por mudanças de andamento, pontos de mudança de densidade e articulações de frases dentro das seções. Esta proporção também é usada na delimitação de cada seção, uma vez que as seções são séries de compassos que completem o seguinte ciclo de durações (3) + (5) + (6 e $\frac{3}{4}$) + (6 e $\frac{3}{4}$) + (5) + (3 e $\frac{1}{8}$).

Em sua palestra *Changes*, Cage diz que, apesar de *Music of Changes* possuir uma estrutura definida, com um planejamento claro da divisão das partes da peça (e apesar da estrutura também estar presente na definição de outros aspectos da composição, como pontos de mudança de densidades e articulações das frases), esta se torna menos importante ou desnecessária, ao serem introduzidas na composição as mudanças de andamento (definidas por sorteio). Essas mudanças de andamento resultaram na alteração das durações das frases e na perda de força da estrutura.

2.6 Sobreposição de camadas

Além das tabelas descritas anteriormente, Cage utilizou também tabelas para o sorteio das mudanças de andamento que ocorrem durante a peça e tabelas de densidade. Essas últimas possuíam casas numeradas de 1 a 8 que definiam

⁴ 6 e $\frac{3}{4}$ = 6,75

3 e $\frac{1}{8}$ = 3,125

quantas camadas seriam sobrepostas, criando texturas mais ou menos densas. Esse procedimento tinha como consequência uma escrita em camadas independentes, sendo cada uma das camadas formada pelas frases já definidas nos sorteios nas tabelas de sonoridade, duração e dinâmica. A cada nova frase, ele se referia à tabela numérica para estabelecer o número de camadas e andamentos que seriam utilizados.

Segundo Pritchett, ao contrário de obras anteriores, basicamente monofônicas, em *Music of Changes* Cage explora de maneira diferente a textura, pois desenvolve polifonia ao sobrepor camadas.

A figura 2.7 mostra a resultante final dos compassos 1 e 2 com as camadas que os constituem.

The image displays two musical scores side-by-side. The left score, labeled 'Score' at the top, shows the final result of measures 1 and 2. It consists of six staves, numbered 1 through 6. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *ff*, and *ppp*. The right score, also labeled 'Score', shows the constituent layers for measures 1 and 2. It consists of six staves, numbered 1 through 6, with notes and rests distributed across them to show how they combine to form the final result. Both scores include dynamic markings and some numerical annotations like '1/5', '2/5', '4/5', '6/7', '8', and '15'.

Figura 2.7 – compassos 1 e 2 com camadas que os constituem (Pritchett 1999, p.85)

2.7. Conclusão

A peça tem como importante característica variações na densidade, e essas tem papel fundamental na escuta da música. Em momentos de baixa densidade há predominância de silêncio, criando buracos na textura, tornando perceptível o contorno de cada evento e a sonoridade do gesto por toda sua duração, sem interferências de outros gestos. Já em momentos de alta densidade, vários eventos ocorrem ao mesmo tempo e se misturam. Com isso, os gestos sobrepostos perdem sua característica individual formando assim uma textura saturada.

Apesar de seu meticuloso método de composição através de tabelas e sorteios, *Music of Changes* não foi composta de modo totalmente mecânico. Havia algumas situações chamadas por Cage de “interferências” (apud Bernstein 2002, p.208). Quando considerava necessário para um melhor resultado musical, Cage encurtava, alongava, segmentava as durações sonoras, modificava as dinâmicas e os pedais. Além disso, se por exemplo, duas notas de mesma altura ocorressem simultaneamente em duas camadas diferentes, ele retirava uma das notas.

Para Pritchett, a composição dos materiais – as tabelas de sonoridade, duração e dinâmicas – é o que mais determina o sentido da obra e que o que lhe dá uma voz única e inconfundível. Essa originalidade deve-se também ao fato do acaso ter sido utilizada de forma complexa, agindo sobre um material cuidadosamente composto.

Para Cage, o processo de composição de *Music of Changes* implicou em criar o material que seria utilizado nos sorteios, fazer suas escolhas e julgamentos da matéria prima da obra, mas a resultante final não estava em suas mãos. Ao sortear todos os parâmetros musicais dessa peça, permitiu que elementos que determinassem a forma da peça e a articulação das seções ocorressem ao acaso, utilizando um mecanismo pelo qual os materiais pudessem afirmar seu domínio na composição. Seu método, complexo e sofisticado tem como meta a

liberação do som e da escuta, buscar ouvir os sons sem reduzi-los a uma estrutura abstrata.

3. *Concert for Piano and Orchestra*

3.1 Concerto para solistas

Como dito no capítulo 1, *Concert for Piano and Orchestra* (1957-58) foi composta num período em que Cage se propôs a experimentar a música indeterminada e novas formas de notação. Depois de *Winter Music* (1957) e *Music for Piano* (1952), *Concert for Piano and Orchestra* vem como um profundo e rico trabalho de exploração desses aspectos.

A partitura dessa peça é formada pelo *Solo for piano* e solos independentes para três violinos, duas violas, um violoncelo, um contrabaixo, uma flauta (flauta contralto e piccolo), um clarinete, um fagote (saxofone), um trompete, um trombone e uma tuba. Cage considera todos os instrumentos da peça como solistas. Além disso existe também uma parte para o maestro.

Para compor as partes dos instrumentos, com exceção do piano, Cage pesquisou com os intérpretes diferentes formas de tocar, diferentes timbres e técnicas expandidas. Criou tabelas com essas informações e usou o *I Ching* para aplicá-las às notas. Cage usou na notação, notas de três tamanhos diferentes que representam tanto diferenças de dinâmica (quando menor a nota, mais *piano*) quanto duração (quanto menor a nota, mais curta), ou ainda os dois parâmetros simultaneamente. Essa decisão foi deixada ao intérprete. Assim como em *Music for piano* e *Winter Music*, os solos para os instrumentos da orquestra foram compostos utilizando as técnicas *point-drawing*.

3.2 Point-drawing

Em 1952, buscando uma maneira mais ágil de compor, em alternativa ao demorado processo de tabelas e sorteios no *I Ching*, Cage desenvolve uma técnica chamada por ele de *point-drawing*. Sua intenção era continuar a utilizar processos randômicos, porém de uma forma mais ágil, chegando ao resultado final em menos tempo.

Suas primeiras experiências com essa nova forma de compor foram em *Music for Carillon* (1952) e nas 84 peças que formam a série *Music for Piano* (1952-1956).

A técnica *point-drawing*, consiste em marcar pontos em uma folha de papel, e através desses pontos, criar as partituras. Os pontos poderiam ser marcados em papel quadriculado – criando um gráfico onde os pontos representavam as notas, a dimensão vertical, as alturas e a dimensão horizontal, o tempo – ou poderiam também ser marcados observando as imperfeições de uma folha de papel – após isso, Cage desenhava pautas na folha, transformando os pontos em notas musicais.

Em *Music for Piano*, Cage utilizou diferentes procedimentos para definir a quantidade de imperfeições que seriam marcadas no papel e, conseqüentemente, para definir a quantidade de notas, a densidade de cada peça. Segundo Pritchett, em *Music for Piano 1* (1952), Cage definiu um tempo limite e marcou todas as imperfeições que encontrou no papel durante esse tempo. Em *Music for Piano 2* (1953), ele utilizou uma estrutura rítmica para definir a densidade das notas e em *Music for Piano 3* (1953), o número de notas foi determinado pelo *I Ching*. Tanto em *Music for Carillon* quanto em *Music for Piano* as durações não foram definidas.

Como essas novas técnicas, Cage criou um sistema mais direto e simples como desejou, mas não abandonou as tabelas:

Certamente eu pretendia continuar a trabalhar na Williams Mix e outras peças que eu havia começado a fazer consultando o *I Ching*, como de costume. Mas também queria ter uma maneira muito rápida de escrever uma peça. Pintores, por exemplo, trabalham lentamente com óleo e rapidamente com aquarelas. (Cage apud Pritchett: 1999, p.94)

Na figura 3.1, trecho do *Solo for Flute*, composto através de *point-drawing*, podemos observar três tamanhos diferentes das notas. Notamos também a enorme variedade de técnicas utilizadas em um curto trecho da música. Nesse curto trecho encontramos *non-vibrato*, golpes duplos e triplos, variações

através do *I Ching*. Esse processo resultou em oitenta e quatro diferentes formas de notação e uma partitura com uma grande variedade de gráficos. As notas explicativas da partitura têm instruções, mais ou menos detalhadas, sobre a interpretação de cada notação.

O *Solo for Piano* possui sessenta e três grandes páginas com fragmentos musicais espalhados por toda a folha e muitas vezes ultrapassando o espaço de uma folha, continuando na outra. A disposição dos fragmentos nas folhas e o espaço retangular que cada uma ocupa foram determinados por sorteio. Cada trecho é identificado por letras. As primeiras 26 são as letras A a Z, as próximas 26 são AA até AZ, as próximas são BA até BZ e finalmente, CA até CF.

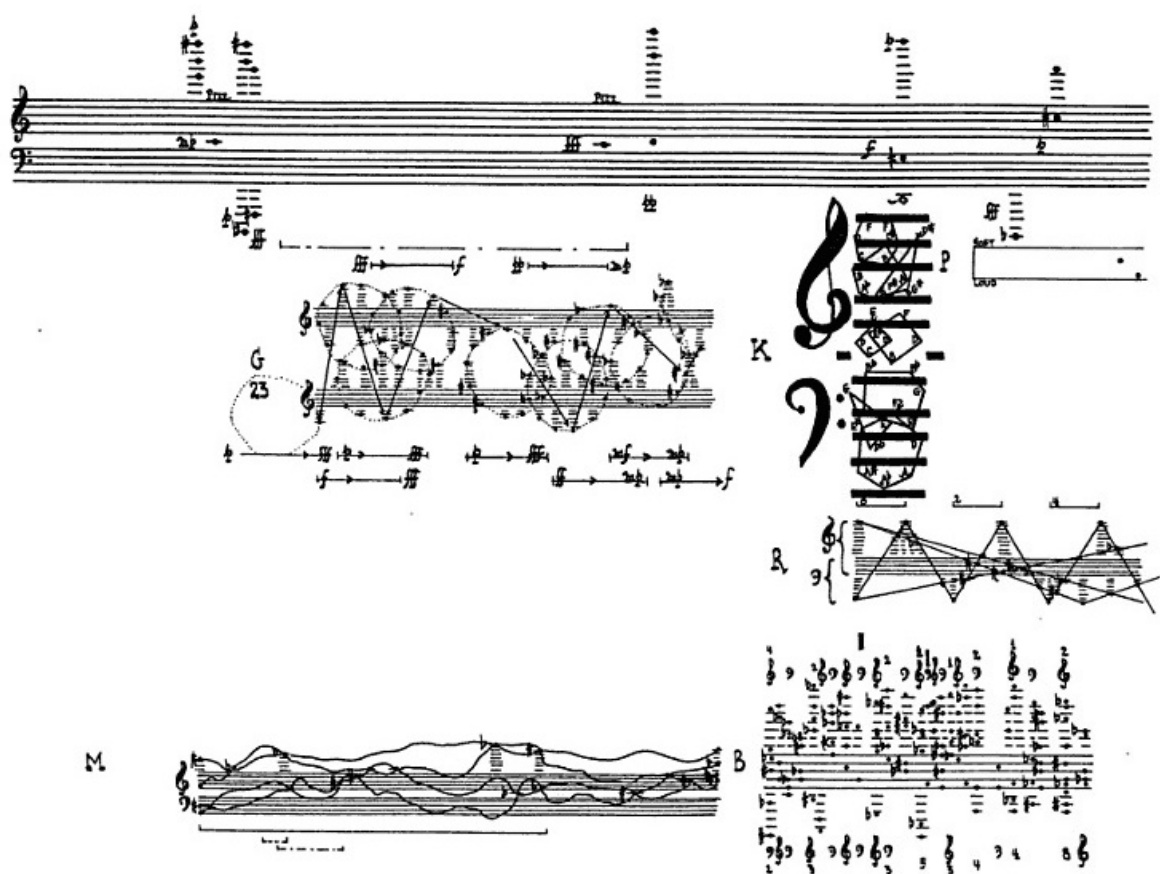


Figura 3.2 – trecho *Solo for Piano* (Pritchett 1999, p.115)

Ainda nas notas explicativas, Cage explica que o solo pode ser tocado com ou sem as partes dos instrumentos de orquestra, com todos os instrumentos, ou com alguns ou até somente um instrumento. A peça pode ser apresentada em qualquer ponto entre o mínimo (nada tocado) e o máximo (tudo tocado). E os fragmentos também podem ser tocados inteiros ou apenas parte deles. A peça também pode ser tocada em qualquer sequência, por um tempo determinado, que pode ser alterado quando houver um maestro.

Assim como nas partes dos outros instrumentos, Cage utilizou a técnica *point-drawing* em muitos trechos da variada notação da parte do piano. Na criação de vários fragmentos são utilizados pontos, que derivaram de imperfeições do papel, linhas retas e curvas.

3.3.2 Fragmentos

Já no primeiro fragmento, A (figura 3.3), Cage anuncia uma regra válida para todos: a ausência de indicação de qualquer tipo significa liberdade para o artista a respeito desse aspecto.

Dentre as 84 notações, podemos encontrar níveis diferentes de indeterminação. Algumas notações como A e C, são indeterminadas pela pouca informação oferecida nas instruções e também pela omissão de informações de um ou mais aspectos de como deve ser tocado.

No caso da notação A, são dadas as alturas e uma linha as liga, formando um perímetro. O intérprete pode iniciar na nota da sua escolha e seguir pelas notas indicadas no contorno. Não são fornecidas duração, dinâmica e detalhes como pedais.

Na notação C (figura 3.4), são fornecidas notas isoladas com as indicações M pra mudo – apertar a tecla sem produzir som – e P para pizzicato. Não há mais especificações.

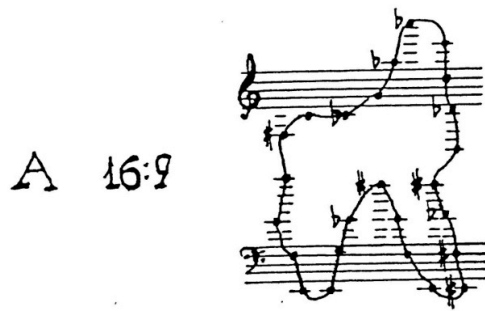


Figura 3.3 – Fragmento A, *Solo for Piano, Concert for Piano and Orchestra* (Cage, 1957-58)



Figura 3.4 – Fragmento C, *Solo for Piano, Concert for Piano and Orchestra* (Cage, 1957-58)

Encontramos em B, D e BQ notações com informações mais complexas. As notações B e D assemelham-se à notação de *Winter Music*.

Em B (figura 3.5), são fornecidos acordes impossíveis de serem executados devido ao espaçamento dos sons. As notas impossíveis de serem tocadas podem ser convertidas em harmônicos que antecedem o acorde. São livres as sobreposições de acordes, assim como interpenetração de acordes na ressonância dos outros. As durações da ressonância, tanto dos acordes quanto das notas isoladas são livres. Para cada acorde, são fornecidas duas claves. Se forem diferentes, as notas devem ser divididas entre as duas claves de acordo com a proporção fornecida em cima do acorde, o primeiro número correspondendo à clave superior. Além de notas, encontramos também no material, clusters, representados por retângulos.

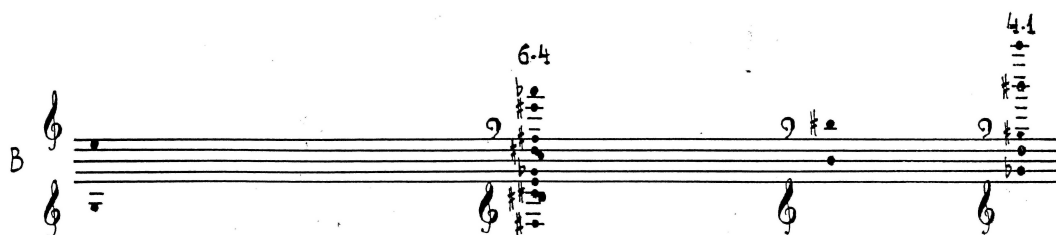


Figura 3.5 – Fragmento B, *Solo for Piano, Concert for Piano and Orchestra* (Cage, 1957-58)

Assim como em B, em D (figura 3.6), são fornecidos acordes, mas eles devem ser tocados de forma arpejada. Os arpejos são indicados por setas duplas, acompanhadas por séries de números e devem ser tocados da seguinte maneira:

- $\updownarrow 1,1,1$ – arpejo com três notas, onde uma nota no meio deve ser seguida de uma nota mais alta e uma mais baixa. Se a segunda for mais alta a terceira deve ser mais baixa, se a segunda for mais baixa, a terceira deve ser mais alta.

- $\downarrow 2,1$ – arpejo com três notas, duas das notas devem ser altas (sendo que pelo menos uma delas deve ser a nota mais alta possível) seguidas por uma terceira grave.

As setas horizontais referem-se ao tempo e se os sons acontecem antes, depois ou no ponto da notação.

BQ (figura 3.7) é um gráfico que relaciona alturas (eixo y) e durações (eixo x). Devem ser tocadas notas isoladas em qualquer ponto dentro dos triângulos. A hipotenusa, lado do triângulo oposto ao ângulo reto, fornece a dinâmica.

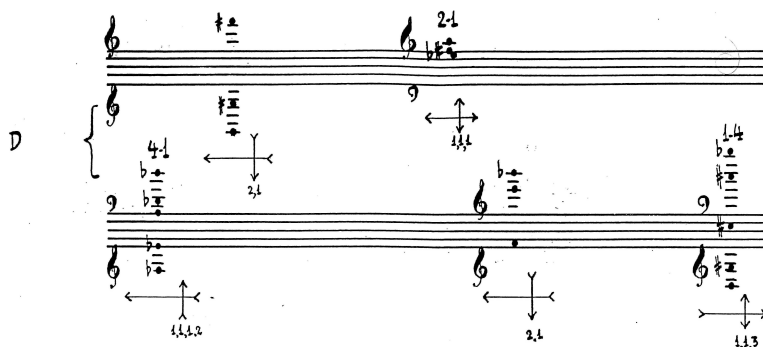


Figura 3.6 – Fragmento D, *Solo for Piano, Concert for Piano and Orchestra* (Cage, 1957-58)

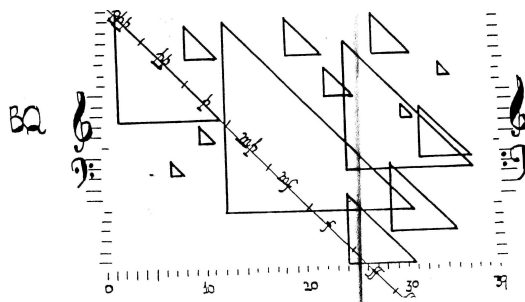


Figura 3.7 – Fragmento BQ, *Solo for Piano, Concert for Piano and Orchestra* (Cage, 1957-58)

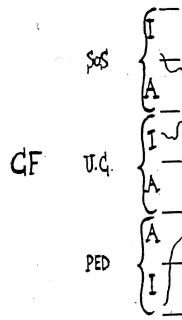


Figura 3.8 – Fragmento CF, *Solo for Piano, Concert for Piano and Orchestra* (Cage, 1957-58)

Em outros casos, é dado como tocar, mas não é dado o que tocar, como em BZ, CF, BT e AC.

Em BT (figura 3.9), os pontos sinalizam em qual parte do piano o intérprete deve tocar, sem dizer como nem o que tocar. BZ (figura 3.10), é composta por três gráficos, um para cada pedal do piano. Os gráficos representam variações entre acionar ou não os pedais, com A para ativo e I para inativo. Para ser tocado no teclado ou nas cordas. A notação CF (figura 3.8) possui as mesmas instruções.

AC (figura 3.11), deve ser tocada com ruídos. Possui três linhas, correspondentes a locais do piano ou características dos ruídos. I para interior do piano, A para ruídos auxiliares e O para sons fora do piano, na estrutura do instrumento. A posição vertical dos pontos nas linhas indicam as dinâmicas, variando de *fff* a *ppp*. O número de ruídos tocados também está definido na notação.

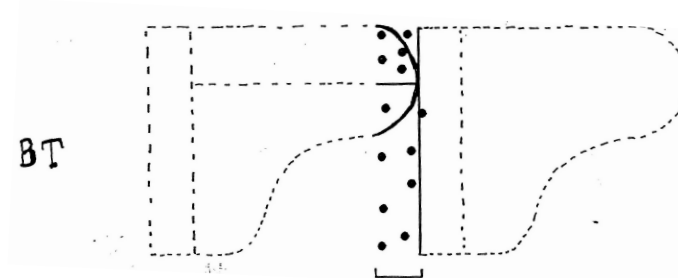


Figura 3.9 – Fragmento BT, *Solo for Piano, Concert for Piano and Orchestra* (Cage, 1957-58)

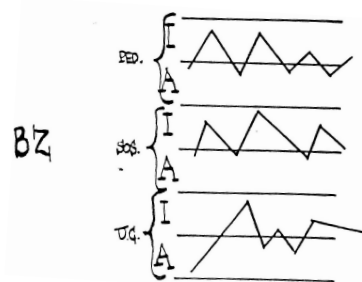


Figura 3.10 – Fragmento BZ, *Solo for Piano, Concert for Piano and Orchestra* (Cage,1957-58)

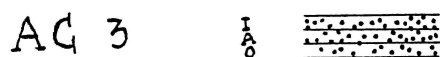


Figura 3.11 – Fragmento AC, *Solo for Piano, Concert for Piano and Orchestra* (Cage,1957-58)

As notações AR, CC, BB, BV, BJ têm maior nível de indeterminação, com grande liberdade para o intérprete.

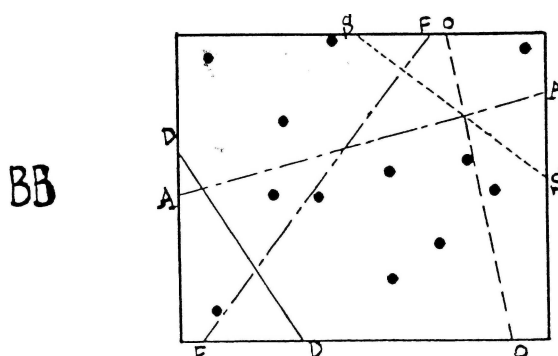


Figura 3.12 – Fragmento BB, *Solo for Piano, Concert for Piano and Orchestra* (Cage,1957-58)

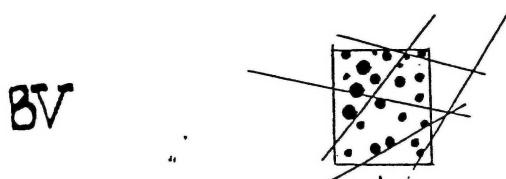


Figura 3.13 – Fragmento BV, *Solo for Piano, Concert for Piano and Orchestra* (Cage,1957-58)

BB(figura 3.12) e BV (figura 3.13) são constituídos de pontos e linhas. Em BB os pontos são notas isoladas e as linhas indicam duração, frequência, timbre, amplitude e ocorrência da nota. As medidas entre linhas perpendiculares traçadas a partir dos pontos até as linhas definem a variação da nota entre

longa e curta, alta ou baixa, forte ou piano, se ocorrerá menos ou mais vezes e qual o seu timbre.

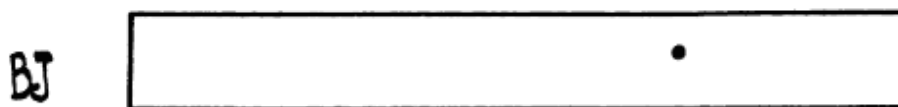


Figura 3.14 – Fragmento BJ, *Solo for Piano, Concert for Piano and Orchestra* (Cage, 1957-58)

BJ (figura 3.14) é uma variação de BB, apresentando somente um ponto, um único som e os limites do retângulo representam frequência, duração, timbre, e amplitude. Assim como em BB, as distâncias entre o ponto e os lados do retângulo definem os aspectos citados.

BV, mais uma variação de BB, possui pontos de tamanhos diferentes. Os pontos maiores correspondem a 4 sons, o ponto médio, a 3 sons, o ponto pequeno a 2 sons e o ponto muito pequeno, a 1 som. As 5 linhas e os 4 limites do perímetro devem ser usados como em BB e BJ.

CC (figura 3.15) possui quatro curvas desenhadas de forma diferente, e o intérprete define qual delas representa a frequência, a duração, a amplitude, e o timbre. Assim como em BB, BV e BJ, devem ser feitas medições através de retas perpendiculares, entre o ponto de interseção das curvas e as linhas retas acima ou abaixo.

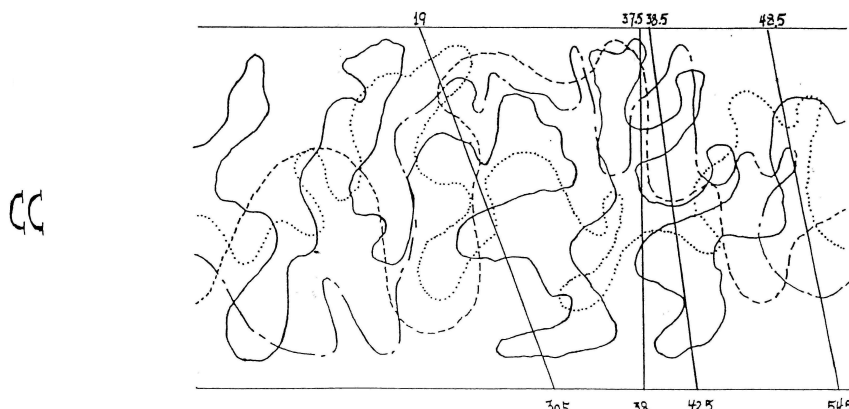


Figura 3.15 – Fragmento CC, *Solo for Piano, Concert for Piano and Orchestra* (Cage, 1957-58)

AR

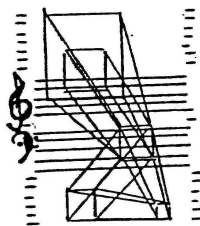


Figura 3.16 – Fragmento AR, *Solo for Piano, Concert for Piano and Orchestra* (Cage, 1957-58)

A notação AR (figura 3.16), é talvez a notação mais livre e indeterminada de todas. Possui a seguinte instrução: tocar seguindo a sugestão do desenho.

Em algumas notações são utilizadas curvas fechadas, como na figura 17. No trecho T são utilizadas linhas curvas que representam variações do âmbito dos clusters. A nota definida serve como um ponto central do gesto e os números são indicações de dinâmicas: quanto menor, mais *piano*.

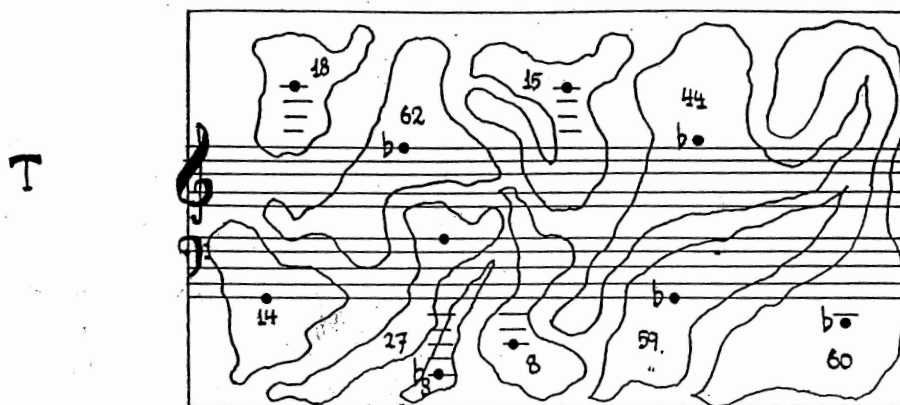


Figura 3.17 – Fragmento T, *Solo for Piano, Concert for Piano and Orchestra* (Cage, 1957-58)

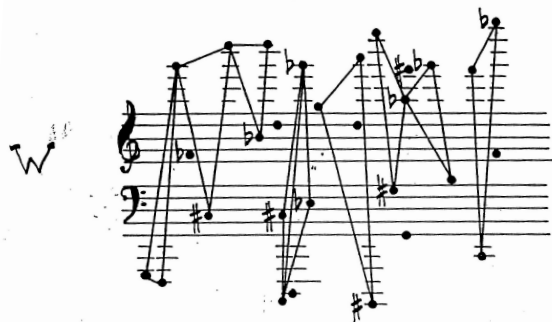


Figura 3.18 – Fragmento W, *Solo for Piano, Concert for Piano and Orchestra* (Cage, 1957-58)



Figura 3.19 – Fragmento Z, *Solo for Piano, Concert for Piano and Orchestra* (Cage, 1957-58)

Em alguns trechos, Cage modifica o simples resultado do processo do *point-drawing* agrupando os pontos em grandes gestos como em W, AH e Z. Em W, (figura 18) as notas ligadas por linhas devem ser tocadas em *legato* e as não ligadas, em *staccato*. No fragmento AH (figura 20), as notas também são ligadas por linhas, e o intérprete deve seguir as setas para tocá-las. Além disso, nesse trecho a clave é livre, podendo ser usada tanto a clave de sol quanto a de fá.

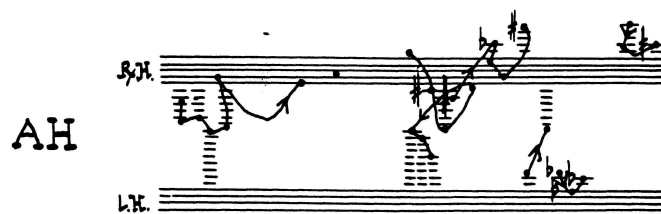


Figura 3.20 – Fragmento AH, *Solo for Piano, Concert for Piano and Orchestra* (Cage, 1957-58)

No fragmento Z (figura 3.19), as linhas ligam as notas indicando o âmbito dos clusters e também, a nota que segue o cluster que deve finalizar o gesto. Assim como em T, os números são indicações de dinâmicas.

Pritchett (1993, p.116) aponta que em algumas notações Cage sobrepõe desenhos, afim de transformar simples notações tradicionais chegando a resultados bem diferentes dos que chegaria se cada desenho ou gráfico fosse usado separadamente. Um exemplo desse processo é o fragmento AM (figura

3.21), que possui claramente duas camadas: um pentagrama com notas e a linhas verticais localizadas acima e abaixo do pentagrama. As linhas verticais definem a duração dos trechos musicais presentes entre elas, que devem sempre ser as mesmas. Essa relação temporal implica uma diferença na relação entre distâncias das notas como estão escritas e como serão tocadas.

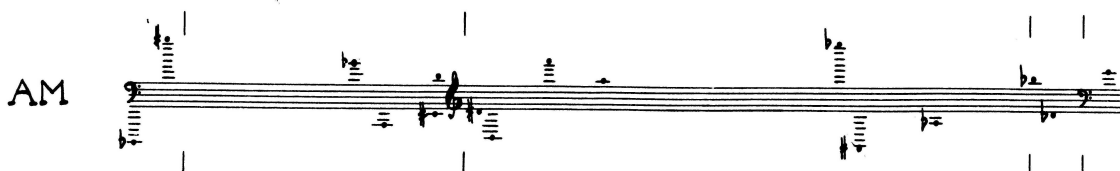


Figura 3.21 – Fragmento AM, *Solo for Piano, Concert for Piano and Orchestra* (Cage, 1957-58)

Outra forma de transformar simples notações através de sobreposições ocorre no fragmento O (figura 3.22), onde um gráfico limita o resultado final de outro. Nesse fragmento encontramos a sobreposição de curvas e linhas retas. As notas são escritas acompanhando as curvas, mas somente no âmbito localizado entre as linhas retas.

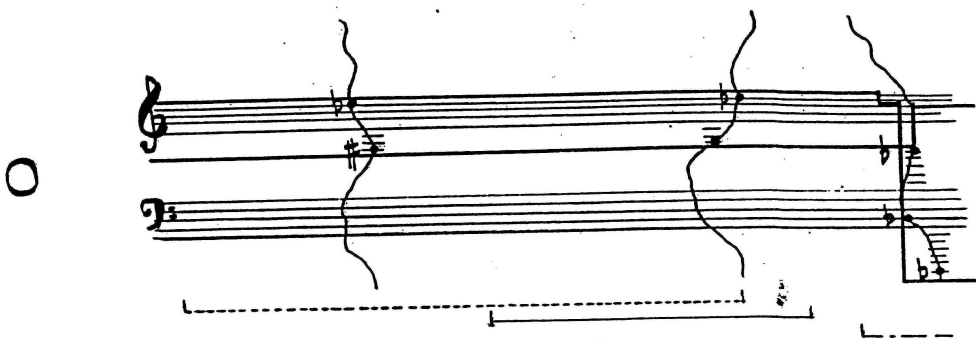


Figura 3.22 – Fragmento O, *Solo for Piano, Concert for Piano and Orchestra* (Cage, 1957-58)

Em alguns fragmentos, Cage transforma pontos em notas musicais simplesmente traçando um retângulo em volta dos pontos. O intérprete deve usar a posição vertical e horizontal dos pontos no espaço para determinar valores de dois quaisquer variáveis musicais. Exemplos dessa notação são BJ (figura 3.14) e BY (figura 3.23). Em BY onde os pontos representam sons de qualquer tipo, com a altura relativa dada por sua posição vertical no espaço e a

posição horizontal, como na maioria dos outros trechos, representa o tempo.

BY

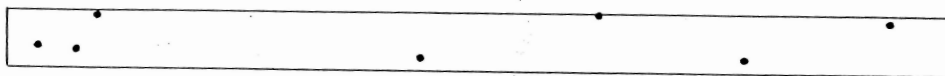


Figura 3.23 – Fragmento BY, *Solo for Piano, Concert for Piano and Orchestra* (Cage, 1957-58)

3.4 David Tudor

Para mim, a música existe como uma realidade espiritual que continuará a existir depois de cada compositor e cada página de notas e dinâmicas serem destruídas. Cada intérprete deve lutar para tornar os aspectos positivos dessa realidade audíveis a um ouvinte. Em caso contrário, que desculpa teria o pobre pianista para existir? (Tudor, apud Holzaepfel :2002, p.173)

Segundo Pritchett (1993, p.78), assim como em *Music of Changes*, o *Solo for Piano* foi possível devido ao meticolosa forma de trabalhar de David Tudor. Cage sabia que poderia confiar uma partitura tão peculiar somente a um intérprete tão especial. A intimidade de Tudor com o trabalho de Cage e sua importância para a realização das peças pode ser claramente notada se compararmos o *Solo for Piano*, feito para Tudor, com os solos dos demais instrumentos. A evidente diferença e a simplicidade da escrita para os demais instrumentos foi necessária, uma vez que seriam tocados por músicos que Cage mal conhecia. Esse foi um dos motivos da estreia da peça ter sido desastrosa, segundo Cage. Os músicos, desconsideraram as explicações de Cage dadas durante os ensaios e o resultado foi insatisfatório.

As qualidades de David Tudor inspiraram muitos compositores a introduzirem liberdade ao intérprete em seus métodos de composição – a música indeterminada elimina a tradicional diferença entre compositor e intérprete. (Cage, apud Holzaepfel :2002, p.183)

De acordo com Pritchett, na interpretação de Tudor no *Solo for Piano* é possível perceber que, apesar da enorme diversidade e dificuldade, a partitura pode ser realizada. Percebe-se a presença da criatividade de Tudor na execução da peça e, ao mesmo tempo, a atenção à espacialização da textura e à separação dos sons, característica estilística marcante de Cage nos anos 50.

Segundo Holzaepfel, as realizações de Tudor são mais do que uma fonte de soluções para notações, às vezes desconcertantes, de Cage e suas instruções, muitas vezes pouco claras. As realizações são modelos e mostram, exemplo após exemplo, como Tudor encontrou na música indeterminada meios pelos quais ele poderia expandir sua imaginação sonora, criando um equilíbrio entre a responsabilidade e a liberdade, entre as exigências de suas leituras estreitas produzidas a partir de texto de um compositor e as possibilidades abertas a um artista virtuoso que poderia liberar sua imaginação.

3.5 Influências do *Concert for Piano and Orchestra*

Diversos trabalhos posteriores tem profunda relação com o *Concert for Piano and Orchestra*. *Fontana Mix* (1958), *Variations I* (1958) e *Variations II* (1961) são baseadas em notações encontradas no *Solo for Piano*. *Solo for Voice 1* (1958), foi composta utilizando o mesmo método usado na composição da parte orquestral do *Concert for Piano and Orchestra*. Devido a proximidade entre essas peças, Cage permitiu execuções simultâneas, como ocorreu em maio de 1958, onde foram executadas simultaneamente *Solo for Voice 1*, *Solo for Piano* e as partes de clarinete, trompete, trombone e tuba do *Concert for Piano and Orchestra* com o título de *Concert for Voice, Piano and Four Instruments*.

Com a composição do *Concert for Piano and Orchestra*, Cage expandiu e diversificou seus processos de composição, suas formas de notação e maneiras como a partitura poderia descrever uma ação ou evento musical. Em peças do período de 1958 a 1961, Cage desenvolve de forma mais radical os resultados obtidos com o *Concert*. Praticamente em todas as composições de Cage deste período encontramos sinais diretos ou indiretos da influência do *Solo for Piano*.

Nesses trabalhos, Cage deixa de produzir partituras musicais e apresenta procedimentos para criar partituras. Pritchett se refere a essas novos trabalhos como ferramentas. *Fontana Mix*, é uma dessas ferramentas. Produzida em

Milão, *Fontana Mix* foi usada para gerar uma partitura para uma peça eletrônica (tape) encomendada por Luciano Berio. O trabalho deriva do fragmento CC do *Solo for Piano. Variations I e Variations II* também são ferramentas que derivaram do *Concert for Piano and Orchestra*. Os fragmentos utilizados foram BB e BV.

A abertura e liberdade dada ao intérprete nas peças indeterminadas como *Concert for Piano and Orchestra, Fontana Mix, Variations I e Variations II* abrem oportunidades para questionamentos sobre os papéis do intérprete e do compositor. James Pritchett (2004, 11-16) analisa a performance de David Tudor em *Variations II*. A partitura dessa peça indeterminada, consiste em cinco páginas de papel transparente com linhas desenhadas que devem ser sobrepostas a uma folha de papel que contém pontos. A sobreposição pode ocorrer da maneira que o intérprete escolher e Cage propõe a distância de uma linha a um ponto como a determinação de um parâmetro musical.

Assim como muitos outros trabalhos de Cage, *Variations II* foi dedicada ao pianista David Tudor e, segundo Pritchett, ao contrário de sua interpretação cuidadosa e detalhada em peças como *Music of Changes e Variations I*, sua interpretação de *Variations II* se afasta da concepção de Cage e direciona a música para um resultado totalmente inesperado. Tudor desconsidera o processo de medição precisa das linhas, esperado por Cage. O processo de variação dos parâmetros é simplificado e passam a ser consideradas somente duas variáveis (por exemplo, duração simples ou complexa) ao invés de variáveis contínuas, obtidas através da medição das linhas. Além disso, Tudor interpreta os parâmetros medidos como uma descrição das ações a serem executadas e não como sons a serem produzidos. As anotações de Tudor sobre a interpretação das durações, por exemplo, mostram muito claramente a diferença entre descrever um som e descrever um processo. Descreve sons com durações simples como "ter seu próprio tempo" - a duração é determinada pelo próprio som, sem necessidade de qualquer intervenção por parte do intérprete. E sons com durações complexas, aqueles que exigem do intérprete uma forma de mantê-lo soando como com uma sobreposição, por exemplo.

Tudor escolhe essa abordagem para a peça devido ao instrumento escolhido para executá-la, um piano amplificado. De acordo com Pritchett, Tudor se interessou mais em explorar as possibilidades de um instrumento que não era totalmente controlável - devido a ação inesperada da amplificação do piano, produzindo feedbacks, vibrações simpáticas. Essa forma de explorar o instrumento é uma forte característica de Tudor em suas composições e é nesse ponto que Pritchett questiona o papel de Tudor como intérprete, que para ele está neste caso agindo como compositor na peça de Cage.

Lochhead (1994, 233-241) aborda a relação do compositor das peças indeterminadas com o intérprete. Segundo Lochhead, Cage e seus companheiros David Tudor, Christian Wolff, Morton Feldman e Earle Brown no final dos anos 50, por trabalharem juntos, desenvolveram princípios estéticos comuns – um estilo –, e dentro desse estilo, havia uma forma subentendida de execução de suas obras. Através de relatos do próprio Cage, nota-se que é esperado do intérprete das obras indeterminadas um entendimento tácito das características desse estilo.

Podemos dizer que o estilo desenvolvido por Cage depende do método de sorteio/composição escolhido. Essa ligação entre o estilo desenvolvido e o método resultam na valorização do processo de composição sobre o resultado.

Em entrevista cedida a Hans G. Helms em 1972, Cage discorre sobre a liberdade dada ao intérprete:

Dar liberdade ao intérprete individual interessa-me cada vez mais. Dada a indivíduos como David Tudor, é claro, gera resultados que são extraordinariamente belos. Quando essa liberdade é dada a indivíduos sem disciplina e que não partem – como digo em vários textos – do zero (por zero entendo a abstenção em relação aos seus gostos e desgostos), que não são, em outras palavras, indivíduos mudados, mas que permanecem como indivíduos com seus gostos e desgostos, daí, é claro, dar liberdade não tem interesse nenhum. (Cage apud. Kostelanetz: 1991,67)

Podemos observar em sua fala que mesmo com a liberdade dada aos intérpretes, padrões estéticos estão sendo empregados e esses padrões refletem necessariamente as fronteiras de um estilo musical. Cage espera

certos resultados em suas peças indeterminadas e julga as performances como mais ou menos belas.

Esse tipo de proposta encontrada nos trabalhos com indeterminação desfaz os limites entre o compositor e o intérprete e essa relação passa melhor definida como um agenciamento do músico através de um estímulo (partitura/grafismo).

Segundo Costa (2009, p.40), para Cage, a questão da indeterminação em música não era meramente técnica, pois envolvia uma disciplina de busca em direção ao inaudito.

Cage encontra problemas nas liberdades dadas ao intérprete. Seja por ignorância em relação ao procedimento, por despreparo técnico ou por má-fé, Cage se deparou com tais situações de “indisciplina” quando por exemplo a estréia de *Atlas Eclipticalis* (1961) foi sabotada pela Filarmônica de Nova York – fato relatado por Cage a Kostelanetz (1991) – ou no fracasso da estreia do *Concert for Piano and Orchestra*, em Nova York.

4. People expect listening to be more than listening: peça para percussão e eletrônica

Peça dedicada à percussionista Natália Mitre, composta no segundo semestre de 2013, na disciplina de mestrado *Composição Eletroacústica e Mista*, ministrada pelo professor João Pedro de Oliveira. Segundo encomendado pela intérprete, todos os instrumentos da peça deveriam ser de metal. A peça possui aproximadamente 10 minutos e 30 segundos e foi estreada no dia 7 de maio de 2015, em concerto do grupo *Derivasons*⁵.

O principal ponto de diálogo dessa peça com a obra de Cage é a valorização do silêncio adotada por Cage após 1951, no terceiro período de seu trabalho.

4.1. Silêncio na obra de Cage

Em texto escrito para o catálogo da exposição “*John Cage and Experimental Art: The Anarchy of Silence*” (PRITCHETT, 2009) no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, Pritchett fala sobre o percurso de Cage, sua reflexão sobre o silêncio e a criação da peça *4'33''*.

Nesse texto podemos perceber que o encontro de Cage com o acaso e o silêncio – e sua opção por trabalhar com essas idéias – acontecem no mesmo período. Esses dois novos princípios - que Cage leva até o fim de sua carreira – estão profundamente relacionados.

Nos anos de 1938 a 1942, Cage atingiu um auge em sua carreira como compositor. Nesse período, ele trabalhava sobretudo com peças para percussão. Estava em busca de novos sons e se interessava por ruídos e por novas formas de criar sons. Considerava previsíveis os resultados obtidos com os instrumentos tradicionais e valorizava a percussão por permitir justamente uma constante experimentação nos modos de produção sonora.

⁵ Grupo de compositores formado por Thais Montanari, Nathália Frago, Marcos Braccini, Renan Fontes, Luís Friche e Marcos Sarriddine.

Segundo Shultis (1995, p.3), desde esse período de sua carreira – 1938 a 1942 – Cage demonstra uma preocupação com a valorização do silêncio ao desenvolver formas de compor baseadas nas durações e não na harmonia. Ao escolher estruturar a música através de durações, passou a considerar som e silêncio como da mesma importância, pois a duração é o substrato comum aos sons e ao silêncio.

Em 1942, Cage se muda de Chicago para Nova Iorque e, ao contrário do esperado, tem dificuldades para continuar sua carreira. Sem a estrutura alcançada em Chicago, Cage passa por dificuldades financeiras. Sem seus instrumentos de percussão e ainda sem contatos com os grupos de Nova Iorque, vê no piano preparado – tratado como uma orquestra de percussão reduzida – uma alternativa para seu trabalho com balés.

Na mesma época, Cage passa a ter contato com a música e a filosofia oriental. Esse contato faz com que vire sua atenção para aspectos musicais não explorados no ocidente. Um deles seria a forma como o silêncio é compreendido na cultura oriental. Progressivamente, Cage passa a valorizar o silêncio como parte essencial de sua música.

A partir de 1948, o silêncio passa a fazer parte de seus pensamentos e de seus textos. Cage (1961, p.18) menciona som e silêncio de formas igualmente importantes para a música. Sua estruturação baseada em durações permitia que som e silêncio pudessem ser tratados igualmente.

O encontro de Cage com o silêncio provocou uma explosão de criatividade. Nos anos imediatamente após o concerto⁶, ele produziu mais música do que em qualquer outro momento de sua vida (perdendo apenas por seus últimos anos na década de 1990). Silêncio, canalizado através do acaso, era capaz de produzir conteúdo infinito de incrível variedade. (Pritchett: 2009)

Cage rompe barreiras, passa a experimentar novas formas de compor. Mostra-se cada vez mais interessado na natureza do silêncio e em como usá-lo

⁶ *Concerto for prepared piano and chamber orchestra.*

composicionalmente. A tabela de sonoridades utilizada em *Music of Changes* (1951) continha 64 casas igualmente divididas entre som e silêncio, igualando-os hierarquicamente.

Após da sua experiência na câmara anecóica, Cage percebeu a impossibilidade física do silêncio e passou a utilizar o silêncio musicalmente como sons não escritos, sons que não existem na partitura.

Em 1952, Cage compõe *4'33"* e realiza finalmente sua idéia de ter uma música onde nenhum som é realizado pelo intérprete. A peça apresenta uma estrutura rítmica, com 3 partes cujas durações – 30", 2'23" e 1'40" – foram definidas através de sorteios. Essa estrutura rítmica vazia de sons escritos tem como material sonoro sons ambientes, sons da sala de concerto. O local de sua estreia foi escolhido por Cage, definindo assim, de certa forma, o material sonoro que preencheria sua peça silenciosa. A peça foi estreada em 1952 por David Tudor.

Sobre *4'33"*, Prittchet questiona as maneiras como o público ouve essa peça e o que Cage pretendeu com ela. A peça traz dificuldades para o público, sobretudo para as pessoas que não estão acostumadas a sentar tranquilamente em silêncio, ainda menos em uma sala de concerto.

David Tudor em entrevista com Peter Dickinson em julho de 1987 fala sobre o processo de composição de *4'33"*:

Essa peça surgiu a partir do método de composição de *Music of Changes*. Quando John estava a compondo, falou dela para mim como algo que era inerente ao processo de I Ching e que ele sentiu que deveria fazê-lo. (...) Uma vez que o procedimento para *Music of Changes* definia que de 64 possibilidades 32 seriam silêncio, ele simplesmente arrumou o sua tabela para que só fossem sorteados os 32 números correspondentes ao silêncio. (Tudor: 2006, p.86)

O que motivou Cage a fazer uma peça sem som algum? Segundo Prittchet, seu encontro com o silêncio mudou completamente sua vida e sua forma de compor. As circunstâncias e o contexto que o levaram a chegar a novas percepções são fundamentais para o entendimento dessa busca pelo silêncio.

E esse silêncio a que Cage se refere é algo sempre acessível a qualquer pessoa. Funciona como uma meditação, refletir sobre suas experiências e olhar para si, voltando sua mente ao silêncio, mesmo que por poucos momentos.

No trecho abaixo, Pritchett fala sobre momentos de encontro com o silêncio:

Para mim, era o silêncio que aconteceu quando eu saí e ouvi o vento nas árvores, forte, chamando-me para a floresta. Era o silêncio que aconteceu quando segurei em meus braços um ente querido que estava sofrendo. Era o silêncio que aconteceu quando, abrindo a porta e esperando para ver as estrelas da manhã, eu vi a neve caindo em seu lugar. Quando tocamos o silêncio em momentos como esses, nós experimentamos esse mesmo momento em que o silêncio ensinou John Cage como compor. (Pritchett: 2009)

Segundo Pritchett, *4'33"* é um tributo ao silêncio e tem como seu papel mais útil inspirar sua busca. Mais que um objeto estético, para ser ouvida como qualquer outra peça, essa obra levanta questões de caráter filosófico à natureza da escuta e serve como um lembrete a todos sobre a existência do silêncio e o caminho que Cage percorreu até chegar a esse entendimento.

Entretanto, a polêmica que essa peça levantou está frequentemente associada a uma interpretação que desconsidera sua posição dentro da produção de Cage. Além disso, é vista como “a peça sem som” ou “a peça em silêncio”, sem carregar a ideia e o contexto de onde brotou a ideia da obra. O mais importante naquele momento era o que surgia ou se transformava em torno do conceito de silêncio.

4.2. Análise de *People expect listening to be more than listening*

Após a contextualização da presença do silêncio na obra de Cage, serão detalhados nessa análise tanto os aspectos expressivos – ponto de diálogo com a obra de Cage – quanto aspectos formais e técnicos da peça.

4.2.1 Instrumentação

Como dito anteriormente, foi sugerido pela intérprete que todos os instrumentos da peça deveriam ser de metal. A peça possui a seguinte instrumentação:

- Vibrafone
- Prato com *sizzle* (corrente para efeito)
- Prato chinês
- Prato *stack* (um prato sobre outro)
- Ralador de metal
- Folha de papel alumínio
- 4 canos , com alturas diferentes
- 2 panelas, com alturas diferentes
- 2 *brake drums*, com alturas diferentes

4.2.2 O silêncio

O silêncio, nessa peça, é um elemento de grande importância. Como seria possível fazer música sem o silêncio? Ou o que seria do som sem o silêncio? Ou ainda, como lidamos com o silêncio à nossa volta? Inspirada na forma como Cage passou a pensar e trabalhar o silêncio em suas obras, sobretudo após sua experiência na câmara anecóica e na peça 4'33", procurei utilizá-lo como um elemento chave na peça. A peça possui momentos de silêncio e trechos com dinâmica delicada, com sons quase inaudíveis.

4.2.3 Elementos cênicos

Elementos cênicos foram incorporados aos momentos de silêncio. São gestos em que o intérprete simula o ato de tocar, posicionando-se em frente ao instrumento ou simplesmente o segurando. Essas ações tem a intenção de valorizar o silêncio, mostrar que ele faz parte da música assim como os sons (Figura 4.1).

Algumas vezes o intérprete gesticula, toca sem produzir som, trazendo à tona a imagem que o silêncio pode ser tocado, mesmo que de forma fantasiosa em nossa imaginação. Em outros, o intérprete se posiciona em frente ao instrumento ou o segura, e se permanece ali por alguns segundos sem produzir som, é como se o tempo se prolongasse em função do silêncio, de modo a torná-lo estranho ou inconveniente. Em música espera-se som, e na falta dele é possível que ocorra um desconforto ou uma sensação de erro.

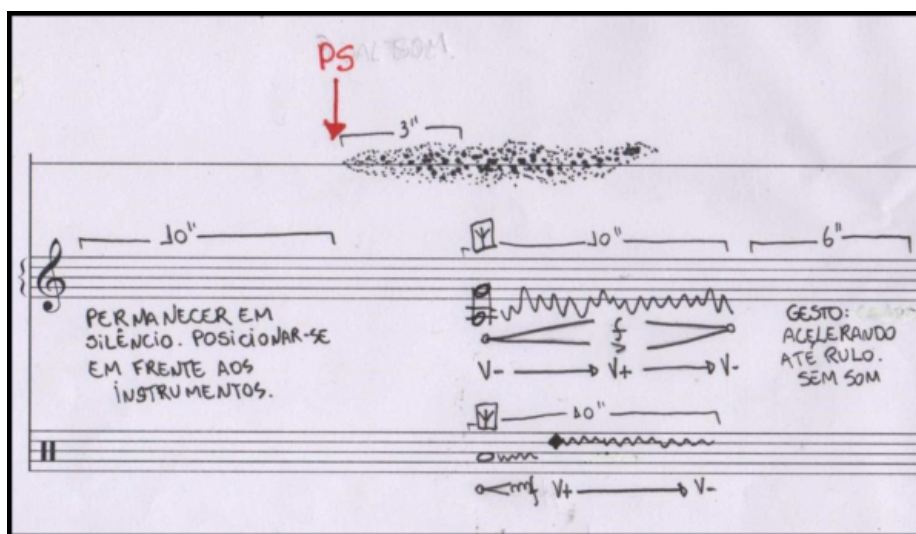


Figura 4.1: gesto durante o silêncio

Com esses momentos de estatismo do intérprete, é possível trazer propositalmente esse desconforto e em sua recorrência na peça, transformar essa impressão de erro em um sentido formal deliberado.

A peça também explora trechos em dinâmicas sutis, com pouquíssimo som, que buscam alimentar uma sensação de dúvida no ouvinte, fazê-lo se questionar se há som ou silêncio, se a peça realmente começou.

Na gravação da peça, realizada no dia 7 de maio de 2015 e anexada ao texto da dissertação, podemos observar como essa dúvida sobre o início da peça realmente ocorreu. Nos primeiros segundos, com a intérprete já localizada no palco em frente ao instrumento e a peça já iniciada podemos ainda ouvir ruídos na plateia, como que aguardassem o início do som para começar a música.

4.2.4 Interação com a eletroacústica

A peça possui trechos onde a relação entre a parte instrumental e a parte eletroacústica acontece de forma mais livre. Os gestos instrumentais nesses trechos possuem uma indicação do tempo de duração, mas não há preocupação com a exatidão do ritmo escrito e com a sincronia com a eletroacústica. Nesses trechos, também há o uso de indeterminação, momentos com caixas em que são definidas notas, dinâmicas e padrões rítmicos, mas o intérprete pode recombina-los da maneira que quiser (Figura 4.2).

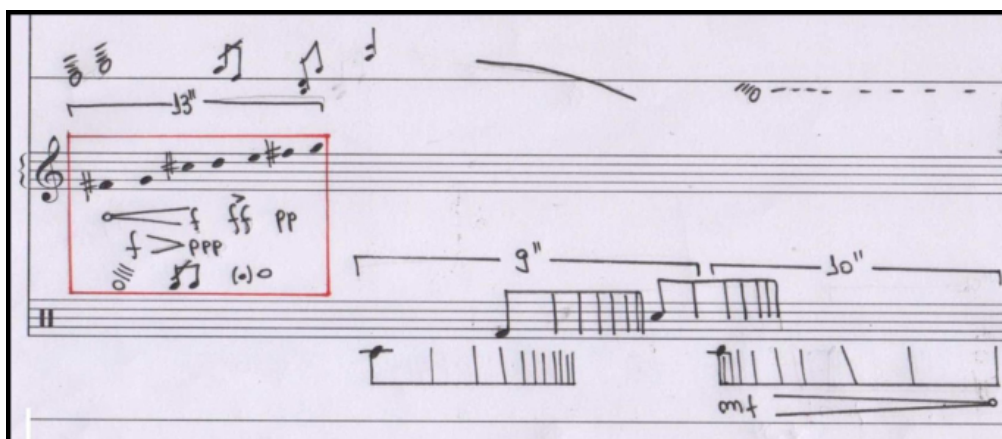
The image shows a handwritten musical score on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains several notes and rests, with a bracket above indicating a duration of 13". The bottom staff is in bass clef and contains rhythmic patterns represented by vertical lines of varying heights and widths. A red box highlights a section of the top staff containing notes and dynamic markings: *f*, *ff*, *pp*, *f*, *ppp*, and a circled *o*. Other time-based annotations include a 9" bracket above a rhythmic pattern and a 10" bracket above another. The word *mf* is written below the bottom staff.

Figura 4.2: trechos com duração aproximada de tempo e caixa com material para escolha do intérprete.

Há outros trechos em que o andamento e o ritmo dos gestos instrumentais são definidos. Nesses momentos encontramos vários ataques sincronizados entre a parte instrumental e a parte eletroacústica. A partitura possui uma linha de tempo, com a indicação de segundos e requer o uso de um cronômetro. Tanto a eletroacústica quanto o cronômetro são acionados pelo intérprete através de pedais conectados a um computador, de acordo com as indicações na partitura (Figura 4.3). Para controle dos pedais foi utilizado um *patch* no software Pd (*Pure Data*).

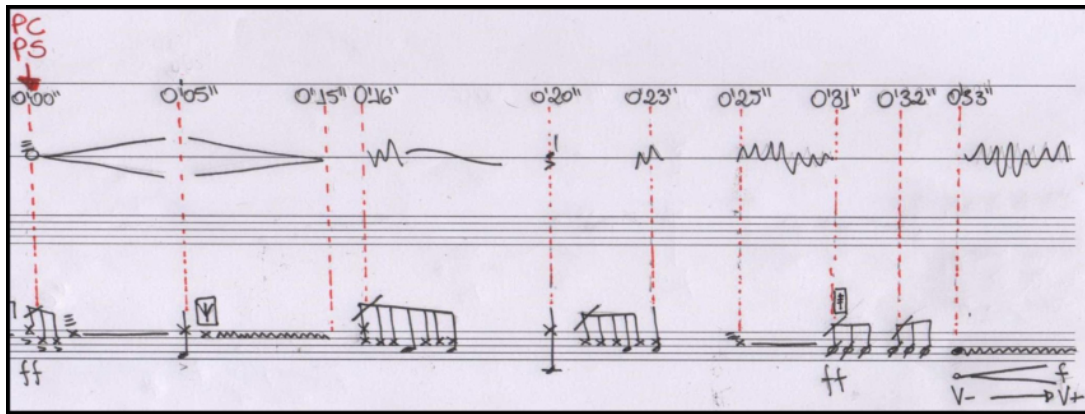


Figura 4.3: trechos de ataques sincronizados entre a parte instrumental e a parte eletroacústica.

4.2.5 Estrutura Formal

As principais articulações acontecem sobretudo através de silêncios ou de passagens em que ocorrem rarefações. Podemos dividir a peça de acordo com a figura 4.4. As marcações de tempo seguem gravação realizada no dia 7 de maio de 2015 e anexada ao texto da dissertação.

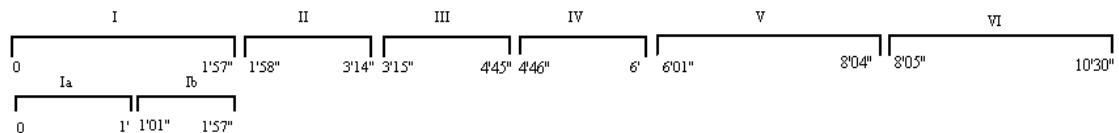


Figura 4.4: Seções articulatórias da peça para percussão e eletrônica

Globalmente, a peça se caracteriza por iniciar e terminar em silêncio e essa característica se repete no início e fim da maior parte das seções. As variações de densidade foram outro aspecto importante na composição da peça.

Tanto na parte eletroacústica quanto na parte instrumental, a textura sonora é formada de sons ásperos em contraste a sons lisos. Procurei trabalhar com os limites dessas duas sonoridades/texturas, de forma que elas se transformassem gradativamente ou bruscamente uma na outra.

Essas transformações podem ser encontradas tanto na macroestrutura da peça – considerando toda a peça como uma grande transformação timbrística, com o início marcado pela presença da textura áspera e o fim com sons lisos –,

quanto nas microestruturas da peça – há seções e mesmo gestos em que podemos perceber essa transformação timbrística. Apesar da importância das transformações timbrísticas, há seções onde predominam sonoridades ásperas ou lisas.

O silêncio, dentro dessa transformação de timbres e texturas, funciona como um elemento que auxilia a transformação. É ele que a torna gradual ou brusca, que ajuda a evidenciar as mudanças e a criar respirações entre os gestos.

Para criar os timbres de sons lisos, prolongados e ressonantes utilizei instrumentos como vibrafone, canos, *brake drums* e pratos com arco. Para os sons ásperos utilizei ralador, painéis, pratos e efeitos como amassar folha de papel alumínio, utilizar a baqueta de metal ou vassourinha no vibrafone, pratos e *brake drums*.

A parte eletroacústica foi construída através de trechos de sons gravados. A manipulação desses sons foi feita através de experimentações em busca dos timbres ásperos e lisos, de forma mais empírica. Escolhi representar a textura áspera modificando o som através de procedimentos de granulações e distorções e a textura lisa, através de ressonâncias. Foram exploradas as combinações de texturas diferentes por superposição de camadas e também as transformações de uma textura em outra.

A seguir, para ilustrar as diferentes texturas, serão comentados dois trechos da peça onde as sonoridades lisas e ásperas estão claramente definidas.

Entre 2'29" e 2'50", trecho da segunda seção, podemos observar sons lisos tanto na eletroacústica quanto nos instrumentos. Na eletroacústica observamos sons de rulos e ataques em instrumentos ressonantes manipulados, acrescentando ainda mais ressonância com o objetivo de exaltar essa característica na textura. Nos instrumentos, encontramos rulos e ataques nos vibrafones e canos. A resultante final é uma textura predominantemente lisa e ressonante.

No espectrograma (Figura 4.5) podemos observar características da textura lisa, que apresenta parciais mais nítidas e linhas horizontais marcadas.

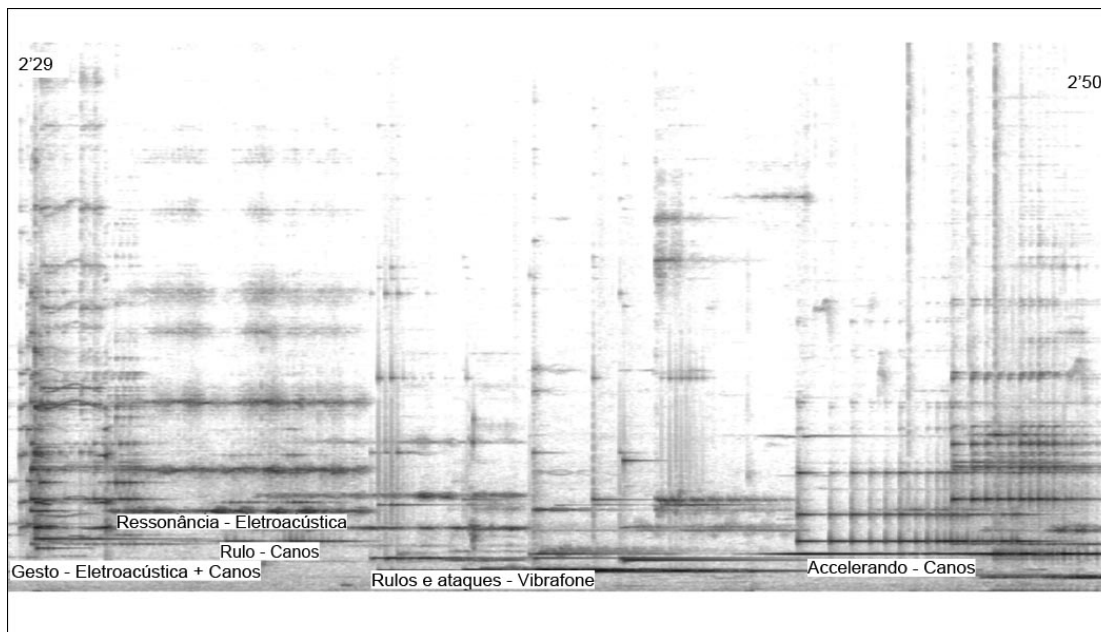


Figura 4.5: exemplo de espectro da textura lisa

Entre 5'17" a 5'45", trecho da quarta seção, observamos uma textura predominantemente áspera, resultante dos elementos ásperos utilizados tanto na eletroacústica quanto nos instrumentos. O espectro desse trecho é ruidoso, apresentando uma área cinzenta e homogênea (Figura 4.6). Os materiais utilizados na eletroacústica são gravações de metais raspados, superfícies lixadas e marteladas modificadas com granulações mais ou menos marcantes e distorções, ora suaves, ora mais intensas. Nos instrumentos, rulos nos pratos e ataques nos pratos e ralador.

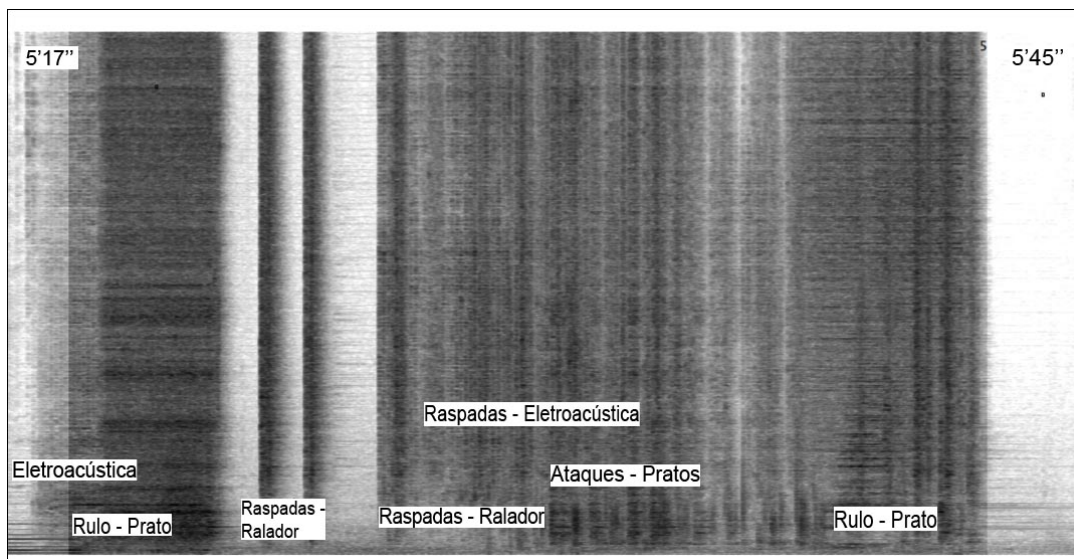


Figura 4.6: exemplo de espectro da textura áspera

4.2.6 Análise Formal

- **Primeira seção (0' a 1'57")**

A primeira seção (Figura 4.7). possui muitos trechos silenciosos e texturas rarefeitas, sendo subdivida em duas partes articuladas por silêncio.

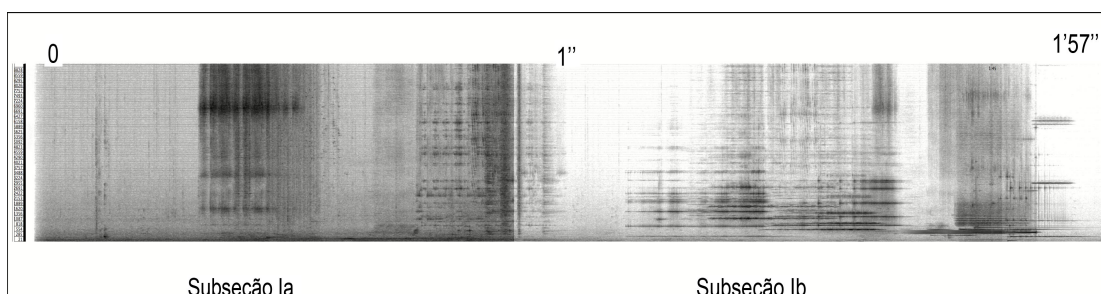


Figura 4.7: seção I e subseções Ia e Ib

A sonoridade dessa seção é caracterizada por sons ásperos na eletroacústica e nos instrumentos que se transformam em sons lisos e ressonantes. A transformação é gradual, e no final do trecho ainda ouvimos sinais de sons granulados e ásperos na eletroacústica. No espectrograma podemos observar essa transformação, com a primeira subseção apresentando uma áreas

cinzentas e mais homogêneas e a segunda subseção com parciais mais nítidas e linhas horizontais marcadas.

Na primeira subseção encontramos basicamente sons ásperos com textura rarefeita, em dinâmicas delicadas e o silêncio é bastante presente. Ela se inicia com um longo silêncio e possui dois gestos sonoros principais intercalados por silêncio (Figura 4.9). O primeiro gesto é um ruído granulado na eletroacústica combinado com som de raspadas de vassourinha no vibrafone. O gesto se desfaz dando lugar a um novo momento de silêncio. O segundo gesto sonoro possui ruídos e suaves ressonâncias na eletroacústica e raspadas de sonoridade áspera no brake drum, ralador e pratos.

A peça foi gravada durante um concerto com a presença de público, em um local que não possui isolamento acústico. Portanto podemos ouvir durante toda a peça ruídos tanto de dentro do teatro quanto de fora. Na figura 4.8 podemos perceber as interferências desses ruídos durante os momentos silenciosos presentes nessa seção e que justificam as diferenças no espectro entre os momentos de silêncio – primeiro e segundo momentos mais ruidosos e o terceiro com menos ruído.

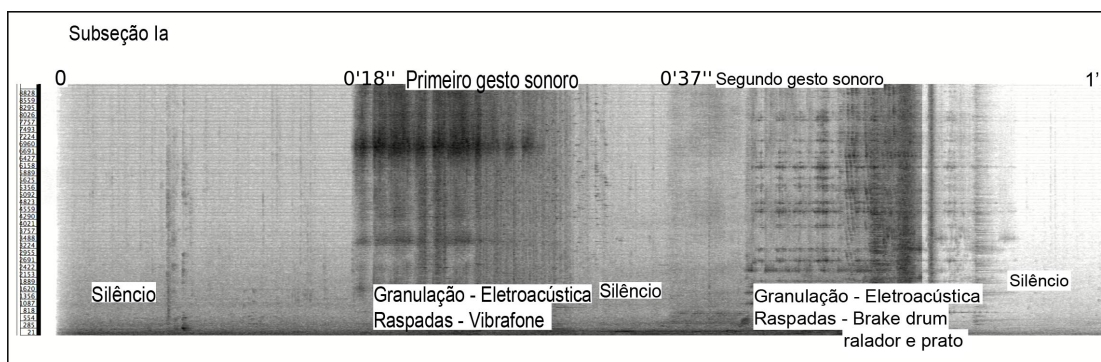


Figura 4.8: gestos subseção Ia

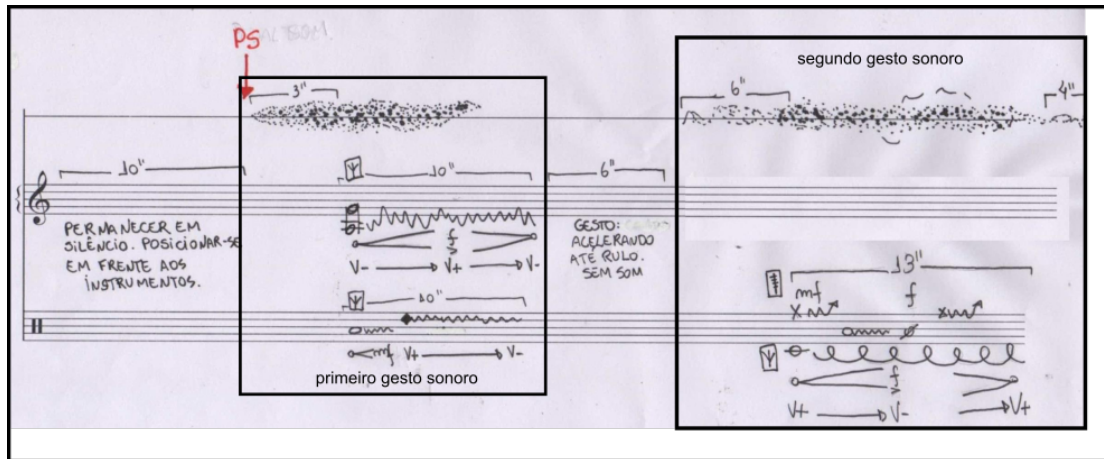


Figura 4.9: gestos subseção Ia na partitura

Na segunda subseção (Figura 4.10) a textura se torna mais densa, menos silenciosa, com a transformação dos sons ásperos em lisos. A sonoridade é formada por uma textura em camadas com gestos na eletroacústica e nos instrumentos. A eletroacústica varia entre rulos ressonantes e ruídos granulados. A parte instrumental apresenta rulos nos canos e *brake drums* que se fundem aos rulos da eletroacústica.

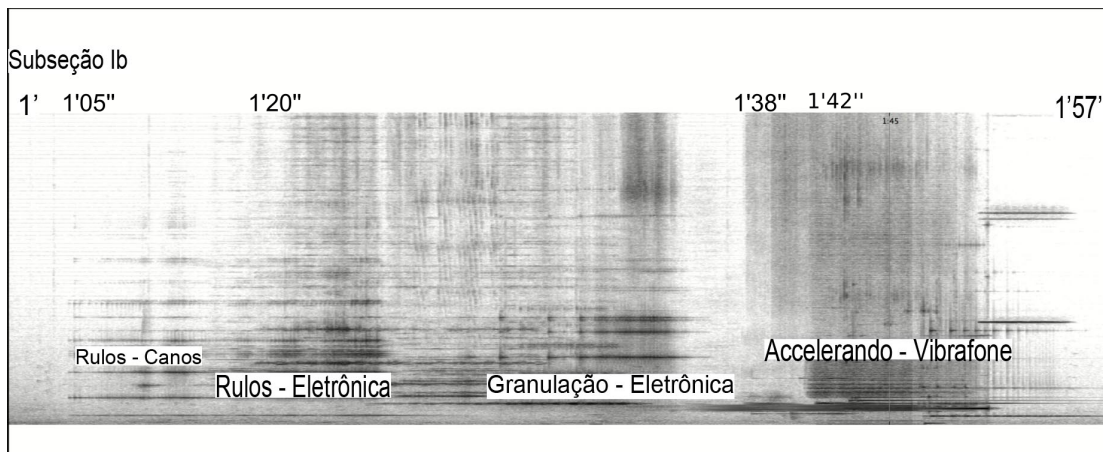


Figura 4.10: subseção Ib

A subseção se finaliza com gestos longos de acelerando no vibrafone fundidos à eletroacústica. Em 1'42'' encontramos um gesto rápido no vibrafone que antecede gestos da próxima seção (Figura 4.11).



Figura 4.11: gesto no vibrafone que antecede gestos da próxima seção

- **Segunda seção (1'58'' a 3'14'')**

Seção com sonoridade predominantemente lisa, com poucas interferências de sons ásperos na eletroacústica. Apresenta em seu início e final uma textura rarefeita com gestos longos de rulo no brake drum e acelerandos e desacelerandos nos canos e brake drum. Em contraste, no meio da seção encontramos gestos mais rápidos no vibrafone e nos canos, tornando a textura mais densa e diversificada. Esses gestos são um desenvolvimento da idéia apresentada na primeira seção (Figuras 4.12 e 4.13).

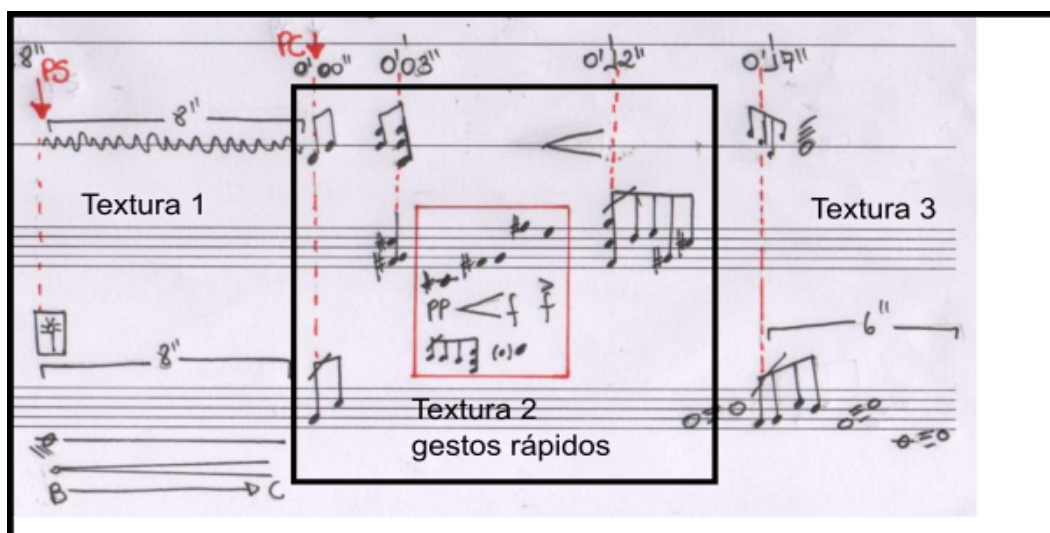


Figura 4.12: variação de texturas da segunda seção, gestos rápidos desenvolvimento da ideia apresentada na primeira seção.

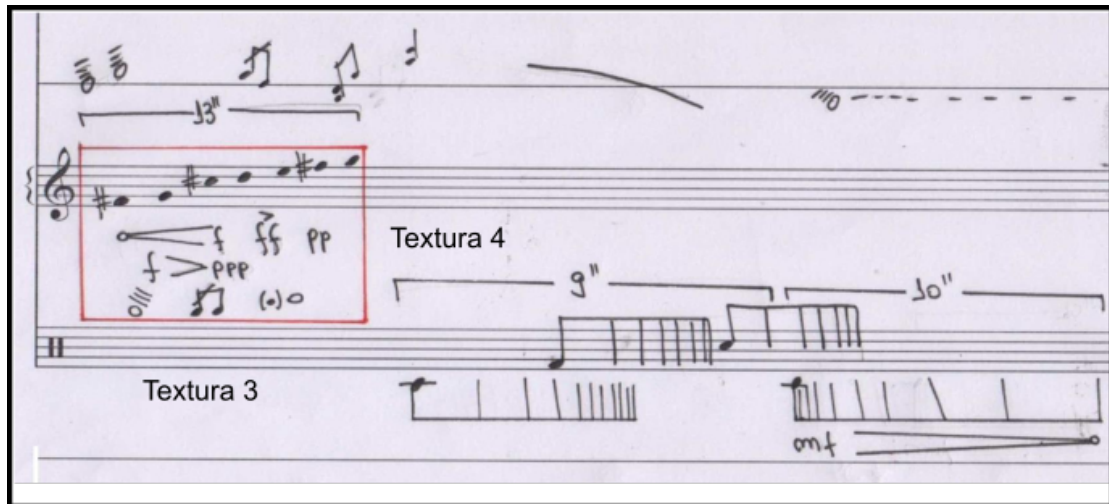


Figura 4.13: variação de texturas da segunda seção.

O material sonoro pode ser dividido em quatro texturas principais (Figura 4.14).

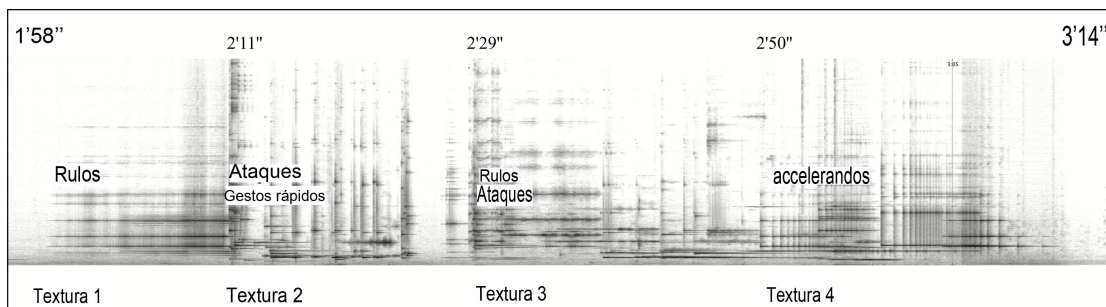


Figura 4.14: espectro da variação de texturas da segunda seção.

A primeira é formada pelo rulo nos canos e sons distorcidos e ásperos na eletroacústica. A segunda textura é formada por ataques, gestos rápidos e ressonantes nos canos e no vibrafone e na eletroacústica. A terceira é mais densa que a segunda, possui rulos e gestos mais longos com a eletroacústica mais preenchida e ressonante. E a quarta textura é formada por acelerandos e desacelerandos nos canos e ressonâncias na eletroacústica.

- **Terceira seção (3'15" a 4'45")**

A terceira seção é composta basicamente de sons lisos com pequena interferência de sons ásperos (3'43" a 3'50").

No espectro podemos observar a mudança na textura (Figura 4.15).

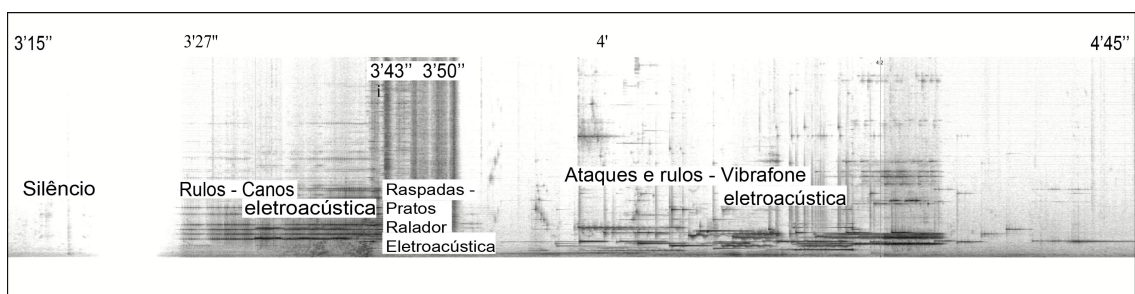


Figura 4.15: terceira seção, sons lisos com interferência áspera

Se inicia com silêncio, com gesto sem som que se torna som, um rulo longo nos brake drum e canos. A textura, que começa rarefeita se adensa pouco a pouco. A interferência dos sons ásperos (Figura 4.16), parte mais ruidosa e homogênea do espectro, marca o crescendo da densidade e na movimentação dos gestos que se tornam mais marcantes. A textura se esvazia, e cresce novamente do nada para gestos rápidos, ressonantes e lisos com textura mais densa que se desfaz ao final da seção.

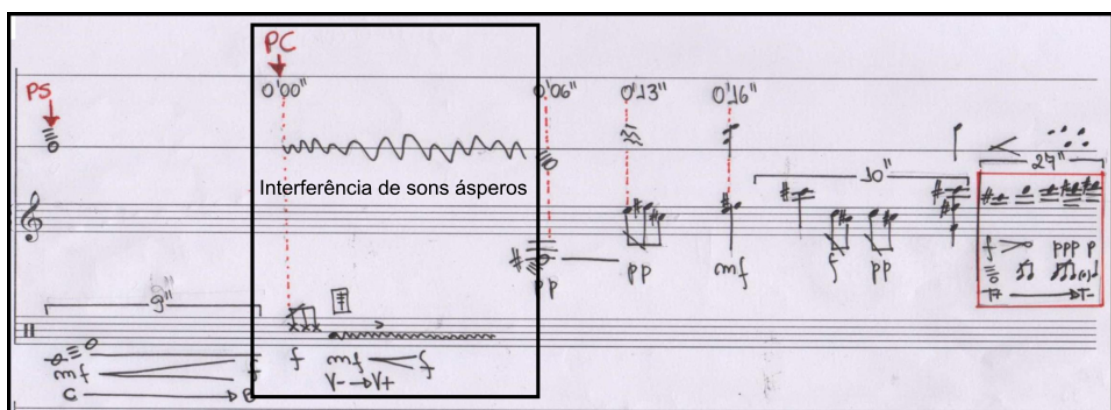


Figura 4.16: interferências de sons ásperos na textura da terceira seção.

- **Quarta seção (4'46'' a 6')**

Um rulo no prato marca o início da quarta seção da peça. Essa seção inteira possui sonoridade áspera, sendo bem evidente no espectro a presença de ruídos e granulações (Figura 4.17). Os timbres utilizados são pratos, ralador e panelas, com ataques marcantes, raspados com baquetas de metal – resultando no momento menos liso de toda a peça – fundidos a ruídos distorcidos e granulados da eletroacústica. (Figura 4.18)

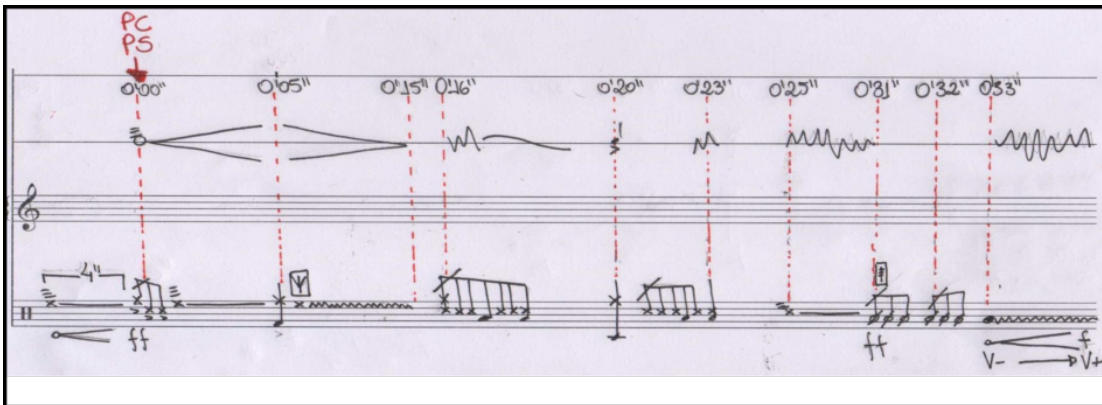


Figura 4.17: trecho quarta seção, presença de ataques e rulos em timbres que caracterizam a textura áspera.

Os rulos iniciais (4'46'' a 5'09'') no prato com efeitos de sonoridade áspera se fundem com os ruídos granulados da eletroacústica. A textura se alterna rapidamente entre momentos densos e rarefeitos, o silêncio intensifica essas

alternâncias. A seção termina novamente em momento de rarefação da textura, levando ao silêncio.

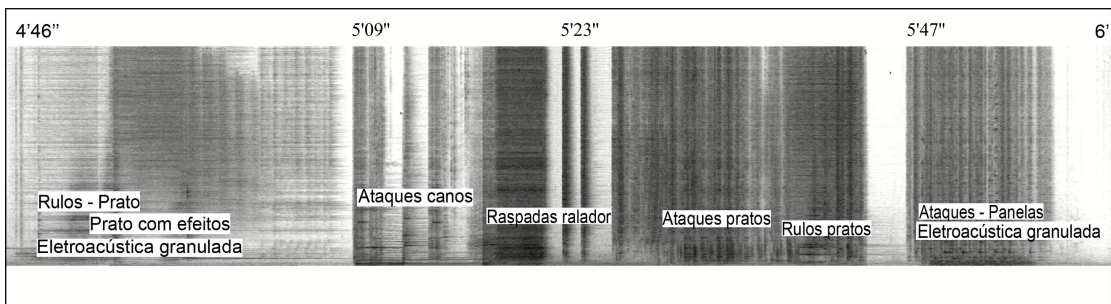


Figura 4.18: quarta seção, textura áspera.

- **Quinta seção (6'01'' a 7'50'')**

A quinta seção se inicia e termina em silêncio. Nessa seção podemos perceber com clareza a sonoridade se transformando, sons ásperos se tornando lisos e lisos se tornando ásperos (Figura 4.19).



Figura 4.19: trecho quinta seção, transição da textura lisa para áspera.

O início é marcado pelo silêncio, que é pouco a pouco invadido pelo som longo do papel alumínio sendo amassado, que é invadido por sua vez pelos ataques nas panelas que se adensam e se tornam sons ressonantes (6'40'') (Figura 4.20).

Logo após, os ataques nos pratos e ralador se adensam, crescem e gestos rápidos e ressonantes de canos e vibrafone tomam o lugar dos sons ásperos. A textura densa novamente se rarefaz, e o raspado no vibrafone e *brake drum*, quase inaudível, torna-se novamente silêncio. (Figura 4.21)

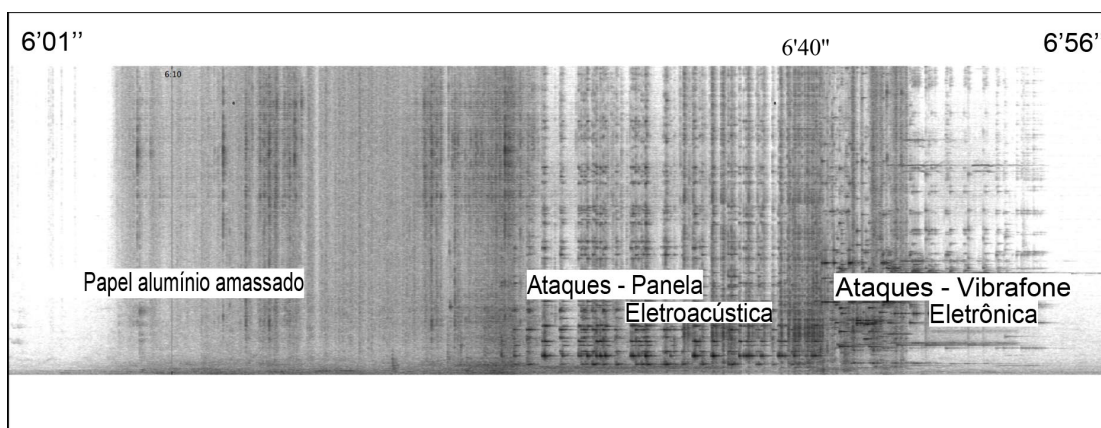


Figura 4.20: trecho quinta seção, transição de texturas

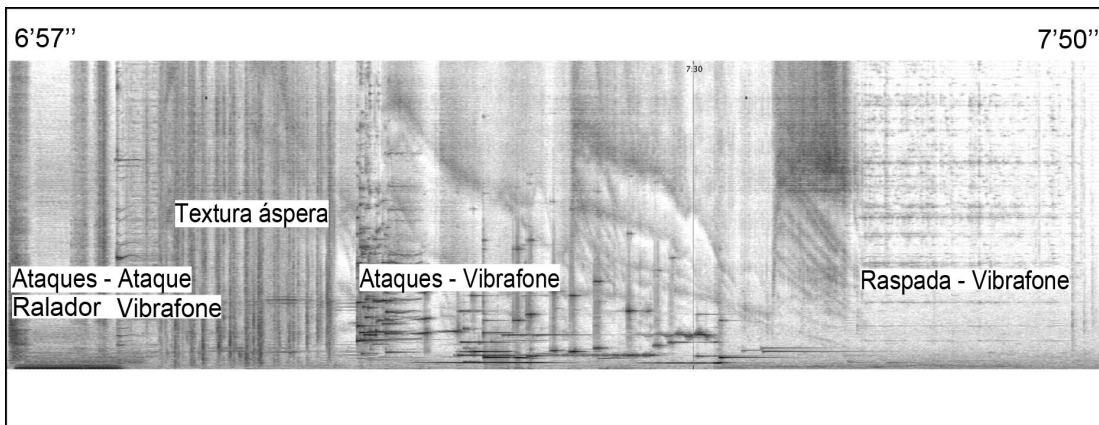


Figura 4.21: trecho quinta seção, transição de texturas

- **Sexta seção (7'51" a 10'30")**

Na sexta e última seção, sons ásperos e lisos coexistem, o que pode ser observado no espectrograma (Figura 4.22 e 4.23).

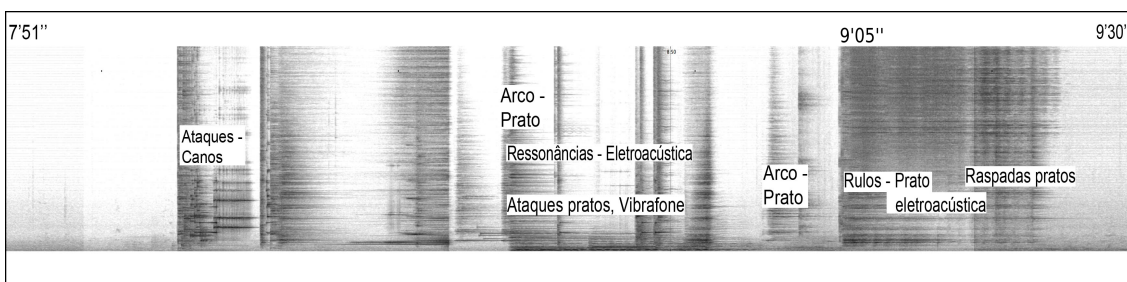


Figura 4.22: trecho sexta seção, textura áspera e lisa coexistem

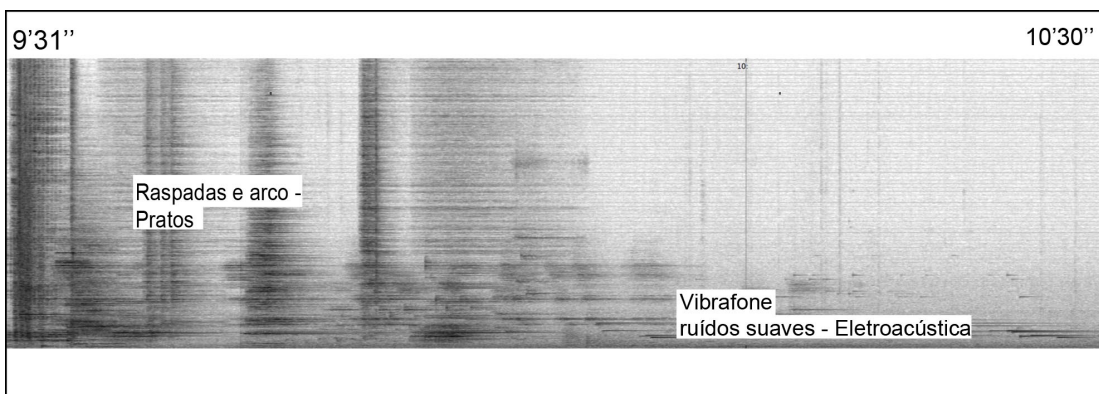


Figura 4.23: trecho sexta seção, textura áspera e lisa coexistem

De modo geral a textura é mais rarefeita, com gestos isolados separados por silêncios. Aos 9'05" ocorre um gesto longo que decresce até um momento marcante de silêncio.

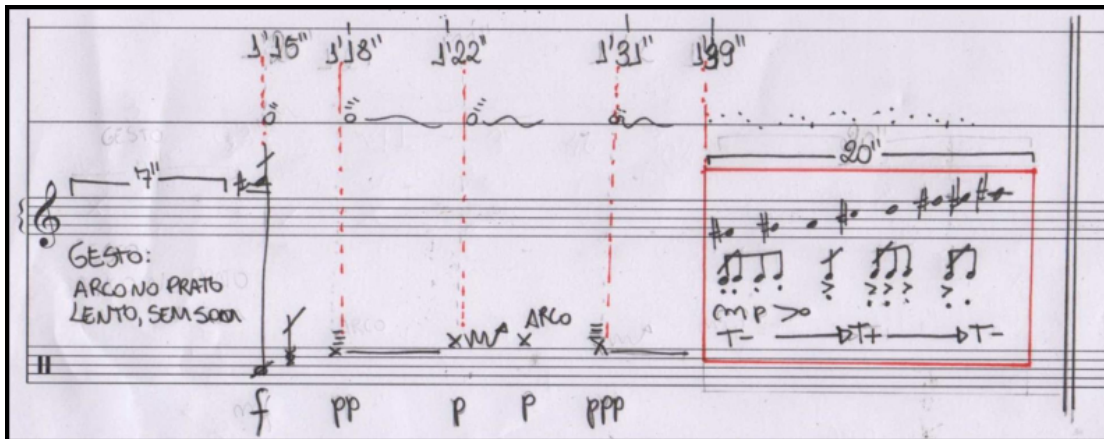


Figura 4.24: trecho sexta seção, silêncio e final da peça onde a textura se rarefaz.

A peça caminha para o final (figura 4.24) com gestos cada vez mais espaçados e dinâmicas delicadas, até desaparecerem e se tornarem silêncio.

4.3 Conclusão

Das três peças compostas para esse pesquisa, *People expect listening to be more than listening* é a que menos possui relação com os processos de acaso e indeterminados estudados nessa dissertação. Seu diálogo com a obra de Cage acontece na valorização do silêncio.

Para mim foi um desafio compor com o silêncio e pensá-lo da mesma importância como penso o som, tanto no momento da concepção da peça, quando imaginei maneiras de passar do silêncio para o som de forma suave, levando o ouvinte a refletir se existe som ou silêncio, quanto no momento de trabalhar a delicadeza e os aspectos sutis com a intérprete, de modo que ela “tocasse” o silêncio de forma convincente. Considerei um trabalho interessante e que me trouxe uma abertura da sensibilidade para utilizar esse elemento em outros momentos, em outras peças.

5. Não tenho nada a dizer e estou dizendo: peça para voz e meios eletroacústicos

Composta em 2015 para a soprano Nívea Raf, a peça possui aproximadamente a duração de 8 minutos e 30 segundos e foi inspirada no caráter indeterminado e nas notações das obras *Concerto for Piano and Orchestra* (1957) e *Aria* (1958). Sua estréia aconteceu no dia 8 de maio de 2015, em concerto do grupo *Derivasons*.

Aria (1958) foi composta para Cathy Berberian e é uma das peças derivadas do *Concerto for Piano and Orchestra*. A partitura possui linhas curvas em 10 diferentes cores. As linhas definem a duração e as alturas relativas dos gestos, enquanto que as cores indicam diferentes estilos de canto escolhidos pelo intérprete. Além disso, quadrados pretos indicam ruídos. O texto da peça consiste de vogais, consoantes, palavras e frases em cinco diferentes línguas. Pode ser executada juntamente com *Fontana Mix* – obra eletroacústica composta em 1958 – ou qualquer trecho do *Concerto for Piano and Orchestra*.

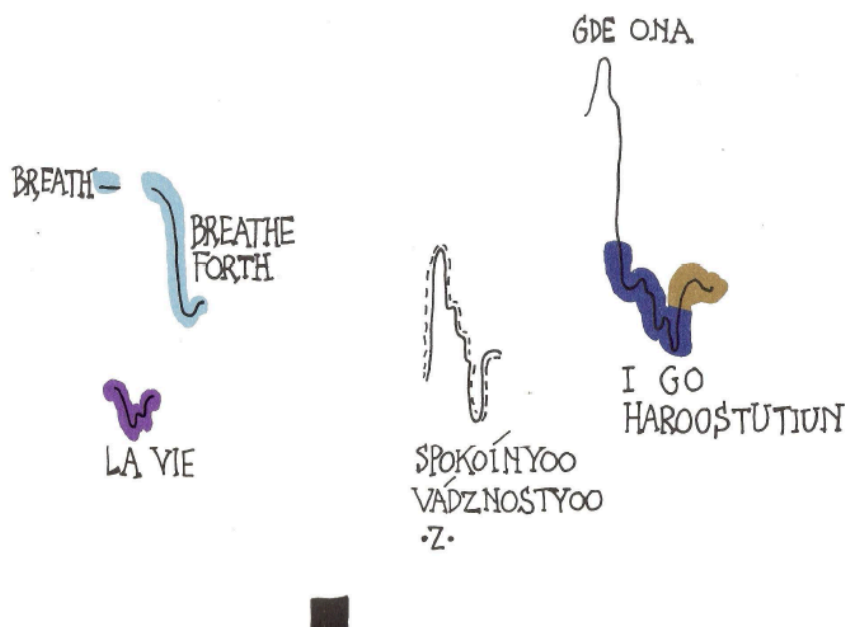


Figura 5.1: trecho de *Ária* (1958)

Não tenho nada a dizer e estou dizendo possui 20 páginas que podem ser executadas em qualquer ordem e têm duração livre. A parte eletroacústica pode ou não ser acionada pela intérprete utilizando um dispositivo presente no palco⁷.

O nome da peça, escolhido entre frases da palestra *Lecture on Nothing* (Cage, 1961), pode ser relacionado ao fato da peça ter vários textos, em várias línguas, palavras soltas, trechos de várias músicas, muitas vozes ao mesmo tempo, mas que não levam a nenhum discurso completo ou linear. Como se várias vozes estivessem falando, mas sem ter nada a dizer.

5.1 A partitura

A partitura possui linhas e pontos criados através da técnica *point-drawing*, desenvolvida por Cage em 1953⁸. Observando o papel em branco, marquei com lápis as imperfeições encontradas e a partir delas defini o tamanho, a posição dos pontos e o caminho das linhas (figura 5.2).



Figura 5.2: rascunho com as marcas das imperfeições

⁷ Em sua estréia, a eletrônica foi acionada de fora do palco. Combinamos alguns gestos para que o técnico de som acionasse no momento desejado pela intérprete.

⁸ A partir de 1952, após sua experiência com *Music of Changes*, compondo através de sorteios e tabelas, Cage desenvolveu diversas formas de composição para continuar utilizando a aleatoriedade porém de forma mais ágil. Daí surgiu a técnica de *point-drawing*.

São dadas as seguintes instruções sobre as linhas e os pontos:

LINHAS

- as medidas horizontais em relação a folha representam a duração e as verticais, as alturas;
- quando houver mais de um caminho possível, esse deve ser escolhido pelo intérprete;
- alguns trechos apresentam dinâmicas. As indicações **(f)** representam algo entre **f** e **fff** e **(p)** algo entre **p** e **pppp**;
- os trechos sem dinâmica devem ser interpretados livremente pelo intérprete;
- devem ser usadas diferentes técnicas vocais, a serem definidas pelo intérprete. É recomendável o uso de mais de uma técnica em gestos mais longos. As técnicas podem ser sons nasais, boca chiosa, coloraturas, canto difônico, belting, fry, lírico, voz de peito, super agudos.

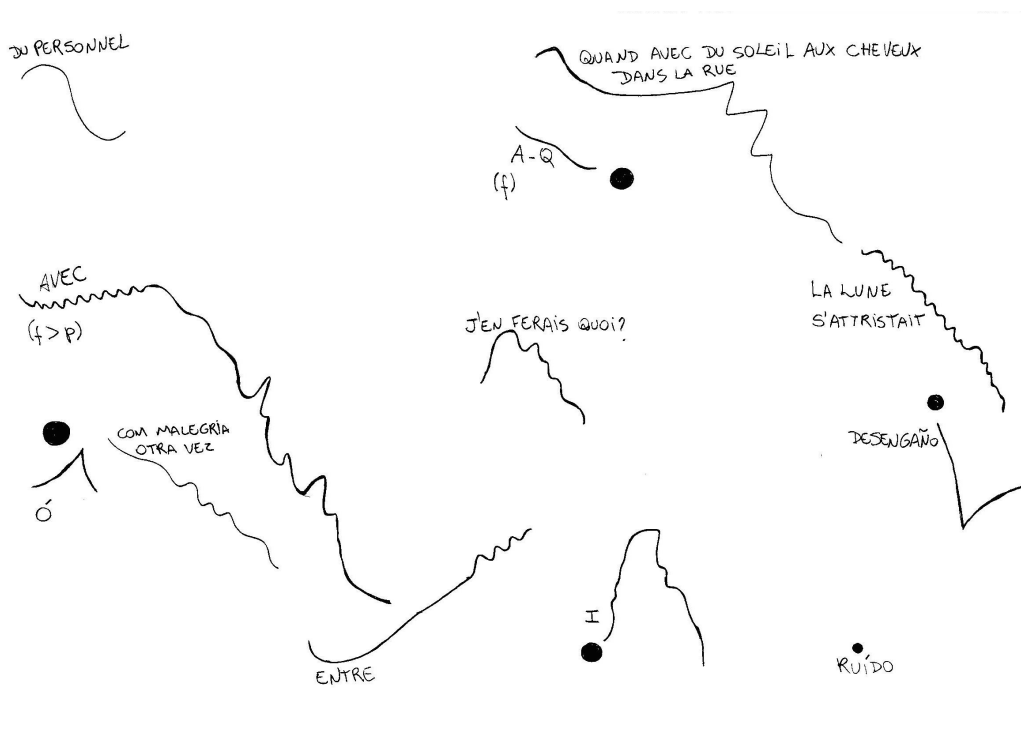


Figura 5.3: exemplos de linhas

PONTOS:

- pontos menores: palavras faladas. Sua posição vertical define tanto a dinâmica (variando do sussurro ao grito) quanto a altura (grave ao agudo) em que a palavra deve ser falada;
- pontos maiores: trechos de outras peças, trechos de textos, onomatopéias, expressões. Qualquer língua pode ser usada e também algum meio para modificação da voz, como um megafone, falar ou cantar em frente a um ventilador ligado ou dentro de um balde;
-

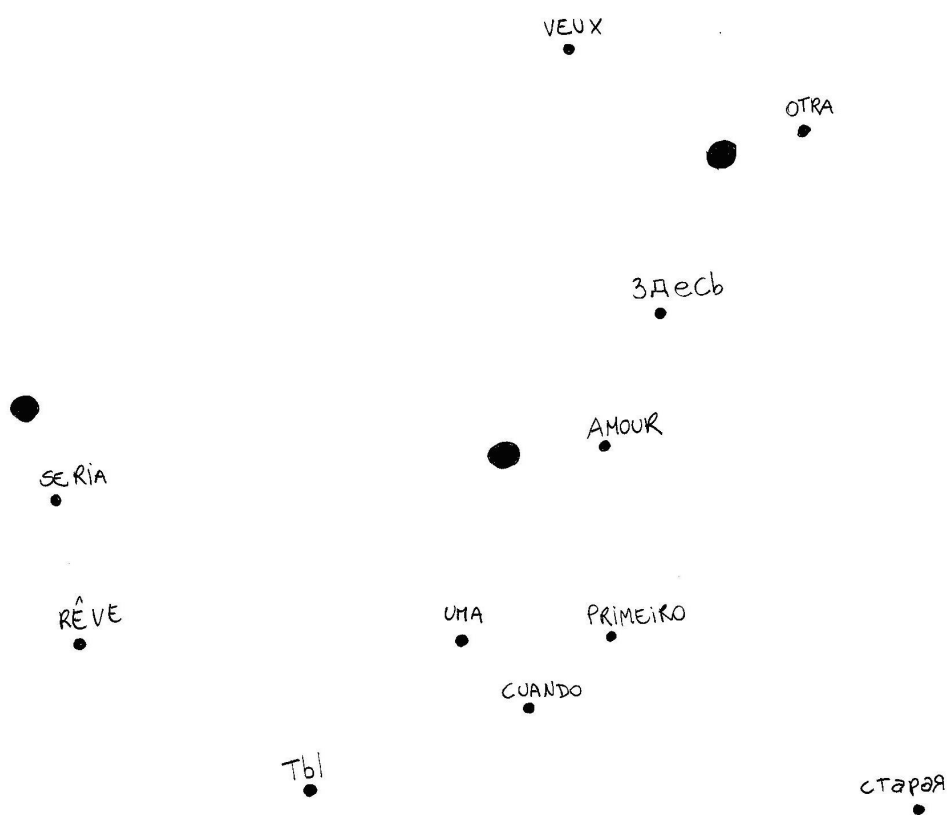


Figura 5.4: exemplo de pontos maiores e menores

LINHAS E PONTOS

- sequência de pontos ligados por linha: cantar o desenho melódico das linhas usando palavras à escolha do intérprete.

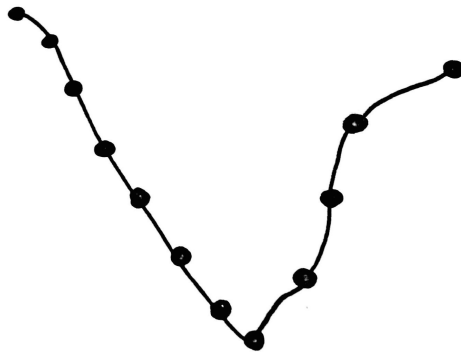


Figura 5.5: exemplo de sequência de pontos ligados por linha

5.2 Utilização de sorteio

O material textual utilizado tanto na parte vocal quanto na eletroacústica em trechos de obras literárias e musicais em 5 diferentes línguas: português, inglês, francês, russo e espanhol.

Selecionei seis textos e numerei suas frases. Além disso construí uma tabela de fonemas. A partir do material selecionado, realizei uma série de sorteios para definir os textos das linhas e pontos da partitura. Os sorteios foram realizados através de moedas, dados e aplicativo no celular que define números randômicos.

A primeira etapa do sorteio, no caso das linhas, definia se seria selecionada uma frase ou fonema. Caso fosse selecionada a frase, em seguida definia-se de que texto ela seria retirada e qual a frase. No caso de fonemas, eram sorteados o número e os sons selecionados.

No caso dos pontos menores, o sorteio consistia de qual dos textos a palavra seria sorteada e em seguida, qual era a palavra.

No caso dos pontos maiores e da sequência de pontos ligados por linha, a escolha do material deve ser feita livremente pelo intérprete.

A parte eletroacústica é composta por vozes diferentes falando trechos das mesmas obras literárias pré-selecionadas e trechos cantados de outras peças livremente escolhidas. Esse material foi gravado e processado e serviu como um repertório sonoro para os sorteios que definiam as durações (segundos), se os trechos apresentariam som ou silêncio e o número de camadas sobrepostas (densidades). Os diversos trechos resultantes foram montados em sequência (figura 4).

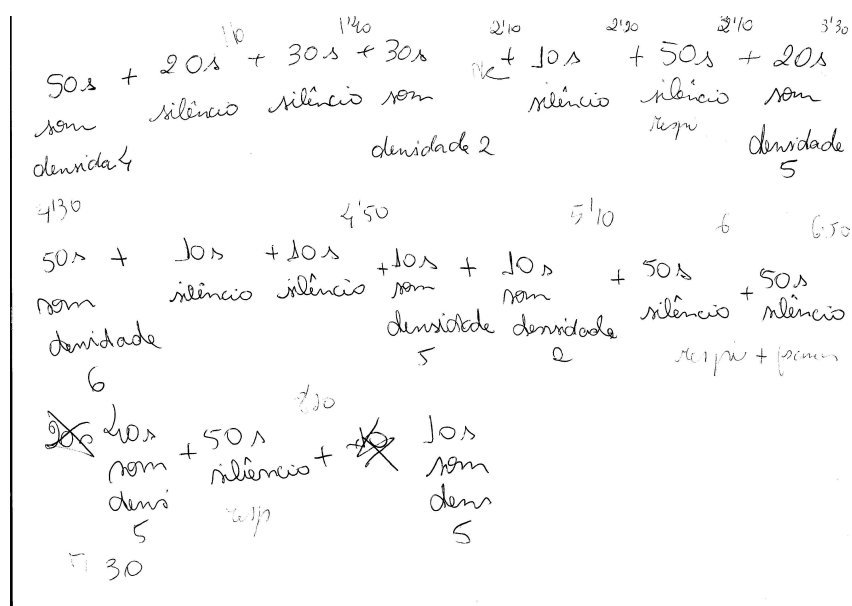


Figura 5.6: rascunho da estrutura formal da eletroacústica definida por sorteio

Não houve nenhuma preocupação com a sincronização entre a parte eletrônica e a parte vocal. No caso de uma interpretação da parte vocal mais curta do que a duração da parte eletroacústica, essa deve ter seu volume reduzido (fade out) de modo a finalizar simultaneamente.

5.3. Interpretação

Como dito no capítulo 1, ao compor uma peça indeterminada, o compositor não possui mais o controle total do resultado final de sua peça. Apesar de ser quem propõe aquela situação sonora, suas escolhas não são as únicas naquele momento. O intérprete ganha um papel muito mais ativo nesses trabalhos que foram feitos para que pudessem ser realizados de maneiras

substancialmente diferentes a cada interpretação. As diferenças entre as performances são mais do que apenas mudanças sutis de interpretação e apresentam diferenças radicais que se estendem à natureza e à ordem dos eventos.

Cage, no quarto período de sua carreira, a partir de 1957, passa a trabalhar intensamente com indeterminação. E essa perda do controle com o resultado final, visto de forma superficial, traz para sua obra uma aparência de desleixo. Muitas vezes suas opções por trabalhar com acaso ou indeterminação – técnicas que fogem das formas de composição tradicional – são criticadas, vistas como despreparo técnico e associadas à impressão de o intérprete irá tocar “qualquer coisa”. A interpretação da música indeterminada extrapola o conteúdo da partitura. Exige do intérprete um conhecimento prévio do contexto em que aquela obra foi feita, quais eram as idéias e os pensamentos do compositor ao compor aquela peça. O intérprete não encontra esse conhecimento nas partituras, que é passado através de textos do próprio compositor ou da interpretação de pessoas que lhe estavam próximas e conheciam o contexto em que peça foi composta.

Podemos entender que a performance desse tipo de peça depende de um envolvimento do intérprete de modo diferente do que acontece na música tradicional. É preciso estar apto a se enveredar na proposta do compositor e na sua busca por novos caminhos musicais. Rocha (1991: p.5) discorre sobre a improvisação no contexto da música indeterminada:

Neste caso (na música indeterminada), a obra musical torna-se resultado da união da criatividade do compositor, ao propor uma estrutura, ou, às vezes, apenas vagas sugestões, com a criatividade do intérprete, interferindo na escolha e produção dos sons que darão vida e forma final àquela obra. A improvisação traz maior responsabilidade ao intérprete que é levado a decidir sobre o que e como irá tocar. Por isso, a sua preparação deve incluir, além do domínio técnico do seu instrumento, o conhecimento profundo da estrutura da obra e o exercício de sua capacidade criativa, envolvendo o incentivo ao uso de sua intuição e uma boa dose de experimentação. (ROCHA, 1991: p.5)

Para a performance *Não tenho nada a dizer e estou dizendo*, é necessário compreender o contexto da música aleatória e indeterminada e o papel do intérprete dentro desse estilo.

No trabalho com a intérprete a quem a peça foi dedicada, utilizei como referências *Concerto for piano and orchestra* e *Ária*. Demonstrei a liberdade que ela teria para interpretar a peça e o quanto suas escolhas eram também parte da composição, firmando ali uma parceria.

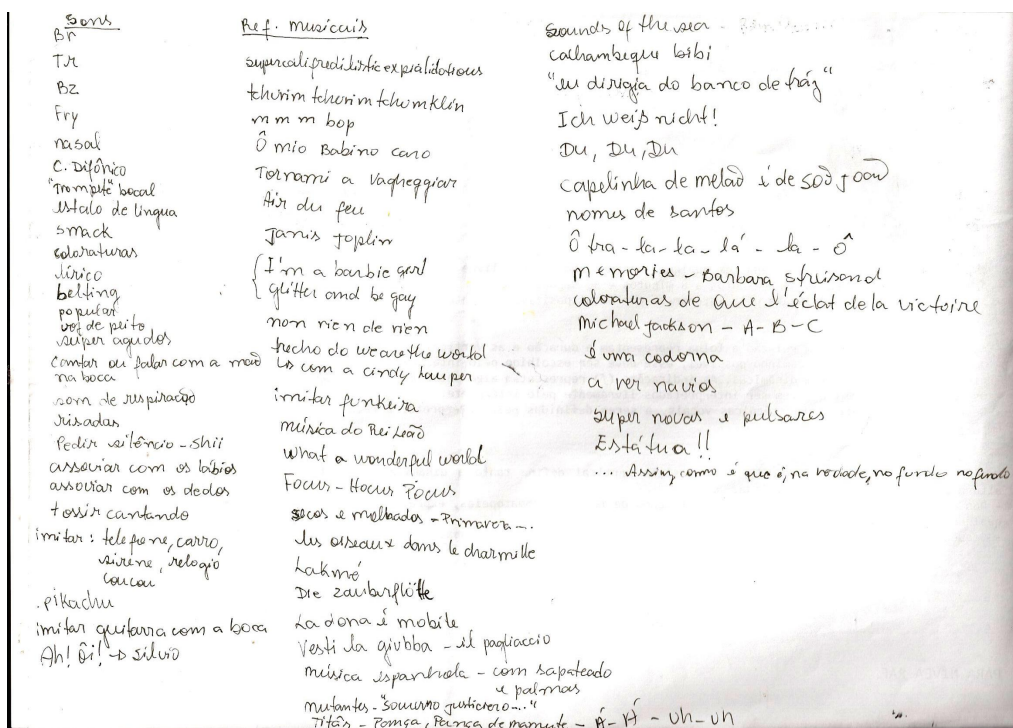


Figura 5.7: rascunhos da intérprete, escolha de trechos musicais e sons

Como podemos observar em seus manuscritos (Figura 5.7), houve uma dedicação da cantora na escolha dos textos que seriam utilizados, o que funcionaria melhor em cada parte e a ordem da aparição dos elementos de modo a combinar com o que estava pré-determinado na partitura.

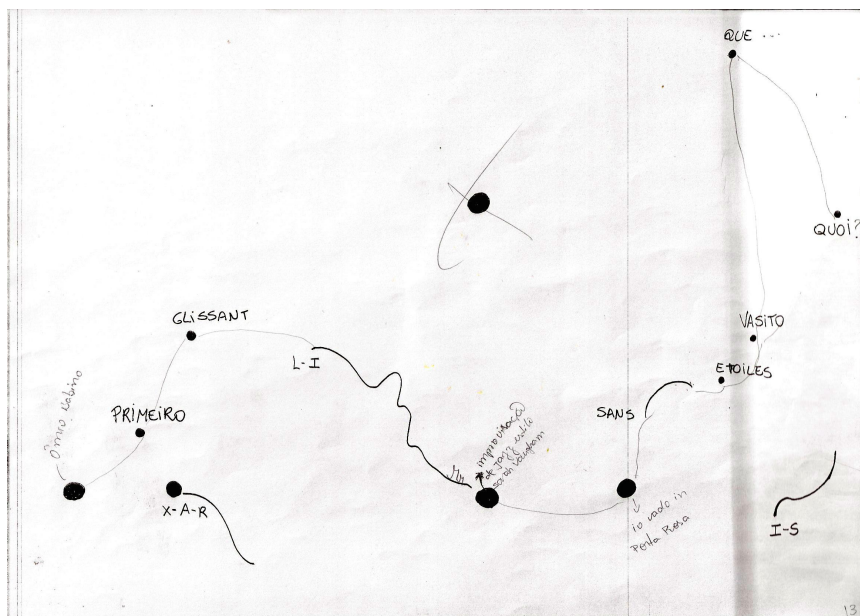


Figura 5.8: escolha do caminho da interpretação

A técnicas vocais utilizadas pela intérprete também foram escolhidas cuidadosamente, sobretudo com relação à fusão de cada cantado ou falado com a eletroacústica. Como, na parte eletroacústica haviam trechos muito densos e trechos com longos silêncios ou dinâmicas delicadas, nos ensaios nos dedicamos a equilibrar esses momentos com as dinâmicas e as técnicas escolhidas pela voz.

A colaboração da intérprete foi essencial na construção da peça. Como por exemplo, nos gestos simbolizados pela “sequência de pontos ligados por linha” (Figura 5.5), a cantora escolheu usar sequências de palavras com sons parecidos combinados com palmas a cada vez que esse gesto surgisse (Figuras 5.9, 5.10 e 5.11). Essa escolha dentro de uma peça apresenta elementos muito distintos durante quase toda sua duração, é muito válida uma vez que cria-se uma unidade ao gesto, trazendo para a música um momento de repetição, mesmo que com variações.

Outro elemento incorporado na peça pela intérprete foi a respiração com muito ruído, presente em vários momentos da parte eletroacústica, aumentando assim a interação entre a parte vocal e a eletroacústica.

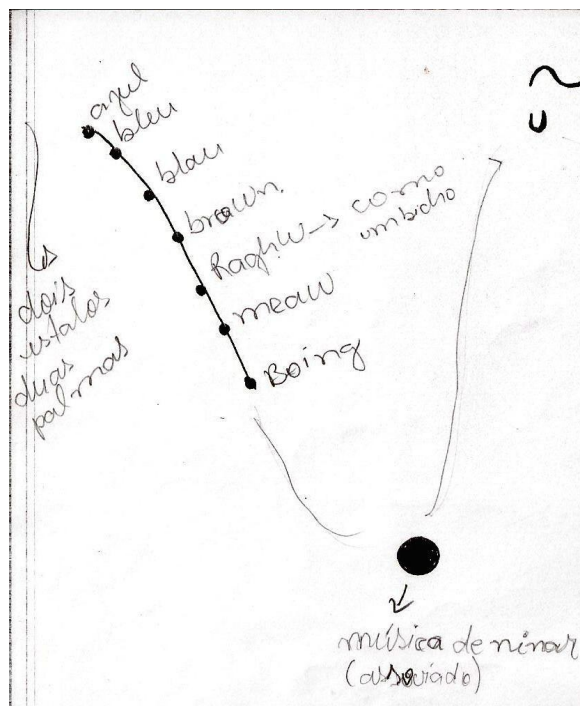


Figura 5.11: gestos de pontos ligados por linhas com as escolhas da intérprete

“Tirar a música” da partitura foi um processo novo, tanto para mim, como compositora, quanto para Nívea, como intérprete. A contextualização e o direcionamento da interpretação em função ao que havia imaginado ao compor a peça e a dedicação da intérprete foram fundamentais para o sucesso no resultado final. Existe uma grande liberdade, porém existem também características que são esperadas e um estilo que deve estar presente no resultado final.

Devo ressaltar que a intérprete absorveu muito bem todas as possibilidades que a música lhe deu. Na estreia, foi visível sua dedicação e seriedade na escolha dos materiais e na interação com a parte eletroacústica.

5.4 Conclusão

A música indeterminada proporcionou diversos questionamentos ao trabalho de Cage. Visto de forma superficial, seu trabalho foi associado ao despreparo técnico ou a uma liberdade excessiva. No entanto, é evidente a importância do contexto estético e o envolvimento do intérprete na realização das obras

indeterminadas. Mais do que ler a partitura e entender as notações propostas, é necessário uma imersão no estilo proposto pelo compositor.

Como dito anteriormente no capítulo 3, esse tipo de música desfaz os limites precisos entre o compositor e o intérprete e propõe uma mudança nos papéis do compositor e do intérprete: o compositor se propõe a abrir mão de diversas escolhas e a perder o controle do resultado final, enquanto que o intérprete passa a ter um papel ativo nas escolhas dos caminhos da peça, agindo também como compositor.

Esse tipo de obra, pode trazer para a questão da performance um grande problema. Cage, em seus textos expõe que existem performances melhores que outras, intérpretes mais aptos que os outros nos fazendo perceber claramente que há um estilo a ser seguido, um estilo esperado pelo compositor e a liberdade dada ao intérprete nessas peças, apesar de parecer, não é ilimitada.

A obra musical é sempre uma parceria entre o compositor e intérprete – uma parceria entre músicos. A música não é uma partitura. Essa é apenas uma representação gráfica que guia certos aspectos da construção realizada por esses músicos. Por mais que se reconheça a importância de um conhecimento prévio em relação a esse estilo traçado, penso que a interpretação dessas obras passa frequentemente por um caminho nebuloso, sem muita clareza. Sabe-se que se espera algo do resultado final, mas não se encontram sempre as informações necessárias. Quando a obra é realizada em parceria, no caso de uma colaboração entre o compositor e o intérprete – como em várias obras de Cage para Tudor – acredito que se torna mais fácil alcançar um resultado sonoro satisfatório. A proximidade com o intérprete foi fundamental para a construção da performance de *Não tenho nada a dizer e estou dizendo* e essa parceria se refletiu no resultado final. Acredito que seria impossível realizá-la de outra maneira.

6. *Pulsações*: peça para piano preparado e luz

Composta em 2015 para a pianista Patrícia Bizotto, a peça traz referências de Cage, sobretudo das obras de piano preparado e do caráter indeterminado nas notações de *Concert for Piano and Orchestra*.

Em sua composição utilizei um método semelhante ao de *point-drawing*. Os trechos musicais foram criados através de manchas de tinta gotejadas ao acaso em três folhas de papel.

Pulsações possui três páginas que podem ser tocadas em qualquer ordem e necessita obrigatoriamente de uma fonte luminosa dentro do piano que será controlada pelo intérprete.

6.1 Manchas e esboços

Para *Pulsações*, ao invés de utilizar imperfeições do papel para criar a partitura – como em *Não tenho nada a dizer e estou dizendo* – escolhi utilizar manchas de tinta. Utilizando tintas diluídas em água, deixei que pingasse aleatoriamente sobre três folhas de papel branco.



Figura 6.1: manchas utilizadas na criação da partitura



Figura 6.2: manchas utilizadas na criação da partitura

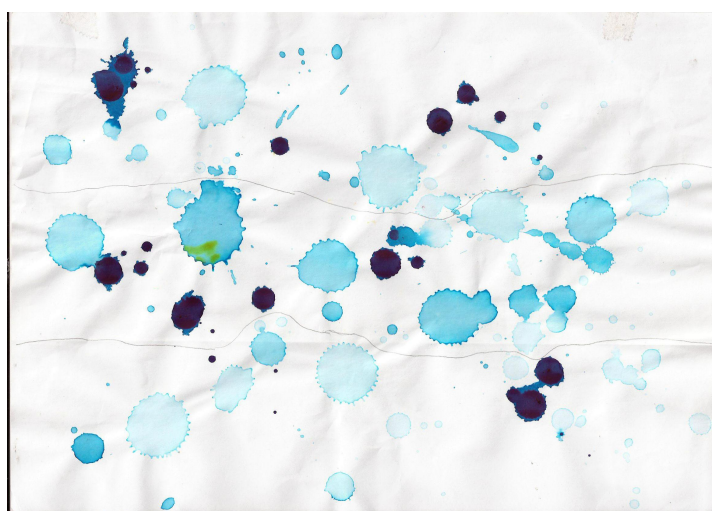


Figura 6.3: manchas utilizadas na criação da partitura

Como podemos observar nas figuras, os desenhos formados pela tinta possuem diferenças de tonalidades, de tamanhos e de formas – alongadas ou arredondadas. Esses elementos das manchas foram referências na criação dos gestos musicais.

Com o auxílio de um papel transparente, reproduzi o perfil das manchas e por cima deles desenhiei o pentagrama. Através desse esboço (figura 6.4, 6.5 e 6.6) as notas e os gestos musicais foram definidos.



Figura 6.4: esboço utilizado na criação dos trechos musicais

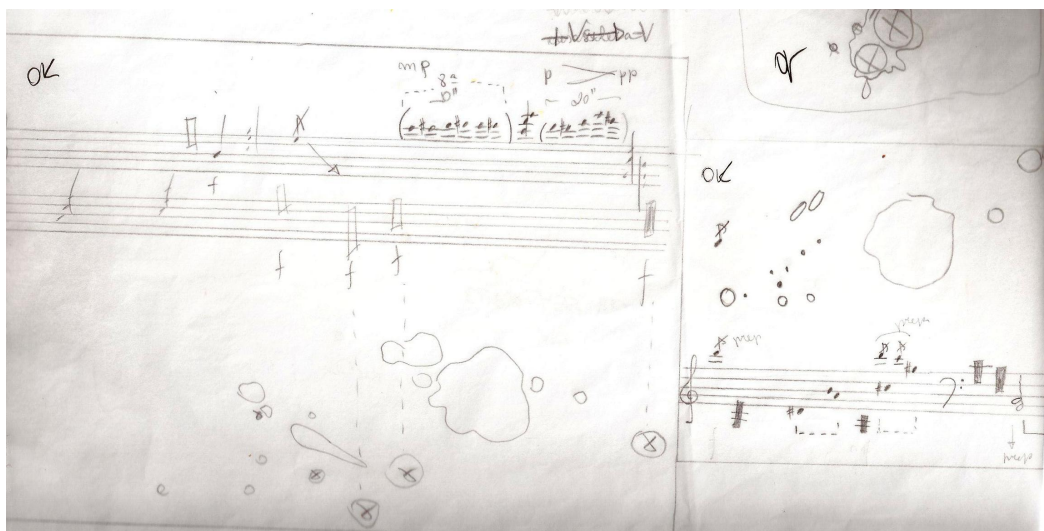


Figura 6.5: esboço utilizado na criação dos trechos musicais

As claves foram colocadas de acordo com as tonalidades. As tonalidades mais escuras se tornaram gestos mais graves, acordes com mais notas ou clusters. As mais claras, notas agudas e gestos mais delicados.

Os trechos da peça foram compostos um a um separadamente, uma vez que a linearidade do discurso não importava nesse momento. Para a composição desses trechos foram utilizados partes grandes e pequenas das manchas, escolhidas aleatoriamente.



Figura 6.6: esboço utilizado na criação dos trechos musicais

6.2 Fonte luminosa

Pulsações possui, em todos os trechos musicais, indicações de dinâmica – relacionadas à intensidade da luz – e o ritmo em que a fonte luminosa deve ser tocada.

Para que o intérprete possa controlar a luz, é necessário dispositivo contendo um interruptor (liga/desliga), *dimer* (fade in e fade out) que deve estar localizado junto ao teclado. Esse dispositivo irá controlar uma lâmpada (necessariamente incandescente, para o funcionamento do *dimer*) localizada dentro do piano. Essa lâmpada deve ser fixada no final da calda do piano (com o auxílio de uma luminária com garras), do lado oposto ao teclado, distante do intérprete. Deve-se cuidar para que a lâmpada e a luminária não fiquem visíveis ao público.

Os gestos realizados pela luz possuem uma relação direta com as alturas. Trechos mais agudos se relacionam com gestos de maior intensidade da lâmpada e os mais graves, se relacionam com gestos de menor intensidade luminosa.

6.3 Partitura

A partitura de Pulsações é composta por três páginas (A,B e C) que podem ser tocadas em qualquer ordem. Cada página deve ser tocada em sua totalidade antes da próxima página ser iniciada.

Cada página possui uma maneira de execução e permite ao intérprete vários caminhos de performance. Para tornar a leitura da partitura mais objetiva, aconselho o intérprete montar sua própria partitura com suas escolhas.

The image displays a handwritten musical score for page A, marked with a circled 'A' in the top right corner. The score is written on two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is composed of several measures, each with dynamic markings such as *f*, *mf*, *ff*, *mp*, *p*, and *pp*. There are also performance instructions like *tr* (trills) and *acc* (accents). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and phrasing slurs. The bottom staff features a series of notes with stems pointing downwards, likely representing a bass line or a specific performance technique. The overall layout is dense and detailed, reflecting a complex and expressive piece of music.

Figura 6.7: página A da partitura

A página A (figura 6.7) é composta por trechos mais longos que podem ser tocados em qualquer ordem mas não devem ser tocados mais de uma vez.

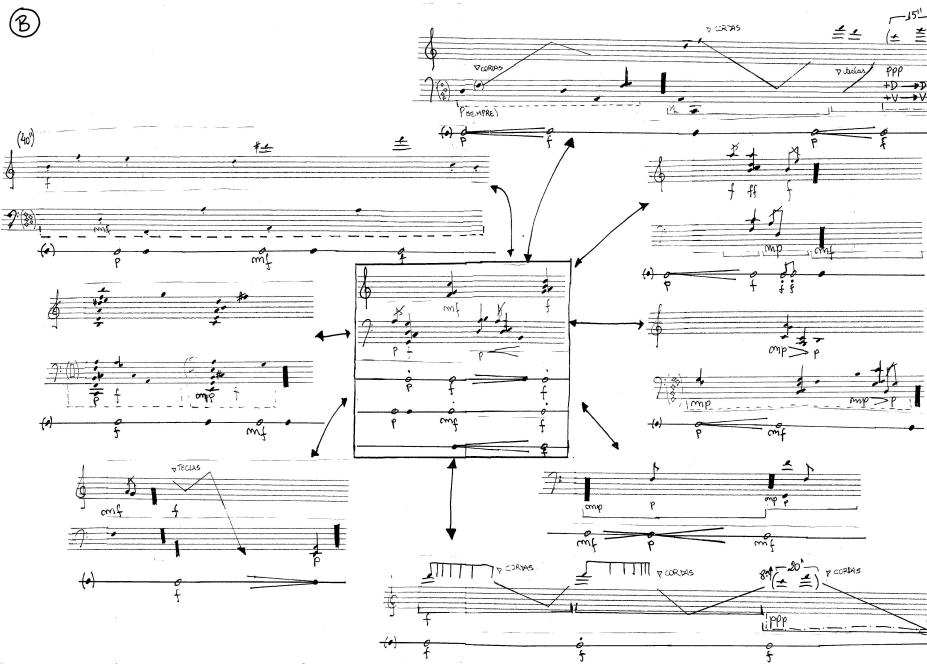


Figura 6.8: página B da partitura

A página B (figura 6.8) possui um trecho localizado no centro da folha, que deve ser o primeiro a ser tocado. Esse trecho central funciona como um “refrão” que deve ser repetido, intercalado pelos demais tocados em qualquer ordem.

A página C (figura 6.9) possui trechos podem ser tocados em qualquer ordem e podem ser repetidos livremente. Existem também setas que indicam quantos segundos de silêncio devem haver entre cada trecho, caracterizando essa seção como mais fragmentada e silenciosa.

Podemos dizer que as páginas A e B possuem materiais semelhantes, com trechos mais longos, maior presença de gestos melódicos e clusters. A página C possui material mais contrastante, com maior presença de acordes, trechos mais curtos e a valorização do silêncio.

Handwritten musical score for page C, featuring multiple staves with dynamic markings (p, mf, f, pp, ff) and various performance instructions like 'TECLAS' and 'PULSACIONES'. The score includes complex rhythmic patterns and dynamic transitions across several systems.

Figura 6;9: página C da partitura

Cada trecho da peça possui uma linha com as indicações de como a fonte luminosa deve ser tocada. Nessa linha estão descritos o ritmo e a intensidade da luz de acordo com a legenda localizada nas instruções da peça.

Musical notation showing three staves with dynamic markings (f, mp, f) and a legend below indicating light intensity levels (f, p, mf, f) corresponding to notes. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings.

Figura 6.10: trecho da peça *Pulsações* exibindo linha com indicações dos gestos luminosos

Alguns gestos, tanto sonoros quanto luminosos, contêm sua duração aproximada em segundos (fig.6.11). Os demais gestos, sem indicação, têm suas durações livremente determinadas pelo intérprete.

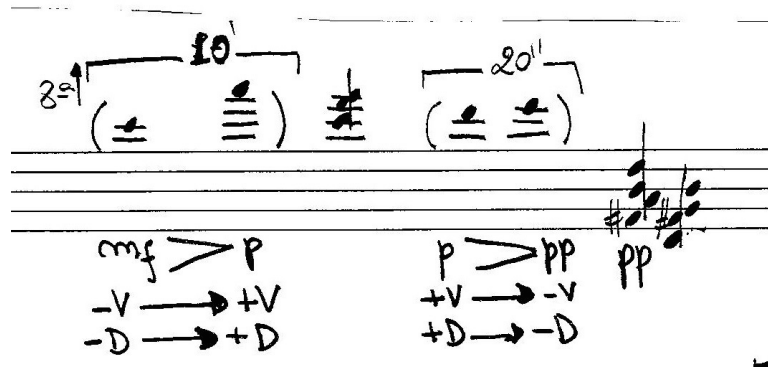


Figura 6.11: trecho da peça *Pulsações*, exemplo de gesto com duração definida

Os acordes sem hastes devem ter duração longa, podendo ser tocados em bloco ou de forma arpejada. O intérprete deve escolher quantas e quais notas serão tocadas (fig. 6.12).

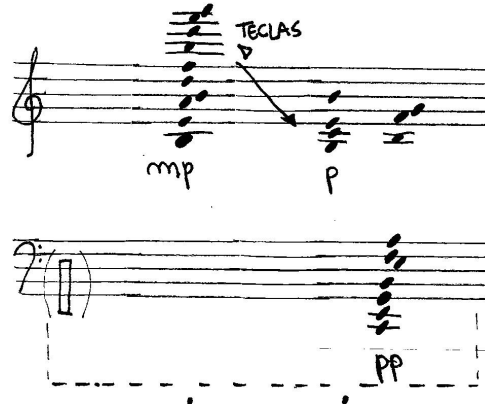


Figura 6.12: trecho da peça *Pulsações*, exemplo acordes sem hastes

A notação dos pedais foi baseada na partitura de *Music of Changes*, onde cada pedal é identificado por um tipo diferente de linha (fig. 6.13).

Pedais

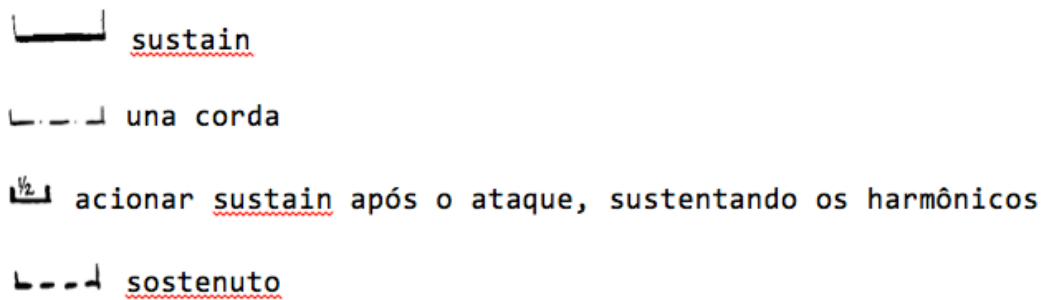


Figura 6.13: notação dos pedais

6.4 Preparação do piano

O piano preparado, além de proporcionar um diálogo direto com as peças de Cage – que explorou a fundo as possibilidades de preparação –, trouxe para peça variedade e riqueza timbrística. Foi justamente a busca por uma variedade timbrística que levou Cage a criar o piano preparado no final dos anos 30.

Diante do desafio de criar um acompanhamento de dança de caráter étnico utilizando somente um piano, o compositor optou por modificar os sons do instrumento, fixando pequenos objetos entre suas cordas e, com isso, criando um novo recurso-instrumento que soava como uma mini-orquestra de percussão que podia ser facilmente acionada usando o teclado de um piano normal. (Costa: 2004, p.21)

Como aponta Costa (2004, p.121), Cage enfrentou dificuldades com a preparação por toda sua carreira. Numa tentativa de minimizar as diferenças existentes entre pianos e pianistas, Cage, que inicialmente descrevia as preparações de forma bastante simples, passa a especificar e detalhar cada vez mais as formas de preparação, buscando controlar o resultado sonoro e tentar garantir que sua música soasse da maneira como havia imaginado.

Na preparação de *Pulsações*, os timbres foram escolhidos de forma empírica, experimentando sons, buscando seguir a mesma relação estabelecida entre as alturas e os gestos luminosos. As preparações das cordas graves buscam abafar o som, e nas cordas mais agudas, deixá-lo mais brilhante.

Para isso, utilizei na preparação das cordas graves materiais como borracha, pano entrelaçado nas cordas, parafuso encapados com fita isolante. Para a preparação das cordas agudas, utilizei parafusos com arruelas que além de criarem uma resultante de som mais brilhante, as arruelas por estarem soltas, vibram com as cordas criando uma interferência sonora, um ruído metálico.

Apresento ao intérprete instruções de preparação sem muitos detalhes, apenas com o material a ser usado e sua posição nas cordas e peço a atenção no aspecto da variação de “abafado” para “brilhante”, de acordo com as alturas.

O número preparações foi definido por sorteio nos dados e a escolha das notas preparadas foi acontecendo juntamente com a composição da peça.

6.5 Conclusão

Na composição da peça *Pulsações* pude trabalhar diversos aspectos presentes nas obras de Cage, desde o piano preparado, desenvolvido no final dos anos de 1930, até aspectos de suas obras pós-1951, como o acaso e a indeterminação.

A experiência de criar um mecanismo – como as manchas de tinta – para ser utilizado na criação de partituras trouxe para esse trabalho a possibilidade de uma continuidade, como por exemplo compor uma série de peças através das mesmas manchas de tinta, utilizando a mesma preparação no piano. Pretendo continuar o trabalho nessa direção.

Assim como na peça *Não tenho nada a dizer e estou dizendo*, por se tratar de uma peça de caráter indeterminado, considero fundamental um contato entre o compositor e o intérprete para o bom resultado da peça.

Considerações Finais

Ao longo desse trabalho, procurei descrever, analisar e refletir sobre os processos composicionais de John Cage desenvolvidos sobretudo após 1951.

A utilização do acaso, do silêncio e da indeterminação foram elementos cruciais para Cage se tornar um compositor, ora mal visto, ora mal entendido, mas sem dúvida, inovador e criativo em seus processos e composições. Através de seus textos é possível perceber como Cage adotou esses elementos com devoção, tanto em sua obra, passando a se dedicar à arte da “não intenção”, quanto em sua própria vida.

Após experiências em menor escala com sorteios em *Music of Changes*, Cage se dedicou a levar o acaso a todas as dimensões da composição. Cada detalhe presente nas tabelas de materiais foi sorteado através operações no *I Ching*.

No *Concert for Piano and Orchestra* podemos observar um auge da experimentação com novas notações e indeterminação. Cage utiliza diversos tipos de notação desenvolvidas através de sorteios e *point-drawing* e propõe uma grande liberdade ao intérprete – sobretudo no *Solo for Piano* –, permitindo uma mudança nos papéis usualmente exercidos por compositor e intérprete. Apesar dessa liberdade, Cage espera certos resultados sonoros, demonstrando a importância da contextualização e o envolvimento do intérprete com o estilo das peças indeterminadas. Essa “liberdade controlada” traz para as peças indeterminadas um problema no âmbito da performance, pois Cage não é completamente claro com as instruções a serem seguidas, embora seja incisivo com relação às qualidades de uma boa interpretação.

Em *People expect listening to be more than listening*, para percussão e eletroacústica, procurei dialogar com a obra de Cage através da valorização do silêncio. O silêncio foi utilizado com parte fundamental da música e recursos como gestos cênicos foram utilizados com a intenção de valorizar e enfatizar ainda mais a presença do silêncio.

Em *Não tenho nada a dizer e estou dizendo*, para voz e eletroacústica, o diálogo vem sobretudo com o *Concert for Piano and Orchestra* e *Aria*. Nessa peça pude experimentar a técnica *point-drawing* para desenvolver os elementos da partitura e também uma nova forma de notação com a qual nunca havia trabalhado. Me propus a trabalhar com sorteios em vários aspectos da peça, como na seleção dos textos e na construção da parte eletroacústica. Além disso, a peça dá ao intérprete vários caminhos e decisões a serem tomadas, permitindo assim um trabalho em parceria.

Em *Pulsações*, peça para piano preparado e luz, procurei dialogar com as obras de Cage através da preparação do piano, utilização de sorteios e indeterminação, deixando vários aspectos da peça à escolha do intérprete. Para composição da peça, utilizei manchas de tinta – uma adaptação da técnica de *point-drawing* – para a criação de trechos musicais. A utilização dessas manchas na criação da partitura traz para o trabalho a possibilidade de continuidade, uma vez que torna possível a criação de uma série de peças utilizando as mesmas manchas e a mesma preparação no piano.

Acredito que consegui relacionar as peças de diferentes formas e em diferentes proporções com o trabalho de Cage e avalio de forma positiva as experimentações que pude realizar com esse trabalho. Desde o começo de meus estudos com composição procuro valorizar a relação com o intérprete, a possibilidade de trabalhos em parceria e sobretudo, priorizo compor peças que serão tocadas. Nas três peças desenvolvidas pude ter um contato direto com as intérpretes e pude construir a peça juntamente com elas.

Entendo que esse trabalho não é um fim, mas um ponto de partida para futuras reflexões acerca dos métodos de composição e criação de futuras peças através de mais experimentações. Espero, também, que essa pesquisa possa contribuir para trabalhos futuros sobre o assunto.

Referências Bibliográficas

BERNSTEIN, David W.. Cage and high modernism. In: David Nicholls (Ed.). **The Cambridge Companion to John Cage**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2002. Cap. 11. p. 186-215.

BERNSTEIN, David W.. John Cage, Arnold Schoenberg and The Musical Idea. In: PATTERSON, David W. (Ed.). **John Cage Music, Philosophy, and Intention, 1933-1950**. Nova Iorque: Routledge, 2002. p. 15-45.

BOULEZ, Pierre. Alea. In **Perspectives of New Music**, Vol.3, N°1, Autumn-Winter, 1964, p.42-53.

CAGE, John. **A Year From Monday**: New Lectures and Writings by John Cage. Middletown – Connecticut: Wesleyan University Press, 1969.

CAGE, John. **Empty Words**. Middletown: Wesleyan University Press, 1981.

CAGE, John. **Silence**: Lectures and Writings. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

CAGE, John. **X**: Writings '79-'82. Middletown: Wesleyan University Press, 1983.

COOMARASWAMY, Ananda K. **The Dance of Shiva**: Fourteen Indian Essays, Revised Ed., New York: The Noonday Press, 1957.

COSTA, Valério Fiel da. **O piano expandido no século XX nas obras para piano preparado de John Cage**. 2004. 193 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

COSTA, Valério Fiel da. **Da indeterminação à invariância**: Considerações sobre morfologia musical a partir de peças de caráter aberto. 2009. 197 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, Unicamp, Campinas, 2009.

DICKINSON, Peter. **CageTalk**: Dialogues with and about John Cage. Rochester: University Of Rochester Press, 2006.

HOLZAEPFEL, John. Cage and Tudor. In: David Nicholls (Ed.). **The Cambridge Companion to John Cage**. Nova Yorque: Cambridge University Press, 2002. Cap. 10. p. 169-185.

I Ching. São Paulo: Martins Fontes Editora Ltda, 2007.

KOSTELANETZ, Richard. *Conversing With Cage*. New York: Limelight, 1991.

KOSTELANETZ, Richard. **Dictionary of the avant-gardes**. Chicago: Chicago Review Press, 1993.

LOCHHEAD, Judith. Performance Practice in the Indeterminate Works of John Cage. **Performance Practice Review**, [s.l.], v. 2, n. 7, p.233-241, set. 1994.

LOUREIRO, Eduardo Campolina Vianna. **A técnica e os processos criativos no século::** Entre as artes visuais e a música. 2013. 306 f. Tese (Doutorado) - Curso de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

NATTIEZ, Jean-jacques; SAMUELS, Robert (Ed.). **The Boulez-Cage Correspondence**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1993.

PATTERSON, David (Ed.). **John Cage: Music, Philosophy and Intention, 1933-1950**. New York: Routledge, 2002.

PERLOFF, Marjorie; JUNKERMAN, Charles (Ed.). **John Cage Composed in America**. Chicago: The University Of Chicago Press, 1994.

PRITCHETT, James. 1993. **The Music of John Cage**. Cambridge: Cambridge University Press.

PRITCHETT, James. David Tudor as Composer/Performer in Cage's Variations II. **Leonardo Music Journal**. [s.l.], p. 11-16. nov. 2004.

ROCHA, Fernando de Oliveira. **A improvisação na música indeterminada :: análise e performance de três obras brasileiras para percussão**. 2001. 133 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

SHULTIS, Christopher. Silencing the Sounded Self: John Cage and the Intentionality of Nonintention. **The Musical Quarterly**, [s.l.], v. 79, n. 2, p.312-350, jun. 1995.

TUGNY, Rosângela Pereira. 1996. **Le piano et les dés: Étude sur *Music of Changes, Constellation-Miroir et Klavierstück XI***. Tese de doutorado, Université de Tours, Federal da Bahia, Salvador, Bahia.

SITES

PURE Data. Disponível em: <<https://puredata.info>>. Acesso em: 12 set. 2015.

SOLOMON, Larry (Comp.). **John Cage Chronological Catalog of Music**. Disponível em: <<http://solomonsmusic.net/cageopus.htm>>. Acesso em: 12 set. 2015.

PRITCHETT, James. **What silence taught John Cage: The story of 4' 33"**. 2009. Disponível em: <<http://rosewhitemusic.com/piano/writings/silence-taught-john-cage/>>. Acesso em: 12 set. 2015.

PARTITURAS

CAGE, John. **Aria**. Milão: Peters, 1958.

CAGE, John. **Music of Changes**. New York: Peters, 1961.

CAGE, John. **Concert for Piano and Orchestra**. New York: Peters, 1957.

Anexos

Anexo 1 – Partitura *People expect listening to be more than listening*

Anexo 2 – Partitura *Não tenho nada a dizer e estou dizendo*

Anexo 3 – Partitura *Pulsações*

Anexo 4– Artigo publicado nos Anais da XXV ANPPOM (2015): A música indeterminada de John Cage: a relação compositor-intérprete

Anexo 5 – DVD ROM com os seguintes arquivos:

- Vídeo da performace de *People expect listening to be more than listening*
- Vídeo da performace de *Não tenho nada a dizer e estou dizendo*
- Vídeo da performace de *Pulsações*

Anexo 1

PEOPLE EXPECT LISTENING TO BE MORE THAN LISTENING

Peça para percussão e eletrônica

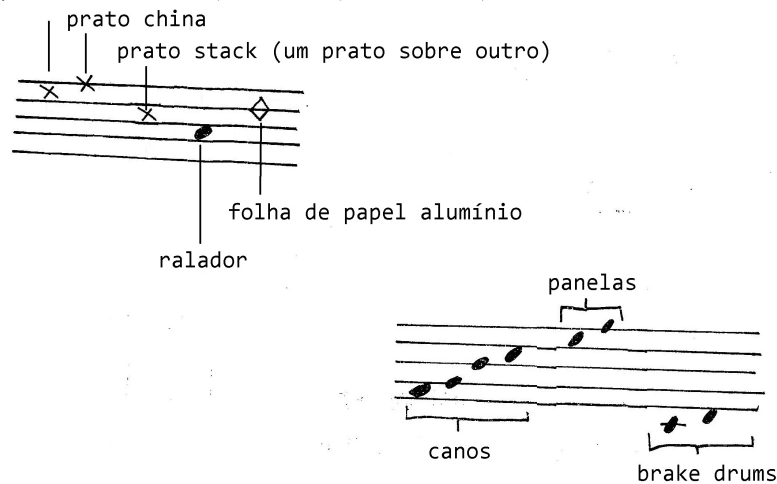
Nathália Fragoso

2014





INSTRUMENTOS

- Vibrafone
- Prato com *sizzle* (corrente para efeito)
- Prato China
- Prato *stack* (um prato sobre outro)
- Ralador de metal
- Folha de papel alumínio
- 4 canos, com alturas diferentes
- 2 panelas, com alturas diferentes
- 2 *brake drums*, com alturas diferentes

prato com sizzle (corrente para efeito)




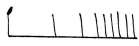
BAQUETAS

-  vassourinha
-  baqueta macia
-  baqueta dura
-  baqueta metal (áspera)

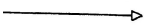
NOTAS EXPLICATIVAS

GERAIS:

 tocar o mais rápido possível

 acelerando

 desacelerando

 mudança gradual

T+ textura densa

T- textura rarefeita


V+ maior velocidade

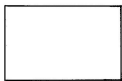
V- menor velocidade


C centro

B borda

 acentuação

 pausa

 criar gestos com os elementos indicados no quadrado

 acionar cronômetro com pedal

 acionar eletrônica com pedal

VIBRAFONE



raspar de forma irregular no âmbito indicado

BRAKE DRUM



raspar circularmente

PRATOS



raspar de forma irregular

RALADOR



raspar uma vez



raspar continuamente

PAPEL ALUMÍNIO



amassar

Na partitura existem indicações para acionar a parte eletrônica e um cronômetro: ambos serão acionados pelo percussionista através de pedais.

Nos trechos em que o cronômetro é acionado, existe uma linha do tempo e pontos de sincronia dos gestos instrumentais com a eletrônica.

Nos trechos sem cronômetro, existe a indicação de duração - em segundos - em cada gesto instrumental. São trechos mais livres ritmicamente, sem preocupação com ataques sincronizados.

PC
 ↓
 0'00" 0'09" 0'25" 0'29" 0'34"

5"

4"

GESTO:
 ACELERANDO
 ATÉ RULO.
 SEM SOM

pp mp f

2

mp p mf c mf

DC DB DB

Handwritten musical score on three staves (Treble, Bass, and Drum) with various annotations and dynamics.

Staff 1 (Treble):

- Vertical dashed lines at 0:35", 0:40", 0:48", 0:00", 0:03", 0:12", and 0:19".
- Dynamic markings: *p*, *mf*, *f*, *ppp*, *pp*, *f*, *f*.
- Annotations: 2° , *PC*, $8''$, $6''$.
- Includes a wavy line and a box containing musical notation with dynamics *pp*, *f*, *f*.

Staff 2 (Bass):

- Vertical dashed lines at 0:35", 0:40", 0:48", 0:00", 0:03", 0:12", and 0:19".
- Dynamic markings: *f*, *ppp*.
- Annotations: $8''$.
- Includes a box with musical notation and dynamics *pp*, *f*, *f*.

Staff 3 (Drum):

- Vertical dashed lines at 0:35", 0:40", 0:48", 0:00", 0:03", 0:12", and 0:19".
- Includes a box with musical notation and dynamics *pp*, *f*, *f*.
- Annotations: $6''$.

Bottom Section:

- Three horizontal lines labeled A, B, and C.
- Annotations: $8''$, $6''$.

Other:

- A circled number "3" on the left side.

Handwritten musical score for a drum set, featuring a treble clef staff, a bass clef staff, and a drum staff. The score includes various musical notations, dynamics, and performance instructions.

Staff 1 (Treble Clef): Contains a melodic line with notes and rests. A bracket above the first three notes is labeled "13". A dynamic marking mf is placed above a dashed line. A time signature $\frac{2}{7}$ is written above the staff.

Staff 2 (Treble Clef): Contains a melodic line with notes and rests. A bracket above the first three notes is labeled "5", a bracket above the next two notes is labeled "4", and a bracket above the final note is labeled "5".

Staff 3 (Bass Clef): Contains a melodic line with notes and rests. A bracket above the first three notes is labeled "9", and a bracket above the next two notes is labeled "10".

Staff 4 (Drum Staff): Contains a drum set notation with various rhythmic patterns. A dynamic marking mf is placed below the first pattern. A dynamic marking mf is placed below the second pattern. A dynamic marking mf is placed below the third pattern.

Performance Instructions:

- GESTO: ENCOSTAR BAQUETAS NO BRAKE DRUM** (Gesture: Rest sticks on brake drum)
- GESTO: RULO SEM BOM** (Gesture: Roll without bom)

Dynamic Markings: f , ff , pp , $f > ppp$, mf .

Other Notations: trill , acc , rit , mf , $\text{B} \rightarrow \text{C}$.

4

Handwritten musical score with three staves: Piano (PS), Treble Clef (Musical notation), and Bass Clef (Musical notation). The score includes dynamic markings (pp, mf, f, PPP, P), performance instructions (PC, PS), and time markers (0'00", 0'06", 0'13", 0'16", 10", 27").

Staff 1 (Piano): Starts with a PS instruction and a downward arrow. A vertical dashed line at 0'00" is labeled PC. A wavy line representing a tremolo or vibrato spans from 0'00" to 0'06".

Staff 2 (Musical notation): Contains notes and rests. Dynamic markings include pp at 0'06", pp at 0'13", mf at 0'16", f, and pp. A 10" bracket covers a section of notes. A 27" bracket covers a final section of notes.

Staff 3 (Musical notation): Contains notes and rests. Dynamic markings include f, mf, and f. A 9" bracket is present. A wavy line is at the end of the staff.

Bottom Section: Labeled with a '5'. It contains three horizontal lines with arrows and dynamic markings: mf, f, and c. A vertical line separates this from another set of markings: f, mf, f, with a V- to V+ symbol below.

PC
PS

0'00" 0'05" 0'15" 0'16" 0'20" 0'23" 0'25" 0'31" 0'32" 0'33"

6

ff

ff

f

V- → V+

7

0'39" 0'47" 0'50" 0'51" 0'56"

mf f p f

10" 6" 16"

PS

GESTO:
 SEGURAR PAPEL V-
 ALUMÍNIO. V+

PC
0'00"

0'13"

0'15"

0'19"

8

12"

9"

amf < ff

T- → T+

f

f > ff

P <

f V- → V+

L

0'31" 0'34" 0'36" 0'37" 0'50"

ff mf ff f V+ → V- → V+ V+ → V-

T+ → T-

13" 5"

PS

GESTO: SEM SOM
 DESACELERAR
 GESTO ANTERIOR:
 ATÉ PARAR

ff

This is a handwritten musical score for a string instrument, likely a violin or viola. The score is written on three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a double bass clef staff at the bottom.

Staff 1 (Treble Clef): Contains a single note with a sharp sign (#) on the staff line. Above this staff, there are time measurements: "0'09", "0'10\"", "0'13\"", and "0'18\"", which appear to be written upside down. A vertical dashed line labeled "PC" (Pizzicato) is positioned at the beginning of the first measure.

Staff 2 (Bass Clef): Contains a single note with a sharp sign (#) on the staff line. Below this staff, there are dynamic markings: "mf" and "f".

Staff 3 (Double Bass Clef): Contains a series of notes with stems and flags. Above these notes are time measurements: "5\"", "6\"", and "ARCO". Below the notes are dynamic markings: "f", "mf", "ff", and "f".

The score includes various performance markings and dynamics:

- PC (Pizzicato):** Indicated by a vertical dashed line at the start of the first measure.
- ARCO (Arco):** Indicated by the word "ARCO" written above the notes in the third staff.
- Dynamics:** "f" (forte), "mf" (mezzo-forte), and "ff" (fortissimo) are used throughout the score.
- Time Measurements:** "5\"", "6\"", "0'09", "0'10\"", "0'13\"", and "0'18\"" are used to mark specific points in time.

Handwritten musical score with time markers and performance instructions.

Time markers: 0'22" 0'26" 0'30" 0'32" 0'35" 0'37" 0'42" 0'44" 0'48" 1'00"

Performance instructions: *ff*, *ARCO*, *f*, *>*, *>*, *f*

Diagrammatic notation: $V+ \rightarrow V- \rightarrow V+ \quad V+ \rightarrow V-$

Handwritten musical score for a cymbal instrument, featuring a treble clef staff and a drum staff. The score includes dynamic markings, performance instructions, and gestural cues.

Staff 1 (Treble Clef):

- Measure 1: $17''$ (duration), **GESTO: ARCO NO PRATO LENTO, SEM SOM**
- Measure 2: $15''$ (duration), **f** (dynamic)
- Measure 3: $18''$ (duration), **pp** (dynamic)
- Measure 4: $22''$ (duration), **p** (dynamic), **ARCO** (instruction)
- Measure 5: $31''$ (duration), **p** (dynamic)
- Measure 6: $39''$ (duration), **ppp** (dynamic)

Staff 2 (Drum Staff):

- Measure 1: **T-**
- Measure 2: **DT+**
- Measure 3: **DT+**
- Measure 4: **DT+**
- Measure 5: **DT+**
- Measure 6: **DT-**

Annotations and Diagrams:

- A bracket above the first measure indicates a duration of $17''$.
- A bracket above the last measure indicates a duration of $5''$.
- A box encloses measures 4, 5, and 6, with a bracket above it indicating a duration of $20''$.
- Inside the box, there is musical notation for notes and rests, with dynamic markings **mp** and **>**.
- Vertical dashed lines mark the boundaries of the measures.
- Horizontal wavy lines are drawn above the staff in measures 2, 3, and 4.

Bottom Right Text:

GESTO: CONTINUAR SEM SOM **APAGAR A LUZ**

Anexo 2

NÃO TENHO NADA A DIZER E ESTOU DIZENDO

para voz e eletrônica

INSTRUÇÕES

- As 20 páginas podem ser executadas em qualquer ordem e têm duração livre
- A peça deve ter a duração de 8 minutos a 8 minutos e 30 segundos
- A eletrônica pode ou não ser acionada pela intérprete por um dispositivo presente no palco

SOBRE AS LINHAS

- As medidas horizontais em relação a folha representam a duração e as verticais, as alturas
- Quando houver mais de um caminho possível, esse deve ser escolhido pelo intérprete.
- Alguns trechos apresentam dinâmicas. As indicações (*f*) representam algo entre *f* e *ffff* e (*p*) algo entre *p* e *pppp*
- Os trechos sem dinâmica devem ser interpretados livremente pelo intérprete.
- Devem ser usadas diferentes técnicas vocais, a serem definidas pelo intérprete. É recomendável o uso de mais de uma técnica em gestos mais longos. Exemplos de técnicas: sons nasais, boca chiusa, coloraturas, canto difônico, belting, fry, lírico, voz de peito, super agudos.

SOBRE OS PONTOS

- Pontos menores: palavras faladas. Sua posição vertical define tanto a dinâmica (variando do sussurro ao grito) quanto a altura que a palavra deve ser falada.
- Pontos maiores: trechos de outras peças, trechos de textos, onomatopeias, expressões. Qualquer língua pode ser usada e também algum meio para modificação da voz, como um megafone, falar ou cantar em frente a um ventilador ligado ou dentro de um balde.

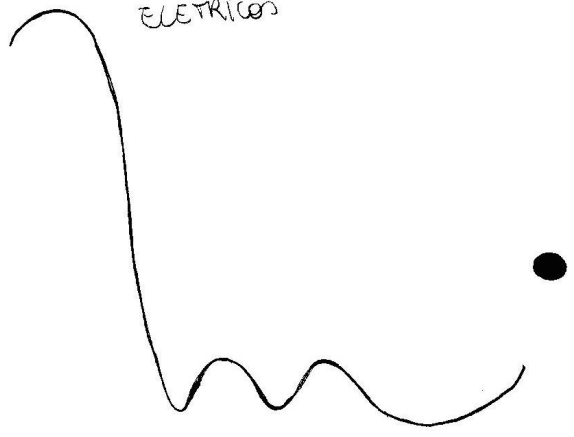
SEQUÊNCIA DE PONTOS LIGADOS POR LINHA

- Sequência de pontos ligados por linha: cantar o desenho melódico das linhas usando palavras a escolha do intérprete

PARA NÍVEA RAF

BELO HORIZONTE, 2014/2015

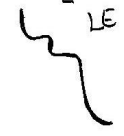
PRODUZIDA COM A AJUDA
DE INSTRUMENTOS
ELETRICOS



FOR

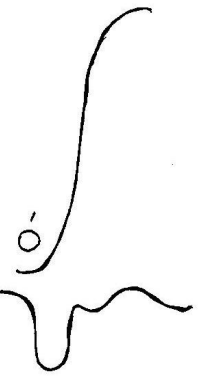


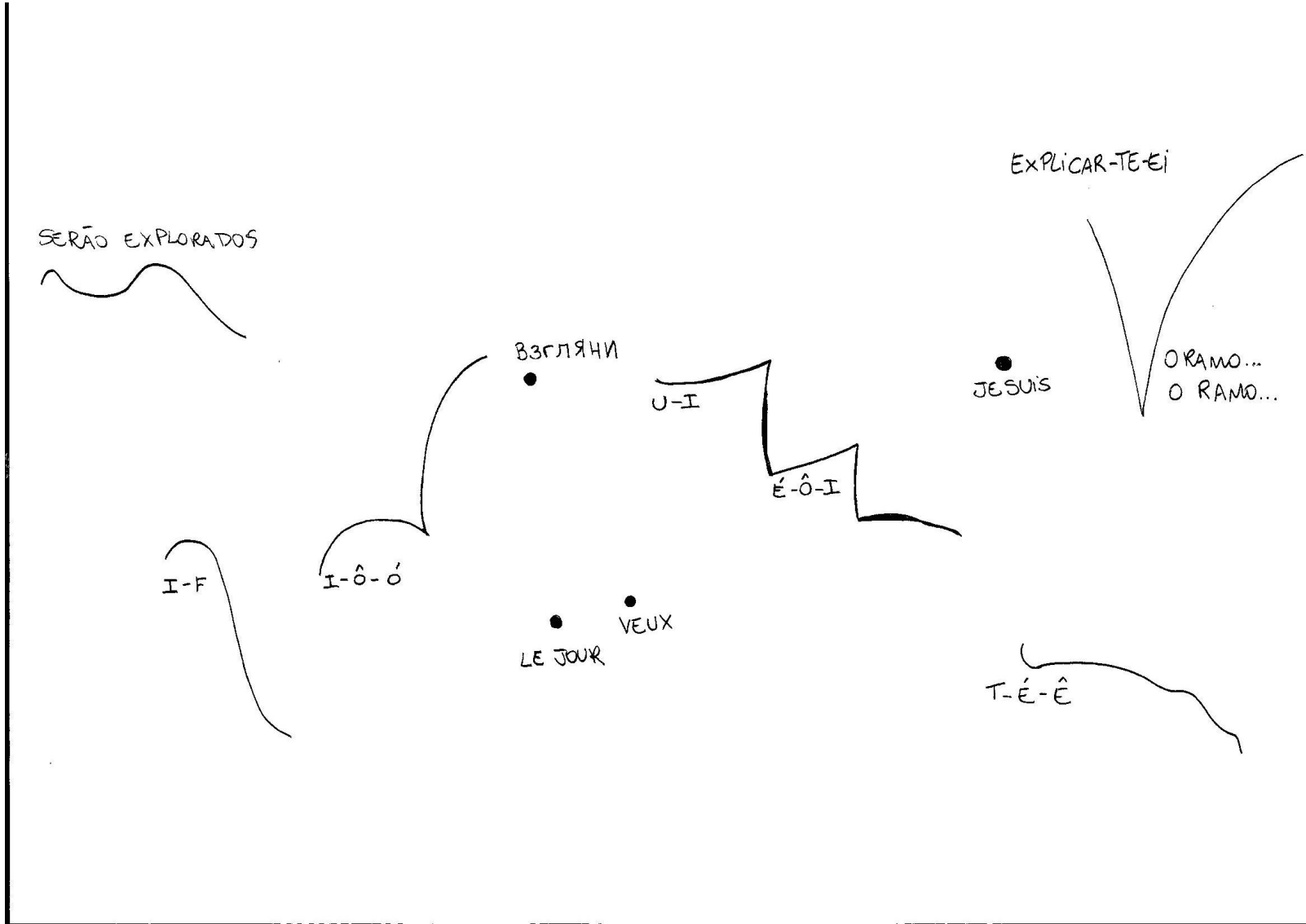
J'ERRAIS DONC,
L'OEIL RIYÉ SUR
LE PAVE VIEILLI



É-U

Ó

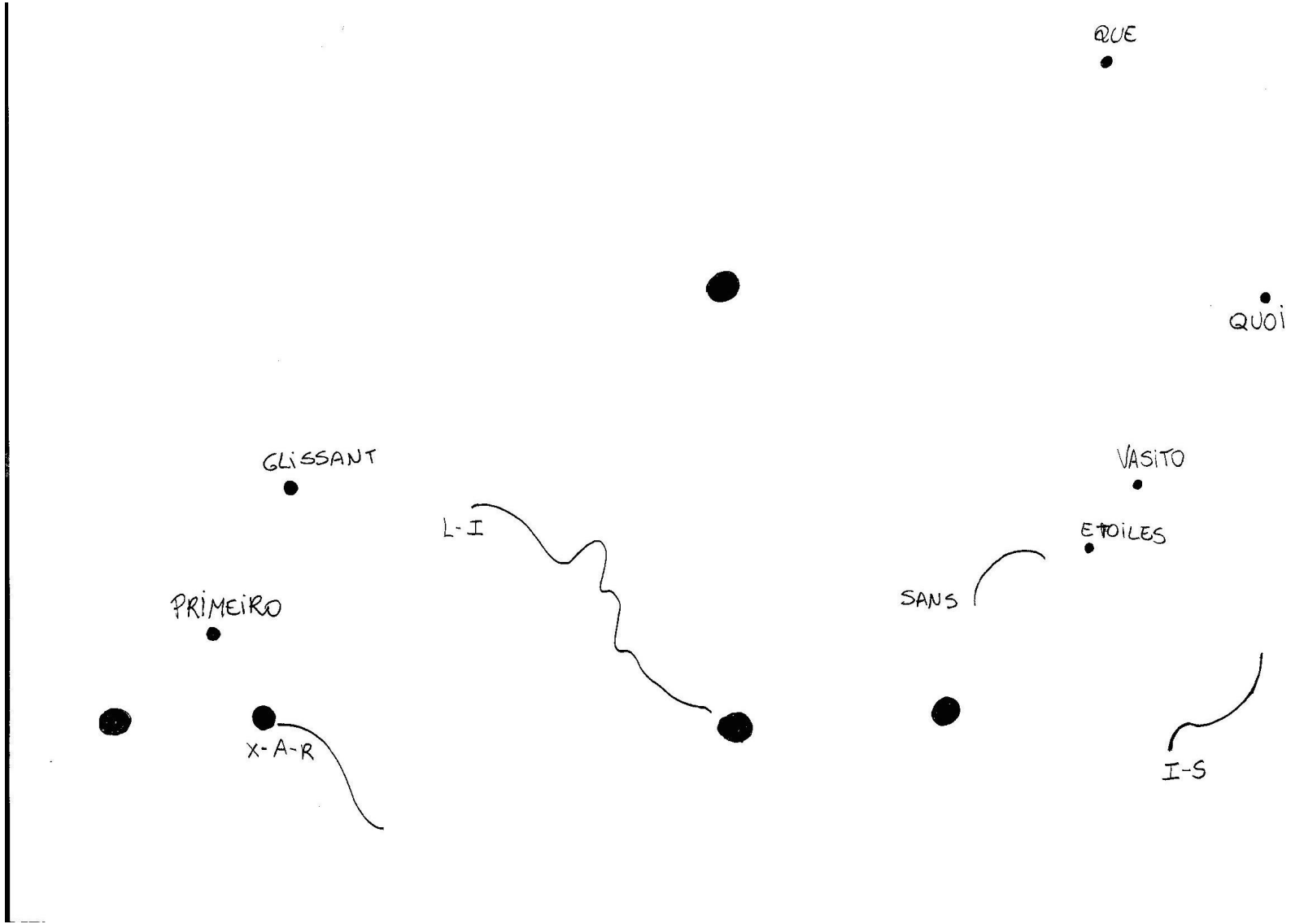




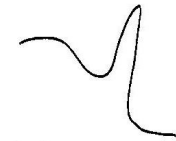
I-A-S
A-T
PEKA/
TOPMT
Ê-A-S

•
ET

CREVER
EM Ô
MAÏANA
RAMO
DÉCOUVRIR
AUX
CHEVEUX



MÚSICA PRODUZIDA
COM AJUDA DE



(f)

ME

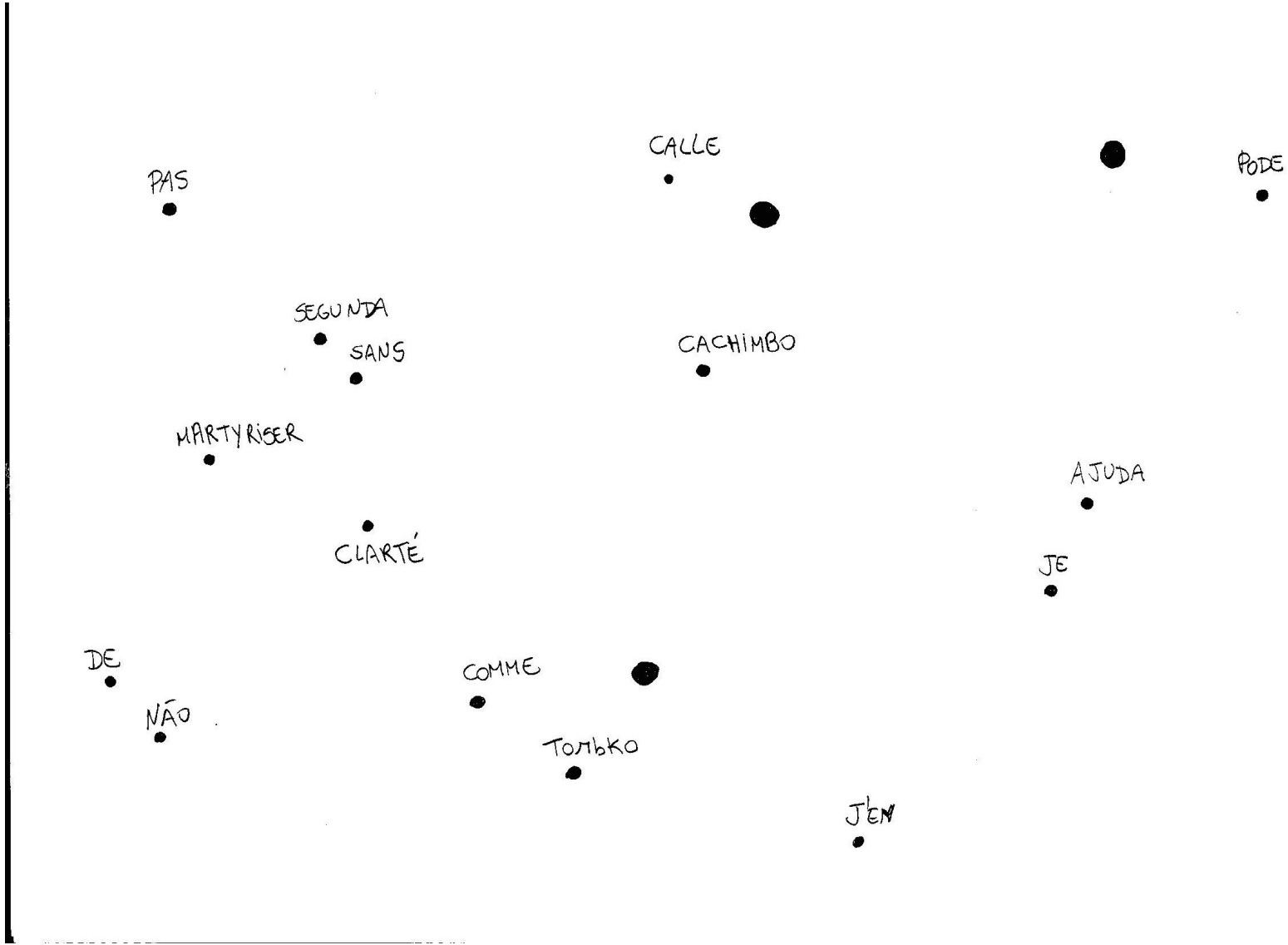
COEUR

MANDRAGORAS SANGLOTS

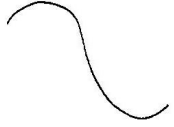
LA

ET

(f > p)



DU PERSONNEL



QUAND AVEC DU SOLEIL AUX CHEVEUX
DANS LA RUE

A-Q
(f)



AVEC
(f > p)

J'EN FERAI QUOI?

LA LUNE
S'ATTRISTAIT

COM MALEGRIA
OTRA VEZ

DESENGAÑO

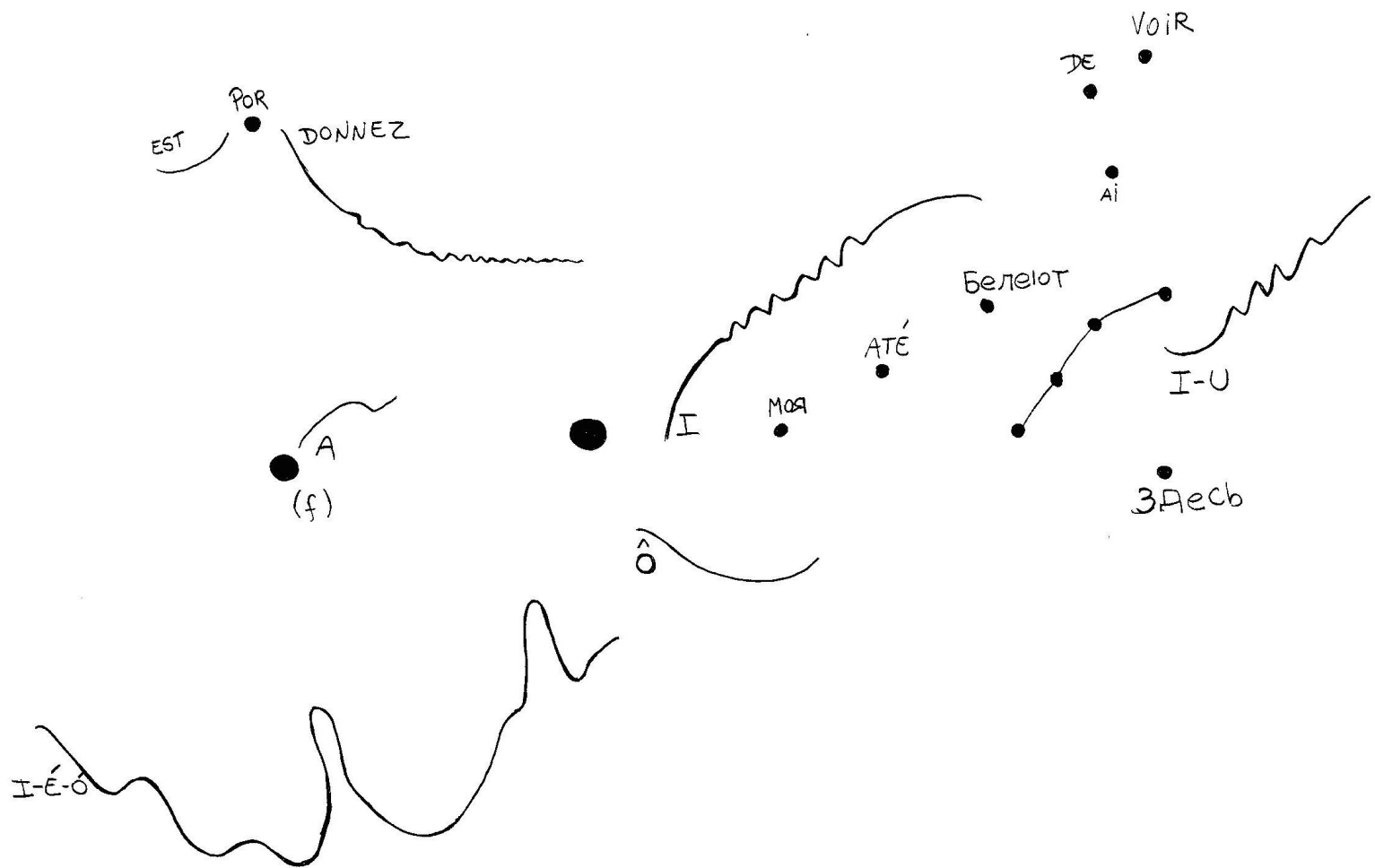


ENTRE

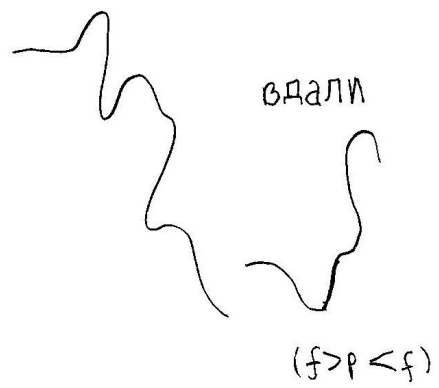
I



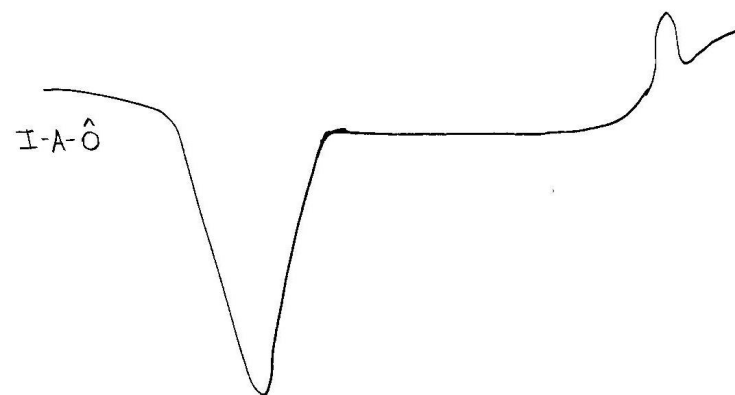
RUÍDO

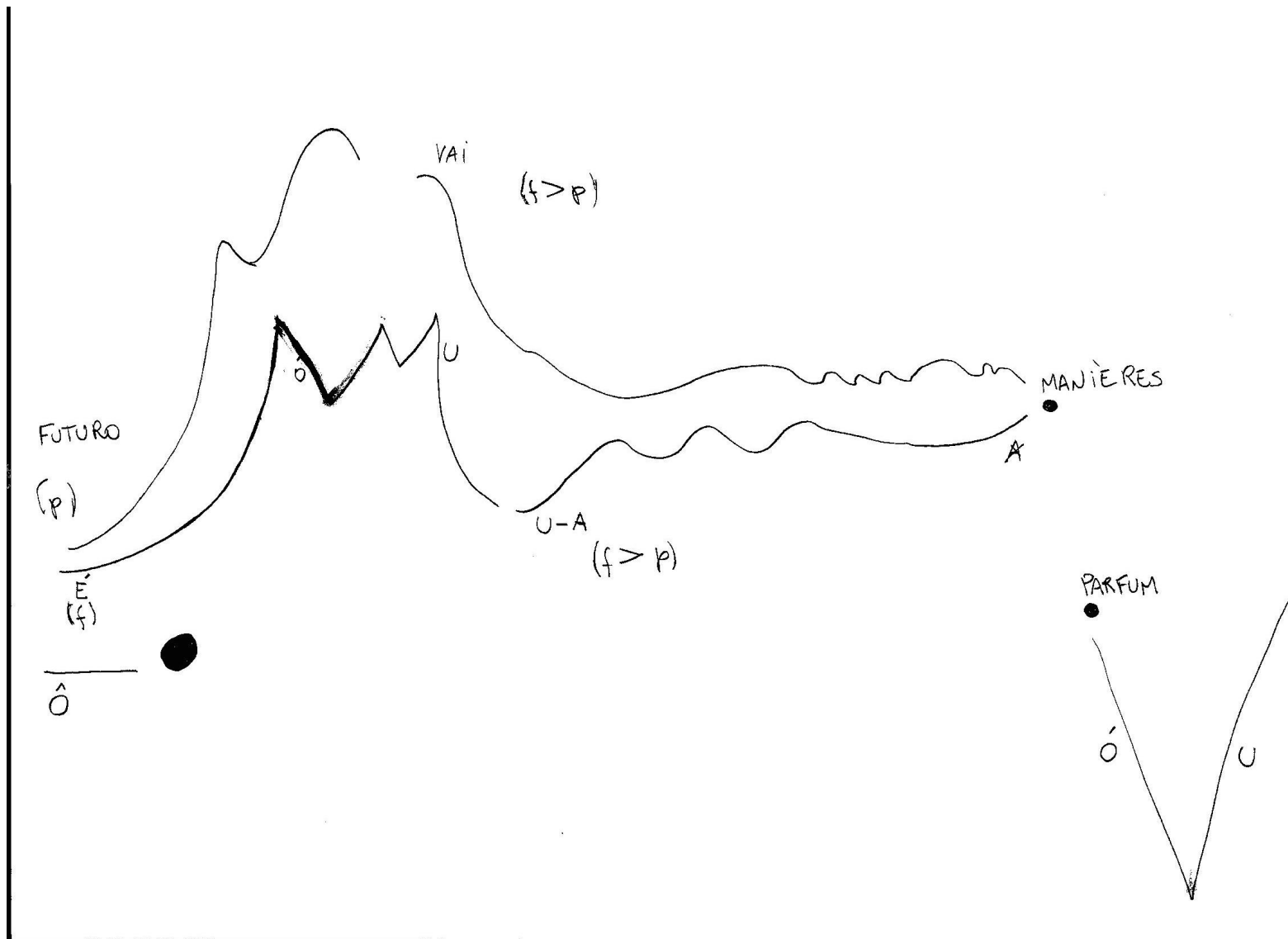


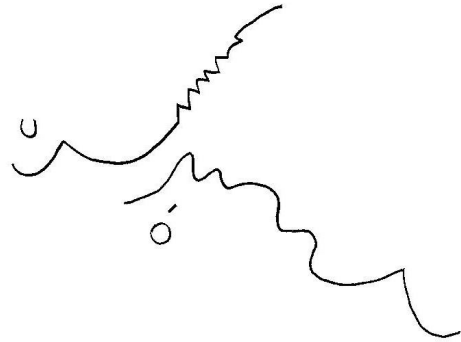
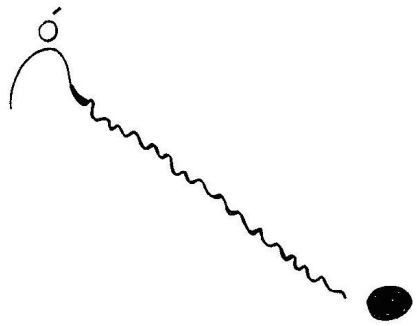
Взгляни,
вдали



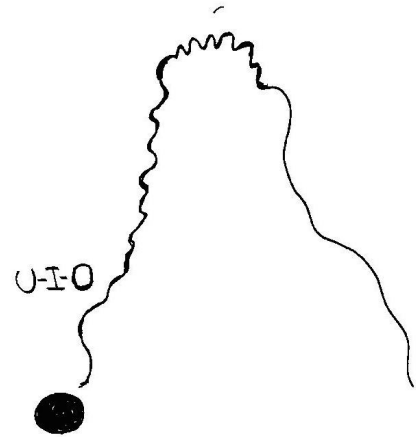
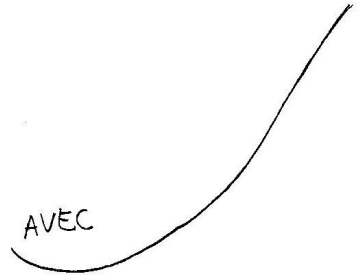
I-A-Ô



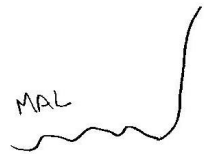
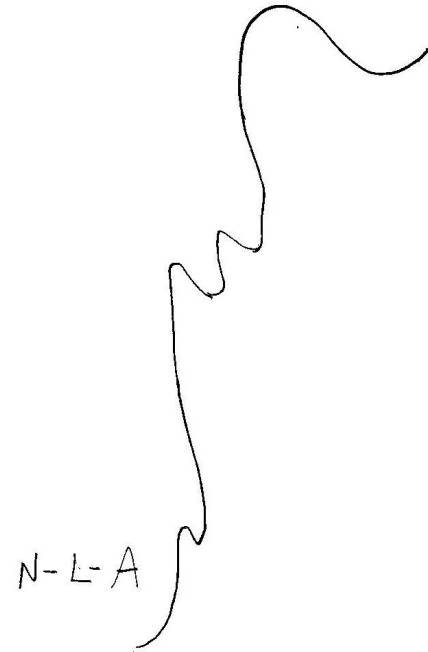




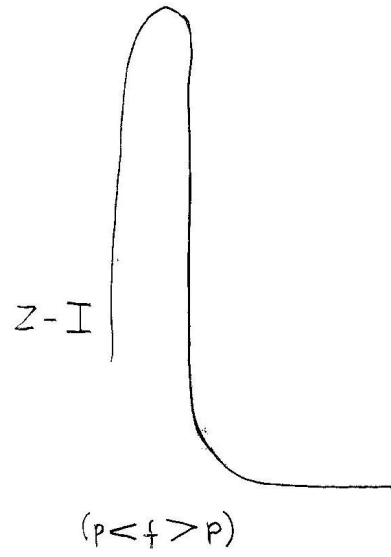
AU COEUR
QUI L'A
CUEILLI

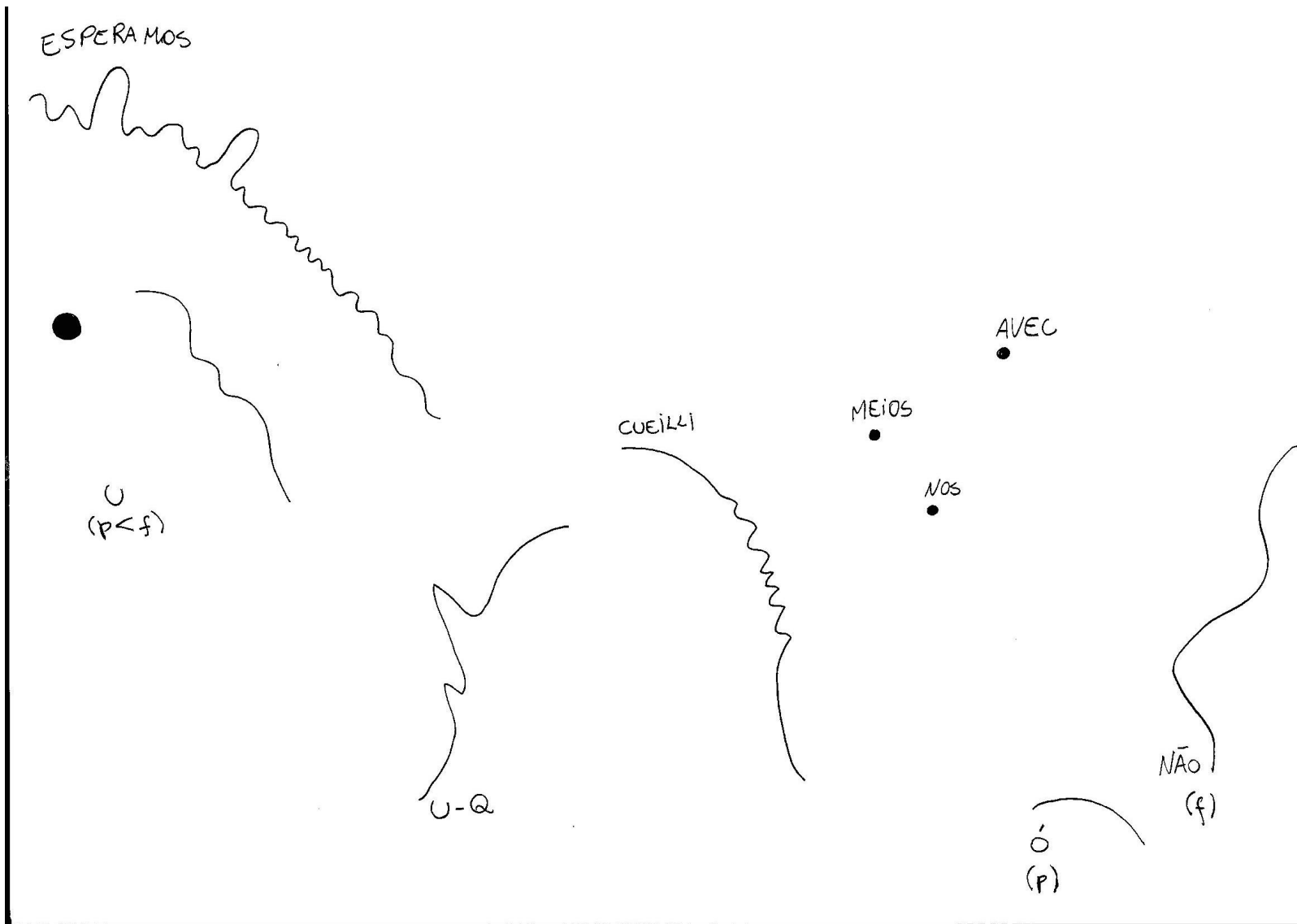


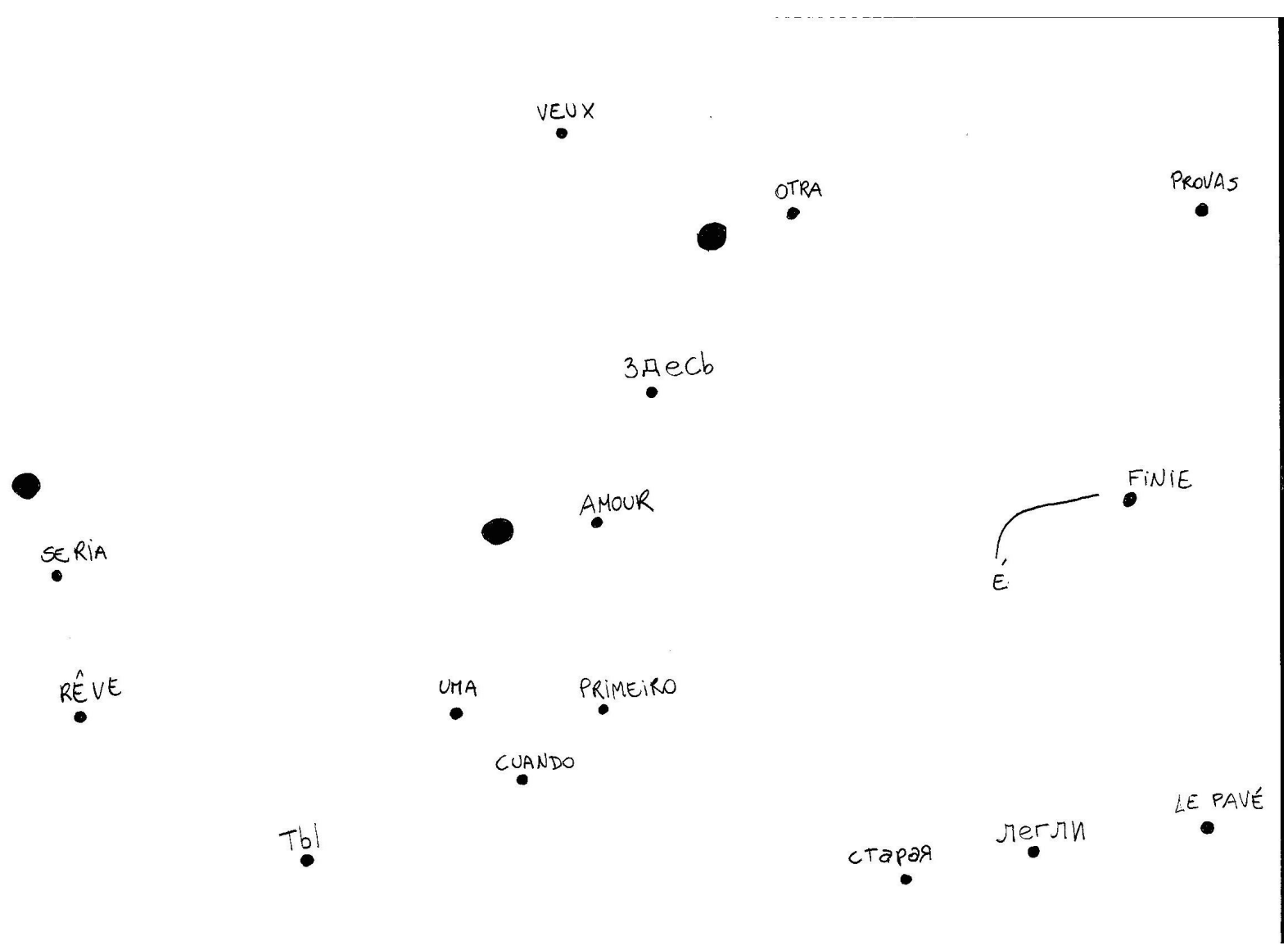
REFLETE

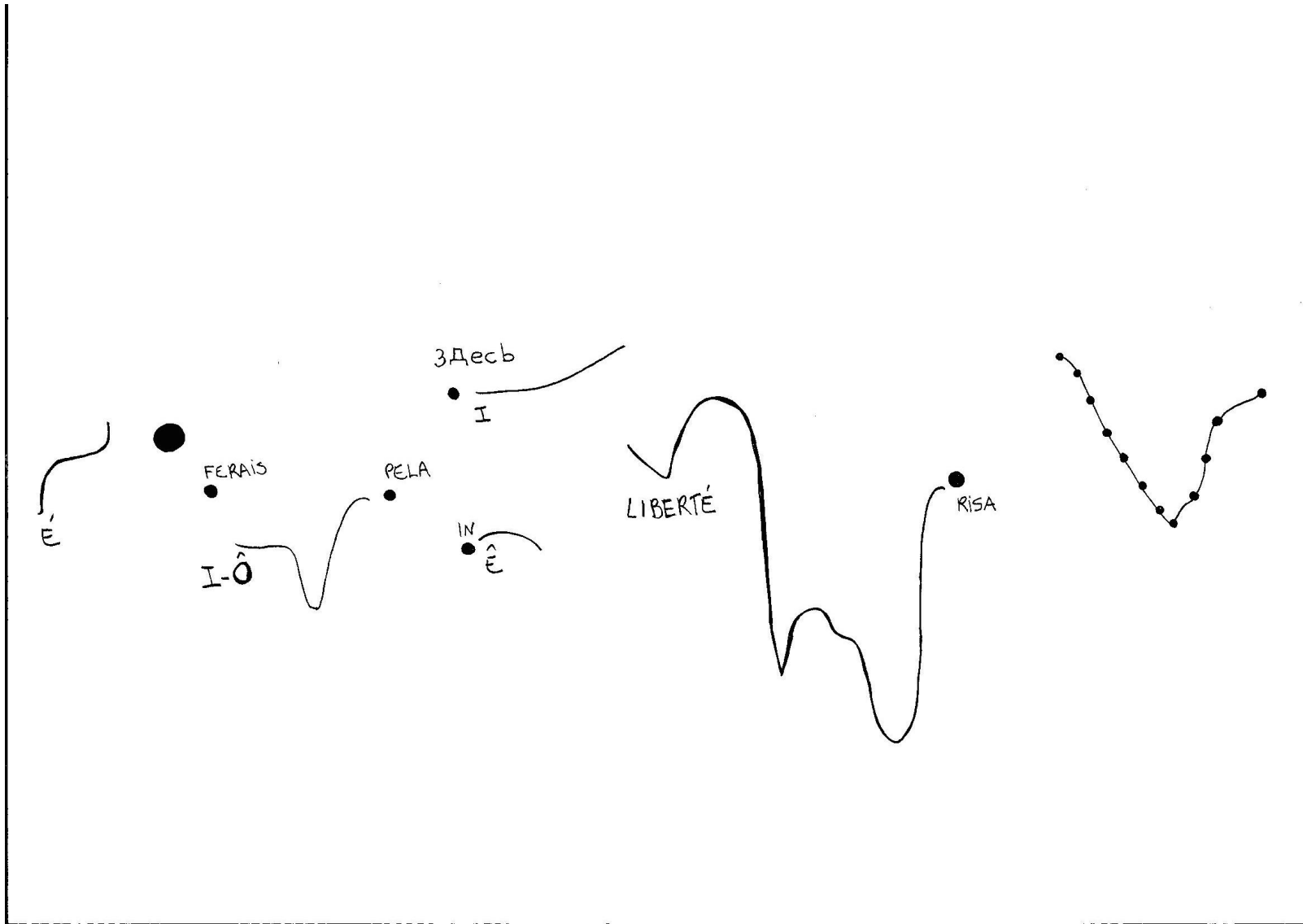


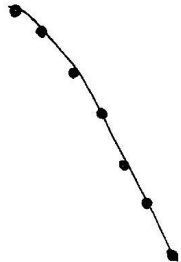
COMME



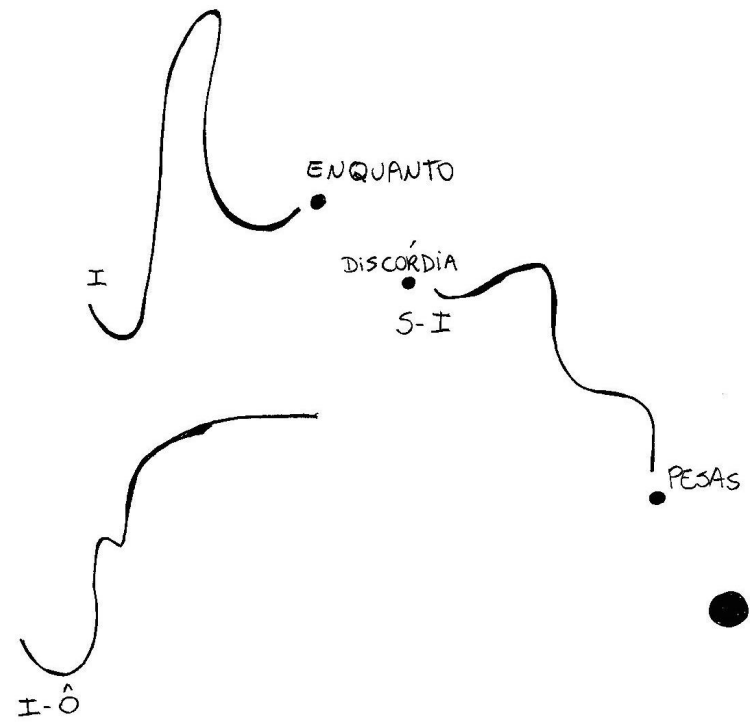


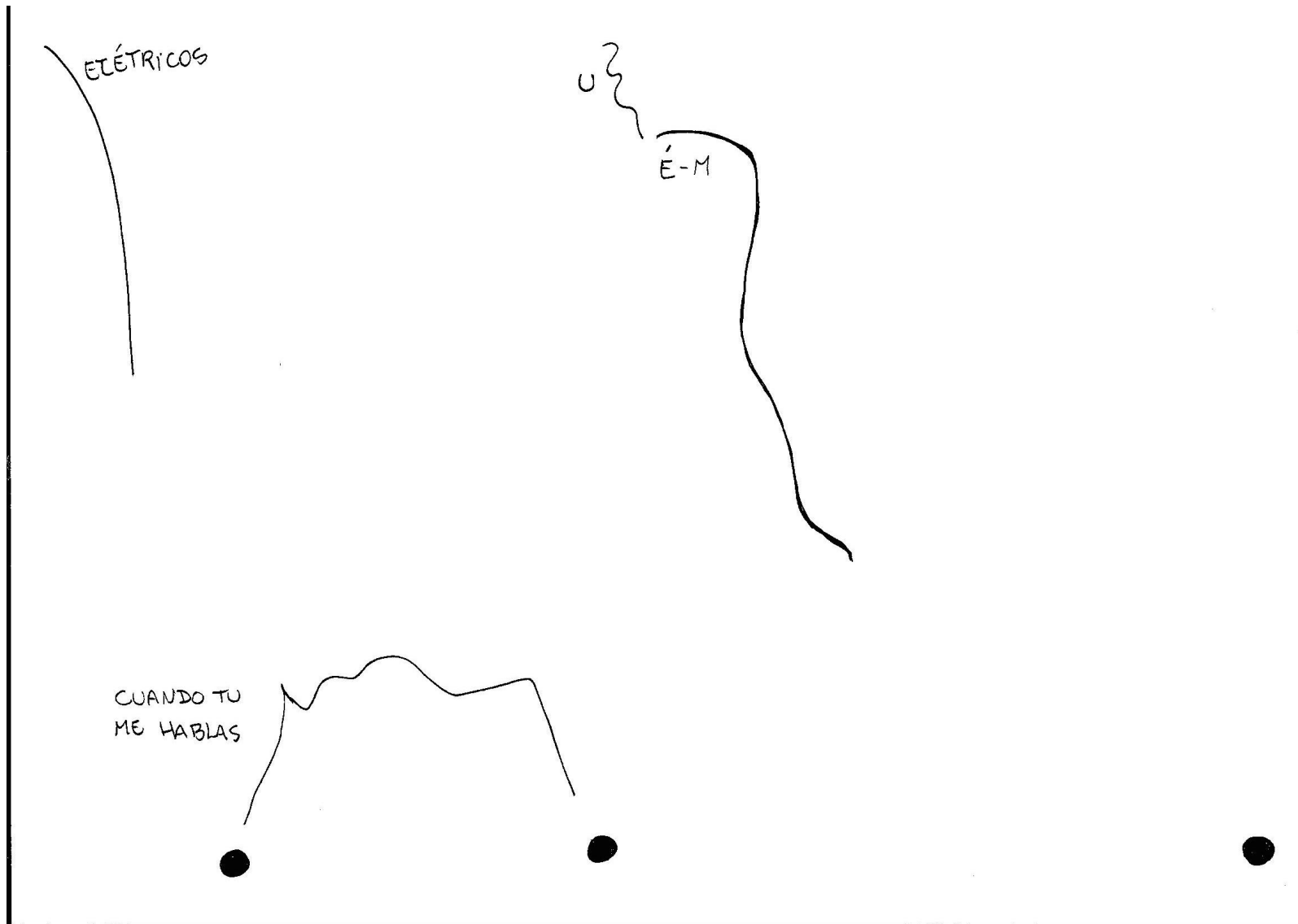


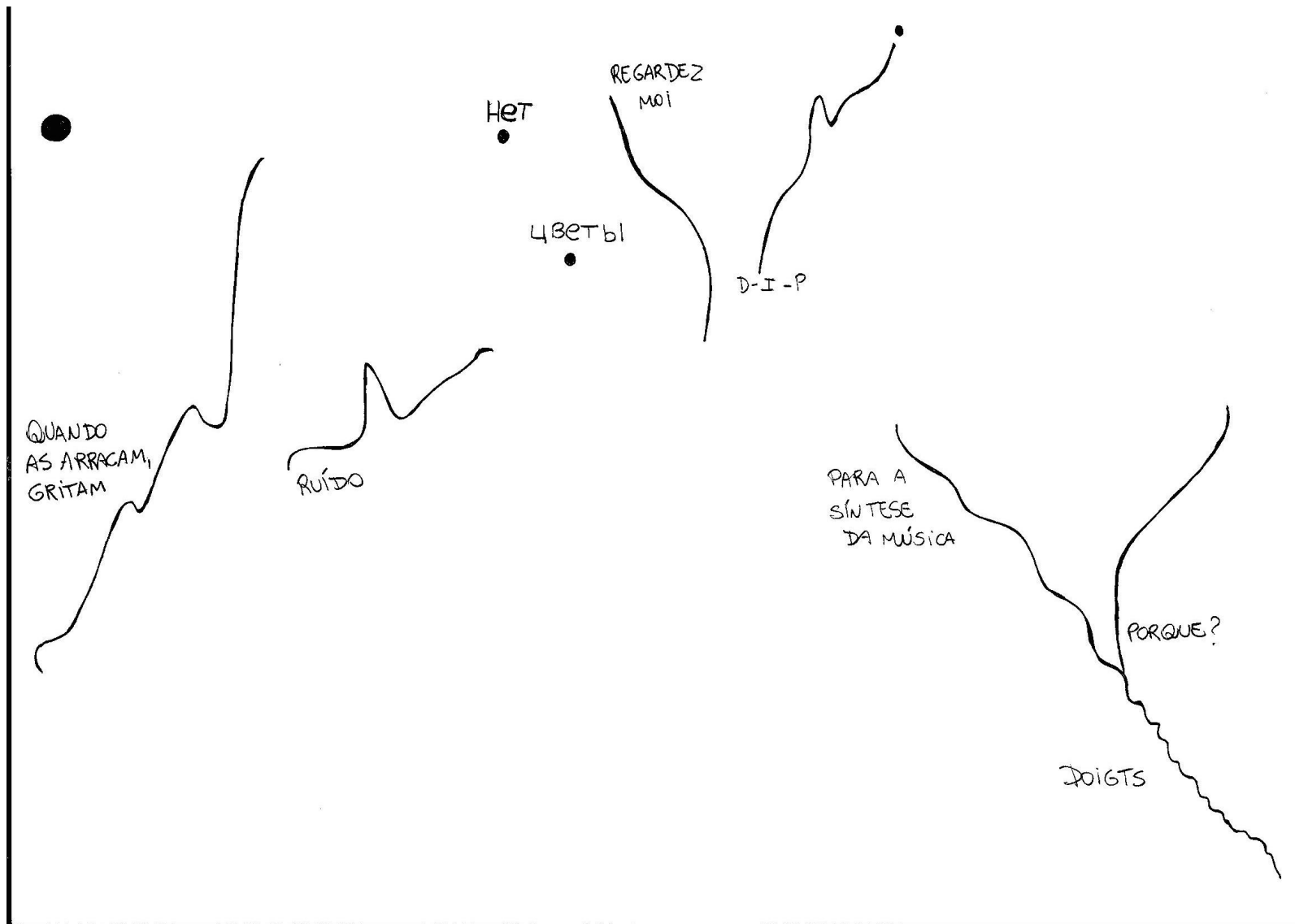


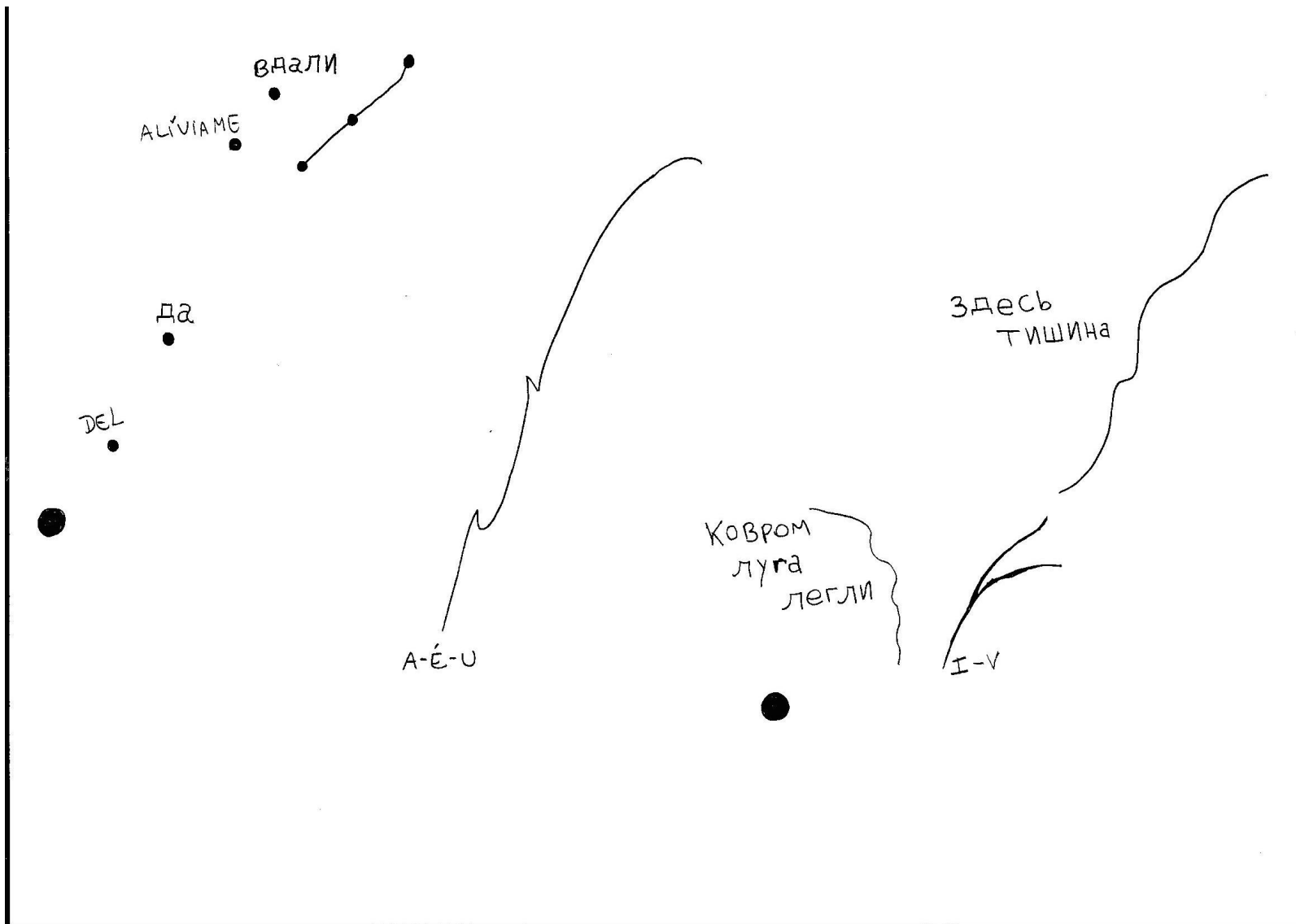


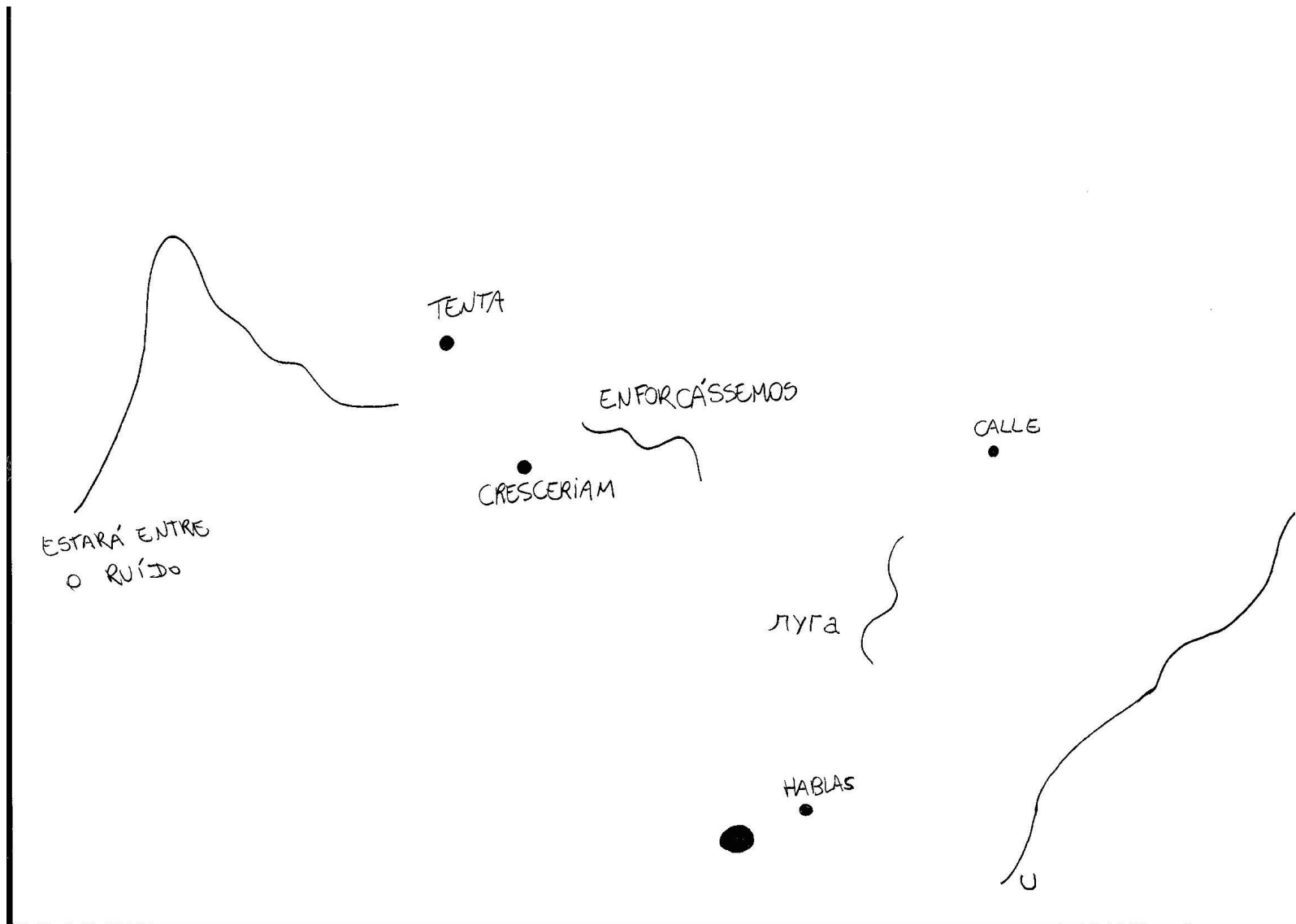
2













Anexo 3

Pulsações para piano preparado e luz

Nathália Fragoso
2015

Notas explicativas

 cluster

 notas acionadas sem som

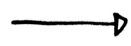
∇ palheta para uso nas cordas ou nas teclas


+ V maior velocidade

- V menor velocidade

+ D textura mais densa

- D textura menos densa

 mudança gradual


 tocar, com ritmo livre, as notas no âmbito indicado. Variar dinâmica, velocidade e densidade de acordo com a indicação.





acordes sem hastes devem ter a duração longa, podem ser tocados de forma harpejada ou não. O intérprete pode escolher quais notas serão tocadas.

Pedais

 sustain


 uma corda


 acionar sustain após o ataque, sustentando os harmônicos

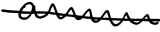
 sostenuto

Luz

 acender

 apagar

 acender e apagar rapidamente

 acender e apagar rapidamente repetidas vezes, durante determinado tempo

A peça necessita obrigatoriamente de uma fonte luminosa dentro do piano que será controlada pelo intérprete. Para isso serão necessários: interruptor (liga/desliga) e dimer (fade in e fade out)

O ritmo e a intensidade que deve ser tocada a fonte sonora estão indicados na linha abaixo ao pentagrama.

Alguns gestos contêm, em segundos, sua duração aproximada. Os demais gestos, sem indicação, devem ser tocados com duração livre.

As três paginas da partitura (A,B e C) podem ser tocadas em qualquer ordem e devem ser tocadas em sua totalidade antes de passar para a próxima.

A - tocar os trechos em qualquer ordem e não devem ser tocados mais de uma vez.

B - trecho localizado no centro da folha deve ser o primeiro a ser tocado. A cada novo trecho, o gesto central deve antecede-lo . Os demais trechos podem ser tocados em qualquer ordem.

C - trechos podem ser tocados em qualquer ordem e podem ser repetidos livremente. As setas indicam quantos segundos de pausa devem haver entre cada um dos trechos.

Preparação do piano

Recomendações:

- Usar luvas de plástico no momento das preparações e alavanca de madeira ou plástico para separar as cordas ao colocar os objetos;
- não forçar as espirais dos parafusos entre as cordas;
- manter abafadores levantados durante a preparação e ao retirar os objetos;

Preparação

NOTA	MATERIAL	POSIÇÃO
C1	pedaço de pano trançado entre as cordas	-
E1	pedaço de pano trançado entre as cordas	-
A1	borracha	-
D2	pedaço de pano trançado entre as cordas	-
E2	parafuso encapado com fita isolante	-
F2	elástico de borracha	-
F#2	parafuso encapado com fita isolante	-
G2	parafuso encapado com fita isolante	-
B2	elástico de borracha	1-2-3
D3	parafuso encapado com fita isolante	2-3
E3	parafuso encapado com fita isolante	2-3
F3	parafuso	2-3
F#3	parafuso	2-3
G3	parafuso	2-3
G#3	parafuso	2-3
A3	parafuso	2-3
C4	2 parafusos	1-2-3
F#4	2 parafusos	1-2-3
G4	parafuso+porca	2-3
C#5	2 parafusos	1-2-3
E5	parafuso+porca	2-3
F5	parafuso	2-3
F#5	2 parafusos	1-2-3
A5	2 parafusos	1-2-3
C6	parafuso+porca	2-3
D#6	parafuso+porca	2-3
E6	parafuso+porca	2-3
F#6	parafuso+porca	2-3
G#6	parafuso+porca	2-3
A6	parafuso+porca	2-3

* observações: C3 = Dó central; os números correspondem às cordas do trio entre as quais os objetos serão fixados (o trio de cordas são numerados 1-2-3 da esquerda para direita); na indicação de 2 parafusos, um deve ser se ajustar completamente as cordas e o outro deve ser levemente menor para criar interferência no som

Handwritten musical score for the first system. It consists of a treble staff, a bass staff, and a piano staff. The treble staff contains notes with dynamic markings *f*, *mf*, and *f*. There are handwritten annotations including *tu* and *20"*. The bass staff has notes with dynamic markings *f*, *mf*, and *f*. The piano staff shows notes with dynamic markings *f*, *f*, *f*, and *f*.

(A)

Handwritten musical score for the second system. It consists of a treble staff, a bass staff, and a piano staff. The treble staff contains notes with dynamic markings *mf*, *p*, *ff*, *mf*, *f*, and *ff*. There are handwritten annotations including *tu* and *20"*. The bass staff has notes with dynamic markings *f*, *pp*, and *ppp*. The piano staff shows notes with dynamic markings *f* and *f*.

Handwritten musical score for the third system. It consists of a treble staff, a bass staff, and a piano staff. The treble staff contains notes with dynamic markings *mf* and *f*. There are handwritten annotations including *20"* and *30"*. The bass staff has notes with dynamic markings *f*, *mp*, *p*, and *f*. The piano staff shows notes with dynamic markings *p*, *f*, and *f*. There are also performance instructions: *+v -> -v*, *+D -> -D*, and *f > pp*.

Handwritten musical score for the fourth system. It consists of a treble staff, a bass staff, and a piano staff. The treble staff contains notes with dynamic markings *f*, *f*, and *f*. There are handwritten annotations including *tu* and *20"*. The bass staff has notes with dynamic markings *mf*, *mp*, and *p*. The piano staff shows notes with dynamic markings *f*, *f*, and *f*.

Handwritten musical score for the fifth system. It consists of a treble staff, a bass staff, and a piano staff. The treble staff contains notes with dynamic markings *p*, *pp*, *f*, *mf*, *P*, *PP*, and *PPP*. There are handwritten annotations including *20"* and *20"*. The bass staff has notes with dynamic markings *f*, *pp*, *pp*, *p*, and *ppp*. The piano staff shows notes with dynamic markings *p*, *mf*, *f*, *f*, and *f*. There are also performance instructions: *+v -> +v*, *-D -> +D*, *+v -> -v*, and *+D -> -D*.

(B)

This page contains a handwritten musical score for guitar, organized into several systems. At the top, there are two staves with dynamic markings Δ CORRAS and Δ TECLAS. The first system includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line, featuring dynamic markings f , mf , and ppp . A circled number (40) is written above the first staff. The second system continues the piece with similar dynamics. A central section of the score is enclosed in a rectangular box, containing four staves (treble and bass clefs) with complex chordal textures and dynamic markings mf and f . Arrows point from this boxed section to various parts of the surrounding score. The bottom system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line, including dynamic markings f , ppp , and mp . The score is annotated with various performance instructions such as Δ CORRAS, Δ TECLAS, Δ SEMPRE, and Δ 15¹¹. The page number 141 is centered at the bottom.

©

Handwritten musical score for guitar, featuring multiple systems of notation. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *f*, *p*, *pp*, *mp*, and *ff*. Performance instructions include *TECLAS* (with a downward triangle symbol), *CORDAS* (with an upward triangle symbol), and *tr* (trills). The score is annotated with numerous curved arrows and numerical values (e.g., 2", 3", 6", 8", 10", 12", 13", 15", 16", 20") indicating specific performance techniques or durations. The notation includes standard musical staves with treble and bass clefs, as well as guitar-specific symbols like bar lines and dynamic wedges.

Anexo 4

A música indeterminada de John Cage: a relação compositor-intérprete

Nathália Angela Fragoso Rossi
UFMG – *nathaliafragoso@gmail.com*

Rogério Vasconcelos Barbosa
UFMG - *rogeriovb@terra.com.br*

Resumo: Este artigo pretende discorrer sobre a música indeterminada, desenvolvida nos anos de 1950 por Cage e seus companheiros da *The New York School*, e os problemas que essa abordagem não tradicional da composição podem apresentar. Podemos perceber – por exemplo nas parcerias desenvolvidas entre John Cage e o pianista David Tudor – a importância da contextualização estética e da imersão do intérprete na realização da obra. A música indeterminada propõe uma mudança no papel tradicional do compositor, que abre mão realizar todas as escolhas da obra e do intérprete, que passa a ser responsável pelo resultado final da peça.

Palavras-chave: John Cage. Música indeterminada. David Tudor.

The Indeterminacy In The Music Of John Cage: The Relation Between The Composer And The Performer

Abstract: In this paper we discuss indeterminacy in music, as developed in the 50's by Cage and other members of the so-called New York School, as well as problems that arise from this non-traditional approach to composition. Taking as an example, the collaboration between John Cage and the pianist David Tudor, we can notice the importance of the aesthetic contextualization, and the immersion of the performer in the crafting of the work. Indeterminacy in music proposes a change in the composer's and interpreter's traditional roles: the composer abdicates of the complete control over the composition, and the performer becomes responsible for the final result of the work.

Keywords: John Cage. Indeterminacy in music. David Tudor.

1. O nascimento da música indeterminada

A década de 1950 foram anos de grande atividade para Cage. Seu trabalho com *chance composition*, desenvolvido principalmente em *Music of Changes*ⁱ (1951) lhe rendeu importantes peças e, além disso, suas experimentações com novas formas de compor lhe abriram muitas portas a serem exploradas.

A partir desse período Cage explora diferentes métodos de trabalhar com o acaso e a indeterminação, utilizando novas notações e estabelecendo novas relações entre compositores e intérpretes.

Assim como Cage, outros jovens compositores se enveredaram pelos caminhos de exploração de novos métodos de composição. Eram eles Morton Feldman,

David Tudor, Christian Wolff e Earle Brown. Juntos, eram chamados de *The New York School* e colaboravam uns com os trabalhos dos outros.

No trecho abaixo, Rocha fala sobre o nascimento da música indeterminada:

(...) alguns compositores, como John Cage e Earle Brown, a partir da segunda metade do século, passaram a deixar alguns elementos da sua obra à mercê do acaso ou da opção do intérprete. É o nascimento da música indeterminada, que muitos autores e compositores chamam de aleatória. Com ela, surgem novas formas de notação musical, como partituras gráficas ou textuais, que especificam os elementos da linguagem musical com um grau de precisão bem menor. A liberdade do intérprete torna-se muito maior e a própria relação compositor-intérprete ganha um novo formato. (ROCHA, 1991: p.14)

O tipo de trabalho explorado por esses compositores levanta um problema de terminologia. Na literatura, os termos “indeterminação”, “aleatoriedade” e “acaso” são usados para se referir tanto a músicas que utilizam sorteios no processo de composição, quanto a músicas que podem ser executadas de diferentes maneiras ou ainda a músicas que utilizam os dois procedimentos.

De acordo com Pritchett (1999), Cage define “acaso” e “indeterminação” da seguinte forma:

acaso refere-se ao uso de certos procedimentos randômicos no ato de composição (...) *indeterminação*, por outro lado, refere-se à possibilidade de uma peça ser tocada de modos substancialmente diferentes – ou seja, a obra existe de uma forma tal que ao intérprete é dada uma variedade de maneiras de tocá-la. (p.108)

Portanto, para Cage, o termo *acaso* deve ser usado para músicas que passam por processos como jogos de dados, sorteios com varetas e moedas do *I Ching*, cartas, etc. O compositor utiliza um procedimento de “sorteio” e se isenta de decisões como determinar alturas ou ritmos. O resultado do acaso é registrado em uma partitura. Já o termo *indeterminação* passa pela relação da composição com o intérprete, uma vez que a este é dado “um nível de liberdade para remodelar o resultado sonoro” (COSTA; 2009, p.21)ⁱⁱ.

Entre os compositores europeus que divergem de Cage quanto ao conceito e abordagem da indeterminação e aleatoriedade, podemos citar Pierre Boulez. Em seus textos, Boulez atribui o termo *aleatório* a obras que libertam o intérprete para participar criativamente, mas não aceita a perda do controle do resultado final nas obras através de processos randômicos.

Segundo David W. Bernstein (2002), durante a constante troca de correspondências (entre maio 1949 e setembro de 1962), Boulez reconheceu paralelos

entre o seu desenvolvimento do serialismo integral e os processos sistemáticos usados por Cage na composição aleatória. No decorrer livro *The Boulez-Cage Correspondence* (1993), editado por Jean-Jaques Nattiez, é possível perceber a grande proximidade e o afastamento desses compositores no final dos anos 60.

Segundo Boulez, o acaso utilizado por Cage é reflexo de um despreparo técnico e uma forma de fuga para a resolução dos problemas composicionais. Considera a opção pelo acaso “a adoção de uma filosofia tingida de orientalismo que mascara uma fraqueza básica de técnica composicional” (BOULEZ: 1964, p.42) e é a favor de uma disciplina composicional onde, independentemente do recurso utilizado, o compositor não pode abrir mão da responsabilidade com o resultado musical.

Na palestra *Indeterminacy*, realizada em Darmstadt em 1958, a convite de Karlheinz Stockhausen, Cage toca diretamente no ponto de divergência entre ele e Boulez: o possível papel passivo do compositor com a utilização do acaso e da indeterminação na música. Esta palestra foi publicada na coletânea de escritos de Cage, *Silence* (1961), e tem servido como referência sobre o assunto.

O trecho abaixo faz parte da palestra onde Cage fala sobre a performance de peças indeterminadas:

Esta é uma palestra sobre a composição que é indeterminada em relação à sua performance. Essa composição é necessariamente experimental. Uma ação experimental é aquela que apresenta um resultado imprevisível. (...) A execução de uma composição que é indeterminada em sua performance é necessariamente única. Não pode ser repetida. Quando realizada uma segunda vez, o resultado é diferente do anterior. Nada, portanto, é realizado por tal performance, uma vez que ela não pode ser compreendida como um objeto no tempo. A gravação de um tal trabalho não tem mais valor que um cartão postal; ela fornece um conhecimento de algo que aconteceu, enquanto que a ação foi um não-conhecimento de algo que ainda não havia acontecido. (CAGE,1961, p.39)

2. A interpretação na música indeterminada

Uma característica comum entre os trabalhos experimentais de Feldman, Wolff, Brown e a música de Cage dessa época é que foram feitos para que pudessem ser realizados de maneiras substancialmente diferentes. As diferenças entre as performances são mais do que apenas mudanças sutis de interpretação e apresentam diferenças radicais que se estendem à natureza e à ordem dos eventos.

Segundo Costa, “existe nessa escolha de Cage pela cessão de liberdades ao intérprete uma vontade de fazer com que as fronteiras entre este e o compositor sejam diluídas”.

Nesse processo de composição, o compositor não possui mais o controle total do resultado final de sua peça. O compositor fica à mercê das escolhas do intérprete e passa a ser um ouvinte, apesar de ser quem propõe aquela situação sonora.

Essa perda do controle com o resultado final, visto de forma superficial, traz para a obra de Cage um caráter de desleixo. Muitas vezes suas opções por trabalhar com acaso ou indeterminação – técnicas que fogem das formas de composição tradicional – são criticadas, vistas como despreparo técnico e associadas à impressão de o intérprete irá tocar “qualquer coisa”.

Pritchett (1999) aponta que a partir dos anos 1950, diversos textos de compositores, críticos e musicólogos – que anteriormente o apontavam como grande compositor em seus trabalhos para percussão e piano preparado – passaram a tratar Cage como filósofo e não mais como compositor.

A interpretação da música indeterminada extrapola o conteúdo da partitura. Exige do intérprete um conhecimento prévio do contexto em que aquela obra foi feita, quais eram as idéias e os pensamentos do compositor ao compor aquela peça. O intérprete não encontra esse conhecimento nas partituras, que é passado oralmente, seja através de textos do próprio compositor, seja através da interpretação de pessoas que lhe estavam próximas, vivendo o contexto daquela peça.

Podemos entender que a performance desse tipo de peça depende de um envolvimento do intérprete de modo diferente do que acontece na música tradicional. É preciso estar apto a se enveredar na proposta do compositor e na sua busca por novos caminhos musicais.

Nesse trecho, Rocha discorre sobre a improvisação no contexto da música indeterminada:

A improvisação traz maior responsabilidade ao intérprete que é levado a decidir sobre o que e como irá tocar. Por isso, a sua preparação deve incluir, além do domínio técnico do seu instrumento, o conhecimento profundo da estrutura da obra e o exercício de sua capacidade criativa, envolvendo o incentivo ao uso de sua intuição e uma boa dose de experimentação. (ROCHA, 1991: p.5)

Lochhead (1994, 233-241) aborda a relação do compositor das peças indeterminadas com o intérprete. Segundo Lochhead, Cage e seus companheiros David

Tudor, Christian Wolff, Morton Feldman e Earle Brown, no final dos anos 50, por trabalharem juntos, desenvolveram princípios estéticos comuns – um estilo –, e dentro desse estilo, havia uma forma subentendida de execução de suas obras. Através de relatos do próprio Cage, nota-se que é esperado do intérprete das obras indeterminadas um entendimento tácito das características desse estilo.

Em entrevista cedida a Hans G. Helms em 1972, Cage discorre sobre a liberdade dada ao intérprete:

Dar liberdade ao intérprete individual interessa-me cada vez mais. Dada a indivíduos como David Tudor, é claro, gera resultados que são extraordinariamente belos. Quando essa liberdade é dada a indivíduos sem disciplina e que não partem – como digo em vários textos – do zero (por zero entendo a abstenção em relação aos seus gostos e desgostos), que não são, em outras palavras, indivíduos mudados, mas que permanecem como indivíduos com seus gostos e desgostos, daí, é claro, dar liberdade não tem interesse nenhum. (CAGE apud. Kostelanetz: 1991,67)

Podemos observar em sua fala que mesmo com a liberdade dada aos intérpretes, padrões estéticos estão sendo empregados e esses padrões refletem necessariamente as fronteiras de um estilo musical. Cage espera certos resultados em suas peças indeterminadas e julga as performances como mais ou menos belas.

Segundo Costa (2009, 40), para Cage, a questão da indeterminação em música não era meramente técnica. Envolve uma disciplina de busca em direção ao inaudito.

Cage encontrou problemas nas liberdades dadas ao intérprete. Seja por ignorância em relação ao procedimento, por despreparo técnico ou por má-fé, Cage se deparou com tais situações de “indisciplina” quando, por exemplo, a estréia de *Atlas Eclipticalis* (1961) foi sabotada pela Filarmônica de Nova York, ou ainda nos fracassos de execuções do *Concert for Piano and Orchestra*, em Nova York e Colônia.

3. Cage e Tudor

Podemos observar no caso da música de Cage, a importância da proximidade com o intérprete de suas obras. David Tudor mergulhou profundamente nas peças feitas por Cage para ele. Ambos criaram uma parceria que tornava possível a execução de trabalhos que para muitos poderiam ser extremamente subjetivos.

Cage e Tudor se conheceram em 1950, através do compositor Morton Feldman e a partir daí mantiveram uma intensa relação. Cage compôs várias de suas obras para Tudor e constantemente vemos em seus textos declarações sobre Tudor, de

como seu virtuosismo e envolvimento com as peças o impressionava e estimulava a compor para o pianista. A obra para piano solo, *Music of Changes* surge dessa parceria. Segundo Pritchett (1999, 78) foram as habilidades únicas de Tudor que tornaram *Music of Changes* possíveis para Cage; sem ele, esse trabalho teria sido um mero exercício de composição. O pianista participou ativamente e auxiliou na composição da peça. Segundo Cage (apud Pritchett: 1999, p.78) "Naquela época, ele era a *Music of Changes*".

Holzaepfel (2002, 173) explicita em detalhes a preparação e dedicação do pianista para a performance da peça. Tudor rascunhou mais de oito páginas com gráficos, listas, cálculos e durações. Para resolver os enigmáticos problemas de notação na partitura, ele buscou ajuda do matemático Hans Rademacher, que desenvolveu fórmulas para calcular as durações de cada uma das unidades estruturais da obra. Para sua performance, Tudor escreveu as durações resultantes dos cálculos em sua partitura e utilizava um cronômetro para ler a notação rítmica proporcional de forma precisa.

Segundo Pritchett, o *Solo for Piano* (figura 1) – parte do *Concert for Piano and Orchestra*ⁱⁱⁱ (1957-1958) – foi possível devido à meticulosa forma de trabalhar de David Tudor. Cage sabia que poderia confiar uma partitura tão peculiar somente a um intérprete muito especial.

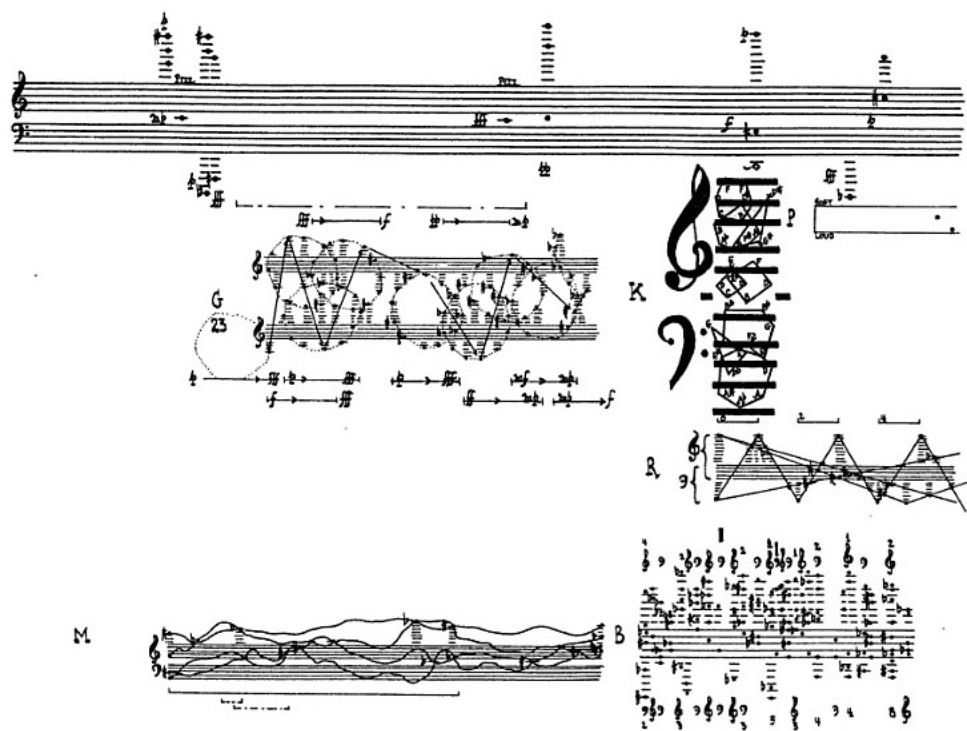


Figura 1: trecho de *Solo for Piano* (Pritchett 1999)

A intimidade de Tudor com o trabalho de Cage e sua importância para a realização das peças pode ser claramente notada se comparados o *Solo for Piano*, feito para Tudor, com os solos dos demais instrumentos do concerto. A evidente diferença e a simplicidade da escrita para os demais instrumentos foi necessária uma vez que seriam tocados por músicos que Cage mal conhecia. Esse foi um dos motivos da estréia da peça ter sido desastrosa, segundo Cage. Os músicos, desconsideraram as explicações de Cage dadas durante os ensaios e o resultado foi insatisfatório.

As qualidades de David Tudor inspiraram muitos compositores a dar liberdade ao intérprete em seus métodos de composição – a música indeterminada elimina a tradicional diferença entre compositor e intérprete. (Cage, apud Holzaepfel: 2002, p.183)

De acordo com Pritchett, na interpretação de Tudor do *Solo for Piano* é possível perceber que, apesar da enorme diversidade e dificuldade, a partitura pode ser realizada. Percebe-se a presença da criatividade de Tudor na execução da peça e, ao mesmo tempo, a atenção à espacialização da textura e à separação dos sons, característica estilística marcante de Cage nos anos 50.

Segundo Holzaepfel, as realizações de Tudor são mais do que uma fonte de soluções para notações, às vezes desconcertantes, de Cage e suas instruções, muitas vezes pouco claras. As realizações são modelos e mostram, exemplo após exemplo, como Tudor encontrou na música indeterminada meios pelos quais ele poderia expandir sua imaginação sonora, criando um equilíbrio entre a responsabilidade e a liberdade.

Com a composição do *Concerto for Piano and Orchestra*, Cage expandiu e diversificou seus processos de composição, suas formas de notação e as maneiras como a partitura poderia descrever uma ação ou evento musical. Em peças do período de 1958 a 1961, Cage desenvolve de forma mais radical os resultados obtidos com o *Concerto*. Praticamente em todas as composições de Cage deste período encontramos sinais diretos ou indiretos da influência do *Solo for Piano* (figura2).

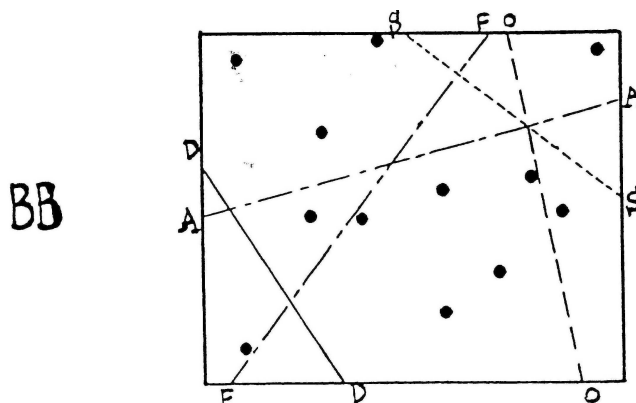


Figura 2: trecho de *Solo for Piano* em que foram baseadas as peças *Variations I* e *Variations II* (Pritchett 1999)

Nesses trabalhos, Cage deixa de produzir partituras musicais e passa a apresentar procedimentos para criar partituras. Pritchett se refere a esses novos trabalhos como ferramentas. *Fontana Mix*, *Variations I* e *Variations II* são exemplos dessas ferramentas derivadas do *Concerto*. Essas peças requerem uma enorme liberdade de interpretação e abrem oportunidades para questionamentos sobre os papéis do intérprete e do compositor.

James Pritchett (2004, 11-16) analisa a performance de David Tudor em *Variations II*. A partitura dessa peça indeterminada, consiste em cinco páginas de papel transparente com linhas desenhadas que devem ser sobrepostas a uma folha de papel que contém pontos. A sobreposição pode ocorrer da maneira que o intérprete escolher e Cage propõe a distância de uma linha a um ponto como a determinação de um parâmetro musical.

Assim como muitos outros trabalhos de Cage, *Variations II* foi dedicada ao pianista David Tudor. Segundo Pritchett, de modo diferente da interpretação cuidadosa e detalhada de peças como *Music of Changes* e *Variations I*, em *Variations II* Tudor se afasta da concepção de Cage e direciona a música para um resultado totalmente inesperado. Tudor desconsidera o processo de medição precisa das linhas, esperado por Cage. O processo de variação dos parâmetros é simplificado e passam a ser consideradas somente duas variáveis (por exemplo, duração simples ou complexa) ao invés de variáveis contínuas, obtidas através da medição das linhas.

Tudor escolhe essa abordagem para a peça devido ao instrumento escolhido para executá-la, um piano amplificado. De acordo com Pritchett, Tudor se interessou mais em explorar as possibilidades de um instrumento que não era totalmente controlável - devido a ação inesperada da amplificação do piano, produzindo feedbacks e vibrações simpáticas. Essa forma de explorar o instrumento é uma forte característica de Tudor em suas composições e é nesse ponto que Pritchett questiona o papel de Tudor como intérprete, que para ele está neste caso agindo como compositor na peça de Cage. A música indeterminada proporcionou diversos questionamentos ao trabalho de Cage. Visto de forma superficial, seu trabalho foi associado ao despreparo técnico ou a uma liberdade excessiva. No entanto, é evidente a importância do contexto estético e o envolvimento do intérprete na realização das obras

indeterminadas. Mais do que ler a partitura e entender as notações propostas, é necessário uma imersão no estilo proposto pelo compositor.

Além disso, esse tipo de música propõe uma mudança nos papéis do compositor e do intérprete: o compositor se propõe a abrir mão de diversas escolhas e a perder o controle do resultado final, enquanto que o intérprete passa a ter um papel ativo nas escolhas dos caminhos da peça, agindo também como compositor.

Referências:

- Livros

CAGE, John. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

PRITCHETT, James. *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

NATTIEZ, Jean-Jacques; SAMUELS, Robert (Ed.). *The Boulez-Cage Correspondence*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1993.

- Capítulos de livro ou verbete assinado em enciclopédia

BERNSTEIN, David W.. Cage and high modernism. In: NICHOLLS, David (Org.). *The Cambridge Companion to John Cage*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2002. Cap. 11. p. 186-215.

HOLZAEPFEL, John. Cage and Tudor. In: NICHOLLS, David (Org.). *The Cambridge Companion to John Cage*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2002. Cap. 10. p. 169-185.

- Dissertações ou Teses

ROCHA, Fernando de Oliveira. *A Improvisação na música indeterminada: Análise e performance de três obras brasileiras para percussão*. 133f. Dissertação (Mestrado em Performance Musical). Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

COSTA, Valério Fiel da. *Da indeterminação à invariância: Considerações sobre morfologia musical a partir de peças de caráter aberto*. 197f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, 2009.

- Artigos em Periódico

BOULEZ, Pierre. Alea. *Perspectives of New Music*. [s.l.], v.3, n.1, p.42-53, 1964.

LOCHHEAD, Judith. Performance Practice in the Indeterminate Works of John Cage. *Performance Practice Review*, [s.l.], v.2, n.7, p.233-241, 1994.

PRITCHETT, James. David Tudor as Composer/Performer in Cage's Variations II. *Leonardo Music Journal*. [s.l.], v.14 n.1 p.11-16, 2004.

Notas

ⁱ Nessa peça, Cage utilizou o sorteio com *I Ching* de forma aprimorada, detalhada e aprofundada, resultando em uma partitura tradicional com notação proporcional. *I Ching* é um clássico texto chinês que pode ser compreendido e estudado tanto como um oráculo quanto como um livro de sabedoria.

ⁱⁱ Apesar de distintos, os princípios de acaso e indeterminação estão intimamente relacionados em diversas obras de Cage.

ⁱⁱⁱ Essa é uma das peças mais importantes e significativas, do ponto de vista da indeterminação. Todos os instrumentos da peça são solistas e suas partes são totalmente independentes umas das outras. Além disso, a parte do piano é um livro com 84 tipos diferentes de notações de caráter indeterminado, entre os quais o pianista deve escolher sua linha de performance. Esse livro foi usado como fonte, de forma direta ou indireta, em praticamente todas as composições de Cage durante o período de 1958 a 1961.

Anexo 5 – DVD ROM

Arquivos:

- Vídeo da performance de *People expect listening to be more than listening*
- Vídeo da performance de *Não tenho nada a dizer e estou dizendo*
- Vídeo da performance de *Pulsações*

People expect listening to be more than listening

Percussão múltipla: Natália Mitre

Aúdio - gravação e mixagem: Fabrício Galvani

Vídeo - filmagem e edição: Estúdio Milímetro

Local: Teatro Espanca! Belo Horizonte, Brasil

Data: 07 de maio de 2015

Não tenho nada a dizer e estou dizendo

Voz: Nivea Raf

Aúdio - gravação e mixagem: Fabrício Galvani

Vídeo - filmagem e edição: Estúdio Milímetro

Local: Teatro Espanca! Belo Horizonte, Brasil

Data: 08 de maio de 2015

Pulsações

Piano preparado: Patrícia Bizzotto

Aúdio - gravação: Breno César Rodrigues

Vídeo - filmagem e edição: Gustavo Jardim

Local: Sala Sergio Magnani, Fundação de Educação Artística, Belo Horizonte, Brasil

Data: 17 de novembro de 2015