

MARIA HELENA MAILLET DEL POZZO

**DA FORMA ABERTA À INDETERMINAÇÃO:
PROCESSOS DA UTILIZAÇÃO DO ACASO NA
MÚSICA BRASILEIRA PARA PIANO**

CAMPINAS

2007

MARIA HELENA MAILLET DEL POZZO

**DA FORMA ABERTA À INDETERMINAÇÃO:
PROCESSOS DA UTILIZAÇÃO DO ACASO NA
MÚSICA BRASILEIRA PARA PIANO**

Tese apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas, para
obtenção do Título de Doutor em Música. Área de
concentração: Fundamentos Teóricos.

Orientadora: Prof^a. Dra. Maria Lúcia Senna
Machado Pascoal.

CAMPINAS

2007

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA

BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Bibliotecário: Helena Joana Flipsen – CRB-8ª / 5283

D386d

Del Pozzo, Maria Helena Maillet.

Da forma aberta à indeterminação : processos da utilização do acaso na música brasileira para piano / Maria Helena Maillet Del Pozzo. -- Campinas, SP : [s.n.], 2007.

Orientador: Maria Lúcia Senna Machado Pascoal.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Música - Brasil - Séc. XX. 2. Acaso. 3. Piano.
4. Análise musical. I. Pascoal, Maria Lúcia Senna Machado.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

Título e subtítulo em inglês: From open form to indeterminacy : procedures of employment of chance in the Brazilian Music for piano.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Music - Brazil - 20th Century, Chance, Piano, Musical analysis.

Área de Concentração: Fundamentos Teóricos.

Titulação: Doutor em Música.

Banca examinadora: Rodolfo Coelho de Souza, Rogério Luis Moraes Costa, Amílcar Zani Neto, Mauricy Martin.

Data da Defesa: 26-02-2007.

Programa de Pós-Graduação em Musica.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

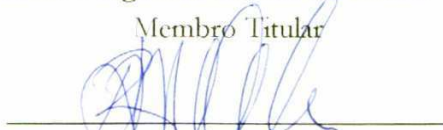
Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pela
Doutorando **Maria Helena Maillet Del Pozzo** - RA 961014, como parte dos requisitos para a
obtenção do título de **DOUTOR EM MÚSICA**, apresentada perante a Banca Examinadora:



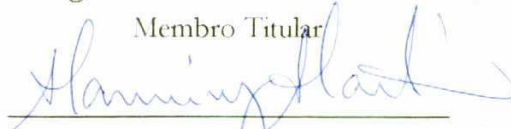
Profa. Dra. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal - CPG/IA/UNICAMP
Presidente/Orientador



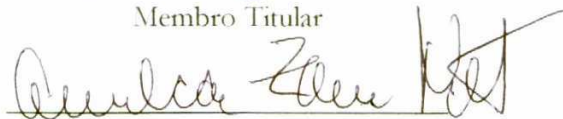
Prof. Dr. Rodolfo Nogueira Coelho de Souza - ECA/USP -
Membro Titular



Prof. Dr. Rogério Luís Moraes Costa - ECA/USP
Membro Titular



Prof. Dr. Mauricy Matos Martin - DM/IA/UNICAMP
Membro Titular



Prof. Dr. Amilcar Zani Netto - DM/IA- UNICAMP
Membro Titular

*À Querida Mestra Beatriz Balzi (in
memoriam), que me ensinou os primeiros
passos no repertório contemporâneo
para piano...*

AGRADECIMENTOS

Acima de tudo, agradeço a DEUS, por ter me ajudado a chegar até aqui e a encontrar pessoas maravilhosas que me auxiliaram neste caminho.

Ao meu pai e à minha mãe, por terem me ensinado a perseverar sempre e a lutar com honestidade e integridade por tudo aquilo que almejo.

Ao querido Fernando, companheiro de todas as horas, por todo o carinho e dedicação. De maneira especial, pela paciência e compreensão nos momentos difíceis do trabalho e durante minha ausência.

À Prof^a. Dra. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal, pela excelente orientação do trabalho, através de críticas e sugestões valiosas. Agradeço também pelo imenso respeito e carinho que sempre demonstrou pelo meu trabalho.

À CAPES, pela bolsa de estudos concedida durante o desenvolvimento da pesquisa e especialmente, pela bolsa de Estágio Doutorado no Exterior, que proporcionou a oportunidade de aprofundamento da pesquisa.

À Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP, por terem aprovado o meu projeto para realização desta pesquisa e pela concessão de Bolsa de Estudos.

À pianista Martine Joste, por ter me aceito para realização de estágio no exterior, pela imensa contribuição ao trabalho, ao disponibilizar seu acervo de partituras contemporâneas para estudo e através de importante orientação pianística.

Ao musicólogo Jean-Yves Bosseur, pela disponibilidade em me conceder uma entrevista em meio a tantos compromissos profissionais.

À Lia Balzi, pelos inúmeros livros e partituras emprestados do acervo da pianista e querida mestra Beatriz Balzi, com tanto carinho e boa vontade.

À Lúcia Cervini, pela amizade e troca de experiências.

Aos professores presentes na Banca de Qualificação, Profa. Dra. Denise Garcia, Prof. Dr. Edson Zampronha e Prof. José Augusto Mannis, pelas excelentes observações feitas ao trabalho.

Aos pianistas e compositores que enviaram material para a pesquisa, especialmente Edino Krieger, Edson Zampronha, Raul do Valle, L. C. Vinholes, Sérgio Villafranca e Leonardo Martinelli.

Aos professores e funcionários do Instituto de Artes da UNICAMP, que colaboraram direta ou indiretamente para a realização desta pesquisa.

“A única coisa permanente na vida é a mudança”.

Heráclito (540-470 A.C.)

RESUMO

O objetivo deste trabalho é fazer uma análise de peças do repertório brasileiro para piano que façam uso de processos da utilização do acaso (denominados Forma Aberta, Música Aleatória, Improvisação e Indeterminação). Este trabalho parte da contextualização histórica do uso do acaso em música no século XX, procurando determinar seus antecedentes e seu início no cenário musical após a Segunda Guerra Mundial. As idéias de John Cage e Pierre Boulez são discutidas e analisadas a partir do estudo de textos e peças destes compositores. Os processos da utilização do acaso são examinados ainda na obra de outros compositores e na Música Brasileira. O estudo de análise das peças do repertório brasileiro parte da discussão dos parâmetros selecionados pela pesquisa para a análise, que têm como base o estudo da notação, da utilização do acaso e dos demais materiais e técnicas de composição. A partir da revisão da bibliografia sobre a notação musical no século XX, foi elaborado um glossário da notação para piano, contendo os principais símbolos de notação das peças estudadas. A conclusão procura contextualizar as peças brasileiras na produção internacional, determinando possíveis relações a partir dos dados encontrados nas análises, principalmente aspectos da notação e da utilização do acaso. A pesquisa visa o estudo e a divulgação da produção brasileira contemporânea, pretendendo contribuir também para mais uma fonte de estudos sobre a própria música do século XX.

Palavras-chave: Música Brasileira do Século XX, Acaso, Piano, Análise Musical.

ABSTRACT

The main purpose of this essay is to analyse music pieces of the Brazilian repertoire for piano that use processes of chance (Open Form, Aleatory Music, Improvisation and Indeterminacy). This essay begins with the historic context of the use of chance in the 20th Century, trying to establish its antecedents and its origins in the musical scenery after World War II. The ideas of John Cage and Pierre Boulez are discussed and analysed based on the study of texts and pieces of these composers. The processes of use of chance are also examined in the pieces of others composers and in Brazilian music. The analysis of pieces of the Brazilian repertorire begins with a discussion of parameters selected for analytical purposes, which are based on the study of notation, on the use of chance and on other materials and composition techniques. From a review of musical notation in the 20th Century, a glossary of notation for piano was developed, which included the main symbols of notation in the pieces focused on. The conclusion tries to place the Brazilian pieces in the context of international production, establishing possible relations derived from our research findings, especially in the aspects of notation and use of chance. This essay aims to study and publicize Brazilian contemporary music, as well as contribute to the studies of 20th century music in general.

Keywords: Brazilian Music of 20th Century, Chance, Piano, Musical Analysis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
 CAPÍTULO 1 – DA MÚSICA EXPERIMENTAL AOS PROCESSOS DA UTILIZAÇÃO DO ACASO.....	 7
1.1- TERMINOLOGIA.....	8
1.2- MÚSICA EXPERIMENTAL.....	11
1.2.1- Em busca de uma definição.....	11
1.2.2- Erik Satie.....	15
1.2.3- Charles Ives.....	22
1.2.4- Henry Cowell.....	30
1.2.5- Futuristas.....	38
1.2.6- John Cage.....	43
1.3- MÚSICA APÓS A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL.....	51
1.4- JOHN CAGE.....	59
1.4.1- Textos sobre Acaso e Indeterminação.....	59
1.4.2- Indeterminação e Acaso na obra para piano de John Cage.....	72
1.5- PIERRE BOULEZ.....	104
1.5.1- Texto sobre Música Aleatória.....	104
1.5.2- Terceira Sonata para Piano.....	107
1.6- CORRESPONDÊNCIA BOULEZ/CAGE.....	117
1.7- PROCESSOS DE UTILIZAÇÃO DO ACASO NA OBRA DE OUTROS COMPOSITORES.....	123
1.7.1- New York School.....	123
1.7.2- Morton Feldman.....	124
1.7.3- Earle Brown.....	127
1.7.4- Christian Wolff.....	132
1.7.5- Karlheinz Stockhausen.....	135

SUMÁRIO

1.8- PROCESSOS DE UTILIZAÇÃO DO ACASO NA MÚSICA BRASILEIRA	145
CAPÍTULO 2 – NOTAÇÃO.....	153
2.1- ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A NOTAÇÃO PARA PIANO NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX.....	154
2.2- A NOTAÇÃO NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX.....	160
2.2.1- Revisão da Bibliografia.....	161
2.2.2- Quadro comparativo das diversas tipologias.....	183
2.3- GLOSSÁRIO DE NOTAÇÃO DAS PEÇAS ANALISADAS.....	186
2.4- LISTA DE COMPOSITORES E PEÇAS.....	216
CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DAS PEÇAS.....	221
3.1- INTRODUÇÃO.....	222
3.2- ANÁLISE DAS PEÇAS.....	227
DÉCADA DE 1960.....	227
3.2.1- <i>Música para piano n.1</i> (1962) - MENDES, Gilberto.....	228
3.2.2- <i>Instrução 62</i> (1962) - VINHOLES, L.C.....	230
3.2.3- <i>Blirium C-9</i> (1965) - MENDES, Gilberto.....	232
3.2.4- <i>Intermitências I</i> (1967) - SANTORO, Cláudio.....	234
3.2.5- <i>Kitchs</i> (1967-1968) - OLIVEIRA, Willy Correa de.....	236
3.2.6- <i>Rondo Móbile op.54</i> (1968) - WIDMER, Ernst.....	238
3.2.7- <i>Estudo a duas vozes</i> (1969) - ALVARENGA, Delamar.....	240
3.2.8- <i>Estandos</i> (1969) – HERRERA, Rufo.....	242
DÉCADA DE 1970.....	245
3.2.9- <i>Mini- Suíte das Três Máquinas</i> (1970) - ESCOBAR, Aylton	246
3.2.10- <i>Impromptu para Marta</i> (1971) - OLIVEIRA, Willy Correa de	248

SUMÁRIO

3.2.11- <i>Estudo N.1</i> (1972) - ANTUNES, Jorge.....	250
3.2.12- <i>Assembly (para piano e tape)</i> (1972) - ESCOBAR, Aylton.....	252
3.2.13- <i>Maktub I</i> (1972) - FICARELLI, Mário.....	254
3.2.14- <i>Jogo</i> (1972) – OLIVEIRA, Flávio.....	256
3.2.15- <i>Intermezzo II</i> (1972) - OLIVEIRA, Willy Correa de.....	258
3.2.16- <i>Ad Laudes Matutinas</i> (1972) - PRADO, J. A. Rezende de Almeida	260
3.2.17- <i>Ludus Telúrico op. 77 n. 153</i> (1972) - WIDMER, Ernst.....	262
3.2.18- <i>Tanka II (para piano, voz declamada e tan-tan ou gongo grave)</i> (1973) – KOELLREUTTER, Hans-Joachim.....	264
3.2.19- <i>Prelúdio II</i> (1975) - OLIVEIRA, Willy Correa de.....	266
3.2.20- <i>Suave Mari Magno</i> (1975) - WIDMER, Ernst.....	268
3.2.21- <i>Eterne</i> (1976) - GUIMARÃES, Marco Antônio.....	270
3.2.22- <i>Tríptico</i> (1976) - VALLE, Raul do.....	272
3.2.23- <i>Folhas numeradas para piano op. 63</i> (1977) - KORENCHENDLER, Henrique David.....	274
3.2.24- <i>Quando Olhos e Mãos (Para piano e aparelho fonador)</i> (1977) – OLIVEIRA, Flávio.....	276
3.2.25- <i>Suíte mirim ‘O eterno e o Cotidiano</i> (1977) - WIDMER, Ernst	278
3.2.26- <i>Tema com Variações</i> (1977-1978) - CÔRTES, Edmundo Villani	280
3.2.27- <i>Acronon</i> (1978-1979) - KOELLREUTTER, Hans-Joachim	282
3.2.28- <i>Eixos</i> (1979) – COSTA, Rogério.....	284
DÉCADA DE 1980.....	287
3.2.29- <i>Music for piano n.48</i> (1980) - CUNHA Estécio Marquez.....	288
3.2.30- <i>La Torada ou o “Acoblata do Piano”</i> (1981) - CARDOSO, Lindembergue	290
3.2.31- <i>Dois Momentos Nordestinos</i> (1981) - SOARES, Calimério.....	292
3.2.32- <i>Relatividade III op. 82 (Para piano e triângulo)</i> (1982) - CARDOSO, Lindembergue.....	294

SUMÁRIO

3.2.33- <i>Relatividade IV op. 83</i> (1982) - CARDOSO, Lindembergue...	296
3.2.34- <i>Fantasia Op. 23</i> (1986) - LIMA, Paulo Costa.....	298
3.2.35- <i>Variações ‘Frère Jacques’</i> (1986) - MOROZOWICZ, Henrique	300
DÉCADA DE 1990.....	303
3.2.36- <i>Edú (Estudo para José Eduardo)</i> (1991) - KOELLREUTTER, Hans- Joachim.....	304
3.2.37- <i>Modelagem IX</i> (1996) - ZAMPRONHA, Edson.....	306
DÉCADA DE 2000.....	309
3.2.38- <i>Ação Matéria Forma Função</i> (2000) - ZAMPRONHA, Edson	310
3.2.39- <i>Estudos Intervalares para piano I</i> (2001) - KRIEGER, Edino	312
3.2.40- <i>Peça para Piano II (Schacketon, Wosley e Crean deslizando de uma colina de neve)</i> (2005) - MARTINELLI, Leonardo.....	314
3.3- NOVOS RECURSOS E NOVAS TÉCNICAS DO PIANO NO REPERTÓRIO BRASILEIRO.....	316
CONCLUSÃO.....	334
BIBLIOGRAFIA.....	343
PARTITURAS CONSULTADAS.....	351
GRAVAÇÕES CONSULTADAS EM CD E VÍDEO.....	352

INTRODUÇÃO

Durante o século XX, vimos acontecer tanto períodos alternados de intensa exploração de novos materiais e de mudanças fundamentais, como períodos de consolidação.

O primeiro período exploratório (c. 1890-1920) se caracterizou principalmente pelo abandono da tonalidade, sendo substituído por outros sistemas de organização das alturas. Durante um período de consolidação (c. 1920-1945), novas técnicas surgiram (como o dodecafonismo), integrando-se com práticas tradicionais e ressurgindo um interesse pelas práticas e formas do barroco e do classicismo. Um segundo período de exploração começou após 1940, com o surgimento de outras técnicas e recursos composicionais, como o serialismo integral ¹ (desenvolvido a partir do dodecafonismo), a música eletroacústica e os processos de utilização do acaso. A introdução do acaso em música foi um dos mais significantes recursos composicionais desenvolvido após a Segunda Guerra Mundial.

O acaso em música pode ser empregado tanto no momento da composição de uma obra - quando um elemento for escolhido ao acaso pelo compositor - como no momento da execução - um elemento (ou elementos) cuja realização por um intérprete não é precisamente especificada pelas informações contidas na notação musical.

A utilização do acaso no momento da execução varia muito de compositor para compositor e de peça para peça: pode ser aplicado em apenas alguns trechos da composição ou na obra inteira; todos os elementos da composição ou apenas alguns elementos (como altura ou duração) podem ser submetidos ao acaso.

Ao longo da história da música, podemos identificar vários exemplos de liberdade concedida ao intérprete. Ao consultarmos o verbete ‘improvisação’ no dicionário Grove,² constatamos que “*o conceito de improvisação era comum no Ocidente desde o final do século XV, designando qualquer tipo ou aspecto da execução musical, que não é*

¹ Segundo Griffiths (1995, p. 201), “*Serialismo integral: organização de todos os parâmetros musicais possíveis de acordo com as regras da composição dodecafônica*”.

² NETTL, Bruno *et al.* “Improvisação”. In: *The New Grove’s dictionary of music and musicians*. Stanley Sadie (ed.). 2 ed. v.12. London: Mcmillan, 2001. p. 95-133.

característico do conceito de obra musical fixa”. O texto do verbete cita diversos exemplos de elementos que foram deixados livres para o intérprete: as improvisações de cantores sobre o *cantus firmus* e as versões instrumentais ornamentadas de motetos polifônicos e de obras profanas no século XVI; os ornamentos inseridos pelo executante na música vocal e instrumental no século XVII; a realização do *baixo contínuo* e a introdução de passagens improvisadas nas *cadenzas* dos concertos para solistas no século XVIII; a inclusão de pelo menos uma improvisação nos programas de concertos de piano nas primeiras décadas do século XIX, entre vários outros exemplos.

Na primeira metade do século XX, encontramos exemplos isolados de compositores que concederam algum tipo de liberdade para o intérprete na música erudita. Por exemplo, em alguns trechos da *Concord Sonate* (1911-1915) de Charles Ives, o pianista pode escolher entre diferentes versões apresentadas pelo compositor e no *Mosaic Quartet* (1935) de Henry Cowell, seus cinco movimentos podem ser executados em qualquer ordem.

Mas a aceitação e a difusão do acaso como recurso composicional por um imenso espectro de músicos e compositores aconteceu somente durante a década de cinquenta, recebendo a partir de então diversas denominações: Forma Aberta, Música Aleatória, Improvisação e Indeterminação. A utilização do acaso contudo, foi um movimento que aconteceu primeiro nos Estados Unidos no início da década de cinquenta, e depois teve sua contrapartida Européia (ao longo da década de cinquenta). No Brasil, algumas das primeiras experiências com o acaso foram conduzidas pelos integrantes do Grupo Música Nova de São Paulo, no início dos anos 1960.

O interesse em pesquisar os processos da utilização do acaso na Música Brasileira surgiu a partir de um trabalho anterior sobre a obra para piano de Aylton Escobar. Entre as peças estudadas, *Assembly para piano e tape* (1972), que emprega diferentes símbolos de notação, utiliza recursos do encordoamento (como a produção de harmônicos com um copo de vidro emborcado) e exige a participação criativa do intérprete (preparação de parte eletroacústica, elaboração de um texto de sua própria autoria e execução de trechos com improvisação). Durante aquele trabalho, surgiram alguns questionamentos, principalmente sobre se outros compositores brasileiros utilizavam

símbolos de notação, recursos do encordoamento e elementos livres para o intérprete similares aos encontrados em *Assembly*. Como estas informações não foram respondidas através da consulta à bibliografia especializada (principalmente sobre música contemporânea brasileira)³, surgiu o interesse em responder a estes questionamentos em um novo trabalho.

Foi feito um levantamento prévio dos compositores e peças para fazerem parte desta pesquisa, através do livro *36 Compositores Brasileiros para Piano* de Saloméa Galdeman (1997) e da dissertação de mestrado *O Uso da Música Contemporânea na Iniciação ao Piano* de Cláudia Deltrégia (1999), além da consulta de vários acervos e bibliotecas. Posteriormente, foi feita uma consulta de endereços de compositores, junto ao CDMC – Centro de Documentação da Música Contemporânea da UNICAMP, para solicitar o envio de peças, uma vez que muitos compositores brasileiros não possuem um catálogo publicado, dificultando a busca de repertório para a pesquisa. A partir do recebimento e da seleção do repertório, verificamos a diversidade da utilização do acaso nas peças dos compositores brasileiros: forma variável, acaso presente na peça inteira ou restrito a um trecho, instruções verbais para a preparação de uma partitura, acaso aplicado a um determinado parâmetro sonoro, trecho com improvisação e ainda a combinação destas diversas possibilidades.

No início deste trabalho, pretendíamos intitular a tese como “A Indeterminação na Música Brasileira para Piano”, por considerarmos um termo que englobava várias possibilidades da utilização do acaso. Com o desenvolvimento da pesquisa, constatamos que deveríamos restringir o conteúdo do trabalho para utilizar este título. Caso contrário, estaríamos empregando uma terminologia errônea, ao abranger peças que possuem forma variável ou utilizam o acaso de maneira limitada. Como gostaríamos de incluir a

³ Na bibliografia sobre a música do século XX, o tema do acaso é geralmente abordado superficialmente, o assunto fazendo parte de algum capítulo específico e não havendo análises de peças representativas que utilizam este recurso composicional. Também são raros os livros que tratam especificamente da notação contemporânea para piano. Geralmente os livros sobre notação contemporânea contêm uma classificação geral para os diversos tipos de notação, segundo uma instrumentação diversa. Quanto aos autores brasileiros, observamos, na maioria das vezes, o uso contraditório da terminologia: peças com aspectos muito diferentes entre si passam a fazer uso da ‘aleatoriedade’, ou têm ‘caráter improvisatório’.

contribuição tanto dos compositores americanos como europeus, de maneira a estabelecer possíveis influências na música brasileira, optamos pela mudança de título.⁴

Assim sendo, a expressão *Da Forma Aberta à Indeterminação* procura subentender os diversos matizes da utilização do acaso presentes entre estas duas propostas divergentes, como uma gama de cores que muda de tom pouco a pouco.

Ao procurarmos conhecer a maneira pela qual os processos da utilização do acaso se desenvolveram no repertório brasileiro para piano, outros questionamentos apareceram, tanto no âmbito da criação, como nos da interpretação e da notação destas peças:

- Como surgiu na música do século XX o interesse por novas notações, o uso de novos recursos do piano e os processos da utilização do acaso?
- Como analisar uma peça que muitas vezes prescinde totalmente do suporte da partitura convencional, consistindo em uma série de instruções ou em gráficos musicais?
- Como determinar quais elementos realmente são deixados livres para o intérprete e como utilizar uma terminologia correta?

Todas estas questões motivaram a realização desta pesquisa e a organização dos capítulos deste trabalho.

O primeiro capítulo (*Da Música Experimental aos Processos da Utilização do Acaso*) aborda a contextualização histórica do uso do acaso na música do século XX, iniciando pela terminologia sobre o assunto.

Ao longo de todo este capítulo, procuramos salientar o desenvolvimento de novos símbolos de notação e a utilização de novos recursos sonoros do piano na obra dos compositores citados, incluindo vários exemplos de partituras.⁵ Os precedentes da

⁴ Estas questões também foram discutidas durante uma entrevista realizada com o musicólogo Jean-Yves Bosseur, motivando a mudança de título, durante Estágio de Doutorado no exterior. Paris, 22 de março de 2005.

⁵ Para o desenvolvimento deste capítulo, foi extremamente importante o contato com a pianista francesa Martine Joste, durante a realização de Estágio de Doutorado no exterior (Paris, Março/Junho de 2005). A pianista possui uma grande experiência na execução do repertório contemporâneo, sendo que vários e importantes compositores lhe dedicaram peças, incluindo John Cage (a peça *Two 6*, de 1992). Desde 1972, Martine apresenta constantemente a obra deste compositor, tendo gravado dois CDs com suas peças. Durante a realização do estágio, foi possível, entre outras coisas, discutir questões relevantes sobre a notação e a interpretação da obra de vários compositores que fazem parte deste capítulo (especialmente John Cage), enriquecendo sobremaneira o trabalho.

utilização do acaso no século XX são apresentados em ‘Música Experimental’, incluindo peças representativas dos compositores Erik Satie,⁶ Charles Ives, Henry Cowell e John Cage (produção anterior à utilização do acaso). Em seguida, abordamos a inclusão do conceito de ruído em música em ‘Futuristas’. As características principais das tendências composicionais do serialismo integral e da música eletroacústica são contrapostas aos aspectos da indeterminação em ‘Música após a Segunda Guerra Mundial’.

No embate produzido entre os dois principais expoentes da utilização do acaso no século XX, John Cage e Pierre Boulez, apresentamos inicialmente o posicionamento de cada compositor individualmente, através dos seus textos e peças, para então contrapormos suas idéias em ‘Correspondência Boulez/Cage’. Em seguida, citamos outros compositores que empregaram este recurso composicional, como: Morton Feldman, Christian Wolff, Earle Brown e Karlheinz Stockhausen. No final deste capítulo, tratamos do contexto da introdução do acaso na Música Brasileira, citando as primeiras peças compostas com este recurso.

No segundo capítulo (*Notação*), abordamos inicialmente alguns aspectos da notação para piano na primeira metade do século XX, ressaltando as transformações e inovações em relação à notação tradicional. Como não há um consenso sobre a nomenclatura dos diversos tipos de notação que surgiram a partir da segunda metade do século XX, nem uma classificação específica para o piano na bibliografia sobre o assunto, foi elaborada uma revisão bibliográfica da notação contemporânea, apresentando os diversos tipos de classificação já realizados para esta notação. Estas diversas tipologias são então comparadas entre si, ressaltando as classificações similares, mas que possuem terminologias diferentes.

A parte seguinte deste capítulo é um ‘Glossário’ com os principais símbolos empregados nas peças selecionadas para a pesquisa, sendo classificados de modo geral, segundo parâmetros musicais (duração, altura, dinâmica, articulação) e de maneira específica, segundo os tipos de execução (pausas e silêncios, acordes e *clusters*, *glissando*, registros, harmônicos, acidentes, alturas extremas, abafamento, pedal, modos de ataque e outros). Após este ‘Glossário’, há uma ‘Lista de compositores e peças’ selecionados pela

⁶ Nyman (1999, p. 35) considera Satie um compositor ‘pré-experimental’.

pesquisa, numerada alfabeticamente pelo sobrenome do compositor, fornecendo a origem dos exemplos numerados no glossário.

Na introdução do terceiro capítulo (*Análise das peças*), os critérios estabelecidos para cada um dos aspectos selecionados para a análise são explicados, incluindo o estudo da notação, da utilização do acaso e dos demais materiais e técnicas de composição. A ordem de análise das peças é cronológica, sendo dividida por décadas. Cada análise contém informações sobre a edição da obra e a fonte (acervo particular, biblioteca ou outros). No final de cada análise, estão adicionados dados do ponto de vista da interpretação de cada peça. No final deste capítulo, há um estudo específico sobre os novos recursos sonoros encontrados no repertório brasileiro para piano.

A conclusão procura contextualizar as peças brasileiras na produção internacional, determinando possíveis influências. Para isto, os dados obtidos através do estudo de análise das peças, principalmente aspectos da notação e da utilização do acaso, são confrontados com o conteúdo dos dois primeiros capítulos. Os diversos símbolos de notação para piano utilizados pelos compositores brasileiros são comparados entre si, para determinar diferenças e similaridades, no intuito de mostrar as características principais desta notação. Procuramos também estabelecer uma nova classificação das peças segundo a terminologia estudada.

Poderemos conhecer, deste modo, os diversos matizes da utilização do acaso na Música Brasileira para piano.

CAPÍTULO 1

DA MÚSICA EXPERIMENTAL AOS PROCESSOS DA UTILIZAÇÃO DO ACASO

1.1- TERMINOLOGIA

Ao consultar a bibliografia de música do século XX, nos deparamos com uma ampla terminologia referente à utilização do acaso: indeterminação, acaso, aleatório, forma aberta e improvisação. Na bibliografia específica sobre música brasileira, podemos encontrar posicionamentos conflitantes, como a utilização de termos divergentes para a mesma obra ou a classificação similar para peças com características distintas.

Para Bosseur (1996, p. 118-119), “*as noções de mobilidade, de abertura, de indeterminação, de alea, não devem, em efeito, ser de jeito nenhum confundidas e as obras que respondem a estes princípios testemunham geralmente preocupações estéticas autônomas.*”

Desta maneira, é necessário diferenciar claramente estes termos, para nos situarmos corretamente.

O termo indeterminação foi utilizado pela primeira vez por John Cage na conferência *Indeterminacy*⁷ proferida em 1958 no Curso de Verão de Darmstadt, sendo que este compositor também é considerado o precursor da utilização do acaso (na obra *Music of Changes* - 1951).

Baseado nas informações contidas no texto de Cage, Pritchett (1995, p. 107-8) define a Indeterminação como sendo: “*a habilidade de uma peça em ser executada de maneiras substancialmente diferentes – ou seja, a obra existe de tal forma que são fornecidas ao intérprete várias maneiras para executá-la*”.

Outros termos também utilizados são *acaso* e *aleatório*, mas eles possuem uma definição um pouco diferente. Segundo a terminologia utilizada por Cage em outra conferência proferida também em Darmstadt em 1958 (intitulada *Changes*)⁸, o termo *acaso* se refere ao uso de algum tipo de procedimento ao acaso no ato da composição. Como exemplo, podemos citar *Music of Changes* (1951) de Cage. Nesta obra, todos os elementos da estrutura musical – altura, silêncio, duração, amplitude, tempo e densidade – foram escolhidos usando cartões derivados do *I Ching* e pelo lançamento de moedas. Uma obra como esta, uma vez transcrita para o papel, será sempre executada da mesma maneira.

⁷ Esta conferência foi transcrita em: CAGE, John. *Silence*. Cambridge: The M.I.T. Press, 1966. p.36-40

⁸ CAGE, John. *Op.Cit.* p.18-34.

Outro termo que é também utilizado para designar peças que se utilizam do acaso, é *aleatório*, embora seja mais usado pelos compositores europeus e tenha um significado um pouco diferente. Foi utilizado por compositores como Pierre Boulez e Witold Lutoslawski para distinguir este movimento do uso mais extensivo do acaso pelos compositores americanos. O termo é definido em um sentido mais restritivo por Werner Meyer-Eppler, (apud Simms, 1986, p. 369): “*um processo é denominado aleatório quando o seu curso é determinado em geral, mas depende do acaso nos detalhes*”.⁹ Bosseur (1996, p. 13) cita o musicólogo Heinz-Klaus Metzger ao considerar o qualificativo de aleatório inadequado para ser aplicado às obras móveis ou às formas abertas, uma vez que nestas últimas: “*a totalidade resulta geralmente de um acaso, porém os detalhes estruturais estão determinados*.”

Bosseur (1996, p. 74) cita que Pousseur propõe a utilização do termo ‘sobredeterminação’ (*surdétermination*, em francês) para indicar a combinação de elementos determinados e indeterminados:

*Propus a noção de ‘sobredeterminação’ a fim de alcançar um nível superior, onde são sintetizadas certas propriedades das duas noções: a riqueza da indeterminação e a precisão que implica a determinação.*¹⁰

O termo *improvisação* também aparece nas peças que empregam o acaso, e é utilizado para designar:

*a criação de uma obra musical, ou a forma final de uma obra musical, no momento em que é executada. Isto pode envolver a composição imediata da obra pelo intérprete, a elaboração ou ajuste de uma estrutura existente, ou ainda algo entre estas duas opções.*¹¹

Reginald Brindle considera que a improvisação já está implícita em uma variedade de extensões da indeterminação, música ao acaso e música aleatória, e que a improvisação pode variar desde situações nas quais é dado ao intérprete apenas um grau limitado de liberdade (como a sucessão de notas indicadas), até situações onde o executante

⁹ Neste sentido, podemos considerar que o termo designa uma aplicação limitada da indeterminação.

¹⁰ Em outro texto, Pousseur (1970, p. 57) cita este termo ao comentar aspectos das peças *Klavierstück XI* de Stockhausen e a 3ª *Sonata* de Boulez, que combinam a precisão do serialismo com a liberdade de percurso concedida ao intérprete.

¹¹ Nettl, Bruno. *Improvisation*. In: SADIE, Stanley. *The New Grove’s dictionary of music and musicians*. 2 ed. V.12. London: Mcmillan, 2001. p. 94.

se torna virtualmente um compositor, pois a partitura contém informações mínimas, fazendo com que a improvisação completa seja quase a única solução. Brindle (1987, p. 87) acrescenta que “*os meios mais radicais de estimular a improvisação, sem o obstáculo da notação, são as ‘partituras gráficas’, e o que podemos chamar de ‘partituras de texto’.*”¹²

Bosseur discorda da posição de Brindle, afirmando que a improvisação não é uma variedade da aplicação da indeterminação ou da música aleatória, mas algo bastante diferente:

*A verdadeira improvisação não tem partitura e não deve partir de quaisquer referências. Quando a improvisação se encontra em um trecho de uma obra, não é verdadeiramente uma improvisação, pois o instrumentista terá como referência os elementos musicais inseridos antes e depois deste trecho.*¹³

Este ponto de vista é similar ao conceito de ‘improvisação livre’ abordado por Costa (2002, p. 97), uma improvisação que procura se afastar dos idiomas, mecanismos e sistemas, enfrentando “*a música como uma máquina que se abre para novas e infinitas atualizações.*” Costa (2002, p.97) diferencia este tipo de improvisação da idiomática, na qual “*as performances ocorrem no âmbito de um sistema claramente gramaticalizado e onde todas as intervenções remetem a uma estrutura abstrata colocada como referência.*”

Apesar de toda esta diversidade de classificação, utilizaremos o termo indeterminação ao longo do trabalho, para nos referirmos de modo geral às peças que concedem liberdade ao intérprete no momento da execução. Por outro lado, empregaremos uma terminologia específica quanto às peças significativas do repertório e que se encaixam claramente em uma determinada classificação.

¹² Para maiores informações sobre ‘partituras gráficas’ e ‘partituras de texto’, consultar o *Revisão da Bibliografia* sobre notação do Capítulo 2.

¹³ Depoimento concedido pelo musicólogo Jean-Yves Bosseur. Entrevista citada. Paris, Março de 2005.

1.2- MÚSICA EXPERIMENTAL

1.2.1- Em busca de uma definição

John Cage procura delimitar o que seria experimental em alguns textos publicados no livro *Silence: Experimental Music* (1957), *Experimental Music: Doctrine* (1955) e *History of Experimental Music in the United States* (1959).¹⁴ As principais características da música experimental, segundo Cage, são as seguintes:

- Inclusão de ruídos na música, ocasionando um novo tipo de escuta;
- O espaço passa a ser igual ao tempo na notação musical. Com o uso da fita magnética, algumas polegadas de fita se tornaram iguais a alguns segundos de tempo; a notação de tempo passa a ser, então, em segundos;
- Espacialização dos alto-falantes ou dos executantes no ambiente de concerto;
- Alteração do papel do regente. A partir do momento que o tempo é fornecido em segundos, o regente não ‘conta’ mais os compassos e age como um cronômetro, tendo sua própria parte;
- A natureza da música experimental é aquela cujo resultado não é previsto (uso de operações ao acaso e indeterminação);

Esta visão da música experimental como algo que não pode ser previsto é partilhada por outros autores. Segundo Weid (1992, p. 215), “*Tudo começou pelas experimentações. O que significa se expor ao risco se arriscando, pôr em desordem as convenções, esmagar as sensibilidades, criar o inesperado*”. Pousseur (1970, p. 57) concorda também com este aspecto e identifica o experimental como uma característica do compositor moderno: “*Certamente, o compositor moderno, mais do que qualquer outro (mas ele parece mais próximo do artesão medieval), sabe que é um artista experimental, que ele está (com todo o seu conhecimento e toda sua habilidade) à procura de coisas que prevê apenas muito vagamente*”.

Nyman (1999, p. i) define compositores e grupos instrumentais experimentais como os que “*exploraram novas e radicais atitudes em relação ao conceito de obra musical, notação, tempo e espaço, e os papéis do compositor, intérprete e público*”.

Nyman (1999, p. 1) procura delimitar melhor a música experimental, diferenciando-a da música de compositores de vanguarda como Boulez, Kagel, Xenakis, Berio Stockhausen, Bussotti, “*a qual é concebida e executada no caminho bem-trilhado, porém sacramentado da tradição pós-renascentista.*”

O autor (1999, p. 3-26) pressupõe algumas características que identificam a música experimental, a partir do ponto de vista da composição, da execução e da escuta. Muitas das reflexões sobre cada um destes tópicos se relacionam à peça 4’33” (1952) de John Cage e ao pensamento deste compositor.

No tópico sobre composição, Nyman discute os seguintes aspectos:

- Notação – “*Uma partitura não precisa mais ‘representar’ sons através de símbolos especializados que chamamos notação musical*”, ou seja, a notação pode incluir apenas instruções ou grafismos;
- Processo – discute aspectos do conceito de processo que, na realidade, foi introduzido por Cage:¹⁵ “*Compositores experimentais não estão, de modo geral, preocupados em prescrever um objeto/tempo cujos materiais, estruturas e relações estão calculadas e arranjadas com antecedência, mais estão mais interessados na perspectiva de esboçar uma situação na qual os sons possam ocorrer, um processo gerando ação (sonora ou outra), um campo delineado por certas regras composicionais*”;
- Momento Único – “*O compositor experimental não está interessado na singularidade da permanência mas na singularidade do momento.*” Isto tanto está relacionado à mudança em relação à notação, como à execução;
- Identidade – a partitura não identifica mais apenas o compositor; pode também identificar o intérprete ou vários intérpretes: “*A indeterminação na execução, garante que, duas versões da mesma peça não terão virtualmente nenhum ‘fato’ musical perceptível em comum*”;
- tempo – o tempo passa a ser medido em segundos e “*pode ser inicialmente nada mais do que uma moldura a ser preenchida.*”

¹⁴ CAGE, John. *Silence*. Cambridge: The M.I.T. Press, 1966. p. 7-17; 67-75. Os textos que fazem parte deste livro foram publicados em revistas especializadas ou fizeram parte de palestras proferidas em datas diferentes da publicação do livro.

¹⁵ Para mais informações, consultar p. 63.

Quanto à execução, Nyman estabelece o seguinte:

- Tarefas – Com a inclusão de instruções do compositor na partitura, a função do intérprete muda e ele passa a ter mais responsabilidade do que anteriormente: *“Cada composição experimental apresenta ao executante uma tarefa ou uma série de tarefas que estendem e redefinem a execução tradicional (e a de vanguarda) da seqüência de leitura-compreensão-preparação-produção.”*
- Dificuldades imprevistas encontradas na execução – a partir da utilização da indeterminação, *“tarefas aparentemente de rotina podem ter uma tendência alarmante de gerar variáveis ao acaso, que exigem uma virtuosidade heróica da parte do executante”*;
- Elemento do jogo – Muitas vezes o intérprete deve tocar de acordo com o que os outros instrumentistas estão fazendo: *“A situação do executante pode ser comparada a do jogador de ping-pong, esperando o serviço rápido do seu oponente: ele sabe o que virá (o serviço) e sabe o que fazer quando ele vier (rebater); mas os detalhes de como e quando isto acontece só são determinados no momento da sua ocorrência.”*
- Regras e suas interpretações (subjetivas) – Instruções do compositor ou notações não-tradicionais podem deixar margem à interpretação do executante: *“Algumas peças deixam intencionalmente explícita a subjetividade que está na origem de um grande número de partituras experimentais”*;
- Instrumento como configuração total – Os compositores utilizam outros sons dos instrumentos, como o encordoamento do piano ou a parte externa do instrumento, o *“piano como fonte sonora”*;
- Música como silêncio, ações, observações e sons – Música não significa mais somente a produção de sons: *“os sons não tem mais uma prioridade sobre os não-sons”*.

Quanto às mudanças em relação à escuta, Nyman coloca os seguintes aspectos:

- Conceito de ‘foco’ – A descentralização dos instrumentistas no espaço, ocasiona uma escuta diferente para cada *“par de ouvidos”*;
- Música e vida – Não há mais separação entre música e vida, entre sons musicais e sons do ambiente: *“4’33” não é a negação da música, mas uma afirmação de sua*

onipresença. Isto explica a ligação de Cage por uma arte que ‘imita a natureza na sua maneira de operação’.”

A partir destas explicações, podemos delimitar melhor o que se entende por música experimental e justificar a inclusão de compositores e obras no nosso trabalho. As tendências composicionais que utilizam o acaso e a indeterminação se encaixam claramente nas características expostas, porém serão tratadas posteriormente em capítulo específico. Por outro lado, apesar de podermos incluir outras tendências nesta classificação,¹⁶ nos fixaremos nos compositores anteriores ao advento do uso do acaso e da indeterminação, que podem ser classificados como experimentais e cuja obra para piano seja relevante para o nosso trabalho.

¹⁶ Nyman (1999, p. xv-xvii) cita o minimalismo e sistemas eletrônicos, entre outras tendências, como integrantes da música experimental. Pousseur (1970, p. 9-28) também inclui a música eletrônica como pertencente à música experimental.

1.2.2- Erik Satie

Apresentaremos nesta parte as características inovadoras da obra para piano de Erik Satie (1866-1925), que refletem um pensamento musical que pode ser considerado pré-experimental.

DIVISÃO DA OBRA DE SATIE

Alfred Cortot (*apud* Myers, 1968, p. 67) , no seu estudo sobre os escritos pianísticos de Satie publicados na *Revue Musicale* de abril de 1938, afirma que a obra de Erik Satie pode ser dividida em três períodos distintos. O primeiro, de 1886 a 1895, Cortot denomina ‘o período do misticismo e das influências medievais’; o segundo, de 1897 a 1915, o período de ‘mistificação e excentricidade’; o terceiro, de 1916 a 1925 (o ano de sua morte), o período de ‘música móvel’. Na última década, se concentra também a produção das principais obras para o teatro.

1º PERÍODO (1886-1895)

Myers (1968, p. 67) considera que as composições do primeiro período já contêm os germes de todos os desenvolvimentos subsequentes. Nas *Sarabandes* (1887), Satie emprega inovações inusitadas para a época, como a sucessão de acordes de nona sem resolução. Nas *Gymnopédies* (1888), podemos observar o uso de harmonia modal. Como as *Sarabandes*, as *Gymnopédies* são escritas em número de três, demonstrando a predileção de Satie pelo ‘trino’.¹⁷ Várias obras posteriores foram escritas em grupos de três: *Heures Séculaires et instantanées*; *Croquis et agaceries d’un gros bonhomme en bois*; *Embryons desséchés*; *Chapitres tournés en tous sens*; *Enfantillages pittoresques* e *Gnossiennes*.

Estas últimas, compostas entre 1889 e 1891, foram as primeiras peças escritas com uma notação sem barras de compasso, sem armadura de clave e sem indicação de compasso. O título *Gnossiennes* foi dado provavelmente em alusão ao palácio de Knossos em Creta, o cenário da lenda de Ariadne e o Minotauro, embora a música seja totalmente abstrata. Nesta obra aparecem, também pela primeira vez, expressões (com cunho

¹⁷ Rey (1974, p. 48-51) afirma que esta predileção advém do simbolismo da seita Rosa-Cruz, com a qual Satie colaborou em 1891 e 1892.

humorístico) escritas diretamente na partitura, como: ‘Trabalhe a cabeça’, ‘Sobre a língua’ e ‘Postule em você mesmo’. O comentário verbal, utilizado extensivamente por Satie nos anos posteriores, se torna “*parte integrante da sua concepção musical*”, segundo Cortot (Myers, 1968, p.45). Deve ser salientado que estas estranhas expressões não têm nenhuma relação com a música. Por outro lado, todos os aspectos essenciais do estilo de Satie já se encontram presentes nas *Gnossiennes*: a repetição obstinada de frases melódicas, as cadências modais e o ritmo básico na linha inferior.¹⁸



Fig.1- Trecho da *Gnossienne n°1*. Copyright by Dover Publications, Inc., New York, 1989.

Pertence a este período também, a peça *Vexations* (ca.1893) para piano, concebida para ser executada 840 vezes. A obra é escrita em uma única página, comportando um tema (onze notas do total cromático) e suas duas harmonizações. Entre cada uma das harmonizações, o tema deve ser repetido. Segundo o autor, “*Para se tocar 840 vezes seguidas esse motivo, será bom preparar-se previamente, e no maior silêncio, por meio de imobilidades sérias*”.¹⁹

2º PERÍODO (1897-1915)

Neste período, são incluídos os estudos de contraponto, que Satie empreendeu na Schola Cantorum, entre 1905 e 1908, quando contava com quase 40 anos. Os títulos de suas obras passam a ser cada vez mais estranhos e chegam a ser bizarros: *Pièces Froides*, *Trois Morceaux en forme de Poire*, *Véritables Préludes Flasques (pour un Chien)*, entre outros. A partir das *Descriptions Automatiques* (1913), o papel do comentário, das paródias e das alusões musicais se tornam cada vez mais importantes. Nesta, encontramos

¹⁸ Em algumas peças para piano solo de Cage, como *In a Landscape* (1948) e *Dream* (1948), encontramos estas mesmas características. Porém, Cage emprega melodias modais ao invés de cadências modais. O aspecto auditivo ‘estático’ das peças de Cage é similar ao provocado pelas peças citadas de Satie.

também uma alteração extremamente sutil na partitura, mas que é sumamente importante nas transformações que ocorrerão posteriormente na notação musical: o espaço em branco significando a ausência de sons, o silêncio:

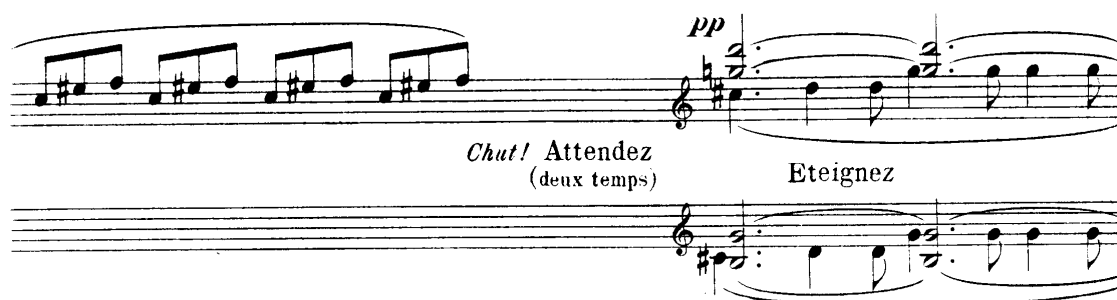


Fig.2- Trecho de *Sur Une Lanterne* de *Descriptions Automatiques*. Copyright by Dover Publications, Inc., New York, 1989.

Em uma peça um pouco posterior, *Heures Séculaires et Instantanées* (1914), Satie esclarece a questão sobre a leitura ou não do texto durante a execução, ao colocar uma advertência no início: “(A quem quer que seja) - Eu proíbo a leitura em voz alta do texto durante a execução da música. Não obedecer a estas instruções, causará ao transgressor incorrer na minha justa indignação”. (Myers, 1968, p.45).

Nas *Les Trois Valses Distinguées du Précieux Dégouté* (1914), Satie introduz cada uma das peças (*Sa Taille*, *Son Binocle* e *Ses Jambes*) com uma citação clássica de um texto de um autor diferente: La Bruyère, Cícero e Cato, respectivamente. O que vem anotado na partitura passa a ser de três níveis distintos: as indicações musicais em negrito, as citações de Satie em itálico e as citações de textos clássicos no início de cada peça.

Em *Sports et Divertissements* (1914), Satie atinge um novo patamar, ao associar música, texto e ilustrações. As peças foram escritas para acompanhar um álbum de coleções de desenhos do artista Charles Martin. A edição original contém estes desenhos e a caligrafia original de Satie. Rey considera que Satie se aproxima da notação figurativa com estas peças: “O desenho formado pelas notas completa naturalmente o sentido das anotações à margem: ele o utiliza como um meio de expressão complementar, como uma imagem, intermediária entre o símbolo musical e o signo lingüístico”. (Rey, 1979, p. 79)

¹⁹ Nota da Partitura. Satie, Erik. *Vexations*. (partitura). Paris, Max Eschig, s.d.



Fig.3- Trecho de *Le Yachting* de *Sports et Divertissements*. Copyright by Dover Publications, Inc. New York, 1982.

3º PERÍODO (1916-1925)

O termo ‘*musique d’ameublement*’ (‘música mobília’), que pode ser aplicado à maioria das obras do último ou terceiro período de Satie, originou-se de uma afirmação feita por Matisse, quando declara que ele sonhava com “*uma arte sem nenhum tema que o distraísse ou perturbasse, podendo ser comparada à uma poltrona*”. (Myers, 1968, p. 60). Embora *Socrate*²⁰ (1918) seja geralmente citado²¹ como um notável exemplo desta idéia transformada em termos de música, foi apenas depois da primeira apresentação desta ‘música mobília’, que a peça foi oficialmente designada com este nome e apresentada para o público. A ocasião foi uma exposição de pinturas realizada na *Galérie Barbazanges* no *Faubourg St Honoré* em 8 de março de 1920, quando a música escrita por Satie foi executada na galeria por uma pequena banda de instrumentos, consistindo de um piano, três clarinetes e um trombone. A música foi apresentada nos seguintes termos:

Apresentando pela primeira vez, sob a supervisão de M. Erik Satie e Darius Milhaud e dirigido por M. Delgrande, ‘Música de Mobília’, para ser executada durante os entreatos. Rogamos a vocês que não façam caso disto e que se comportem durante os entreatos como se a música não existisse. Esta música....pretende dar sua contribuição à vida da mesma forma que uma conversaçao privada, uma pintura, ou uma cadeira na qual você possa ou não estar sentado... (Myers, 1968, p. 60)

²⁰ Drama sinfônico para três sopranos, mezzo-soprano e orquestra de cordas.

²¹ Segundo Myers, 1968, p. 60. e Rey, 1974. p. 97-98.

Sobre esta ‘música móbil’, Satie escreveu a Fernand Léger o seguinte:

Ainda assim, há motivo para realizar uma ‘música móbil’, ou seja, uma música que faria parte dos ruídos do ambiente, que os levaria em conta. Presumo que ela seja melodiosa, adoçaria o ruído das facas, dos garfos, sem os dominar, sem se impor. Preencheria os silêncios que pesam às vezes entre os convivas e lhes pouparia as banalidades correntes. Ao mesmo tempo, neutralizaria os ruídos da rua que entram na jogo sem descrição. (Volta, 1977, p. 307)

No início da década de 20, Satie foi finalmente considerado como pertencente à vanguarda. Satie era associado pelos críticos ao Cubismo, ao Dadaísmo, ao Surrealismo e a outros ‘ismos’²², apesar de não se julgar adepto de nenhum destes movimentos. Myers (1968, p. 63) afirma que no Balé *Relâche* (1924) podem ser encontrados todos os propósitos e intenções Surrealistas e até Dadaístas. A própria estréia do Balé foi um acontecimento único: quando o público chegou para a primeira noite, encontrou o teatro às escuras e as portas fechadas. Os pôsteres do lado de fora do teatro ostentavam o título da peça, *Relâche*, que falava apenas a verdade.²³ Dias depois, o espetáculo foi apresentado e foi feito todo o possível para provocar o público: abaixo do retrato de Picabia no programa havia as palavras: ‘*Eu prefiro ouvi-los protestando do que aplaudindo*’; e pôsteres foram exibidos no palco durante a execução, anunciando, por exemplo: ‘*Erik Satie é o maior músico do mundo*’ ou ‘*Se você não está satisfeito, a bilheteria lhe venderá um apito por dois xelins*’.²⁴

²² “As tendências tão diferentes como o impressionismo, o simbolismo, o neo-classicismo, o futurismo, dada, o surrealismo, a arte conceitual, a body art, fluxus e a música repetitiva, puderam, em um momento ou outro, se reconhecerem nele.” Volta, 1996. p. 7.

²³ *Relâche* é o termo empregado normalmente na França para indicar que o teatro está fechado e que não haverá apresentação. Segundo Myers, 1968, p. 64.

²⁴ Segundo Myers, 1968, p. 64.

OS ESCRITOS DE SATIE

Além destas misteriosas indicações e citações na partitura, Satie produziu um legado literário que contém parte importante do seu pensamento musical. Myers (1968, p. 46) afirma que Satie gostava de se expressar através da escrita e possuía facilidade verbal, o que é comprovado pelos diversos textos (publicados ou inéditos) deixados pelo compositor, como: *Mémoires d'un Amnésique* (1913), *La Musique & Les Animaux* (1916) e *Enfants Musiciens* (1921). Estes textos mostram muito bem a expressão de ironia e até um certo sarcasmo no seu estilo literário:

...Como alguém se torna músico?... É bem simples... contrata-se um professor – de música,... sempre que possível... Escolhe-se com cuidado... atenciosamente,... severamente... Combina-se um preço... A este respeito,... gostaria de dizer... que não se deve entusiasmar:... uma hora... está muito bom... sim,... combina-se um preço,... mas... um preço vantajoso... para si – moderado... Sim... Eu não sei... Se estou sendo bem compreendido...²⁵ (Satie, 1977, p. 82)

Segundo Volta (1996, p.92), após a morte do compositor, foram encontrados, no seu quarto, quatro mil retângulos minúsculos de papel, recobertos de curiosos arabescos e citações, descrevendo “uma paisagem imaginária, uma ordem religiosa inexistente ou até mesmo um instrumento musical inexecutável.”

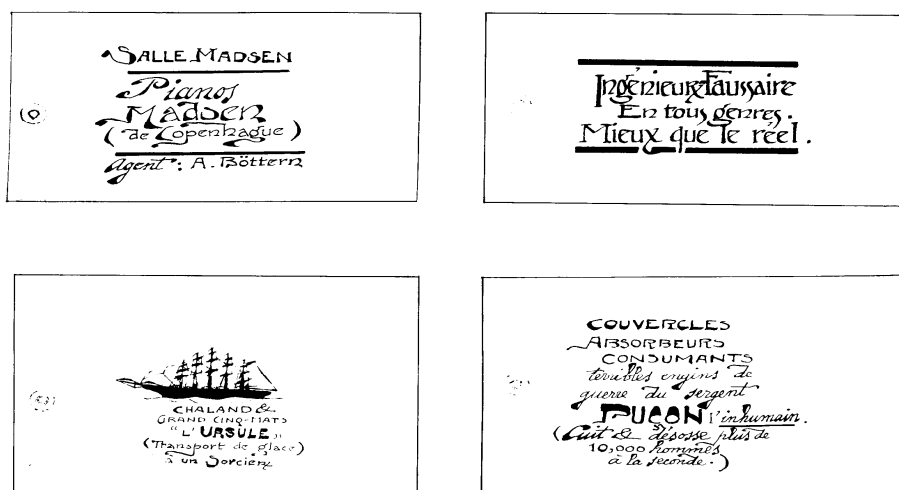


Fig.4- Desenhos de Satie. (Volta, 1996, p. 106).

²⁵ Trecho de *Enfants Musiciens*. Os sinais de texto são originais de Satie.

Os textos, palestras, cartas e outros escritos de Satie foram publicados por Ornella Volta em 1977.

A IMPORTÂNCIA DE SATIE PARA O SÉCULO XX

Geralmente, o que atrai na música de Satie é sua atitude de contestador, que procura não se inserir nas tendências correntes da época. A inclusão de textos alheios ao conteúdo musical na partitura, aliada a uma linguagem musical transparente e de caráter estático (repetição de motivos, cadências modais e ritmo básico na linha inferior) são os elementos que caracterizam a música para piano de Satie. Nyman (1999, p. 35) classifica Satie como um compositor pré-experimental e justifica sua importância através de considerações sobre os principais aspectos da sua música:

Acordes, melodias, sucedem-se umas às outras, elas não progridem; e, em uma consideração maior, a tonalidade não é utilizada como uma força dinâmica de organização – ela não impulsiona a música de um ponto a outro; uma segunda frase não ‘depende’ do que a precede e não ‘sugere’ uma continuação, como acontece normalmente na música tonal mesmo nas formas líricas curtas. Pelo contrário, pode-se encontrar saltos-cortes, anti-variação, não-desenvolvimento, repetição sem direcionamento, ausência de relações contextuais, de lógica, de transições.

Outro elemento importante é a questão da inclusão do ruído na música, introduzida por Satie no seu conceito de ‘música mobília’ e que provavelmente, teria influenciado as reflexões de Cage sobre som e ruído: “...no passado, o ponto de divergência era entre dissonância e consonância, no futuro imediato, será entre ruído e os chamados sons musicais.” (Cage, 1966, p. 4). Posteriormente, Cage incluirá os ruídos do ambiente no conceito de silêncio, culminando estas reflexões com a composição da peça 4’33” (1952).²⁶

Através das próprias palavras de Cage, podemos definir a importância de Satie: “Não é uma questão da relevância de Satie. Ele é indispensável.” (Cage, 1966, p. 82).

²⁶ Para mais informações sobre esta peça, consultar p. 64.

1.2.3- Charles Ives

Apresentaremos a seguir as características gerais e os aspectos das inovações composicionais da obra de Charles Ives, que podem ser considerados experimentais. Discutiremos também os possíveis elementos de escolha para o intérprete na sua *Segunda Sonata* para piano. Esta discussão partiu da confrontação de dois importantes artigos sobre a peça e do nosso próprio estudo da partitura. Isto enriqueceu a nossa pesquisa, pois da mesma maneira que tivemos que determinar os elementos livres para o intérprete na *Segunda Sonata*, fizemos o mesmo nas peças dos compositores brasileiros.

INÍCIO E INFLUÊNCIAS

Charles Ives (1874-1954) recebeu as primeiras lições de música de seu pai, George Ives, instrumentista versátil, regente e arranjador musical. Vários autores²⁷ atestam que o experimentalismo presente na música de Charles Ives advém de influências recebidas de seu pai. Hitchcock (1997, p.5) afirma que George Ives “*tinha a mente excepcionalmente aberta para as possibilidades musicais e experimentava constantemente com sistemas de sons e instrumentos não convencionais*”. George Ives também teria proporcionado ao filho “*um amor e respeito duradouro pela música erudita americana de hinos, canções e danças populares e tradicionais, ragtime, bandas de metais e orquestras de teatro.*” (Hitchcock, 1977, p. 5) Esta ‘herança’ da música americana se encontra em citações presentes em diversas obras de Charles Ives. Segundo Nicholls, o contato com este universo sonoro amplo teria influenciado a imaginação de Ives, pois a maioria dos experimentos do compositor se desenvolveram “*a partir de um interesse de fixar em sua música algo ouvido ou experimentado na vida real*”. (Nicholls, 1990, p. 6),

FASES COMPOSICIONAIS

Em trabalho sobre Ives, Albright (1999, p. 26-30) considera que a obra de Ives pode ser dividida em três fases principais: a fase de aprendizado (1894-1902), na qual se incluem os anos de estudo com Horatio Parker na Universidade de Yale; uma segunda fase, que pode ser chamada “*inovação e síntese*” (1902-1908), que inclui o início da utilização

do experimentalismo e uma terceira fase, denominada “anos de maturidade” (1908-1919), da qual fazem parte obras experimentais.

ESCRITOS

Ives deixou dois documentos escritos, importantes para entendermos a sua obra: *Memos e Essays Before a Sonata*. O primeiro são notas escritas pelo próprio compositor a partir de 1931 ou 32 e que serviram inicialmente como um desabafo, em relação aos críticos que menosprezavam sua obra. Posteriormente, o compositor acrescentou outros dados:

*Charles Ives relembra episódios de sua vida, comenta suas obras, explica a razão de tê-las composto, fala da sua reação à crítica dos músicos e articulistas musicais, explica a maneira de execução de suas partituras, e fala de sua filosofia em relação aos rumos da nova música e da sociedade.*²⁸ (Albright, 1999, p.15)

Essays Before a Sonata é um volume extenso e amplo de notas que acompanharam a primeira publicação da *Segunda Sonata* para piano (*Concord*) de Ives, em 1920. Nestas notas, o compositor fornece informações sobre sua filosofia em relação à música, à composição e à execução, em relação à obra citada.

EXPERIMENTALISMO

Segundo Nicholls (1990, p. 6), o experimentalismo de Ives é de dois tipos básicos:

- 1- *A produção de obras claramente experimentais nas quais, de modo geral, experimenta novas técnicas composicionais;*
- 2- *A produção de música em uma variedade sem precedentes de estilos musicais restritos e, sobretudo, a integração destes estilos em um todo pluralístico.*

²⁷ Albright, 1999, p. 22.; Hitchcock, 1977, p. 5.; Nyman, 1999, p. 39.

²⁸ *Memos* foi publicado somente em 1970 por John Kirkpatrick. Para maiores informações, consultar: Albright, 1999, p.16

Como exemplo da primeira categoria, o *Psalm 150* (1894), que incluiu na seção central uma fuga, na qual cada entrada sucessiva do tema aparece um tom acima do anterior. É considerada por Nicholls (1990, p. 7) uma “*experimentação politonal consciente*.”

Outras técnicas - também pouco usuais para a época - utilizadas por Ives são: bitonalidade, o uso de quartos de tons, o uso de escalas em tons inteiros e estratificação da textura. Albright (1999, p. 132) relata ainda o uso de formação de *wedges* (“leques”), significando “*a modificação progressiva e sistemática de parâmetros musicais, particularmente textura ou ritmo*”. Outro recurso introduzido por Ives é o espaçamento físico dos diversos grupos de instrumentos no palco, encontrado nas peças: *The Unanswered Question* (1906-1914) e *The Fourth Symphony* (ca.1919-1923). Este recurso será utilizado posteriormente por John Cage, que discutirá nos seus textos as conseqüências deste espaçamento do ponto de vista do ouvinte.²⁹ Podemos encontrar também na peça *Halloween* (1906), a introdução de elementos, que pressupõem maior participação dos instrumentistas. Segundo Nicholls (1990, p. 51-52), “*a estrutura (três ou quatro seções mais coda), a instrumentação (bombo opcional) e ocasionalmente, o conteúdo musical, são todos determinados pelos instrumentistas*.”

Na segunda categoria, podemos citar obras mais maduras, como a Quarta Sinfonia (1909-1916) e a Segunda Sonata para Piano (1911-1915), sendo esta última abordada a seguir.

CONCORD SONATE

A Segunda Sonata³⁰ de Charles Ives, denominada *Concord, Mass., 1840-1860*, foi impressa e distribuída pela primeira vez em 1920-21, pelo próprio compositor.³¹ Esta primeira publicação, custeada pelo próprio Ives, era acompanhada de um longo volume de notas de programa, o *Essays Before a Sonata*. Em 1947, mais de 25 anos após a primeira

²⁹ Para mais informações sobre o assunto, consultar, p. 68.

³⁰ Charles Ives compôs duas sonatas, sendo a primeira escrita entre 1901 e 1909, consideradas “*o apogeu da música para piano de Ives*”. Hitchcock, 1977, p. 49.

³¹ Ives compôs a sonata entre 1911 e 1912, mas considera que os dois últimos movimentos só foram terminados em 1915. Nota do compositor na primeira página da partitura. Ives, Charles. *Piano Sonata Nº2, “Concord, Mass., 1840-1869”* (partitura). 2nd ed. New York: Associated Music Publishers, 1947.

edição e depois da estréia da peça pelo pianista John Kirkpatrick em 1939, publicou uma segunda edição da obra, contendo inúmeras alterações em relação à primeira.³² O principal interesse desta peça é representado pelas inovações composicionais e das técnicas pianísticas, e ainda pela presença de possíveis aspectos de escolha por parte do intérprete.

O título da obra e os subtítulos dos movimentos (*I- Emerson, II- Hawthorne, III- Alcott, IV- Thoreau*) advêm de quatro figuras literárias americanas, ligadas ao movimento transcendental: Ralph Waldo Emerson, Nathaniel Hawthorne, Amos Bronson Alcott e Henry David Thoreau. Todos moravam em Concord, Massachusetts, nos anos seguintes à Guerra Civil Americana e todos escreviam sobre questões filosóficas, éticas e religiosas da época.³³

Alguns dos movimentos da obra foram possivelmente originados de peças orquestrais em que Charles Ives trabalhava na mesma época e que permaneceram inacabadas: *Orchard House Overture* (1904), *Emerson Concerto* (1907) e *Hawthorne Concerto* (1910). Isto explica, provavelmente, a grande dificuldade técnica da obra e a inclusão de partes opcionais de viola ou flauta na partitura.

Os principais recursos composicionais utilizados nesta obra são: harmonias de acordes de sobreposições de quartas, *clusters*, ritmos não-métricos, atonalidade, justaposição de estilos musicais diferentes e uso reiterado de citações.

No primeiro movimento (*Emerson*), Ives combina a citação do motivo do início do primeiro movimento da 5ª Sinfonia de Beethoven com outros motivos compostos pelo próprio compositor - denominados de ‘melodia da confiança humana’³⁴, ‘motivo da contemplação’, ‘motivo da esperança’ e ‘motivo declamatório’ – para desenvolver uma forma cumulativa:

“uma forma complexa na qual um tema (uma melodia emprestada ou parafraseada de uma ou mais citações é apresentado em sua forma completa somente no fim do movimento, precedido pelo desenvolvimento

³² Block (1997, p. 33) afirma que: “a comparação entre a primeira e segunda edições publicadas revela diferenças consideráveis, particularmente notas adicionadas ou subtraídas de acordes e mudanças de acidentes”.

³³ Burge, 1990. p. 42. Segundo Clark (1974, p. 173), Ives tinha uma “marca especial de misticismo, uma filosofia de vida e composição que ele desenvolveu como resultado de sua admiração por Walt Whitman e os transcendentalistas de New England.”

³⁴ Segundo Hitchcock (1977, p. 54), Ives se refere a estes motivos em *Essays Before a Sonate*.

de motivos, fragmentações ou alterações deste tema, e exposição de contramelodias.” (Albright, 1999, p. 70)



Fig.5- Exemplo do uso de forma cumulativa em *Emerson*. (Burge, 1990, p. 45)

No terceiro movimento (*The Alcotts*), pode ser observada a presença, logo no início, do motivo da 5ª Sinfonia de Beethoven e, em seguida, da justaposição de diferentes armaduras de clave. Ives combina este motivo com as citações das melodias dos hinos *Missionary Chant*, *Martyn* e da melodia de *Old Scotch Airs*.³⁵



Fig.6- Início do 3º mov. - *Alcotts*. Copyright by Associated Music Publishers, New York, 1947.

³⁵ Machilis, 1979. p.348.

ELEMENTOS DE ESCOLHA?

A principal polêmica causada pela obra seriam as possíveis opções de escolha deixadas para o intérprete, em vista das duas diferentes edições publicadas, das notas de execução da segunda edição e em razão de estudos que foram realizados sobre as cópias revisadas, feitas por Ives entre a primeira e a segunda edições. Ives utilizou dezessete cópias da primeira edição impressa, como uma espécie de estudo para corrigir detalhes e explorar novas possibilidades. Segundo Block (1997, p. 31):

Estas cópias revisadas reúnem elementos tanto da 'Emerson Overture' em 'Emerson', como incorpora algum material do 'The Celestial Railroad' em 'Hawthorne', e combina características da primeira edição impressa e da segunda edição futura em todos os movimentos da Concord Sonata.

Segundo Clark (1974, p. 168), estas inúmeras cópias conteriam versões diferentes do mesmo trecho, o que representariam dúvidas de Ives sobre a execução. Em alguns momentos, Ives faz comentários na própria partitura, contendo expressões como: 'algumas vezes', 'nem sempre' e 'se o humor...', que Clark considera como aberturas para o intérprete.

No nosso estudo da partitura da segunda edição publicada, pudemos observar que não há indicações de opções de escolha diretamente no texto musical: ritmos, alturas, dinâmicas e andamentos estão todos especificados. Por outro lado, a partitura é acompanhada de duas páginas de notas explicativas, que podem ser divididas em três tipos:

- Explicações sobre a execução de novos recursos técnicos do instrumento, como a utilização de um pedaço de madeira para a execução de *clusters* de duas oitavas nas teclas pretas e a sugestão de execução de *clusters* nas teclas brancas com os punhos cerrados, ambos no segundo movimento (*Hawthorne*);

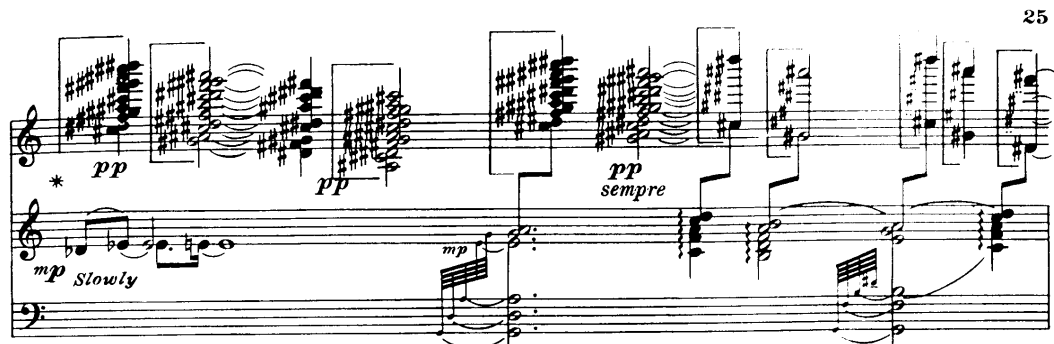


Fig.7- Exemplo do uso de *cluster* no 2º movimento, *Hawthorne*. Copyright by Associated Music Publishers, New York, 1947.

- Explicações que procuram facilitar a execução, como a opção de não executar notas escritas em tamanho pequeno ou mesmo a omissão de notas escritas em tamanho normal, que “*podem tender a diminuir a velocidade*” (Ives, 1947, notas da partitura) de um trecho devido à dificuldade de execução.³⁶ Estas indicações se encontram nas páginas 19, 45, 50, 60, 62 e 67;



Fig.8- Exemplo de trecho com notas opcionais no 1º movimento, *Emerson*. Copyright by Associated Music Publishers, New York, 1947.

- Possíveis indicações de abertura para o intérprete, como no 2º movimento (*Hawthorne*): “*Na maior parte, supõe-se executar este movimento o mais rápido possível e não literalmente.*” (Ives, 1947, notas da partitura). A outra única possibilidade de abertura se encontra em uma nota do 1º movimento (*Emerson*):

“*Por todo este movimento, e em alguma extensão nos outros, há várias passagens para não serem executadas muito invariavelmente, e nas quais o tempo não é preciso ou estático: ele varia geralmente com a disposição*”

³⁶ Sobre esta questão, Block (1997, p. 43-4) afirma que: “*Sendo ele próprio um pianista hábil, Ives estava perspicazmente ciente dos problemas técnicos que sua sonata poderia propor, e esforçou-se em ajudar outros pianistas a negociar suas dificuldades consideráveis, de acordo com as suas limitações individuais.*”

do dia, assim como a de Emerson, a dos outros poetas de Concord, e o intérprete.” (Ives, 1947, notas da partitura)

Como pode ser observado, somente estas duas últimas notas contêm informações que poderiam dar possíveis aberturas para o intérprete e elas não são objetivas e nem claras. Block rebate as idéias de opções de escolha defendidas por Clark, afirmando que:

“Ives não era um compositor proto-Cageano imaginando partituras indeterminadas ou improvisatórias, mas um compositor romântico de opções de execução da tradição do século dezenove. Depois de tentar algumas variantes, antes e depois da primeira edição, ele se fixou em uma versão preferencial, sendo a maioria a partir de poucos anos da primeira edição. A segunda edição é sua versão definitiva e a indicada para tocar.” (Block, 1997, p. 43)

Diante da confrontação destes estudos publicados e do nosso próprio estudo da partitura, concluímos que Ives não previa opções de escolha consideráveis para o intérprete nesta obra. Isto se comprova pela própria segunda edição, contendo várias alterações em relação à primeira, publicada mais de vinte e cinco anos antes. Se o compositor previsse realmente maior liberdade ao intérprete, deixaria isto explícito nesta segunda edição (assim como as alterações realizadas), o que não foi o caso. A nosso ver, as opções de omissões de notas da segunda edição visam maior facilidade de execução e devem ser decididas pelo intérprete durante o estudo da peça e não no momento da execução, não podendo ser classificadas então como um recurso de indeterminação. Contudo, esta constatação não retira a importância do compositor e da obra em especial, no âmbito da experimentação em relação à técnica do instrumento e aos recursos composicionais, figurando como um marco no repertório para piano.

Deve-se ressaltar também a influência do experimentalismo de Ives na música de outros compositores americanos, especialmente John Cage. Este último (1985, p.42-3) relata que o seu envolvimento nos anos 1950 com as operações do acaso e a indeterminação, o fez se aproximar de Ives e a liberdade que este “*dava ao executante dizendo ‘faça isto ou aquilo conforme sua escolha’*”. Desta maneira, a música de Ives estava, segundo Cage, em “*ligação direta com a música indeterminada*”.

1.2.4- Henry Cowell

Henry Cowell se coloca como peça chave da música do século XX, pois criou novos símbolos de notação e novas técnicas de execução que foram utilizados por uma imensa gama de compositores, ao longo do século XX, podendo-se citar como exemplos, o uso de *cluster* no teclado e de *glissandi* no encordoamento. Além disso, aspectos de indeterminação já estavam presentes na sua obra, muito antes de seu aluno John Cage criar *Music of Changes* (1951) e proferir a célebre conferência *Indeterminacy*, em Darmstadt (1958).

CONTRIBUIÇÃO PARA O DESENVOLVIMENTO DE NOVOS RECURSOS SONOROS DO PIANO E A CRIAÇÃO DE NOVOS SÍMBOLOS DE NOTAÇÃO

Cowell foi pioneiro na utilização do encordoamento do piano (tocado diretamente nas cordas) como recurso timbrístico do instrumento. Deve-se sublinhar que, para Cowell, a experimentação de novos recursos sonoros do piano estava intrinsecamente ligada ao desenvolvimento de novas técnicas de execução e, conseqüentemente, ao emprego de novos símbolos de notação. Desta maneira, a utilização do encordoamento do piano acarretou a criação de uma grafia específica.

Após compor algumas peças combinando sons do teclado e do encordoamento, Cowell compõe um novo grupo de peças nas quais não faz referência a qualquer som convencional do instrumento: *The Aeolian Harp* (?1923), *The Banshee* (1925) e *Sinister Ressonance* (1930). Os principais recursos utilizados nestas peças são, respectivamente: *glissandi* no encordoamento, enquanto acordes são abaixados silenciosamente no teclado; *glissandi* em sentido longitudinal (comprimento das cordas) e *glissandi* em sentido transversal (direita para esquerda ou vice-versa); modificação do timbre das notas tocadas no teclado, através da manipulação do encordoamento produzindo harmônicos de maneira similar ao dos instrumentos de cordas. Em *Banshee*, o compositor coloca letras na partitura (de A a L), em uma folha anexa, que se referem às instruções de execução:

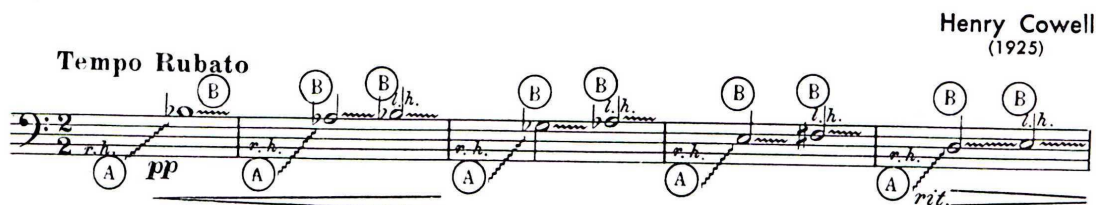


Fig. 9 – Início de *Banshee*. Copyright by Associated Music Publishers, Inc., New York, 1959.

Nicholls (1990, p. 166) considera este tipo de notação inadequada, uma vez que deveria haver uma certa similaridade entre a notação empregada e o resultado sonoro dos signos utilizados:

As instruções para o intérprete são relativamente claras, mas os signos empregados na partitura não guiam o ouvinte de maneira adequada. Desse modo, a partitura de The Banshee, uma vez esclarecida, dá ao intérprete uma ótima noção de uma série de ações que devem ser realizadas, mas não proporciona, virtualmente, nenhuma noção para o ouvinte ou à pessoa que está lendo a partitura.. Em peças deste tipo as relações tradicionais entre notação, execução e percepção são fundamentalmente alteradas – a partitura passa a ser parcialmente indeterminada em relação à sua execução.

DESENVOLVIMENTO DA NOTAÇÃO DE *CLUSTERS*

Ainda que possamos encontrar exemplos do uso isolado de *clusters*³⁷ anteriores a Cowell, como em peças de Charles Ives, Edgar Varèse e Leo Ornstein, Cowell é reconhecido como um compositor que utilizou *clusters* de maneira sistemática, criou uma notação específica e desenvolveu uma técnica de execução singular para o piano, incluindo procedimentos com a palma da mão, braço e punho. Além disso, é lembrado pela elaboração de uma parte teórica da utilização do *cluster*. O primeiro texto no qual a palavra *cluster* foi mencionada é *Harmonic Development in Music*, escrito em 1921 com a colaboração de Robert Duffus.³⁸

Há uma série de controvérsias no que se refere à primeira peça que Cowell teria escrito utilizando *clusters* e a data da sua composição. A maioria das fontes consultadas atestam que a primeira peça na qual Cowell utilizou *clusters* foi *Tides of Manaunaun*,

³⁷ “*Clusters* são acordes construídos a partir da sobreposição de segundas maiores e menores”. (Cowell, 1996, p.117). Segundo Griffiths, “*várias notas adjacentes tocadas simultaneamente*”. (Griffiths, 1995, p. 45).

³⁸ Para saber mais detalhes, consultar: (Hicks, Fall 1993, p. 445).

composta em 1912, aos 15 anos:



Fig.10- Trecho de *Tides of Mananaun*. Copyright by Associated Music Publishers Inc., New York, 1959.

Apenas Michael Hicks³⁹ discorda desta versão, afirmando que a data da composição da obra foi fornecida pelo próprio compositor, não havendo nenhum documento, manuscrito ou programa de recital da época que confirme isto. (Hicks: 1993, Fall, p.433) Segundo Hicks, a primeira obra a utilizar *clusters* foi *Adventures in Harmony*, composta em 1913 pelo próprio Cowell, comprovando a data através de manuscritos e críticas de jornais da época. Em *Adventures of Harmony*, podemos notar que Cowell não havia ainda desenvolvido sua notação característica de *clusters*, limitando-se a escrever na partitura *simile* e a indicação para tocar com o braço (*with arm*):



Fig. 11 – Trecho de *Adventures in Harmony*. (Hicks, 1993, p. 434)

³⁹ Hicks afirma ainda que outros compositores e músicos de jazz estavam utilizando *clusters* na mesma época, mas que foi Cowell que os empregou de maneira sistemática.

A tentativa de Cowell de criar uma notação para o *cluster* passou por várias etapas. (Segundo Hicks, 1993, Fall, p.442-4). Em 1916, Cowell inventou o primeiro tipo de símbolo para o *cluster*. De acordo com esta notação, o *cluster* a ser executado entre duas alturas dadas, era expressado por um ângulo reto saliente a partir da haste da nota, à direita, à esquerda ou de ambos os lados:



Fig. 12 – Notação dos *Clusters* - 1916

Uma variante deste tipo de notação, representava o *cluster* com um ângulo mais encurvado:



Fig. 13 – Variante da notação anterior

Provavelmente por volta de 1920, Cowell criou um segundo tipo de notação para o *cluster*, representado por uma barra vertical, com um sustenido ou bemol por cima, indicando se o *cluster* era nas teclas pretas, ou um bequadro para designar um *cluster* nas teclas brancas:



Fig. 14 – Notação do *cluster* – cerca de 1920

Uma variante desta notação aparece nas peças de Cowell escritas a partir de 1922: *clusters* cuja duração é de uma semínima ou menos, são grafados com uma trave vertical entre as cabeças das notas:



Fig. 15 – Notação do *cluster* – a partir de 1922

No terceiro capítulo do seu livro *New Musical Resources* ⁴⁰, denominado *Formação de Acordes*, Cowell elabora um série de sugestões sobre a maneira que o *cluster* poderia ser utilizado. A maioria destas sugestões se baseia em procedimentos da harmonia tonal e do contraponto, como, por exemplo, a construção de *clusters* utilizando combinações de segundas maiores e menores, como nas tríades menor, maior, aumentada e diminuta da harmonia tonal. Propõe também a aplicação do contraponto de segunda espécie ao utilizar *clusters*. Apesar de toda esta teorização da utilização do *cluster*, tanto Nicholls (1990, p.156) como Hicks (1993, Fall, p.441) consideram que os *clusters* mais proeminentes de obra de Cowell são os de oitava e que, na maioria das vezes, assumem um papel meramente decorativo em contextos modais ou tonais.

DESENVOLVIMENTO DE NOVOS SÍMBOLOS DE NOTACÃO

No segundo capítulo de *New Musical Resources*, denominado *Ritmo*, Cowell propõe a utilização de escalas de ritmo e escalas métricas, denominando os dois processos, respectivamente, *contra-ritmo* e *polimetria*. Cowell utilizou o termo *contra-ritmo* para descrever a relação entre a série harmônica e o ritmo: o valor rítmico de cada altura estará condicionado à ordem desta altura na série harmônica, na qual a fundamental é o som de maior valor rítmico e os harmônicos são divisões deste valor na razão de dois para um (segundo harmônico), três para um (terceiro harmônico), e assim por diante, em relação à fundamental. O compositor utilizou os *contra-ritmos* nos *Rhythm-Harmony Quartets* (*Quartet Romantic* - 1917 e *Quartet Euphometric* - 1919) e na peça para piano *Fabric* (1920). Nesta última, emprega um tipo de notação baseado em complicadas séries geométricas para o formato de cabeças de notas, que tornaram desnecessárias figuras mais tradicionais:

⁴⁰ *New Musical Resources* foi escrito entre 1916 e 1919, embora tenha sido publicado apenas em 1930. Uma segunda edição deste livro, organizada e comentada por Joscelyn Goldwin, foi publicada pela editora Something Else Press em 1969. Mais recentemente (1996), o livro foi publicado pela Cambridge University Press, com notas e um artigo de David Nicholls.



Fig. 16 – Trecho de *Fabric*. Copyright by Breitkopf Publications, Inc., New York, 1950.

Cowell propõe também, no mesmo capítulo, uma relação similar entre a série harmônica e o metro, denominando este processo de *polimetria*.

DESENVOLVIMENTO DE NOVAS TÉCNICAS DE EXECUÇÃO

Uma grande parcela da contribuição de Cowell para a música do século XX se refere às surpreendentes inovações representadas por suas peças para piano. Foi uma verdadeira revolução no uso do instrumento, que infelizmente ainda chocam pianistas e ouvintes:

*O choque de valores causado aos pianistas e ouvintes, pelos meios de produção física destas peças é, provavelmente, o maior responsável por esta música permanecer fora do repertório tradicional do piano. Tocar as teclas com a palma das mãos, com o punho ou o antebraço, é ainda um tabu, muito original para caber no decoro exigido por executantes de Mozart e Chopin. Mas isto vem inegavelmente da tradição de Beethoven e Liszt, que criaram música a partir da percepção do potencial sonoro total dos melhores instrumentos modernos de suas respectivas épocas.*⁴¹

Suas peças requerem uma coordenação física do executante bem maior do que a especialização de dedo/braço exigida pela técnica convencional do piano. Por exemplo: quando o pianista deve posicionar a extremidade dos cotovelos exatamente nas teclas a serem abaixadas em *clusters* com os antebraços, ou quando deve alternar *clusters* com um antebraço enquanto a outra mão executa melodias cromáticas ou pentatônicas. A importância de Cowell neste aspecto é imensa, podendo ser considerado como o criador de técnicas de execução para o instrumento que estão sendo utilizadas durante os últimos setenta anos.

DESENVOLVIMENTO DA INDETERMINAÇÃO

Dois aspectos principais surgem ao discutirmos aspectos de indeterminação na obra de Cowell. Por um lado, ao criar novos símbolos de notação musical, algumas vezes Cowell não conseguiu estabelecer uma coerência clara entre os signos utilizados e o som resultante. Na peça *A Composition* (1925), a notação empregada não determina claramente as notas que devem ser executadas em alguns *glissandi* no encordoamento do piano, relegando ao instrumentista esta decisão:

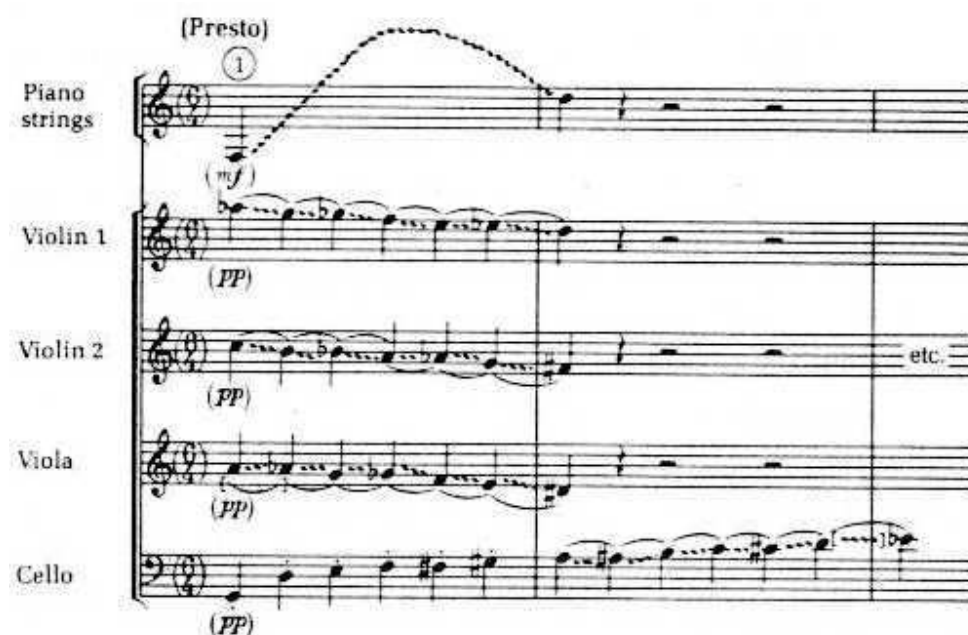


Fig. 17 – Trecho de *A Composition*. (Nicholls, 1990, p.163).

Por outro lado, Cowell deixa a possibilidade para o intérprete realizar escolhas em outras peças, sugerindo e propondo claramente a sua participação. Os cinco movimentos de *Mosaic Quartet* (1935) podem ser tocados em qualquer ordem. Em *Amerind Suite* (1939) – escrita com fins didáticos – cada um dos três movimentos possuem cinco versões com níveis de dificuldade crescentes. A partitura permite também a execução simultânea de dois ou três pianos com diferentes versões de um mesmo movimento. Talvez a inovação mais radical de Cowell nesta área seja a forma ‘elástica’. *Ritournelle*, da música incidental de *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1939), foi concebida como uma peça que poderia variar de tamanho, de maneira a estender-se de acordo com as necessidades dos

⁴¹ (Chris Brown, ENCARTE do CD New Music: Piano Compositions by Henry Cowell, 1997, p.5)

dançarinos e/ou coreógrafos. Consiste de 24 compassos de música, sendo que cada um dos compassos pode ser teoricamente combinado com qualquer outro (ou outros), para fornecer diferentes extensões de música.

Em *Anger Dance* (1914), o compositor sugere que o intérprete escolha o número de vezes que cada frase deva ser repetida. Nesta peça, a frustração do compositor com um médico insensível foi traduzida em uma multi-repetição de pequenas frases musicais. O compositor sugere que *‘cada frase pode ser repetida várias vezes, dependendo de quanto irritado o intérprete se sintá’*. (Cowell, Encarte do LP *Piano Music by Henry Cowell*, 1963, p.6)

A CONTRIBUIÇÃO DE COWELL

Através destas considerações, torna-se clara a contribuição de Henry Cowell para o repertório pianístico do século XX e para aspectos musicais desenvolvidos na indeterminação, como novos símbolos de notação e novos recursos do instrumento.

É importante notar que Cowell, na maioria das vezes, utilizou novos símbolos de notação de uma maneira determinada. Por exemplo, instruções do compositor indicam que os limites de altura do *cluster* devem ser obedecidos rigorosamente: *“O pianista deve notar que os limites externos do cluster são absolutamente precisos, como escritos, e que cada som entre os limites externos estão soando realmente.”*⁴² Em outras ocasiões, como no exemplo citado de *A Composition*, o tipo de símbolo utilizado ocasiona liberdade de escolha ao intérprete e, conseqüentemente, se torna indeterminado. Ambos os símbolos citados, foram largamente utilizados por compositores que empregaram a indeterminação.

É surpreendente que, apesar de todas as contribuições apresentadas neste texto, Cowell não seja lembrado ou considerado pela sua música, nem pelos seus escritos. Na verdade, Cowell deveria figurar como um dos grandes compositores para piano do século XX, pelas extraordinárias inovações apresentadas no campo da notação e da técnica de execução. Como disse Cage (1966, p. 71): *“Henry Cowell foi o Abre-te Sésamo da Música Nova na América.”*

⁴² *‘Explicação dos símbolos e instruções de execução’*. COWELL, Henry. *Piano Music by Henry Cowell*. (Partitura). New York: Associated Music Publishers, s.d.

1.2.5- Futuristas

O movimento futurista foi fundado em 1909 pelo artista e escritor Filippo Marinetti. Nos manifestos que publicou, Marinetti defendia a necessidade de rejeitar todos os conceitos anteriores de arte, a fim de desenvolver um novo tipo de arte conveniente para uma época fundamentada na tecnologia.

Embora este movimento tenha atraído principalmente pintores, escultores e escritores, Marinetti também estava interessado em promover uma música que apontasse para o futuro. Em 1910, encorajou o compositor Francesco Pratella a publicar um ‘Manifesto de Músicos Futuristas’. Neste Manifesto, Pratella defendia o uso de escalas microtonais e de combinações polirítmicas.

Contudo, as implicações musicais do movimento futurista foram desenvolvidas mais amplamente pelo pintor italiano Luigi Russolo. Segundo Morgan (1991, p. 115):

enquanto Pratella estava principalmente preocupado com a extensão dos recursos tonais, rítmicos e instrumentais, Russolo exigia uma ruptura radical com toda a música do passado e uma aceitação correspondente de toda e qualquer nova possibilidade sonora disponível.

Russolo publicou seu próprio manifesto, “A Arte dos Ruídos” em 1913. Em um trecho deste manifesto, podemos notar a presença de questões que serão posteriormente importantes para a música experimental, como a inclusão do ruído e a não separação entre música e vida:

Toda manifestação da nossa vida é acompanhada de ruído. Ruído é, portanto, familiar a nosso ouvido, e tem o poder de nos remeter imediatamente à vida mesma. Enquanto que o som, estranho à vida, sempre musical, coisa em si, elemento ocasional não necessário, tornou-se já para nosso ouvido aquilo que aos nossos olhos apresenta-se como um rosto muito conhecido.⁴³

Russolo criou o *Intonarumori* – “entoador de ruído” em italiano, inventados a partir de 1913 e concebidos tanto para o impacto visual como para a inovação sonora. Foram demonstrados em várias capitais européias entre 1914 e 1921, mas infelizmente os instrumentos não foram preservados, sendo destruídos durante a Segunda Grande Guerra em Paris.

⁴³ Russolo, Luigi. *A Arte dos Ruídos: Manifesto Futurista*. Trad.: Flo Menezes. In: Menezes, 1996. p. 51-56.

Um dos primeiros compositores a refletir sobre a questão do ruído foi Satie.⁴⁴ Posteriormente, no livro *New Musical Resources* (1917-19, rev.1930), Cowell propõe a composição de uma música que inclua os ruídos da natureza, introduzindo o conceito de ‘portamento’⁴⁵ sonoro:

Sons naturais, como o vento entre as árvores e os arbustos, ou assobiando na chaminé, ou o som do mar, ou do trovão, todos utilizam sons em portamento. Não é impossível que sons como estes possam se tornar o fundamento de uma arte da composição por algum compositor que poderia reverter o conceito programático, (...) um compositor assim poderia construir talvez uma música abstrata a partir de sons da mesma categoria dos sons naturais – ou seja, alturas em portamento – não com a idéia de imitar a natureza, mas como um novo fundamento sonoro. (Cowell, 1996, p. 20).

Cage, no texto *The Future of Music: Credo* (1937), anteviu uma das consequências da introdução do ruído na música, que seria a criação de instrumentos eletrônicos:⁴⁶

Acredito que o uso de ruído para realizar música continuará e aumentará até alcançarmos uma música produzida através do auxílio de instrumentos eletrônicos, os quais tornarão disponíveis para propósitos musicais todos e quaisquer sons que possam ser ouvidos. (...) Considerando que, no passado, o ponto de discórdia era entre dissonância e consonância, no futuro imediato será entre ruído e os assim denominados sons musicais. (Cage, 1996, p. 3-4).

O futurismo na música se traduziu em composições que procuravam imitar sons de máquinas (trem, máquina de escrever, avião) e pela inclusão do conceito de ruído na música. Dois importantes compositores, que se autodenominavam ‘futuristas’ e escreveram peças para piano segundo esta tendência, são Leo Ornstein e George Antheil.

⁴⁴ Para mais detalhes, consultar p. 18.

⁴⁵ No texto original, *sliding*: “(do italiano – portamento): na execução de instrumento de cordas é o nome dado ao método expressivo de mudança de uma nota para outra posição de maneira razoavelmente rápida e de forma suave. O movimento de mudança do dedo ao longo da corda entre duas alturas é totalmente audível, sem que qualquer interferência das notas seja percebida. No canto, o termo *slide* é usado como sinônimo de portamento vocal.” SADIE, Stanley. *The New Grove’s dictionary of music and musicians*. 2 ed. London: Mcmillan, 2001.(v. 23; p. 503)

⁴⁶ Varèse também previu a criação de instrumentos eletrônicos em um texto de 1936, mas suas reflexões não se relacionavam com a questão do ruído e sim com um aspecto de textura: “Quando os novos instrumentos que substituirão o contraponto me permitirem escrever música assim como a concebo, poder-se-á perceber claramente os movimentos das massas e dos planos sonoros.” Varèse, Edgar. *Novos Instrumentos, Nova Música*. In: Menezes, 1996, p. 57-58.

DOIS COMPOSITORES FUTURISTAS ⁴⁷

Leo Ornstein (1892-2002)

Nascido na Rússia, emigrou para os Estados Unidos em 1907. Entre 1913 e 1914 se apresentou como pianista na Europa, tocando suas próprias composições e de compositores do seu tempo: Debussy, Ravel, Schoenberg e Scriabin. Retornando aos Estados Unidos, realizou estréias de algumas destas obras, como *Sonatina* e *Gaspar de la Nuit* de Ravel. Na afirmação de Lombardi (1995, *Encarte do CD*, p. 8), suas composições resultavam da prática da improvisação; somente mais tarde é que sua esposa habilmente transcrevia suas peças para o papel. Segundo Machilis (1979, p. 373), Ornstein “*antecipou vários dos procedimentos que posteriormente foram aceitos como parte legítima do vocabulário musical*”. Um destes procedimentos é o *cluster*, que podemos encontrar na peça *Wild Men's Dance* (ca.1913), composta no mesmo ano que *Adventures in Harmony* de Henry Cowell, esta última considerada como o primeiro exemplo de uma peça para piano utilizando este recurso técnico.⁴⁸ Ornstein não inventa uma notação específica para o *cluster*, escrevendo todas as suas notas:



Fig.18- Trecho de *Wild Men's Dance*. Copyright by Poonhill, Woodside.

⁴⁷ Não foi possível encontrar muitas informações sobre estes dois compositores e suas peças na bibliografia especializada. Os dados inseridos neste texto foram obtidos principalmente a partir de informações do encarte de dois CDs e dois sites na internet - um sobre Ornstein (organizado por seu filho, Severo Ornstein): <http://poonhill.com>, outro sobre Antheil: www.antheil.org. *Futurpiano: Lourie, Ornstein, Antheil*. Piano: Daniele Lombardi. [S.I.]: Nueva Era Records, 1995. 1CD (72'58'') e *Piano Music: Conlon Nancarrow and George Antheil*. Piano: Herbert Henck. München: ECM Records, 2001. 1CD (40'48'').

A peça inteira é construída com *clusters*, geralmente cromáticos e formado por cinco ou seis notas. Desta maneira, é possível tocar com os dedos (o polegar segura duas notas), não necessitando de um outro recurso técnico como punho ou palma da mão. Em outras peças da mesma época, também são empregados *clusters*, porém de uma maneira mais isolada: *Three Moods* (1914) e *A la Chinoise* (1918).

Na peça *Suicide in an Airplane* (1913), Ornstein procura imitar o som de uma aeronave através de *ostinati* de escalas cromáticas e acordes dissonantes na região grave do piano, combinados com acordes com sobreposição de quartas na região aguda, que se misturam pelo uso extensivo do pedal, causando uma grande reverberação de sons harmônicos.

George Antheil (1900-1959)

Compositor americano, considerado “*The Bad Boy of Music*”. Suas composições para piano incluem o uso de *ostinati*, ruídos, *clusters*⁴⁹ e elementos do jazz, como nas peças *Airplane Sonata* (1922), *Jazz Sonata* (1922/23) e *Sonata Sauvage* (1923). Outras peças fazem referência a mecanismos ou máquinas, como *Mechanisms* (1923), *Sonatina (Death of Machines)* (1922) e *A Machine* (1932/33).

O *Ballet mécanique* (1923) foi composto originalmente para ser a trilha sonora do filme de mesmo nome do dadaísta francês Fernand Léger e do cineasta Dudley Murphy. Mas devido a problemas de entendimento entre Antheil e os idealizadores do filme, a trilha sonora nunca foi executada com o filme e passou a ser uma peça independente. Para esta obra, Antheil compôs uma partitura para quatro xilofones, duas campainhas elétricas, duas hélices de avião, gongos, quatro bombos, sirena e nada menos que dezesseis pianolas. Estas últimas se mostraram uma exigência frustrante, devido a impossibilidade na época, de sincronizar as pianolas, forçando sua redução para duas e depois para apenas uma. A execução da obra em Paris em 1926 obteve uma calorosa recepção, em decorrência da

⁴⁸ Para mais informações, consultar p. 32.

⁴⁹ Encontramos *clusters* especialmente na peça *Airplane Sonata* (1922) publicada por Henry Cowell em 1931. Sobre esta questão, Burge (1990, p. 125) afirma que embora Cowell tenha publicado a peça de Antheil, “*ele não gostava particularmente da peça e achava suspeito seu compositor, considerando-o como um oportunista*”, em razão da peça conter *clusters* utilizados de maneira similar aos seus.

música ‘mecânica’ para piano, que já havia sido apresentada e se tornado familiar aos parisienses. A estréia da obra em Nova York em 1927, por outro lado, foi um tremendo fracasso. Bigornas, sinos e buzinas de carros foram adicionados nesta execução da peça. A imprensa zombou da apresentação e ridicularizou o compositor que, dali por diante, encontraria dificuldade em ser considerado seriamente. A fama de “*Bad Boy of Music*” surgiu a partir da autobiografia escrita em 1945, sob o mesmo título.

1.2.6- John Cage

Apesar de podermos considerar toda a produção de Cage como experimental, nesta parte vamos nos ater ao experimentalismo do compositor anterior ao uso do acaso e da indeterminação. Desta maneira, sempre que nos referirmos à fase ‘experimental’ de Cage, estaremos nos referindo à sua produção até o início dos anos 1950.

A principal característica desta fase é a busca por novos recursos sonoros, tanto a partir de instrumentos convencionais, como de objetos e de meios eletrônicos.

Nicholls (1999, p.177) considera que as principais influências de Cage neste período vieram de seus dois principais professores, Schoenberg e Cowell:

“O que Schoenberg ensinou a Cage foi que a estrutura é uma necessidade fundamental da composição musical. (...) O que Cage aprendeu de Cowell (...) foi que todos os sons são potencialmente musicais, e que eles podem ser livremente reunidos em uma composição musical.”

Apesar de ter tido aulas com Cowell (entre 1933 e 1934) e posteriormente com Schoenberg (entre 1935 e 1937), Cage utiliza a técnica dos doze sons nas suas primeiras peças, ainda que de maneira singular. Na sua primeira obra publicada, *Sonata for Clarinet* (setembro de 1933), emprega esta técnica apenas no segundo movimento. Nicholls (1999, p. 176-177) atribui o aparecimento do dodecafonismo nesta peça como influência do professor de Cage na época, Richard Buhlig, pianista e aluno de Schoenberg, e pelo interesse que o próprio Cage já demonstrava pela música daquele compositor.

Nas peças seguintes – *Sonata for Two Voices* (nov. 1933), *Composition for Three Voices* (1934) e *Solo...and Six Short Inventions* (1933-1934), Cage utiliza uma versão inventada de um “*serialismo não repetitivo de 25 alturas*.” (Nicholls, 1999, p. 177). Cada voz é limitada a uma tessitura específica de duas oitavas (isto é, uma tessitura de 25 notas). As notas compreendidas nesta tessitura podem ser repetidas somente após a apresentação completa das 25 notas, mas não há uma ordenação específica destas notas. A característica comum destas três peças é a ausência de indicações de acentos, de fraseados, de dinâmica e principalmente de instrumentação específica. Pela ausência destas indicações, Pritchett (1995, p.8) considera que “*seria errado atribuir muita importância a estas peças, contudo,*

*elas parecem ser estudos de contraponto, referindo-se completamente a organizações de altura e ritmo.”*⁵⁰

Cage teve contato com Cowell entre 1933 e 1934, primeiro em aulas particulares na Califórnia, depois em Nova York, quando teve a oportunidade de acompanhar a disciplina de música étnica na New School for Social Research. Nicholls (1990, p. 182) afirma que as sementes do experimentalismo de Cowell, contudo, só deram frutos mais tarde e que Cage continuou a utilizar a técnica de doze sons até 1938, ainda que de maneira bastante singular.

Na realidade, Cage nunca trabalhou esta técnica com Schoenberg. Teve oportunidade de acompanhar aulas de composição ministradas na casa de Schoenberg na Califórnia e seguiu as classes de contraponto deste compositor na University of Califórnia em Los Angeles entre 1935 e 1937. Apesar disto, Cage tinha interesse pelas composições de Schoenberg que utilizavam a série de doze sons, desenvolvendo uma maneira própria de trabalhar com séries nas suas composições. Segundo Pritchett (1995, p. 10), Cage dividia a série em *“pequenos motivos ou células, cada uma com um perfil rítmico particular, e estas células poderiam então ser repetidas e transpostas seguindo algumas regras simples.”*

Por outro lado, o contato que Cage teve com a técnica de doze sons o levou a refletir sobre alguns aspectos: a necessidade da criação de novos recursos sonoros e de novos meios de organização da estrutura musical. Bosseur (2000, p.10-11) justifica a busca de Cage por novos recursos sonoros como uma alternativa aos sons produzidos por instrumentos convencionais, que estavam muito ligados à tradição tonal:

Cage entrevê rapidamente os limites, e até mesmo as contradições do sistema dodecafônico. (...) Parecia inevitável que o compositor adepto a um sistema tal deveria evitar as atrações das consonâncias que permaneciam muito poderosas nos casos dos instrumentos convencionais, fortemente ligados à linguagem tonal. (...) a fim de se livrar da herança tonal e de se engajar no universo musical em direção aos novos domínios musicais da exploração e das relações inusitadas entre os sons, parece necessário a ele invocar instrumentos independentes de sua história.

⁵⁰ Neste sentido, seria errôneo afirmar que Cage já antevia elementos livres deixados para o intérprete nestas peças.

A necessidade de buscar novos meios de organização da estrutura musical surgiu, segundo Nicholls (1990, p. 184-185), a partir da crítica de Schoenberg à falta de sensibilidade de Cage para com a harmonia (ocidental), garantindo “*que ele buscasse métodos de estruturação outros além dos que possuíam bases na tonalidade (e instrumentos outros que aqueles da tendência tonal/harmônica).*”

Estas reflexões levaram Cage a se interessar pelos instrumentos de percussão, escrevendo peças para esta formação a partir de 1935 e organizando também um grupo de percussão a partir de 1937, para executar suas peças e as de outros compositores. Na peça *Quartet* (1935), escrita para quatro instrumentos de percussão não especificados, Cage coloca como opcional a execução de dois movimentos.

As sementes do experimentalismo começaram a frutificar a partir da conferência *The Future of Music: Credo*, escrita e proferida para uma sociedade artística em Seattle, Washington, em 1937. As principais idéias abordadas por Cage nesta conferência são as seguintes:

- a utilização de todos os sons disponíveis na composição musical, incluindo o ruído;
- a possibilidade da criação de instrumentos eletrônicos e outros meios para a produção de música;
- a possibilidade do tempo ser medido em segundos;
- a criação de novos métodos de organização dos sons e de novos sistemas de notação.

Nicholls (1990, p.206) acredita que Cage colocou em prática as idéias contidas neste texto somente em 1939, ainda que parcialmente, com a peça *Imaginary Landscape nº1*. Esta peça é considerada a primeira a empregar fontes sonoras eletroacústicas, necessitando de quatro executantes. Dois executantes utilizam dois toca-discos de velocidade variável, onde são colocados discos de 78 rotações e são gravados sons sinusoidais de frequências diversas. As durações são controladas ao se levantar e abaixar a cada volta o braço do toca-discos em relação ao disco. Ao se alternar a velocidade de rotação (entre 33 1/3 e 78 r.p.m.) são obtidas alturas diferentes e *glissandi* entre alturas. O terceiro instrumentista executa um grande címbalo chinês suspenso e o quarto utiliza sons do encordoamento do piano. Duas técnicas são aplicadas: a utilização de uma baqueta de

gongo para fazer *glissandi* nas cordas graves do instrumento e a colocação das mãos nas cordas para abafar três notas executadas normalmente no teclado.

A peça *First Construction in Metal* (1939) foi escrita exclusivamente para instrumentos de percussão metálicos: gamelões, sinos, gongos, címbalos e outros. São utilizados também sons do encordoamento do piano: *glissandi* nas cordas graves com uma baqueta de gongo e *glissandi* com uma haste de metal. A peça é baseada no número 16: tanto a estrutura da peça como o número de sons utilizados e a regularidade do aparecimento destes sons se apoiam neste número.⁵¹ Segundo Nicholls (1990, p. 207), a construção a que se refere o título é a forma da raiz quadrada utilizada por Cage, na qual:

“uma unidade rítmica de extensão de x compassos é repetida x vezes: deste modo, a obra inteira terá x² compassos de comprimento. Além disso, as unidades de x compassos são arranjadas tanto micro como macrocosmicamente, de acordo com uma série comum de durações proporcionais.”

A peça contém 16 partes de 16 compassos cada (o que proporciona uma extensão total de 16², ou seja, 256 compassos). Cada grupo de 16 compassos é dividido em cinco seções, respectivamente de 4, 3, 2, 3, 4 compassos. A estrutura da peça é a seguinte:

	EXPOSITION				DEVELOPMENT												CODA
rehearsal letter	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	
micro-structure (no. of bars)	43234	÷	÷	÷	÷	÷	÷	÷	÷	÷	÷	÷	÷	÷	÷	÷	234
tempo	crotchet = 96 Moderately Fast				A : little; $\frac{3}{4}$ faster;		:Sudden-: ly as : A little fast as : faster at D :								Faster		5
macro-structure (no. of 16-bar units)	4				3		2		3						4		only 9 bars

Fig. 19– Estrutura de *First Construction (in Metal)*. (Nicholls, 1990, p. 207)

⁵¹ O próprio Cage (1966, p. 24) afirma que este plano não foi perfeitamente realizado: “Na verdade, este simples plano não foi realizado, embora somente recentemente eu me tornei totalmente consciente disso. Eu sabia desde o princípio que um dos executantes tinha usado três gongos japoneses ao invés de quatro, mas o fato de apenas três destes instrumentos raros estarem disponíveis para mim na época, junto com o apego que eu sentia para com estes sons, me convenceram da justificativa da mudança de número. (...) Vários outros desvios do plano original podem ser descobertos em uma análise: por exemplo, a adição de folhas de metal para um ruído antecedente.”

Pritchett (1995, p.13-14) cita dois motivos para o desenvolvimento de estruturas rítmicas nas peças de Cage. Em primeiro lugar, nas peças compostas exclusivamente para dança, a música deveria seguir os números de compassos determinados previamente pela coreografia. Em segundo lugar, a própria natureza dos sons dos instrumentos de percussão, com os quais Cage trabalhava - cuja característica, na maior parte dos casos, é a ausência de sons de altura determinada -, ocasionava a busca por estruturas diferentes daquelas que tinham por base harmonia ou melodia.⁵²

Em 1940, Cage compõe *Bacchanale*, primeira peça escrita para o *piano preparado*, instrumento cujo timbre é alterado drasticamente através da colocação de diferentes objetos nas cordas do piano, tais como: parafusos, porcas, pedaços de borracha e madeira. A peça foi escrita para servir de acompanhamento para o balé de Syvilla Fort.

Na ocasião, o local a ser utilizado para a apresentação do balé era reduzido, havendo somente um piano no palco e sem um espaço adequado para o grupo de percussão de Cage. Desta maneira, Cage teria obrigatoriamente que compor uma peça para piano. A música para o balé deveria sugerir algo de africano, já que a coreografia iria ser neste tema. Cage (Kostelanetz, 2000, p.117) relata que passou um dia ou mais, tentando encontrar uma série africana de doze sons, mas sem sucesso: “*Eu não tive sorte. Eu decidi que o que estava errado não era eu, mas o piano. Decidi mudá-lo.*” Cage descreve seu processo de descoberta do piano preparado em um depoimento em vídeo⁵³ de 1990:

“Eu tinha feito experiências, ao estudar com Henry Cowell. Sabia que ele conseguia tirar sons raspando e beliscando as cordas do piano, através de pizzicatos e glissandi. Ampliei esta idéia ao colocar objetos entre as cordas. Inicialmente coloquei uma fôrma de bolo, não entre as cordas, mas em cima delas. O único problema era que a fôrma saltava e mexia. Então, vi que faltava qualquer coisa de fixo. Coloquei um prego, mas também escorregava. Tive a idéia de colocar um parafuso de madeira entre as cordas e foi exatamente o que eu precisava. O parafuso permaneceu no lugar bastante tempo para fornecer um som que poderia ser repetido.”

⁵² No artigo *Forerunners of Modern Music*, publicado pela primeira vez em 1949, Cage (1966, p. 63) afirma: “*Das quatro características do som, apenas duração envolve tanto o som como o silêncio. Portanto, uma estrutura com base em durações (rítmica: frase, extensões de tempo) é correta (corresponde à natureza do material), ao passo que uma estrutura harmônica é incorreta (derivada da altura, a qual não têm correspondente no silêncio).*”

⁵³ JOHN Cage: Je n'ai rien à dire et je le dis. Production: Allan Miller. New York: Music Project for Television Inc., 1990. Vídeo do Acervo do IRCAM, Paris.

O tipo de objeto a ser colocado entre as cordas e a distância entre este objeto e os abafadores é o que vai determinar o timbre e a altura do som. Pritchett (1995, p. 23) afirma que objetos mais pesados (como um parafuso grande) faz com que a altura fique mais grave do que objetos mais leves (como um parafuso pequeno). Um objeto como a borracha terá a tendência de abafar o som, diminuindo o tempo que ele ficará soando. Parafusos proporcionam sons metálicos. Outros materiais menos comuns encontrados nas peças para piano preparado são: pedaços de madeira, de bambu e borracha de apagar.

Podemos diferenciar dois tipos de peças para piano preparado: as escritas exclusivamente para servir de acompanhamento de uma coreografia e as peças independentes da dança, compostas para concertos. Nas peças para dança, como por exemplo *Totem Ancestor* (1943) e *Tossed As It Is Untroubled* (1944), podemos notar que a preparação do piano é geralmente mais simples: apenas algumas notas são preparadas e são utilizadas poucas variações de material (dois ou três tipos diferentes). Já nas peças de concerto, como *Book of Music* (1944), *Three Dances* (1945) e *Sonatas and Interludes* (1946-1948), a preparação é mais elaborada: muitas notas são preparadas e a diversidade de material é maior.

Bosseur (2000, p. 22) considera que na preparação do piano já se encontram elementos dos processos de indeterminação que Cage utilizará mais tarde:

“Existe uma certa analogia entre as primeiras experiências de Cage a partir das sonoridades do piano preparado e os processos de indeterminação que vai elaborar nas décadas seguintes. (...) As Sonatas e Interlúdios, assim como as outras peças compostas neste período (Music for Marcel Duchamp, Root of an Unfocus, Meditation, The Perilous Night), são destinadas a variar de uma execução à outra devido às mais ínfimas diferenças entre os materiais reunidos para modificar as sonoridades originais do instrumento.”

Se analisarmos porém, as instruções para preparação do piano, verificamos que são muito precisas e que Cage provavelmente não previa esta variação de sonoridade: Cage coloca exatamente a distância das cravelhas em polegadas, o tipo de material a ser utilizado e, no caso das notas mais agudas, entre quais cordas o material deverá ser colocado (1ª e 2ª, ou 2ª e 3ª cordas). O próprio Cage (Kostelanetz, 2000, p. 119) afirma que somente mais tarde percebeu que havia esta variedade de timbres na preparação do piano:

“Quando coloquei objetos pela primeira vez entre as cordas do piano, foi com o desejo de possuir sons (ser capaz de repeti-los). Mas, à medida que a música deixou a minha casa e foi de piano em piano e de pianista em pianista, tornou-se claro que não somente dois pianistas são essencialmente diferentes um do outro, mas dois pianos não são o mesmo também. Ao invés da possibilidade de repetição, nós nos defrontamos na vida com qualidades e características únicas em cada ocasião.”

A partir disto, consideramos que, de modo geral, Cage previa um resultado sonoro preciso e determinado com a preparação do piano. Isto não se aplica somente nas peças nas quais a localização dos objetos não está realmente especificada, como *In the Name of Holocaust* (1942) e *Primitive* (1942). Ao mesmo tempo, parece que Cage levou em consideração a diferença na construção de pianos em *The Perilous Night* (1944), ao indicar os modelos de piano Steinway (L, M, O, A ou B) que seriam apropriados para a preparação desta peça.⁵⁴

Outras peças do período demonstram a criatividade de Cage na busca por novos materiais para produção sonora. Em *Living Room Music* (1940), o compositor indica que os instrumentos de percussão a serem utilizados são aqueles “encontrados em uma sala de estar: mobília, livros, papéis, janelas, paredes, portas.” (Kostelanetz, 2000, p. 7). A peça *The Wonderful Widow of Eighteen Springs* (1942) para voz e piano, deve ser executada com o piano totalmente fechado (encordoamento e teclado) e o pianista utilizará os dedos ou os nós dos dedos da mão fechada em quatro diferentes partes do móvel do instrumento, conforme indicado na figura abaixo. A notação para piano emprega duas claves de percussão, a superior para a mão direita e a inferior para a mão esquerda; a localização da nota na clave se refere a uma destas quatro regiões do piano fechado:

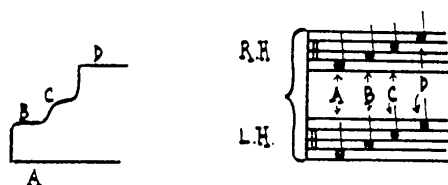


Fig. 20– Regiões do piano e indicação destas regiões na partitura. *The Wonderful Widow of Eighteen Springs*. Copyright by Henmar Press Inc., New York, 1961.

⁵⁴ CAGE, John. *Prepared Piano Music – Volume 1 – 1940-47*: Piano. New York: Henmar Press Inc., [s.d.]. Álbum de partituras (80p.). Piano. p. 59.

Além disso, a parte vocal utiliza apenas três alturas e a tessitura de voz não é especificada. Cage indica que pode ser feita “*qualquer transposição necessária, de maneira a empregar uma tessitura grave e confortável*”.⁵⁵

Outra peça do período é a *Suíte for Toy Piano* (1948) que emprega uma gama restrita de sons: nove sons das teclas brancas, entre a nota Mi abaixo do Dó central e o Fá acima deste Dó. Esta gama completa de sons ocorre somente no terceiro e quartos movimentos da peça; no primeiro e último movimentos são utilizados apenas cinco sons desta gama.

Esta maneira de trabalhar com uma gama de sons reduzida já havia aparecido em algumas peças para piano preparado, como *Prelude for Meditation* (1944) e *Music for Marcel Duchamp* (1947). Este recurso também foi utilizado em peças para piano (não preparado) do período, como *Dream* e *In a Landscape*, ambas de 1948. Nestas peças, além da gama de sons reduzida, encontramos a repetição de motivos rítmicos/melódicos e a predominância das sonoridades *piano* e *pianíssimo*. Ao ouvirmos estas duas últimas peças, nos reportamos às peças para piano de Erik Satie do primeiro período, como suas três *Gnossiennes* (1889-1891).

⁵⁵ Nota do compositor na partitura. CAGE, John. *The Wonderful Widow of Eighteen Springs*. New York: Henmar Press Inc., 1961.

1.3- MÚSICA APÓS A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Ao término da Segunda Guerra Mundial em 1945, o mundo musical viu surgir duas tendências importantes: o serialismo integral e a música eletroacústica. Estas duas tendências surgiram quase ao mesmo tempo e um pouco antes que a indeterminação, possuindo pontos de convergência e divergência em relação a esta última.

Não caberia aqui um histórico detalhado sobre o serialismo integral e a música eletroacústica, mas uma discussão das suas características principais, para podermos contrapor aos aspectos da indeterminação. Desta maneira, serão citados apenas alguns exemplos de peças e compositores julgados importantes para o nosso intuito.

SERIALISMO INTEGRAL

Serialismo integral significa a extensão da aplicação dos princípios do serialismo (também chamado ‘técnica dos doze sons’) a outros parâmetros musicais, como: ritmo, dinâmica, articulação, registro, modos de ataque e timbre. Há peças do serialismo integral que empregam técnicas seriais em apenas alguns destes aspectos, enquanto outras em quase todos os parâmetros musicais. Kostka (1999, p.262) observa que é o controle pré-composicional dos parâmetros musicais que caracteriza o serialismo: “*as decisões do compositor são feitas antes que a verdadeira notação tenha começado.*” As ordenações dos diferentes parâmetros musicais podem ser independentes uma das outras, mas também podem estar relacionadas, como veremos em alguns exemplos abaixo.

Three Compositions for Piano (1947) de Milton Babbitt é considerada a primeira⁵⁶ peça a empregar o serialismo além das alturas. O ritmo da obra obedece a um padrão pré-composicional, de acordo com uma das quatro formas da série (original, inversão, retrógrado, retrógrado da inversão). O ritmo da obra é organizado a partir da sequência numérica 5-1-4-2, associada quase sempre à série original. Cada número significa um grupo deste número de semicolcheias ou seu valor equivalente; a separação entre cada grupo é expressada por meio de pausas, marcações de frases, prolongamento do

⁵⁶ Segundo KOSTKA, 1999, p. 262; MORGAN, 1991, p. 349.

último som, acentos ou por algum outro meio de articulação. As outras formas da série, possuem as seguintes seqüências numéricas:

Retrógrada = 2-4-1-5.

Invertida = 1-5-2-4.

Retrógrada da invertida 4-2-5-1.

Podemos observar que a soma dos números de cada uma destas seqüências é 12 (a série invertida foi obtida a partir da subtração de cada elemento do número 6). No trecho abaixo, podemos ver a série original com seu respectivo ritmo (5-1-4-2):

(♩ = 108)

mp *mf* *p*

P-6 R-0 P-0 R-1

© Copyright 1957 by Boelke-Bomart, Inc.; copyright assigned 1977 to Mobart Music Publications, Inc. Used by permission.

Fig.21- Início de *Three Compositions*. (Morgan, 1991, p. 349)

As dinâmicas da peça também obedecem a um padrão pré-composicional, de acordo com uma das quatro formas da série de alturas:⁵⁷ original = *mp*; retrógrado = *mf*; inversão = *f*; retrógrado da inversão = *p*.

Considerada como um precedente⁵⁸ para o serialismo integral europeu, *Mode de Valeurs et d'intensités* (1949) para piano de Olivier Messiaen foi especialmente influente. Segundo Brindle (1987, p. 23), “a obra não é baseada em uma única série de doze sons, mas em um ‘modo’ que inclui três ‘divisões’ das doze notas as quais podem ser livremente

⁵⁷ Segundo Kostka, este tipo de associação não identifica uma série de dinâmicas verdadeira, já que “não há paralelo com as séries de doze classes de altura; apesar disso, os níveis de dinâmica são controlados de maneira pré-composicional, que é o único requisito para o serialismo integral.” KOSTKA, 1999, p. 262.

⁵⁸ Segundo Morgan, 1991, p. 340.

ordenadas.” Os níveis de dinâmica, duração, modo de ataque e registro são predeterminados para cada altura em cada uma destas três divisões. Messiaen utilizou doze durações para cada uma das divisões, baseadas em múltiplos de fusa, semicolcheia ou colcheia. Também utilizou doze modos de ataque e sete graus de volume, mas estes elementos não foram ordenados de maneira específica. Simms (1986, p. 86) afirma que embora os diferentes elementos da obra não estejam dispostos serialmente, a integração das alturas em um “*pré-arranjo com outras variáveis da composição foi uma idéia que os alunos de Messiaen (incluindo Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen) logo aliaram às técnicas seriais.*”

I
 (la Division I est utilisée dans la portée supérieure du Piano)

II
 (la Division II est utilisée dans la portée médiane du Piano)

III
 (la Division III est utilisée dans la portée inférieure du Piano)

Fig.22- Três divisões das 12 notas em *Modes de valeurs*. Copyright by Editions Duran, Paris, 1950.

A obra *Structures I* (1952) para dois pianos de Pierre Boulez representa um marco no desenvolvimento do serialismo integral. Boulez utiliza como material básico da primeira seção da peça as doze primeiras alturas e durações do material pré-composicional do *Mode de valeurs et d'intensités* de Messiaen.⁵⁹ Em *Structures Ia*, todas as transposições da série e suas formas derivadas (inversão, retrógrado e retrógrado da inversão) são utilizadas apenas uma vez. A partir das séries original e inversão, Boulez preparou duas

⁵⁹ Boulez trabalhou com Messiaen a partir de 1943 e conhecia a obra de seu professor, inclusive *Mode de valeurs*. Brindle (1987, p.25) acrescenta que: “É irônico que o renome que *Mode de valeurs* falhou em alcançar, foi ganho abundantemente não apenas por um aluno de Messiaen, mas por uma obra que levou adiante exatamente os mesmos princípios e que era baseada exatamente na mesma ordem de notas da ‘divisão’ superior de Messiaen.”

tabelas ou matrizes de números que governam a construção de vários detalhes da peça. Estas matrizes serão utilizadas para determinar todas as durações de notas, dinâmicas e modos de ataque, assim como governar a ordem pela qual as notas da série são utilizadas, e também para formar um plano geral para a duração de notas.

CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS ENTRE SERIALISMO E INDETERMINAÇÃO

Vários pontos de convergência e divergência podem ser estabelecidos entre as tendências do serialismo integral e da indeterminação. A primeira questão se refere ao processo composicional. O compositor adepto do serialismo integral pretendia controlar ao máximo todas as características do som (altura, dinâmica, duração, modos de ataque) que irá inscrever na partitura, geralmente elaborando um plano pré-composicional da obra e, conseqüentemente, deixando pouca chance para o intérprete deixar sobressair sua subjetividade musical. No caso da indeterminação, o compositor abre mão do controle absoluto de todos os parâmetros musicais, deixando a finalização da obra a cargo do intérprete, que escolherá alguns destes parâmetros no momento da execução. Nas peças nas quais o acaso está presente no processo composicional, a questão é um pouco diferente: o compositor também abdica da questão do controle, mas desta vez não deixa a cargo do intérprete. Ao invés disso, utiliza também, como na música serial integral, algum tipo de plano pré-composicional, como no caso das tabelas de alturas e durações e do uso do *I Ching*, empregados na peça *Music of Changes* (1951), e dos mapas estelares utilizados para a composição de *Etudes Australes* (1974), ambas do compositor John Cage.⁶⁰

O intérprete assume papéis totalmente diferentes em cada uma das tendências. O serialismo integral coloca dificuldades extremas para o intérprete, uma vez que praticamente cada nota possui nível de dinâmica, duração e modo de ataque diferentes. Segundo Bosseur (1999, p. 34), o intérprete é visto como um ‘reprodutor’ de ordens. Já no caso da indeterminação e da música aleatória, o intérprete deve ter mais iniciativa, assumindo um papel de co-autor da obra ao decidir a escolha de alguns parâmetros musicais, transformando-se em um ‘operador’. Um ponto interessante discutido por Brindle

⁶⁰ Para mais detalhes sobre as duas peças citadas, consultar p. 72.

(1987, p. 41) é sobre a imprevisibilidade da obra para o intérprete, colocada como uma consequência da extrema dificuldade da partitura:

A maioria da música clássica, por mais difícil que seja, tem uma certa qualidade previsível e uma vez tocada, a música é facilmente lembrada. Ela já é parcialmente familiar. Mas a música do serialismo total é imprevisível; os intérpretes têm que lutar com isto a cada nota, e a memória é lenta para afrontar-se com tal material desconhecido.

Na indeterminação, o intérprete também se depara com esta imprevisibilidade, já que toma decisões no momento da execução. A partir deste posicionamento, observamos uma convergência entre as duas tendências.

Enquanto no serialismo integral a notação é extremamente detalhista e assume uma posição de importância proeminente, visando uma execução o mais fiel possível da partitura, na indeterminação, a notação é considerada (na maioria das vezes) como um conjunto de instruções para a realização da obra, prevendo variações a cada nova execução. Quanto aos elementos estritamente musicais, como altura e ritmo, podemos encontrar algumas similaridades, como a ruptura da linearidade e da progressão lógica, características da música tonal. Segundo Morgan (1991, p. 380):

O serialismo e a indeterminação efetuaram uma completa dissolução da linha de orientação na estrutura das alturas e no ritmo organizado metricamente. Na música serial, a permutação mecânica, tanto das alturas como das durações, permitiu dissolver radicalmente as conexões lineares e a regularidade rítmica, enquanto os procedimentos aleatórios favoreceram as relações temporais 'irracionais', ocasionando situações rítmicas complexas, que destruíram qualquer senso de ordem métrica.

Schwartz (1993, p. 106) considera que estes dois recursos composicionais possuíam características similares quanto à textura:

Uma se concentra nas alturas isoladas e na mudança rápida de timbres, fortemente influenciada pelo modelo pontilhístico de Webern: o mundo sonoro tanto de Composition for Twelve Players, de Babbitt, como Durations, de Feldman. A textura oposta, como ouvida em Available Forms, de Brown, Venetian Games, de Lutolawski e Refrain, de Stockhausen, é uma parede relativamente densa de sonoridade movediça, difusa, o equivalente aos clusters do teclado escritos para um conjunto.

MÚSICA ELETROACÚSTICA

Embora possamos encontrar antecedentes da Música Eletroacústica a partir do início do século XX,⁶¹ seu desenvolvimento significativo aconteceu somente a partir de 1948, com as primeiras experiências de Pierre Schaeffer no estúdio da Rádio Nacional Francesa. Schaeffer começou a produzir estudos de fita magnética, baseados nas transformações dos sons ‘naturais’, como os sons de: instrumentos musicais, vozes, água pingando, trem, etc. Schaeffer chamou de *musique concrète* (música concreta) este tipo de música eletroacústica baseada nos sons naturais ou ‘concretos’, para diferenciar este procedimento da *música eletrônica*, na qual os sons são produzidos através de meios puramente eletrônicos. Segundo Pierre Schaeffer (*apud* Menezes, 1996, p. 17-18):

Tomar partido composicionalmente dos materiais oriundos do dado sonoro experimental; eis o que chamo, por construção, de Música Concreta, para que bem possa pontuar a dependência em que nos encontramos, não mais com relação a abstrações sonoras preconcebidas, mas com relação a fragmentos sonoros existentes concretamente, e considerados como objetos sonoros definidos e íntegros, mesmo quando e sobretudo se eles escapam das definições elementares do solfejo.

Através da manipulação da fita magnética, os sons gravados podem sofrer várias alterações: mudança de velocidade da fita, mudança de direção, repetição e corte/montagem da fita, e ainda efeitos de eco.

O primeiro estúdio planejado para produzir música totalmente através de meios eletrônicos foi fundado em 1951, pelo compositor alemão Herbert Eimert, juntamente com o físico Werner Meyer-Eppler e Robert Beyer na *Westdeutscher Rundfunk* (Rádio do Noroeste da Alemanha) de Colônia. O compositor Karlhein Stockhausen se juntou a Eimert logo após a fundação do estúdio, depois de um curto período de trabalho com Schaeffer em Paris. As primeiras composições de Stockhausen no estúdio de Colônia, *Study I* (1952) e *Study II* (1954), são os primeiros exemplos de música eletrônica pura. *Study II* se tornou a primeira partitura eletrônica publicada, que utiliza uma notação gráfica criada pelo compositor.

⁶¹ Podem ser citados: a criação do Telharmonium em 1906, seguido pelos desenvolvimentos do Theremin (1920), das Ondas Martenot (1928) e do primeiro órgão eletrônico (1929). Para maiores informações, consultar: Morgan, 1991, p.461 a 480.

Stockhausen compõe em seguida *Gesang der Jünglinge* (1956), representando um marco na música eletroacústica, uma vez que é a primeira obra européia⁶² a combinar sons concretos (baseados no canto e na fala de um menino) com sons puramente eletrônicos. Vários outros compositores também passaram a utilizar as duas técnicas, em obras diferentes ou na mesma obra. Griffiths (1995, p. 146) comenta que a divisão entre as duas não era mais necessária:

A princípio, usava-se o termo música concreta em oposição à música eletrônica, criada com sons puramente sintéticos. Contudo, desde que se combinaram as técnicas em Poème électronique, de Varèse, e em Gesang der Jünglinge, de Stockhausen, não houve mais muito sentido na distinção, e a música concreta tornou-se uma designação mais histórica, pelas peças criadas por Schaeffer e seus colaboradores, no final da década de 40 e na de 50.

Além da música concreta e da música eletrônica pura, Simms (1986, p. 383) considera que a música eletroacústica se ramificou em mais três mídias básicas:

- 1- música gravada combinando sons eletrônicos e concretos;
- 2- execução ao vivo mais sons gravados;
- 3- música eletrônica ao vivo (live electronic music): execuções ao vivo cujos sons são imediatamente modificados através de meios eletrônicos.

CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS ENTRE MÚSICA ELETROACÚSTICA E INDETERMINAÇÃO

De modo contrário às tendências do serialismo e da indeterminação, pois ambas utilizaram instrumentos tradicionais como meio de expressão, o estabelecimento de pontos de contato entre a Música Eletroacústica e a Indeterminação é mais complicado, uma vez que apenas esta última emprega essencialmente instrumentos acústicos. Contudo, algumas questões podem ser levantadas, como os papéis do intérprete e da notação. Nossas considerações irão se ater ao período compreendido entre o advento da música eletroacústica e o início da década de 1960, coincidindo com o período mais profícuo da indeterminação.

⁶² *Williams Mix* (1952) de John Cage também combina sons concretos e eletrônicos.

De maneira diferente da indeterminação, que outorgou um papel de maior importância e iniciativa ao intérprete, a maioria da música eletroacústica prescindiu⁶³ da figura do intérprete, uma vez que a obra já estava gravada e seria apenas ‘transmitida’ ao público. Morgan (1991, p. 470) considera que uma peça como esta “*é fixada exatamente da mesma forma para sempre, privando o contínuo enriquecimento que resulta da interação da mudança de intérpretes e das tradições de execução.*” Kostka (1999, p. 254) afirma que os compositores tentaram resolver este problema, escrevendo música que combinava sons eletrônicos e execução ao vivo em instrumentos tradicionais, trazendo de volta o intérprete para o palco. Outro recurso utilizado para tentar subjugar o caráter fixo da música puramente eletrônica é o uso do próprio meio eletrônico como veículo para a execução ao vivo. Um exemplo disto é *Cartridge Music* (1960) de John Cage, considerada por Morgan (1991, p. 473) como a primeira peça *live electronic*: os sons são produzidos através de fricção e percussão de pequenos objetos colocados em contato com cartuchos fonográficos; estes sons são captados pelos cartuchos e então amplificados e transmitidos através de alto-falantes. Neste caso, o papel do compositor ou do técnico que manipula o som ao vivo se aproxima do intérprete da música com escrita indeterminada, uma vez que este último escolhe elementos no momento da execução da obra.

A maioria das peças eletroacústicas não está escrita na forma de partitura, não existindo uma notação padrão para este gênero. Algumas destas ‘partituras’ servem apenas para suprir informações sobre a maneira pela qual a composição foi realizada. (exemplo do *Study II* de Stockhausen). Contudo, no caso de peças que combinam execução ao vivo e meios eletrônicos, a partitura é necessária para coordenar estes dois elementos. Nestas peças, a notação é geralmente simplificada, contendo algumas ‘deixas’ para orientação do intérprete, indicando entradas e cortes. A notação apenas orienta o intérprete, não fixando detalhes muito precisos. Neste ponto, encontramos uma certa similaridade com a indeterminação, pois no caso, a notação empregada também não previa a fixação de detalhes.

⁶³ Referimos-nos aqui a algumas das primeiras peças de música eletroacústica que não combinavam sons eletrônicos com sons acústicos, ou de peças que não faziam uso de manipulações do material gravado, ambas alterações ocorrendo no momento da execução.

1.4- JOHN CAGE

1.4.1- Textos sobre Acaso e Indeterminação

O presente texto pretende discutir algumas questões do pensamento do compositor americano John Cage e inovações que propunha no campo musical. Estas inovações se referem ao próprio processo de composição da obra musical, a relação do intérprete com a composição e sua execução, e a forma de comunicação da música. Para isto, Cage propôs novos conceitos, originados tanto dos já existentes, que ganharam uma nova significação, como também de termos novos na música. Torna-se impossível entender a música de Cage, sem conhecer os conceitos de ‘processo’, ‘silêncio’, ‘espaço físico’, ‘tempo físico’ e ‘indeterminação’, este último significando uma nova técnica de composição. A partir do conteúdo de três conferências proferidas por Cage em 1958, serão mostradas as mudanças revolucionárias que o compositor operou no campo da música e do pensamento musical no século XX. Desta maneira, poderemos esclarecer o uso do acaso pelo compositor tanto na composição como na execução e exemplificar suas idéias nas próprias peças.

JOHN CAGE E SUAS CONFERÊNCIAS

Muitas vezes considerado mais como um escritor e inventor, John Cage foi visto como um compositor sem seriedade por muitos dos seus colegas, em razão de suas posturas radicais em relação à composição e à execução musicais. Conferências e textos são parte extremamente importante de sua produção, e esclarecem seu pensamento e seu engajamento. Ambos são inusitados na apresentação e, muitas vezes, ofuscam os reais significados e intuitos. Para esclarecer o pensamento deste compositor revolucionário, foram escolhidas três conferências que estão transcritas no livro *Silence*, sob o título *Composição como Processo: I- Mudanças; II- Indeterminação; III- Comunicação*. Foram proferidas por Cage em Darmstadt (Alemanha), em setembro de 1958. A terceira, contendo algumas revisões, faz parte de uma conferência realizada um pouco antes, mas no mesmo ano, na Rutgers University, em New Jersey.

Através destas conferências, podemos resumir as mudanças fundamentais que Cage propunha com sua obra: na composição (1^A conferência), na execução (2^A

conferência) e na comunicação (3^A conferência). Como é mais importante saber o que o próprio compositor pensa, do que propriamente falar sobre estes textos, optou-se por incluir muitas citações do próprio compositor, acrescentando diversos comentários da autora.

MANEIRA DE APRESENTAÇÃO DAS CONFERÊNCIAS

Ao se comentar o conteúdo das conferências de Cage, não se deve ficar alheio à própria maneira de apresentação e à tipografia utilizada - quando da sua transcrição para o papel em formato de artigo. Segundo Cage (1966, p.ix):

Durante mais de vinte anos tenho escrito artigos e tenho dado conferências. Muitos têm sido insólitos na forma – isto é especialmente verdade nas conferências – porque emprego neles meios de composição análogos aos meus meios composicionais no campo da música. Minha intenção tem sido, freqüentemente, dizer o que tenho que dizer de maneira que possa exemplificar isto; que seja concebido de maneira a permitir ao ouvinte a experiência do que eu disse, ao contrário de apenas ouvir isto. Significa que, estando comprometido em uma variedade de atividades, tentei introduzir em cada uma delas, aspectos convencionalmente limitados à outra, ou outras atividades.

Quanto à tipografia utilizada, algumas vezes Cage (1966, p. x) não se mostra satisfeito com o resultado alcançado:

Certos problemas surgiram ao perpetrar estas conferências formalizadas em tipografia, e algumas das soluções alcançadas são compromissos entre o que seria desejável e o que seria praticável.

PRIMEIRA CONFERÊNCIA: I- MUDANÇAS

Algumas características do tipo de tipografia empregada, e da maneira que Cage desenvolve seu discurso oral, dificultam a leitura deste texto no formato de artigo. Cage coloca o texto espremido dentro de colunas finas, muitas vezes fazendo caber apenas uma palavra em cada linha, ou mesmo separando a palavra entre uma linha e outra. Nos lugares onde suspende o discurso, há espaços em branco que, na maioria das vezes, se encontram no meio de uma frase. Além disso, Cage utiliza períodos muito longos e seu discurso não é linear. Isto quer dizer: ele começa a falar sobre uma obra, depois passa para outra e volta para a primeira; às vezes, coloca outros assuntos permeando os comentários sobre as peças. Todos estes aspectos dificultam o entendimento do texto por parte do leitor.

indeterminate, though still present, it became apparent that structure was not necessary, even though it had certain uses. ¶One of these uses was the determination of density, the determination, that is, of how many of the potentially present eight lines, each composed of sounds and silences, were actually to be present within a given small structural part. ¶Another use of the structure affected the charts of sounds and silences, amplitudes, durations, potentially active in the continuity. These twenty-four charts, eight for sounds	and silences, eight for amplitudes, eight for durations, were, throughout the course of a single structural unit, half of them mobile and half of them immobile. Mobile meant that once any of the elements in a chart was used	two, four, six, and eight, were mobile and which of the charts were immobile—not changing.
	it disappeared to be replaced by a new one. Immobile meant that though an element in a chart had been used, it remained to be used again. At each unit structural point, a chance operation determined which of the charts, numbers one, three, five, and seven or numbers	¶The structure, therefore, was in these respects useful. Furthermore, it determined the beginning and

Fig.23 – Trecho da Conferência *Mudanças*. (Cage, 1966, p. 21)

No início desta conferência, Cage afirma que foi solicitado a discutir, pelos organizadores da conferência, aspectos da sua composição *Music of Changes*. Nesta obra, todos os elementos da estrutura musical – altura, silêncio, duração, amplitude, tempo e densidade – foram escolhidos, usando cartas derivadas do *I Ching*, o livro chinês das possibilidades, e pelo lançamento de moedas. Desta maneira, Cage inclui o uso do acaso⁶⁴ na composição da obra. A aparência da partitura da obra é a comum; depois de transcrita para o papel, será sempre executada da mesma forma:

⁶⁴ Pritchett (1995, p. 107-108) comenta que, “Na literatura sobre este assunto, os termos ‘acaso’, ‘indeterminação’ e ‘aleatório’ foram todos utilizados para descrever a utilização de procedimentos composicionais ao acaso, variações da execução, ou ambos”. O Autor considera as próprias definições de Cage como mais válidas e úteis: “Na terminologia de Cage ‘acaso’ se refere ao uso de algum tipo de procedimento ao acaso no ato da composição. (...) ‘Indeterminação’, por outro lado, se refere à habilidade de uma peça em ser executada de maneiras substancialmente diferentes – ou seja, a obra existe de tal forma que é dada ao intérprete uma variedade de maneiras de executá-la”.

MUSIC OF CHANGES

John Cage

II (APPROXIMATELY 16½ MINUTES)
STANDARD METRIC SCALE



Fig.24 – Trecho de *Music of Changes*. Copyright by Henmar Press Inc., New York, 1961.

O compositor se baseou nesta composição para organizar a maneira de apresentar esta conferência:

Decidi fazer uma conferência com a extensão de tempo de Music of Changes (cada linha do texto, falado ou em silêncio, requer um segundo para sua execução), de maneira que, todas as vezes que eu parar de falar, a parte correspondente de Music of Changes será executada. A música não é sobreposta ao discurso falado, mas ouvida apenas nas interrupções do discurso – que, como as próprias extensões dos parágrafos, são resultado de operações ao acaso. (Cage, 1966, p.18).

O assunto principal desta conferência é a utilização do acaso na composição, que Cage procura exemplificar exclusivamente com peças de sua autoria. Para isto, usa os termos: estrutura, método, forma e material. Segundo Cage, estrutura é a divisão do todo em partes, o método é o procedimento nota-por-nota e a forma é o conteúdo expressivo, a morfologia da continuidade. Como material, Cage considera a frequência, a amplitude, o timbre e a duração. A duração inclui os sons e os silêncios da composição. Cage ‘analisa’

quatro obras, dizendo qual destes termos é organizado ou livre: ⁶⁵ *Construction in Metal* (1939), *Sonatas e Interlúdios* (1948), *Music of Changes* (1951) e *Music for Piano* (1952).

Os pontos mais importantes da discussão destas peças, referem-se às mudanças que ocorreram em relação aos recursos composicionais de Cage e à função da estrutura nas suas peças. Em relação ao primeiro, diz o seguinte: “*Nos meus recursos composicionais existe uma tendência a me afastar de idéias de ordem me direcionando a idéias de não-ordem*”. (Cage, 1966, p.22). Sobre a estrutura, afirma que: “*Em Music of Changes, a estrutura, sendo indeterminada, embora ainda presente, torna-se aparente que não é mais necessária*”. (Cage, 1966, p.20). Em relação a uma peça posterior, diz: “*Em Music for Piano, e em peças subsequentes, na verdade, estrutura não fazia mais parte dos meus recursos composicionais.*” (Cage, 1966, p.22).

Ao longo desta e das outras conferências, Cage abordará novos conceitos musicais: um conceito novo, empregado com um novo termo em música (como “Processo”), ou um conceito novo para um termo já empregado em música (como “Silêncio”). Em relação ao processo, Cage (1966, p. 31) observa:

As obras mais antigas tinham começos, meios e fins. As mais recentes não têm. Elas começam em qualquer lugar, demoram qualquer extensão de tempo e envolvem mais ou menos instrumentos e executantes. Elas não são, portanto, objetos preconcebidos, e para se aproximar delas como objetos, deve-se esquecer disso totalmente. A composição torna-se uma atividade caracterizada pelo processo e essencialmente pela falta de intenção.

A partir disso, incluirá o acaso no processo da composição musical, como verificamos na peça *Music of Changes*.

As reflexões de Cage sobre o uso do silêncio em música, aparecem em vários textos de sua autoria, em diferentes épocas. Em outro capítulo do livro *Silence*, relata a experiência que teve ao entrar na câmara anecóica ⁶⁶:

(...) Foi depois que fui para Boston que entrei na câmara anecóica da Universidade de Harvard. São seis paredes feitas com um material especial, uma sala sem eco. Naquela sala silenciosa, eu ouvi dois sons,

⁶⁵ Neste texto Cage utiliza raramente a palavra ‘indeterminada’ para falar da estrutura (assim como em relação ao método, à forma e ao material). Utiliza o termo ‘livre’ ou ‘improvisada’. Da mesma maneira, não utiliza ainda o termo ‘determinada’, e sim ‘organizada’.

⁶⁶ Sala completamente silenciosa e sem reverberação.

um agudo, outro grave. Mais tarde, perguntei ao engenheiro encarregado, por que ouvia aqueles sons. Ele me disse que o som agudo era meu sistema nervoso em funcionamento e o som grave era o meu sangue em circulação. Até eu morrer existirão sons. E eles continuarão a existir após a minha morte. Não precisamos temer pelo futuro da música. (Cage, 1966, p.8)

O silêncio então, passa a ser considerado como um elemento relativo, e que pode incluir os sons do ambiente:

Antigamente, silêncio era o lapso de tempo entre os sons, útil para uma variedade de finais, entre eles aquele arranjado de maneira elegante, quando, pela separação de dois sons ou dois grupos de sons, suas diferenças ou relações poderiam ser enfatizados; ou aquele para a expressividade, no qual o silêncio em um discurso musical pode proporcionar uma pausa ou pontuação, ou ainda, aquele para a arquitetura, quando a introdução ou interrupção do silêncio pode dar definição tanto para uma estrutura pré-determinada como para uma estrutura organicamente desenvolvida. Quando nenhum destes ou outros objetivos estão presentes, o silêncio torna-se algo mais – não silêncio total, mas sons, os sons do ambiente. A natureza disto é imprevisível e mutante. (Cage, 1966, p.22).

Para enfatizar a natureza real do silêncio, Cage compõe a obra 4'33" (1952) para qualquer instrumento ou conjunto de instrumentos, com uma mesma instrução para seus três movimentos: *tacet*.⁶⁷ Desta maneira, o instrumentista ou instrumentistas deverão permanecer em silêncio durante 4 minutos e 33 segundos, e os sons do ambiente passarão a fazer parte da composição musical.

⁶⁷ Termo em latim, utilizado para indicar que um instrumento está silencioso por algum tempo. Termo amplamente empregado nas partituras de orquestra.

I
TACET

II
TACET

III
TACET

NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4' 33" and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by an instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time.

FOR IRWIN KREMEN

JOHN CAGE

Fig.25 – Primeira versão publicada de 4'33", Copyright by Henmar Press Inc., 1960.

Brindle (1987, p. 122) considera que “*Música, para Cage, é portanto, silêncio (o qual é som em um nível), mais outros sons (em um nível acústico mais alto). A natureza destes sons é freqüentemente imaterial – eles podem ser rádios, discursos, instrumentos, toca-discos riscados, e assim por diante.*”

SEGUNDA CONFERÊNCIA – II- INDETERMINAÇÃO

Cage utiliza, na versão escrita desta conferência, um tamanho de letra muito pequeno. Segundo o compositor, “*O tipo de letra excessivamente pequeno das páginas seguintes foi uma tentativa de enfatizar o caráter intencionalmente categórico desta conferência.*” (Cage, 1966, p.35).

II. Indeterminacy

This is a lecture on composition which is indeterminate with respect to its performance. The *Klavierstück XI* by Karlheinz Stockhausen is an example. *The Art of the Fugue* by Johann Sebastian Bach is an example. In *The Art of the Fugue*, structure, which is the division of the whole into parts; method, which is the note-to-note procedure; and form, which is the expressive content, the morphology of the continuity, are all determined. Frequency and duration characteristics of the material are also determined. Timbre and amplitude characteristics of the material, by not being given, are indeterminate. This indeterminacy brings about the possibility of a unique overtone structure and decibel range for each performance of *The Art of the Fugue*. In the case of the *Klavierstück XI*, all the characteristics of the material are determined, and so too is the note-to-note procedure, the method. The division of the whole into parts, the structure, is determinate. The sequence of these parts, however, is indeterminate, bringing about the possibility of a unique form, which is to say a unique morphology of the continuity, a unique expressive content, for each performance.

The function of the performer, in the case of *The Art of the Fugue*, is comparable to that of someone filling in color where outlines are given. He may do this in an organized way which may be subjected successfully to analysis. (Transcriptions by Arnold Schoenberg and Anton Webern give examples pertinent to this century.) Or he may perform his function of colorist in a way which is not consciously organized (and therefore not subject to analysis)—either arbitrarily, feeling his way, following the dictates of his ego; or more or less unknowingly, by going inwards with reference to the structure of his mind to a point in dreams, following, as in automatic writing, the dictates of his subconscious mind; or to a point in the collective unconscious of Jungian psychoanalysis, following the inclinations of the species and doing something of more or less universal interest to human beings; or to the “deep sleep” of Indian mental practice—the Ground of Meister Eckhart—identifying there with no matter what eventuality. Or he may perform his function of colorist arbitrarily, by going outwards with reference to the structure of his mind to the point of sense perception, following his taste; or more or less unknowingly by employing some operation exterior to his mind: tables of random numbers, following the scientific interest in probability; or chance operations, identifying there with no matter what eventuality.

The function of the performer in the case of the *Klavierstück XI* is not that of a colorist but that of giving form, providing, that is to say, the morphology of the continuity, the expressive content. This may not be done in an organized way: for form unvitalized by spontaneity brings about the death of all the other elements of the work. Examples are provided by academic studies which copy models with respect to all their compositional elements: structure, method, material, and form. On the other hand, no matter how rigorously controlled or conventional the structure, method, and materials of a composition are, that composition will come to life if the form is not controlled but free and original. One may cite as examples the sonnets of Shakespeare and the *haikus* of Bashō. How then in the case of the *Klavierstück XI* may the performer fulfill his function of giving form to the music? He must perform his function of giving form to the music in a way which is not consciously organized (and therefore not subject to analysis), either arbitrarily, feeling his way, following the dictates of his ego, or more or less unknowingly, by going inwards with reference to the structure of his mind to a point in dreams, following, as in automatic writing, the dictates of his subconscious mind; or to a point in the collective unconscious of Jungian psychoanalysis, following the inclinations of the species and doing something of more or less universal interest to human beings; or to the “deep sleep” of Indian mental practice—the Ground of Meister Eckhart—identifying there with no matter what eventuality. Or he may perform his function of giving form to the music arbitrarily, by going

Fig.26 – Início da conferência *Indeterminação*. (Cage, 1966, p.35)

Esta conferência, diferentemente da primeira, apresenta linearidade no discurso: o compositor comenta as características de uma peça de cada vez, sem misturar com outras e sem intercalar outros assuntos. Nesta conferência, Cage trata apenas de aspectos da indeterminação na execução das peças, citando exclusivamente peças de outros compositores.

Sua ‘análise’ também se baseia nos conceitos de estrutura, método, forma e material de cada peça e, neste texto, utilizará sempre os termos ‘determinado’ ou ‘indeterminado’, ao se referir a eles. Deve ser observado também que Cage repete frases e até períodos inteiros no decorrer do texto, talvez para enfatizar alguma idéia. Por exemplo, ao começar a comentar sobre cada peça, utiliza a frase: “*Esta é uma conferência sobre composição a qual é indeterminada em relação à sua execução. O Klavierstück XI de Karlheinz Stockhausen é um exemplo.*” (Cage, 1966, p.35).

O primeiro exemplo que Cage cita é *A Arte da Fuga* de J.S. Bach. Como Bach não especificou a instrumentação e a dinâmica da obra, Cage afirma que: “*Timbre e amplitude, características do material, por não serem fornecidos, são indeterminados.*” (Cage, 1966, p.35). Deve-se frisar que Cage citou esta obra apenas como exemplo, pois alguns elementos da obra não foram determinados pelo compositor, no caso, o timbre e a

amplitude. O conceito de Música Indeterminada só passa a existir com Cage, e Bach, com certeza, não estava pensando neste conceito.

Em seguida, Cage fala sobre *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen, não deixando de fazer algumas críticas à obra. Segundo Cage (1966, p.36), esta obra não apresenta muitas inovações, ao deixar para o intérprete apenas a determinação da sequência das partes, ou seja, a forma:

Devido a presença de dois dos aspectos mais essencialmente convencionais da música européia em Klavierstück XI – isto quer dizer, os doze sons da oitava (a frequência, característica do material) e a regularidade de pulsação (afetando o elemento do método nos recursos composicionais), o intérprete (...) vai ser levado a dar à forma, aspectos essencialmente convencionais da música européia.

Por causa disto, “*Os aspectos de indeterminação da composição Klavierstück XI, não removem esta obra, na sua execução, do corpo das convenções da música européia.*” Cage considera que “*o uso da indeterminação é desnecessário, uma vez que é ineficaz.*” Conclui que “*a obra poderia ter sido apropriadamente escrita de maneira determinada, em todos os seus aspectos.*” (Cage, 1966, p.36).

Cage afirma que quando uma peça é indeterminada na composição, ela identificará o compositor, e quando é indeterminada na execução, identificará o intérprete. Cita duas peças que não utilizam a indeterminação na *execução*: *Music of Changes* e *Indices* de Earle Brown. Ambas empregaram a indeterminação na *composição*, e uma vez que foram passadas para o papel, não alteram mais a maneira pela qual serão executadas:

Embora as operações de acaso ocasionaram a determinação da composição, estas operações não estão disponíveis na sua execução. A função do intérprete no caso de Music of Changes é aquela de um empreiteiro que, seguindo o projeto de um arquiteto, constrói um edifício. (...) Por sua notação ser determinada em tudo, não permite ao intérprete qualquer identificação: seu trabalho é especificamente preparado antes dele. (Cage, 1966, p.36).

O compositor ainda citará como exemplo de indeterminação na execução, as peças: *4 Sistemas* de Earle Brown e *Duo II Para Pianistas* de Christian Wolff. Nestas duas peças, alguns elementos podem ser considerados tanto como determinados como indeterminados, dependendo da maneira que o intérprete agir. Chama de ‘dualismo’ esta possibilidade de indeterminação/determinação de algum ou alguns elementos da

composição. Cage (1966, p. 38) aborda esta questão do ponto de vista do compositor, citando como exemplo a peça *4 Sistemas* de Earle Brown:

Consciente apenas de ter feito uma composição indeterminada na sua execução, o compositor não desconhece por si mesmo a necessidade da função dupla do intérprete, que é descrita. Ele não concorda com a visão aqui expressa que (...) obriga a integração de opostos: organização consciente e sua ausência.

E também a partir do ponto de vista do intérprete:

Como cada intérprete preencherá sua função de estar alerta em uma situação indeterminada? Ele necessita proceder cautelosamente, em termos dualísticos? (...) Sua mente está muito ocupada para gastar tempo, se dividindo em partes conscientes e não-conscientes. (Cage, 1966, p.39).

Cage (1966, p.38) também comenta a importância da notação em relação a este dualismo:

A seguinte dedução deve ser feita: para assegurar a indeterminação com respeito à sua execução, a composição deve ser determinada por si mesma. Se esta indeterminação é para ter uma natureza não-dualística, cada elemento da notação deve ter uma única interpretação, ao contrário de uma pluralidade de interpretações que, vindo de uma única fonte, resultam numa relação.

ESPAÇO FÍSICO

Cage sugere, no final da conferência, mudanças em relação ao espaço físico da apresentação de uma obra indeterminada, pois a experiência auditiva do público deverá ser diferente nesta música. Recomenda a separação dos intérpretes no espaço físico, para diferenciar a indeterminação na execução das convenções da música européia:

No caso de conjuntos harmônicos da história musical européia, a fusão do som era a essência, e portanto instrumentistas em conjunto são colocados o mais juntos possível. Suas ações, produto de um objeto no tempo, devem ser efetivas. Neste caso, contudo, da execução de música que é indeterminada em relação à sua execução, a ação dos instrumentistas é produto de um processo, não é essencial a fusão harmônica do som. A não obstrução dos sons torna-se a essência. (Cage, 1966, p. 39).

Apesar do seguinte comentário fazer parte da terceira conferência (Comunicação), é pertinente colocá-lo aqui, pois aborda o mesmo assunto:

Muitas das obras americanas concebem o ouvinte como central, de maneira que as circunstâncias físicas do concerto não opunham ouvintes e executantes, mas dispõem os últimos em volta/entre os primeiros, ocasionando assim uma experiência única para cada par de ouvidos. (CAGE, 1966, p.53).

Em um outro livro, *De Segunda a um Ano*, Cage (1985, p. 32) relaciona a idéia de espaço físico com os móveis da escultura moderna:

... as fontes sonoras são uma multiplicidade de pontos no espaço em relação à audiência, de forma que cada ouvinte tem a sua experiência. Os móveis da escultura moderna são algo parecido, mas as partes que eles têm não são tão livres como as de uma composição musical, já que possuem meios de suspensão comuns e seguem a lei da gravidade.

TEMPO FÍSICO

Quanto ao tempo físico, Cage (1966, p. 40) fala que o regente não teria mais função de marcar o tempo, uma vez que este passa a ser marcado pelos segundos do relógio:

Marcar o tempo não é necessário. Tudo que é necessário é uma ligeira sugestão do tempo, obtida tanto de olhar para um relógio ou como o regente que, através de suas ações, representa um relógio.

Cage (1966, p. 40) relaciona esta questão do tempo físico e o espaço físico (quando os intérpretes se encontrarem separados):

A situação dos sons resultantes de ações que surgem de seus próprios centros, não será produzida quando um regente marcar o tempo de maneira a unificar a execução.

TERCEIRA CONFERÊNCIA – III - COMUNICAÇÃO

Este texto é formado de questões e citações. As citações são de autoria do próprio Cage e de outros autores, como Christian Wolff. Segundo Cage (1966, p. 41), “A ordem e a quantidade de citações foram obtidas através de operações ao acaso. Nenhuma sincronização de execução foi composta.”

III. Communication

NICHI NICHI KORE KO NICHI: EVERY DAY IS A BEAUTIFUL DAY
What if I ask thirty-two questions?
What if I stop asking now and then?
Will that make things clear?
Is communication something made clear?
What is communication?
Music, what does it communicate?
Is what's clear to me clear to you?
Is music just sounds?
Then what does it communicate?
Is a truck passing by music?
If I can see it, do I have to hear it too?
If I don't hear it, does it still communicate?
If while I see it I can't hear it, but hear something else, say an egg-beater, because I'm
inside looking out, does the truck communicate or the egg-beater, which communicates?
Which is more musical, a truck passing by a factory or a truck
passing by a music school?
Are the people inside the school musical and the ones outside unmusical?
What if the ones inside can't hear very well, would that change my question?
Do you know what I mean when I say inside the school?
Are sounds just sounds or are they Beethoven?
People aren't sounds, are they?

Fig.27 – Início da Conferência *Comunicações*. (Cage, 1966, p. 41)

Há uma predominância das questões sobre as citações. Algumas vezes, algumas destas questões seguem o desenvolvimento de uma idéia, outras vezes representam idéias isoladas. Entre os assuntos abordados, há reflexões sobre silêncio, ruídos e música dos doze sons (música dodecafônica). Seguem abaixo, exemplos destas questões, que foram retiradas de diferentes partes do texto:

Música são apenas sons?
Se eu não vejo, tenho que ouvir também?
Se eu não ouvir, isto ainda comunica algo?
Existe algo como o silêncio?
Existe sempre algo para ser ouvido, nunca nenhuma paz e tranquilidade?
Se as palavras são sons, elas são musicais ou são apenas ruídos?
Se os sons são ruídos mas não são palavras, eles são significativos?
Eles são musicais?
Se, como nós temos, nós temos abandonando a música, isto significa que nós não vamos ter mais nada para escutar?
Porque eu tenho que continuar a fazer perguntas?
É pela mesma razão que eu tenho que continuar a escrever música?
Porque eles me chamam de compositor, se tudo que faço é fazer perguntas?
Se um de nós diz que todos os doze sons devem estar em uma série e outro diz que não, qual de nós está certo?

Uma questão que é abordada nesta conferência, e que aparece também nas duas primeiras, é a oposição que Cage procura fazer entre música americana e européia. Parece que ele procurava consolidar as características da música americana e, ao mesmo tempo, fugir da tradição européia. Cage (1966, p. 52) comenta que foi questionado uma ocasião sobre a vanguarda americana, discorrendo então sobre as mudanças fundamentais que seus colegas compositores americanos ocasionaram, distantes do serialismo europeu da época:

Na cidade de Nova York, a Liga dos Compositores e a Sociedade Internacional para Música Contemporânea foram unidas. A nova organização representa o interesse comum em consolidar as aquisições de Schoenberg e Stravinsky, este círculo é, sem dúvida, de vanguarda, mas é cauteloso, recusando riscos. (...) Na escuridão social, a obra de Earle Brown, Morton Feldman e Christian Wolff continua a apresentar uma luz brilhante, pela razão de que em vários pontos da notação, execução e audição, a ação é provocativa e nenhum destes compositores usa a técnica serial.

Concluindo, podemos dizer que estas três conferências contêm os pontos fundamentais do pensamento de Cage e as inovações que propunha no campo musical. Estas inovações se referem ao próprio processo de composição da obra musical, a relação do intérprete com a composição e sua execução, e a forma de comunicação destas obras.

1.4.2- Indeterminação e Acaso na obra para Piano de John Cage

Geralmente, a peça *Music of Changes* (1951) de John Cage é considerada como exemplo da primeira peça na qual elementos musicais (alturas, durações e dinâmica) são escolhidos ao acaso pelo compositor. Somente mais tarde é que Cage teria utilizado o acaso no momento da execução da obra (indeterminação). Com o desenvolvimento desta pesquisa, através da consulta à bibliografia especializada, constatou-se que as duas afirmações não estão totalmente corretas. Primeiro, porque Cage utilizou cartões para sistematizar uma estrutura rítmica através de operações ao acaso já nas *Sixteen Dances* para Merce Cunningham de 1950. E no *Concerto para Piano Preparado*, escrito em 1951 (mesmo ano da composição de *Music of Changes*, mas um pouco anterior), Cage utiliza uma combinação do uso de cartões de sons com o uso do *I Ching*. Em segundo lugar, porque é possível encontrar na mesma época da composição de *Music of Changes* e mesmo antes da década de 1950, alguns exemplos de elementos que são deixados livres para o intérprete, já denotando a preocupação do compositor com este recurso composicional, apesar do termo indeterminação ainda não ser empregado. Na *Sonate for 2 voices* de 1933, a instrumentação não é definida, recurso que Cage utilizará sistematicamente mais tarde, principalmente nas *Variações I-VII*, escritas entre 1958 e 1966. Em algumas peças para piano preparado, como *In the Name of Holocaust* (1942) e *Primitive* (1942) o tipo de material a ser colocado nas cordas do piano e a distância das cravelhas não são especificados precisamente, alterando o resultado sonoro em cada nova interpretação destas obras. Por último, a peça *Imaginary Landscape nº4*, composta também em 1951, emprega doze rádios e requer a participação de 24 executantes. A partitura indica as mudanças de volume e de comprimento de onda. O resultado depende totalmente do lugar e da hora escolhidas para a realização da peça, sendo diferente a cada nova execução.

Podemos diferenciar então, dois procedimentos distintos da utilização do acaso na obra de Cage: o acaso no momento da composição da peça (que Bosseur [2000, p. 33-40] denomina ‘métodos do acaso’) e o acaso no momento da execução, que o próprio Cage denominou de indeterminação. Muitos destes recursos composicionais foram utilizados em formações instrumentais diversas, que não incluem o piano. E mesmo em peças escritas para piano, podemos encontrar exemplos de utilização dos dois recursos ao mesmo tempo,

combinados até com técnicas diversas. É importante detalhar então os tipos de ‘métodos do acaso’ e indeterminação utilizados por Cage para, em seguida, serem apresentadas as peças para piano que empregam estes recursos.

MÉTODOS DO ACASO

1- Cartões e quadrados mágicos

Estes “Cartões” podem conter uma gama fixa de ruídos, sons, intervalos e agregados. Movimentos sistemáticos sobre os cartões determinam a sucessão dos eventos. Cage (*apud* Kostelanetz, 2000, p. 177) considera também o uso do quadrado mágico, “*como meio de mudar minha responsabilidade de fazer escolhas, para a de fazer movimentos em um cartão que não tivesse números, mas sons*”.

2- *I Ching*⁶⁸ (lançamento de moedas)

O *I Ching* – ou o Livro Chinês das Mutações⁶⁹ - trata-se de um livro de consultas formado de 64 textos, cada um dos quais é a explicação de um desenho diferente formado por seis linhas sobrepostas, chamado de ‘hexagrama’. Estas linhas podem ser inteiras ou partidas e representam os princípios básicos do antigo pensamento chinês, de força e fraqueza, respectivamente *yin* e *yang*, que correspondem à dinâmica da mutação. Para consultar o *I Ching*, arremessam-se três moedas para determinar cada linha individual do hexagrama.⁷⁰ Com mais frequência, cara é usada para *yang*, a linha sólida, e coroa para a linha partida ou *yin*. Para cada cara jogada é dado o valor numeral três, e a cada coroa o valor dois. Os quatro tipos de linhas e seus números equivalentes são:

____x____ 6 (moverdiça) – três coroas

⁶⁸ As explicações sobre o *I Ching* encontradas aqui foram obtidas através da consulta da tradução para o português da única versão inglesa realizada diretamente do original chinês. Para maiores informações, ver: *I CHING: O Livro das Mutações – A nova, completa e definitiva interpretação do antigo livro chinês de adivinhação. Baseado na tradução de James Legge*. Tradução para o português: E. Peixoto de Souza e Maria Judith Martins. São Paulo: Hemus, 1972.

⁶⁹ A palavra chinesa *I*, do título do *I Ching*, é geralmente traduzida como ‘mutação’. *I CHING, Op. Cit.* p.29

⁷⁰ Também são utilizadas, com menor frequência, cinquenta varetas de mil folhas, através de várias manipulações e divisões entre a mão esquerda e a mão direita. Este método é mais longo e complexo que o arremesso de moedas. Em todos os livros consultados, consta que Cage utilizou apenas o método de arremesso de moedas.

_____ 7 (yang jovens) – duas coroas, uma cara

_____ 8 (yin jovens) – duas cara, uma coroa

_____o_____ 9 (movediça) – três caras

Caso o resultado do lançamento seja três caras ou três coroas (seis ou nove, respectivamente), a linha obtida é considerada movediça; caso contrário, ela é estável. A linha movediça é considerada como estando no processo de mudança em direção ao seu oposto. Se o hexagrama contiver qualquer linha movediça, um segundo hexagrama é formado em adição ao primeiro, através de mudança de todas as linhas movediças nos seus opostos. A partir do hexagrama obtido, é consultada uma tabela formada por oito colunas e oito linhas, designando, respectivamente, trigramas superiores (três linhas superiores do hexagrama obtido) e trigramas inferiores (três linhas inferiores). A intercessão destes dois trigramas resultará no número (1 a 64) respectivo do texto a ser consultado:

TRIGRAMA SUPERIOR TRIGRAMA INFERIOR →	Ch'ien ☰	Chen ☷	K'an ☵	Ken ☶	K'un ☴	Sun ☳	Li ☲	Tui ☱
☰	Ch'ien 1	Ta Chuang 34	Hsü 5	Ta Ch'u 26	T'ai 11	Hsiao Ch'u 9	Ta Yu 14	Kuai 43
☷	Wu Wang 25	Chen 51	Chun 3	I 27	Fu 24	I 42	Shih Ho 21	Sui 17
☵	Sung 6	Chieh 40	K'an 29	Meng 4	Shih 7	Huan 59	Wei Chi 64	K'un 47
☶	Tun 33	Hsiao Kuo 62	Chien 39	Ken 52	Ch'ien 15	Chien 53	Lü 56	Hsien 31
☴	P'i 12	Yü 16	Pi 8	Po 23	K'un 2	Kuan 20	Chin 35	Ts'ui 45
☳	Kou 44	Heng 32	Ching 48	Ku 18	Sheng 46	Sun 57	Ting 50	Ta Kuo 28
☲	T'ung Jen 13	Feng 55	Chi Chi 63	Pi 22	Ming I 36	Chia Jen 37	Li 30	Ko 49
☱	Lü 10	Kuei Mei 54	Chieh 60	Sun 41	Lin 19	Chung Fu 61	K'uei 38	Tui 58

Fig. 28- Chave para os hexagramas do *I Ching*.

Após estas explicações, podemos entender melhor o que levou Cage a considerar o uso do *I Ching* no processo composicional das suas obras. A maneira pela qual (*apud* Kostelanetz, 2000, p. 177) tomou conhecimento do *I Ching* é relatada pelo próprio compositor:

A primeira vez que vi o I Ching foi na Biblioteca Pública de São Francisco por volta de 1936. Lou Harrison me apresentou ao I Ching. Eu

não o usei nesta ocasião de outra maneira que não fosse apenas observar. Mais tarde em 1950, Christian Wolff me deu a edição Bollingen em dois volumes da tradução para o inglês de Cary Baynes a partir da tradução alemã de Richard Wilhelm com introdução de C. G. Jung. Neste momento me ocorreu imediatamente a possibilidade de utilizar o I Ching.

Cage cita no mesmo texto dois motivos que o levaram a utilizar o *I Ching* como recurso composicional. O contato com a filosofia do Zen Budismo o levou a refletir sobre a questão da ausência do ego no ato composicional e a relação disto com o uso que poderia ser feito do *I Ching*:

“A primeira vez que ouvi uma conferência de Suzuki, com quem eu estava estudando a filosofia do Zen Budismo, foi sobre a estrutura da mente. (...) Através do Zen, alguém poderia se liberar dos seus gostos e desgostos, da memória, deixando a mente fluir. (...) Decidi não deixar de escrever música e não disciplinar meu ego sentando com as pernas cruzadas, mas encontrar um meio de escrever música tão severamente em relação ao meu ego como sentar com as pernas cruzadas” (apud Kostelanetz, 2000, p. 177).

O *I Ching* seria então o meio pelo qual Cage poderia compor de maneira ‘impessoal’, ou seja, sem a presença do ego:

“Uso o I Ching toda vez que estou engajado em uma atividade livre de uma procura por um objetivo, um determinado prazer, ou discriminação entre bem e mal. Isto quer dizer, ao escrever poesia ou música, ou ao fazer obras gráficas. Mas não o uso quando estou atravessando uma rua, jogando xadrez, fazendo amor, ou trabalhando no campo do melhoramento mundial” (apud Kostelanetz, 2000, p. 178).

Outro motivo seria a possibilidade de responder questões através de números:

“Quando Christian Wolff me trouxe o I Ching, ocorreu-me imediatamente a possibilidade de utilizá-lo como meio de responder questões que deveriam ser feitas com números,(...) e rapidamente, esbocei os meios composicionais de Music of Changes. Minha responsabilidade passou a ser a de formular questões. Eu era capaz de relacionar qualquer número de resposta com os 64 números do I Ching” (apud Kostelanetz, 2000, p. 177-178).

O papel de Cage passa a ser o de formular questões ao *I Ching*, cujo resultado é livre de intenções do compositor: escolha dos materiais de uma peça, escolha da estrutura, escolha do número de eventos sonoros, escolha da extensão de tempo, escolha dos instrumentos, entre outros. Cage utiliza o *I Ching* sempre como gerador de números ao acaso e o que varia é a maneira pela qual ele emprega o resultado da consulta ao *I Ching*

nas suas peças⁷¹. Sua preocupação torna-se exatamente o ‘tipo’ de questão a ser formulada: “*E na minha escrita o I Ching me deixa continuar, de diversas maneiras, na procura por recursos que venham de idéias, mas que, ainda assim, as produza livre de intenções*” (apud Kostelanetz, 2000, p. 178).

O *I Ching* passa a ter uma importância muito grande no processo composicional de Cage, recurso que influenciará toda sua produção posterior: “*Eu nunca componho sem ele: mesmo se sigo outros caminhos, como mapas de estrelas ou imperfeições no papel, continuo a formular questões*” (apud Kostelanetz, 2000, 178).

3- Sistema de Pontos Desenhados⁷²

A obra é desenhada em um papel gráfico quadriculado de um quarto de polegada. O método de compor a peça consiste em traçar pontos no gráfico, feitos através de pedaços de papel dobrados arbitrariamente e depois furados nas interseções das dobras. Uma vez feitas as marcas, elas são sobrepostas ao papel gráfico – colocando-as em pontos determinados da duração global da estrutura – e os pontos são desenhados através dos buracos. Depois de completo, este desenho dos pontos pode ser transcrito para uma partitura musical tradicional.

A dimensão horizontal da partitura gráfica representa tempo (cada polegada igual a um segundo), de maneira que a posição dos pontos no gráfico pode ser interpretada como seu ponto de ocorrência no tempo. Como a peça empregando este método foi escrita para um carrilhão de qualquer tessitura (*Music for Carillon N°1* – 1952), as três polegadas verticais do gráfico podem ser divididas de acordo com o número de notas do carrilhão a ser utilizado. O princípio fundamental da partitura no papel gráfico é então a equação do espaço bidimensional da página com as duas dimensões de altura e tempo. Os pontos especificam as alturas e o tempo em segundos do ataque, mas não determinam a duração

⁷¹ Cage nunca utilizou diretamente os textos ou a interpretação dos textos do *I Ching* no processo composicional das suas peças.

⁷² Podemos considerar este tipo de notação de pontos como proeminente na obra para piano de Cage. Como veremos a seguir, este “Sistema de Pontos desenhados” originou o sistema de “Imperfeições do papel” e “Consulta de Mapas Estrelares”. O estudo da obra para piano de Cage mostrou que muitas peças foram escritas utilizando variáveis deste tipo de notação de pontos, como: *Music for Piano* (1952-56), 34’46.776” *for a Pianist* (1954), *TV Köln* (1958), *Music Walk* (1958), *Etudes Australes* (1974-75) e *One* (1987).

das notas individualmente. Pritchett (1995, p.92) afirma que Cage não especificou esta duração porque descobriu que a ressonância dos sinos é incontrolável.

4- Imperfeições do papel

Esta técnica pode ser considerada como uma adaptação do sistema de pontos desenhados. Os pontos são originados agora através da observação e marcação minuciosa das imperfeições do papel manuscrito, ao invés da manipulação de buracos em dobras de papel do sistema anterior. Depois de marcar um número de imperfeições determinadas ao acaso em uma página em branco, Cage desenha pautas musicais nesta página, transformando desta maneira os pontos em notas.

5- Consulta de Mapas Estelares

Sistema similar ao das imperfeições do papel, com a diferença que nesta vez, os pontos são gerados pela marcação da localização de estrelas em mapas estelares. Cage utilizou uma coleção de trinta e dois mapas de estrelas em quaisquer das suas várias orientações.⁷³ O brilho das estrelas é mostrado nos mapas pelo tamanho, sendo transferido por Cage para o tamanho das notas na partitura. Os mapas também mostram a classe espectral das estrelas através das suas cores: traçando estrelas de apenas uma cor de cada vez, Cage foi capaz de reutilizar a mesma parte do mapa sem a duplicação do mesmo padrão de pontos. Após traçar os pontos da localização das estrelas, Cage sobrepôs pautas musicais para transformar as marcações em notas musicais.

6- Consulta de Mapas de Cidades

Uma linha melódica é originada a partir do mapa de uma cidade. Este recurso foi utilizado no Solo nº3 dos *Song Books*, sendo utilizado o mapa da cidade de Concord (Massachusetts). Os elementos do texto, que o intérprete deduziu a partir da observação do mapa, devem ser inscritos na linha melódica.

INDETERMINAÇÃO

Podemos encontrar numerosos exemplos de elementos deixados livres para o intérprete nas peças de Cage. Essencialmente, observamos duas estratégias principais do compositor para especificar o uso de indeterminação: instruções e utilização de diferentes símbolos de notação. Há na realidade um terceiro elemento que interfere nestes dois últimos, que seria a ‘ambigüidade’: quando uma instrução para uma notação não é muito clara, deixando margem para interpretação por parte do executante. Outra questão seriam os elementos que são deixados livres para o intérprete, os quais poderíamos classificar dentro dos quatro parâmetros estipulados pelo próprio Cage (1966, p.35-40) na conferência *Indeterminacy*: Estrutura, Método, Forma e Material (frequência, amplitude, timbre e duração). Para esclarecer melhor então, os elementos que são deixados livres para o intérprete, nossa atenção será focalizada nestes aspectos, priorizando a exemplificação do repertório para piano de Cage. Muitos dos exemplos são retirados do *Concert for Piano* (1958), pois nesta obra são empregados vários tipos de notação diferentes. Explicações mais detalhadas sobre esta obra e outras, podem ser encontradas a seguir, no item ‘peças’.

1- Transparências (elementos livres: forma, método e material)

As transparências são elementos gráficos que são sobrepostos no momento da execução e que o intérprete realizará de acordo com a posição relativa destes elementos gráficos sobrepostos. Estes elementos gráficos podem ser: pontos, linhas retas, linhas curvas, círculos, tela retangular, quadrante de relógio, entre outros. As linhas ainda podem ser pontilhadas ou sólidas. Este recurso foi utilizado em peças para piano, peças com recursos eletroacústicos e ainda peças nas quais a instrumentação não é definida (como as *Variações I-VII*, escritas entre 1958 e 1966). Pritchett (1995, p. 126) considera que Cage não faz uso de ‘partituras’ nestas peças, em qualquer sentido do termo, mas de ‘ferramentas’: “obras que não descrevem eventos de uma maneira determinada ou indeterminada, mas ao contrário, apresentam um procedimento para criar qualquer

⁷³ Segundo Pritchett (1995, p. 211), Cage utilizou a edição de Antonín Becvar do *Atlas Eclipticalis 1950.0*. (Prague: Czechoslovakian Academy of Sciences, 1958). Utilizou mapas de estrelas pela primeira vez, em 1961, na *Music for Carillon n°4*.

número de descrições ou partituras como tais”. *Music Walk* é exemplo de uma peça, cuja escrita utiliza este recurso.

2- Elemento livre: Material (altura)

- Escolha de claves - pode acontecer de duas maneiras: através da ausência de indicação de claves ou através de opção de escolha. Em ambos os casos, as alturas indicadas na partitura são relativas. No caso de ausência de qualquer indicação, podemos encontrar um exemplo no *Concert for Piano* (Notação AH):

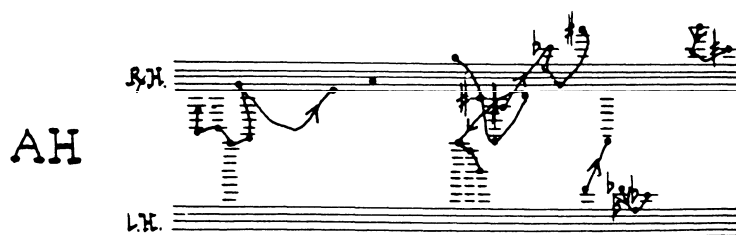


Fig.29 – *Concert For Piano* – Notação AH. Copyright by Henmar Press Inc., New York, 1960.

A questão de opção de escolha é apresentada em *Winter Music*; os dois números colocados acima de cada acorde servem para indicar a quantidade de notas que poderão ser lidas em uma ou outra clave:



Fig.30 – Exemplo de acorde de *Winter Music*. Copyright by Edition Peters, New York, 1960.

- altura relativa – representada pela sua localização no espaço ou pela região em relação à pauta. No primeiro caso, encontramos um exemplo na notação AO do *Concert for Piano*, onde a localização do ponto ou linha dentro do retângulo indica a altura relativa da nota (quanto mais acima, mais agudo é o som e vice-versa):

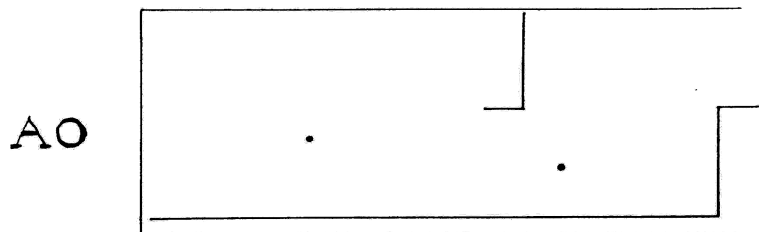


Fig.31 – *Concert For Piano* – Notação AO. Copyright by Henmar Press Inc., New York, 1960.

Quanto à região em relação à pauta, encontramos um exemplo na notação T do *Concert for Piano*, na qual o contorno dos desenhos representa o limite das alturas dos *clusters* a serem executados:

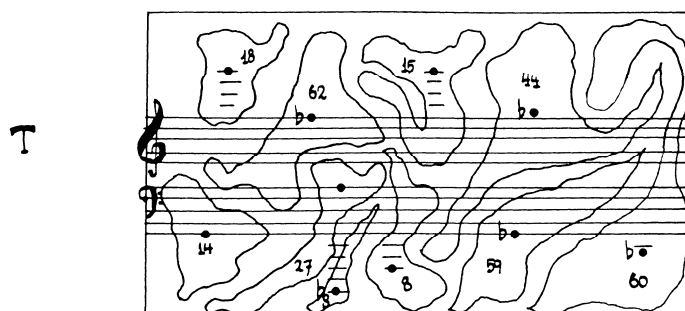


Fig.32 – *Concert For Piano* – Notação T. Copyright by Henmar Press Inc., New York, 1960.

- ordenação das alturas – através de alguma instrução do compositor ou do tipo de notação, a ordem das alturas é deixada livre para o intérprete. No primeiro caso, podemos encontrar um exemplo em *Winter Music* (consultar a peça mais abaixo) e no segundo caso, podemos encontrar dois exemplos diferentes no *Concert for Piano*: na notação A, o intérprete pode começar de qualquer nota e na notação M, as interseções representam mudança de direção; além disso, o intérprete pode escolher tocar somente as notas de uma linha ou de duas ou mais linhas em contraponto:

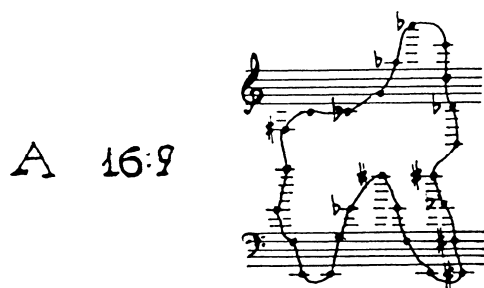


Fig.33 – *Concert For Piano* – Notação A. Copyright by Henmar Press Inc., New York, 1960.

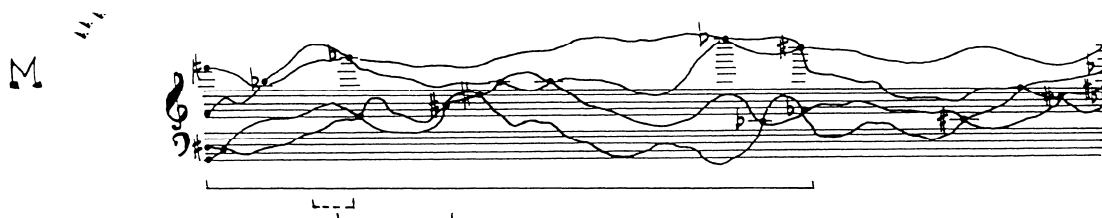


Fig.34 – *Concert For Piano* – Notação M. Copyright by Henmar Press Inc., New York, 1960.

3- Elemento livre: Material (Duração)

- Notação proporcional de durações – este tipo de notação está presente nas inúmeras peças escritas a partir de pontos, no qual o espaço entre as notas é igual ao tempo. (Por exemplo: *Music for Piano*, *Winter Music*, *Etudes Australes*).
- Sistema de ‘time-brackets’ – não é fornecida a duração individual das notas, mas somente sua localização aproximada no tempo em segundos. Para maiores informações, consultar a peça *One* (1987) mais abaixo.
- Tempo relativo – é fornecida alguma instrução que altera a duração proporcional inscrita na partitura ou a duração fornecida em segundos. No primeiro caso, podemos encontrar um exemplo na notação AM do *Concert For Piano* no qual, de acordo com as instruções, as notas inscritas entre cada par de linhas devem ter a mesma extensão de tempo, de maneira que as relações de tempo sugeridas pelas distancias entre as notas sejam alteradas: um par de notas pode ocorrer mais perto ou distante no tempo do que elas aparecem na página, dependendo da distancia entre as marcações:

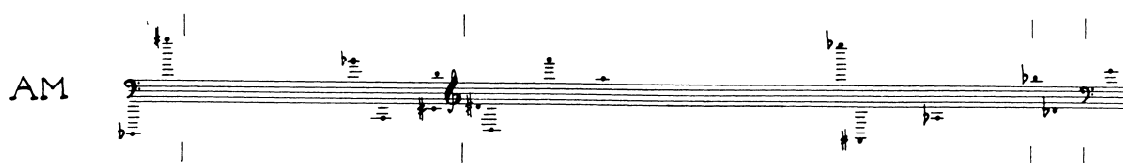


Fig.35 – *Concert For Piano* – Notação AM. Copyright by Henmar Press Inc., New York, 1960.

Outro exemplo de aplicação do tempo relativo pode ser encontrado nas instruções da parte do maestro do *Concert for Piano*, ao indicar que o maestro deve alterar, com seus gestos, a duração em segundos indicada para os instrumentistas (ver mais informações em *Concert for Piano* mais abaixo).

4- Elemento livre – Material (timbre)

- Preparação do piano – Em 34'46.776'' *For a Pianist* (1954), Cage deixa livre a escolha exata de objetos e sua colocação nas cordas. Nesta peça, a preparação do piano também pode ser alterada durante a sua execução a critério do intérprete.

- Instrumentação em aberto – Em algumas peças, como *Variações*, a instrumentação não está especificada, podendo incluir ou não o piano. No caso do *Concert for piano*, a execução da obra pode incluir um número variável de executantes.
 - Fonte sonora – Em *Music Walk* (1958), o executante pode escolher a fonte sonora entre algumas categorias de sons do piano (como notas no teclado ou no encordoamento) ou rádio (como música ou discurso falado).
- 5- Ambigüidade – Cage acaba delegando maior liberdade ao intérprete, através da omissão de informações na partitura ou do uso de gráficos ou desenhos, deixando um ou mais elementos ambíguos. No caso de omissão de informações, encontramos um exemplo na notação BE do *Concert for Piano*, que especifica os dedos, mãos ou braços que devem tocar, mas não especifica alturas, durações, dinâmica e ataque do som a ser produzido:

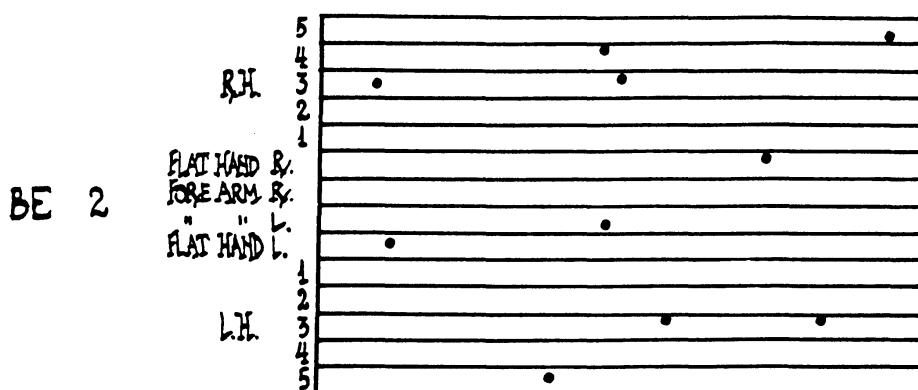


Fig.36 – *Concert For Piano* – Notação BE. Copyright by Henmar Press Inc., New York, 1960.

Em *Variations III* (1962-3), o intérprete deve manipular vários círculos de diferentes tamanhos sobre uma folha de papel. A interpretação do desenho formado pela sobreposição dos círculos é deixada bastante vaga nas instruções de Cage: “*Partindo de qualquer círculo, observe o número de círculos que o sobrepõe. Produza uma ou duas ações nas quais o número corresponda às variáveis de interpenetração*”. (Bosseur, 2000, p. 57)

Encontramos outro exemplo característico desta ambigüidade na notação AR do *Concert For Piano*, quando a única instrução fornecida é “*toque qualquer coisa que o desenho sugira*”.

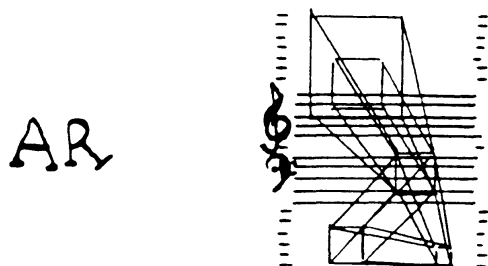


Fig.37 – *Concert For Piano* – Notação AR. Copyright by Henmar Press Inc., New York, 1960.

PEÇAS PARA PIANO

Concerto para Piano Preparado (1951) – combinação da técnica dos ‘Cartões’ com o *I Ching*.

O cartão de sons organizado para a parte da orquestra continha uma representação bi-dimensional (tamanho de catorze por dezesseis): catorze diferentes sons produzidos por qualquer número de instrumentos (cada coluna continha um ou vários instrumentos). Estes sons incluem intervalos, agregados e sons isolados, mas não inclui a questão do ritmo, que foi escolhido por Cage segundo seu discernimento. Este cartão de sons foi utilizado para a composição da orquestra no primeiro movimento do *Concerto* – movimentos sistemáticos do cartão determinaram a sucessão de eventos. Para o segundo movimento, Cage manteve este mesmo cartão para a orquestra, mas redigiu um novo cartão para a parte do piano. No terceiro movimento, Cage aplicou o conceito do *I Ching* – de forças fracas e fortes, tanto permanecendo constantes como mudando um na outra – para criar um novo cartão de sons. Para cada célula no cartão, três moedas foram lançadas para obter cada linha do hexagrama do *I Ching*. Se uma linha estável, forte ou fraca for obtida através do lançamento da moeda, esta célula do novo cartão deverá ser preenchida com a célula correspondente do cartão da orquestra ou do piano, respectivamente. Se uma linha movediça for obtida, um novo som, combinando piano e orquestra, deverá ser escrito e colocado no cartão.⁷⁴

⁷⁴ Para maiores informações sobre a obra, consultar: Pritchett, 1995, p. 60-73.

MUSIC OF CHANGES (1951) – Método do acaso (*I Ching*)

Obra para piano dividida em quatro livros e que emprega o *I Ching* no processo composicional. Em *Music of Changes*, Cage simplificou o sistema de cartões utilizado no *Concerto para Piano Preparado*: todos os cartões contêm sessenta e quatro células (arranjadas em oito fileiras de oito colunas cada), de maneira que as células possam ser relacionadas uma a uma com os sessenta e quatro hexagramas do *I Ching*. Para selecionar um elemento de um cartão, Cage simplesmente precisava obter um hexagrama através do lançamento de moedas, encontrando seu número no *I Ching*, e então procurando a célula correspondente no cartão. Todo evento em *Music of Changes* é a combinação de um elemento de cada um dos três cartões referentes à sonoridade, duração e dinâmica. Inicialmente, o número do hexagrama do *I Ching* é utilizado para selecionar um dos sessenta e quatro padrões rítmicos do cartão de duração. Um segundo número de hexagrama é então aplicado para o cartão de sons: se for um número par, um silêncio é indicado, e a duração escolhida é preenchida com pausas. Se um número ímpar aparecer, então o som desta célula do cartão é coordenado com a duração escolhida. Finalmente, se o evento é um som e não um silêncio, uma marcação de dinâmica é escolhida usando um terceiro número do hexagrama; este número pode indicar ou não a permanência da dinâmica anterior.

Os cartões de sons de *Music of Changes* contêm sons apenas nas células números ímpares, com as células números pares representando silêncios (trinta e duas células contêm sons, trinta e duas contêm silêncios).⁷⁵ Os sons utilizados são sonoridades de várias complexidades e não apenas alturas isoladas. Cage classifica estes sons como notas isoladas, intervalos (sons com duas notas), agregados (acordes), “constelações” (arranjo mais complexo de notas, ornamentos, acordes e trilos) e ruídos.

⁷⁵ Daniel Charles observa bem que “*Os trinta e dois sons são organizados em dois quadrados um acima do outro, cada um com quatro por quatro células. (...) todos os doze sons são apresentados em quaisquer dos quatro elementos em um dado cartão, tanto se a linha do cartão é lida horizontal ou verticalmente. Uma vez que a exigência dodecafônica é satisfeita, ruídos e repetições de sons são utilizados com liberdade*”. CHARLES, Daniel. Encarte do CD *John Cage – The Works for Piano 6: Martine Joste, piano*. New York: Mode Records, 2005.



Fig.38 – Cartão de som 2. (Pritchett, 1993, p.80).

Os cartões de duração diferem dos cartões de sons, pois todos são preenchidos, uma vez que a duração se aplica tanto aos sons quanto aos silêncios. Os valores de duração utilizados em *Music of Changes* são o resultado da adição de várias durações simples diferentes. Os componentes individuais destas durações consistem em valores, variando de uma fusa até uma semibreve, e incluem quáteras de cinco e sete notas, assim como divisões binárias e ternárias da pulsação. As durações são segmentadas: uma semicolcheia pode existir por si própria e não há um denominador comum para relacionar os diversos

segmentos de duração. De maneira a facilitar tanto a composição como a execução de frações ímpares de durações, Cage padronizou a distância entre notas: uma semínima é igual a dois centímetros e meio de extensão. Todos os outros valores rítmicos são relacionados com esta escala, de maneira que a colcheia tem um centímetro e um quarto, enquanto a mínima tem cinco centímetros.⁷⁶ Usando este sistema, Cage foi capaz de dispor facilmente durações amétricas dentro do esqueleto da estrutura métrica.

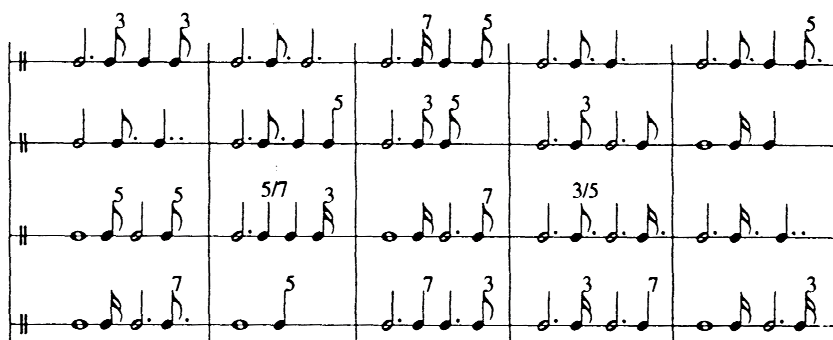


Fig.39 – Cartão de Duração 8. (Pritchett, 1993, p.81).

Os cartões de dinâmicas são um pouco diferentes dos cartões de sons e de durações, uma vez que apenas a quarta célula contém uma indicação. Se no decurso da composição, Cage selecionou uma das dezesseis células preenchidas, a marcação de dinâmica contida lá dentro deveria ser utilizada. Se, por outro lado, selecionou uma das quarenta e oito células vazias, a dinâmica utilizada para o som precedente continuaria a valer. As dinâmicas utilizadas são escritas tradicionalmente e alcançam deste ***pppp*** até ***ffff***. Além de dinâmicas simples (isoladas), Cage também utilizou combinações de duas, como ***f*** > ***pp***, que poderiam ser usadas com acentos, crescendos ou diminuendos. As linhas pontilhadas, abaixo da dinâmica nos cartões, indicam que o pedal *una corda* deve ser usado.

⁷⁶ Podemos considerar então o uso de dois tipos de notação rítmica ao mesmo tempo: notação tradicional (valores rítmicos tradicionais) e notação proporcional (distância entre cabeças de notas é proporcional à duração).

<i>ffff>f</i>	<i>fff>ff</i>
<i>f>pppp</i>	<i>ff</i>
<i>p>ppp</i>	<i>f>ppp</i>
<i>ffff</i>	<i>f>pp</i>
<i>ffff>f</i>	<i>ffff>ff</i>
<i>mf>pp</i>	<i>fff>mf</i>
<i>p>pppp</i>	<i>p>pp</i>
<i>ffff>ff</i>	<i>mf>mp</i>

Fig.40 – Cartão de dinâmica 8. (Pritchett, 1993, p.81).

Cage projetou uma substituição técnica para que os mesmos elementos não se repetissem muito durante toda a obra. Cada cartão deveria alternar estados de mobilidade e imobilidade, sendo esta alternância controlada pelo *I Ching*. Enquanto um cartão permanecesse imóvel, seus conteúdos não seriam alterados. Quando um cartão se tornasse móvel, contudo, qualquer som, duração e dinâmica dentro dele seria substituído assim que fosse utilizado.⁷⁷ Este sistema assegurou que o grupo disponível de sons, durações e dinâmicas fossem continuamente reanimados com elementos, à medida que a composição progredisse. Desta maneira, foi possível introduzir progressivamente o ruído na obra ao longo dos quatro diferentes livros, através da substituição dos sons produzidos tradicionalmente (teclado), pelos sons do encordoamento e da estrutura do piano:

Livro 1: nenhuma técnica nova ou ruídos;

Livro 2: execução nas cordas (*pizzicato*, cordas abafadas, *glissandi*), utilização de apenas dois ruídos;

Livro 3: surgimento real de ruídos sobre a estrutura de madeira ou metal do piano;

Livro 4: o ruído pode ser produzido por acessórios que se deixam cair sobre a tábua harmônica através das aberturas da estrutura de metal.

As proporções estruturais da *Music of Changes* utilizam o princípio da fórmula de ‘raiz quadrada’, na qual:

uma unidade rítmica de extensão de x compassos é repetida x vezes: deste modo, a obra inteira terá x² compassos de comprimento. Além disso, as unidades de x compassos são arranjadas tanto micro como macrocosmicamente, de acordo com uma série comum de durações proporcionais. (Nicholls, 1990, p. 207)

A estrutura rítmica da obra é formada pelos seguintes termos numéricos:

$$3 - 5 - 6^{3/4} - 6^{3/4} - 5 - 3^{1/8}$$

A divisão em quatro livros da obra respeita esta estrutura rítmica, graças ao número de seções que cada um dos livros contém:

Livro 1: 3 seções.

Livro 2: $11^{3/4}$ seções ($5 + 6^{3/4}$).

Livro 3: $6^{3/4}$ seções.

Livro 4: $8^{1/8}$ seções ($5 + 3^{1/8}$).

A escolha da ‘densidade’ (número de sobreposições) de cada trecho foi determinada ao acaso: em cada ponto estrutural da peça – ou seja, a cada começo de frase ($3 - 5 - 6^{3/4} - 6^{3/4} - 5 - 3^{1/8}$) – um hexagrama do *I Ching* fixou o número de quadros sobrepostos ao mesmo tempo, segundo um número sorteado na tabela de sobreposições. A densidade resultante pôde variar entre o grau um (uma sobreposição) até oito (oito sobreposições).

Para deixar a estrutura da obra mais flexível, Cage decidiu variar o tempo durante o decurso da peça, sendo que estas mudanças foram determinadas ao acaso através do uso de cartões e do *I Ching*.

A combinação das durações amétricas com a estrutura da ‘raiz quadrada’, junto a estas sobreposições e mudanças de tempo, gerou uma partitura extremamente complexa ritmicamente:

⁷⁷ Este sistema é similar à própria interpretação das linhas do hexagrama do *I Ching*, que podem ser consideradas como movedições ou estáveis.

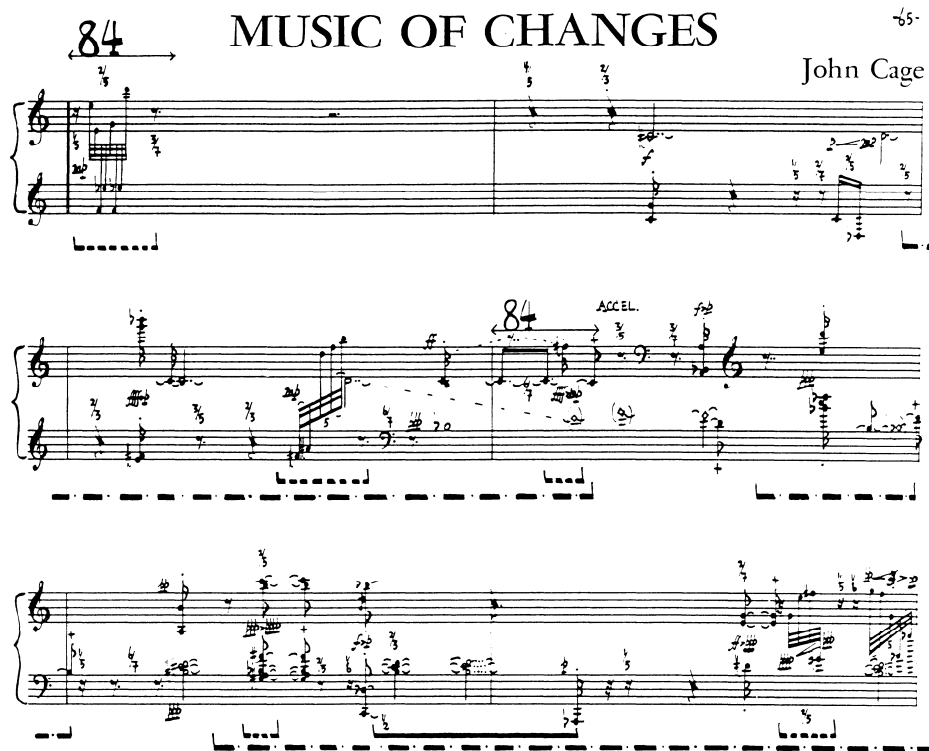


Fig. 41- *Music of Changes, Book IV*. Copyright by Henmar Press Inc., New York, 1961.

Sobre esta dificuldade, Cage coloca a seguinte nota no início da obra: “*Será verificado que em vários lugares a notação é irracional; neste caso o intérprete deve empregar seu próprio juízo*”.⁷⁸ Pritchett afirma que David Tudor se valeu do auxílio de um cronômetro para interpretar a peça, calculando a duração de cada frase em segundos e utilizando o cronômetro no momento da execução.⁷⁹ A pianista Martine Joste considera que:

*A dificuldade rítmica de Music of Changes é muito grande e exige um esforço enorme para calcular as durações dos sons e dos silêncios, colocando o intérprete em um estado de instabilidade que não lhe permite prever, verdadeiramente, a chegada de um som, permitindo que o intérprete se liberte de um discurso preconcebido. Desta maneira, o intérprete pode obter, a cada interpretação, uma imagem renovada da peça.*⁸⁰

⁷⁸ CAGE, John. *Music of Changes* (partitura). New York: Edition Peters, 1961.

⁷⁹ Pritchett (1995, p. 100-101) ainda afirma que este recurso provavelmente influenciou Cage a empregar notação de tempo em segundos em peças posteriores, como em *34'46.776" for a Pianist* (1954), dedicada ao próprio David Tudor.

⁸⁰ Depoimento da pianista Martine Joste, durante a realização de Estágio de Doutorado no exterior. Paris, março/junho de 2005.

WATER MUSIC (1952) – método do acaso (cartões, *I Ching*)

Peça escrita para um pianista, usando também um rádio, apitos, vasilhas de água, um baralho de cartas, baqueta de madeira e objetos para preparar o piano. Na preparação dos cartões, Cage incorporou ações teatrais: por exemplo, ao despejar água de uma xícara para outra, ao utilizar o apito na vasilha de água e ao jogar as cartas do baralho nas cordas do piano. *Water Music* é a primeira peça na qual Cage usa o tempo do relógio ao invés do tempo métrico nas suas durações. Estas durações foram calculadas, tomando os números do hexagrama do *I Ching* e multiplicando-os pelo fator de um quarto, uma metade ou um inteiro de segundo. A partitura resultante é escrita em uma única página grande, que deve ser montada como um pôster e exibida para o público durante a execução.

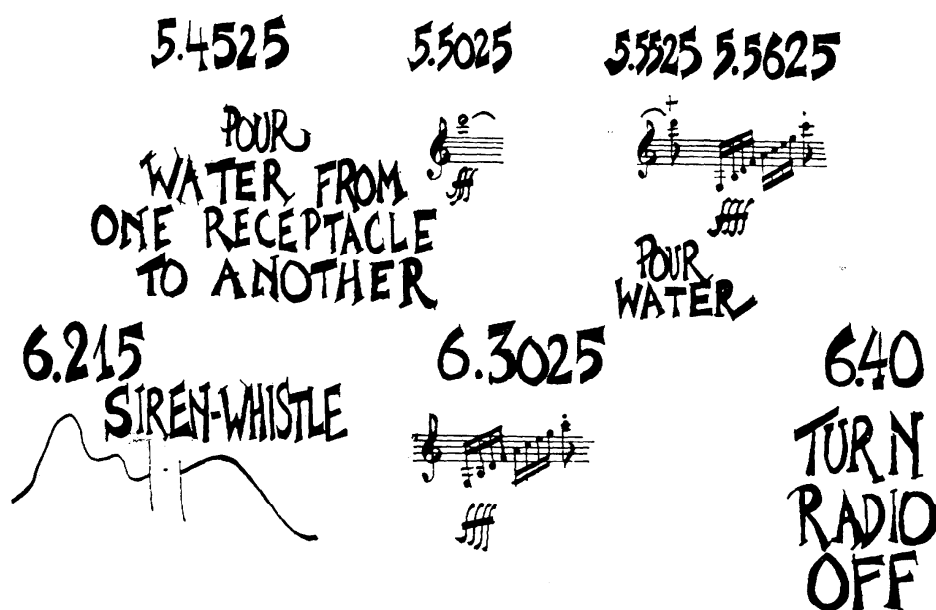


Fig.42 – *Water Music*. Copyright by Edition Peters, New York, 1952.

MUSIC FOR PIANO (1952-56) – combinação de métodos do acaso (*I Ching*, imperfeições do papel) com indeterminação (duração das notas, sobreposição e ordenação das peças).

Grupo de oitenta e quatro peças escritas segundo a observação das imperfeições do papel. Lançamento de moedas e os números do hexagrama do *I Ching* determinaram elementos como claves, acidentes e técnicas de execução (por exemplo, *pizzicato* ou cordas abafadas). A duração das notas é livre. A maioria das diferenças entre os 84 números da

série se relaciona à maneira pela qual a quantidade de números de pontos a serem incluídos em cada página foi determinada e ainda a questões estruturais. A partir da *Music For Piano 3* (1953), as peças tem um página cada, e o número de notas é determinado pelo *I Ching*. *Music for Piano 4-19* (1953), compostas como um acompanhamento para dança de Merce Cunningham, foram designadas para serem executadas por mais de um pianista com a escolha da sobreposição e ordenação deixada a cargo dos executantes. De maneira similar, as últimas 64 peças da série (4 grupos separados de 16 peças cada, compostas entre 1955 e 1956) foram designadas para serem executadas juntas. Elas diferem de *Music for Piano 4-19*, pois incluem ruídos a serem produzidos dentro e fora do piano. Ruídos são escritos através de uma única linha desenhada entre as pautas de cada sistema: notas escritas acima da linha são ruídos feitos dentro do piano; aquelas abaixo da linha são ruídos realizados fora do piano.

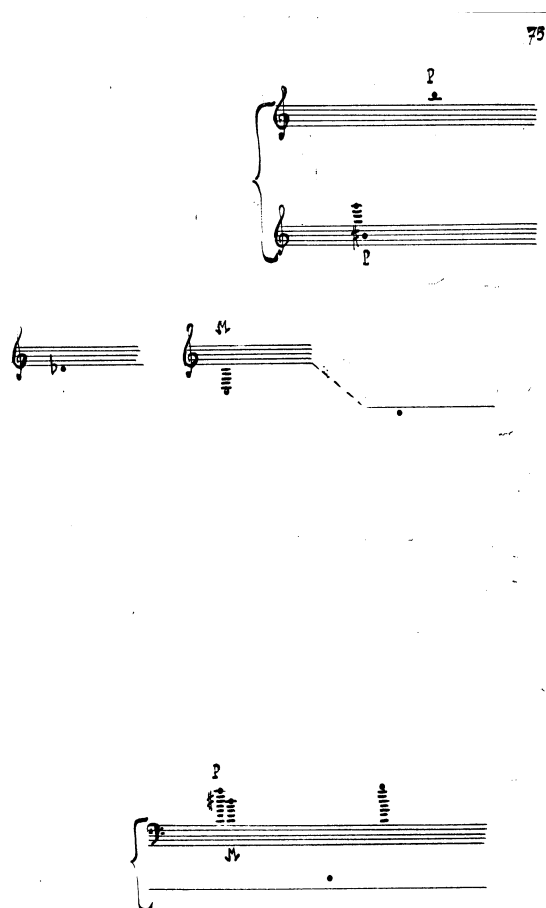


Fig.43 – *Music For Piano* (69-84). Copyright by Edition Peters, New York, 1956.

34'46.776" *FOR A PIANIST* e 31'57.9864" *FOR A PIANIST* (1954) – combinação de método ao acaso (*I Ching*) e indeterminação (materiais – timbre)

Estas duas peças, cujo título representa a duração de cada uma delas, é o resultado de uma encomenda que Cage recebeu para compor uma obra para dois pianos. O compositor idealizou então, uma obra formada por duas peças, que poderiam ser tocadas juntas ou separadas, ou com as peças curtas para cordas que já havia escrito. 34'46.776" *for a Pianist*, escrita para David Tudor, era a peça mais difícil, enquanto 31'57.9864" *for a Pianist*, escrita para o próprio Cage, era a mais fácil.

Cage primeiro enumerou e classificou todos os possíveis tipos de eventos que poderiam ocorrer nestas peças: eventos de pontos, agregados (acordes) e 'constelações' (misto de pontos e agregados formando 'agregados no tempo'). Em seguida, empregou o *I Ching* para selecionar ao acaso dentro desta lista de possibilidades, da mesma maneira que já havia feito com cartões. Para selecionar alturas e durações específicas, usou a técnica de medir ao acaso pontos desenhados dentro de um espaço de altura/tempo.

Estas peças foram as mais longas que Cage escreveu para piano preparado. Diferente das instruções nas suas peças anteriores para piano preparado, as tabelas de preparação encontradas nestas duas partituras classificam apenas as notas a serem preparadas e os tipos de objetos a serem utilizados (por exemplo, madeira, tecido, metal). A escolha exata de objetos e sua colocação nas cordas foram deixadas livres para o intérprete, de maneira que os sons dos instrumentos podem variar de uma execução para outra. Além disso, Cage introduziu o recurso de alterar as preparações durante a execução da obra. Em pontos indicados por toda a obra, ele indica que as preparações podem ser movimentadas ao longo das cordas, ou ainda que objetos podem ser adicionados ou removidos.

Cage utiliza tempo do relógio (minutos e segundos) ao invés de 'tempo musical' (pulsção). Isto ocorreu provavelmente pela influência de David Tudor, que resolveu as dificuldades rítmicas de *Music of Changes* calculando a duração de cada frase em segundos e utilizando um cronômetro durante a execução.

A partitura não contém uma notação de dinâmica tradicional, mas inclui três faixas estreitas com marcações, correspondendo às notas escritas abaixo. Estas faixas

denotam força do ataque, distância do ataque a partir do teclado, e velocidade de ataque, três fatores físicos que determinam a dinâmica, segundo a concepção de Cage.

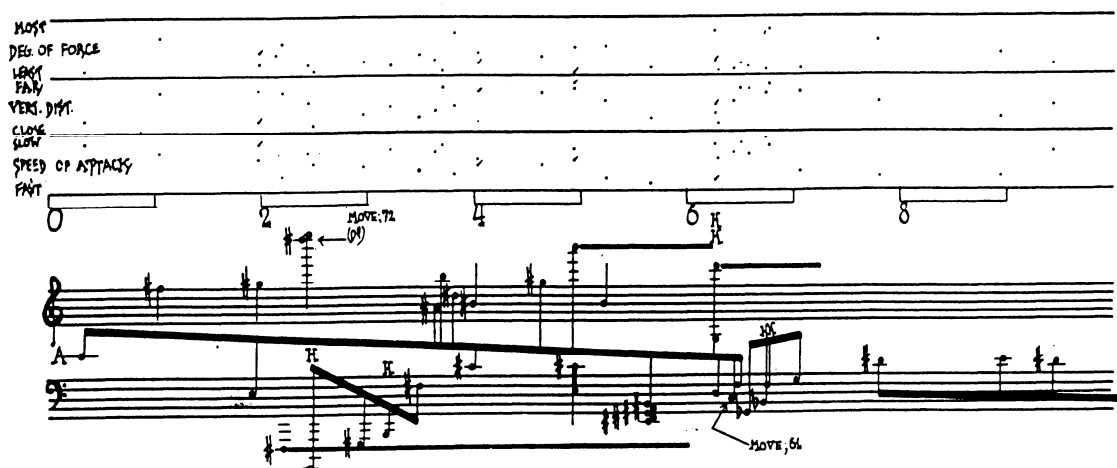


Fig.44 - 34'46.776" *For a Pianist*. (Pritchett, 1993, p.101).

WINTER MUSIC (1957) para um a vinte pianistas – indeterminação (claves opcionais, ordem dos eventos, número de executantes, partes a serem executadas).

A peça consiste em vinte páginas de música a serem tocadas inteira ou em partes, por um até vinte pianistas. Cada página contém entre um e sessenta e um acordes espalhados. Cada acorde consiste entre uma e dez notas ou é um *cluster* escrito como duas alturas com um retângulo acima. Há dois sinais de clave para cada acorde. Se as duas claves são idênticas (sol ou fá), então todas as notas deste acorde são lidas nesta clave. Se as claves diferem, algumas notas são lidas numa clave e outras na outra. Para acordes com duas notas (ou *clusters*), uma nota é lida em cada clave. Para acordes com mais de duas notas, um par de números acima do acorde dá a proporção de notas a serem lidas nas diferentes claves. A fixação das notas nas claves é decidida pelo intérprete. Por exemplo, um acorde de 4 notas com o par de números 3-1 acima, indica que 3 notas devem ser lidas numa clave e uma na outra, o que resulta em oito possibilidades diferentes de execução. Ao tocar *Winter Music*, cada acorde deve ser tocado em um simples ataque, sem arpejo. Em casos nos quais isto não for possível, algumas notas devem ser abaixadas silenciosamente,

antes do tempo e sustentadas com o pedal, enquanto as notas restantes são tocadas, produzindo então notas ‘silenciosas’ através da vibração por simpatia.

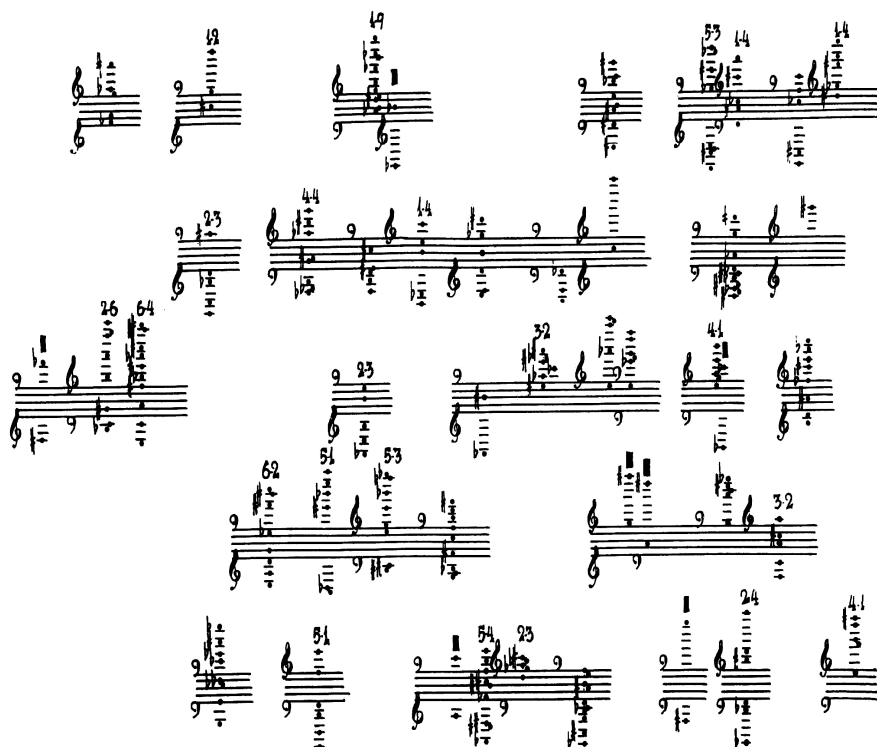


Fig.45 – *Winter Music*. Copyright by Edition Peters, New York, 1960.

CONCERT FOR PIANO (1957-58) – Combinação de métodos do acaso (*I Ching* e imperfeições do papel) com indeterminação (notação, material, forma)

Cage chamou esta peça de “concert” e não “concerto”, porque todos os executantes – tanto o pianista como os outros instrumentistas – agem como solistas, sendo que suas partes são totalmente independentes umas das outras. A peça pode ser tocada na versão de *Solo para piano* ou piano e qualquer número de executantes. A partir do material apresentado, cada instrumentista escolhe o que será executado, desde um mínimo (nada executado) até o máximo (tudo executado). A peça não tem duração definida, o tempo global de uma realização é decidido antes de cada execução.

O concert consiste em um *Solo para Piano* e solos separados para três violinos, duas violas, cello, contrabaixo, flauta (dobradas em flauta contralto e *piccolo*), clarinete,

fagote (dobrado com saxofone), trompete, trombone e tuba.⁸¹ As partes instrumentais foram compostas utilizando um sistema de desenhos de pontos similar ao de *Music for Piano*. A principal diferença é que nestas partes orquestrais as notas têm três tamanhos diferentes; diferenças em tamanho podem representar tanto diferença em dinâmica (menor significa mais suave), como diferença em duração (menor significa mais curto), ou ambos, sendo a decisão deixada ao intérprete. Cada nota deve ser separada das outras pelo silêncio. Antes de compor cada parte, Cage consultou o intérprete, de maneira a verificar quais tipos de estilos de execução, efeitos não usuais e timbres diferentes poderiam ser obtidos do instrumento. A partir desta consulta, foram elaboradas algumas tabelas com estas informações e o *I Ching* foi utilizado, para aplicar timbres específicos e outros recursos em algumas notas. Estes efeitos especiais estão indicados na própria partitura de cada instrumento.

Cage deu muita atenção para a parte do *Solo for Piano*. Este solo tem 63 páginas, com fragmentos de música localizados em diferentes regiões da página. Esta localização foi determinada ao acaso, assim como os espaços retangulares permitidos para cada uma das diferentes notações. O processo de composição do solo de piano teve por base a premissa de uma invenção contínua de novas notações e novas técnicas de composição. Para cada fragmento da partitura, a primeira decisão feita (através do *I Ching*) era se deveria ser utilizada uma técnica de composição totalmente nova, a repetição ou a variação de uma já utilizada. Como resultado deste procedimento, Cage foi levado a inventar novas técnicas de composição o tempo todo, sendo que, no decurso de 63 páginas, apareceram 84 tipos diferentes.⁸² As notações derivadas destas técnicas de composição foram identificadas na partitura com letras: as primeiras 26 com as letras de A até Z, as outras 26 de AA até AZ, depois BA até BZ, e finalmente CA até CF. Em decorrência desta

⁸¹ Pritchett (1995, p. 211) comenta que a orquestração não usual (particularmente o dobramento da parte do fagote e do saxofone) parece derivar da formação do conjunto que Cage pôde disponibilizar na estréia da obra em 1958.

⁸² Bosseur (2000, p. 52) cita Cage para explicar o motivo que levou o compositor a utilizar esta pluralidade de técnicas de composição, afirmando que foi o estudo de cogumelos – onde sua variedade é imensa – que lhe deu o motivo: “Minha idéia era de reunir nesta peça extremos diferentes, como encontrado no mundo natural, por exemplo em uma floresta ou rua.”

invenção contínua de novas notações, a partitura apresenta uma diversidade de gráficos surpreendente.

A variedade de tipos de notação da parte de piano desta obra é tão vasta, que produziu possibilidades para desenvolvimentos posteriores. Por exemplo, podemos encontrar uma similaridade entre as linhas curvas da notação CC da parte do Solo para piano e da partitura de *Fontana Mix* (1958):

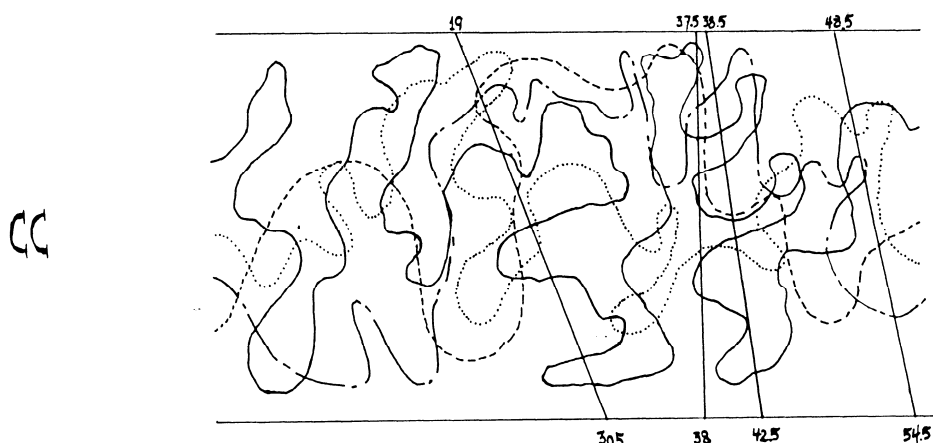


Fig.46 – *Concert For Piano* – Notação AR. Copyright by Henmar Press Inc., New York, 1960.

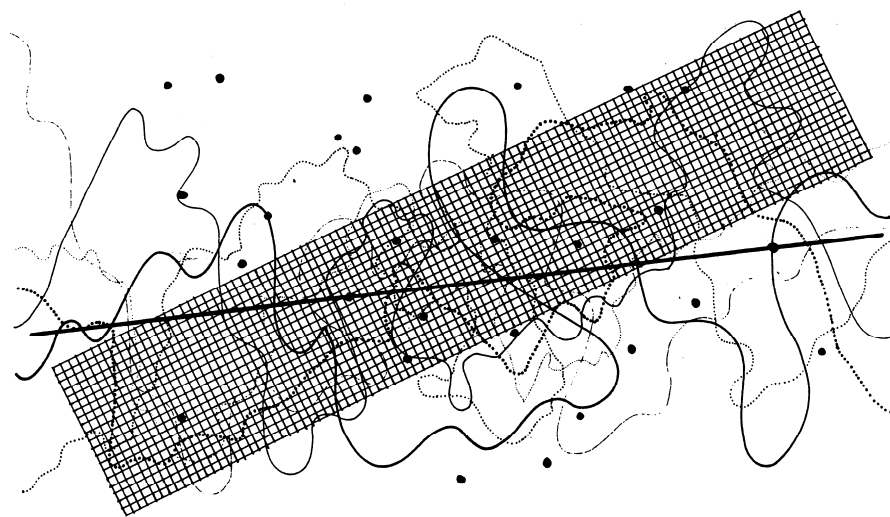


Fig.47 – *Fontana Mix*. Exemplo de Configuração da Partitura. (PRITCHETT, 1993, p.131).

Os pontos desenhados nas linhas da notação AC do solo são muito parecidos e representam uma função similar de *TV Köln* (1958), designando diferentes meios de produção sonora do piano (ruídos dentro ou fora do piano, etc.):

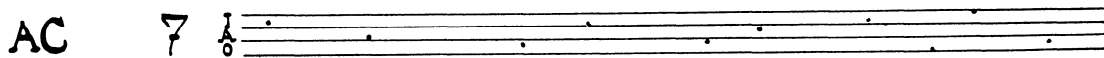


Fig.48 – *Concert For Piano* – Notação AR. Copyright by Henmar Press Inc., New York, 1960.

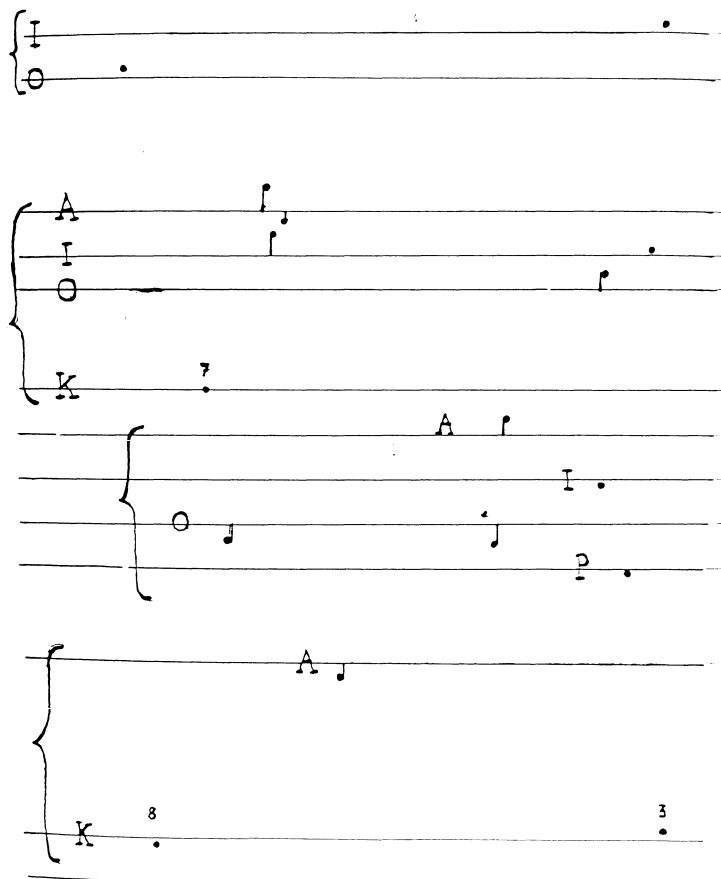


Fig.49 – *Tv Köln*. Copyright by Henmar Press Inc., New York, 1960.

Algumas das instruções dadas ao intérprete são ambíguas, para exatamente delegar liberdade a ele. Já na notação A, Cage afirma que: “*aqui e em qualquer lugar, a ausência de indicações de qualquer tipo, significa liberdade para o intérprete a este respeito*”.⁸³

Há também uma parte totalmente diferente para o maestro (esta parte é opcional), que age como um tipo de cronômetro humano, cujo movimento das mãos devem imitar o ponteiro de segundos de um relógio. Sua parte consiste em uma tabela de sincronização na qual ele traduz o tempo real do relógio em uma hora ‘efetiva’ para os

⁸³ Instruções da partitura. CAGE, John. *Concert For Piano*. New York: Henmar Press Inc., 1960.

executantes. Por exemplo: a partitura solicita que o maestro mostre com seus braços que os executantes devem tocar durante quinze segundos em um trecho de suas partes (o tempo efetivo), mas, na realidade, o maestro deve levar mais de um minuto para demonstrar estes quinze segundos.

TV KÖLN (1958) – indeterminação (duração dos eventos, alturas e dinâmica).

A partitura consiste em uma única página contendo quatro sistemas de notação, cada um contendo várias linhas e pontos (notas) colocados nestas linhas ou acima/abaixo delas. As instruções indicam que os sistemas são de mesma duração, mas não especificam a real duração. Em princípio, a peça pode então durar desde alguns segundos até qualquer extensão. Cada sistema é formado por linhas que distinguem quatro maneiras de produzir o som: nas teclas (K), dentro do piano (I), na superfície exterior do piano (O), ou em algum outro lugar além do piano (A). A posição do ponto (nota) em relação à linha pode indicar tanto sua altura relativa, como sua duração relativa, ou sua dinâmica relativa (ver figura da partitura um pouco mais acima). Um número acima do ponto indica a quantidade de notas a ser tocada (no caso do teclado).

Esta peça se insere entre as escritas a partir de pontos/imperfeições do papel (como *Music for Piano*) e entre as compostas em um sistema de combinação de linhas e pontos (como *Music Walk*). A diferença entre *TV Köln* e *Music Walk* é que na primeira a posição dos pontos é fixa em relação às linhas, enquanto na segunda, a relação entre linhas e pontos altera-se a cada nova execução.

MUSIC WALK (1958) para um ou mais pianistas – indeterminação (transparência e escolha da fonte sonora: piano ou rádio)

Os pianistas dividem um único piano, e também tocam rádios. A partitura da peça é formada por dez páginas contendo vários números de pontos e uma transparência com cinco linhas paralelas, muito parecidas com uma pauta musical. Os pontos representam eventos sonoros e as cinco linhas representam cinco diferentes categorias destes eventos. Quatro destas categorias podem ser interpretadas tanto como sons do piano como do rádio:

Piano	Rádio
1- Cordas abafadas ou em ‘pizzicato’	‘glissando kilociclo’
2- Notas tocadas no teclado	discurso falado
3- Ruídos externos	estático
4- Ruídos internos	Música

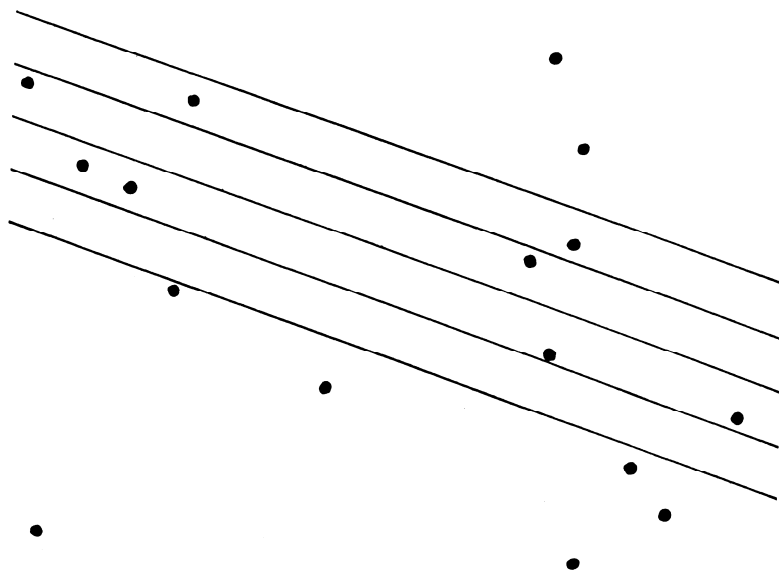


Fig.50 – *Music Walk*. Exemplo de configuração da partitura. (PRITCHETT, 1993, p.127).

A quinta categoria é ‘sons auxiliares’, ou seja, todos os outros sons. A transparência deve ser colocada em qualquer uma das folhas dos pontos. A colocação dos pontos, dentro da rede de cinco linhas, determinará então que tipos de eventos acontecerão. Cada executante pode criar uma partitura independente através de qualquer número de uma destas leituras; a interpretação da categoria dualística piano-rádio (ex. um ponto na 2ª categoria pode ser um som do teclado ou linguagem de rádio) depende então das ações dos executantes.

ETUDES AUSTRALES (1974-75) – Combinação de método do acaso (uso de mapas de estrelas) e indeterminação (durações)

A obra é formada por trinta e dois estudos para piano divididos em quatro livros, cada livro com oito estudos. O título da obra originou-se do *Atlas Australis*, um livro de mapas de estrelas utilizado no processo composicional. A obra consiste em sons isolados

e acordes. Ao compor os acordes, Cage elaborou uma tabela com todas as possíveis formações de acordes que poderiam ser tocadas com uma única mão no piano e então utilizou estas tabelas em conjunção aos mapas de estrelas. O número de ocorrências de acordes aumenta entre o primeiro e último estudo: o primeiro é quase todo de notas isoladas, o último é quase inteiramente de acordes.

Cada estudo tem oito sistemas escritos em duas páginas. Cada sistema tem quatro pautas: as duas superiores para a mão direita e as duas inferiores para a esquerda. Cada mão toca sua própria parte e não deve ser auxiliada pela outra. A dificuldade dos estudos decorre do fato de que a parte dos acordes de cada mão foi escrita separada e independentemente, como se a obra devesse ser executada por uma mão apenas, cada uma delas cobrindo a tessitura total do piano. As mãos cruzam-se constantemente, e o pianista deve conseguir realizar saltos enormes, apenas na parte de uma das mãos. Somente as notas conectadas por uma haste devem ser tocadas juntas; cabeças de notas isoladas não apresentam simultaneidade. As notas são ‘fechadas’ – como uma semínima – ou ‘abertas’ como uma mínima. Isto não fornece a duração do som, mas somente que a nota aberta deve ser sustentada até outra nota aberta ou durante a indicação de pedal. As durações das notas são portanto, proporcionais à distância das cabeças de notas. Cage diz que:

Na execução, a correspondência entre espaço e tempo deve ser tal que a música ‘soa’ como ela ‘parece’. Contudo, como numa viagem no espaço, às vezes surgem circunstâncias nas quais é necessário ‘mudar a marcha’ e prosseguir, dependendo do caso, mais rápido ou mais lento.⁸⁴

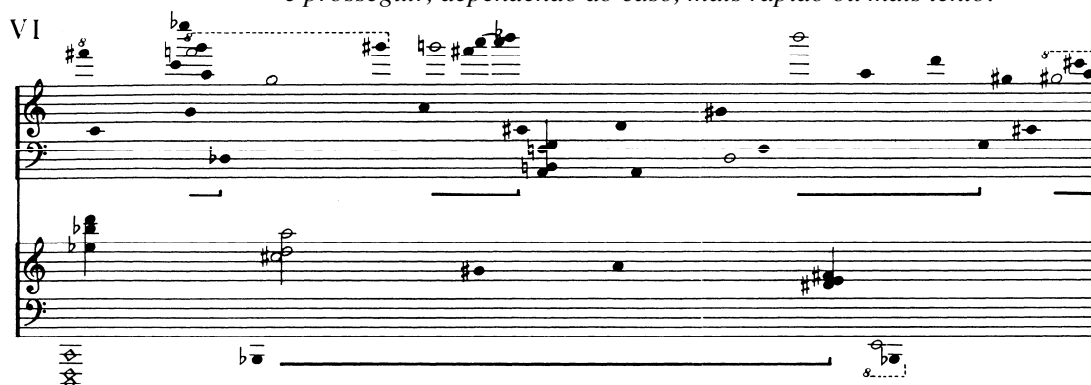


Fig.51- *Etudes Australes* n°6. New York: Henmar Press Inc., 1975.

⁸⁴ CAGE, John. *Etudes Australes* (partitura). New York: Henmar Press Inc., 1975. Prefácio.

Uma nota em formato de losango no início da parte da mão esquerda indica que uma nota deve ser sustentada durante todo o estudo. Cage indica no prefácio a utilização de um calço de borracha para este fim. A pianista Martine Joste sugere o uso do pedal *sostenuto* nesta obra.⁸⁵

MUSIC FOR _____ (1984-87) – Indeterminação (localização dos eventos no tempo e duração proporcional – espaço igual ao tempo)

Partes para vozes e instrumentos sem partitura (sem relação fixa). O título deve ser completado, adicionando o número de executantes que tocam. Cada parte é uma sequência de ‘peças’ e ‘interlúdios’. Cada peça começa e termina em qualquer momento dentro do ‘time-bracket’ dado. É feita de um destes tipos de música ou ambos:

- a- um único som sustentado em *piano*, precedido e seguido por silêncio, repetido qualquer número de vezes;
- b- um número de sons em notação proporcional (espaço igual ao tempo), não repetido, caracterizado pela variedade de alturas, dinâmicas, timbres e durações em uma extensão limitada. (136)

O ‘interlúdio’ (duração total de 5, 10 ou 15 segundos) – que, em contraste com as peças ‘flexíveis’, é colocado dentro de um ‘time-brackets’ fixo – consiste de frases que apresentam vários padrões, feitos apenas de algumas notas e sonoridades.

ONE (1987) – Indeterminação (localização dos eventos no tempo)

Esta peça faz parte de uma série chamada ‘*number pieces*’, que Cage compôs entre 1987 e 1992, ano de sua morte. O título se refere a uma cifra designando o número de executantes. Quando uma obra é composta para um mesmo número de participantes, Cage adiciona uma outra cifra ao título. Por exemplo, *Two*² escrita para dois pianos. *Two* se refere aos dois instrumentos e ² designa que esta é a segunda peça para dois instrumentos da série. Nestas peças, Cage utilizou o sistema de ‘time-brackets’ para sugerir as durações nas quais se inscrevem os eventos sonoros a serem produzidos. No lado esquerdo de cada

⁸⁵ Depoimento da pianista Martine Joste, durante a realização de Estágio de Doutorado no exterior. Paris, março/junho de 2005.

página aparece uma coluna de durações que corresponde ao lapso de tempo no interior do qual cada instrumentista deverá começar a tocar os sons escritos. No lado direito, uma outra coluna corresponde ao lapso de tempo no interior do qual ele deverá terminar sua intervenção. A ocorrência exata e a duração dos eventos são livres dentro destas limitações.

ONE



Fig.52 – *One – for Piano Solo*. Copyright by Edition Peters, New York, 1987.

Bosseur afirma que Cage anteviu este sistema de ‘time brackets’ em 1952, durante um ‘happening’ organizado no Black Mountain College⁸⁶. A idéia do lapso também aparece nas *Thirty Pieces for Five Orchestras* (1981) e foi utilizada de maneira similar em *Music For...* Em *One* (1987) para piano solo, ocorrem dez lapsos de tempo, nove dos quais são flexíveis em relação ao começo e fim, e um, o nono, que é fixo. O conteúdo musical contido em cada lapso de tempo é formado por duas pautas, uma para a mão direita, outra

⁸⁶ “Depois de um conferência sobre budismo zen e uma leitura dos textos de Maître Eckhardt, Cage realizou uma versão de *Imaginary Landscape n°4*. Simultaneamente, Rauschenberg difundiu velhos discos e Tudor tocou piano preparado, enquanto Cunningham e vários dançarinos intervinham nos espaços. Os acontecimentos não se passaram a um momento precisamente fixado, mas no interior de um lapso de tempo, o que anunciava o sistema de ‘time-brackets’, no qual Cage recorrerá freqüentemente nas suas partituras nos anos 80.” Bosseur, 2000, p.42-43.

para mão esquerda, sendo que uma das mãos pode auxiliar a outra. Cada *ictus*⁸⁷ - como Cage denomina cada nota ou acorde - de uma pauta deve ser tocado na ordem dada, mas pode ser tocado em qualquer relação com os sons da outra pauta. Um som entre parênteses não é para ser executado, caso ele ainda esteja soando. Não há indicações de pedal e quanto à dinâmica, cada nota ou acorde apresenta uma indicação diferente.

⁸⁷ Termo em latim que, em música, significa “*apoio ou acento esquematicamente subtendido em uma certa pulsação do compasso, em uma determinada métrica, mesmo se esta implicação coincida ou não com o apoio ou acento feito realmente*”. DONINGTON, R. Ictus. In: *THE NEW GROVE Dictionary of music and musicians*. 2nd. London: Macmillan, 2001. V.12, p.71.

1.5- PIERRE BOULEZ

1.5.1- Texto sobre Música Aleatória

O famoso texto intitulado *Alea* de Pierre Boulez foi inicialmente publicado na *Nouvelle Revue Française*, n.59, 1957. Posteriormente, este artigo foi incluído no livro *Relevés d'apprenti* de 1963, sendo publicado em português com o nome *Apontamentos de Aprendiz*.⁸⁸

Neste texto, Boulez assume uma posição crítica ao uso extensivo do acaso, propondo sua aplicação limitada. Apesar de ter sido publicado um ano anterior dos textos *Changes* e *Indeterminacy* de John Cage, as considerações de Boulez procuram claramente se contrapor ao posicionamento do compositor americano.⁸⁹ Na opinião de Boulez (1995, p. 43), a utilização do acaso seria decorrente da dificuldade criativa do compositor:

A forma mais elementar da transmutação do acaso estaria na adoção de uma filosofia colorida de orientalismo que encobrisse uma fraqueza fundamental na técnica da composição; seria um recurso contra a asfixia da invenção, recurso de veneno sutil que destrói qualquer embrião de artesanato; (...) eu qualificaria então esta experiência de acaso por inadvertência. Em outras palavras, o acontecimento ocorre como pode, sem controle (ausência voluntária, embora não por mérito, mas por incapacidade), mas no interior de uma certa trama estabelecida de acontecimentos prováveis, porque sempre é preciso que o acaso disponha de algo eventual.

O que chama a atenção neste texto é que, ao contrário de Cage, Boulez não diferencia a utilização do acaso no momento da composição (Acaso para Cage) do acaso no momento da execução (Indeterminação para Cage). Isto fica claro quando Boulez (1995, p. 45) afirma que o compositor abdica da questão da escolha em favor do intérprete: “*Vai-se habilmente transferir a escolha ao intérprete*”. Para Cage, a questão é diferente: em *Music of Changes* (1951), por exemplo, o acaso está presente somente no momento da composição; o compositor renunciou voluntariamente à sua liberdade de escolha, mas ao mesmo tempo não concedeu espaço ao intérprete.

⁸⁸ BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. Trad. Stella Moutinho, Caio Pagano e Lúcia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995. p.43-55.

⁸⁹ Boulez conhecia a obra e o posicionamento de Cage através da correspondência trocada entre ambos, principalmente no período entre maio de 1949 e agosto de 1954.

Boulez defende o uso do acaso “controlado”, propondo sua utilização nos aspectos de duração, andamento e estrutura da obra. As considerações de Boulez (1995, p. 49-50) sobre a aplicação do acaso na estrutura de uma obra estão diretamente relacionadas à sua 3ª Sonata (1956-1957):

No nível do emprego das próprias estruturas, creio que se pode logo ‘absorver’ o acaso instaurando um certo automatismo de relação entre as diversas redes de probabilidades previamente estabelecidas. (...) Num conjunto dirigido, essas diversas estruturas devem ser obrigatoriamente controladas por um ‘fraseado’ geral, devem comportar sempre uma sigla inicial e um signo final, devem ainda apelar para certas espécies de ‘plataformas’ de bifurcação; isto para evitar uma perda total do sentido geral da forma e também para impedir que se caia numa improvisação determinada apenas pelo livre-arbítrio.

Podemos observar também a recorrência de alguns termos que foram utilizados posteriormente, no texto *Sonate*, “*Que me veux-tu*”⁹⁰ como ‘percurso’ e ‘formante’.

Ao comparar a obra ocidental com a oriental, Boulez (1995, p.52) afirma: “*Respeitamos o que a obra ocidental tem de ‘acabado’, o seu ciclo fechado, mas introduzimos a ‘possibilidade’ da obra oriental, seu desenvolvimento aberto.*”

Quanto as dificuldades apresentadas ao intérprete frente a esta nova concepção musical, Boulez (1995, p. 53) discute a questão do uso de novos símbolos de notação:

O intérprete deve ter mais iniciativa própria do que anteriormente, já que esta iniciativa – esta colaboração – é exigida pelo compositor. Um certo número de signos, diferentes características tipográficas, conduzem o intérprete com segurança na escolha de como deve operar. (É bom lembrar que a escolha não é obrigatoriamente uma seleção, mas pode se limitar a uma liberdade variável no plano da execução.

Outra questão seria o posicionamento dos músicos em relação ao regente (no caso de uma obra orquestral). É interessante notar que Boulez (1995, p. 54-55) acredita que os músicos devem ser ‘livres’, usando exatamente o mesmo termo que Cage ao tratar do assunto:⁹¹

O único obstáculo a ser vencido, desde o início, é conseguir que os músicos se sintam ‘livres’ em relação ao regente, e não ‘abandonados’ por ele. (...) Podemos retorquir, no nível mais elementar que, longe de

⁹⁰ Boulez descreve minuciosamente a *Terceira Sonata* neste texto, sendo publicado em: BOULEZ, Pierre. *Relevés d'apprenti*. Paris: Seuil, 1966.

⁹¹ Para maiores detalhes, consultar: Cage, 1966, p. 35-40.

negar, de aniquilar o intérprete, nós o recolocamos no circuito criador, ele a quem, desde longa data, se pedia, apenas, que tocasse o texto o mais 'objetivamente' possível. O que estou dizendo? É mesmo uma glorificação do intérprete que alcançamos! E não de um intérprete-robô de impressionante precisão, mas um intérprete interessado e livre em suas escolhas.

Ao mesmo tempo, Boulez utiliza termos também presentes em outros textos de Cage, como subjetividade e escolha.

Apesar destas considerações aproximarem Boulez da música aleatória, seu posicionamento aplicado à sua *Terceira Sonata* aproxima esta obra mais da forma aberta do que da música aleatória.

1.5.2- Terceira Sonata para Piano

Este estudo sobre a *Terceira Sonata* (1956-1957) partiu inicialmente de um artigo do próprio compositor sobre a obra, intitulado *Sonate “Que me veux-tu”*, publicado pela primeira vez em *Perspectives of New Music* em 1963 e posteriormente incluído em *Points de Repère* em 1981.⁹² Apesar deste artigo ser bastante completo, acrescentamos algumas considerações de outros autores e nossas próprias conclusões tiradas a partir do estudo da partitura da obra.

INFLUÊNCIA DA LITERATURA

Boulez (1984, p. 141) atesta a influência da literatura na sua obra: “*minha forma atual de pensamento nasceu mais de reflexões sobre literatura do que sobre música.*” Boulez (1984, p. 141; 143) considera que a literatura alcançou um nível superior ao da música na organização e na estrutura mental de uma obra, julgando necessário “*colocar os poderes formais da música em conformidade com a morfologia e a sintaxe; a fluidez da forma deve integrar a fluidez do vocabulário.*”

Para a composição da *Terceira Sonata*, Boulez (1984, p. 143-145) confirma a influência de três escritores: Franz Kafka, James Joyce e particularmente Stéphane Mallarmé. Quanto à Kafka, cita a noção do conceito de labirinto introduzido na criação artística: “*a obra deve assegurar um certo número de trajetórias possíveis, graças a dispositivos muito precisos e no qual o acaso desempenha um papel de orientação que desencadeia a mudança no último momento*”. Joyce⁹³ e Mallarmé inspiraram Boulez a não “*conceber mais a obra como uma trajetória simples, percorrida entre um ponto de partida e um ponto de chegada.*”

A *Terceira Sonata* foi especialmente influenciada pelo poema *Un coup de dés* (1897) (Um Lance de Dados), último poema publicado de Stéphane Mallarmé. Segundo Stacey (1987, p. 78), este poema foi uma tentativa de Mallarmé em:

⁹² Boulez, Pierre. “Sonate ‘Que me veux-tu’ ”. *Perspectives of New Music*, i, n°2. Princeton: University Press, 1963. p. 32-44. Boulez, Pierre. *Points de repère*. Paris: Christian Bourgois, 1981. Posteriormente publicado em espanhol. Boulez, Pierre. *Puntos de referencia*. Trad. Eduardo Prieto. Barcelona: Gedisa, 1984.

⁹³ Stacey (1987, p. 80) afirma que Boulez tomou emprestado o conceito de ‘*work in progress*’ da obra *Finnegans Wake* de Joyce.

criar uma partitura musical sem usar nenhum dos símbolos da música convencional. É uma partitura gráfica na qual a colocação das palavras no papel e o tamanho das letras indicam ao leitor o grau de dinâmica e a altura que as palavras devem ser ditas.

Além disso, as palavras de uma sentença são unificadas através do uso do mesmo tipo de letra, como se fossem ‘motivos’ musicais. Mallarmé estabelece relações entre literatura e música do mesmo modo que Boulez (1995, p.35) estabelece entre música e literatura: “*Reclamemos para a música o direito ao parênteses e ao grifo...*”

Segundo Stacey (1987, p. 79), a importância de *Un coup de dés* para Boulez reside na intenção de criar uma partitura musical e na preocupação com o acaso, que está presente não somente como tema central do poema (*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* - Um lance de dados jamais abolirá o acaso), como também na forma de escrita, dando ao leitor várias possibilidades de leitura:

Ao ler Un coup de dés, o olho pode seguir vários itinerários entre as palavras. Há um elemento similar de forma variável em grande parte da música das décadas de cinquenta e sessenta e, no caso de Boulez, o modelo de Un coup de dés foi diretamente responsável pela sua introdução e pelo desenvolvimento desta idéia.

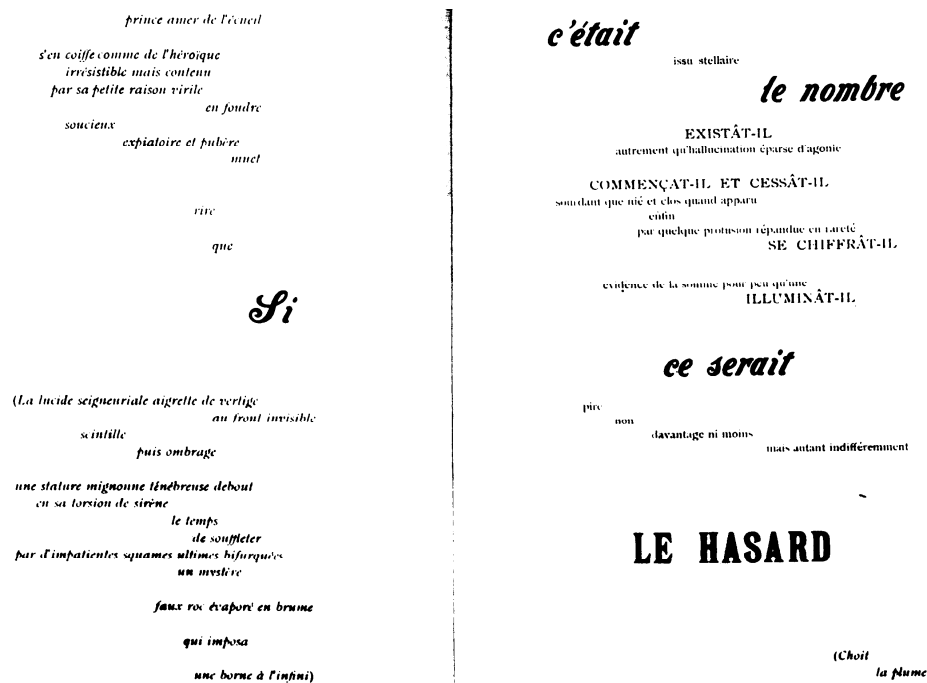


Fig.53- Tipografia da edição original de *Un Coup de dés* de 1897. (Campos, 1991, p. 116-117).

Desta maneira, a idéia de ‘forma variável’ presente em *Un coup de dés* influenciou diretamente Boulez (1984, p. 145) na concepção da *Terceira Sonata*: “*Semelhante dispositivo formal, visual, físico, decorativo (...) me havia incitado a buscar equívalentes musicais*”.

ORGANIZAÇÃO DA TERCEIRA SONATA

A obra é formada por cinco movimentos (1. *Antiphonie*; 2. *Trope*; 3. *Constellation/Constellation Miroir*; 4. *Strophe*; 5. *Séquence*), dos quais apenas o segundo e o terceiro estão publicados.⁹⁴ Boulez (1995, p.33) denominou cada um dos cinco movimentos de *Formantes*, termo emprestado da acústica:

Tomemos uma comparação acústica simples; o timbre de um som é principalmente devido à distribuição dos sons harmônicos: estes se repartem por grupos mais ou menos importantes segundo suas relações com o som fundamental em intensidade e altura; são os ‘formantes’ de um timbre.

Boulez (1984, p. 146) utiliza este termo na *Terceira Sonata* para caracterizar as diferentes partes da obra:

Avalio que, da mesma maneira, a fisionomia de uma obra provém de seus formantes estruturais: características gerais específicas, suscetíveis de gerar desenvolvimentos. Cada um destes formantes aparece em uma das peças, exclusivamente, a fim de poder constituir mais tarde estes ‘desenvolvimentos’, que mencionei, através do intercâmbio, da interferência, da interação, da destruição. O nome dado a estes formantes é para afirmar sua fisionomia, pondo um acento sobre suas características individuais.

A ordenação destes cinco movimentos se baseia numa distribuição simétrica e móvel em torno do movimento central (*Constellation/Constellation Miroir*). Boulez concebe este tipo de agrupamento como uma constelação, por analogia à idéia de constelação proposta pelo texto de *Un coup de dés*. Segundo Mallarmé (*apud* Boulez, 1984, p. 144), “*a constelação sugerirá inevitavelmente, de acordo com leis exatas e na medida que a página impressa permita, a aparência de uma constelação*”.

⁹⁴ Neste trabalho, comentaremos apenas estes dois movimentos, os quais tivemos acesso à partitura. O compositor fornece poucas informações sobre os outros três movimentos, afirmando ainda que os formantes *Strophe* e *Séquence* não tinham “*alcançado ainda um estado definitivo, já que retomei o trabalho sobre eles, mas logo interrompi, solicitado por outras ocupações.*” (Boulez, 1984, p. 150).

Ao explicar o tipo de organização dos cinco movimentos, Boulez (1984, p. 151) utiliza termos referentes à astronomia: “*Em torno do núcleo central (que é, por sua vez, um agrupamento de células), gravitam as quatro formas, agrupadas duas a duas sobre órbitas concêntricas, das quais a órbita exterior pode voltar-se ao interior e vice-versa.*”

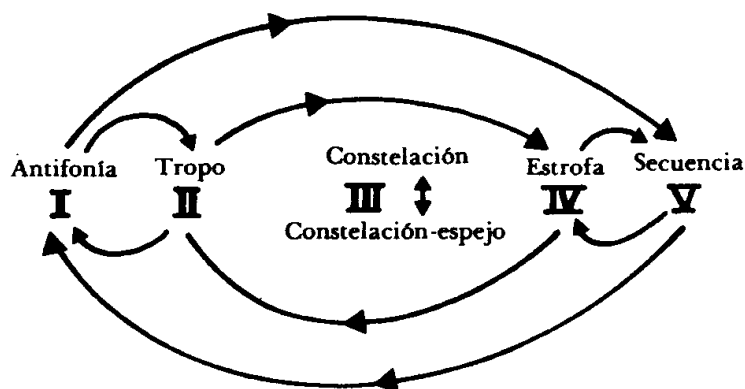


Fig.54- Concepção geral da ordenação dos cinco formantes. (Boulez, 1984, p. 151)

Estes cinco movimentos podem ser tocados em oito ordens diferentes. Todos os movimentos podem servir como ponto de partida, exceto *Constellation/Constellation Miroir*, cuja localização é imutável, permanecendo no centro da órbita, entre *Trope* e *Strophe* (ou vice-versa).

Trope

Este movimento contém quatro seções: *Commentaire*, *Glose*, *Texte* e *Parenthèse*. A partitura deste movimento é montada em uma espiral de plástico, para que estas partes sejam ordenadas de maneira cíclica, isto é, inicia-se por qualquer uma das seções e segue-se pelas outras três. A seção intitulada *Commentaire* tem duas possibilidades de posicionamento: antes ou depois de *Glose*; numa execução, uma destas duas possibilidades exclui a outra (este movimento está impresso duas vezes na partitura, antes e depois de *Glose*, mas deve ser executado uma única vez). Boulez (1984, p. 148) faz o seguinte comentário sobre este tipo de forma cíclica:

O encadeamento é assegurado por um controle muito rigoroso das zonas iniciais e finais. Assim reencontramos esta idéia exposta anteriormente, da obra sem começo nem fim, que pode se desenvolver a partir de

qualquer instante, idéia materializada através deste ciclo de folhas, direcional, mas não decidido.

No início de *Texte*, notas longas formam uma série de doze notas que é ornamentada, o que, segundo Bosseur (p. 36) faz “referência à ornamentação gregoriana”. Em duas seções (*Parenthèse* e *Commentaire*) encontram-se estruturas obrigatórias e estruturas opcionais: estas últimas, impressas em caracteres menores, são escritas entre parênteses – pode-se tocá-las ou suprimi-las independentemente uma das outras. Ao suprimir todas as partes opcionais de *Parenthèse*, nota-se que as partes obrigatórias formam um movimento em espelho, tanto no que se refere às alturas quanto às durações. Boulez estipula que: “as indicações de tempo nas estruturas obrigatórias serão respeitadas de maneira precisa. As modificações de tempo nas estruturas facultativas serão tomadas apenas como sugestão.”⁹⁵

Algumas cabeças de notas são quadradas e não têm valor determinado; estas notas quadradas podem também estar inscritas no interior de uma duração indicada por uma flecha de início e um traço horizontal de fim (a duração das notas assume um valor proporcional à distância das cabeças das notas, mas ainda assim relativa à duração global do trecho):

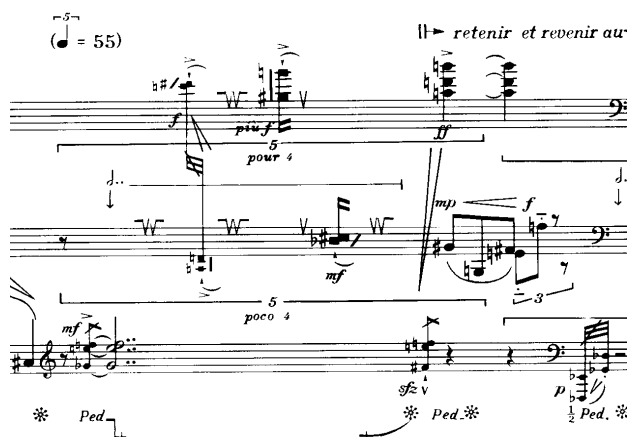


Fig.55- Trecho de *Glose*. Copyright by Universal Edition, London, 1961.

⁹⁵ Instruções do Compositor. Boulez, Pierre. *Troisième Sonate pour piano – Formant 2 – Trope*. (Partitura). London: Universal Edition, 1961.

A notação para o uso do pedal é muito precisa, contendo indicações como: abaixar ou levantar o pedal progressivamente, muito progressivamente ou rapidamente.

Constellation/Constellation Miroir

Há uma certa confusão sobre a explicação dada por Boulez sobre a organização deste movimento e sua real formatação na partitura. Infelizmente, alguns livros reproduzem estas explicações sem um estudo da partitura. Segundo Boulez (1984, p. 148): “*O terceiro formante se chama Constelação; é reversível: temos do lado de uma folha a forma original, do outro lado a sucessão retrógrada, chamada Constelação/Espelho. Deve-se executá-la somente uma vez, naturalmente em uma das suas transcrições.*”

Para começar, a peça é escrita em nove folhas grandes (ca. 60 cm por 40cm) impressas de um só lado. Para uma leitura da obra, deve-se colocar as folhas lado a lado, pois as pautas transpassam as diversas folhas (resultando numa partitura de mais ou menos três metros e meio). Devemos também compreender o que o compositor quer dizer com ‘sucessão retrógrada’: na realidade, Boulez está se referindo à organização formal da peça, como veremos mais abaixo.

Constellation está escrita em duas cores, vermelho e verde: os grupos em verde são descritos por Boulez (1984, p. 149) como *Points* (pontos) e os grupos em vermelho são *Blocs* (blocos). Os grupos em verde (pontos) contêm alturas isoladas, com acordes ocorrendo somente como resultante da simultaneidade de dois ou mais pontos. Os grupos em vermelho (blocos) contêm acordes ou blocos sonoros, que podem ser atacados verticalmente ou decompõem-se horizontalmente, numa sucessão muito rápida (de maneira que o ouvido não perca a identidade do bloco).⁹⁶ Em *mélange* (mistura), as duas cores se alternam de acordo com os caracteres (pontos ou blocos) de cada unidade, afetados de maneira inversa, ou seja, os blocos são verdes e os pontos vermelhos. Deve-se alternar os três grupos de *Points* e os dois de *Blocs*, acrescentando *mélange* no início ou no final.

A organização geral, segundo Boulez, se apresenta da seguinte maneira:

⁹⁶ Martine Joste considera que os Blocos também se caracterizam pelo uso mais freqüente das ressonâncias do piano e os Pontos pelos ataques. Informação obtida durante a realização de Estágio de Doutorado no exterior. Paris, março/junho de 2005.

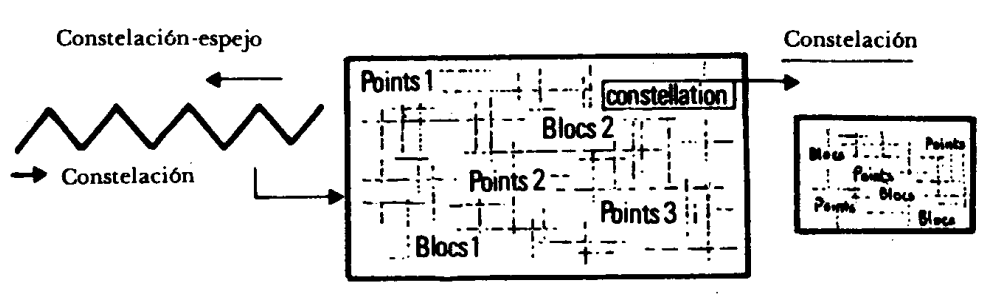


Fig.56- Disposição dos diferentes grupos na partitura. (Boulez, 1984, p. 149).

Na realidade, ao verificarmos a disposição dos blocos e pontos na partitura, encontramos uma organização um pouco diferente:

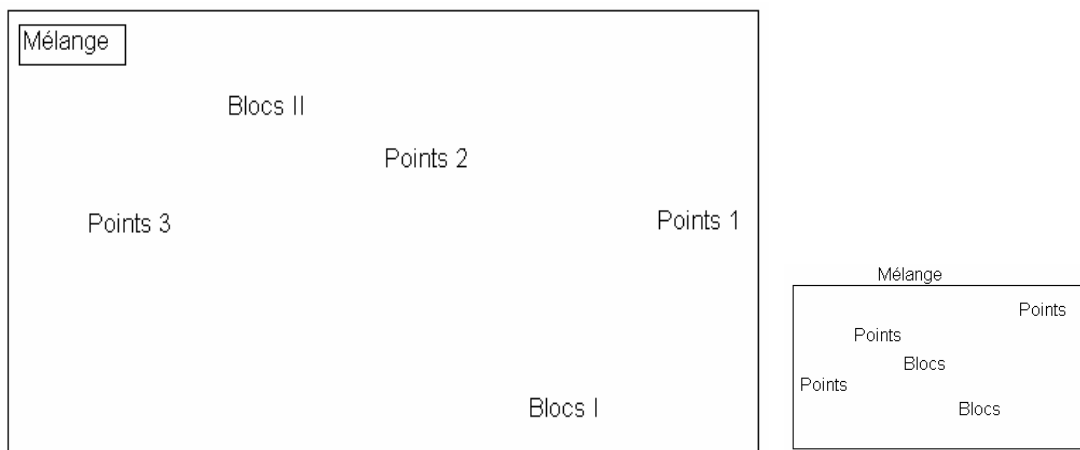


Fig.57- Disposição dos pontos e blocos, segundo organização encontrada na partitura.

Segundo esta disposição, existem duas possibilidades de percurso geral da obra, segundo a ordenação de execução das diversas seções do movimento:

- *Constellation: Points 1, Blocs I, Points 2, Blocs II, Points 3, Mélange* (execução realizada a partir da última folha da partitura);⁹⁷
- *Constellation Miroir: Mélange, Points 3, Blocs II, Points 2, Blocs I, Points 1* (execução a partir da primeira folha da partitura).

Verificamos que *Constellation Miroir* representa uma ordenação retrógrada das diferentes seções de *Constellation*. Dentro de cada uma destas seções, vários caminhos podem ser escolhidos, aumentando as possibilidades de escolha do intérprete.

⁹⁷ Esta é a ordem executada por Claude Helffer na gravação da obra. *Pierre Boulez: Trois Sonates pour Piano..* Piano: Claude Helffer. Paris: Astrée-Auvidis, 1986. 1CD (55'20").

O percurso dentro de cada seção deve ser efetuado segundo marcas de referências, indicadas por meio de flechas, sem nenhuma omissão e sem repetições. Ao início e final de cada trecho, o compositor coloca flechas de formatos diferentes: ao escolher um formato de flecha, o intérprete deve executar o próximo trecho, indicado através do mesmo tipo de flecha. Em alguns trajetos, há possibilidade de escolhas de diferentes andamentos; entre as opções, o andamento pode permanecer estável (sempre o mesmo durante todo o trecho) ou ser móvel (suscetível de modificações durante o trecho, incluindo *accelerandos* e *retardandos*). Algumas direções são opcionais, outras são determinadas pelo compositor. Segundo Boulez (1984, p. 150), “*Este tipo de forma, que está tanto fixa como variável, devido à sua ambigüidade, está situada no centro da obra, funcionando como pivô, como centro de gravidade.*”

O compositor utiliza cabeças de notas em formato de losango para indicar que o pianista deve abaixar as teclas silenciosamente, ou seja, sem deixar que os martelos percutam as cordas, liberando seus harmônicos. Notas com cabeças em formato de cruz servem para indicar o exato momento no qual o pianista deve levantar os dedos das teclas, depois de tocar ou abaixar silenciosamente um acorde, funcionando como um ‘arpejo negativo’, segundo Boulez.⁹⁸



Fig.58- Exemplo de ‘arpejo negativo’ em *Constellation Miroir*. Copyright by Universal Edition, London, 1963.

As instruções para uso do pedal são similares ao formante anterior (*Trope*), com a diferença da colocação de ritmo (figuras e pausas), tendo a função de precisar exatamente o momento no qual o pianista deve abaixar ou levantar o pedal, além de indicações para uso de meio e um terço de pedal. A este respeito, Claude Helffer (*apud* Jameux, 1974, p. 30) considera que:

A Terceira Sonata apela para um jogo muito sutil de ressonâncias que é devido sobretudo ao emprego dos harmônicos naturais ou artificiais do piano. (...) Eu gostaria de insistir sobre as descobertas sonoras, pianísticas, do movimento 'Constellation-Miroir. O próprio Boulez conseguiu, de maneira ao mesmo tempo intuitiva e racional, utilizar os harmônicos do piano, a fazer mesmo um tipo de teoria geral daquilo que estava apenas implícito no fim dos 'Papillons' de Schumann, ou no 'opus 11' e no 'Pierrot' de Schoenberg.

A LIBERDADE PARA O INTÉRPRETE

O compositor deixa poucos elementos livres para o intérprete, tanto no formante *Trope* como em *Constellation*. Dinâmicas, durações, modos de ataque, alturas, pedalização e fraseado estão precisamente estipulados. Em *Trope*, a liberdade para o intérprete se encontra na ordenação das diversas partes dentro de uma forma cíclica e a opção de inclusão ou omissão de alguns trechos. Em *Constellation*, além das diferentes opções de percurso dentro de cada grupo, podem ser escolhidos os andamentos de alguns trechos. Bosseur (1999, p. 36) comenta este universo restrito de escolhas: “*a liberdade se aplica aqui somente às redes de possibilidades minuciosamente cercadas, predeterminadas; ela não altera de maneira nenhuma a solidez do universo que penetra.*”

Boulez (*apud* Béros, 2005, p. 11), em uma entrevista concedida por ocasião do seu octagésimo aniversário, não concorda que estas escolhas devam ser feitas no momento da execução, citando um ponto de discórdia com Stockhausen:

*Tive aliás um certo conflito com Stockhausen a propósito de seu Klavierstück XI. A idéia que o intérprete escolhesse um percurso ao acaso e no momento da execução me parecia contraditória: a partir do momento que se trabalhou uma peça, a escolha instantânea é impossível. A única coisa interessante é a idéia de percurso: ver a partitura como uma vila que se atravessa. O intérprete sabe que ele irá de um ponto a outro e pode escolher seu itinerário. Todos os itinerários são bons, quer sejam preparados com antecedência ou não.*⁹⁹

⁹⁸ Instrução do compositor na partitura. Boulez, Pierre. *Troisième Sonate pour piano – Formant 3 – Constellation Miroir*. (Partitura). London: Universal Edition, 1961.

⁹⁹ Sobre a execução da Terceira Sonata, Claude Helffer (*apud* Jameaux, 1974, p. 29) comenta: “*Teoricamente, eu deveria tocar a obra cada vez diferentemente. Na realidade, eu não o faço pois acredito que se estabelece uma certa correspondência entre a minha personalidade e as possibilidades da obra*”. A este respeito, é interessante saber que o pianista executava o formante *Constellation Miroir* a partir de um manuscrito do compositor, que não era impresso em duas cores nem continha flechas indicativas. Além disso, Claude Helffer fez uma ‘montagem’ deste formante, recortando e colando trechos na ordem a ser executada. Informação fornecida pela pianista Martine Joste, durante a realização de Estágio de Doutorado no exterior. Paris, março/junho de 2005.

A obra pode ser erroneamente denominada de ‘música aleatória’, devido ao artigo de Boulez intitulado *Alea* e que clama pela liberdade controlada do intérprete. Bosseur (1996, p. 13) considera o qualificativo de aleatório inadequado para ser aplicado às obras móveis ou às formas abertas, pois, como observa o musicólogo Heinz-Klaus Metzger, “*nelas a totalidade resulta geralmente de um acaso, os detalhes estruturais estando, ao contrário, determinados.*” O próprio Boulez (*apud* Béros, 2005, p. 11) refuta a idéia: “*Meu interesse não recaía absolutamente sobre a questão da improvisação mas, ao contrário, sobre a idéia de uma organização diferente. (...) É totalmente o contrário de aleatório, no sentido vago do termo.*”

1.6- CORRESPONDÊNCIA BOULEZ-CAGE

Em 1949, graças a uma bolsa da Fundação Guggenheim e um prêmio recebido pelas *Sonatas e Interlúdios* para piano preparado, Cage teve a oportunidade de passar seis meses na Europa, período no qual divulgou a sua obra, principalmente as peças para piano preparado. Logo após sua chegada a Paris, teve a oportunidade de conhecer Boulez, passando a freqüentar seu círculo de amigos. Deste contato surgiu uma amizade, prolongada pela correspondência trocada entre os compositores após o retorno de Cage aos Estados Unidos.

A correspondência trocada entre Boulez e Cage compreende principalmente o período entre maio de 1949 e agosto de 1954. Estas cartas foram inicialmente publicadas na Suíça em 1990 (em inglês e francês), e posteriormente na França e nos Estados Unidos.

A publicação inclui uma importante introdução de Jean-Jacques Nattiez, contendo comentários sobre a troca de experiências entre os dois compositores, as peças compostas no período e as questões que influenciaram cada um, acrescida de outros documentos e textos dos compositores.

Quando conheceu Cage, Boulez tinha apenas 27 anos e, entre outras peças, já havia composto a *Sonatina para flauta e piano* (1946), a *1ª Sonata para piano* (1946) e a *2ª Sonata para piano* (1946-1948). Por sua parte, Cage contava com 36 anos e já possuía um certo renome na música americana, tendo composto várias peças importantes: *Imaginary Landscape nº 1* (1939), *First Construction (in Metal)* (1939), *Bacchanale* (1940), *Sonatas e Interlúdios* (1948) e outras tantas peças para piano preparado. Segundo Nattiez (1993, p. 6), o que motivou Cage neste contato, foi sua constatação da “ausência de vida intelectual” na América, não tendo alguém da estatura de Boulez para trocar idéias.

Nattiez (1993, p. 7-10) cita alguns pontos de interesse que cada compositor teve na produção e no pensamento um do outro. Cage se interessou pela elaboração de matrizes para a organização de uma obra. Boulez, da sua parte, atraiu-se pelos ‘complexos de freqüência’ presentes nas peças para piano preparado e na estruturação rítmica de outras peças de Cage.

Na correspondência trocada entre os compositores, estes aspectos são discutidos a partir das peças que cada um estava compondo na época: *Polyphonie X* (1951), *Structures I* (1951-52) e *Le Marteau sans Maître* (1951-53) de Boulez; *Six Melodies for Violin and Keyboard* (1950), *String Quartet in Four Parts* (1950), *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* (1951), *Music of Changes* (1951), *Imaginary Landscape nº4* (1951), *Sixteen Dances* (1951), *Imaginary Landscape nº5* (1952) e *Williams Mix* (1952).

Não eliminando, de maneira nenhuma, a importância da produção de cada um destes compositores, verificamos que a produção de Cage é maior e mais variada no período.¹⁰⁰

Não devemos negar os aspectos de interesse e a mútua influência entre os dois compositores, principalmente após o período mais intenso de troca de correspondências (entre maio de 1949 e agosto de 1954), representados por peças compostas “a posteriori”, como a *Terceira Sonata* (1956-57) de Boulez e o *Concerto para Piano e Orquestra* (1957-1958) de Cage. Segundo Augusto de Campos (1998, p. 154):

“São numerosos os pontos em comum entre os compositores, à época – ambos cultivavam a impessoalidade da obra, ambos se utilizavam de tabelas e ‘quadrados mágicos’ para organizarem suas obras, ambos queriam se livrar de toda a ‘memória’ musical, ambos, a partir de Webern, pareciam chegar a uma espécie de ‘móvil’ de explosões sonoras rodeadas de silêncios.”

Através da leitura da correspondência, percebemos, no início desta amizade, a mútua admiração entre os compositores e o interesse em divulgar a obra e o pensamento do outro. Posteriormente, verificamos os motivos da divergência de posicionamentos entre eles, levando a uma ruptura definitiva.

CARTAS OU DOCUMENTOS DE BOULEZ PARA CAGE

O primeiro documento apresentado por Nattiez (1993, p. 27-32) é uma palestra introdutória de Boulez sobre as *Sonatas e Interlúdios* de Cage, pronunciada por ocasião da estréia da obra em Paris em 1951. Neste documento, Boulez comenta sobre o interesse de

¹⁰⁰ Outras peças de Cage que foram compostas no período, mas não são citadas na correspondência: *4’33’’* (1952), *Music for Carillon nº1* (1952), *Music for Piano I* (1952), *Seven Haiku* (1952), *Waiting* (1952) e *Water Music* (1952).

Cage pela percussão e a estruturação rítmica das suas peças baseadas na fórmula da ‘raiz quadrada’, explicando o que era o ‘piano preparado’ e como Cage o desenvolveu.

Boulez agradece a Cage, em uma carta de janeiro de 1950, o recebimento de *Finnegans Wake* de Joyce e informa ao compositor as palestras que realizou sobre sua obra (especialmente *First Construction* e *Sonatas e Interlúdios*), acompanhadas da audição de gravações destas peças.

Boulez se refere ao poema *Un coup de dés* de Mallarmé em uma carta de junho de 1950. Este assunto aparece em outras cartas, ao comentar o projeto de uma obra para cântoro e orquestra de mesmo nome e que na realidade nunca se concretizou. Mais tarde fará referências a este poema no artigo *Sonate “Que me veux-tu”* de 1963.

Em uma correspondência de dezembro de 1950, descreve minuciosamente sua obra *Polyphonie X*, escrita para 7 grupos de 7 instrumentos e na qual utiliza 7 organizações de ritmos.¹⁰¹

Em maio de 1951, Boulez afirma que estava trabalhando em uma peça para dois pianos – segundo Nattiez (1993, p.90) seria o primeiro caderno das *Structures* -, fazendo comentários sobre a organização serial dos diversos parâmetros desta obra.

Em uma carta enviada no mês seguinte, Boulez afirma que ele e Cage se encontravam no mesmo estágio de pesquisa, provavelmente se referindo ao uso de tabelas e cartões para a organização de uma obra, especificamente sobre sua *Structures* e sobre *Music of Changes* de Cage.

Na correspondência seguinte (agosto de 1951), explica detalhadamente a organização da peça *Structures*, enviando as tabelas das séries de alturas, dinâmicas, ataques e durações. Boulez (Nattiez, 1993, p.102) comenta sobre a possibilidade de escolha do compositor quanto ao material serial:

Desse modo, a estrutura serial global pode ser vista a partir de um ponto de vista duplo: de um lado a atividade da combinação serial, com as estruturas produzidas pelo automatismo das relações numéricas; por outro lado, combinações dirigidas e intercambiáveis, quando a escolha arbitrária assume um papel muito maior.

¹⁰¹ Notamos aqui uma certa similaridade com a estrutura global de *First Construction (In Metal)* de Cage, que possuía uma recorrência do número 16. Para maiores informações, consultar p.46.

No final desta carta, Boulez (Nattiez, 1993, p. 103) faz uma crítica ao uso da notação gráfica (quadrados em branco) em peças de Morton Feldman,¹⁰² considerando o recurso “ *muito impreciso e muito simples*”. Começamos a notar aqui o início da divergência entre os compositores. Este assunto será retomado em uma carta posterior, demonstrando que Boulez tentou explicar o ‘mal-entendido’.

Já a partir de dezembro de 1951, percebemos uma mudança de tom nas suas cartas, ao iniciar críticas ao uso do acaso (Nattiez, 1993, p. 112):

Eu acredito que o acaso deva ser extremamente controlado: utilizando tabelas em geral, ou séries de tabelas, acredito que seria possível dirigir o fenômeno do automatismo do acaso, esteja ele escrito ou não, o qual eu desconfio como uma facilidade que não é absolutamente necessária.

Nesta mesma correspondência, Boulez (Nattiez, 1993, p. 116-117) volta ao assunto das peças de Feldman, considerando o uso do grafismo uma regressão a tudo que foi realizado até o presente, reiterando suas críticas:

Além disso, supondo que os intérpretes sejam imaginativos, eles deveriam então ser compositores... Círculo vicioso. (...) Resumindo, acredito que estas Intersections estão certamente no caminho exato, mas que elas estão se dirigindo de maneira perigosa somente a uma sedução do grafismo. Agora, somos músicos e não pintores, e pinturas não foram feitas para serem executadas. (...) Soluções simples como esta não são do meu agrado.

No final desta longa correspondência, Boulez comenta sobre a pesquisa que realizava durante um curso de *musique concrète*, no estúdio de Pierre Schaeffer, entre outubro e dezembro de 1951.

Depois do encontro dos dois compositores em novembro de 1952, por ocasião de uma viagem de Boulez a Nova York, para divulgar sua obra através de palestras e concertos, a troca de correspondência entre os dois compositores fica cada vez mais esparsa. Lendo as poucas cartas trocadas entre os dois desde então, parece que Boulez se afastou mais de Cage do que o contrário. Boulez começa a se desculpar pela demora em responder as cartas de Cage, justificando o fato através do excesso de trabalho.

¹⁰² Segundo Nattiez (1993, p. 114), Feldman havia enviado alguns manuscritos das suas peças para Boulez em 1951, como *Illusions* (1949), *Projection II* (1951) e algumas das peças intituladas *Intersections* (1951).

Em uma carta de 1954, Boulez (Nattiez, 1993, p. 150) reafirma seu desagrado pelo uso do acaso:

Obviamente, discordamos até o momento sobre isto: eu não admito – e acredito que nunca admitirei – o acaso como componente de um obra finalizada. Estou alargando as possibilidades da música estrita ou livre (imposta ou não). Mas para o acaso, o pensamento é intolerável!

A última carta enviada é de setembro de 1962, por ocasião do aniversário de cinquenta anos de Cage. Boulez utiliza alguns trocadilhos de palavras e uma certa ironia para felicitar o outro compositor.

CARTAS E DOCUMENTOS DE CAGE PARA BOULEZ

Entre as cartas trocadas entre os compositores, Nattiez (1993, p. 38-42) coloca um artigo de Cage, intitulado *Forerunners of Modern Music*, publicado em 1949, primeiro em Nova York e depois em Paris. Neste texto, Cage já estipula os quatro parâmetros através dos quais definirá sua música a partir de então: estrutura, método, material e forma.

A palavra *acaso* aparece pela primeira vez em um carta de Cage em janeiro de 1950, na qual comenta a música que realizava para um filme sobre Alexander Calder: “*O acaso entra aqui para nos fornecer o desconhecido*” (Nattiez, 1993, p. 48). Este termo passa a ser cada vez mais recorrente nas cartas de Cage, como poderemos verificar mais adiante.

Cage conta sobre a estréia da *Segunda Sonata* para piano de Boulez em Nova York em dezembro de 1950 com o pianista David Tudor, para a qual escreveu as notas do programa, reproduzidas por Nattiez (1993, p.77) no rodapé do texto. Nesta mesma carta, Cage menciona novamente o acaso, ao mencionar os cartões que estava utilizando no *Concerto para piano preparado*.

Logo após Boulez comentar sobre a composição de *Structures* (em maio de 1951), Cage cita o trabalho que começava com *Music of Changes*, afirmando que:

Todo este ano (em particular), minha maneira de trabalhar tem sido alterada. (...) estou escrevendo uma longa obra para piano (não-preparado) que me manterá ocupado até outubro ou novembro, e duvido que algo mais radical vá se introduzir na minha técnica até que termine esta peça. (Nattiez, 1993, p.92)

Na mesma correspondência, Cage (Nattiez, 1993, p. 95) faz comentários sobre o uso do *I Ching* e os conceitos de mobilidade e imobilidade introduzidos no *Concerto para Piano Preparado*; os cartões de materiais utilizados nesta peça podem ser: “*imóveis = permanecem e são passíveis de repetição, móveis = desaparecem logo depois de serem utilizados, surgindo um novo som para a sua posição no cartão*”.

Cage (Nattiez, 1993, p. 110) alude às duras críticas feitas por Boulez ao uso do grafismo por Feldman, em uma carta do verão de 1951: “*Feldman, que teve grande dificuldade em imaginar que você não gostou da obra dele, enviará a você uma nova Intersection para piano*”.

Nas cartas seguintes, Cage não aborda mais o assunto, fazendo comentários sobre as peças que compunha, como *Water Music* (que ainda não tinha este título) e *Williams Mix* para fita magnética, ambas escritas em 1952.

1.7- PROCESSOS DA UTILIZAÇÃO DO ACASO NA OBRA DE OUTROS COMPOSITORES

1.7.1- New York School

Os três compositores a seguir estiveram intimamente ligados a Cage entre 1950 e 1954. Morton Feldman, Earle Brown e Christian Wolff, juntamente com Cage, são mencionados¹⁰³ como pertencentes à Escola de Nova York que, na realidade, era a denominação de um grupo de pintores e escultores em atividade na mesma época, entre eles: Jackson Pollock, Willem de Kooning, Philip Guston, Franz Kline, Mark Rothko, Jasper Johns e Robert Rauschenberg. Nyman (1999, p.50-51) não concorda com esta denominação de ‘escola’ ao se referir a estes compositores, pois considera que apesar dos quatro compositores trabalharem em um propósito comum,¹⁰⁴ cada um deles tinha suas motivações filosóficas e estéticas pessoais, independentes de qualquer tipo de “*escola ou estética empacotada*”.

Pritchett (1995, p.106) acha um equívoco que Feldman, Brown e Wolff sejam às vezes citados como ‘seguidores’ ou alunos de Cage, pois considera que a obra destes compositores excedeu a de Cage na busca pelo novo, entre o início e a metade dos anos 1950:

Enquanto Cage estava preocupado principalmente com novas maneiras de ordenar os sons, Feldman, Wolff e Brown estavam mudando a natureza fundamental da própria obra musical – exploravam novas notações, novas formas e estabeleciam novas relações entre compositor e intérprete.

Estes quatro compositores, juntamente com David Tudor, trabalharam em colaboração no *Project for Music for Magnetic Tape*, do qual constavam as obras: *Williams Mix* de Cage, *Intersection* de Feldman, *For Magnetic Tape* de Wolff e *Octet* de Brown.

¹⁰³ Fox, 2002, p. 73.

¹⁰⁴ Segundo Brindle (1987, p. 126), “O ideal comum destes compositores foi descobrir meios de compor que, como o uso do *I Ching* por Cage, destruíssem a continuidade musical convencional e liberassem os sons do jugo da memória, do desejo e da mente racional.”

1.7.2- Morton Feldman (1926-1987)

As primeiras composições de Feldman utilizam um tipo de notação gráfica que estipula somente a altura relativa do som. Encontramos um primeiro exemplo deste tipo de notação em *Projection I* (1950) para violoncelo solo:

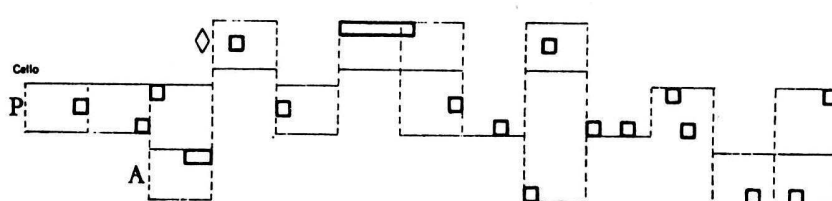


Fig.59- *Projection I* de Feldman. (Brindle, 1987, p. 61).

Segundo Brindle (1987, p. 60), os três sistemas maiores representam três timbres distintos do violoncelo: *arco*, *pizzicato* e harmônicos. As linhas pontilhadas representam as barras de compasso, compreendendo 4 tempos em cada um. A localização vertical dos quadrados ou retângulos menores dentro de um sistema fornece a altura relativa: agudo, médio ou grave. Qualquer altura pode ser tocada, obedecendo à correta tessitura, e sua duração é fornecida pelo comprimento do retângulo ou quadrado.

Este mesmo tipo de notação gráfica foi utilizado em outras peças de Feldman denominadas da mesma maneira e nas peças do ciclo de *Intersections*, compostas no final de 1950 e início de 1951. Nyman (1999, p. 54) afirma que Feldman foi “o primeiro compositor a colocar em prática o que Cage chamou de ‘indeterminado em relação à sua execução’.”

Feldman compôs as *Variations* (1951) para piano para acompanhar um solo de dança de Merce Cunningham. Nesta peça, já aparecem características recorrentes das composições de Feldman do início dos anos 1950: as dinâmicas em *pianíssimo* dominam quase toda a obra (execução com o mínimo de ataque), as pausas longas ocorrem entre acontecimentos breves e o material musical é limitado a alguns agregados formados por intervalos.

Feldman proporciona um dos primeiros exemplos de ‘forma aberta’ com a peça *Intermission nº6* (1953), ao fornecer ao executante alguns materiais, mas não fixando a estrutura formal. A peça consiste em sons isolados, intervalos e acordes livremente espalhados pela partitura. O pianista – ou pianistas, pois a peça pode ser executada por dois

instrumentistas em dois pianos – decide livremente onde começa a tocar, a ordem e a repetição dos sons.

No final dos anos 1950, Feldman compõe várias peças para piano (solo, 4 mãos, 2 e 4 pianos), nas quais o pianista (ou pianistas) devem tocar com um mínimo absoluto de ataque, transformando este recurso em uma característica primordial das suas peças. Em *Piece for Four Pianos* (1957), os 4 pianistas tocam exatamente a mesma parte, começando juntos, mas procedendo cada um na sua própria velocidade, escolhendo a duração de cada acorde. A Notação não especifica as durações, somente as alturas:



Fig.60- *Piece for Four Pianos*. Copyright by C. F. Peters Corp., New York, 1962.

Nyman (1999, p. 71) afirma que Feldman considera o resultado sonoro da peça “como uma série de reverberações de uma fonte sonora idêntica.”

Outras peças similares que envolvem o uso de durações livres, são: *Last Pieces* (1959) para piano solo, *Piano Four Hands* (1958) para piano a 4 mãos, *Vertical Thoughts 1* (1963) para 2 pianos.

Brindle (1995, p. 128) considera que a partir do início da década de 1960, com a peça *Durations*, Feldman se moveu cada vez mais em direção ao domínio da notação precisa. Em obras posteriores, como *False Relationships and the Extending Ending*, *On*

Time and the Instrumental Factor, e *The Viola in My Life* (1970-1), todos os aspectos de indeterminação na sua obra foram erradicados.

Suas obras das décadas de 1970 e 1980 possuem um proposta temporal diferenciada: o 1º Quarteto de Cordas (1979) dura aproximadamente 100 minutos e o 2º Quarteto (1983) cerca de 6 horas.

A última peça para piano solo de Feldman é *Palais de Mari* (1986), escrita em notação tradicional.¹⁰⁵ A peça dura, aproximadamente, 25 minutos. Apesar de ser relativamente curta, a peça aparenta ser mais longa, pela repetição de pequenos motivos melódicos e rítmicos em um andamento lento, sempre com uma sonoridade muito suave (*pianissíssimo – ppp*) e com um mínimo de ataque.

¹⁰⁵ Pritchett (1995, p.106) afirma que Feldman intercalou peças em notação tradicional, entre as peças gráficas e as peças com durações livres.

1.7.3- Earle Brown (1926-2005)

A produção musical de Earle Brown é bastante variada, incluindo desde peças solo, (*Three Pieces* para piano – 1951) até para duas orquestras (*Modulo I* e *Modulo II* – 1966-1967); desde peças para formação fixa (*Perspectives* – 1952) até peças cuja formação não é especificada (*December 1952* – 1952).

Algumas das primeiras peças para piano de Brown são escritas na notação tradicional, utilizando a técnica de doze sons, como *Three Pieces* (1951) e *Perspectives* (1952).

As primeiras que propõem uma abertura ao intérprete e empregam uma notação não convencional foram compostas entre 1952 e 1953, segundo o título geral de *Folio: October 1952, November 1952, December 1952* e 1953.

Em *October 1952*, surge pela primeira vez a preocupação do compositor com a relação espaço/tempo da partitura. A peça é escrita em notação tradicional, mas o compositor omitiu as pausas de silêncio, deixando no seu lugar espaços em branco: “*Minha intenção era tentar lançar o executante em um espaço ‘relativo’, ao invés de um espaço ‘calculado’. A peça deve ser lida em uma proporção constante de velocidade, mas dois pianistas não irão sentir o espaço da mesma maneira*”.¹⁰⁶

December 1952, para um ou mais instrumentos e/ou meio de produção sonora, utiliza notação gráfica, consistindo em 31 blocos horizontais e verticais, de diferentes comprimentos e grossuras, espaçados sobre uma única folha:

¹⁰⁶ Depoimento do compositor no encarte do CD. *Earle Brown: Music for Piano(s) 1951-1995*. Piano: David Arden. San Francisco: New Albion Records, 1996. 1CD (67’58”).

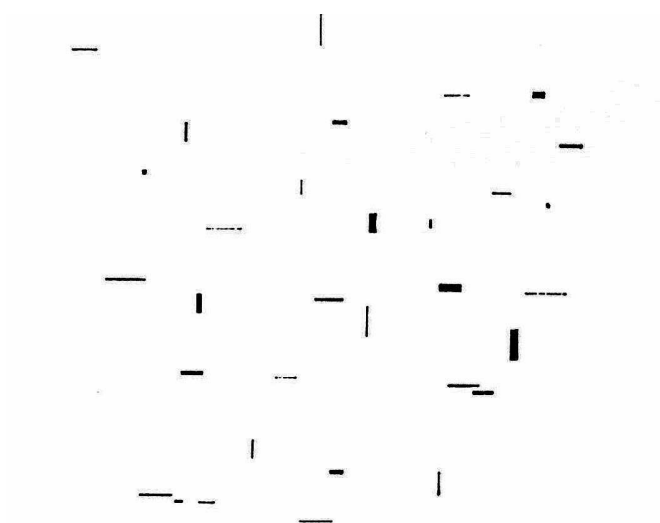


Fig.61 – Partitura de *December 1952* de Earle Brown. (Brindle, 1995, p.89).

Estes blocos não têm um significado musical específico, podendo indicar altura, intensidade, duração ou outros parâmetros. A partitura pode ser ainda lida em qualquer sentido – portanto em quatro diferentes posições – e a obra tem duração indeterminada.

Castanet (1990, p.34) afirma que o diagrama espacial do princípio de leitura de *December 1952* põe em evidência o conceito de ‘sinergia’, (do grego: cooperação):

Aqui, a cooperação produz-se nos níveis do compositor e de seu intérprete e deste e da matéria. O intérprete deve imprimir movimento, direção, densidade, cor, segundo um código polisêmico abstrato, mas presente.

O termo ‘Synergy’ serve de subtítulo para outra peça de *Folio, November 1952*.

O compositor afirma que seus interesses principais, demonstrados em um grau extremo em *Folio* e mais explicitamente em *25 Pages* (1953) para piano, eram decisões espontâneas tomadas durante a execução de uma obra e a possibilidade de elementos escritos tornarem-se móveis:

Para mim, o conceito de elementos móveis, foi inspirado pelos móveis de Alexander Calder, nos quais, similar às suas obras, existem unidades básicas sujeitas a diferentes e inumeráveis relações ou formas. O conceito de obra espontaneamente criada durante a execução foi originalmente inspirado pelas técnicas de ‘action painting’ e obras de Jackson Pollock do final dos anos 1940, nas quais o imediatismo e a franqueza do contato com o material possuem grande importância, pois produzem uma exploração e um resultado de grande intensidade. As condições de

*execução destas obras são similares ao trabalho espontâneo do pintor com uma dada paleta.*¹⁰⁷

Segundo Castanet (1990, p.31-32), as peças de *Folio* representam os primeiros ensaios de Brown com a forma aberta. Brindle (p.130) concorda com este ponto de vista, acrescentando que “*Brown foi o verdadeiro criador do móbile, a forma aberta que os compositores europeus lançaram mão no início dos anos 1960.*”

Na peça *Four Systems* (1954), Brown utiliza uma notação parecida com a de *December 1952*, porém os blocos são colocados em sistemas de quatro divisões iguais. A partitura também pode ser lida em qualquer sentido e a instrumentação não é especificada.

Nyman (1999, p.58) considera que a importância de partituras como *December 1952* e *Four Systems* reside na liberdade de questionamento, como, por exemplo: “*A relação dos elementos musicais e os retângulos deve ser lógica ou arbitrária, consistente ou inconsistente?*”¹⁰⁸

Em *25 Pages* (1953), as páginas da partitura podem ser tocadas em qualquer ordem entre um e vinte e cinco pianistas. Essas páginas são escritas de maneira que possam ser lidas também de cabeça para baixo, fornecendo então duas possibilidades de execução para cada página. Além disso, as duas linhas de cada sistema podem ser lidas em clave de Sol ou clave de Fá:

¹⁰⁷ Nota do compositor na partitura. BROWN, Earle. *From Here (1963)*. (partitura). New York: Universal Edition, 1972. Acervo do CDMC, Paris. Consultado durante a realização de Estágio de Doutorado no exterior. Paris, março/junho de 2005.

¹⁰⁸ Kontarsky relata que em um seminário ministrado em Darmstadt em 1962, um jovem rapaz tocou para ele a peça *December 1962*. Como Kontarsky não conhecia a peça e as intenções do compositor, achou a interpretação do rapaz totalmente desorganizada e alheia ao desenho gráfico. Ele achava que a interpretação deveria ser considerada como uma tradução musical do padrão lógico da partitura, ou seja, o pianista deveria desenhar pautas e traduzir os traços da partitura como notas clusters e pausas. Somente mais tarde, descobriu que estava errado e, na realidade, “*o desenho não era para ser interpretado como um modelo para uma realização musical estruturalmente análoga, mas era destinado a estimular o executante a realizar uma improvisação, qualquer que fosse sua forma.*” Kontarsky, 1972. p. 73-74.

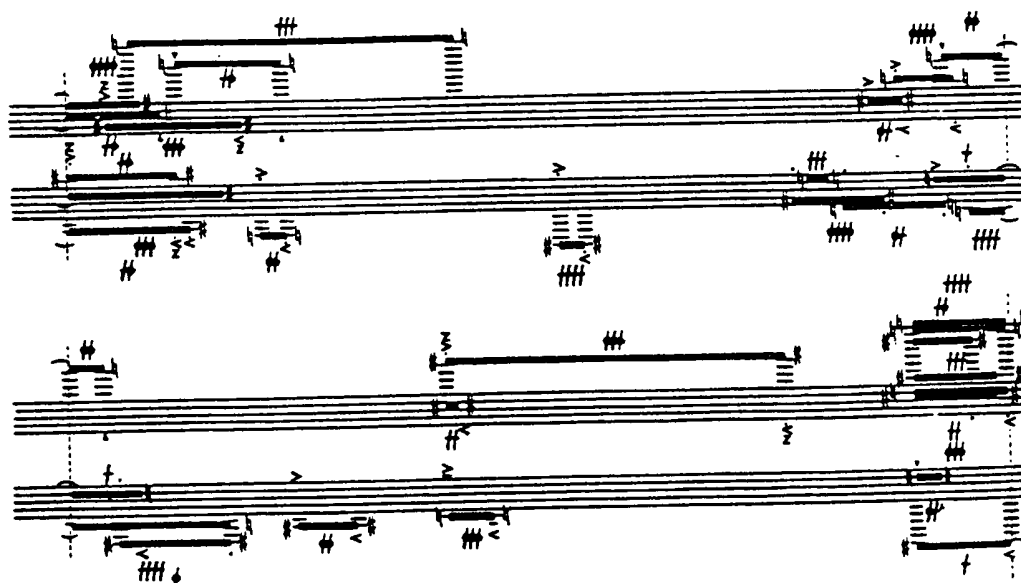


Fig.62- Página 4 de 25 *Pages*. (Castanet, 1990, p.35).

Nesta obra, Brown desenvolveu o que chamou de ‘notação de tempo’:

*Nesta ‘notação de tempo’ (agora chamada geralmente de ‘notação proporcional’), a relação do executante com a partitura e com o som real da execução, é realizada em termos do ‘sentido da percepção do tempo’ do executante. Essas relações são definidas pela partitura e não nos termos do sistema métrico racional de unidades aditivas.*¹⁰⁹

Segundo Brindle (1995, p. 130), após a composição destas partituras gráficas, Brown seguiu em direção a uma notação mais precisa, embora continuasse a preservar o princípio da obra aberta. *Available Forms I e II* (1961-2) são escritas na notação tradicional, porém com a forma final deixada em aberto. *Available Forms II* foi escrita para duas orquestras e dois regentes. A forma da peça depende da reciprocidade e da reação dos dois regentes, um em relação ao outro.

Corroboree (1963-4), para três pianos, utiliza como material estrutural cinco tipos de sons do piano: notas isoladas, acordes e *clusters* no teclado, *pizzicato* e sons abafados no encordoamento. Segundo o compositor, por meio do “controle da frequência, tempo e densidade, estas cinco ‘cores’ são distribuídas entre os três pianos, para tornar a continuidade um tipo de ‘conversação’ sonora-espacial.”¹¹⁰ A parte de cada piano é

¹⁰⁹ Nota do compositor na partitura. BROWN, Earle. *Op.Cit.* 1972.

¹¹⁰ Instruções do compositor na partitura. Brown, Earle. *Corroboree*. London: Universal Edition, 1970.

formada por 12 sistemas que devem ser executados na ordem estipulada pelo autor. A duração de cada um é especificada em segundos. Enquanto a forma geral da obra é organizada, pela ordenação dos sistemas, o conteúdo de cada um é flexível, pois pode ser tocado em qualquer andamento; caso o executante demore menos tempo que o planejado, deve continuar, utilizando o material deste sistema em qualquer ordem e em qualquer tempo, até atingir a duração total em segundos prevista. Na parte de cada piano, o compositor coloca dois sistemas, os quais denomina *free area* (área livre), na qual o intérprete pode escolher qualquer material dos outros sistemas, em qualquer sequência e em qualquer tempo. A dinâmica, o timbre e o registro dependem das correlações do conjunto:

10. FOREARM CLUSTERS (DURATIONS FREE)

30"

11. FREE AREA

Performers Initiative:—
Any of the written material in any sequence and tempi. Loudness, timbre and register relative to ensemble correlations.

60"

Fig.63- Trecho do Piano I de *Corroboree*. Copyright by Universal Edition, London, 1970.

A obra também pode ser executada por dois pianos apenas; neste caso, os dois pianistas devem intercalar entre suas partes alguns dos sistemas da parte do terceiro piano.

1.7.4- Christian Wolff (1934)

As composições de Wolff incluem obras para piano(s), teclados diversos, solos instrumentais, grupos de câmara, grupos não especificados de executantes e fontes sonoras, fita, coro e orquestra.

Sua formação musical foi basicamente autodidata. Nyman (1999, p. 58) relata que Wolff tinha apenas dezesseis anos quando encontrou Cage pela primeira vez e que, ao contrário de Cage, Feldman e Brown, “*não tinha adquirido uma cultura musical prévia para desaprender.*” Ao mesmo tempo, pode-se afirmar que o contato com estes compositores proporcionou a ele um conhecimento musical inigualável, diferente de qualquer educação formal.

Castanet (1990, p.28) resume de maneira bastante sucinta as características das composições de Wolff:

Wolff fornece bastante espaço para a indeterminação, para o silêncio, para a irrupção de objetos diversos, para uma inter-reação mais ou menos aleatória e imprevisível entre os executantes ou os materiais elétricos, de maneira a desviar ou opor as regras de sintaxe convencional. De espírito minimalista e ao alcance de todos, sua música se apresenta sob a forma de proposições de jogo.

Algumas das primeiras peças de Wolff, (1951 e 1952), são escritas em notação tradicional e empregam um número bastante restrito de alturas. O *Trio* para flauta, clarinete e violino, por exemplo, utiliza apenas três notas: Mi, Si e Fá sustenido. Outras peças similares são: *Trio* para flauta, trompete e violoncelo e *Duo* para violinos. Outra peça similar é *For Piano I* (1952), onde são utilizadas apenas nove alturas. As ocorrências sonoras são separadas por silêncios e, segundo Nyman (1999, p. 59), estes silêncios “*podem servir como pontos de foco para os sons, mas são igualmente aberturas, que deixam os sons do ambiente misturar e talvez até apagar os sons compostos.*”¹¹¹

¹¹¹ Ainda segundo Nyman (1999, p.60), *For Piano I* é a peça que Brown estaria tocando na estória que Cage relata sobre os sons de trânsito e de buzinas de barco que eram mais fortes que o som do piano, por causa das janelas estarem abertas: “*Posteriormente, alguém pediu a Christian Wolff para tocar a peça de novo, com as janelas fechadas. Christian Wolff disse que gostaria, mas que, realmente, não era necessário, já que os sons ambientais não eram de forma alguma uma interrupção na música.*” (Cage, 1985. p. 134-135).

O uso da indeterminação por Wolff se caracteriza no interesse do compositor em criar condições para que surjam situações extremamente imprevisíveis para o intérprete no momento da execução.

Em algumas peças, esta ‘situação imprevista’ aparece na questão da reciprocidade dos executantes: o intérprete deve escutar a ‘deixa’ fornecida pelos outros instrumentistas e continuar a tocar de acordo com o que ouviu.

No *Duo for Pianists II* (1958), as ‘deixas’ ocorrem entre cada bloco de material. Assim que um dos pianistas termina uma passagem, ele deve ouvir o próximo som realizado pelo outro pianista: isto se torna a ‘deixa’ para o próximo bloco de material a ser realizado. Outras vezes, como na peça solo *For Pianist* (1959), o pianista deve reagir de acordo com suas próprias ações, tanto a partir de acidentes ou erros que são cometidos, como condições imprevistas de acústica.

Em outras peças, a partitura é substituída por instruções que salientam as reações entre os instrumentistas, servindo como uma proposta de jogo. Entre estas instruções de *Play*, encontramos:

Toque às vezes independentemente, às vezes em coordenação: com os outros (no momento que começam ou param, ou ao mesmo tempo em que tocam ou no momento que se deslocam); um instrumentista deve tocar (começar ou, com sons longos, começar e parar ou apenas parar) a um sinal (ou depois de dois a cinco segundos de um sinal) que ele próprio não pode controlar (ele não sabe quando o sinal vai ser produzido).¹¹²

Em *For 1, 2 or 3 People* (1964), a instrumentação não é definida. As alturas podem ser tocadas em seis claves diferentes e/ou instrumentos transpositores (como saxofones, clarinetes ou trompas). Cada intérprete deve estabelecer um jogo de reações com os outros instrumentistas, permanecendo atento a cada situação ou mudança de situação. Deve também estar consciente de sua própria inserção no tempo, tanto no individual como no geral. Deve considerar ainda a acústica da sala e do espaço ocupado.

¹¹² Instruções transcritas em: Bosseur, 1999. p. 135-136.

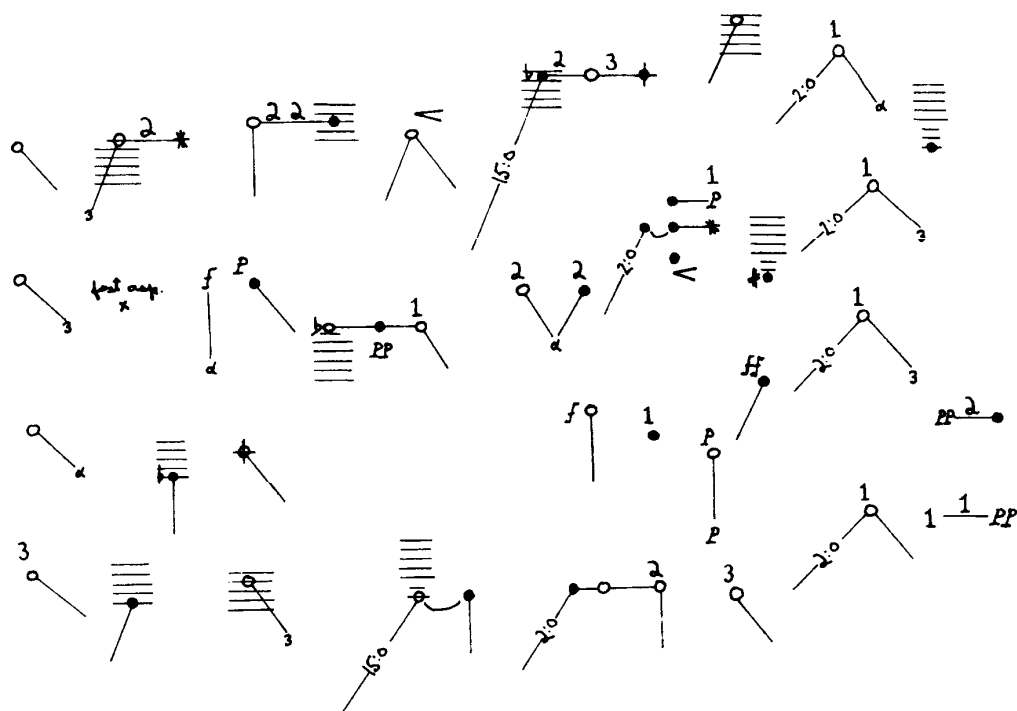


Fig.64- *For 1, 2 or 3 People*. (Bosseur, 1999, p.139)

Em peças posteriores, alguns elementos também não são especificados, como a instrumentação, o número de executantes ou o tempo total da obra: *Edges* (1968) para qualquer instrumento, *Toss* (1968) para oito instrumentistas, *Snowdrop* (1970) para cravo ou outro instrumento de teclado e *Exercises* (1973-74) para qualquer número de executantes.

1.7.5- Karlheinz Stockhausen (1928)

KLAVIERSTÜCKE I-XI

Klavierstücke I-XI foram escritas entre 1952 e 1956 e representam um marco importante para o repertório para piano do século XX. Apesar de *Klavierstück XI* ser a única peça na qual encontramos elementos livres para o intérprete, o comentário sobre alguns aspectos das peças anteriores faz-se necessário, para esclarecer alguns pontos do desenvolvimento da notação e dos recursos sonoros do piano. As peças *Klavierstücke I-IV* (1952-1953) se situam entre as primeiras de Stockhausen que combinam a organização serial com texturas pontilhistas.

No *Klavierstück I*, observamos a utilização de complexas proporções rítmicas:

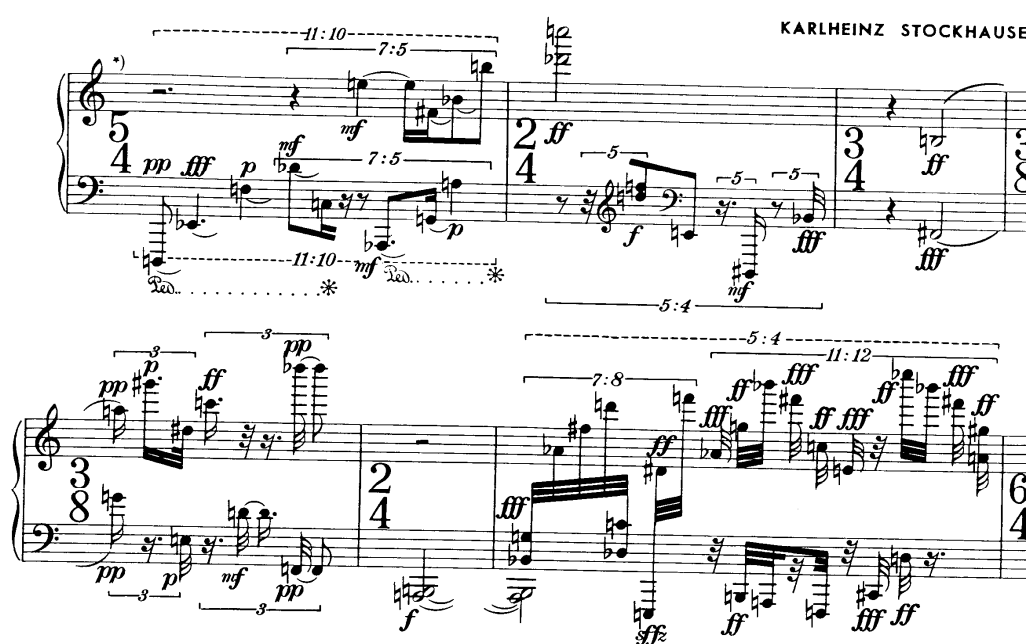


Fig.65- Início do *Klavierstück I*. Copyright by Universal Edition, London, 1954.

O compositor coloca uma nota ao pé da página, que se refere ao asterisco colocado no início da partitura, indicando que:

O tempo de cada peça, determinado pelo menor valor de nota, é 'o mais rápido possível'. Quando o pianista estabelecer este tempo e determiná-lo metronomicamente, todas as proporções de tempo mais complicadas dentro dos colchetes podem ser substituídas por mudanças de tempo.

Desta maneira, o compositor está prevendo um andamento um pouco mais rápido ao utilizar uma proporção de 7:5, enquanto na proporção de 7:8, um andamento um pouco mais lento. Mesmo assim, a parte rítmica da peça é extremamente difícil de ser executada, já que o intérprete deve calcular as proporções dos valores. Para Morgan (1991, p. 374):

As durações individuais são concebidas não tanto como valores absolutos, calculados pela sua própria importância, mas meramente como subdivisões aproximadas de valores maiores. Apenas estes valores maiores são realmente ‘fixados’, uma vez que (...) nenhum pianista poderia tocar precisamente as durações indicadas.¹¹³

É interessante comparar esta peça com o *Klavierstück X* logo mais abaixo, que expõe a mesma questão de mudança de tempo, mas propõe uma solução diferente para a notação.

KLAVIERSTÜCKE V-X

Os *Klavierstücke V-X* (1954-1955) introduzem formas de ataque¹¹⁴ que estarão presentes também em *Klavierstück XI*. As instruções do compositor¹¹⁵ – que são iguais para os *Klavierstücke V-X* – referem-se respectivamente aos símbolos inseridos logo abaixo:

- *abaixar a tecla na duração indicada;*¹¹⁶
- *‘portato’: uma pequena cesura entre a nota ‘portato’ e a seguinte; abaixar a tecla completamente e levantar gradualmente, de maneira que a nota continua soando, mas cada vez mais suave e brilhante;*
- *‘staccato’;*
- *‘legato’: o ataque da nota e a liberação da anterior devem soar, muito brevemente, juntas. Utilizar o pedal direito apenas nos saltos;*
- *ataque ‘staccato’,¹¹⁷ seguido imediatamente pelo abaixamento silencioso da tecla, de maneira que a nota continue soando suavemente, depois do ataque curto.*

¹¹³ O intérprete é confrontado aqui com a questão da extrema complexidade das peças seriais, que o leva a tomar decisões pessoais e aproximativas para as dificuldades apresentadas, mostrando o paradoxo que existe entre a estrutura extremamente precisa do serialismo e a liberdade de decisão do intérprete frente às dificuldades.

¹¹⁴ Stockhausen foi bastante influenciado pelas formas de ataque do *Mode de valeurs et d'intensités* (terceiro dos *Quatre Études de rythme*) de Olivier Messiaen de 1949, que conheceu ao frequentar o Curso de Verão de Darmstadt em 1951. (Morgan, 1991, p. 345).

¹¹⁵ Instruções do compositor. Stockhausen, Karlheinz. *Klavierstück VI*. (partitura). London, Universal Edition, 1965.

¹¹⁶ Em *Klavierstück XI*, este tipo de ataque é indicado pela letra N, de Normal.



Fig.66- Formas de ataque das peças *Klavierstücke V-X*.

O compositor combina ainda os ataques *portato* e *staccato* com recursos de pedal, gerando outros tipos de ressonância.

Stockhausen avança uma etapa pianística em relação ao *Mode de valeurs et d'intensités* de Messiaen,¹¹⁷ pois explica como realizar as diferentes formas de ataque e os recursos de pedal, mostrando-se consciente também da diferença de ressonância entre os registros do piano. Por exemplo, o compositor indica nas instruções para uma passagem “*o mais rápido possível*”, deve ser tocada um pouco mais devagar no registro grave para que as notas soem claramente articuladas. O compositor se refere também à qualidade do som que deseja produzir: suave, brilhante ou bem articulado. Stockhausen coloca um tipo de indicação de pedal relativo aos registros: deve ser abaixado metade no registro médio, 1/3 no registro grave, 2/3 no registro agudo e completamente no registro mais agudo. O símbolo do uso de pedal é igual para todos os registros:

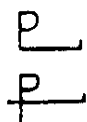


Fig.67- Indicação de pedal inteiro e indicação de pedal parcial, respectivamente. Copyright by Universal Edition, London, 1965.

No caso do abaixamento do pedal após um ataque *staccato*, o compositor indica que o “*tempo entre o ataque e o pedal deve ser relativamente longo no registro mais grave e mínimo no registro mais agudo*”.

¹¹⁷ Geralmente encontramos este ataque em notas graves, cuja ressonância é naturalmente maior, facilitando o efeito desejado pelo compositor. Segundo Martine Joste, por ser característico de *Klavierstücke V-XI* de Stockhausen e por ter sido utilizado inicialmente por este compositor, este ataque ficou conhecido por “*Ataque Stockhausen*”. Informação obtida durante a realização de Estágio de Doutorado no exterior. Paris, março/junho de 2005.

¹¹⁸ Apesar de Messiaen indicar doze diferentes formas de ataque, não explica a diferença entre elas e não fornece indicações de execução, como faz Stockhausen.

Stockhausen contribui assim para a técnica pianística, quanto ao desenvolvimento dos recursos de ressonância do piano (nos seus diferentes registros), a partir de diferentes formas de ataque e recursos do pedal.

Quanto ao desenvolvimento de notação, devemos fazer algumas observações. Em *Klavierstück VI* (1954-1955), o compositor coloca um tipo de pauta com treze linhas para designar os diferentes andamentos (em marcações de metrônomo para a colcheia), conforme especificado abaixo:

♩ =	180
	160
	142
	127
	113,5
	101
	90
	80
	71
	63,5
	57
	50,5
	45

Fig.68- Pauta com escala de andamentos em *Klavierstück VI*. Copyright by Universal Edition, London, 1965.

A partitura contém esta pauta adicional acima da pauta tradicional, como mostra o exemplo abaixo:¹¹⁹

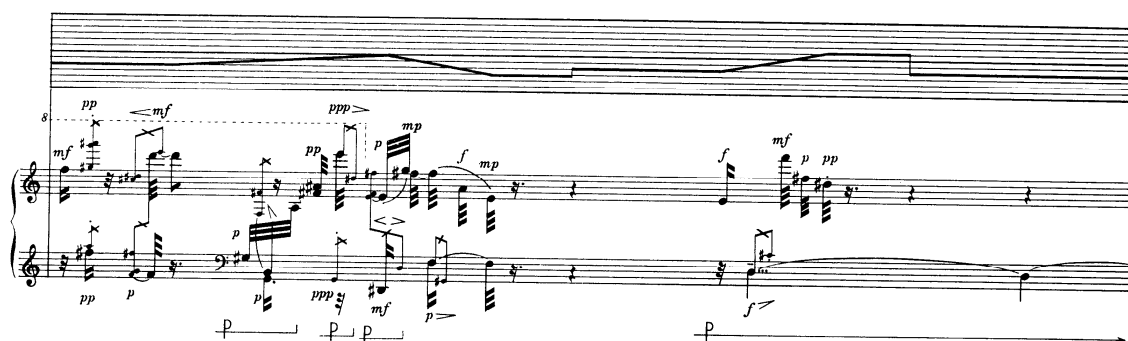


Fig.69- Início do *Klavierstück VI*. Copyright by Universal Edition, London, 1965.

¹¹⁹ Este tipo de notação foi claramente influenciado pelo desenvolvimento, na mesma época, de uma notação gráfica para a música eletrônica na peça *Study II* (1954) de Stockhausen. Para mais detalhes, consultar: Morgan, 1991, p. 465.

O compositor estipula que quando “*indicações de tempo e modos de ataque forem contraditórios, o modo de ataque terá preferência*”,¹²⁰ pois certos tipos de ataque modificam o tempo, como é o caso do ‘*portato*’ e do ‘*ataque staccato*’ (não confundir este com o simples ‘*staccato*’).

Em *Klavierstück X*, ocorrem algumas alterações na notação das durações. O compositor diferencia três tipos de ‘*velocidade relativa*’, dependendo se o colchete está no sentido horizontal, crescente ou decrescente, designando, respectivamente, *muito rápido*, *accelerando* ou *ritardando*:

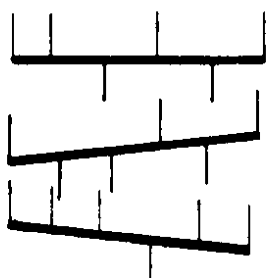


Fig.70- Velocidades relativas no *Klavierstück X*. Copyright by Universal Edition, London, 1965.

O compositor coloca ainda valores de duração acima da pauta, representando uma escala aproximada, dentro das quais as notas devem ser inseridas:

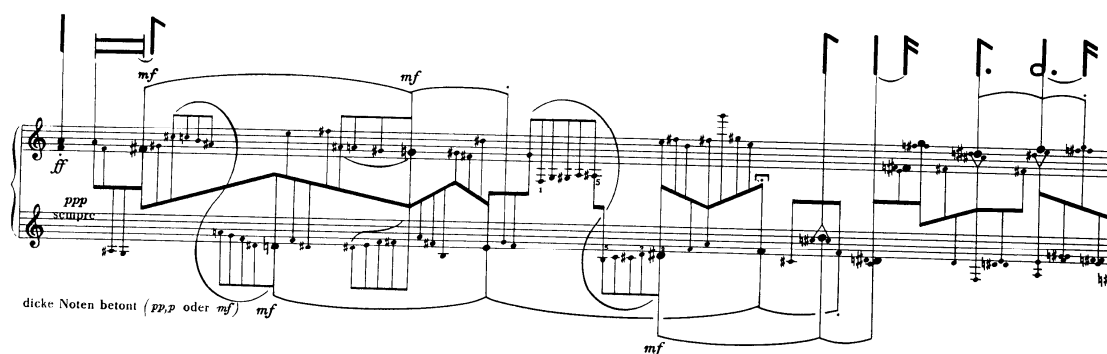


Fig.71- Início do *Klavierstück X*. Copyright by Universal Edition, London, 1965.

¹²⁰ Instrução do compositor. Stockhausen, Karlheinz. *Klavierstück VI* (partitura). London: Universal Edition, 1965.

O compositor determina que o tempo para as durações subordinadas (que se inserem dentro dos valores maiores) é ‘*o mais rápido possível*’, afirmando que este tempo pode variar na razão de 2;3. Este tipo de escrita se aproxima da notação proporcional de durações: ao invés das durações serem relativas à distância entre as cabeças das notas, se referem a um outro valor de duração. Sendo assim, podemos observar, ao longo da partitura, apenas uma nota ou várias notas subordinadas ao mesmo valor de duração: quanto mais notas houver, mais curto será o valor da duração de cada uma.

Estes diferentes tipos de notações introduzidos em *Klavierstück V-X*, já prenunciam a possibilidade de uma liberdade maior ao intérprete. Segundo Bosseur (1999, p. 33), “*em obras como Klavierstücke V-X (1954-1955) de Stockhausen (...), as notações perdem sua rigidez; surgem estímulos subjetivos oferecidos à imaginação do intérprete*”.

KLAVIERSTÜCK XI

A peça consiste em dezenove trechos escritos em notação convencional, que podem ser tocados em qualquer ordem, escolhida pelo intérprete no momento da execução. A peça é impressa em uma folha grande de papel (ca. de 53cm x 93cm), de maneira que o intérprete possa visualizar os dezenove trechos. Segundo instruções do compositor,

*O intérprete observará ao acaso a folha de música e começará a execução da peça por qualquer grupo, o primeiro que seu olhar encontrar; ele decidirá por si próprio o tempo (exceção feita para as notas em tamanho pequeno), o nível de dinâmica e o tipo de ataque.*¹²¹

No final de cada grupo, há indicações sobre tempo, nível de dinâmica e forma de ataque, que devem ser aplicados ao próximo grupo a ser executado. Ao todo o compositor estipula seis *tempi*, seis níveis de dinâmica e seis formas de ataque, assim especificados:

- o próprio intérprete deve determinar seis *tempi*, situados entre T° I (muito rápido) e T° VI (muito lento);

¹²¹ Instruções do compositor. Stockhausen, Karlheinz. *Klavierstück XI*. (partitura). London: Universal Edition, 1957.

- os níveis de dinâmica são escalonados entre *ff* e *ppp* (*ff*, *f*, *mf*, *p*, *pp* e *ppp*). Dentro de cada um destes níveis, o compositor estipula sinais de acentuação correspondendo a um aumento de intensidade, correspondendo a um, dois ou três graus, respectivamente:



Fig.72- Sinais de acentuação em *Klavierstück XI*.

- além das cinco formas presentes nos *Klaviestücke V-X*, encontramos uma sexta forma de ataque, que combina uma nota em *staccato* com o uso do pedal direito ($\frac{2}{3}$, $\frac{1}{2}$ ou $\frac{1}{3}$), segundo o registro dos sons tocados (quanto mais grave o registro, menos o pedal deve ser abaixado):



Fig.73- Notação para execução de *staccato* com pedal em *Klavierstück XI*.

O compositor também faz combinações simultâneas de ataques, diferentes para cada uma das mãos:

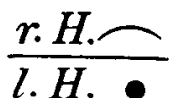


Fig.74- Exemplo de combinação simultânea de ataque em *Klavierstück XI*. Copyright by Universal Edition, London, 1967.

O intérprete pode conectar cada grupo a qualquer um dos outros dezoito, sempre olhando ao acaso a partitura e de acordo com as indicações de tempo, nível de dinâmica e forma de ataque, presentes no final do grupo anterior.

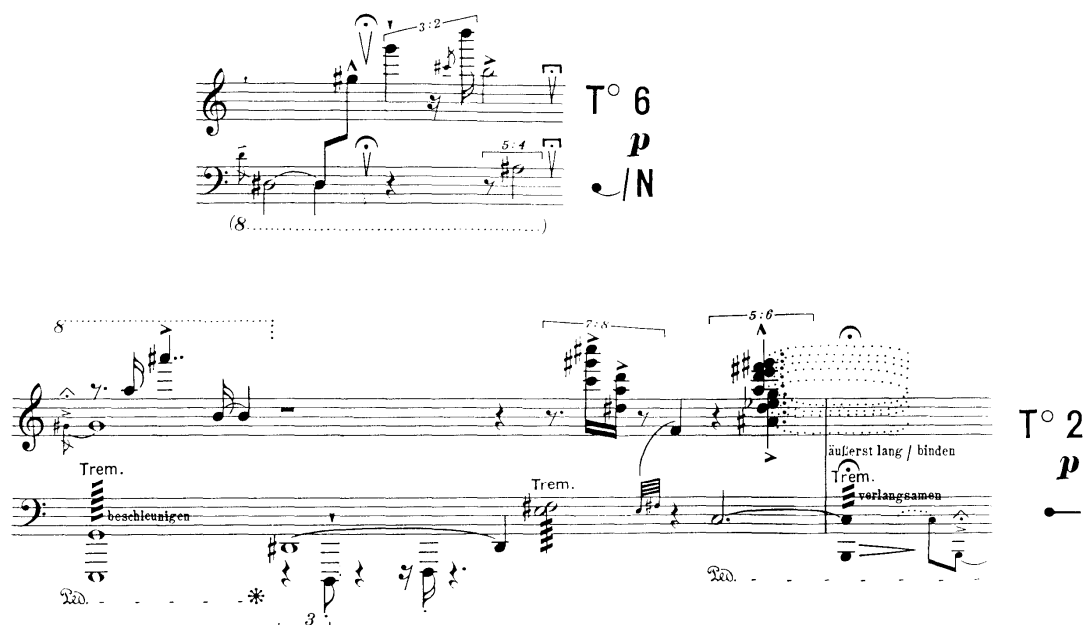


Fig.75- Dois dos dezenove trechos de *Klavierstück XI*. Copyright by Universal Edition, London, 1967.

Em três destas indicações, um destes três elementos foi deixado *ad libitum* para o intérprete. O compositor determina que o intérprete nunca deve ligar expressivamente os grupos escolhidos ou omitir intencionalmente outros.

Quando o grupo é tocado pela segunda vez, certas mudanças devem ser realizadas (transposições de uma ou duas oitavas e adição ou omissão de notas). A peça termina quando o executante tocar um trecho pela terceira vez. É possível que alguns grupos sejam tocados uma única vez ou outros nem cheguem a ser.

O compositor estipula que esta peça deve ser executada duas ou mais vezes no decurso de um mesmo programa. Desta maneira, Stockhausen (*apud* Bosseur, 1999, p. 37) considerava que o público teria possibilidade de perceber o caráter móbil da obra: “*Em toda música composta de maneira móbil, deve-se apreender esta mobilidade na primeira audição; no caso contrário, ela é simplesmente mal escrita*”.

Apesar da preocupação do compositor com a necessidade das escolhas do intérprete serem realmente efetuadas no momento da execução (relativas ao grupo a ser executado, o tempo, a dinâmica e o ataque), a extrema dificuldade de execução destas alterações, leva o intérprete a ‘preparar’ uma ou duas versões para a sua execução ao vivo.

Ao mesmo tempo, podemos ver nesta preocupação de Stockhausen com o acaso no momento da execução, um prenúncio das experiências que realizará mais tarde com a improvisação.¹²²

É interessante estabelecer as diferenças entre *Klavierstück XI* (1956) e a 3ª *Sonata* de Boulez (1956-57), pois as peças foram escritas quase na mesma época (a primeira é um pouco anterior) e representam posicionamentos similares. Enquanto na 3ª *Sonata* o percurso da obra é bastante direcionado e as únicas alterações possíveis são em relação ao andamento (mesmo assim Boulez determina metronomicamente as alterações de andamento), em *Klavierstück XI* o percurso é totalmente livre e as alterações se referem ao andamento, à dinâmica e à forma de ataque.

OUTRAS PEÇAS

A partitura em espiral de *Zyklus* (1959), para percussão solo, é construída de maneira que possa ser lida normalmente ou de trás para frente (ao colocar a partitura de cabeça para baixo) e o intérprete possa começar em qualquer ponto de qualquer página. Uma vez decidido o ponto inicial e a direção que será tomada, a sequência total dos eventos é fixada e a execução segue normalmente, até que o ponto inicial seja atingido novamente, quando a peça é então finalizada. Diferentemente de *Klavierstück XI*, a forma geral desta peça é determinada, mas os detalhes são parcialmente variáveis. A colocação da cabeça de no quadrado da ‘pauta’ indica o ponto de ataque; seu tamanho é relativo à sua intensidade:

¹²² Bosseur (1999, p. 137) afirma que Stockhausen preferia a denominação de ‘música intuitiva’ ao invés de improvisação. Para mais informações sobre esta terminologia, consultar p. 176.

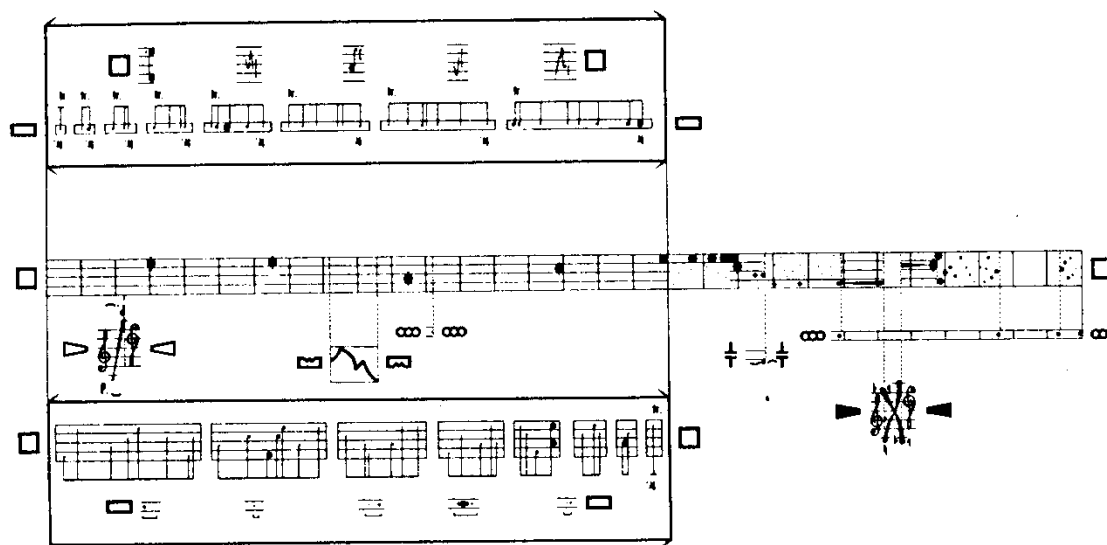


Fig.76- Trecho de *Zyklus*. (Morgan, 1991, p. 372).

O executante pode escolher os eventos acima ou abaixo da ‘pauta’ central, podendo inseri-los em qualquer ordem, pelo mesmo tempo compreendido pelos compassos da ‘pauta’ central.

A partir do início da década de 1960, Stockhausen busca a integração da música eletrônica e instrumental, através da manipulação eletrônica de execuções ao vivo. Em 1964, Stockhausen forma seu próprio grupo, o *Stockhausen Ensemble*, dedicado à execução da sua própria música, que combina improvisações e meios eletrônicos, como *Prozession* (1967) e *Kurtzwellen* (1968). O compositor alcança um estágio extremo ao compor *Aus den sieben Tagen* (1968), peça na qual a partitura é substituída por textos escritos, contendo instruções de execução. Segundo Bosseur (1999, p. 137):

Através destas partituras de texto, o compositor se torna o catalizador de uma ação onde as condições de base são, certamente, ainda definidas por ele, mas a partitura, objeto colocado entre o executante e seus parceiros, desaparece para transformar-se em um roteiro de ações e reações, subjacente a um momento de prática musical.

1.8- PROCESSOS DA UTILIZAÇÃO DO ACASO NA MÚSICA BRASILEIRA

Algumas das primeiras experiências musicais com o acaso no Brasil foram conduzidas pelos integrantes do Grupo Música Nova de São Paulo, no início dos anos 1960.¹²³ Segundo Zeron (1991, p. 32), o Manifesto Música Nova representa a “*terceira e mais radical tentativa de renovação do pensamento musical no Brasil*”. As outras duas tentativas foram a Semana de Arte Moderna¹²⁴ de 1922 e o Manifesto Música Viva de 1946. Zeron (1991, p. 33-34) considera esta terceira tentativa “*a mais conseqüente*”, por vários motivos: unificação em torno de uma política cultural, colaboração com os poetas concretistas, projeção internacional do movimento e constatação dos limites/contradições das suas propostas.

Zeron (1991, p. 33) afirma que o Grupo Música Nova “*retoma em seu manifesto algumas diretrizes estéticas e ideológicas do Música Viva*”. Entenderemos melhor então o Grupo Música Nova ao discutirmos alguns aspectos deste movimento anterior.

O Grupo Música Viva foi formado em 1939 pelo compositor Hans-Joachim Koellreutter¹²⁵ em torno inicialmente de alguns músicos, juntando-se logo depois alguns jovens compositores e alunos de Koellreutter, como Cláudio Santoro, César Guerra Peixe, Geni Marcondes e Eunice Katunda, interessados em produzir e divulgar a música de vanguarda. Um pouco mais tarde, Esther Scliar e Edino Krieger juntam-se ao grupo. A partir de 1940, o grupo edita a Revista Música Viva, que no seu primeiro número inclui um texto de apresentação das idéias do Grupo. Mais dois manifestos serão publicados: o Manifesto 1944 e o Manifesto 1946, este último considerado por Neves (1977, p. 93) como

¹²³ Apontamos um importante trabalho utilizado para a pesquisa sobre o Grupo Música Nova: Zeron, C. A. de M. R. *Fundamentos histórico-políticos da música nova e da música engajada no Brasil a partir de 1962: o salto do tigre de papel*. São Paulo, 1991. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

¹²⁴ Das três tentativas, esta é a única que não apresentou uma verdadeira renovação das técnicas composicionais. Segundo Neves (1977, p. 83), “*o modernismo nacionalista representou uma força conservadora de manutenção dos elementos constitutivos da linguagem musical do passado próximo*”.

¹²⁵ Flautista e regente alemão, nasceu em 1915 e em 1939 emigrou para o Brasil. Recebeu a nacionalidade brasileira em 1948. Foi um grande fomentador da música de vanguarda no Brasil, organizando Cursos e Seminários em várias cidades brasileiras, fundando em 1952 a Escola Livre de Música de São Paulo.

o “*mais importante texto de definição do grupo*”. Os pontos básicos deste texto, segundo Neves (1977, p. 94), são os seguintes:

- 1- *a música como produto da vida social;*
- 2- *a música como expressão de uma cultura e de uma época;*
- 3- *a necessidade de se educar para a nova música;*
- 4- *a concepção utilitária da arte;*
- 5- *a postura revolucionária essencial.*

Neves (1977, p. 95-96) define ainda os pontos chaves da ideologia do grupo, que seriam a “*busca pelo eternamente novo e o engajamento social*”.

Nesta segunda tentativa de renovação do pensamento musical, observa-se uma violenta contrapartida nacionalista, representada principalmente pela *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* (1950) de Camargo Guarnieri, talvez o que tenha contribuído para apressar a dissolução do grupo, que já vinha abalado.

O Grupo Música Nova surge após esta retomada de vigor do nacionalismo brasileiro, opondo-se a este nacionalismo e resgatando algumas idéias do Música Viva. Para Zeron (1991, p. 33), os pontos em comum do Grupo Música Nova com este movimento são:

a vinculação imediata entre música e sociedade, a atualização da linguagem e uma concepção funcionalista da prática artística. Apoiando-se numa discussão a um tempo conceitual e técnica no nível da linguagem musical, o ‘Manifesto Música Nova’ avança assim vários pontos de ruptura não só com o nacionalismo folclorizante de Camargo Guarnieri, mas também com o nacionalismo de esquerda.

Neves (1977, p. 151) denuncia, além da influência do Grupo Música Viva na busca pelo novo, a influência dos escritores paulistas, que começaram a se mobilizar por uma renovação da linguagem, uma década antes:

Quando por ocasião do IV Centenário da fundação de São Paulo, em 1954, reuniu-se o Congresso de Escritores, foi novamente denunciada a alienação da linguagem poética (como em 1922) e lembrada a necessidade de compromisso com as novas técnicas e com os novos instrumentos de comunicação. (...) a nova geração de escritores paulistas tenderia para a pesquisa formal e para a invenção de novas estruturas, dirigindo-se para o concretismo.

Este ponto de vista é compartilhado por Mendes (1994, p. 72;75), que afirma:

A poesia concreta já tinha chamado a minha atenção nos anos 50, quando a revista O Cruzeiro publicou aquela reportagem famosa sobre os novos poetas e sua tomada de posição corajosa, sua disposição de mudar tudo. (...) Senti logo uma grande afinidade com a poesia concreta, que foi aumentando à medida que a conhecia melhor.

É em torno dos poetas concretistas Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos que os compositores paulistas se reúnem. Neves (1977, p. 161-162) cita o trabalho comum realizado entre compositores e escritores:

Em janeiro de 1954, por ocasião do V Curso Internacional de Férias Pró Arte de Teresópolis, dirigido por Koellreutter, foram realizadas oralizações de poemas da série 'Poetamenos', por Décio Pignatari e pelos compositores Damiano Cozzella e Luiz Carlos Vinholes; no ano seguinte comemorando o primeiro aniversário da criação do 'Movimento Ars Nova' de São Paulo, eram apresentadas oralizações da mesma série 'Poetamenos' (de Augusto de Campos) e trechos de 'Noigandres'. (...) Estas oralizações representam uma maneira original de trabalhar musicalmente os textos poéticos, explorando-lhes as sonoridades e a espacialização.¹²⁶

Este novo grupo é formado inicialmente pelos compositores Damiano Cozzella (1929), Willy Corrêa de Oliveira (1938), Rogério Duprat (1932-2006) e Gilberto Mendes (1922). A identidade inicial dos membros do grupo é representada pelas seguintes características:

- Os compositores são integrantes do Partido Comunista Brasileiro (Zeron, 1991, p. 33);
- A primeira tendência composicional do grupo foi o serialismo.¹²⁷ Como exemplo, citamos as peças: *Concertino para trompa, oboé e cordas* (1958) e *Organismo* (1961)¹²⁸ de Rogério Duprat; *Ricercare* (1960) e *Música para doze instrumentos* (1961)

¹²⁶ Campos (1998, p. 157) comenta que em junho de 1954, por ocasião da vinda do compositor Pierre Boulez ao Brasil, ele e os poetas Décio Pignatari e Haroldo de Campos se reuniram no apartamento do pintor Waldemar Cordeiro para uma confraternização com o compositor. Nesta ocasião, Campos descreve que “Conversamos muito, um pequeno grupo, confraternizando em Webern e Mallarmé (o de *Un coup de Dés*), que os poetas concretos consideravam coincidentemente a base de suas propostas poéticas. Chegamos a improvisar para ele, inclusive, uma leitura a várias vozes de alguns poemas pluricoloridos da série do *Poetamenos* (1953), que já circulava entre nós em cópias datilografadas e estampadas com carbonos de várias cores. Mais tarde, empregaria, também ele, cores na partitura da sua *Terceira Sonata*”.

¹²⁷ Os compositores do grupo tinham participado de cursos e festivais em Darmstadt, Donaueschingen, Paris, Madrid e outros centros, com Stockhausen, Boulez, Pousseur, Berio e Nono. (Zeron, 1991, p. 61). Mendes (1994, p. 69) relata que em 1962 fez sua “primeira ‘peregrinação’ a Darmstadt”, juntamente com os compositores Willy Corrêa de Oliveira e Rogério Duprat, “todos nós compositores ávidos de beber na fonte original, os ensinamentos preciosos de Boulez, Stockhausen, Pousseur, Ligeti, Berio e Nono”.

¹²⁸ Segundo Neves (1977, p. 162), esta é a primeira obra baseada em poema concreto (de Décio Pignatari).

de Gilberto Mendes; *Música para Marta* (1961) de Willy Corrêa de Oliveira; *Homenagem a Webern* (1961) de Damiano Cozzella.

- Os compositores possuíam formação nacionalista anterior: Segundo Zeron (1991, p. 58), somente Damiano Cozzella não teve formação nacionalista, iniciando-se diretamente nas técnicas vanguardistas. Gilberto Mendes e Rogério Duprat introduziram-se no nacionalismo através de estudos com Cláudio Santoro. Neves (1977, p. 165) afirma que Willy Corrêa de Oliveira “*praticou o nacionalismo de orientação modal e polifônica em suas primeiras obras*”.
- Os compositores reconheciam e apontavam contradições no discurso nacionalista dos anos 1950.¹²⁹

A primeira manifestação deste Grupo enquanto um movimento articulado acontecerá em 1961, na VI Bienal de São Paulo, quando a Orquestra de Câmara de São Paulo, regida por Olivier Toni, apresentou peças (citadas acima como seriais) dos quatro compositores: *Organismo* (1961) de Rogério Duprat; *Música para doze instrumentos* (1961) de Gilberto Mendes; *Música para Marta* (1961) de Willy Corrêa de Oliveira; *Homenagem a Webern* (1961) de Damiano Cozzella.

Alguns dos membros do grupo tiveram conhecimento da música de John Cage e do emprego da indeterminação em música no Festival de Darmstadt de 1962, no qual estavam presentes os compositores Gilberto Mendes, Rogério Duprat, Willy Corrêa de Oliveira e o maestro Júlio Medaglia. Mendes (1994, p. 69) afirma que Cage esteve em Darmstadt uns dois anos antes e “*balançara o coreto da Neue Musik (...) com seu indeterminismo ‘zen’, com sua conferência sobre o nada, com um recado musical que não tinha coisa alguma a ver com a filosofia estética daquele verdadeiro ‘santuário’ de celebridades européias*”, atestando que teve contato, ainda que indiretamente, com as idéias do compositor americano. Rogério Duprat (*apud* Gaúna, 2001, p. 52), presente no mesmo Festival, comenta:

¹²⁹ Segundo Zeron (1991, p. 50-51), a contradição residia no fato que a música brasileira não poderia ser completamente nacional, já que tomava emprestado elementos musicais europeus, como grafia, princípios de estruturação e de forma. Mendes afirma (*apud* Zeron, 1991, p. 51) que, “*Entendida a música como linguagem, desfazem-se todas aquelas velhas questões entre forma e conteúdo, música nacional e cosmopolita, tão ao gosto brasileiro, pois constatamos que ela é uma só em toda a arte do Ocidente*”.

Ter ido para a Europa foi muito importante, mas o mais curioso foi que, chegando lá, conheci os alunos americanos. Eles se importavam muito pouco com o estruturalismo de vanguarda européia; para eles a prioridade estética estava em seu próprio país, encabeçada musicalmente por John Cage. Não conhecia Cage, apenas Koellreutter havia comentado comigo sobre ele, numa carta que havia me enviado quando estava em Genebra.

Em 1963, o grupo publica seu *Manifesto Música Nova* ou *Por uma nova música brasileira* na revista ‘Invenção’.¹³⁰ Além dos quatro compositores citados acima, também assinaram o manifesto: Régis Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia e Alexandre Pascoal. Zeron (1991, p. 59-60) resume bem os pontos principais do manifesto, que tem como tema central o “compromisso total com o mundo contemporâneo”:

- 1- Desenvolvimento interno da linguagem musical através de uma retomada e assimilação crítica da herança musical contemporânea;
- 2- Vinculação da música aos meios de comunicação de massa, assumindo a distribuição como complemento necessário à produção, e mediador significativo do consumo;
- 3- Compreensão da música sob critérios a um tempo psicológicos, sociais, político-econômicos e culturais;
- 4- Refutação radical do personalismo romântico e do folclorismo populista ao colocar a música como atividade coletiva tanto na produção, quanto na distribuição e no consumo;
- 5- Redefinição da educação musical como processo de aprendizagem da linguagem musical, entendendo-a não como mera transmissão de conhecimentos, mas como integração na pesquisa;
- 6- Inter-relacionamento da música numa atividade interdisciplinar, visando elaborar uma teoria semântica musical como meio de redimensionar o binômio criação-consumo numa concepção de arte que se conscientiza do cenário histórico político em que se insere, e interfere voluntariamente sobre ele.

É neste aspecto de “inter-relacionamento da música numa atividade interdisciplinar” que encontramos a proposição do uso do acaso (Invenção, 1963, p. 6):

música nova: procura de uma linguagem direta, utilizando os vários aspectos da realidade (física, fisiológica, psicológica, social, política e cultural) em que a máquina está incluída. extensão ao mundo objetivo do processo criativo (indeterminação, inclusão de elementos ‘alea’, acaso controlado).

¹³⁰ *Invenção*. ano 2 N. 3. junho. São Paulo: Invenção, 1963, p. 6. Podemos encontrar a transcrição deste manifesto em Mendes, 1994, p. 73-74.

Zeron (1991, p. 110-111) afirma que foi a partir da publicação do manifesto que os compositores do grupo superaram a fase serial-dodecafônica, “*expandindo o universo sonoro pela incorporação de outros sons (eletrônicos, ruídos, microtons), linguagens (poética, teatral, visual, etc.) e grafias*”.¹³¹

Para Neves (1977, p. 147), os compositores brasileiros utilizaram “*os mesmos recursos e segundo o mesmo caminho da arte contemporânea internacional, (...) praticando o serialismo integral, a aleatoriedade, a arte-total, a eletroacústica*”. Desta maneira, poderíamos imaginar que os elementos de identidade nacional¹³² foram eliminados completamente, o que não é o caso. Mendes (1994, p. 83-84) destaca que o que diferenciou a produção do Grupo da música de vanguarda realizada em outros países, foi o trabalho realizado com a poesia concreta:

Neste momento, sobretudo eu e Willy Corrêa de Oliveira, estávamos criando um tipo de música, nova não só com relação à música brasileira, mas também nova, original, com relação à própria música que era feita na Europa e nos Estados Unidos. Era o que fazíamos em cima dos poemas concretos, a experiência com uma música de fonemas e microtonalisms, pensada em termos de música eletrônica, porém, para vozes corais. Os europeus e norte-americanos não faziam essa música, estavam voltados a outros tipos de experiências; eles nem tinham à sua disposição textos da qualidade daqueles que a poesia concreta nos oferecia.

Apesar da importância do Grupo Música Nova para a introdução do acaso na música no Brasil, a primeira obra a incorporar elementos ao acaso – neste caso a forma aberta – foi escrita por um compositor que não pertencia ao Grupo, mas que influenciou profundamente sua criação: *Sistática* ou *Quatro Sistáticas* para flauta solo (ou flauta e

¹³¹ Zeron (1991, p. 77-78;111) afirma que esta abertura da composição à pesquisa, pronuncia o desmantelamento do Grupo em 1964: “Rogério Duprat e Damiano Cozzella, além de oporem sua opção musical neo-dadaísta derivada da influência do trabalho de John Cage ao estruturalismo de linha européia dos dois outros compositores, declaram o primado do consumo sobre a produção, abrem uma firma produtora de jingles (a Audimus Ltda.) onde fazem música de encomenda, apostando na idéia de que nada mais havia a fazer no campo da chamada ‘música erudita’. (...) Já Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes mergulham profundamente num trabalho de pesquisa da linguagem musical, o primeiro recuperando cada vez mais a herança clássica e contemporânea, além do barroco brasileiro, dentro do código de vanguarda, o segundo experimentando o interrelacionamento de diversas linguagens expressivas, como por exemplo no teatro musical”.

¹³² Ao citarmos a questão da identidade nacional, nos referimos ao elemento singular e referencial que destacaria a produção nacional das correntes estrangeiras, totalmente alheia aos apelos folcloristas.

percussão) composta em 1954 por Koellreutter.¹³³ A peça *Instrução 61* (1961) de L. C. Vinholes (1933),¹³⁴ para quatro instrumentos não especificados, como o próprio título confirma, é formada por instruções de manipulação de 100 cartões contendo símbolos gráficos (linhas e pontos), necessitando do auxílio de um colaborador para cada instrumentista, que determinará a ordem e a duração de exposição de cada cartão.

Dos compositores do Grupo, podemos citar as peças *Um Movimento* (1962) de Willy Corrêa de Oliveira sobre poema de Haroldo de Campos e *Nascemorre* (1963) de Gilberto Mendes sobre poema de Décio Pignatari, como as primeiras a empregar estruturas aleatórias.

Dentro do repertório para piano, encontramos duas peças pioneiras compostas em 1962, mas contendo propostas bastante diferentes. *Música para piano nº1* de Gilberto Mendes utiliza o dodecafonismo aliado à forma aberta dos quatro módulos que fazem parte da peça, denotando influência dos compositores europeus (Boulez e Stockhausen). *Instrução 62* (para instrumento de teclado) de L. C. Vinholes, emprega cartões de maneira similar à obra *Instrução 61* (nesta peça são utilizados 144 cartões), necessitando também do auxílio de um colaborador para manipular os cartões. Esta peça, por sua vez, remete ao pensamento e à obra do compositor americano John Cage.

Outras peças posteriores do Grupo e que fazem parte deste trabalho são: *Blirium C 9* (1965) de Gilberto Mendes; *Dois Intermezzos, Kitsch* (1968), *Impromptu para Marta* (1971) e *Dois Prelúdios* de Willy Corrêa de Oliveira.

O início do emprego dos processos de utilização do acaso no Brasil deve-se, em grande parte, aos compositores do Grupo Música Nova. Após a publicação do seu manifesto e da divulgação das peças citadas, este recurso composicional (denominado especificamente de indeterminação, improvisação, forma aberta ou música aleatória) foi utilizado por uma extensa gama de compositores brasileiros, como poderemos verificar nas peças estudadas nesta pesquisa.

¹³³ Informação obtida em Neves (1977, p. 88) e no catálogo do compositor. In: Kater, Carlos (org.). *Catálogo de obras de H. J. Koellreutter*. Belo Horizonte: Fundação de Educação Artística/FAPEMIG, 1997. p. 32. Foi possível consultar uma cópia do manuscrito desta partitura no acervo do pianista Sérgio Villafranca, divulgador da obra de Koellreutter, em setembro de 2002.

¹³⁴ Esta peça foi escrita e estreada em Tóquio, no Japão. L. C. Vinholes morou muitos anos no Japão (entre 1957-1977), trabalhando na Embaixada do Brasil.

CAPÍTULO 2

NOTAÇÃO

2.1- ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A NOTAÇÃO PARA PIANO NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

O aparecimento de novos símbolos de notação para piano na primeira metade do século XX é esporádico, responde a necessidades específicas de alguns compositores e não chega a representar um novo tipo de notação. Somente na segunda metade do século XX é que vemos surgir diversas nomenclaturas para designar os variados tipos de novos símbolos para a notação musical.

Podemos citar alguns motivos para este aparecimento: decorrência da criação de um novo recurso sonoro do instrumento, facilidade de leitura, posicionamento estético do compositor e surgimento de uma nova técnica de composição.

O motivo mais recorrente – que consideramos também o mais justificável para a criação de um novo símbolo de notação - é a criação de um novo recurso sonoro do piano. Um recurso criado para salientar os sons harmônicos de uma nota é abaixar uma tecla silenciosamente, liberando os abafadores das cordas correspondentes, enquanto outras notas são tocadas, fazendo vibrar ‘por simpatia’ os harmônicos das notas não tocadas. Este recurso é utilizado pela primeira vez por Schoenberg no *Klavierstück* op. 11 n°1 (1909), nas notas em formato de losango:

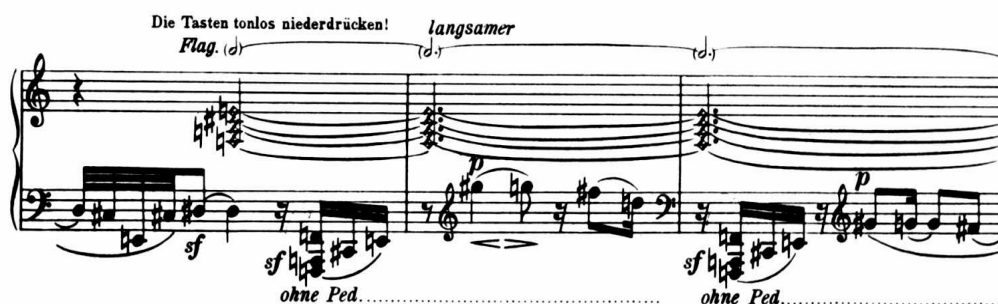


Fig.77 - *Klavierstück* op. 11 n°1 de Schoenberg. Copyright by Universal Edition, London, 1910.

O *cluster* também foi um novo recurso sonoro do piano que começou a ser usado desde o início do século XX, por compositores como Leo Ornstein, Charles Ives e Henry Cowell, passando a ter, a partir de então, uma notação específica:¹

¹ Para mais informações sobre o uso do *cluster*, consultar capítulo sobre os compositores experimentais, p.31.

Outro recurso também encontrado nas peças de Cowell é o uso de *glissandi* no encordoamento do piano, para o qual o compositor criou um novo símbolo de notação. Em *Banshee* (1925),² encontramos pela primeira vez instruções para a execução destes diferentes *glissandi* no encordoamento - em sentido longitudinal (comprimento das cordas) e em sentido transversal (direita para esquerda ou vice-versa), utilizando unha ou polpa do dedo e uma ou mais cordas -, o que representa um exemplo do que ficou conhecido, na segunda metade do século XX, como ‘bula’ dos novos símbolos de notação de uma partitura.

Outros símbolos foram criados, ou melhor dizendo, adaptados para uma facilitação da leitura. Já encontramos exemplos disso em algumas peças de Debussy, nas quais os bemóis ou os sustenidos na armadura de clave servem somente para facilitar a leitura, e não para identificar uma tonalidade. Outra adaptação da notação em Debussy é o uso de ligaduras sobre a barra de compasso para indicar que os sons das notas devem ser prolongados, evitando a repetição daquelas notas, deixando a partitura mais ‘limpa’:

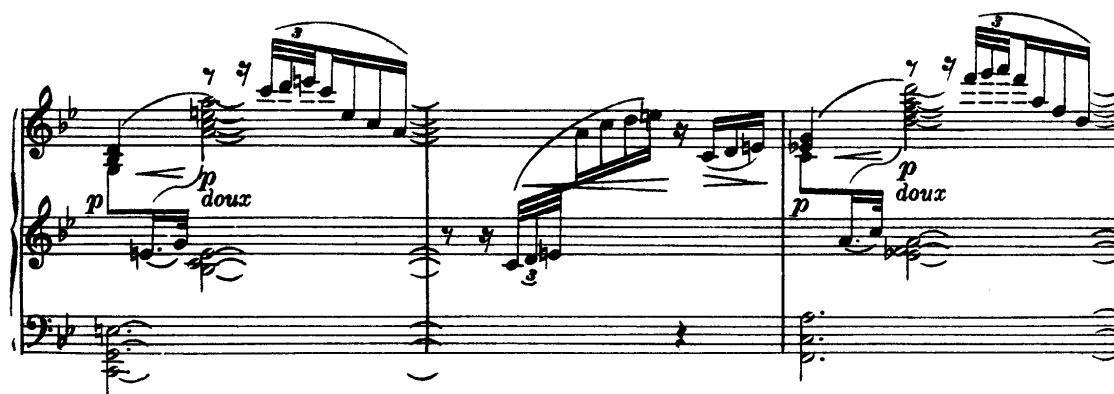


Fig.78- *Bruyères*, Prélúdio n°5, v.2 de Debussy. Copyright by Ricordi Americana S.A, Buenos Aires, 1974.

Recursos de adaptação da notação para uma facilidade da leitura também encontramos em peças de Béla Bartók. Na *Bagatelle op. 6 n°12* (1908), Bartók utiliza, pela primeira vez, uma notação para o *accelerando* proporcional, ao invés do uso de subdivisões rítmicas complicadas ou o uso de compasso tradicional com a indicação de *accelerando*:

² Para consultar um trecho da partitura desta peça, consultar p.31.

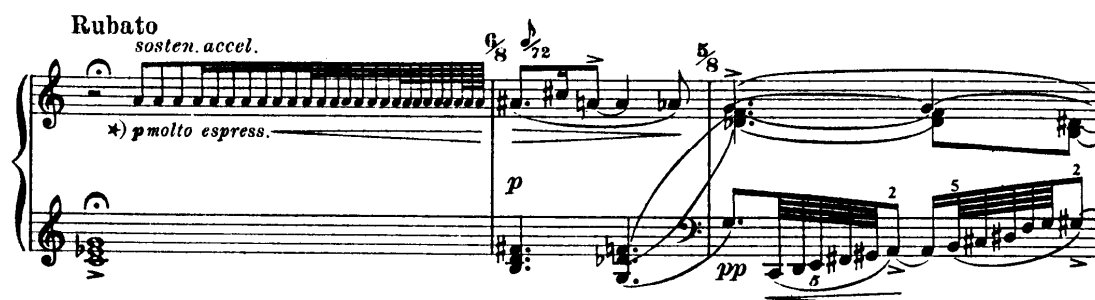


Fig.79- Bagatelle op. 6 n°12. Copyright by Dover Publications Inc., 1981.

Na *Bagatelle op. 6 n°1* (1908), o compositor coloca diferentes armaduras de acidentes para cada uma das claves. Em princípio, pode parecer que trata-se de um trecho bitonal, mas na realidade, Bartók utiliza o modo de frígio em Do, empregando duas armaduras para facilitar a leitura:³



Fig.80- Manuscrito da Bagatelle op. 6 n°1. Copyright by Dover Publications Inc., 1981.

O compositor russo Nicolas Obouhow (1892-1954) desenvolveu um tipo de notação simplificada na qual o uso de alterações é substituído pela utilização de cabeças de

³ “No início se imagina uma armadura de quatro sustenidos (como utilizada para Do Sustenido menor) na pauta superior e quatro bemóis (Fá menor) na pauta inferior. (...) Este procedimento meio sério, meio jocoso foi utilizado para demonstrar o absurdo das armaduras de clave na música contemporânea. (...) A tonalidade da primeira Bagatelle não é, com certeza, uma mistura de Do sustenido menor e Fá menor, mas simplesmente o modo frígio colorido com Dó Maior. Apesar disto, esta peça foi citada várias vezes como um ‘primeiro exemplo de bitonalidade’ na década de 1920, quando estava na moda falar sobre bi e politonalidade.” Bartók, Béla. “Introduction”. In: Suchoff, Benjamin. (ed.) *Piano Music of Béla Bartók, Séries I.- The Archive Edition*. (partitura). New York: Dover Publications, 1981. Armaduras de acidentes diferentes podem também ser encontradas em várias peças da coleção do *Mikrokosmos* (1926-39).

notas no formato de cruz.⁴ A maioria das suas peças a partir de 1915 são escritas usando este recurso, como *Invocations* (1916) para piano. Neste tipo de notação, a mudança de símbolo é aplicada somente nas notas que utilizam as teclas pretas do piano. Segundo instruções na partitura de *La paix pour les réconciliés*, Obouhow afirma que:

Os acidentes $\sharp \times \flat \flat$ foram abolidos. As teclas brancas conservam a escrita antiga. As teclas pretas são indicadas por uma cruz oblíqua. Esta cruz se insere sobre a pauta, no mesmo lugar que cada uma das cinco notas: do, ré, fa, sol, lá, e exprime, ao mesmo tempo, esta nota com sustenido e a nota seguinte com bemol (enarmônica).⁵



Fig.81- Indicações do compositor sobre a notação para utilização das teclas pretas. *La paix pour les réconciliés*. Copyright by Duran, Paris, 1948.

Com a aplicação deste tipo de notação, a partitura fica com esta aparência:

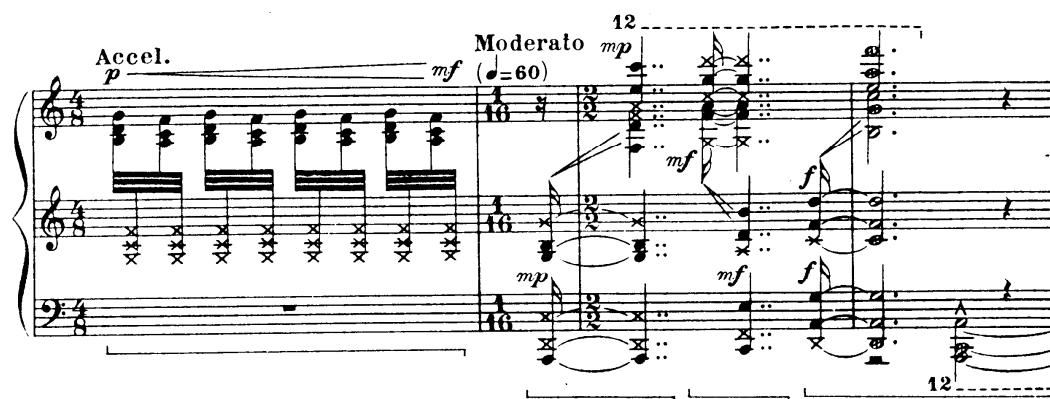


Fig.82- Trecho de *La paix pour les réconciliés*. Copyright by Duran, Paris, 1948.

No caso de Satie, algumas das alterações na notação das suas peças, como a supressão das barras de compasso e da notação tradicional de silêncio, podem também ser consideradas como um recurso para a facilidade da leitura. Por outro lado, podemos encontrar em algumas peças o efeito contrário: o uso excessivo e até desnecessário de

⁴ Para mais informações, consultar: Powell, Jonathan. "Obouhow". In: SADIE, Stanley. *The New Grove's dictionary of music and musicians*. 2 ed. London: Mcmillan, 2001. V.18. p. 287-289.

⁵ Instruções do compositor na partitura. Obouhow, Nicolas. *La paix pour les réconciliés*. (partitura) Paris: Duran, 1948.

acidentes que dificultam a leitura. Myers (1968, p. 81) observa este procedimento de “disfarçar uma simples passagem de escala e um acorde comum através de uma notação estranha e quase arbitrária” na peça *Heures Séculaires et Instantanées* (1914):

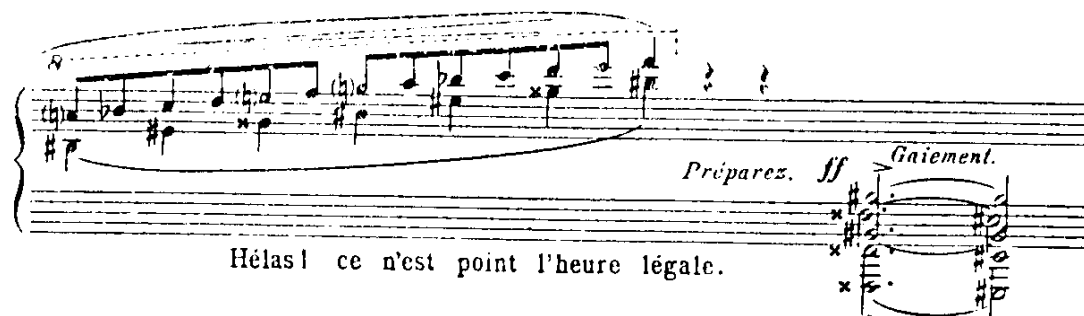


Fig.83- Trecho de *Heures Séculaires et Instantanées* de Satie. (Myers, 1968, p. 81).

Segundo Myers (1968, p. 81-2) o trecho da linha de baixo e o acorde final poderiam ser escritos simplesmente assim:



Fig.84- Enarmonia do trecho de *Heures Séculaires et Instantanées*.

Devido ao excesso de acidentes, o pianista toca no piano notas diferentes das que estão escritas na partitura. Este tipo de notação estaria relacionado provavelmente ao espírito contestador de Satie e às críticas recebidas, que revelavam uma pretensa ‘simplicidade’ nas suas peças. Por outro lado, a inclusão de textos entre os pentagramas, revela o posicionamento estético de Satie.⁶

Kontarsky (1972, p. 75) considera que o avanço do cromatismo e das dissonâncias estranhas do final do Romantismo ocasionaram uma acumulação de dobrados-sustenidos e dobrados-bemóis, induzindo os compositores a sobrescrever bequadros, bemóis e sustenidos em lugares desnecessários, a fim de evitar equívocos. Para Kontarsky (1972, p. 75):

⁶ Para mais informações sobre a inclusão de textos nas peças de Satie, consultar p. 16.

A primeira tentativa de se chegar a um sistema de notação compreensível pertence a Busoni. Ele escreveu, em relação à sua Segunda Sonatina (1912): ‘Os acidentes se aplicam apenas às notas diante das quais estão colocados, de maneira que os signos naturais não são utilizados’.”

Nas peças dos compositores da Segunda Escola de Viena, escritas tanto sob o idioma do atonalismo quanto da técnica dos doze sons, observamos a total supressão de alterações na armadura de clave, representando as conseqüências do uso de uma nova técnica de composição na notação musical. As alterações são escritas na frente de cada nota; praticamente, quase toda nota possui uma diferente.

Este detalhamento excessivo da partitura se intensifica a partir do *Modes de valeur et d'intensités* (1949) de Olivier Messiaen, na qual cada nota possui sua dinâmica, altura, registro e modo de ataque.

Nas peças para piano preparado de Cage, a notação utilizada é tradicional, mas não há relação entre a representação do som e o próprio som a ser produzido. A partitura depende das instruções que a acompanham para a preparação do piano; sem esta parte, a peça soa totalmente diferente.

2.2- A NOTAÇÃO NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

Introdução

Ao abordar aspectos da notação contemporânea, muitos autores da música do século XX citam a dificuldade e a complexidade encontradas. Alguns omitem até totalmente o tema, subjugando provavelmente a mudança da relação entre compositor/intérprete (ou entre escrita e prática musicais) que se operou no século passado. Na década de 1970, Cole (1974, p. 132) fala desta mudança de relação e profusão de novos símbolos como sendo uma dificuldade para a organização dos símbolos em um catálogo:

Ao falar sobre notações modernas e experimentais, não podemos mais tentar relacionar todas as inovações a um sistema central, ou tentar listar todos os símbolos. (...) Muitas das inovações subentendem um transtorno total da antiga relação compositor/executante; e a velocidade do desenvolvimento é tão grande que qualquer lista de símbolos estará ultrapassada antes que esteja terminada.

Muitas vezes os compositores criaram novos símbolos de notação de acordo com suas próprias necessidades pessoais, não havendo um consenso sobre a utilização de uma nova grafia. Como Neves (1977, p. 159) frisou tão bem, “*diversos congressos internacionais destinados a uniformizar os sistemas gráficos da música contemporânea já se realizaram, sem chegar a resultados definitivos*”.

O compositor Jorge Antunes (1989, p. 15) cita estas tentativas de standardização de uma nova notação musical: os dois Congressos organizados pelo *Istituto Italo Latinoamericano di Cultura* em 1971 e 1973 em Roma e a Conferência Internacional Organizada por Kurt Stone, no *Instituut voor Psychoakoestiek en Elektronische Muziek*, na Universidade de Gand, Bélgica, em 1974. No simpósio realizado em Roma em 1971, Ernst Widmer (In: Symposium, 1972, p. 135-163) é o único palestrante que propõe uma lista dos signos que poderiam ser adotados como padrão. Todos os outros abordaram o assunto de maneira teórica. Widmer (1972, p. 137) considerava que:

a atual grafia musical, com seus múltiplos sinais e desenhos, deve ser entendida como consequência da profunda transformação na arte musical contemporânea, que se evidencia, sobretudo, através dos seguintes sintomas: a importância sempre crescente do processo criativo em lugar do objeto estético e a dissolução flagrante da tradicional separação entre autor, intérprete, público.

Sendo assim, decidimos realizar um levantamento das diferentes tipologias da notação no século XX e XXI, de maneira a visualizarmos, o mais amplamente possível, o estágio atual da notação. Como classificaremos a notação das peças analisadas, julgamos que o levantamento de uma tipologia variada é de maior valia para o nosso trabalho.

Entre os textos selecionados, encontram-se alguns livros nos quais a Notação na Música Contemporânea não é o assunto principal. Mesmo assim, o assunto faz parte de algum ou alguns capítulos dos livros e o conteúdo destes textos demonstrou ser relevante para este estudo. Nestes casos, só foram discutidos e apresentados as partes destes livros que tratam da notação na música contemporânea. Foram acrescentados também os artigos de Ernst Widmer e Karlhein Stockhausen; o primeiro é importante pelo próprio autor e pela ocasião na qual foi escrita (Symposium Internazionale sulla Problematica dell'attuale Grafia Musicale - Roma), além de ser o único compositor que propôs concretamente a padronização de alguns símbolos de grafia. O segundo texto possui significado histórico, pela data e ocasião da elaboração (1959, Curso de Verão de Darmstadt). Os dados bibliográficos completos de cada livro ou texto encontram-se na *Bibliografia*.

2.2.1- Revisão da Bibliografia

Livro: *New Music Vocabulary – A Guide to Notational Signs for Contemporary Music*

Autor: Howard Risatti

O livro está organizado em 6 capítulos: o Capítulo 1, *Material de Notação Geral*, examina o material geral pertinente a vários instrumentos; capítulos subsequentes abordam os grupos instrumentais: *Cordas, Percussão e Harpa, Sopros, Metais*; e o sexto e último capítulo trata da voz. Os capítulos sobre instrumentos foram arranjados de maneira que o material que pertence ao grupo instrumental seja apresentado primeiro, sendo seguido pela terminologia ou símbolos pertinentes aos instrumentos individuais deste grupo. O autor não classifica os símbolos segundo os tipos de notação, mas comenta que: “*o material inserido em cada título foi arranjado de maneira que os símbolos mais precisos precedam os menos precisos*”. (Risatti, 1975, introdução)

O livro é formado essencialmente de um levantamento dos diversos símbolos, não possuindo parte teórica ou reflexões sobre os diversos sistemas de notação. A cada símbolo é dado um número, identificando o compositor e uma letra, indicando o nome da composição na qual o exemplo ou um exemplo similar possa ser encontrado. No final do livro, há uma lista dos compositores citados, arranjada alfabeticamente pelo nome do compositor em sequência numérica, fornecendo a origem dos exemplos musicais. Quando há duas ou mais composições selecionadas do mesmo compositor, elas foram especificadas por A, B, C, etc. Esta lista contém 277 obras de 131 compositores, incluindo os brasileiros: Gilberto Mendes, Damiano Cozzella e Marlos Nobre. Contém datas da publicação de todas as peças e algumas datas de composição.

O capítulo 1, *Material de Notação Geral*, contém subdivisões de Durações, Acidentes, Altura, *Clusters*, Dinâmica, *Glissandi*, Sinais Métricos, *Tremolos*, Efeitos Percussivos e outros. No início deste capítulo, Risatti coloca um exemplo musical no item de duração, que foi transcrito de treze maneiras diferentes, segundo outros sistemas de notação. Alguns destes sistemas são bastantes parecidos uns com os outros e referem-se a exemplos de peças listadas no final do livro. Algumas destas transcrições são apenas diferentes tipos de notação proporcional. O autor diz que: “*Deve ser salientado que nos vários sistemas de notação listados no Capítulo 1, é possível utilizar cada símbolo de várias maneiras diferentes (e, algumas vezes, de maneiras contrastantes)*”. (Risatti, 1975, introdução)

Os símbolos específicos para piano estão incluídos no Capítulo 3: *Percussão e Harpa*. São listados uma quantidade considerável de variantes do mesmo símbolo e de exemplos de composições listados no final do livro. Os símbolos são divididos em: Áreas e Modos de Ataque, Acordes e *Clusters*, Abafamento ou Surdina, *Glissandi*, Harmônicos, Pedal, *Pizzicato* e Registro.

Livro: *The new music – the avant-garde since 1945*

Autor: Reginald Smith Brindle

Apesar deste livro não ser especificamente sobre notação, o autor comenta uma gama muito grande de composições que utilizam novos símbolos de notação. Por este

motivo, foi incluído nesta seleção de bibliografia sobre notação contemporânea. O autor pretende abordar, com este livro, as “*evoluções mais intrépidas da música a partir de 1945*”. Vários capítulos do livro discutem aspectos da notação: *Indeterminação, Acaso e Música Aleatória; Improvisação – Partituras Gráficas, Partituras de Texto; Cage e outros Americanos; Notação e Alguns Símbolos Novos de Notação* (em anexo).

A notação contemporânea sempre é discutida do ponto de vista da indeterminação (ou do acaso, ou da música aleatória, outros termos utilizados pelo autor). Discute quais os parâmetros de uma composição que podem ser indeterminados, mostrando vários exemplos de partituras. Em princípio, o autor não procura classificar ou nomear os diversos tipos de notação. Cita a ‘notação proporcional’, mas não define o termo, citando poucos exemplos (Karskoshka e Cole esclarecem melhor o assunto). No capítulo sobre improvisação, classifica dois tipos de notação: Partituras gráficas e Partituras de texto. O autor esclarece que os compositores utilizam partituras gráficas e partituras de texto como meios de estimular a improvisação:

Ambas podem formar toda uma composição, ou apenas parte dela. Algumas partituras gráficas podem indicar parâmetros musicais distintos. Outras partituras gráficas podem omitir deliberadamente qualquer signo de notação ou indicação de forma musical. O objetivo do compositor é estimular a criatividade da execução musical através dos desenhos gráficos. (Brindle, 1987, p.87)

Quanto às ‘partituras de texto’, o autor comenta:

Estas incluem descrições verbais do que deve ser improvisado. Partituras inteiras podem ser completadas desta maneira ou, - o que ocorre mais freqüentemente – apenas um pequeno trecho de ‘partitura de texto’ pode ser incluída como um episódio em uma música escrita normalmente. (Brindle, 1987, p.96)

Como anexo, o autor inclui um pequeno glossário, com poucos exemplos de símbolos. Nos primeiros exemplos, não há especificação do instrumento; depois, os exemplos são separados por grupos de instrumentos. Nesta parte, não há indicação de nome ou data das composições que utilizam os símbolos citados. O autor divide os exemplos de uma maneira muito abrangente, mas pode-se considerar que estas divisões se basearam em parâmetros musicais, tipos de execução e instrumentos:

- micro-intervalos;
- *clusters*;
- vibratos;
- oscilações;
- grupos de notas;
- altura aproximada;
- intensidade;
- pausas e indicações expressivas;
- teclado;
- sopros;
- metais;
- cordas;
- harpa;
- voz;
- percussão.

Não há divisões por tipos de notação.

Livro: *Sounds and Signs: Aspects of Musical Notation*

Autor: Hugo Cole

Este livro trata da notação desde o seu nascimento até os dias de hoje. O livro está dividido em três capítulos principais: *Os Antecedentes*, *O Sistema em Funcionamento* e *Hoje e Amanhã*. O 1º Capítulo contém informações sobre a origem da notação, sobre comunicação em geral e ‘como ler música’. O 2º Capítulo aborda principalmente aspectos da música tradicional, sendo subdividido nos parâmetros musicais: altura, tempo, dinâmica e timbre, articulação e fraseado. No final de cada um destes itens, o autor coloca como estes parâmetros se desenvolveram na música contemporânea, colocando trechos de partituras e exemplos de símbolos. Estes aspectos são, contudo, abordados de uma maneira muito geral. Este capítulo contém ainda exemplos de notação para silêncio, notações auxiliares e notações para a etnomusicologia e para a música eletrônica. No 3º capítulo, o autor parte da notação extremamente determinada da primeira metade do século XX (*Em direção à uma*

notação determinada), para só então abordar os novos símbolos de notação em *Experimentação e reforma*. A discussão sobre os novos símbolos da notação contemporânea faz parte, então, de uma subdivisão do 3º capítulo, contendo apenas 18 páginas sobre o assunto.

Cole discute importantes questões referentes à notação tradicional, e que podem ser aplicadas à notação contemporânea, por exemplo: *Deficiências de notação*, incluindo: *Defeitos Gráficos, Inconsistência, Pouca Informação Dada, Ambigüidade e Insuficiência de Notação*.

No terceiro capítulo, o autor apresenta apenas trechos de partituras que contenham o símbolo discutido, não apresentando este último separado de seu contexto. Aborda aspectos específicos da notação de timbre, dinâmica e silêncio, e classifica três tipos de notação:

1- Notação proporcional:

O princípio básico da notação proporcional é que as durações devem ser representadas exatamente no eixo de tempo horizontal. (...) Existem três tipos de notação proporcional em uso geral:

- a- O som pode ser mostrado através de uma linha contínua;*
- b- O ponto de partida pode ser mostrado por uma cabeça de nota, seguida por uma linha contínua;*
- c- A extensão de tempo do som pode ser mostrado através de uma haste, que mostra a duração independente da altura. (Cole, 1974, p.70-71)*

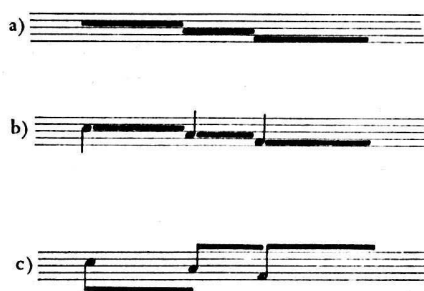


Fig. 85 – Tipos de notação proporcional. (Cole, 1974, p. 71)

2- Notação como fonte de material ou livro de regras:

Permite-se ao executante entrar no jogo da composição, e a partitura passa a ser um livro-fonte ou livro de regras. For Six Players de Wolff e Plus Minus de Stockhausen são realmente kits de composição 'faça você mesmo'. Estas peças contêm grupos separados de notações básicas, com instruções indicando como o material pode ser selecionado e desenvolvido a partir destes grupos para construir uma obra a ser

executada. A idéia da notação que pode ser lida direta, rápida ou trabalhosamente, foi deixada para trás. Obras como estas exigem a preparação de uma partitura secundária, na qual o executante elabora sua própria versão do material básico. (Cole, 1974, p.140)

- 3- Notações implícitas – segundo a explicação dada pelo autor, esta seria a notação classificada como *Gráfica* por outros autores:

Notações implícitas proporcionam um estímulo para o executante, não se prevendo o resultado e tipo definidos da atividade. O símbolo é um ponto de partida para a atividade musical, e é designado para encorajar uma resposta pessoal. Esta família de sinais é freqüentemente enigmática ou paradoxal: seus membros podem ou não ser relacionados aos símbolos convencionais de notação. Estes símbolos não são designados para fazer declarações objetivas e referenciais, e sim para estimular o executante a agir, atraindo-o em termos de seus próprios padrões de associação intelectual e estético. (Cole, 1974, p.143)

Não coloca datas de publicação das peças citadas.

Livro: *Notação na Música Contemporânea*

Autor: Jorge Antunes

O livro é dividido em quatro partes principais: *Altura, Duração e Ritmo, Dinâmica e Repetição e Improvisação*. Os símbolos estão organizados somente segundo estes parâmetros; não há uma classificação segundo o tipo de notação ou o(s) instrumento(s) utilizado(s). O compositor qualifica seu posicionamento como *fonetista*:

Neste tipo de atitude semiológica os parâmetros altura, duração, intensidade e forma dinâmica são tratados, a nível de representação gráfica, em seu aspecto efeito e não em seu aspecto causa. O posicionamento fonetista [...] dá conta de esclarecer ao músico intérprete com relação ao fenômeno sonoro desejado pelo compositor, e não com relação, unicamente, ao modo e à técnica de execução que poderiam dar lugar ao evento sonoro desejado. (Antunes, 1989, p.16)

No prefácio, ao citar uma Conferência Internacional sobre notação realizada na Universidade de Gand, na Bélgica, Jorge Antunes comenta que os congressistas presentes votaram para que fossem eleitas as melhores notações. Os signos e símbolos eleitos foram repertoriados e publicados na revista *Interface*, em 1975. Jorge Antunes afirma que:

Em realidade, a maior parte daqueles ‘eleitos’ são coerentes e eficazes no que diz respeito à clareza das significações e à simplificação da escritura musical. A maioria daqueles signos e símbolos, por acaso, coincide com

alguns encontrados em nossas partituras e, portanto, com alguns dos signos incluídos e estudados neste livro . (Antunes, 1989, p. 16)

Desta maneira, os exemplos de partituras apresentados são exclusivamente de autoria de Jorge Antunes. No final do livro, há uma *Tabela Bibliográfica indicativa dos exemplos*, com 95 títulos de peças do compositor e organizada segundo a ordem dos exemplos no texto, contendo os seguintes dados: página do exemplo, instrumentação, data de composição e editora. Em cada parâmetro, os símbolos estão organizados segundo determinação/indeterminação, obedecendo uma ordenação que parte de maior precisão dos símbolos, dirigindo-se cada vez mais à um campo de maior liberdade para o intérprete.

O autor discute aspectos conceituais dos parâmetros musicais de cada um dos capítulos, a partir dos avanços alcançados na área da Acústica, da Psicoacústica e da Eletroacústica, fazendo uma oposição entre: altura/frequência, duração/ritmo e intensidade/dinâmica. O autor considera relevante que o símbolo seja escolhido de acordo com o contexto da obra, expondo situações diversas, como a instrumentação escolhida e as possibilidades técnicas de cada instrumento. A partir disto, propõe variações do mesmo símbolo segundo diferentes contextos.

No último capítulo, *Repetição e Improvisação*, aborda aspectos referentes a todos os parâmetros dos capítulos precedentes: *Altura; Duração e Ritmo; Dinâmica*.

Livro: *Notation in New Music*

Autor: Erhard Karkoschka

O livro é dividido em três partes principais: *Os Fundamentos, Prática Atual e Exemplos de Notação com Explicações*. A primeira parte é essencialmente teórica, abordando as características e peculiaridades da notação tradicional moderna, comentando as sugestões para reforma desta notação e as novas idéias que surgiram, estabelecendo também critérios para avaliação dos novos tipos de notação. Na segunda parte, há um extenso levantamento dos novos símbolos de notação, classificados segundo o tipo de notação, aspectos básicos e de acordo com os musicistas que utilizarão os novos símbolos. São especificadas as obras nas quais estes símbolos são utilizados e há uma referência numérica para os exemplos que se encontram na terceira parte do livro. Nesta última parte,

o autor coloca trechos de 87 partituras, comentando aspectos da estrutura, material e notação das peças.

Na segunda parte, os símbolos são classificados segundo quatro tipos principais de notação. O autor comenta que, “*enquanto a precisão da notação diminui de nível a nível, a importância do efeito gráfico aumenta*” (Karkoschka, 1972, p.19):

- 1- Notação exata.
- 2- Notação aproximada.
- 3- Notação indicativa.
- 4- Gráficos musicais.

Os símbolos são arranjados também de acordo com seus aspectos básicos:

- 1- Tempo;
- 2- Metro;
- 3- Duração;
- 4- Altura (registro, timbre);
- 5- Intensidade;
- 6- Articulação;
- 7- Novos símbolos para efeitos especiais, ações;
- 8- Agrupamento;
- 9- Formações;
- 10- Disposição da partitura.

Estes aspectos são subdivididos em:

- 1- símbolos gerais ou aqueles aplicáveis a vários instrumentos;
- 2- símbolos para o regente;
- 3- símbolos para instrumentos de teclado;
- 4- símbolos para instrumentos de cordas e dedilhados;
- 5- símbolos para instrumentos de sopro;
- 6- símbolos para voz;
- 7- símbolos para percussão e instrumentos ‘produtores de ruídos’;
- 8- *ad libitum*;

Karskoschka fornece a seguinte explicação para os quatro tipos principais de notação:

- 1- Notação exata: tipo de notação que visa um maior grau de precisão (Karkoschka, 1972, p.19);
- 2- Notação aproximada: o autor cita que o termo:

foi originado por Boguslaw Schäffer no prefácio de Topofonica. Significa que possibilidades de escolha existem dentro de limites fixos. Este é o primeiro passo de afastamento em relação à notação que é o mais precisa possível: apenas a estrutura ao redor de conteúdos isolados é fixa. (Karkoschka, 1972, p.55)

O autor comenta que, a partir da notação aproximada, surge o conceito de obra como uma entidade mutável na qual o intérprete é incluído no ato criativo e o acaso pode ser utilizado. Apresenta os tipos de construção praticados e os diversos tipos de disposição da partitura criados a partir da utilização de diversos níveis de indeterminação;

- 3- Notação indicativa:

é o nome de um estilo de notação que não limita rigorosamente o intérprete, mas que o deixa livre do rígido padrão de compasso e permite ao intérprete sentir, mais do que contar, as proporções 'qualitativas' das durações. (Karkoschka, 1972, p.63)

Com respeito ao tempo e à duração, os símbolos se classificam como:

- A- Distâncias entre as cabeças das notas expressam proporções de tempo;
 - B- A duração de um som é expressa através de um linha contínua de comprimento proporcional;
 - C- Uma unidade de tempo básica expressa em segundos é indicada acima ou abaixo de uma linha de comprimento padrão, geralmente de 1 a 3 centímetros, indicando a duração de uma seção.
- 4- Gráficos musicais:

Gráficos musicais, diametralmente opostos às instruções precisas, esforçam-se para estimular a imaginação. Entre estes dois extremos, existem vários estágios intermediários, entre os quais as seguintes padrões de relações podem ser distinguidos:

- A- *Estrutura exata com efeitos gráficos subordinados;*
- B- *Efeitos gráficos dominantes com poucas indicações precisas;*
- C- *Gráficos:*
 - a- *Com estrutura de altura e duração.*

b-Sem estrutura de altura e duração
c- Livre escolha entre a e b (Karkoschka, 1972, p.77)

Karkoschka explica que, muitas vezes, os limites entre estes quatro tipos de notação não são muito claros, e que o mesmo símbolo pode ser classificado de diferentes maneiras, dependendo do contexto e da finalidade para a qual se destina.

Classifica ainda um outro tipo de notação, a notação de ação:

que por contraste com a notação convencional de altura e duração, não indica o resultado sonoro, mas a ação que leva até a este resultado. A ação pode ser direcionada através de símbolos com significados pré-arranjados ou através de instruções escritas na partitura. Em algumas obras, o último é tão prevalecente ou tão completamente dominante, que se pode falar em partitura verbal. (Karkoschka, 1972, p.2)

Na primeira parte, o autor estabelece critérios para avaliação dos novos símbolos de notação, que são muito úteis em qualquer estudo que venha a ser feito sobre a notação contemporânea:

- A- *Não ambigüidade*
 - 1- *o mesmo símbolo não deve aparecer com um significado diferente*
 - 2- *a aparência exterior de um símbolo não deve lembrar muito aproximadamente a de outro*
 - 3- *um símbolo com um significado tradicionalmente familiar, pode adquirir um novo significado apenas em um contexto totalmente novo*
- B- *Um balanço sensível entre os símbolos e as instruções verbais deve ser preferível*
- C- *Tanto quanto possível, um símbolo deve ser capaz de indicar seu significado diretamente e sem explicação*
- D- *Símbolos abstratos e ilustrações devem ser selecionados de acordo com as suas funções, e nunca devem ser misturados*". (Karkoschka, 1972, p.5)

Livro: *La Notacion de la Musica Contemporanea*

Autor: Ana Maria Locatelli de Pergamo

Este livro está dividido em três capítulos principais: *Introducción a la problemática de la escritura musical, La música, el compositor, la notación y el intérprete* e *Nuevas orientaciones de la música contemporánea y sus consecuencias gráficas*. Os dois primeiros capítulos são extremamente breves em relação ao terceiro. No primeiro capítulo, aborda superficialmente o que denomina 'problemática' da escrita musical, comentando que as características e aperfeiçoamentos da notação musical dependem das necessidades

expressivas do compositor e dos materiais que este último dispõe para concretizar sua escrita. Além da notação tradicional, cita outros quatro tipos de notação na música contemporânea: aleatória, polivalente, mista e eletrônica. No segundo capítulo, delineia as diferentes concepções da relação compositor/intérprete que podem ser observadas no século XX, e que motivaram o surgimento de diferentes grafias: (1) o compositor fixa com precisão toda a partitura; (2) o compositor deixa uma liberdade cada vez maior para o intérprete e (3) o compositor fixa com precisão parte de sua obra, deixando outras livres para o intérprete. No terceiro capítulo, aborda o surgimento de novos símbolos de notação na música do século XX sob a ótica do desenvolvimento da linguagem musical, a partir de três orientações principais:

- 1- Liberação da tonalidade.
- 2- Liberação da simetria e periodicidade rítmica.
- 3- Busca de novas sonoridades: instrumentais, eletrônicas e concretas.

A autora comenta as transformações que ocorreram na música do ponto de vista de cada um destes itens, desde o início do século XX, mostrando os novos símbolos de notação que surgiram em decorrência destas transformações. Os símbolos e exemplos musicais mostrados são classificados numericamente, e se referem à uma lista de compositores e obras que se encontram no final do livro. Além disso, o livro possui um *Apêndice de signos gráficos de la música contemporânea*, dividido segundo os parâmetros de Alturas, Intensidade, Ritmos e Timbres, contendo um número de referência a outra lista, em anexo, das partituras consultadas. Este *Apêndice* não está dividido segundo tipos de grafia. No primeiro capítulo, a autora classifica os tipos de notação da música do século XX, comentando seus usos e significados em outras partes do texto:

- 1- Notação Tradicional.
- 2- Notação Aleatória: utilizada na música aleatória.
- 3- Notação Polivalente:

é a notação na qual um mesmo signo pode significar coisas diversas e muito distintas segundo os intérpretes ou segundo o estado de ânimo de um único e mesmo executante. (Pergamo, 1973, p.7)

- 4- Notação Mista ou Híbrida:

os compositores fixam com precisão parte de suas obras, deixando outras partes livres para o intérprete. A grafia destas obras combina signos aleatórios com signos ortocrônicos, na chamada notação mista ou híbrida. (Pergamo, 1973, p.12)

5- Notação eletrônica

Estes *signos ortocrônicos* citados na notação mista, vêm da denominação *notação ortocrônica* com a qual a autora designa a notação tradicional:

Ortocrônica de orto (regra, princípio) e cronos (tempo) é um neologismo que podemos traduzir como 'ortocrônica', pensando em uma arte da ortocronia, tal como possuímos uma ortografia que nos ensina a empregar as letras e os signos auxiliares da escrita. (Pergamo, 1973, p.9)

Livro: *Notação, Representação e composição*

Autor: Edson S. Zampronha

Diferentemente de outros autores, que tratam do tema da notação contemporânea segundo aspectos puramente técnicos ou históricos, Zampronha aborda o tema da notação principalmente a partir de outros pontos de vista: Teoria da Informação, Semiótica e Filosofia, principalmente. Algumas vezes compara aspectos da notação musical a considerações sobre a própria linguagem falada e escrita.

O livro está dividido em três partes principais, conforme seu próprio título: *Notação, Representação e Composição*. Neste estudo, só será apresentado o conteúdo da primeira parte que aborda as diversas tipologias para a classificação da notação.

Zampronha apresenta duas tipologias musicais de autores diferentes. Inicialmente, mostra a classificação de Bent *et al.*⁷ Esta tipologia apresenta um viés histórico, partindo da notação neumática monofônica e chegando até a notação no século XX. Os diversos tipos de notação apresentados, são divididos por Zampronha em quatro tipos principais: Notação neumática, Notação tradicional, Tablaturas e Notação de ação. Neste último item, estão incluídas as diferentes grafias da música do século XX.

Em seguida, é apresentada a tipologia dos objetos sonoros de Pierre Schaeffer, que “*se baseia na categorização e medição das propriedades percebidas no objeto sonoro*”. (Zampronha, 2000, p.71) Como explica o autor, esta tipologia parte, basicamente,

da medição da massa (que pode ser fixa, variável ou imprevisível) e da duração (mensurada ou não mensurada) do objeto sonoro.

O autor formula duas possíveis tipologias das notações. Na primeira, toma emprestado os conceitos de métrico, não métrico e a-métrico desenvolvida originalmente por Koellreutter, em *Terminologia de uma Nova Estética da Música*:

- 1- Notação métrica: aquela em que os eventos ocorrem e são percebidos dentro desta métrica; possui uma ‘régua de tempo’, estabelecida dentro da própria música (com o compasso); a notação tradicional é um exemplo;
- 2- Notação não-métrica: em contraste com a notação métrica, não possui esta ‘régua do tempo’; a notação neumática é um exemplo;
- 3- Notação a-métrica: a métrica deixa de ser um elemento perceptual e passa a ser mero elemento de sincronização de eventos.

Para a classificação das alturas, Zampronha utiliza os conceitos de Contínuo, Discreto e Indeterminado

- 1- Contínuo: é um comportamento não métrico no campo das alturas;
- 2- Discreto: possui uma escala de alturas tanto quanto o métrico possui uma escala;
- 3- Indeterminado: se associa ao a-métrico, pois ambos possuem uma métrica sobre a qual são construídos, embora tal métrica seja apenas uma referência para sincronização.

Associa os conceitos de não-métrico, métrico e a-métrico às durações, e contínuo, discreto e indeterminado às alturas, apresentando a seguinte tipologia:

	Não-métrico	Métrico	A-métrico
Contínuo	Tipo 1	Tipo 4	Tipo 7
Discreto	Tipo 2	Tipo 5	Tipo 8
Indeterminado	Tipo 3	Tipo 6	Tipo 9

Sendo assim, o tipo 1 incluirá a duração não-métrica e a altura contínua, o tipo 2 a duração não-métrica e a altura discreta, e assim por diante. O autor exemplifica cada um destes tipos de notação.

Outra tipologia proposta por Zampronha, envolve os seguintes critérios:

⁷ Segundo o autor, em BENT, Ian et al. “Notation”. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, v.13, p. 333-420.

Envolve improvisação	<i>ou</i>	não envolve improvisação
É representação gráfica (visual)	<i>ou</i>	é representação escrita (textual)
Possui indicação precisa	<i>ou</i>	possui indicação aproximada ou não determinada

O autor combina estes critérios, fornecendo, por exemplo a tipologia: envolve improvisação – é representação gráfica (visual) – possui indicação precisa; ou então: envolve improvisação – é representação escrita (textual) – possui indicação aproximada ou não determinada; e assim por diante. Esta classificação oferece 8 tipos diferentes, os quais estão exemplificados.

Texto: “Perspectivas Didáticas da Atual Grafia Musical na Composição e na Prática Interpretativa – Grafia e Prática Sonora”

Livro: *Symposium Internazionale sulla Problematica Dell'attuale Grafia Musicale*

Autor: Ernst Widmer

Apesar deste texto ser uma transcrição de uma comunicação proferida por Widmer no referido simpósio, o texto contém importantes reflexões sobre a notação contemporânea e uma relação dos novos símbolos de notação sugeridos pelo autor.

Widmer propõe que os novos símbolos da notação contemporânea tenham caráter didático, tanto do ponto de vista da iniciação musical, como da composição e da interpretação, e que o ensino musical parta da música contemporânea e destes novos símbolos.

O autor discute a posição do intérprete frente a estas novas grafias, ressaltando a deficiência da formação de instrumentistas e cantores. Propõe uma atualização drástica de ensino e treinamento do futuro músico profissional, sugerindo a inclusão de improvisação em todos os programas de ensino, desde o básico até o profissionalizante. Considera que a *“contemporaneidade não continuará sendo considerada irrelevante ou estranha se a própria aprendizagem tornar-se um processo criativo”*. (Widmer, 1972, 137)

Relata algumas experiências com grafia musical que foram realizadas por professores e compositores da Universidade Federal da Bahia, que determinaram a escolha

de alguns sinais básicos de grafia. Estes sinais básicos estão reunidos em um anexo no final do texto, no formato de um glossário de notação.

Foram estabelecidas as seguintes normas para a escolha de novos símbolos:

- 1- *notação tradicional se as intenções nela se enquadram;*
- 2- *utilização adequada de sinais novos previamente estabelecidos;*
- 3- *sinais e desenhos inventados, sugestivos e concisos, se as intenções assim o exigirem;*
- 4- *indicações e partituras verbais se forem imprescindíveis.* (Widmer, 1972, 138)

As características principais deste glossário são:

- Basicamente, os símbolos de altura são verticais e os símbolos de duração horizontais;
- Os símbolos sugeridos já estão sistematizados (representam um padrão);
- O glossário não está dividido por instrumentos; para cada símbolo, são colocadas as vantagens e as desvantagens de sua utilização, e ainda sugestões de como este símbolo poderia ser utilizado com mais clareza.

O glossário está subdividido segundo os critérios:

- 1- Grafia proporcional;
- 2- Tempo indeterminado;
- 3- Som sustentado;
- 4- Clave de regiões;
- 5- Articulação;
- 6- Alturas extremas;
- 7- Alterações (altura);
- 8- Atividades (ritmo);
- 9- Módulos;
- 10- Diversos sinais;
- 11- Instrumentos e acessórios;
- 12- Instrumentos Smetak;⁸

Widmer conclui dizendo:

⁸ Anton Walter Smetak, professor na Universidade Federal da Bahia, inventou mais de 100 instrumentos que foram utilizados para fins didáticos e composicionais.

Dependerá a sua eficácia (nova notação) como meio didático, em grande parte, da unificação dos sinais mais importantes, da sua divulgação em larga escala através de edições em livros e videocassetes, de programas audiovisuais e de sua aplicação sistemática no ensino da música em todos os graus. Este poderá, então, tornar-se um processo criativo permanente. (Widmer, 1972, 145)

Texto: “Musique et graphisme (1959)” In: *Musique en Jeu*.

Autor: Karlheinz Stockhausen

Este texto faz parte de um seminário proferido por Stockhausen em Darmstadt, por ocasião do *Ferienkurse für Neue Musik* de 1959. Constitui a introdução do curso, organizado a partir das notas e das fitas magnéticas de Gottfried Michael Koenig. Sua importância no contexto da música do século XX é que representa um dos primeiros textos escritos sobre a notação contemporânea, propondo alguma classificação para esta notação, contendo reflexões extremamente relevantes sobre o assunto.

Stockhausen discute as alterações dos papéis desempenhados pelo intérprete e pelo compositor, ocasionadas pelas mudanças da escrita musical no século XX. O autor também chama a atenção para a relação existente entre as dimensões gráficas e espaciais da partitura:

É uma relação esclerosada pelas convenções e difícil de destruir. Na partitura, “para o alto” significa até o presente “agudo”, “baixo” igual a “grave”, de maneira que traduzimos “à esquerda” por “antes”, “à direita” por “depois”, algumas vezes até “espesso” por “forte” e “fino” por “docemente”. A partir de então, há toda uma série de partituras que negam estas convenções: em algumas, não existe absolutamente nenhuma estipulação de leitura de tempo, em outras, “alto” e “baixo” são permutáveis, conforme a peça seja tocada em um sentido ou outro (já que agora a folha pode ser posicionada de ponta cabeça). (Stockhausen, 1973, p.98)

Stockhausen (1973, p. 95) comenta o processo de “*emancipação do signo gráfico em relação ao som*”, formulando as bases de uma classificação funcional segundo os diversos níveis de autonomia da partitura em relação à sua execução.

Propõe cinco diferentes classificações para a notação contemporânea; apesar deste texto não conter nenhum exemplo de partitura, no início são citadas diversas peças que foram explicadas na ocasião do seminário. Os tipos de classificação propostos são:

a- A escrita de ação:

no lugar de uma notação que descreve o som, são as indicações que mostram ao executante como produzir o som. Daqui por diante, não parece mais fazer muito sentido determinar o som apenas nas suas particularidades físicas finais, se isto constituir para o intérprete uma exigência excessiva. (...) Finalmente a música não é mais descrita exclusivamente como um ‘fenômeno sonoro’. (Stockhausen, 1973, p.96)

b- A escrita de projeto “*transmite ao intérprete, no lugar de uma prescrição (Vorschrift), uma representação (Vorstellung) da música*” (Stockhausen, 1973, p.96) e compreende os grafismos, constituindo um preceito onde falta a relação imediata à música fixa. Os signos são utilizados então, fugindo das situações e processos formais, sem descrever o próprio fenômeno sonoro, mas somente a “direção” que o executante pode tomar. Por este princípio, a escrita de projeto oferece uma grande liberdade de realização: as fontes sonoras não são mais determinadas, nem os instrumentos ou a maneira de tocar. É em efeito o executante (ou o coordenador de uma execução) que prepara em detalhe uma das numerosas possibilidades de realização do projeto, garantindo a escolha de uma instrumentação e selecionando os participantes. Pertence igualmente a esta esfera de categoria as transcrições de sons em fórmulas matemáticas: “*trabalha-se no computador, indicando, de uma parte, os elementos, de outra parte, as leis de associação de uma seqüência musical, e deixando à máquina o cuidado de encontrar as combinações.*” (Stockhausen, 1973, p.97)

c- A *música lida*, a saber as escritas exclusivamente visuais, incluindo os ideogramas, os grafismos ou, em todo caso, os sistemas referentes somente à percepção visual e que excluem a realização sonora: “*o músico penetra no domínio do gráfico artístico, quando faz desenhos que não podem ser decodificados musicalmente.*” (Stockhausen, 1973, p.100). Ao contrário da música intuitiva, a música lida enfatiza a leitura: todavia, não se trata de simples imagens a serem contempladas:

visto que é indispensável que um código indique como os símbolos que são os signos escritos podem ser aplicados aos signos sonoros [...]. A música não é portanto somente legível, mas decodificável; ela deve ser sempre clara enquanto relação entre signos, e no interior destes signos, enquanto signos sonoros, podem significar [...]. A imagem é estritamente associada àquilo que suscita em nós, como representação e lembrança da música. (Stockhausen, 1973, p.100)

- d- A *música intuitiva* revela uma prática musical sem o suporte da notação, fundamentando-se nas técnicas da improvisação:

a notação oferece [...] o estímulo à imaginação ou à ação do intérprete; [...] o efeito daquilo que é compreendido permanece sobre as técnicas de interpretação que não são fixas; se elas fossem fixas, os músicos seriam incapazes de transpô-las da leitura ao jogo. A emancipação da prática do intérprete produtivo – e não reprodutivo – se anuncia em certas obras. (Stockhausen, 1973, p.100)

- e- A indicação de jogo (*Spielanweisung*) representa um degrau intermediário entre música intuitiva e música lida. Nascida da necessidade de fornecer ao intérprete explicações mais precisas, em parte exaustivas, ela compreende os pretextos de ações e de execuções interdisciplinares, assim como os ideogramas e os signos ideográficos.

Quanto mais a imagem escrita se diferencia, mais é preciso explicar os novos signos; [...] Os compositores que, mesmo inconscientemente, sentem a possibilidade de uma autonomia do gráfico musical, mas que se recusam portanto a fechar o caminho a uma execução determinada, encontram-se constrangidos de explicitar os sistemas integrais dos signos. Se, por outro lado, a imagem escrita deve fixar os graus de polissemia, ela deve agora ser tanto mais definida precisamente que os signos não convencionais. [...] a extensão da indicação de jogo é revelador do grau de autonomização da imagem e do som. A grafia autônoma, compreendida também pelo não-músico, cria efetivamente uma reprodução dos eventos sonoros, mas se anula de novo enquanto tal, pois esta reprodução se torna polissêmica e simboliza antes as leis de associação que a realização determinada. (Stockhausen, 1973, p 101)

Livro: *Du son au Signe: Histoire de la Notation Musicale.*

Autor: Jean-Yves Bosseur

O livro é dividido em três capítulos, denominados respectivamente: *A Notação Ocidental: das Origens à Idade Média; Da Renascença à Época Barroca e Do Classicismo à Época Contemporânea.* A notação contemporânea se insere na quarta parte do último capítulo: *A Notação a Partir dos Anos Cinquenta.* No final do livro, o autor acrescenta uma parte sobre as notações extra-européias.

Apesar de se inserir apenas no terceiro capítulo, o autor já cita alguns aspectos da notação contemporânea nos dois primeiros capítulos, principalmente ao comparar alguma característica da notação de outros períodos com o nosso tempo. Além disso, aborda o papel e a liberdade concedida ao intérprete em outras épocas, o que é muito

importante para a nossa pesquisa. Por exemplo, Bosseur (2005, p. 44) comenta no primeiro capítulo que, no final do século XIV:

a notação ultrapassa em muito suas limitações naturais de serva da música, e torna-se uma disciplina quase independente, um objetivo nela mesma, assim como um terreno de escolha para o exercício intelectual. (...) Este maneirismo da escrita não deixa de prenunciar o que se passa na segunda metade do século XX, onde a ‘virtuosidade da notação’ parece, às vezes, frisar o absurdo, ao distanciar-se deliberadamente do resultado esperado, ou ainda, poderia-se dizer, tocado (ou cantado) e ouvido.

No segundo capítulo, Bosseur (2005, p. 67) compara os tratados barrocos sobre ornamentação com as instruções (bula) que acompanham as obras contemporâneas:

os tratados escritos nos séculos XVII e XVIII para interpretar a própria notação, por assim dizer, sublinham a variabilidade que resulta dos sistemas de signos em vigor. Talvez eles não sejam, em definitivo, tão diferentes das introduções fornecidas, que acompanham algumas partituras atuais.

Ao discorrer sobre a notação a partir dos anos 1950, o autor não comenta sobre a notação específica de algum instrumento ou propõe a utilização de símbolos básicos. Pelo contrário, reconhece a diversidade da notação contemporânea e a riqueza de possibilidades oferecida para o intérprete através da notação. Bosseur discute principalmente alguns aspectos do que chama de ‘partitura verbal’ e de notação gráfica.

Sobre a notação gráfica, Bosseur (1995, p.124-125) afirma:

De maneira global, as notações gráficas foram freqüentemente utilizadas para desorientar o intérprete, recolocar em questão seus reflexos de leitor, o interrogar, e isto pode se revelar uma contribuição das mais férteis, se elas lhe conduzirem em direção a uma apreensão diferente da prática musical, onde o escrito não é mais considerado como referência absoluta.

Quanto à ‘partitura verbal’, Bosseur (2005, p. 132-133) comenta o seguinte:

Exclusivamente escrita por meio de palavras, a partitura torna-se um ‘cenário’ que os músicos memorizam e tomam como base para suas ações e reações no momento do jogo. (...) O compositor torna-se o catalizador de um evento onde as condições de base são, certamente, ainda expostas por ele, mas onde a partitura, enquanto objeto material que vem se interpor entre um músico e seus parceiros, desaparece, para deixar as idéias musicais evoluírem em um caminho aberto.

Livro: *Notación y grafia musical en el siglo XX*.

Autor: Jesús Villa Rojo

Este livro apresenta principalmente as diversas funções que a notação gráfica pode assumir. Cada um dos oito capítulos do livro apresenta uma destas funções: *Nova Conceção Instrumental*, *Estruturação*, *Aleatoriedade Fundamental*, *Som e Ação Teatral*, *Grafia e Plasticidade como Proposta Sonora*, *Notação e Novos Instrumentos*, *Pedagogia e Participação* e *O Som Representado Graficamente*.

Apesar do autor não classificar os diferentes tipos de notação na música do século XX, lista os principais símbolos inovadores de cada instrumento (no capítulo *Nova Conceção Instrumental*) e apresenta mais de 220 exemplos de partituras ao longo do livro.

Na introdução, Villa Rojo cita os diversos tipos de notação encontrados desde a antiguidade até o renascimento, como a notação fonética, a diastemática e a neumática, mencionando mais doze tipos encontrados no período. Comenta as tentativas de alteração da notação tradicional e a deficiência da escrita musical nos séculos XVI, XVII e XVIII, esta última demonstrada pela grande quantidade de livros e tratados que procuram instruir a maneira correta de interpretá-la.

Logo no início do livro, mostra vários símbolos gráficos que podem cumprir várias funções diferentes: círculos, triângulos, losangos, quadrados, retângulos, linhas retas, linhas curvas, combinações de retas/curvas e flechas. Villa Rojo apresenta também os diferentes símbolos utilizados para representar o *glissando* e o *cluster*. Segundo o autor (Villa Rojo, 2003, p.13): “*Pelo que pode ser percebido, uma mesma idéia sonora encontra representações gráficas distintas, da mesma maneira que signos iguais podem apresentar idéias distintas*”.

Diferencia a plasticidade gráfica como proposta sonora e o som representado graficamente:

a diferença deve entender-se pelos objetivos que se buscam em cada caso, que são bem distintos: quando dizemos plasticidade gráfica como proposta sonora, deve entender-se como uma escrita predominantemente artística, surgida a partir de uma concepção não habitual, mas que busca ser interpretada e realizada como se fosse uma partitura convencional; ao passo que o que chamamos som representado graficamente, se distancia da concepção de partitura, porque não pretende servir de base ou memória para a interpretação, tentando ser unicamente o resultado

escrito ou plástico, surgido a partir e posteriormente à interpretação/realização. Neste caso, não deveria se chamar partitura, mas de representação gráfica do som. (Villa Rojo, 2003, p. 18-19)

No capítulo *Nova Conceção Instrumental*, Villa Rojo aborda as transformações e as inovações da técnica instrumental ocorridas no século XX, que acarretaram a criação de novos símbolos de notação. Faz comentários sobre os símbolos gráficos utilizados na sua peça *Móviles* (parte da obra *Juegos gráficos-musicales*), para qualquer instrumento de teclado. A principal característica da notação desta peça é o uso de figuras geométricas, como círculos, quadrados e triângulos, para determinar diferentes maneiras de executar o instrumento. Por exemplo, o triângulo significa um ataque de sons simultâneos e o círculo sons alternados.

O autor (Villa Rojo, 2003, p. 181) considera que a maior liberdade dada ao intérprete no século XX acarretou a criação de novos símbolos de notação: *“O desejo de dotar ou conferir distintas possibilidades interpretativas a alguns dos elementos, ao serem propostas indicações indeterminadas para sua realização, exigiu, como já se comentou, uma simbologia apropriada que representasse tais propósitos”*. Villa Rojo (2003, p.181) procura distinguir os termos improvisação e música aleatória, mesmo admitindo que possuem pontos em comum. A diferenciação entre os termos se encontra nas partituras aleatórias, que requerem uma preparação antecipada de uma versão:

a ‘criação ou execução contemporânea de um fragmento ex tempore, sem preparação alguma (ex improviso)’, pode aplicar-se às duas modalidades. As partituras aleatórias que solicitam ao intérprete não preparar a versão que realizará antes do concerto (ex improviso), no momento da audição, entram logicamente nesta modalidade. Não deveriam entrar, nesta modalidade, aqueles exemplos nos quais se requer uma preparação estudada de antemão, ainda que em cada audição possam apresentar versões distintas.

Villa Rojo acredita que uma das funções da notação gráfica é a aproximação do público com a música contemporânea, pois considera que o leigo, apesar de não possuir estudo acadêmico, pode apresentar uma grande sensibilidade musical. Cita como exemplo a experiência do compositor Daniele Lombardi, ao propor a participação coletiva e composicional do público em *To Gather Together n.10*, para um pianista e um público de ao menos cinquenta pessoas. Após a explicação ao piano de alguns desenhos gráficos que

fazem parte da composição, o pianista solicita aos participantes que desenhem livremente em uma cartolina os desenhos gráficos escolhidos, executando todos os desenhos ao final da experiência, na ordem que foram entregues. Neste sentido, Villa Rojo (2003, p.315) atribui uma grande importância ao uso pedagógico do gráfico:

Graças à fundamentação dos procedimentos próprios da música contemporânea, da música gráfica, da poesia fonética e dos quadrinhos, se obteve um rico material que, com uma didática apropriada, pôde ser utilizado no ensino com objetivos bem diferentes: tanto para o reconhecimento das fontes sonoras, como para a confecção de partituras elementares, o estudo da natureza do som e da forma, a realização de ditados, etc.

O autor (Villa Rojo, 2003, p. 302-309) comenta detalhadamente a sua obra *Lectura Musical n.1*, que apresenta vários exemplos de símbolos gráficos com finalidades didáticas. Os símbolos básicos têm as seguintes características: definição da dinâmica segundo a grossura dos traços, definição da altura pela colocação dos símbolos na partitura, definição das figuras e suas durações segundo a grossura dos pontos ou o comprimento dos traços, definição dos movimentos ascendentes ou descendentes pela orientação dos traços, grupos de sons muito rápidos e formas de articulação. Os símbolos podem ainda ser classificados segundo a determinação ou indeterminação das figuras, durações e alturas, e as diversas combinações destes três parâmetros. Apresenta também vários sistemas de organização estrutural que um tipo de partitura como este pode assumir.

No capítulo *Notação e Novos Instrumentos*, comenta a utilização de novos tipos de notação e gráficos que surgiram como decorrência da utilização de novas fontes sonoras, como a música eletrônica, o computador, os pianos afinados em terços e quartos de tom e a combinação de instrumentos e sons eletrônicos. No caso das peças escritas para instrumento/s e fita magnética, Villa Rojo (2003, p. 267) observa que a função da representação gráfica da parte gravada é apresentar um roteiro para que o intérprete possa seguir auditivamente seu conteúdo: “Com esta finalidade, surgiu uma escrita subjetiva, não pensada para a interpretação, mas que é um guia informativo funcional para a conjunção da obra”. Mesmo assim, “o conceito de partitura segue sendo válido, porque existe a figura do intérprete e este entende como ninguém as idéias do compositor por meio da notação escrita” (Villa Rojo, 2003, p.266).

2.2.2- Quadro comparativo das diversas tipologias

A partir da revisão da bibliografia sobre a notação contemporânea, constatou-se que os critérios e a terminologia utilizados para a classificação da notação diferem entre os vários autores, e que alguns não chegam a classificar a notação, apenas fazendo um levantamento dos diversos símbolos utilizados.

Além disso, em alguns livros encontramos exemplos ‘clássicos’ para o estudo da notação como, por exemplo, a 3^a *Sonata* de Boulez e o *Klavierstück XI* de Stockhausen. Outros possuem exemplos específicos que não se encontram em nenhum outro livro, restringindo a possibilidade de utilização de uma determinada classificação.

O sentido de expor estas diferenças de abordagem – sem atribuição de juízo de valor – é de mostrar que cada ponto de vista têm sua utilidade, dependendo do contexto da obra e do objetivo do compositor. Algumas vezes, termos diferentes de classificação significam tipos de notação similares. Por exemplo, a notação proporcional de Cole e a notação indicativa de Karkoschka; a notação de ação de Karkoschka e a partitura de texto de Brindle.

Foi feita então uma comparação entre a terminologia empregada pelos diversos autores, procurando estabelecer semelhanças e diferenças entre as diversas classificações, e os dados semelhantes foram colocados em um quadro comparativo, apresentado a seguir. Os termos que se encontram na mesma linha, representam as diferentes expressões empregadas - segundo diversos autores - para uma mesma classificação da notação.

AUTORES						
<u>Brindle</u>	<u>Cole</u>	<u>Karkoshka</u>	<u>Pergamo</u>	<u>Stockhausen</u>	<u>Zampronha</u>	<u>Bosseur</u>
		Exata	Tradicional ou Ortocrônica		Tipo 5 (Métrico e Discreto)	
	Proporcional	Indicativa				
Partituras Gráficas	Implícita	Gráficos Musicais				Notação Gráfica
Partituras de Texto		Notação de Ação		Escrita de Ação		Partitura Verbal
			Aleatória		Tipo 9 (A-métrico e indeterminado)	
			Mista ou híbrida		Tipo 6 (Métrico e indeterminado) ou Tipo 8 (A-métrico e discreto)	
		Aproximada			Tipo 1 (Não-métrico e contínuo)	
	Notação como Fonte de Material ou Livro de Regras			Escrita de Projeto		

Tabela 1 – Quadro comparativo dos diversos tipos de classificação da notação

DIFERENÇAS E POSICIONAMENTOS

Com este estudo comparativo, foi possível constatar outras duas características entre estas tipologias: classificações e posicionamentos totalmente distintos entre os diversos autores.

No primeiro caso, encontramos algumas classificações que não apresentam similaridade com outras, constituindo outros tipos de notação. É o caso de *Notação Polivalente* de Pergamo; *Música Lida*, *Música Entendida* e *Indicação de Jogo* de Stockhausen e as notações classificadas como *Tipo 2, 3, 4 e 7* de Zampronha.

Por outro lado, podemos perceber que determinados posicionamentos representam pontos de vista completamente diferentes. Por exemplo, o posicionamento *fonetista* de Antunes, que privilegia o fenômeno desejado pelo compositor em detrimento do modo e técnica de execução, e a *escrita de ação* de Stockhausen, que privilegia as indicações para o intérprete produzir o som, em detrimento do fenômeno sonoro. Outras diferenças podem ser percebidas entre o posicionamento de Widmer e Stockhausen em relação à dimensão horizontal e vertical da notação: Widmer relata que as experiências com grafia musical, que resultaram na elaboração de uma listagem dos símbolos mais importantes, partiram da dimensão vertical para altura e da horizontal para a duração; Stockhausen (1973, p. 98), por outro lado, considera a relação vertical/altura e horizontal/duração uma “*relação esclerosada pelas convenções e difícil de destruir*”.

Outro ponto discutido e que deve ser esclarecido é o limite entre o símbolo e o gráfico. Karkoschka considera que as fronteiras entre notação gráfica e outros tipos de notação não são muito claras, pois cada evento sonoro consiste em vários componentes (altura, duração, dinâmica, etc.). Por isso, deve-se respeitar o significado central do símbolo. (Karkoschka, 1972, p.20). Em outro trecho do texto, afirma:

Se uma definição do critério de classificação é necessária, o que se segue deve ser suficiente: uma obra pertence aos campos da notação exata, aproximada ou indicativa, se possuir como base as coordenadas usuais de tempo e de espaço, se tiver mais símbolos do que desenhos, e se derivar de uma representação linear. De modo contrário, um tipo de notação pertence à categoria de gráficos musicais se estas bases estão fundamentalmente ausentes, mesmo se alguns elementos precisos ocorram e mesmo se suas origens são tradicionais. (Karkoschka, 1972, p.78).

2.3- GLOSSÁRIO DE NOTAÇÃO DAS PEÇAS ESTUDADAS

Os critérios estabelecidos para a elaboração deste *Glossário* partiram inicialmente de dois pontos principais: a consulta à bibliografia específica (que se encontra em *Revisão da Bibliografia*) e o estudo da notação das peças selecionadas para pesquisa.

Um aspecto que deve ser frisado é que a seleção de símbolos para este *Glossário* não priorizou somente os símbolos que acarretam liberdade de execução para o intérprete. Pode-se encontrar aqui muitas vezes a indicação “altura determinada” ou “tempo determinado”, o que não é de modo algum uma incongruência. A importância da presença destes símbolos é que este *Glossário* visa o levantamento dos novos símbolos de notação empregados nestas peças, sejam eles com o objetivo de determinar ou não algum parâmetro. Além disso, o intuito de selecionar estes símbolos da notação precisa, é exatamente esclarecer quais os trechos e os parâmetros de cada peça que são deixados livres para o intérprete ou não.

A idéia de elaborar um *Glossário* subdividido segundo os tipos de classificação da notação foi descartada no decorrer do estudo, pois constatou-se que a utilização de cada símbolo pode variar muito de peça para peça. Mesmo Karkoschka (1972, p.19-20), que organiza seu livro segundo quatro tipos principais de notação, explica que muitas vezes os limites entre os vários tipos de notação não são muito claros, e que o mesmo símbolo pode ser classificado de diferentes maneiras, dependendo do contexto no qual se encontra e da finalidade para a qual se destina. Um exemplo concreto pode ser observado neste *Glossário*, onde o símbolo do *cluster* pode significar: *cluster* com a palma da mão ou punho, bater com a palma da mão nas cordas ou puxar várias cordas do encordoamento. Desta maneira, o símbolo do *cluster* passa a ser ‘notação polivalente’: “*é a notação na qual um mesmo signo pode significar coisas diversas e muito distintas*”. (Pergamo, 1973, p.7)

Após a explicação de cada símbolo, há um número e letra de referência que indicam o compositor e a obra na qual aquele símbolo está presente (esta referência se encontra na LISTA DE COMPOSITORES E PEÇAS após o Glossário). Por exemplo, 14-A: 14 indica o compositor Gilberto Mendes; a letra A indica a obra *Blirium C9*. No final da LISTA, estão citadas as peças que julgamos que concedem ao intérprete um grau de liberdade muito baixo e, por este motivo, não fazem parte das análises.

GLOSSÁRIO

DURAÇÃO

Grafia proporcional



Distância entre cabeças de notas é proporcional à duração do som
2; 3-B; 7-A; 9; 13; 16-A; 19-C; 25-A



Comprimento da linha contínua é proporcional à duração do som
3-C; 4; 7-A; 13; 19-C; 21; 23; 25-A; 25-B



Accelerando e retardando proporcionais
3-A; 3-C; 4; 7-A; 12; 14; 18-A; 18-B; 23; 25-B; 26-B

Tempo indeterminado



3-A; 3-B; 4; 7-B; 12; 14; 25-A

Ritmo Indeterminado



Som Curto
2; 11-A; 11-C; 24;



Som longo
11-C; 24



Som longo

11-A



Som de duração média

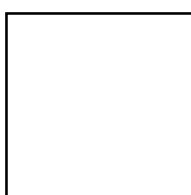
11-A



Ritmo irregular; notas rápidas

25-C

Pausas e silêncios



Cartões em branco são pausas = silêncios = ausência de sons

24



Cesura (suspensão breve)⁹

2; 3-A; 4; 7-B; 12; 18-A; 18-B; 25-C; 26-A; 26-B



Fermata curta

3-A; 3-C; 23

⁹ A maioria das peças citadas não contém explicações sobre a utilização destes símbolos. Por causa disto, empregamos a terminologia utilizada por Antunes (1989, p. 85), que considera a cesura e a fermata como indicações de duração indeterminada.



Fermata média

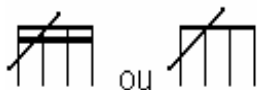
1; 3-A; 3-B; 3-C; 4; 6; 7-A; 7-B; 12; 14; 15; 18-A;
18-B; 19-B; 19-D; 20; 25-A; 25-C; 26-B



Fermata Longa

1; 3-B; 3-C; 4; 6; 15; 23

Outros símbolos



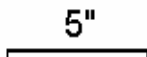
Notas muito rápidas (ou 'o mais rápido possível)

3-A; 3-C; 4; 9; 13; 14; 15; 18-A; 25-A; 26-A



Duração determinada (segurar até a próxima nota quadrada)

19-B

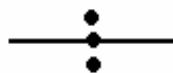


Indicação da duração em segundos

2; 3-B; 3-C; 4; 14; 18-A; 18-B; 19-A; 19-B; 19-D;
21; 25-C; 26-A; 26-B

ALTURA

Acordes



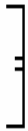
Acorde no teclado com alturas indeterminadas

16-A



Grupo de sons com alturas indeterminadas

24



Acorde de 4 notas não determinadas; intervalo entre a 1^a e 4^a notas em torno de uma 7^a; intervalo de ½ tom entre a 2^a e 3^a notas

26-B

Clusters



Cluster entre alturas determinadas

26-B



Cluster com o punho – alturas indeterminadas

26-B



Cluster com os cinco dedos agrupados (pequeno âmbito)

7-B



Cluster nas teclas brancas e pretas, na largura da mão; as cordas devem ser abafadas com algum objeto (livro)

11-C



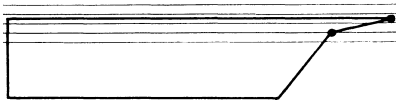
Cluster nas teclas brancas e pretas, na largura do antebraço

11-C



Cluster cromático com antebraço

15



Cluster com o antebraço e a mão; levantar gradualmente
as teclas, realçando as notas indicadas

25-B



Cluster de palma de mão

15



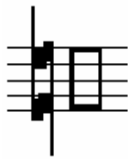
Cluster de punho

15

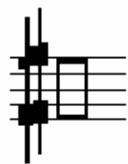


Cluster no teclado entre alturas indeterminadas

16-A



Cluster nas teclas brancas
21; 25-B



Cluster nas teclas pretas
21



Cluster nas teclas pretas e Cluster nas teclas brancas,
respectivamente
3-A; 3-B; 4; 6; 12



Cluster cromático
3-A; 3-B; 3-C; 4; 6; 12; 25-C



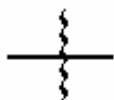
Cluster cromático
7-A; 7-B; 14; 19-D; 23; 25-C; 26-A



Cluster com altura definida

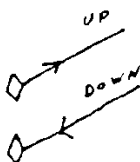
7-B; 12

Glissandi



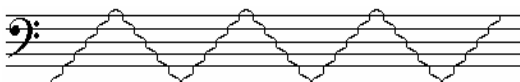
Glissando no teclado entre duas alturas indeterminadas

16-A



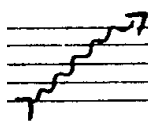
Glissandi nas cordas

6



Glissando nas cordas com a unha

21



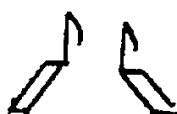
Glissando nas cordas (com dedos ou objetos plásticos)

22



Glissando (nas cordas) no tempo previsto

18-A



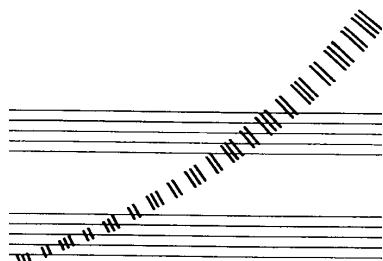
Glissando de cluster (ascendente e descendente)

15



Glissando de cluster de punho

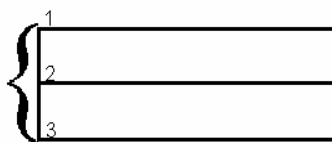
15



Glissando sobre as teclas pretas com unha, sem produzir som

21-B; 21-C

Registros



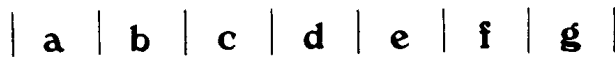
Regiões do piano no encordoamento: 1) agudo, 2) médio, 3) grave

7-A



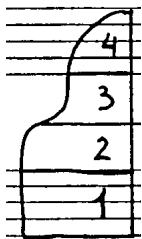
Quatro linhas horizontais que representam a divisão do teclado em regiões grave – média – aguda

26-B



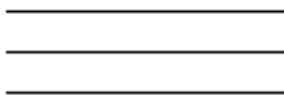
Âmbitos de oitavas do teclado

11-B



Quatro regiões do encordoamento: 1-grave; 2-média; 3- aguda e 4- super aguda.

4



Três regiões do teclado: Espaço Superior (aguda), Espaço Inferior (grave) e Linha Central (média).

5



Quatro regiões do teclado

15

Harmônicos



Abaixar a tecla silenciosamente

6; 18-B; 19-D; 20; 25-C



Abaixar várias teclas simultaneamente e silenciosamente

25-A; 25-D



Cluster de harmônicos (várias teclas adjacentes abaixadas silenciosamente)

5



Abaixar o pedal após soltar a tecla, conservando a sonoridade no tempo previsto

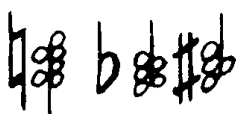
18-A

Acidentes



Nota com sustenido, nota com bemol e nota com bequadro, respectivamente.

19-C



Todas as notas alteradas

7-B

Alturas extremas



Notas (ou *cluster*) mais agudas possíveis, altura indeterminada;

Notas (ou *cluster*) mais graves possíveis, altura indeterminada

3-A; 3-B; 4; 7-A; 18-B

Mudanças de oitava



Oitava acima e oitava abaixo, respectivamente

4; 23



Duas oitavas acima

18-A



Oitava acima

19-B



Oitava acima

19-B

8 - - - -

OITAVA

ACIMA



OITAVA

ABAIXO
8 - - - -

Pauta adicional para indicar oitava acima e oitava abaixo,
respectivamente.

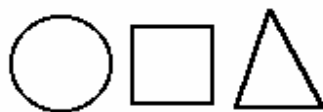
16-B

Outros símbolos



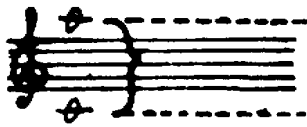
Executar em qualquer ordem; alturas determinadas

3-B



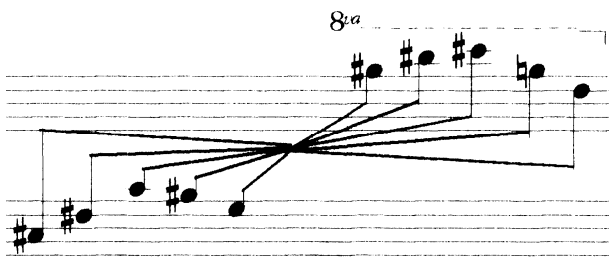
Número de sons simultâneos, altura indeterminada. 1 ou 2 sons; 3
ou 4 sons; 5 ou mais sons, respectivamente.

11-B



Escolha o som dentro do intervalo previsto

18-A; 19-A



Tocar a sequência de maneira circular

23

DINÂMICA

Abafamento



Cluster nas teclas brancas, enquanto as cordas são abafadas com um objeto qualquer

11-C



Nota abafada

25-C



Tocar no teclado, enquanto abafa nas cordas com a outra mão

26-A

Outros símbolos



Nota acentuada

19-C



Notas em dinâmica *p* (*piano*)

11-A



Notas em dinâmica *mf* (*mezzo-forte*)

11-A



Notas em dinâmica *f* (*forte*)

11-A

ARTICULAÇÃO

Áreas e modos de ataque



Ataque curto

7-A



Cabeças de notas quadradas devem ser executadas *stacattíssimo*

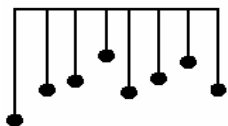
5



Tocar superficialmente as teclas; não é necessário que todas as notas soem.

25-B

Pizzicato



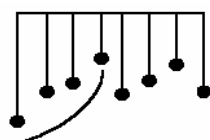
Pizzicato rápido com as unhas nas cordas – alturas indeterminadas

7-A



Grupo de notas em *Pizzicato* com as unhas nas cordas – alturas indeterminadas

7-A



Pizzicato com dedos; o primeiro grupo com *legatto* designa um grupo de cordas tocadas em um só ataque; o restante é livre – alturas indeterminadas

7-A



Pizzicato nas cordas perto das cravelhas – altura indeterminada

6



Pizzicato nas cordas com a unha – altura determinada

21



Pizzicato nas cordas com a unha – altura determinada

19-B



Pizzicato nas cordas com a unha – altura determinada

25-B

Novos símbolos para efeitos especiais, ações



Cluster com a palma da mão nas cordas

7-A



Cluster com a palma da mão nas cordas

11-C



Cluster com a palma da mão nas cordas

6



Cluster com a palma da mão nas cordas; com um objeto metálico
(anel, chave de afinação ou outro), bater na armação do piano

11-A



Percutir a lateral da mão nas cordas

22



Puxar várias cordas

21



Puxar uma das cordas do piano

11-C



Passar as unhas no sentido longitudinal das cordas graves

7-A



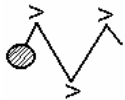
Bater as cordas com um copo de vidro virado para baixo;
escorregando o copo no sentido longitudinal das cordas, de modo
que um grande número de harmônicos agudos sejam produzidos

7-A



Bater rapidamente com um copo

7-A



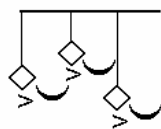
Bater e escorregar com o copo no sentido transversal do encordoamento, rapidamente

7-A



Atritar as cordas com copo emborcado

25-D



Bater com o copo nas cravelhas, e/ou na folha de metal que separa as cordas do instrumento

7-A



Arranhar com a unha ou com uma moeda, na mesma corda em sentido vertical

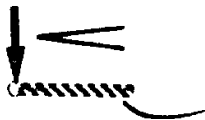
21



Esfregar ao longo da corda
25-C



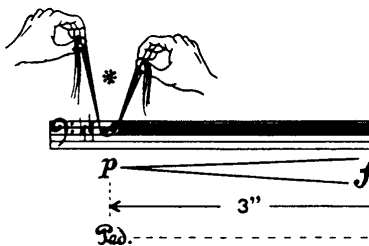
Friccionar a corda com a unha, no sentido longitudinal
18-A



Raspar moeda ao longo dos dois últimos bordões
25-D



Raspar com um prego (ou moeda) as cordas em sentido transversal
7-A



Executar com a crina do arco do violino, conforme ilustrado

2



Bater: IN (na caixa de ressonância), OUT (na parte externa do piano)

6



Bater com os nós dos dedos na tampa do piano

12



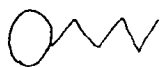
Bater com os nós dos dedos, além do teclado

25-C



Com pratinhos de dedo: bater no local indicado e tocar as cordas, deixando vibrar, respectivamente.

6



Glissandi nas cordas com folha de alumínio

6



Bater na armação do piano com um bastão duro, de madeira ou metal

11-C



Bater a armação de metal do piano com uma baqueta de metal

25-B



Bater nas cordas do piano com uma baqueta de ponta mole

11-C



Percutir com a baqueta sobre as cordas

18-A



Percutir com a baqueta sobre uma superfície escolhida dentro do piano

18-A



Bater a tampa do piano

11-C



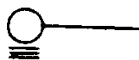
Bater a tampa do piano

3-A; 25-B



Bater um prato ou uma tampa nas cordas do piano

11-C



Mover uma escovinha dura num pedaço de papel colocado sobre as
cordas

11-C



Realizar movimentos ondulatórios de toda a mão e/ou de dedos
esticados (tensos)

19-A



Realizar movimentos ondulatórios com a mão estendida, como se
estivesse amassando algo.

19-C



Realizar movimentos bruscos e reiterados (tremoli) com o braço
tenso e a mão fechada.

19-D



Súbita pancada com a mão (notas cromáticas)

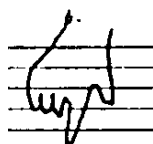
25-C

Outros símbolos



Rir, cantar, chorar, assobiar ou falar

1



Com a mão

4



Com a palma da mão

25-C



Com todos os dedos

25-C



Tocar com duas baquetas de lã ou feltro

18-A



Tocar com baqueta de feltro

4



Tocar com baqueta dura

4



Tocar com palhetas nas cordas

4

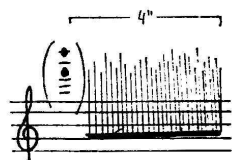


Com apagador de giz, acolchoado de feltro

25-C

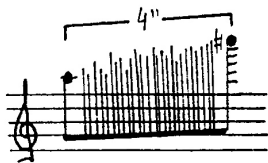
REPETIÇÃO E IMPROVISACÃO

Improvisação dirigida (âmbito fornecido)



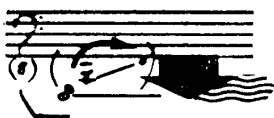
Improvisar, o mais rápido possível, um movimento denso, virtuosístico, assimétrico e cromático entre as notas demarcadas e no tempo especificado

26-B



Improvisar, o mais rápido possível, um movimento denso, virtuosístico, assimétrico e cromático que parte da 1^a nota e chega na 2^a nota

26-B



Improvisar nas cordas ou no teclado (teclas brancas e pretas) no âmbito fornecido

25-D

Improvisação livre (sem âmbito)



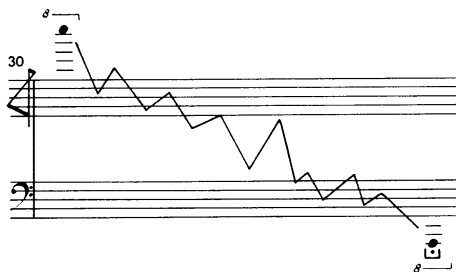
Notas rápidas – alturas indeterminadas

21



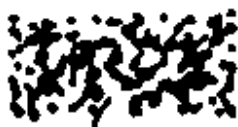
No encordoamento, bater e puxar as cordas rapidamente, variando as alturas e as intensidades

21



improvisar, obedecendo a altura aproximada dos sons

1



Muito atividade

3-A; 3-B; 5



Notas muito rápidas, alturas aproximadas

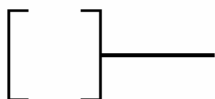
3-A; 3-B; 3-C;



Improvisar nas cordas ou no teclado (teclas brancas e pretas),
evocando o cintilar de estrelas

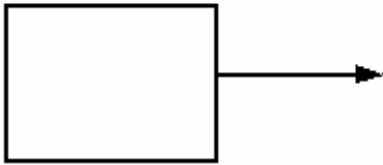
25-D

Repetição



Repetir o conteúdo dentro dos colchetes até o final da linha

26-B



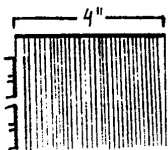
Repetir o conteúdo do módulo *ad libitum*

3-A; 3-C; 13; 21



Repetir o conteúdo do módulo pelo tempo determinado (em segundos)

4; 26-A; 26-B



Repetir o acorde anterior o mais rápido possível durante o tempo indicado

26-B



Girar com muita atividade

3-B



Repetir as notas imediatamente anteriores

13; 20



Repetir a nota

23



Repetir duas e três vezes, respectivamente

25-A



Repetir o trecho com ritmo e incidência livres, pelo tempo determinado

25-D

2.4- LISTA DE COMPOSITORES E PEÇAS

1- ALVARENGA, Delamar

Estudo a duas vozes (1969)

2- ANTUNES, Jorge

Estudo N.1 (1972)

3- CARDOSO, Lindemberg

A- La Torada ou o “Acoblata do Piano” (1981)

B- Relatividade III op. 82 (*Para piano e triângulo*) (1982)

C- Relatividade IV op. 83 (1982)

4- CÔRTEZ, Edmundo Villani

Tema com Variações (1977-1978)

5- COSTA, Rogério Luís Moraes

Eixos (1979)

6- CUNHA Estércio Marquez

Music for piano n.48 (1980)

7- ESCOBAR, Aylton

A- Assembly (*para piano e tape*) (1972)

B- Mini- Suíte das Três Máquinas (1970)

8- FICARELLI, Mário

Maktub I (1972)

9- GUIMARÃES, Marco Antônio

Eterne (1976)

10- HERRERA, Rufo

Estandos (1969)

11- KOELLREUTTER, Hans-Joachim

A- Acronon (1978-1979)

B- Edú (Estudo para José Eduardo) (1991)

C- Tanka II (*para piano, voz declamada e tan-tan ou gongo grave*) (1973)

12- KORENCHENDLER, Henrique David

Folhas numeradas para piano op. 63 (1977)

13- KRIEGER, Edino

Estudos Intervalares para piano I (2001)

14- LIMA, Paulo Costa

Fantasia Op. 23 (1986)

15- MARTINELLI, Leonardo

Peça para Piano II (Schacketon, Wosley e Crean deslizando de uma colina de neve)
(2005)

16- MENDES, Gilberto

A- Blirium C-9 (1965)

B- Música para piano n.1 (1962)

17- MOROZOWICZ, Henrique

Variações 'Frère Jacques' (1986)

18- OLIVEIRA, Flávio

A- Jogo (1972)

B- Quando Olhos e Mãos (*Para piano e aparelho fonador*) (1977)

19- OLIVEIRA, Willy Correa de

A- Intermezzo II (1972)

B- Impromptu para Marta (1971)

C- Kitchs (1967-1968)

D- Prelúdio II (1975)

20- PRADO, J. A. Rezende de Almeida

Ad Laudes Matutinas (1972)

21- SANTORO, Cláudio

Intermitências I (1967)

22- SOARES, Calimério

Dois Momentos Nordestinos (1981)

23- VALLE, Raul

Tríptico (1976)

24- VINHOLES, L.C.

Instrução 62 (1962)

25- WIDMER, Ernest

- A- Ludus Telúrico op. 77 n. 153 (1972)
- B- Rondo Móbile op.54 (1968)
- C- Suave Mari Magno (1975)
- D- Suíte mirim ‘O eterno e o Cotidiano (1977)

26- ZAMPRONHA, Edson

- A- Ação matéria forma função (2000)
- B- Modelagem IX (1996)

PEÇAS COM UM GRAU MUITO BAIXO DE LIBERDADE

BLAUTH, Brenno

Duas Peças Breves (1969)

CARDOSO, Lindemberg

Toccata op.25 (1972)

KIEFER, Bruno

Tríptico (1969)

KRIEGER, Edino

Estudos Intervalares para piano II e III (2001)

LIMA, Paulo Costa

In-variáveis (1988)

Vês op.26 (1990)

MENDES, Gilberto

Viva Villa! (1987)

MOROZOWICZ, Henrique

Pour Matina (1972)

OLIVEIRA, Flávio

Round about Debussy (1989)

OLIVEIRA, Jamary

Piano Piece (1984)

OLIVEIRA, Willy Correa de

Intermezzo I (1972)

Prelúdio 1 (1975)

RIBEIRO, Agnaldo

Momentus 2 op.13 n. 2 (1977)

In Kantus op.51 ou O Centauro Encantado (1986)

RICHTER, Frederico

Humoresque Brasiliensis (da Partita – 1969)

RICHTER, Rodolfo

Peça para Piano (1991)

CAPÍTULO 3

ANÁLISE DAS PEÇAS

3.1- INTRODUÇÃO

A BUSCA POR FERRAMENTAS

O principal questionamento surgido com a pesquisa foi a escolha de critérios para a análise de uma peça que emprega o acaso no momento da execução (indeterminação). Como o assunto não é abordado especificamente na bibliografia sobre a análise da música do século XX ou em livros sobre a história da música contemporânea, as reflexões sobre estes critérios surgiram a partir do repertório selecionado.

Inicialmente, as peças selecionadas pela pesquisa foram classificadas segundo aspectos gerais do emprego da indeterminação. Os vários itens desta classificação foram escolhidos a partir das próprias características das peças:

- 1- Forma variável.
- 2- Indeterminação restrita a um trecho da peça.
- 3- Indeterminação restrita a 1 ou 2 parâmetros sonoros.
- 4- Toda a peça é caracterizada pela indeterminação.
- 5- O intérprete ‘escreve’ sua partitura ou prepara trecho com recursos eletroacústicos.
- 6- Trecho com improvisação.

Através desta classificação preliminar, verificou-se a diversidade de possibilidades do emprego da indeterminação (inclusive dentro de um mesmo tipo de classificação), e a necessidade de escolha de critérios mais precisos tanto para a análise da indeterminação, como para análise de aspectos mais detalhados de cada peça. A partir disso, foram procurados outros critérios (além da indeterminação) para analisar das peças.

Uma vez que a maioria das peças utiliza novos símbolos de notação, surgiu a necessidade de decodificar as informações dadas pelo compositor. Então o primeiro critério foi escolhido: o estudo da notação empregada nas peças.

Outra questão seria sobre o próprio emprego da indeterminação, ou seja, como este recurso composicional foi utilizado e quais os parâmetros musicais afetados. Este segundo critério influenciou diretamente a escolha do terceiro: para avaliar melhor os parâmetros musicais afetados pela indeterminação, é necessário conhecer os materiais empregados pelo compositor naquela obra, ou seja, como foram utilizadas as durações, alturas, dinâmicas, timbres e outros.

Desta maneira, chegamos aos três critérios principais estabelecidos para o estudo da análise: notação, indeterminação e material. A partir disto, foi preciso decidir como seria realizada a análise de cada um destes critérios. Estas escolhas estão expostas abaixo segundo cada um dos critérios selecionados.

ANÁLISE DA NOTAÇÃO

Foi realizado um estudo prévio sobre a notação contemporânea, que incluiu a leitura e a revisão da bibliografia sobre o assunto¹. Os livros consultados foram os seguintes (os dados completos se encontram na *Bibliografia*):

ANTUNES, Jorge. *Notação na música contemporânea*.

BOSSEUR, Jean-Yves. *Du Son au Signe: Histoire de la Notation Musicale*.

BRINDLE, Reginald Smith. *The New Music - The Avant-Garde since 1945*.

COLE, Hugo. *Sounds and Signs: Aspects of Musical Notation*.

KARKOSHKA, Erhard. *Notation in new music*.

PERGAMO, Ana Maria Locatelli. *La Notation de la Musica Contemporanea*.

RISATTI, Howard. *New Music Vocabulary – A Guide to Notational Signs for Contemporary Music*.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. “Musique et graphisme (1959)”. In: *Musique en Jeu*.

VILLA ROJO, Jesús. *Notación y Grafia Musical en el Siglo XX*.

WIDMER, Ernst. “Perspectivas Didáticas Da Atual Grafia Musical na Composição e na Prática Interpretativa – Grafia e Prática Sonora”. In: *Symposium Internazionale sulla Problematica dell’attuale Grafia Musicale*.

ZAMPRONHA, Edson. *Notação, representação e composição*.

A partir desta revisão, foi elaborado um estudo sobre a notação contemporânea, incluindo os diversos tipos de classificação da notação encontrados e um quadro comparativo das diversas tipologias.

Em um trabalho desta envergadura, não é possível anexar todas as partituras no trabalho. Sendo assim, incluiu-se um exemplo de notação em cada peça analisada. As peças que contêm algum símbolo exposto no Glossário, estão especificadas nesta parte.

ANÁLISE DA INDETERMINAÇÃO

Inicialmente foram considerados os parâmetros propostos por Ralph Turek (1996, p.440) em *Elements of Music – Concepts and Applications*:

Graus e Tipos de Indeterminação:

- 1- *Indeterminação pode significar que todos os elementos da música ou apenas alguns elementos selecionados são utilizados ao acaso.*
- 2- *A indeterminação pode ser parcial (apenas alguns trechos da composição musical são caracterizados pelo acaso) ou pode ser total (toda a composição musical é caracterizada pelo uso do acaso).*
- 3- *A indeterminação pode ser aplicada apenas na fase da composição, ou na fase da execução, ou ainda em ambas.*

Esta última proposição foi desconsiderada, pois conforme exposto no primeiro capítulo em “Terminologia”, o termo indeterminação se refere, nesta pesquisa, ao uso do acaso na execução.

Reginald Brindle (1987, p.63) também considera que a indeterminação pode ser aplicada a vários parâmetros musicais, exemplificando cada um deles:

Quais elementos da música podem ser ‘indeterminados’? Altura, duração de nota, forma, material sonoro e expressão (incluindo dinâmica, timbre, etc.). Será visto, em reflexo, que até a indeterminação em apenas um parâmetro pode ter efeitos de longo alcance.

Por fim, foram relacionados os aspectos considerados pelo próprio Cage para a classificação das peças indeterminadas, que se encontram expostos na conferência *Indeterminacy*. Cage procura explicar o que considera indeterminação, classificando as peças citadas no texto segundo os parâmetros de estrutura, método, forma e material. É o próprio Cage (1966, p. 36) que fornece a definição destes parâmetros: “*Estrutura é a divisão do todo em partes; método é o procedimento nota-por-nota; e forma é o conteúdo expressivo, a morfologia da continuidade*”. Como material, Cage considera a frequência, a amplitude, o timbre e a duração. A duração inclui os sons e os silêncios da composição.

Todos estes dados foram incluídos na análise da Indeterminação das peças que fazem parte desta pesquisa. O grau de liberdade para o intérprete foi classificado como *alto*, *médio* ou *baixo*, a partir do resultado do estudo dos três critérios estabelecidos para análise:

¹ Este estudo faz parte do Capítulo 2 deste trabalho, p. 153.

quais os materiais afetados pela indeterminação, tipos de notação empregada (precisa ou não) e o próprio estudo da indeterminação.

ANÁLISE DO MATERIAL

O esquema empregado na análise do material, é derivado do proposto por John White em *Comprehensive Musical Analysis* no que diz respeito às suas *Micro*, *Média* e *Macro* estruturas.

Dentro de cada uma destas estruturas, White considera os aspectos de ritmo, melodia, harmonia e som. O autor exemplifica estes quatro aspectos musicais através de peças escritas desde a Idade Média até o século XX. Pelo fato da música moderna e contemporânea prescindir, muitas vezes, dos aspectos tradicionais da melodia e harmonia, procurou-se utilizar termos mais apropriados e valorizar os aspectos de dinâmica, timbre e textura, que tornaram-se elementos importantes da estrutura da música do século XX.

Foram selecionados então, alguns parâmetros e terminologias do livro *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* de Stefan Kostka para a subdivisão das estruturas e análise do material: formações de escalas, acordes e simultaneidades, timbre² e textura, melodia e vozes condutoras, atonalidade³, ritmo e outros.

Foram acrescentados também a terminologia proposta por Hans Joaquin Koellreutter (1990, p. 13; 87; 98) em *Terminologia de uma Nova Estética da Música* para o estudo da métrica:

- *Métrico: que se refere à existência de um metro perceptível, regular ou irregular. Ex.: Mozart, Beethoven (regular), Stravinsky, Schoenberg (freqüentemente irregular).*
- *Não Métrico: que se refere à ausência de metro; não há tempos fortes e fracos dispostos regular ou irregularmente. Ex.: música dos indígenas, canto gregoriano.*
- *Amétrico (alfa privativo): que se refere a uma disposição dos elementos temporais da partitura que causa a sensação de ausência de pulsação e metro.*

² Apesar de compreendermos que o som tradicional do piano (acionamento do teclado) pode produzir timbres diversos, neste trabalho consideramos a diversidade de timbres gerados pelo uso de novos recursos do piano (encordoamento e outros) e recursos externos ao instrumento (voz, eletroacústica e instrumentos). Para maiores informações sobre os novos recursos sonoros do piano, consultar p. 316.

³ Neste trabalho, utilizaremos o termo 'atonal' com um significado amplo de não-tonal, não nos referindo, de maneira nenhuma, às obras pré-seriais da 2ª Escola de Viena.

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE

Além destes três critérios estabelecidos, decidiu-se pela inclusão de um comentário do ponto de vista de um intérprete destas peças. Sendo peças que geralmente possuem uma notação diferente da tradicional ou possuem algum tipo de instrução por parte do compositor, durante o estudo das peças houve uma reflexão sobre algumas questões:

- Até que ponto o compositor deixa claro suas intenções para o intérprete?
- Até que ponto o intérprete não compreende a intenção do compositor por falta de experiência com este tipo de repertório?
- Até que ponto o compositor está consciente da liberdade concedida ao intérprete, uma vez que símbolos ou indicações dúbias podem confundir este último?
- Quais as dificuldades impostas para o intérprete com este repertório?
- Os novos símbolos de notação são utilizados adequadamente?

Deve-se esclarecer que os comentários expostos não fazem parte de um juízo de valor da obra em si, mas apenas o ponto de vista de um intérprete, a partir de sua experiência e vivência com este repertório no momento da pesquisa, supondo-se que estes comentários são diferentes para outros intérpretes.

Karkoshka (1972, p. 5) estabelece critérios para avaliação dos novos símbolos de notação, que são extremamente úteis para o nosso ‘Ponto de vista do intérprete’:

- A- *Não ambigüidade:*
 - 1-o mesmo símbolo não deve aparecer com um significado diferente;
 - 2-a aparência exterior de um símbolo não deve lembrar muito aproximadamente a de outro;
 - 3-um símbolo com um significado tradicionalmente familiar, pode adquirir um novo significado apenas em um contexto totalmente novo;
- B- *Um balanço sensível entre os símbolos e as instruções verbais deve ser preferível;*
- C- *Tanto quanto possível, um símbolo deve ser capaz de indicar seu significado diretamente e sem explicação;*
- D- *Símbolos abstratos e ilustrações devem ser selecionados de acordo com as suas funções, e nunca devem ser misturados.*

3.2- ANÁLISE DAS PEÇAS

DÉCADA DE 1960

Autor: Gilberto Mendes

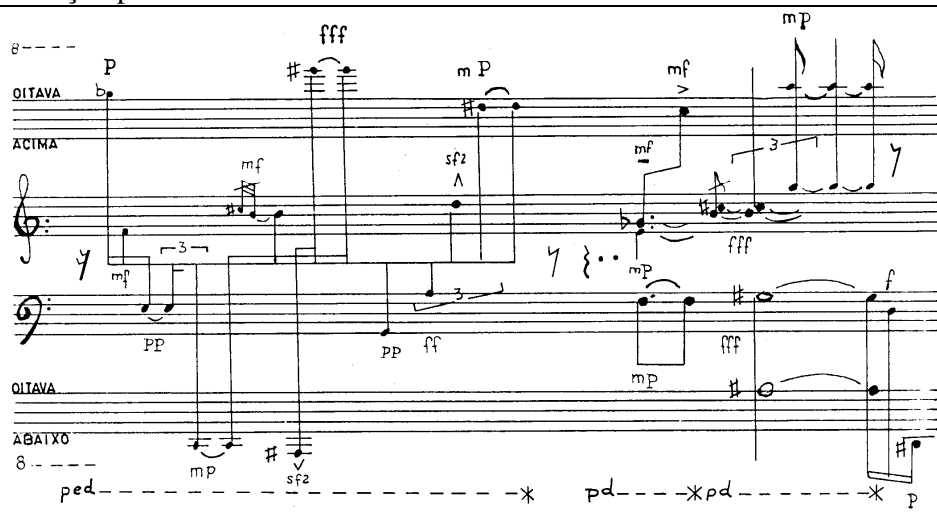
Peça: Música para piano nº1

Data: 1962

Editora: Ricordi

Fonte: Acervo da pianista Beatriz Balzi

MATERIAL		
Geral	Peça em quatro módulos com forma variável. Os módulos devem ser tocados três vezes, a primeira vez na ordem A-B-C-D E e as outras duas em qualquer ordem, trocando, de um para outro módulo, os andamentos indicados. Os módulos C e D apresentam o mesmo andamento; módulos A e B têm andamentos distintos. Cada módulo é formado por quatro pentagramas, representando quatro registros distintos: os dois registros centrais utilizam as claves de SOL e FÁ; o superior é para a clave de SOL oitava acima e o inferior é para a clave de FÁ oitava abaixo.	
Macro Análise	Seções	Quatro módulos – A B C D
Média Análise	Compasso	Ausência de barras de compasso.
	Altura	Serial
	Duração	Utiliza figuras rítmicas tradicionais. Emprego de quiálteras e irregularidade rítmica
	Métrica	Amétrico
	Andamento	Cada módulo têm uma indicação de metrônomo, válida para a colcheia: A = 86; B = 52; C e D = 120.
	Dinâmica	Varia de <i>pppp</i> a <i>ffff</i> .
	Timbre	Teclado
	Textura	Pontilhista
Micro Análise	Predominância dos intervalos da classe 1 (2ª menor, 7ª maior e 9ªmenor). Utilização da série: parte A, duas vezes série original; parte B, três vezes série invertida e transposta; parte C, uma vez série invertida e transposta, uma vez retrógrada e fragmento da série retrógrada; parte D, fragmento da série retrógrada, duas vezes série retrógrada da invertida e transposta, e uma vez retrógrada da invertida.	

NOTAÇÃO	
Tipo	Notação precisa
Exemplos	
Glossário	Sim

INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Total
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Determinado III- Forma: Indeterminada IV- Material - Frequência: Determinada - Amplitude: Determinada - Timbre: Determinado - Duração: Determinada e Indeterminada(andamento)
Grau de liberdade	Baixo

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE
Em alguns trechos, as pautas adicionais de oitava não são bem utilizadas. A função desta pauta é substituir as notas extremamente agudas ou extremamente graves, que de outro modo seriam escritas com várias linhas suplementares, dificultando a leitura. Quando as notas das diferentes claves coincidem, pode acontecer de uma nota escrita na clave de FÁ, oitava abaixo, estar posicionada numa região superior a outras notas escritas na clave de FÁ normal, tornando incoerente a escrita. Podemos identificar várias notas que poderiam ser escritas nas claves normais e sem a adição de linhas suplementares.

Autor: L. C. Vinholes

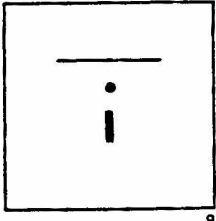
Peça: Instrução 62

Data: 1962

Editora: s.n. Publicado pela Revista Design n.37, Tóquio, Japão.

Fonte: Acervo do compositor

MATERIAL		
Geral	A partitura da obra é formada por 144 cartões que devem ser elaborados previamente pelo instrumentista, a partir de 14 modelos de cartões fornecidos pelo compositor. Os desenhos dos cartões são formados basicamente pelas combinações de pontos e linhas (grossas e finas) ou pela presença isolada de ponto ou linha (grossa ou fina). O cartão em branco é o silêncio. O significado destes desenhos se refere ao número de sons a ser executado e à duração (longa ou curta) do som, sendo estes valores relativos. Há semelhança entre o significado destes desenhos e os eixos vertical e horizontal da notação tradicional. O tamanho da linha, na posição vertical, está associado ao número de sons (eixo vertical das alturas) e o tamanho da linha, na posição horizontal, está associada à duração (maior ou menor) do som (eixo horizontal das durações). No momento da execução deverá haver um colaborador que escolherá os cartões a serem mostrados ao intérprete e o tempo da exposição de cada cartão. O compositor não fornece nenhuma indicação para a escolha das intensidades, das articulações, dos acentos e dos registros. A escolha da duração total da obra também é relegada ao intérprete.	
Macro Análise	Seções	Não há divisões da peça em seções.
Média Análise	Compasso	Não há compassos
	Altura	O compositor estipula que o ponto é som isolado, a linha curta (posição vertical) é um grupo de sons e a linha longa (posição vertical) é um grupo de sons maior (reúne mais sons do que a linha curta). Dentro do que o compositor propõe, deduz-se que o intérprete irá variar intervalos e notas, sem se preocupar com tonalidade, modo ou qualquer outra organização de alturas. Neste sentido, a organização das alturas é atonal.
	Duração	O ponto é um som isolado de duração a mais curta possível, a linha longa (posição horizontal) têm duração relativa maior do que a linha curta (posição horizontal). As linhas finas (posição vertical) são grupos de sons de duração mais curta do que as linhas grossas (posição vertical). Sendo assim, a duração do som é proporcional ao comprimento da linha (posição horizontal) e proporcional à espessura da linha (posição vertical).
	Métrica	A-métrica
	Andamento	Não é estipulado nenhum andamento
	Dinâmica	Não é estipulada nenhuma dinâmica
	Timbre	teclado
	Textura	Pode variar, de acordo com os cartões e de acordo com a interpretação
Micro Análise	Os modelos de cartões a serem elaborados pelo intérprete possuem desde o silêncio e sons isolados (linha ou ponto) até a combinação de duas linhas e um ponto, gerando o máximo de três possibilidades de combinação por cartão.	

NOTAÇÃO	
Tipo	Notação Gráfica (desenho dos cartões) e Partitura Verbal (instruções do compositor).
Exemplos	Um dos Cartões de <i>Instrução 62</i> . 
Glossário	Sim

INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Total
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Indeterminado, em razão do Material III- Forma: Indeterminada IV- Material - Frequência: Indeterminada - Amplitude: Indeterminada - Timbre: Indeterminado - Duração: Indeterminada
Grau de liberdade	Alto

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE
O compositor delega um alto grau de liberdade ao intérprete, ao deixar a seu critério a escolha das alturas, das intensidades, das articulações, dos acentos e da duração total da obra. As indicações do compositor são precisas, mas ao mesmo tempo gerais, não estipulando detalhes ou especificações. Dependendo do intérprete e da experiência deste com este tipo de repertório, o resultado final da obra poderá ser muito diverso. Espera-se que o compositor esteja ciente da grande diversidade de interpretações que esta obra pode ocasionar. Neste sentido, é de grande importância o papel do colaborador, que tem a função de escolher a ordem dos cartões e o tempo de exposição de cada um. Em execuções ao vivo, ao serem realizadas duas versões da peça, cada uma com um colaborador diferente, foi possível verificar a divergência de resultado. O intérprete poderá treinar a obra estudando inicialmente os cartões com apenas um símbolo (ponto, linha grossa, linha fina e silêncio). Deve treinar várias possibilidades dentro de cada um destes cartões, como dinâmica, registro e combinação de alturas. Quando achar que as possibilidades destes cartões estiver esgotada, poderá passar para os cartões de dois símbolos e, depois, para os cartões de três símbolos, treinando sempre cada um separadamente. É recomendável a gravação destas improvisações, para que o intérprete possa avaliar falhas e aperfeiçoar sua execução. Este treino tornará o intérprete apto a reagir de diferentes maneiras, dependendo do colaborador.

Autor: Gilberto Mendes

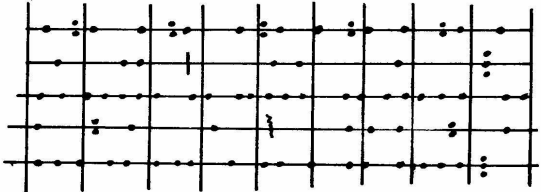
Peça: Blirium C 9

Data: Janeiro, 1965

Editora: São Paulo, Ricordi Brasileira

Fonte: Casa Amadeus

MATERIAL		
Geral	O intérprete deve ‘escrever’ sua própria partitura através de extensas e precisas instruções do compositor. O intérprete desenha 5 linhas horizontais de no mínimo 30 centímetros em cada página de um caderno de pelo menos 3 páginas (15 linhas). Sobre cada linha, o intérprete marca os pontos em que serão atacadas notas, acordes, clusters e glissandos. Além disso, o intérprete deve escolher no momento da execução o registro, o andamento e as citações de peças de outros compositores. Também no momento da execução, o grupo de três alturas a ser tocado deve ser selecionado de acordo com a posição dos ponteiros de um relógio.	
Macro Análise	Seções	O compositor chama de ‘entrada’ a cada grupo de notas executado, correspondendo a uma das linhas escritas pelo intérprete. O compositor chama de ‘transição’ ao espaço de tempo existente entre um grupo de notas e outro, na qual o intérprete deve olhar seu relógio para saber o novo grupo de notas a ser executado. A ‘transição’ pode ser o prolongamento de um som ou o silêncio. A cada 5 grupos executados (entradas), o intérprete deve incluir uma citação.
Média Análise	Compasso	Não utiliza barras de divisão de compassos
	Altura	De modo geral é atonal; nos trechos nos quais o intérprete faz uma citação, pode variar
	Duração	O compositor estipula que a duração das notas dependerá da distância entre elas, ou seja, a distância que o intérprete deixou entre os pontos e traços da ‘partitura’. (notação proporcional)
	Métrica	O intérprete deve dividir cada sequência de 5 linhas horizontais (uma página) com linhas verticais em 9 partes iguais. Durante a execução, o intérprete não conta tempos e nem presta atenção às divisões verticais. Estas divisões servem para controlar o deslocamento no tempo-espço da música. O compositor chama a isto de ‘métrica real’: uma microdivisão aleatoriamente obtida. Cada uma das divisões equivale a uma pulsação (beat)
	Andamento	O intérprete deve variar o andamento entre <i>lento</i> , <i>moderato</i> e <i>allegro</i> . <i>Lento</i> : andamento metronômico entre 40 e 72 <i>Moderato</i> : andamento metronômico entre 72 e 108 <i>Allegro</i> : andamento metronômico entre 108 e 152.
	Dinâmica	O compositor estipula 10 possibilidades de escolhas de dinâmica, indo do <i>ppp</i> ao <i>fff</i> , e incluindo crescendo e decrescendo.
	Timbre	teclado
	Textura	Pode variar, de acordo com a partitura do intérprete e com as citações escolhidas.
Micro Análise	Os intervalos que predominam nos grupos de alturas a serem escolhidos pelo intérprete, são os da classe 1 e 2. Nos grupos, predominam as alturas que relacionam-se cromaticamente. Por exemplo; Lá, si bemol, si; sol bemol, fa.	

NOTAÇÃO	
Tipo	Notação proporcional das durações, Notação como Livro de Regras e Notação Gráfica da partitura que o intérprete escreve. Coloca ainda 3 quadros que contêm as informações referentes aos grupos de notas a serem escolhidos, aos registros e aos andamentos.
Exemplos	Trecho da 'partitura' 
Glossário	Sim

INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Total
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Indeterminado, em razão do Material III- Forma: Determinada IV- Material - Frequência: Indeterminada - Amplitude: Indeterminada - Timbre: Indeterminado - Duração: Indeterminada
Grau de liberdade	Alto

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE
Apesar de todo o processo envolver um alto grau de indeterminação, o compositor estipula regras muito claras quanto à interpretação da obra. Deve-se frisar que o compositor coloca a sugestão de execução de 13 exemplos gráficos da partitura. Apesar destas instruções precisas, a partitura escrita pelo intérprete fornece apenas indicações de dinâmica, durações proporcionais e opções de execução de notas isoladas, acordes, <i>clusters</i> ou glissandos. Obras como estas, além de exigir uma elaboração da partitura, envolve um treino minucioso por parte do intérprete, uma vez que não há uma parte fixa a ser executada. Algumas dicas podem ser dadas para treinar a execução da peça. Uma delas é executar trechos da partitura escolhendo um grupo de alturas proposto pelo compositor, variando andamentos e registros. Uma vez que nos grupos predominam as alturas que relacionam-se cromaticamente (classe de altura 1), os intervalos resultantes na formação de acordes serão as segundas menores, sétimas maiores e nonas menores. Devem ser executadas várias possibilidades de formação de acordes a partir do mesmo grupo de alturas, alterando os intervalos entre as notas. Outra dica é escolher as citações a serem incluídas, treinando mudanças de andamento, ritmo, dinâmica e registro. Quando estas duas práticas estiverem mais fluentes, pode-se alternar a execução do grupo de alturas com a execução das citações. Além disso, é recomendável a gravação destas improvisações, para que o intérprete possa avaliar falhas e aperfeiçoar sua execução.

Autor: Cláudio Santoro

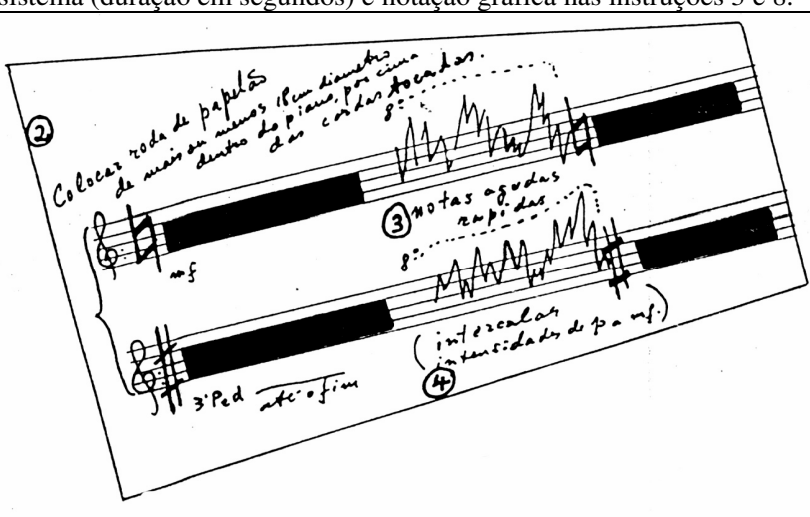
Peça: Intermitências I

Data: 1967

Editora: Jobert - Paris

Fonte: Acervo da Pianista Beatriz Balzi

MATERIAL		
Geral	A característica principal da peça é a ocorrência de notas, <i>clusters</i> e acordes isolados (no teclado e no encordoamento), utilizando-se o pedal como recurso de ressonância nos espaços entre estas ocorrências, e o emprego do silêncio como recurso expressivo. Além das indicações de silêncio entre os sistemas, o executante deve interpretar os espaços em branco na partitura como silêncios ou suspensão das ocorrências. As instruções para a execução dos diversos símbolos de notação encontram-se anotados na própria partitura, numeradas de 1 a 9. Outra característica da peça é a não-repetição de procedimentos. A peça pode ser vista como uma ‘pesquisa’ das diferentes possibilidades sonoras do piano.	
Macro Análise	Seções	A peça é formada por vários sistemas (9) dispostos em diagonal e horizontalmente. Devem ser executados na sequência estipulada. Há algumas indicações de silêncio entre estes sistemas. A instrução 1 se refere à repetição indeterminada de vezes do conteúdo delimitado pela moldura, e aparece nos sistemas 1, 2, 3 e 6.
Média Análise	Compasso	Não utiliza barras de divisão de compassos
	Altura	Prevalece o cromatismo na execução do teclado. No encordoamento é indeterminada.
	Duração	Até a instrução número 5, a duração é dada pela distância entre as cabeças das notas (notação proporcional). Na instrução número 6, há figuras rítmicas e, em seguida, a duração das notas é dada pelo tempo em segundos do relógio.
	Métrica	Não métrico
	Andamento	<i>Molto Lento</i> , exceto na instrução número 8, que tem a indicação <i>Muito Rápido, Vivo</i>
	Dinâmica	<i>ppp</i> a <i>ffff</i> . Pode variar nas instruções 4 e 8.
	Timbre	Teclado e encordoamento (com mãos, unhas e objetos – rodela de papelão e moeda)
	Textura	Pontilhista, se entendermos as ocorrências isoladas como ‘pontos’ isolados. No trecho <i>Muito Rápido, Vivo</i> , a textura pontilhista é mais densa.
Micro Análise	Nos acordes e notas isoladas, predominam os intervalos da classe 1, ou seja, semitons, sétimas maiores e nonas menores.	

NOTAÇÃO	
Tipo	Notação proporcional das durações até o 5º sistema; notação aproximada das alturas nas instruções 5 e 6; Notação indicativa das durações a partir do 7º sistema (duração em segundos) e notação gráfica nas instruções 3 e 8.
Exemplos	
Glossário	Sim

INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Total
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Indeterminado nas instruções 3 e 8 III- Forma: Determinada IV- Material - Frequência: Indeterminada nas instruções 2, 5, 6 e 8 - Amplitude: Indeterminada apenas nas instruções 4 e 8 - Timbre: Determinado - Duração: Indeterminada até o 5º Sistema (não estipula a duração de cada sistema)
Grau de liberdade	Médio

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE
As instruções do compositor são colocadas diretamente sobre a partitura e numeradas de 1 a 9. As instruções são claras quanto aos procedimentos e material. O compositor colocou um símbolo inadequado para especificar a instrução 6 (<i>dentro do piano, puxar várias notas com mais ou menos este ritmo</i>), pois coloca um símbolo de <i>cluster</i>, o que significa, normalmente, <i>bater com a palma da mão nas cordas</i>.

Autor: Willy Corrêa de Oliveira

Peça: Kitsch⁴

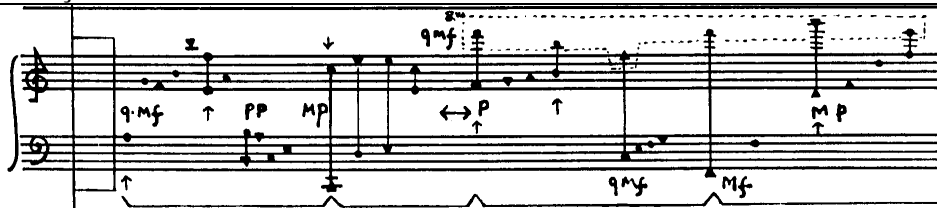
Data: 1967-1968

Editora: Ricordi

Fonte: Biblioteca da ECA-USP

MATERIAL		
Geral	A peça é formada por cinco kitschs, sendo que somente as peças nº 2, 3 e 5 contêm elementos livres para o pianista. No início do Kitsch nº 1, apresenta uma seqüência de 48 alturas (não seriais) como material gerador da obra, tanto da parte melódica como de acordes. No Kitsch nº 2, os valores de duração não são precisos (notação proporcional); diferentes formatos de cabeça de notas para identificar sustenido, bemol ou nota natural. No Kitsch nº3, o pianista deve escrever uma partitura a partir do material fornecido, que consiste em fragmentos de peças do repertório tradicional de piano (Bach, Chopin, Mozart, Liszt, Stockhausen e Bartók), na seqüência de 48 alturas e 51 acordes. Estas alturas e acordes podem ser utilizadas em qualquer registro. Esta peça deve ser apresentada como autoria do próprio pianista. No Kitsch nº 4 o pianista toca com uma parte pré-gravada de bateria, que inclui improvisação (exclusivamente para a bateria). No Kitch nº5, o pianista deve preparar uma parte em fita magnética a partir do material gravado dos outros quatro Kitsch. A fita gravada de cada peça deve ser cortada em oito pedaços de tamanhos diferentes e montadas aleatoriamente pelo pianista, sem incluir qualquer efeito ou recurso adicional de gravação. A fita é executada enquanto o intérprete desce à platéia, aplaudindo-se freneticamente e incentivando o público a juntar-se a ele. Segundo Zeron (1991, p. 120), com a composição desta obra, “Willy faz assim uma crítica sutil e contundente do vanguardista que incorpora critérios de criação mercadológicos alheios à linguagem Musical”.	
Macro Análise	Seções	A peça é dividida em cinco kitschs.
Média Análise	Com-Passo	Partes com barras de divisão de compassos (kitsch nº 1, nº 3 [citações do repertório] e nº 4) e outras sem indicação de compasso (Kitsch nº 2, nº 3 [trechos] e nº5).
	Altura	Atonal e tonal (somente citações do repertório no Kitsch nº3)
	Duração	Figuração rítmica tradicional somente nos Kitschs nº1, nº3 (citações do repertório)e nº4.
	Métrica	Métrico, não métrico e amétrico.
	Andamento	Indicações de andamento somente nos Kitschs nº 1, nº 3 (citações do repertório) e nº4.
	Dinâmica	Do <i>ppp</i> ao <i>ffff</i> . O Kitsch nº 2 predominância de sonoridades entre <i>ppp</i> e <i>p</i> .
	Timbre	Teclado, bateria e sons gravados do piano.
	Textura	Pontilhista (Kitsch nº 2 e °3), polifônica (Kitsch nº1 e nº4) e variada (fragmentos do repertório do Kitsch nº3).
Micro Análise	Na seqüência de 48 notas, predominância dos intervalos de trítone e de 2as; convergindo sempre para a nota RÉ; falta apenas a nota SOL # para atingir o total cromático.	

⁴ “Kitsch: do alemão, pseudo-arte. Diz-se da obra de arte, móvel, estilo, etc. cujo ‘mau-gosto’ pode desagradar alguns, mas agradar outros”. RODRIGUES, Diego et al. (coord.). *Larousse ilustrado da língua portuguesa*. São Paulo: Larousse do Brasil, 2004. p. 539.

NOTAÇÃO	
Tipo	Notação mista (trechos com notação precisa e outros não precisa); Partitura verbal; notação aproximada das alturas; notação proporcional das durações.
Exemplos	
Glossário	Sim

INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Parcial
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Determinado III- Forma: Determinada e Indeterminada (Kitsch nº3) IV- Material - Frequência: Determinada e Indeterminada - Amplitude: Determinada e Indeterminada - Timbre: Determinado e Indeterminado - Duração: Determinada e Indeterminada
Grau de liberdade	Médio

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE
No Kitsch nº3, ausência de instruções sobre a utilização da dinâmica, articulação e pedal nos trechos a serem preparados pelo intérprete, a partir da seqüência de alturas e acordes. Devido à ausência destas indicações, estes elementos passam a ser indeterminados. O Kitsch nº 2 utiliza diferentes formatos de cabeças de notas para a utilização dos acidentes: sustenido - triângulo com a ponta para cima; bemol – triângulo com a ponta para baixo; e nota natural – círculo. Como a edição da peça foi realizada a partir da cópia do manuscrito do autor e as notas estão em tamanho pequeno, às vezes não é possível identificar exatamente o formato das cabeças de notas, principalmente nos acordes, quando as cabeças de notas ficam agrupadas, dificultando a leitura.

Autor: Ernst Widmer

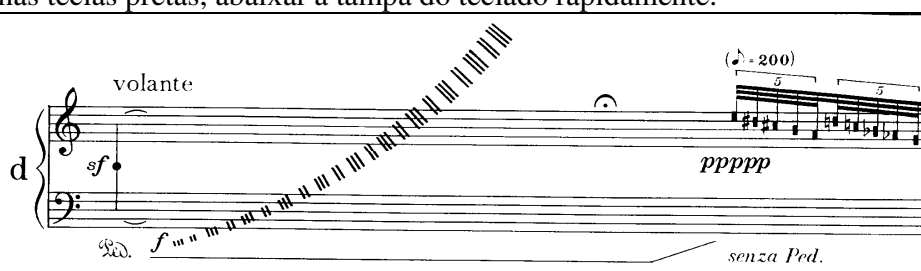
Peça: Rondó Mobile

Data: 1968

Editora: Edition Gerig

Fonte: Acervo Biblioteca ECA - USP

MATERIAL		
Geral		A peça é dividida em seis seções nomeadas de A até F. O compositor estipula que a ordem das partes B, C, D, E é livre, e qualquer uma das partes pode ser tocada duas vezes ou ser omitida. A parte A, que deve iniciar a peça, deve ser tocada ao menos duas vezes e a parte F deve ser usada para terminar. Em duas partes coloca trechos opcionais de improvisação (C e D)
Macro Análise	Seções	A peça comporta 6 partes, nomeadas de A até F
Média Análise	Com-Passo	Somente as partes B e C utilizam fórmula e barras de compasso.
	Altura	Trechos atonais (Parte B, C, E) e trechos diatônicos (Partes A, D, F)
	Duração	Na parte A, D, F utiliza figuras tradicionais de duração, apesar da ausência de indicação de compasso. Na parte E, a duração dos acordes é proporcional ao comprimento das linhas horizontais.
	Métrica	Quaternária na parte B e ternária na parte C
	Andamento	As partes A e F têm a indicação <i>Grave</i> . A parte C têm a indicação de <i>Andante</i> e a parte D têm a indicação de <i>Volante</i> e MM 200 para a colcheia
	Dinâmica	Coloca indicações de dinâmica entre <i>ppppp</i> e <i>fff</i> .
	Timbre	Teclado e encordoamento (somente partes D, F). Utiliza os recursos de: <i>cluster</i> com o braço, levantando o braço lentamente de maneira a alterar a ressonância; bater a estrutura interna de metal do piano com baqueta; <i>glissando</i> sobre as teclas pretas do piano com unhas ou baqueta, sem tocar as notas; executar um trecho rápido tocando superficialmente as teclas, sem deixar que todas as notas soem; abaixar rapidamente a tampa do teclado com o pedal acionado; pizzicato com unhas no encordoamento; levantar pedal vagarosamente.
	Textura	Varia nas diversas partes: Monofônica (A, D, F), Polifônica (B, C, E)
Micro Análise		Não podem ser identificados motivos ou idéias que sejam repetidos entre as partes. As partes soam extremamente diferentes, em razão das características de textura, timbre e material.

NOTAÇÃO	
Tipo	Notação precisa (partes B e C), Notação proporcional das durações (parte E). Utiliza alguns símbolos de notação gráfica para indicar: <i>cluster</i> , percussão na estrutura de metal interna do piano com baqueta, <i>glissando</i> nas teclas pretas, abaixar a tampa do teclado rapidamente.
Exemplos	
Glossário	Sim

INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Total
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Determinado III- Forma: Indeterminada IV- Material - Frequência: Determinada - Amplitude: Determinada - Timbre: Determinado - Duração: Indeterminada (somente parte E)
Grau de liberdade	Baixo

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE
Além da opção de repetição ou omissão das partes B, C, D, E, pode-se incluir trechos de improvisações em C e D. O compositor denomina estes trechos de 'improvisação livre', ou seja, não é necessário qualquer relação com o que é tocado antes e depois. As instruções para execução dos símbolos não tradicionais são claras.

Autor: Delamar Alvarenga

Peça: Estudo a duas vozes

Data: 1969

Editora: Ricordi

Fonte: Casa Amadeus

MATERIAL		
Geral	O compositor apresenta uma estrutura musical a duas vozes, procurando inserir, ao longo da peça, eventos do cotidiano, como fala, riso, choro ou assobio. O tema deste estudo é apresentado na linha superior nos primeiros seis compassos. Os elementos melódicos e rítmicos deste tema podem estar fragmentados, variados ou omitidos. O intérprete deve improvisar livremente nos compassos 15, 26 e 28, devendo observar apenas a duração métrica estabelecida para estes compassos. No compasso 30, o pianista deve improvisar a partir de um gráfico. Em diferentes trechos da partitura, o compositor coloca um círculo preto para indicar que enquanto uma das mãos continua a tocar, o executante pode rir, cantar, chorar, assobiar ou falar.	
Macro Análise	Seções	Não há divisões da peça em seções.
Média Análise	Compasso	Utiliza barras de compasso tradicionais.
	Altura	Atonal
	Duração	Insere figuras rítmicas tradicionais, exceto nos trechos com improvisação.
	Métrica	Métrico
	Andamento	Insere indicações de metrônomo
	Dinâmica	Dinâmica à escolha do intérprete.
	Timbre	Teclado
	Textura	Polifônica
Micro Análise	Aparecimento freqüente do intervalo de trítono.	

NOTAÇÃO	
Tipo	Notação precisa; notação gráfica
Exemplos	
Glossário	Sim

INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Parcial
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Determinado III- Forma: Determinada IV- Material - Frequência: Determinada e Indeterminada - Amplitude: Indeterminada - Timbre: Determinado - Duração: Determinada e Indeterminada
Grau de liberdade	Médio

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE
Predominância de notação precisa. Entre os compassos estipulados para a realização de improvisação, os compassos 15, 26 e 28 estão em branco, e o compasso 30 apresenta um gráfico na linha superior. O compositor não fornece nenhuma instrução adicional para a execução deste gráfico, ficando a critério do intérprete sua realização.

Autor: Rufo Herrera

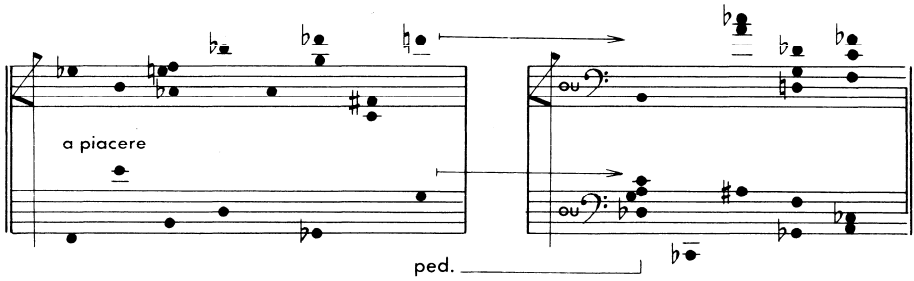
Peça: Estandos

Data: 1969

Editora: Ricordi

Fonte: Casa Amadeus

MATERIAL		
Geral	Peça formada por cinco partes que representam diferentes estados psíquicos humanos: <i>Obsessivo</i> , <i>Mutante</i> , <i>Meditativo</i> , <i>Furioso</i> e <i>Despreocupado</i> . Cada uma destas partes é dividida em trechos (de três a seis segmentos) que podem ser ordenados livremente pelo intérprete, com exceção da parte final (<i>Despreocupado</i>), cujas notas ou blocos sonoros podem ser executadas em qualquer ordem. Depois de executar os cinco “Estandos” na ordem estabelecida pelo compositor, o intérprete pode repetir qualquer parte ou mesmo todas, finalizando em qualquer segmento marcado com uma fermata longa. Na primeira parte (<i>Obsessivo</i>), a dinâmica é livre. A última parte (<i>Despreocupado</i>) é formada por dois segmentos; no segundo, pode-se trocar as claves das duas pautas.	
Macro Análise	Seções	A peça é dividida em cinco partes ou “Estandos”: <i>Obsessivo</i> , <i>Mutante</i> , <i>Meditativo</i> , <i>Furioso</i> e <i>Despreocupado</i> .
Média Análise	Compasso	Não há indicações de compasso. As barras servem apenas para dividir as ocorrências, que possuem números irregulares de pulsações.
	Altura	Serial e Atonal
	Duração	Utiliza figuras rítmicas tradicionais, com exceção da quinta parte. (<i>Despreocupado</i>).
	Métrica	Não-métrico.
	Andamento	Somente na primeira parte, há a indicação de “ <i>un poco mosso</i> ”. Em cada uma das partes, o compositor coloca no início a figura estabelecida como pulsação (semínima, colcheia ou colcheia pontuada)
	Dinâmica	Do <i>pp</i> ao <i>fff</i> . Na primeira parte a dinâmica é livre.
	Timbre	Teclado
	Textura	Polifônica.
Micro Análise	Uso reiterado do trítono.	

NOTAÇÃO	
Tipo	Notação Precisa.
Exemplos	
Glossário	Sim

INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Parcial
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Determinado III- Forma: Indeterminada IV- Material - Frequência: Determinada - Amplitude: Determinada e Indeterminada - Timbre: Determinado - Duração: Determinada e Indeterminada
Grau de indeterminação	Baixo

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE
O compositor não deixa claro o andamento de cada parte, com exceção da primeira, que estipula “<i>un poco mosso</i>”. Pela falta de informações à respeito, deduz-se que o andamento é livre. Por outro lado, as instruções para ordenação dos segmentos de cada parte e das partes em geral, é bem detalhado.

DÉCADA DE 1970

Autor: Aylton Escobar

Peça: Mini Suíte das Três Máquinas

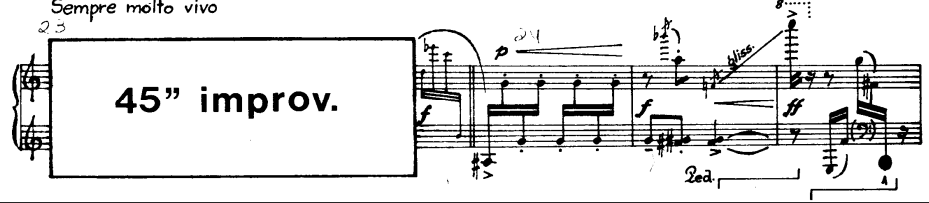
Data: 1970

Editora: Musicália

Fonte: Acervo da autora

MATERIAL		
Geral	A peça comporta três movimentos: <i>Máquina de escrever</i> , <i>Caixinha de música</i> e <i>O coração da gente</i> . A peça combina o uso da série dodecafônica com trechos atonais. Além disso, nos dois primeiros movimentos introduz trechos de improvisação para o intérprete (45 segundos no 1º movimento e 30 segundos no 2º). Uso de <i>clusters</i> com os dedos agrupados e com a palma da mão, no primeiro e terceiro movimentos. O compositor resume a proposta da peça, ao afirmar: “ <i>a elementar e irreverente maneira de se trabalhar uma série de doze sons e seu abandono sumário servem apenas como estímulo à inventiva e fantasia dos jovens pianistas</i> ”. ⁵	
Macro Análise	Seções	Somente o 3º movimento é dividido em quatro seções, denominadas: <i>Infância</i> , <i>Juventude</i> , <i>Velhice</i> e <i>Morte</i> .
Média Análise	Compasso	Ausência de indicação de compasso somente nos trechos com improvisação.
	Altura	Serial e atonal
	Duração	Utiliza figuras rítmicas tradicionais. Nos trechos para improvisação, coloca a duração em segundos do relógio.
	Métrica	Métrico.
	Andamento	Os três movimentos possuem indicação de metrônomo para a semínima. Indicações para a mudança de andamento apenas no 1º movimento: <i>più presto</i> , <i>ancora più vivo</i> e <i>sempre molto vivo</i> .
	Dinâmica	Do <i>ppp</i> ao <i>ff</i> .
	Timbre	Teclado
Micro Análise	Textura	Monofônica (<i>Máquina de escrever</i>), polifônica (<i>Caixinha de música</i> e <i>O coração da gente</i>) e homofônica (<i>O coração da gente</i>)
	Predominância dos intervalos da classe 1 (2ªmenor, 7ªmaior e 9ªmenor). Cada movimento utiliza uma série dodecafônica diferente. A série aparece geralmente na versão original e retrógrada, com poucas transposições.	

⁵ Nota do compositor na contracapa da partitura. Escobar, Aylton. *Mini Suíte das Três Máquinas*. (partitura). São Paulo: Musicália, 1977.

NOTAÇÃO	
Tipo	Notação precisa; notação aproximada das alturas (<i>clusters</i> em trechos isolados)
Exemplos	 23 <i>Sempre molto vivo</i> 45" improv. 2ed
Glossário	Sim

INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Parcial
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Determinado III- Forma: Determinada IV- Material - Frequência: Determinada e Indeterminada - Amplitude: Determinada e Indeterminada - Timbre: Determinado - Duração: Determinada e Indeterminada
Grau de liberdade	Baixo

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE
O intérprete fica livre para improvisar nos quadros aleatórios inseridos nos dois primeiros movimentos. A única indicação do compositor nestes trechos é a “<i>observação dos caracteres expressivos</i>”,⁶ anteriormente inseridos. Sugerimos o uso de figurações melódicas e rítmicas ocorridas anteriormente: no primeiro movimento, notas repetidas, <i>clusters glissandi</i>, <i>apogiaturas</i>, notas rapidíssimas com intervalos de 7ª maior ou 9ª menor; no segundo movimento, seqüências melódicas de intervalos de 4ª justa na região mais aguda do piano, alternando mão direita e mão esquerda.

⁶ Nota do compositor na contracapa da partitura. Escobar, Aylton. *Mini Suíte das Três Máquinas*. (partitura). São Paulo: Musicália, 1977.

Autor: Willy Corrêa de Oliveira

Peça: Impromptu para Marta

Data: 1971

Editora: Ricordi

Fonte: Casa Amadeus

MATERIAL		
Geral	A peça é formada por seis fragmentos. O compositor propõe ao intérprete montar uma versão para a execução destes fragmentos (ou fragmentos destes). Um destes fragmentos é uma improvisação a partir de um conjunto de dez notas (registro determinado). Polarização das notas MI e RÉ, exceto no quinto fragmento. Citação do <i>Noturno op. 32 n.º1</i> de Chopin no segundo fragmento. Aparecimento simultâneo de figuras rítmicas tradicionais e durações indeterminadas. Trecho de improvisação com indicação de tempo em segundos. Nos fragmentos 1 e 2, utilização de notas em formato retangular (RÉ ou MI), que devem ser sustentadas até o aparecimento de outra nota retangular. Utilização de até quatro pentagramas para indicar mudanças de oitava.	
Macro Análise	Seções	A peça é dividida em seis fragmentos.
Média Análise	Com-passo	Não há barras de divisão de compassos. Apenas algumas linhas verticais servem de auxílio à localização dos eventos.
	Altura	Atonal
	Duração	Aparecimento simultâneo de figuras rítmicas tradicionais e durações indeterminadas. O compositor indica que estas últimas devem ser intercaladas com as notas de duração determinada.
	Métrica	Não métrico
	Andamento	Indicações de metrônomo.
	Dinâmica	Do <i>ppp</i> ao <i>ffff</i> .
	Timbre	Teclado e encordoamento (apenas duas notas no final em <i>pizzicato</i> diretamente nas cordas)
	Textura	Pontilhista
Micro Análise	Em alguns trechos, utilização da escala de tons inteiros.	

NOTAÇÃO	
Tipo	Notação precisa; notação proporcional das durações; partitura verbal.
Exemplos	
Glossário	Sim

INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Total
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Determinado III- Forma: Indeterminada IV- Material - Frequência: Determinada - Amplitude: Determinada - Timbre: Determinado - Duração: Determinada e Indeterminada
Grau de liberdade	Médio

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE
Nas duas primeira páginas, os acidentes são colocados na frente das notas, sendo válidos somente diante das quais se encontram. Nas duas páginas seguintes, os acidentes são colocados na armadura de clave, sem qualquer ordenação tradicional e misturando sustenidos e bemóis (DO e RÉ sustenidos para a linha superior; SI e LÁ Bemóis e FÁ sustenido para a linha inferior). Além disso, estes acidentes não estão colocados na posição tradicional (o FÁ sustenido se encontra no segundo espaço suplementar da clave de FÁ e não na 4ª linha). Neste caso, consideramos que os acidentes na frente de cada nota auxiliariam a leitura.

Autor: Jorge Antunes

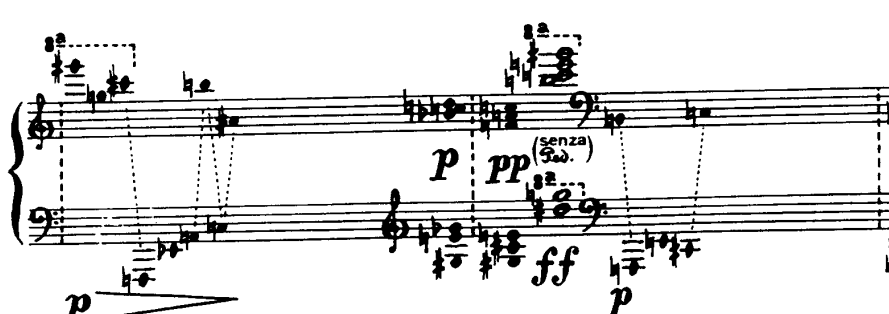
Peça: Estudo nº1 (27 pontos, 9 colunas e 7 linhas)

Data: 1972

Editora: Edition Gerig

Fonte: Acervo da Autora

MATERIAL		
Geral	A peça toda é concebida a partir das conexões resultantes entre os 27 pontos (notas muito curtas), 9 colunas (agregados de notas) e sete linhas (notas longas, produzidas pela fricção da crina do arco do violino nas cordas do piano). A indicação do tempo é em segundos. Somente as durações relativas à fricção da crina do arco do violino são exatamente determinadas pelas indicações em segundos. De modo geral, a duração das notas é relativa à sua localização dentro de um módulo de 3 segundos. Alturas determinadas.	
Macro Análise	Seções	Não há divisões da peça em seções
Média Análise	Com- passo	Não há barras de compassos. O compositor coloca linhas pontilhadas para especificar trechos de 3 segundos de duração.
	Altura	Atonal
	Duração	Diferencia um som seco e um som prolongado. (nota preta e nota branca sem hastes, respectivamente)
	Métrica	Amétrico
	Anda- mento	Não há indicações de andamento.
	Dinâ- mica	Do <i>ppp</i> ao <i>fff</i> .
	Timbre	Teclado e encordoamento (cordas friccionadas com crina de arco de violino)
	Textura	Pontilhista
Micro Análise	Os agregados são derivados das permutações tonais dos acordes de quinta aumentada.	

NOTAÇÃO	
Tipo	Notação proporcional e notação indicativa das durações
Exemplos	 The image shows a musical score for piano with two staves. It features proportional notation where note heads are connected by horizontal lines to indicate duration. Dynamic markings include <i>p</i> (piano), <i>pp</i> (pianissimo), <i>ff</i> (fortissimo), and <i>p</i> (piano). There is also a marking <i>pp</i> with a circled '3' and the word '(senza)' above it. A crescendo hairpin is visible at the bottom left.
Glossário	Sim

INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Total
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Determinado III- Forma: Determinada IV- Material - Frequência: Determinada - Amplitude: Determinada - Timbre: Determinado - Duração: Determinada e Indeterminada
Grau de liberdade	Baixo

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE
As cabeças de notas brancas representam sons longos que devem extinguir-se gradualmente. Em alguns trechos, os sons longos são seguidos imediatamente de sons curtos em registros diferentes em ambas as mãos, não sendo permitido o uso de pedal. A indicação de som longo torna-se então impraticável, já que não é possível prolongar o som com o pedal ou com os dedos.

Autor: Aylton Escobar

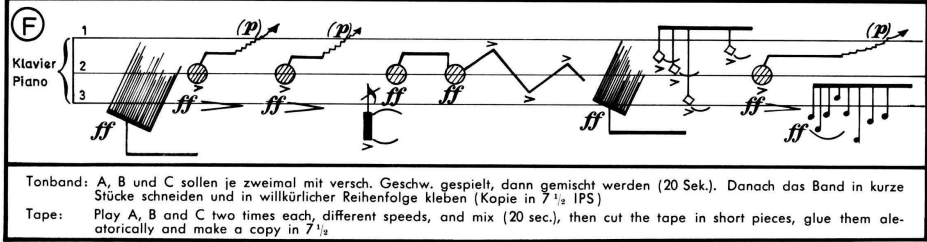
Peça: Assembly para piano e tape

Data: 1972

Editora: Edition Gerig

Fonte: Acervo da Autora

MATERIAL		
Geral	A peça é formada por módulos que devem ser executados na seqüência estabelecida pelo autor. Até o terceiro módulo não há a intervenção da parte eletroacústica, sendo que a parte executada pelo pianista se restringe ao teclado. Do quarto ao sétimo módulo há a intervenção da fita magnética que deve ser previamente preparada pelo próprio intérprete, e que tem como matéria prima os três módulos iniciais. Do quarto ao sexto módulo o pianista deve improvisar utilizando mais o encordoamento do que o teclado do piano. O pianista deve executar pizzicatos e glissandos com os dedos em vários sentidos, devendo também, em certo momento, percutir e arrastar um copo de vidro no encordoamento. Esta peça relega ao intérprete um grau relativamente grande de liberdade, ao utilizar notação diferente da tradicional e ao solicitar a preparação de trecho de música eletroacústica pelo intérprete, contendo um texto de sua autoria. Acompanha a partitura da peça uma extensa explicação dos símbolos de notação e da preparação da parte eletroacústica.	
Macro Análise	Seções	A peça é formada por sete módulos; a partir do quarto módulo, o compositor estipula a duração mínima de cada módulo.
Média Análise	Compasso	Não utiliza barras de divisão de compassos
	Altura	O dodecafonismo está presente nos três módulos iniciais. A utilização dos recursos de música eletroacústica e do encordoamento do piano, faz com que os módulos D, E, F e G passem a ser atonais. Nestes módulos, a interação entre o som do teclado do piano com as alturas da parte eletroacústica e os sons de altura indeterminada do encordoamento, podem gerar combinações sonoras que não seguem mais a ordem da série dodecafônica.
	Duração	O módulo A há uma serialização das durações; nos módulos B e C predominam as figuras rítmicas tradicionais (com exceção do <i>accelerando</i> e <i>ritardando</i> proporcionais do módulo B); nos módulos D e E, há uma combinação das figuras rítmicas tradicionais com a notação proporcional. No módulo F, predomina a notação proporcional das durações.
	Métrica	A-métrico
	Andamento	A <i>piacere</i> (indicação do compositor)
	Dinâmica	As marcações de dinâmica subentendem um crescendo do início ao final da peça: o módulo A utiliza dinâmica <i>p</i> ; o módulo B utiliza de <i>p</i> ao <i>ff</i> ; o módulo C inicialmente alterna a dinâmica <i>ff</i> dos acordes a uma dinâmica em crescendo a partir do <i>p</i> , terminando este módulo em <i>fff</i> . A partir do módulo D a dinâmica permanece <i>ff</i> , terminando com o <i>cluster</i> executado com os braços em <i>ffff</i> . A parte de música eletroacústica contém as dinâmicas: módulo D – <i>Poco Forte</i> ; Módulo E – <i>Poco Più Forte</i> ; Módulo F – <i>Più Forte</i> e Módulo G – <i>Molto Forte</i> .
	Timbre	Teclado, encordoamento do piano, sons eletroacústicos e voz
	Textura	Heterofônica, se considerarmos a sobreposição dos sons do teclado, da parte eletroacústica e da voz como linhas distintas.
Micro Análise	Os intervalos que predominam na série dodecafônica dos três módulos iniciais, são os da classe 1, ou seja, semitons, sétimas maiores e nonas menores.	

NOTAÇÃO	
Tipo	Como um todo, a obra utiliza notação mista (partes com notação precisa e partes com notação não precisa). Notação precisa (módulos A, B e C); notação aproximada das alturas (módulos D a G: utilização de claves de região no uso do encordoamento), notação proporcional das durações (módulos D a F) e notação gráfica (indicações para execução no encordoamento dos módulos D a F). Nos módulos D a G, nas indicações para a preparação da parte eletroacústica, inseridas na própria partitura, podemos considerar o uso de partitura verbal.
Exemplos	più forte  Tonband: A, B und C sollen je zweimal mit versch. Geschw. gespielt, dann gemischt werden (20 Sek.). Danach das Band in kurze Stücke schneiden und in willkürlicher Reihenfolge kleben (Kopie in 7 1/2 IPS) Tape: Play A, B and C two times each, different speeds, and mix (20 sec.), then cut the tape in short pieces, glue them aleatorically and make a copy in 7 1/2
Glossário	Sim
INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Parcial (módulos D a G)
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Indeterminado a partir do módulo D, em razão do Material, que pode ser repetido aleatoriamente e em razão da elaboração da parte eletroacústica III- Forma: Determinada IV- Material - Frequência: Indeterminada a partir do Módulo D - Amplitude: Determinada - Timbre: Indeterminado a partir do módulo G - Duração: Indeterminada a partir do módulo D, tanto em relação ao tempo e ritmos, como em relação à duração de cada módulo
Grau de liberdade	Alto
PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE	
Durante o estudo da obra, surgiram questionamentos em relação à preparação da parte eletroacústica, uma vez que a autora – como a maioria dos intérpretes de música erudita – não tinha experiência com esta linguagem. As instruções do compositor para a preparação da parte eletroacústica se referem ao uso de um gravador de bobina, como: segurar a bobina para produzir efeito de quarto de tom, colagem de pedaços da fita e outros. A questão levantada junto ao compositor foi a seguinte: se a utilização de programas de computador atualmente disponíveis – no caso o Pró-Tools - iria interferir na concepção original do compositor. Em depoimento pessoal, Aylton Escobar afirmou que não vê problema nenhum na utilização destes programas e que esta questão é semelhante ao pianista que acha que só vai tocar bem Chopin em um piano de Chopin, ou seja, independe das ferramentas disponíveis. Nas palavras do compositor: “<i>um artista interessado e extremamente inteligente para compreender esta questão, saberá transpor para uma linguagem contemporânea aquilo que eu pedi naquela época</i>”. Então, na gravação da parte eletroacústica (realizada em set/2000), procurou-se preservar ao máximo a concepção do compositor.⁷	

⁷ Para maiores informações sobre a gravação da parte eletroacústica, consultar: Del Pozzo, 2001, p. 189-195.

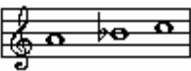
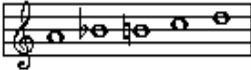
Autor: Mário Ficarelli

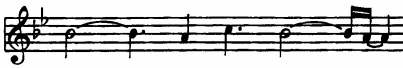
Peça: Maktub I

Data: 1972

Editora: Hannover, Edition Gerig

Fonte: Acervo da Profa. Maria Lúcia Pascoal

MATERIAL		
Macro Análise	Seções	A peça é formada por 7 seções, <i>ostinato</i> e <i>coda</i> . Depois de tocar o <i>ostinato</i> do início com a mão esquerda, o pianista deve combinar livremente as figuras  e  , e adicionar a Seção 1 para a mão direita, acima desta base sonora. A ordem das seções 2 a 7 fica a critério do executante. Cada uma das seções pode ser tocada de novo, tanto em partes como na sua totalidade; contudo, a seção 5, com a única modulação da peça, deve ser posicionada no meio. A peça deve durar um mínimo de 6 minutos e deve extinguir-se gradualmente com a <i>coda</i> e o <i>ostinato</i> em <i>diminuendo</i> .
Média Análise	Compasso	Não utiliza barras de divisão de compassos
	Altura	Diatônico
	Duração	<i>Ostinato:</i>  e  Seção 1 a 7: tercinas, síncopas, apogiaturas, <i>accelerando</i> , poliritmia
	Métrica	 como figura de referência
	Andamento	Seção 1 a 7  = 80 <i>Ostinato</i>  = 126
	Dinâmica	<i>ppppp</i> a <i>p</i>
	Timbre	Teclado
	Textura	Homofônica: Melodia sobre <i>ostinato</i>
Micro Análise	Célula Melódica: Cada seção utiliza as seguintes alturas <i>Ostinato</i> Seção 1 a 7 Seção 5    [0, 2, 5, 7] [0, 1, 3] [0, 1, 2, 3, 5] Célula Rítmica: <i>Ostinato</i> 	

NOTAÇÃO	
Tipo	Precisa
Exemplos	Tempi: Sezioni ♩ = 80 Ostinato ♩ = 126 Ostinato  Sezione 1  2 
Glossário	Não

INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Total
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Determinado III- Forma: Indeterminada IV- Material - Frequência: Determinada - Amplitude: Determinada - Timbre: Determinado - Duração: Determinada
Grau de liberdade	Baixo

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE
As instruções do compositor se referem apenas à ordem da execução das seções. O compositor utiliza notação precisa, não necessitando de esclarecimentos sob este aspecto. O compositor sobrepõe armaduras de clave: na linha superior, SI e MI bemóis e na linha inferior (<i>ostinato</i>), SI bemol. Estas armaduras aparentam ser ambíguas, pois a nota MI não aparece nenhuma vez na linha superior e a nota SI não ocorre também nenhuma vez na linha inferior.

Autor: Flávio Oliveira

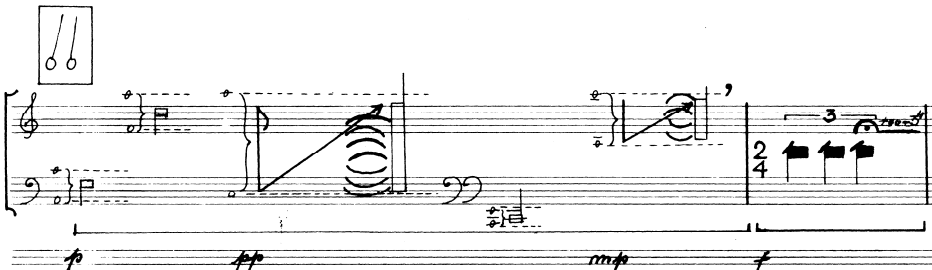
Peça: Jogo

Data: 1972

Editora: Editora da UFRGS

Fonte: Acervo do compositor

MATERIAL		
Geral	A peça apresenta idéias (motivos) contrastantes que se intercalam durante toda a peça: repetição de três notas cromáticas, arpejos ' <i>o mais rápido possível</i> ', em <i>accelerando</i> ou <i>ritardando</i> , duas tríades maiores sobrepostas em intervalo de trítone e <i>ostinato</i> rapidíssimo de três notas. Há também uma clara alternância entre diferentes sonoridades, produzidas através do uso do pedal, arpejos 'negativos' e o que denomina 'filtro-acorde': notas cujas teclas permanecem (ou são) acionadas após a mudança de pedal. Além disso, utiliza recursos do encordoamento do piano (percussão com baquetas nas cordas e na caixa, e fricção das cordas com unha). O compositor especifica a duração exata para a realização e reverberação de <i>glissandi</i> no encordoamento. A liberdade ao intérprete se encontra no uso extensivo de <i>fermatas</i> , <i>cesuras</i> e grupos de notas em <i>accelerando</i> e <i>ritardando</i> , além de ocorrências no encordoamento sem a especificação exata das alturas.	
Macro Análise	Seções	Não há divisões da peça em seções
Média Análise	Com-passo	Não há divisões de compassos
	Altura	Atonal
	Duração	Utiliza figuras rítmicas tradicionais
	Métrica	Não métrico
	Andamento	Indicação de metrônomo de 60 para semínima
	Dinâmica	Do <i>ppp</i> ao <i>fff</i>
	Timbre	Teclado e encordoamento (com baquetas: nas cordas e no interior da caixa do piano; com unhas: notas em <i>pizzicato</i> e fricção na corda)
	Textura	Predominância do pontilhismo
Micro Análise	Uso reiterado do trítone.	

NOTAÇÃO	
Tipo	Notação precisa e notação aproximada das alturas
Exemplos	 The image shows a musical score with two staves. The top staff contains a box with two vertical lines and two circles, followed by a series of notes with stems and beams. The bottom staff contains a series of notes with stems and beams, including a triplet of eighth notes. The notation is precise and approximate, showing various musical symbols and dynamics.
Glossário	Sim

INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Parcial
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Determinado III- Forma: Determinada IV- Material - Frequência: Determinada e Indeterminada - Amplitude: Determinada - Timbre: Determinado - Duração: Determinada e Indeterminada
Grau de indeterminação	Baixo

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE
A partitura apresenta uma bula no início com a explicação de execução dos diferentes símbolos e ocorrências no encordoamento. Ao longo da peça, percebe-se uma valorização muito grande das ressonâncias do piano, através do uso de recursos do pedal, fermatas e diferentes sonoridades. A edição é uma cópia do manuscrito do compositor, realizada em páginas inteiras (página da direita e da esquerda unidas e impressas frente e verso), o que dificulta a leitura e a virada das páginas. No início da peça, há a indicação de metrônomo de 60 para a semínima. Segundo o compositor,⁸ esta indicação é apenas uma referência e as durações não devem ser interpretadas estritamente. Neste caso, julgamos que seria válida uma indicação de metrônomo na bula, especificando que as durações não devem ser exatas, ao invés de colocar esta indicação diretamente na partitura, sem qualquer especificação.

⁸ Depoimento pessoal do compositor, concedido por e-mail, janeiro/2007.

Autor: Willy Corrêa de Oliveira

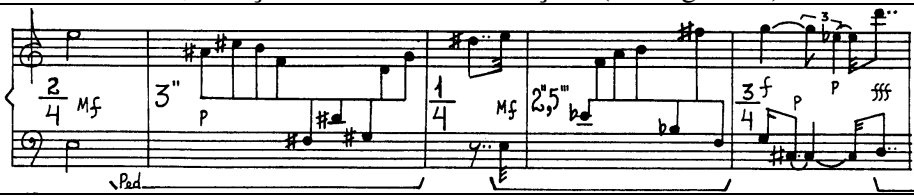
Peça: Intermezzo nº2

Data: 1972

Editora: Ricordi

Fonte: Biblioteca da ECA-USP

MATERIAL		
Geral	A característica principal da peça é a alternância de compasso métrico tradicional com um compasso com indicação em segundos, desestabilizando a métrica inserida. Inclusão de três trechos improvisados, com tessitura fornecida pelo compositor. Os dois primeiros são em notas rapidíssimas e o terceiro deve ser realizado com <i>clusters</i> nas duas mãos em movimento ondulatório.	
Macro Análise	Seções	Não há divisões da peça em seções.
Média Análise	Compasso	Intercala divisões tradicionais de compassos e indicações em segundos.
	Altura	Atonal
	Duração	Intercala figuras rítmicas tradicionais e durações indeterminadas.
	Métrica	Métrico e amétrico.
	Andamento	Indicação de metrônomo (60 para semínima) e cronométrica.
	Dinâmica	Do <i>ppp</i> ao <i>fff</i> .
	Timbre	Teclado
	Textura	Varia durante a peça: monofônica, polifônica e pontilhista.
Micro Análise	Polarização em torno da nota MI. Recorrência de trítono.	

NOTAÇÃO	
Tipo	Notação Mista (trechos com notação precisa e outros não precisa); notação proporcional das durações; notação gráfica (trechos com improvisação); partitura verbal; notação indicativa das durações (em segundos).
Exemplos	
Glossário	Sim

INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Parcial
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Determinado III- Forma: Determinada IV- Material - Frequência: Determinada e Indeterminada - Amplitude: Determinada - Timbre: Determinado - Duração: Determinada e Indeterminada
Grau de liberdade	Baixo

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE
O compositor intercala compassos tradicionais métricos (unidade de tempo, semínima = 60) com compassos com durações cronométricas (cuja unidade de tempo, na realidade, também seria 60). Neste último, apesar de conter figuras rítmicas tradicionais, não coloca durações eqüivalentes ao número de semínimas que estariam indicados pelos segundos. Por exemplo, insere 11 colcheias mais uma semicolcheia em um trecho de cinco segundos, gerando uma desestabilização em relação ao compasso métrico anterior. Isto gera bastante dificuldade para o intérprete calcular a duração das notas para gerar o tempo em segundos indicado. Encontramos uma certa similaridade aqui com o <i>Klavierstück I</i> de Stockhausen, no qual também encontramos proporções rítmicas complexas.

Autor: J. A. Rezende de Almeida Prado

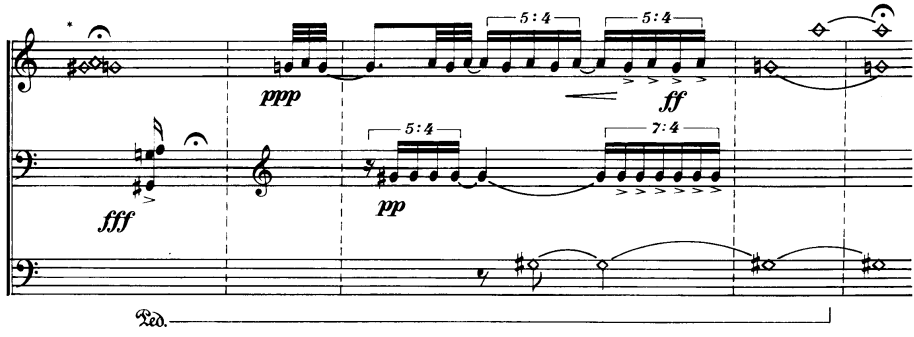
Peça: Ad Laudes Matutinas

Data: 1972

Editora: Edition Gerig

Fonte: Acervo da Autora

MATERIAL		
Geral	A peça é formada por 5 partes (A, B, C, D e E) em forma variável, sendo que o compositor determina três possibilidades de arranjo destas seções: A, B, C, D, E ou A, C, B, D, A, C, E ou A, E, B, A, D, A, D, E. Uso de <i>clusters</i> (todas as notas estão escritas, não há um símbolo específico) e harmônicos produzidos através do abaixamento silencioso das teclas. O compositor utiliza um terceiro pentagrama para auxiliar as indicações de sons harmônicos. Em vários trechos, não há indicações de pausas ou silêncios, somente um espaço do pentagrama com ausência de notas.	
Macro Análise	Seções	A peça é formada por cinco seções.
Média Análise	Compasso	Não há barras de divisão de compasso tradicionais. O compositor coloca linhas pontilhadas as quais não têm relação com a localização dos eventos no tempo, já que aparecem de maneira irregular.
	Altura	Prevalecem as alturas cromáticas.
	Duração	Utiliza figuras rítmicas tradicionais. Uso regular de quiáteras variadas e polirritmias.
	Métrica	Não métrico
	Andamento	Não há indicação de andamento.
	Dinâmica	De <i>ppp</i> a <i>fff</i> .
	Timbre	Teclado
Micro Análise	Textura	É possível diferenciar um textura mais densa nos trechos com <i>clusters</i> e mais translúcida nos trechos com harmônicos.
	Da parte A até a parte E há um acréscimo das alturas cromáticas: parte A, três sons cromáticos; parte B, dez sons cromáticos ; parte C, oito sons cromáticos e partes D e E, o total cromático.	

NOTAÇÃO	
Tipo	Notação precisa
Exemplos	
Glossário	Sim

INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Total
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Determinado III- Forma: Indeterminada IV- Material - Frequência: Determinada - Amplitude: Determinada - Timbre: Determinado - Duração: Determinada
Grau de liberdade	Baixo

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE
Parece que as linhas pontilhadas servem para indicar a interrupção do som de um dos três pentagramas, uma vez que elas não aparecem de maneira regular – que indicariam uma sequência temporal regular dos eventos – e não há a presença de pausas em trechos dos pentagramas, logo após as linhas pontilhadas.

Autor: Ernst Widmer

Peça: Ludus 153 op. 77 - Telúrico

Data: 1972

Editora: manuscrito

Fonte: Acervo da pesquisadora Salomea Gandelman

MATERIAL		
Geral	A peça é formada por sete módulos, cuja ordem pode ser escolhida pelo intérprete. Durante toda a peça, a mão esquerda permanece segurando as teclas abaixadas, formando o total cromático (Si a Si bemol, oitava acima). Entre os diversos módulos, identifica-se uma melodia recorrente nos módulos 2, 5, 6 e 7, enquanto os módulos 1, 3 e 4 possuem um efeito mais timbrístico. A peça pode ser executada por um ou mais pianistas.	
Macro Análise	Seções	Sete módulos
Média Análise	Compasso	Apenas nos módulos 2 e 6 encontramos fórmulas e barras de compassos. Nos demais módulos, não há compassos.
	Altura	Modal (módulos 2, 5, 6 e 7) e atonal (módulos 1, 3 e 4)
	Duração	Os módulos 2 e 6 possuem figuras rítmicas tradicionais. Para os outros módulos, cada 1 centímetro é igual a 1 segundo, exceto nas passagens extremamente rápidas.
	Métrica	Métrico (módulos 2 e 6) e amétrico (outros) módulos.
	Andamento	Indicação de andamento de metrônomo somente nos módulos 2 e 6.
	Dinâmica	Varia de <i>ppp</i> a <i>ffff</i> .
	Timbre	Teclado
	Textura	Predomina a textura monofônica.
Micro Análise	Ocorrência isolada de <i>clusters</i> . Uso do modo Mixolídio (em Sol e Do).	

NOTAÇÃO	
Tipo	Mista (partes com notação precisa e partes com notação não precisa); notação proporcional das durações (módulos 1, 3, 4, 5 e 7)
Exemplos	
Glossário	Sim

INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Total
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Determinado III- Forma: Indeterminada IV- Material - Frequência: Determinada - Amplitude: Determinada - Timbre: Determinado - Duração: Indeterminada
Grau de liberdade	Baixo

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE
O compositor não coloca instruções para a execução da peça por mais de um pianista. Nos trechos onde não há barras de compasso, há uma certa dúvida se os acidentes valem para todo o trecho ou somente para a nota imediatamente em seguida. Ao constatarmos que alguns trechos são modais, deduzimos que os acidentes valiam para todo o trecho. O compositor poderia Ter acrescentado uma nota sobre isto na bula que acompanha a peça.

Autor: Hans-Joachim Koellreutter

Peça: Tanka II para piano, voz declamada e tam-tam ou gongo grave

Data: 1973

Editora: Novas Metas Ltda.

Fonte: Acervo do pianista Sérgio Villafranca

MATERIAL		
Geral	Ensaio de estruturação planimétrica ⁹ com notação em diagramas. ‘Tanka’ é uma forma poética que surgiu no Japão há mais de 1.000 anos e possui uma forma métrica de versos alternados de cinco, sete, cinco e sete sílabas e verso final de sete sílabas, num total de 31 sílabas. ¹⁰ O compositor segue esta forma métrica no número de diagramas das diversas seções da obra, como pode ser verificado mais abaixo. O compositor estipula três regiões de altura em cada diagrama (grave, médio e agudo), onde se inserem as ocorrências do teclado, do encordoamento (uso de objetos - prato, baqueta, bastão, chave de afinação e livro – ou mãos) e da voz. O pianista declama um poema japonês de 31 sílabas; estas sílabas estão distribuídas ao longo dos diagramas, em diferentes tamanhos e localização. A ordem dos diagramas estabelece a seqüência dos eventos.	
Macro Análise	Seções	A peça está dividida em duas partes, a primeira contendo três seções (A, B, C) e a segunda, duas seções (D, E). Cada seção possui o seguinte número de diagramas, correspondendo à forma métrica dos versos: seção A, 5; seção B, 7; seção C, 5; seção D, 7 e seção E, 7. (total de 31 diagramas).
Média Análise	Compasso	Não há barras de divisão de compasso
	Altura	Como o compositor não propões nenhuma fixação de notas, apenas a região, deduz-se que o intérprete irá variar intervalos e notas, sem se preocupar com tonalidade, modo ou qualquer outra organização de alturas. Neste sentido, a organização das alturas é atonal.
	Duração	O ponto significa sons de duração curta e a linha sons de duração longa.
	Métrica	A-métrica
	Andamento	Somente a segunda parte tem a indicação de <i>piu lento</i> .
	Dinâmica	Do <i>pp</i> ao <i>ff</i> . Os tamanhos das letras do poema indicam a intensidade e dinâmica da declamação.
	Timbre	Teclado, encordoamento do piano, voz e tam-tam ou gongo grave.
	Textura	Trechos com textura pontilhista e heterofônica (considerando a sobreposição dos sons do teclado, encordoamento e voz).
Micro Análise	Para a voz, estipula que o tamanho e localização das sílabas no diagrama determinam sua dinâmica e altura, respectivamente.	

⁹ Segundo Koellreutter (1987, p. 36), planimetria “é uma técnica de composição que tem como base a estética relativista do impreciso e paradoxal, este último visto como superação da dualidade de contrários aparentemente opostos”.

¹⁰ Informação obtida no encarte do CD. *Koellreutter - Acronon*. Piano: Sérgio Villafranca. São Paulo: Documenta Vídeo Brasil, 2000. 1 CD (ca. 46min.).

NOTAÇÃO	
Tipo	Notação gráfica, notação aproximada das alturas e notação proporcional das durações; partitura verbal.
Exemplos	
Glossário	Sim

INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Total
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Determinado III- Forma: Determinada IV- Material - Frequência: Indeterminada - Amplitude: Determinada - Timbre: Determinado - Duração: Indeterminada
Grau de liberdade	Alto

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE
As explicações para execução dos diferentes símbolos de notação estão indicados no rodapé de cada página, no trecho que eles ocorrem pela primeira vez. O texto a ser declamado pelo intérprete está em japonês e não há uma tradução para o português, o que afeta bastante a compreensão da obra. O compositor coloca indicações precisas para a execução dos diferentes símbolos, mas não há indicações sobre a execução geral da obra (durações, alturas).

Autor: Willy Corrêa de Oliveira

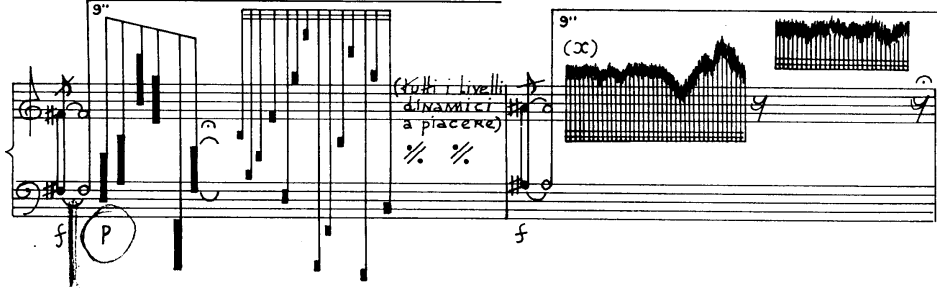
Peça: Prelúdio 2

Data: 1975

Editora: MCA do Brasil

Fonte: Biblioteca da ECA-USP

MATERIAL		
Geral	Peça em três partes. Na segunda parte, insere trechos com improvisação com <i>clusters</i> de diferentes densidades, tessituras e registros, e <i>tremoli</i> no teclado com a mão fechada. Em um destes trechos, a dinâmica é livre. Nos trechos com improvisação, o tempo é indicado pelos segundos do relógio. Utiliza colagem de material harmônico e melódico de outros compositores (Wagner, Scriabin e Chopin) e do próprio compositor (<i>Prelúdio I</i> e <i>Impromptu para Marta</i>). Utilização de modos de ataque distintos: um ponto, staccato; um triângulo apontado para cima, mais staccato; um triângulo apontado para baixo, staccatíssimo.	
Macro Análise	Seções	A peça pode ser dividida em três seções.
Média Análise	Com-passo	Não há barras de divisão de compasso tradicionais; a linha vertical serve para separar as diferentes indicações de metrônomo.
	Altura	Atonal.
	Duração	Somente no trecho com improvisação não utiliza figuras rítmicas tradicionais.
	Métrica	Amétrico
	Andamento	Indicações de metrônomo.
	Dinâmica	Do <i>ppp</i> ao <i>fff</i> .
	Timbre	Teclado
	Textura	Predominância da textura homofônica.
Micro Análise	Presença de uma série dodecafônica em notas longas em uma das linhas melódicas.	

NOTAÇÃO	
Tipo	Notação mista (trechos com notação precisa e outros não precisa); notação aproximada das alturas; notação proporcional das durações; partitura verbal
Exemplos	
Glossário	Sim

INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Parcial
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Determinado III- Forma: Determinada IV- Material - Frequência: Determinada e Indeterminada - Amplitude: Determinada e Indeterminada - Timbre: Determinado - Duração: Determinada e Indeterminada
Grau de liberdade	Baixo

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE
O compositor coloca modos de ataque muito parecidos (staccato, mais staccato e staccatíssimo), cuja diferenciação é muito difícil. Coloca um outro modo de ataque (símbolo quadrado), cuja significação não é muito clara: 'a partir do modo de ataque anterior, evoluir para o próximo'. Na partitura, este símbolo quadrado se encontra entre o staccato e o staccatíssimo; no nosso entender, fica confuso saber a função deste modo de ataque, já que para 'evoluir' do staccato para o staccatíssimo, deveria haver um ataque 'mais staccato'.

Autor: Ernst Widmer

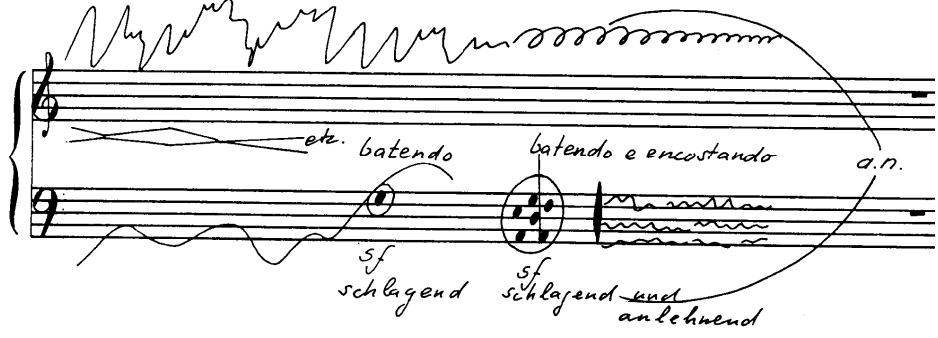
Peça: Suave Mari Magno

Data: 1975

Editora: UFBA

Fonte: Acervo da ECA-USP

MATERIAL		
Geral	A peça apresenta duas seções mais 'coda'. A primeira parte apresenta quatro fragmentos melódicos que se repetem na segunda parte, porém com sobreposição e intercalação de elementos mais livres e ocorrências no encordoamento. Os recursos do encordoamento incluem a utilização de unhas, dedos e mãos, além de objetos, como um apagador de giz (produção de harmônicos e abafamento dos sons) e chapinha de plástico. Além destes recursos, encontramos <i>clusters</i> de punho e braço, efeitos percussivos na madeira do piano e <i>glissandi</i> no teclado com a chapinha de plástico, sem produzir notas.	
Macro Análise	Seções	A peça apresenta duas seções mais 'coda': a primeira entre as páginas 1 e 3; a segunda entre as páginas 4 e 7; e a coda nas páginas 8 e 9.
Média Análise	Compasso	Nas páginas com trechos mais livres (3, 4, 6, 8 e 9), não há compassos. Nas outras páginas alterna trechos em compasso ternário e quaternário.
	Altura	Modal (dórico - fragmentos melódicos) e atonal (elementos sobrepostos e trechos mais livres).
	Duração	Nos trechos mais livres, ausência de figuras tradicionais de duração. Na penúltima página, coloca a duração dos eventos em segundos do relógio.
	Métrica	Métrico e amétrico (trechos mais livres)
	Andamento	Não há indicação de andamento nos trechos mais livres
	Dinâmica	Varia de <i>ppp</i> a <i>fff</i> .
	Timbre	Teclado, encordoamento (com objetos e mãos) e madeira externa do piano.
	Textura	Homofônica nos trechos tradicionais; mais densa nos trechos mais livres.
Micro Análise	Recorrência do intervalo de terça menor, melódica e harmonicamente.	

NOTAÇÃO	
Tipo	Notação mista (trechos com notação precisa e outros com notação não precisa). Nos trechos mais livres ou improvisados utiliza notação gráfica, notação aproximada das alturas e notação proporcional das durações. Na penúltima página, notação indicativa das durações (em segundos).
Exemplos	
Glossário	Sim

INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Parcial
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Determinado III- Forma: Determinada IV- Material - Frequência: Determinada e Indeterminada (trechos) - Amplitude: Determinada - Timbre: Determinado - Duração: Determinada e Indeterminada (trechos)
Grau de liberdade	Médio

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE
O compositor coloca algumas instruções na própria partitura e outras em uma bula em uma página anexa. Poderia colocar todas as indicações na bula, deixando a partitura mais 'limpa' para o intérprete. O compositor indica a utilização de um apagador de giz nas cordas para produção do 1º harmônico de algumas notas. Como o compositor não indica a localização (metade da corda) para a exata produção deste harmônico, não concordamos com este procedimento. Além da imprecisão, não é necessário um apagador para produção de harmônicos. A melhor maneira de encontrar o harmônico correto de uma nota, é fazer uma marcação com fita plástica no ponto da corda correspondente (no caso a metade), antes da execução da peça. No momento da execução, deve-se pressionar com o dedo da outra mão no local marcado.

Autor: Marco Antônio Guimarães

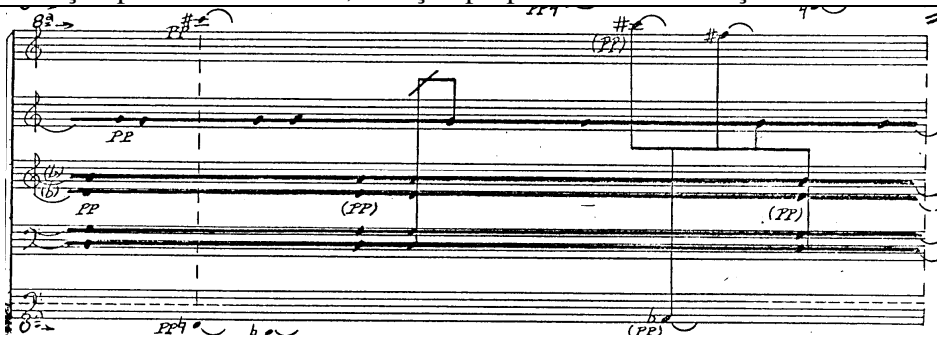
Peça: Eterne

Data: 1976

Editora: Manuscrito

Fonte: Acervo da pianista Beatriz Balzi

MATERIAL		
Geral	A peça é construída em torno do eixo da nota Sol 3, que se repete de maneira irregular durante toda a peça. No início e final, só permanece a repetição desta nota Sol. As outras notas aparecem em função da ‘polarização’ desta nota Sol: inicialmente somente Fá # e Lá b, em vários registros do piano, depois outras alturas que se relacionam cromaticamente com estas e assim sucessivamente. Outros dois elementos recorrentes são: intervalos de quintas sobrepostas e notas extremamente rápidas. Uso de quatro pautas para cada sistema: as duas pautas centrais são para as claves de SOL e FÁ; a superior é para a clave de SOL oitava acima e a inferior é para a clave de FÁ oitava abaixo. O pedal deve permanecer abaixado do início ao final da peça.	
Macro Análise	Seções	Não há divisões da peça em seções
Média Análise	Com-Passo	Não há barras de divisão de compasso
	Altura	Atonal
	Duração	A única figura rítmica tradicional é a colcheia, que ocorre em alguns pontos. No restante da partitura, a duração é representada pela distância proporcional das cabeças de notas (ausência de hastes)
	Métrica	Amétrico e não métrico (apenas 1 sistema no final, sobreposto a trecho amétrico)
	Andamento	No início da peça, coloca a indicação <i>Sereno</i> . No final da peça, inclui uma indicação de metrônomo, válida para um sistema apenas.
	Dinâmica	De <i>pppp</i> a <i>f</i> .
	Timbre	Teclado
	Textura	Pontilhista
Micro Análise	Falta somente a nota mi para completar o total cromático.	

NOTAÇÃO	
Tipo	Notação precisa das alturas; notação proporcional das durações.
Exemplos	
Glossário	Sim

INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Total
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Determinado III- Forma: Determinada IV- Material - Frequência: Determinada - Amplitude: Determinada - Timbre: Determinado - Duração: Indeterminada
Grau de liberdade	Baixo

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE
A peça assume um caráter 'zen', devido à predominância de sonoridades <i>piano</i> e <i>pianíssimo</i> , à utilização de repetições de uma mesma nota e a ausência de notação tradicional das durações.

Autor: Raul do Valle

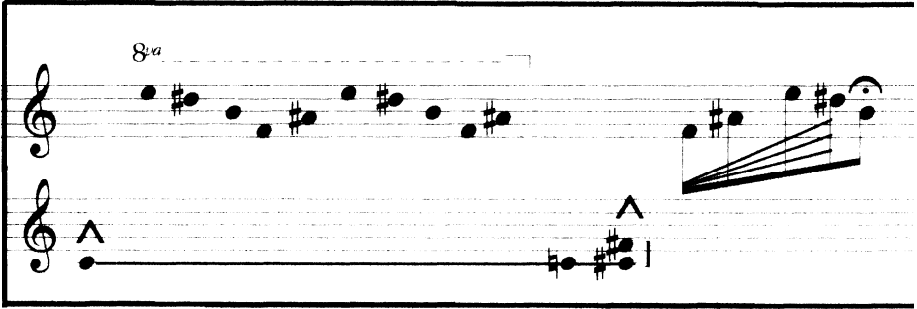
Peça: Tríptico

Data: 1976

Editora: Manuscrito

Fonte: Compositor

MATERIAL		
Geral	A peça é dividida em três partes: <i>Flutuações</i> , <i>Reticências</i> e <i>Ambigüidade</i> . No início, o compositor coloca o material melódico que servirá de base para a construção da obra: dois conjuntos de doze notas (não seriais, já que em cada conjunto apresenta 10 alturas diferentes), que denomina ‘anúncio’, sendo opcional sua execução. Este material melódico é utilizado como um elemento recorrente durante toda a obra, servindo como uma espécie de ‘tema’. Este ‘tema’ pode aparecer integralmente ou fragmentado, em tempo livre, em notas muito rápidas, como nota superior de um tetracorde, em notas repetidas, em <i>glissandi</i> de oitavas e como elementos sobrepostos nas duas linhas. O número de vezes de repetições de algumas notas ou conjuntos de notas fica a critério do intérprete. Em algumas partes, não há figuração rítmica tradicional, sendo o tempo e a dinâmica livres. Em outro trecho, o intérprete deve escolher o registro de execução de <i>clusters</i> .	
Macro Análise	Seções	A peça têm três movimentos.
Média Análise	Compasso	O primeiro movimento intercala o uso de barras de compasso e sua ausência. No segundo e terceiro movimentos, não há barras de compasso.
	Altura	Atonal
	Duração	O primeiro movimento intercala trechos com e sem figuração tradicional de duração. No segundo e terceiro movimentos, não há qualquer figuração tradicional.
	Métrica	Métrico e Amétrico
	Andamento	Somente dois trechos do primeiro movimento possuem indicação de metrônomo. Em outros trechos o tempo é livre. No segundo e terceiro movimentos, não há qualquer indicação.
	Dinâmica	Em trechos do primeiro movimento, a dinâmica é livre. Nos outros trechos e movimentos, dinâmica de <i>ppp</i> a <i>fff</i> .
	Timbre	Teclado.
	Textura	Intercala trechos mais ou menos densos. Em alguns trechos, é monofônico.
Micro Análise	No primeiro conjunto de notas (apresentado como material melódico no início da peça), observamos uma predominância de intervalos ascendentes e no segundo, de intervalos descendentes. O primeiro conjunto é mais utilizado ao longo da obra.	

NOTAÇÃO	
Tipo	Notação mista (trechos com notação precisa e trechos com notação não precisa); notação proporcional de durações; notação aproximada das alturas.
Exemplos	 Sem pedal
Glossário	Sim

INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Parcial
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Determinado III- Forma: Determinada IV- Material - Frequência: Determinada e Indeterminada - Amplitude: Determinada e Indeterminada - Timbre: Determinado. - Duração: Determinada e Indeterminada
Grau de liberdade	Médio

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE
Na partitura fornecida pelo compositor (impressa em computador), falta a explicação de execução de alguns símbolos de notação. A execução de alguns destes símbolos não é muito clara; a partitura poderia ser acompanhada de uma bula. As dúvidas de execução foram sanadas em um contato pessoal com o compositor.

Autor: Henrique David Korenchendler

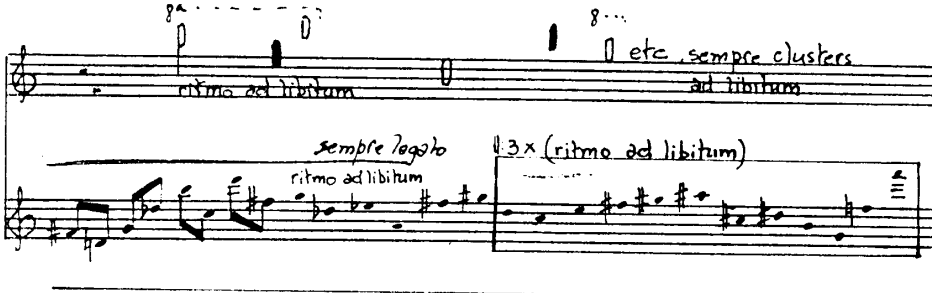
Peça: Folhas Numeradas para piano op. 63

Data: 1977

Editora: Manuscrito

Fonte: Acervo da pianista Beatriz Balzi

MATERIAL		
Geral	Grupo de sete peças, cada uma em uma folha, justificando o título. Os elementos livres para o intérprete se encontram nas folhas nº 1, 6 e 7. Na folha nº1, o compositor coloca uma série de doze notas com ritmo livre, para ser executada três vezes na mão esquerda, enquanto a mão direita executa <i>clusters</i> , à escolha do intérprete (teclas brancas ou pretas, registro e ritmo livres). As folhas nº 6 e 7 possuem trechos com improvisação (15 segundos na folha nº6 e 10 segundos na folha nº7), a partir dos elementos rítmicos e melódicos inseridos anteriormente naquela parte. As dinâmicas são livres nas folhas nº 2, 4 e 6. Utiliza ‘acelerando’ e ‘desacelerando’ gradativos nas folhas nº 1 e nº4. Percussão de ritmo determinado com os nós dos dedos na tampa do piano. Presença de bula com as instruções.	
Macro Análise	Seções	A peça é dividida em sete partes (sete folhas numeradas).
Média Análise	Com-Passo	Ausência de barras de divisão de compasso
	Altura	Atonal e serial
	Duração	Utiliza figuras rítmicas tradicionais (exceto em um trecho da folha nº1)
	Métrica	Não métrico
	Andamento	<i>Moderato</i> (folha nº1), <i>lento</i> (folha nº2, folha nº4 e folha nº6), indicação de metrônomo (folha nº3 e folha nº7), <i>vivo</i> (folha nº5)
	Dinâmica	Folhas nº 1, 3, 5 e 7 tem indicação de dinâmica do <i>pp</i> ao <i>f</i> . Nas folhas nº2, 4 e 6 o compositor coloca a dinâmica <i>ad libitum</i> .
	Timbre	Teclado e parte externa do piano (percussão na tampa).
Micro Análise	Textura	Homofônica e polifônica
	Insere uma série dodecafônica na folha nº 1, que não é desenvolvida.	

NOTAÇÃO	
Tipo	Notação precisa; em um trecho da folha nº1, notação proporcional das durações e notação aproximada das alturas.
Exemplos	
Glossário	Sim

INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Parcial
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Determinado III- Forma: Determinada IV- Material - Frequência: Determinada e Indeterminada - Amplitude: Determinada e Indeterminada - Timbre: Determinado - Duração: Determinada e Indeterminada
Grau de liberdade	Baixo

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE
Peça quase toda escrita em notação precisa. As instruções contidas na bula para a execução da peça são claras. Utiliza <i>clusters</i> com altura definida e altura aproximada.

Autor: Flávio Oliveira

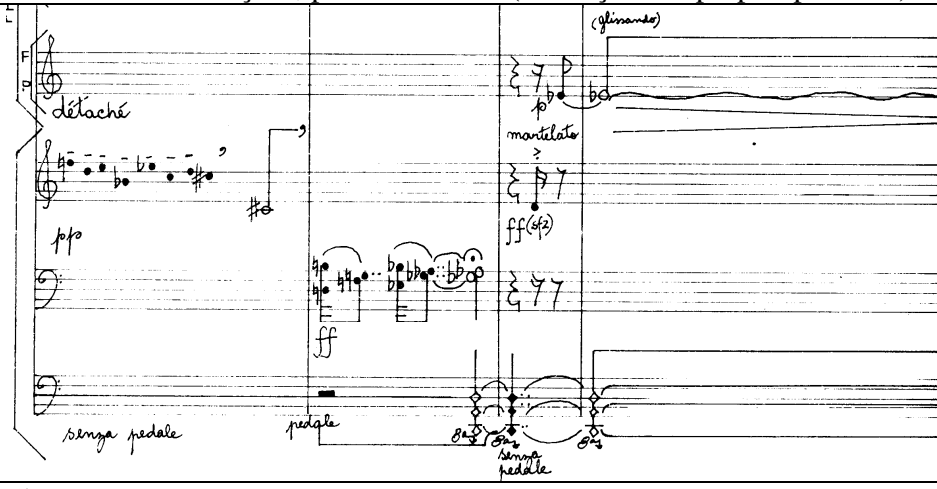
Peça: Quando Olhos e Mãos

Data: 1977

Editora: ECA-USP

Fonte: Acervo da pianista Beatriz Balzi

MATERIAL		
Geral	Peça para piano e aparelho fonador (do próprio pianista) amplificados. O aparelho fonador deve emitir três tipos de sons: sopro, assobio e fonema. O pianista deve 'preparar' algumas notas do piano antecipadamente. Para o piano utiliza três pautas, uma clave de SOL e duas de FÁ. A clave inferior serve para indicar a produção de sons harmônicos (abaixamento das teclas silenciosamente). Em alguns trechos, o pianista pode decidir a ordem dos elementos, o número de repetições, as alturas a serem tocadas, a dinâmica e o uso do pedal. Uso de <i>accelerando</i> e <i>ritardando</i> proporcionais. Acompanha duas páginas de instruções, sobre a articulação do aparelho fonador, preparação do piano, notação e instruções adicionais da partitura.	
Macro Análise	Seções	Não há divisões em seções.
Média Análise	Com-passo	Não há barras de divisão de compasso. As linhas verticais servem para indicar as durações em segundos de cada trecho.
	Altura	Modal e atonal
	Duração	Trechos com e sem figuração rítmica tradicional.
	Métrica	Amétrico, não-métrico (fragmento de canto indígena) e métrico (somente um trecho).
	Andamento	Mistura indicações de metrônomo e tempo em segundos.
	Dinâmica	Do <i>ppp</i> ao <i>fff</i> .
Micro Análise	Timbre	Teclado, encordoamento (notas preparadas com cunhas de feltro e anéis de arame, <i>glissando</i> com unha e abafamento dos sons do teclado com a mão) e aparelho fonador (sopro, assobio e fonema)
	Textura	Trechos com textura Monofônica e pontilhista em outros.
Micro Análise	Modo frígio (em SI) no fragmento do canto indígena.	

NOTAÇÃO	
Tipo	Notação mista (trechos com notação precisa e outros com notação não precisa); notação aproximada das alturas; notação proporcional e indicativa das durações, partitura verbal (indicações na própria partitura).
Exemplos	
Glossário	Sim

INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Parcial
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Determinado III- Forma: Determinada e Indeterminada IV- Material - Frequência: Determinada e Indeterminada - Amplitude: Determinada e Indeterminada - Timbre: Determinado - Duração: Determinada e Indeterminada
Grau de liberdade	Médio

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE
De modo geral, a peça é muito bem escrita e as instruções são claras. A única questão a ser discutida são as diferentes indicações de tempo. O compositor coloca indicações de segundos para cada trecho da peça e não uma indicação global do tempo em segundos, dificultando em alguns trechos a localização exata dos eventos. Em um trecho, coloca sete módulos a serem escolhidos livremente para o intérprete. Cada módulo possui uma indicação de compasso, com a unidade de tempo indicada pelo metrônomo (semínima = 92). Ao mesmo tempo, coloca uma indicação global do tempo em segundos (25''-28'' ca.) para a execução dos sete módulos, o que é desnecessário, já que inclui a indicação de metrônomo.

Autor: Ernst Widmer

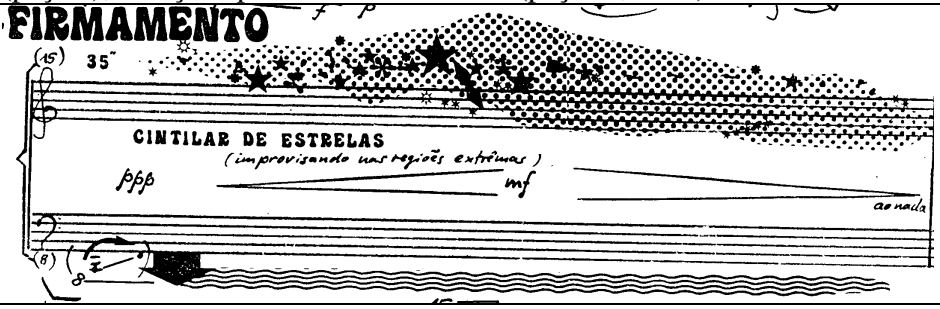
Peça: Suíte Mirim op. 101 – “O Eterno e o Cotidiano”

Data: 1977

Editora: UFBA

Fonte: Acervo da pianista Beatriz Balzi

MATERIAL		
Geral	O compositor expressa sua intenção com esta peça no início da partitura, que é “ <i>facilitar o acesso à linguagem musical de hoje</i> ”. Para isto, exige “ <i>o máximo de imaginação criadora e um mínimo de recursos técnicos</i> ”. Nas observações que acompanham a partitura, além das instruções de execução dos diferentes símbolos de notação e recursos do piano, o compositor coloca algumas ‘imagens poéticas’ para despertar a imaginação do intérprete, principalmente nos trechos com improvisação (movimentos 2 e 4), como por exemplo: “ <i>improvisar nas teclas brancas e pretas com intermitência como um murmúrio denso tecendo escuridão noturna</i> ”. Entre estes recursos, o uso de objetos nas cordas (moeda e copo de vidro), <i>clusters</i> com os punhos e produção de sons harmônicos através de abaixamento silencioso das cordas.	
Macro Análise	Seções	A obra é dividida em 5 movimentos denominados, respectivamente: ‘Sol’, ‘Lufa-Lufa’, ‘Ressonâncias’, ‘Firmamento’ e ‘Relax’.
Média Análise	Compasso	Os movimentos 1, 2 e 4 alternam trechos com divisão de compasso tradicional e trechos com ausência de barras de compasso. Os movimentos 3 e 5 possuem divisão de compassos tradicional.
	Altura	Atonal e modal.
	Duração	Nos movimentos 2 e 4, a duração é especificada em segundos nos trechos com improvisação. Nos outros trechos e movimentos utiliza figuras rítmicas tradicionais.
	Métrica	Amétrico nos trechos com improvisação. Nos demais trechos e movimentos é métrico.
	Andamento	Em todas as peças, há indicação de andamento, através do uso de expressões de caráter: Majestoso, Agitado, Calmo, Contemplativo e Sereno, refrindo-se respectivamente às peças de 1 a 5. Também há indicações de metrônomo para todos os movimentos. Nos trechos com improvisação, não há qualquer indicação de andamento.
	Dinâmica	Do <i>ppp</i> ao <i>ffff</i> .
	Timbre	Teclado, encordoamento (com mãos e objetos – moeda e copo de vidro) e caixa de ressonância (percussão com os nós dos dedos).
	Textura	Varia entre os diversos movimentos e até no interior de cada um: Monofônica (movimento 3 e 5), polifônica (movimento 1 e 4) e homofônica (movimento 2)
Micro Análise	Nos trechos com improvisação, predominância de sons diatônicos (movimento 2) ou cromáticos (movimento 4). O movimento 2 é baseado na escala octatônica (exceto improvisação) e o movimento 3 utiliza a escala menor melódica.	

NOTAÇÃO	
Tipo	Notação precisa (peças 3 e 5); Notação mista nas peças 1, 2 e 4 (partes com notação precisa e partes com notação não precisa); Notação gráfica (peça 4); notação aproximada das alturas (peças 1, 2 e 4)
Exemplos	
Glossário	Sim

INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Parcial
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Determinado III- Forma: Determinada IV- Material - Frequência: Indeterminada apenas em trechos da peças 2 e 4. - Amplitude: Determinada - Timbre: Indeterminado apenas em trechos da peça 4 - Duração: Indeterminada em trechos das peças 1, 2 e 4.
Grau de liberdade	Baixo

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE
A proposta da obra em facilitar o acesso a linguagem musical é plenamente alcançada. Cada peça introduz algum símbolo diferente ou um novo recurso sonoro, aliados ao uso da notação tradicional, o que não ‘assusta’ tanto os intérpretes. A parte que realmente demanda o uso da criatividade do intérprete é na peça 4 (Firmamento), pois este tipo de notação gráfica incita a imaginação (ver exemplo de notação acima). A única falha que encontramos é o uso do mesmo símbolo de notação para indicar procedimentos diferentes: a improvisação da mão esquerda nas cordas (peça 4) e o atrito das cordas com um copo emborcado (peça 1).

Autor: Edmundo Villani-Côrtes

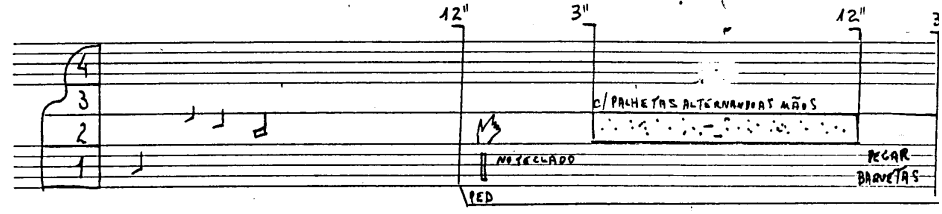
Peça: Tema com Variações

Data: 1977-1978

Editora: Manuscrito

Fonte: Acervo da pianista Beatriz Balzi

MATERIAL		
Geral	Tema com variações. O tema possui quatro idéias melódicas distintas, cuja ordem de apresentação pode aparecer alterada nas variações. Nas instruções para execução da peça, o compositor indica que: “ <i>Durante esta peça, mesmo nas partes em que há a indicação precisa, o andamento e as pausas devem ter o valor que o fenômeno emocional permite</i> ”. Ao longo das variações, alguns elementos são deixados livres para o intérprete: a altura aproximada dos <i>clusters</i> ou o número de repetições de um grupo de notas. A quarta variação é toda executada no encordoamento do piano; os eventos ocorrem dentro de marcações de segundos e em quatro regiões aproximadas de alturas. No encordoamento, utilização dos seguintes objetos: baquetas de feltro e dura, palhetas e livro colocado sobre as cordas para abafar os <i>clusters</i> executados no teclado. Uso de duas claves de FÁ para indicação de oitava abaixo e de duas claves de SOL para oitava acima.	
Macro Análise	Seções	A peça pode ser dividida em sete seções: o tema e mais seis variações.
Média Análise	Com-Passo	A terceira, quarta, e alguns trechos das outras variações, não possuem barras de divisão de compasso.
	Altura	Atonal
	Duração	Indicações de segundos da quarta variação e ausência de figuração rítmica tradicional em alguns trechos desta variação.
	Métrica	Métrico, não-métrico e amétrico
	Andamento	Somente a quarta variação não contém qualquer indicação de andamento. O tema tem a indicação de <i>Andantino Cantabile</i> e algumas variações têm indicação de metrônomo.
	Dinâmica	Do <i>ppp</i> ao <i>fff</i> .
	Timbre	Teclado e encordoamento.
Micro Análise	Textura	Homofônica e polifônica (alguns trechos)
	Intervalos de 7ª maior e 9ª menor, acordes de sobreposição de quartas.	

NOTAÇÃO	
Tipo	Notação mista (trechos com notação precisa e outros com notação não precisa); notação gráfica e partitura verbal apenas na quarta variação; notação aproximada das alturas; notação indicativa das durações.
Exemplos	
Glossário	Sim

INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Parcial
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Determinado III- Forma: Determinada IV- Material - Frequência: Determinada e Indeterminada - Amplitude: Determinada - Timbre: Determinado - Duração: Determinada e Indeterminada
Grau de liberdade	Baixo

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE
A segunda variação apresenta indicações conflitantes de durações: não há indicação métrica de compasso, mas o compositor utiliza barras de compasso e indicação de metrônomo; o prolongamento das notas avança por vários compassos, mas não é possível estabelecer com certeza o valor de duração de cada compasso, já que não há indicação métrica. Como há um número acima de cada compasso, não é possível saber se a contagem deve ser feita pela unidade de tempo ou pela unidade de compasso.¹¹ Na mesma variação, as indicações de silêncio são em segundos. Poderia haver uma unificação destas três indicações (tempo de metrônomo, linhas de prolongamento dos sons e tempo em segundos). Consideramos que o uso de linhas de prolongamento visa uma maior facilidade de leitura. Falta a indicação do tipo de baqueta a ser utilizada em um trecho da quarta variação e indicações de dinâmica. Nesta variação, o compositor considera o tempo gasto para a mudança do objeto a ser utilizado nas cordas, pois coloca o tempo em segundos para a indicação verbal, como por exemplo, “colocar livro sobre as cordas”, ou “pegar baquetas de feltro”. Desta maneira, há uma valorização, por parte do compositor, da indicação do gesto, para a realização destas ações.

¹¹ Em um contato pessoal (Janeiro, 2007), o compositor afirmou que estas linhas de prolongamento não são precisas e que dependem da qualidade de ressonância de cada piano, já que indicam o prolongamento do som, que varia em cada instrumento. Além disso, considera que o intérprete pode variar o andamento, de acordo com o fenômeno emocional (ver página anterior).

Autor: Hans-Joachim Koellreutter

Peça: Acronon

Data: 1978

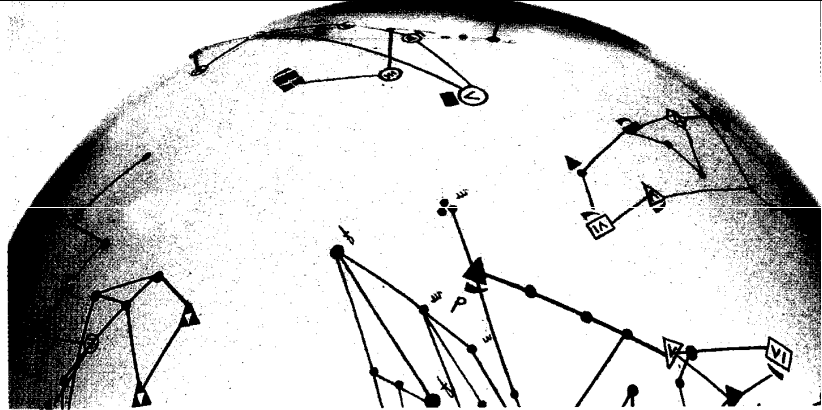
Editora: manuscrito.

Fonte: Acervo do pianista Sérgio Villafranca

MATERIAL		
Geral	A peça original foi escrita para piano e orquestra ou piano e conjunto de câmara, na qual o pianista utiliza como partitura uma esfera de acrílico transparente, nos segundo e terceiro movimentos da obra. Para a presente análise, utilizamos uma versão realizada pelo pianista Sérgio Villafranca em 2000, na qual utiliza a ‘esfera-partitura’. ¹² A palavra ‘cronos’ (do grego) significa tempo, especificamente tempo medido; o prefixo ‘A’ não é negação, mas significa superação, transcendência. ¹³ A ‘esfera-partitura’ é formada por várias figuras geométricas ligadas por linhas, formando grupos de diagramas de diferentes cores espalhados pela esfera. As cores se referem ao andamento: preto (lento), verde (moderado) e vermelho (rápido). O tamanho da figura métrica determina a dinâmica do som, que pode variar entre <i>p</i> , <i>mf</i> e <i>f</i> . Dentro de algumas figuras geométricas encontramos números romanos que denotam a quantidade de sons simultâneos a serem executados. Entre as figuras geométricas existem linhas de trajeto, cujo tamanho é proporcional à duração do silêncio entre um som e outro ou à duração do prolongamento do som. A escrita da peça em uma esfera permite que o executante passe de um evento de um lado da esfera para o lado oposto.	
Macro Análise	Seções	Não há divisões em seções.
Média Análise	Com-Passo	Não há barras de divisão de compasso.
	Altura	Atonal
	Duração	O formato da figura geométrica estabelece a duração dos sons: quadrado – sons longos, triângulo – sons de duração média e círculo – sons curtos.
	Métrica	Amétrica
	Andamento	<i>Lento</i> , <i>moderado</i> ou <i>rápido</i> , dependendo da cor das figuras.
	Dinâmica	Entre <i>p</i> , <i>mf</i> e <i>f</i>
	Timbre	Teclado
	Textura	A alternância de sons (figuras geométricas) e silêncios Ou prolongamento dos sons – linhas) sugere uma textura pontilhista.
Micro Análise	Não há indicações específicas para a execução das alturas (sons agudos, médios ou graves).	

¹² Versão incluída no CD: *Koellreutter - Acronon*. Piano: Sérgio Villafranca. São Paulo: Documenta Vídeo Brasil, 2000. 1 CD (ca. 46min.).

¹³ Segundo Koellreutter (1990, p. 11), ‘A’ é um “prefixo grego = alfa privativo. Dá a idéia de transcendência, privando o conceito do seu valor absoluto. Não é contrário nem conforme e não têm o significado do termo a que precede. O alfa privativo incorpora determinado conceito em outro de maior abrangência. Ex.: atonal, amétrico, arracional”.

NOTAÇÃO	
Tipo	Notação gráfica; notação aproximada das alturas
Exemplos	
Glossário	Sim

INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Total
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Indeterminado III- Forma: Indeterminada IV- Material - Frequência: Indeterminada - Amplitude: Determinada - Timbre: Determinado - Duração: Indeterminada
Grau de liberdade	Alto

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE
O compositor coloca indicações e parâmetros para a execução dos andamentos, dinâmicas e durações das notas. Não há indicação do registro de execução das alturas, apenas a quantidade de sons simultâneos. As informações que obtivemos sobre a execução dos diversos símbolos de notação foram fornecidos pelo pianista Sérgio Villafranca, que organizou uma 'bula' para a execução da peça a partir de dados coletados com o compositor.

Autor: Rogério Costa

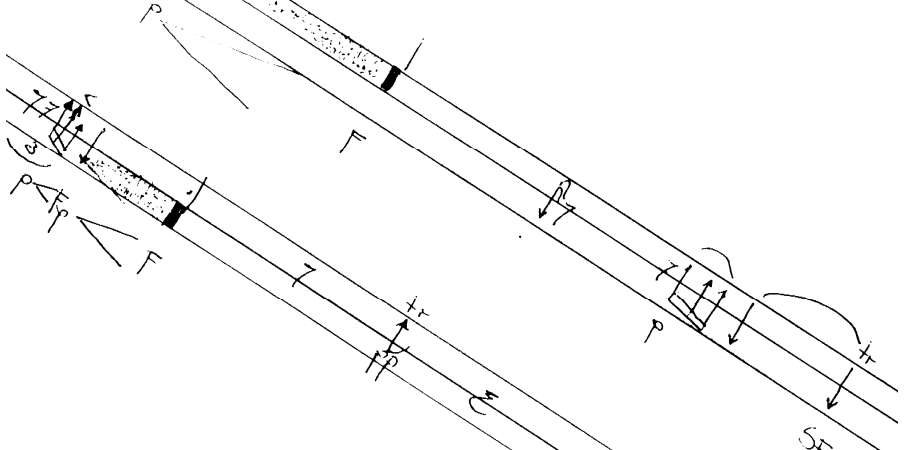
Peça: Eixos

Data: 1979

Editora: Manuscrito

Fonte: Acervo do compositor

MATERIAL		
Geral	A peça é formada por 18 blocos independentes, que devem ser combinados e ordenados pelo intérprete. São 9 blocos marcados com a letra A (a serem executados com a mão direita, e 9 blocos com a letra B (a serem executados com a mão esquerda). Os blocos são numerados de 1 a 3: A1, A2, A3, B1, B2 e B3; cada um destes possui três versões distintas. Deve-se combinar blocos da mão direita e da mão esquerda com a mesma numeração: A1 com B1, A2 com B2 e A3 com B3, em qualquer uma das versões. Os blocos podem aparecer também isolados. A única condição é que cada um apareça ao menos uma vez, podendo repetir cada bloco até três vezes. A peça inclui a preparação das cordas da oitava mais grave do piano (com xícaras de plástico) e das cordas cerca de uma oitava e meia mais aguda do piano (com pesos de papel ou medida). Uma das versões de A e B inclui o uso de clave de regiões do piano. Apenas esta versão é afetada pela preparação do piano, uma vez que as outras utilizam alturas da região central do instrumento.	
Macro Análise	Seções	18 blocos independentes.
Média Análise	Compasso	Não há barras de divisão de compasso.
	Altura	Atonal
	Duração	Utiliza figuras rítmicas tradicionais
	Métrica	Não-métrico
	Andamento	Estipula o valor de metrônomo 60 para a semínima.
	Dinâmica	Do <i>ppp</i> ao <i>f</i> .
	Timbre	Teclado; preparação das notas da região mais grave e mais aguda do piano.
	Textura	Polifônica (combinação de blocos A e B) e monofônica (blocos isolados)
Micro Análise	Uso de tríades aumentadas e acordes por sobreposição de quartas.	

NOTAÇÃO	
Tipo	Notação precisa, partitura verbal e notação aproximada das alturas (uma das versões de A e B).
Exemplos	
Glossário	Sim

INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Total
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Determinado III- Forma: Indeterminada IV- Material - Frequência: Determinada e Indeterminada (em apenas uma das versões de A e B, que utiliza claves de regiões). - Amplitude: Determinada - Timbre: Determinado - Duração: Determinada
Grau de indeterminação	Baixo

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE
Cada página da partitura contém três blocos (denominados A ou B) dispostos de maneira inclinada (transversalmente), o que dificulta a leitura e a ordenação das partes (uma vez que os dezoito blocos estão dispostos em seis páginas ao todo). Seria melhor que os 18 blocos estivessem dispostos horizontalmente em uma única folha grande, como o <i>Klavierstück XI</i> de Stockhausen. O compositor também poderia ter proposto ao intérprete recortar e colar as partes de acordo com a ordenação que deseja fazer dos vários blocos. O compositor também utiliza flechas para cima ou para baixo, de maneira a indicar a altura relativa na clave de regiões. A nosso ver, esta notação não é adequada, uma vez que, em várias partituras de outros compositores, estas flechas identificam a altura mais aguda ou mais grave possível. Isto acaba confundindo o intérprete pois, às vezes, a flecha para baixo é utilizada na região mais aguda e vice-versa.

DÉCADA DE 1980

Autor: Estércio Marquez Cunha

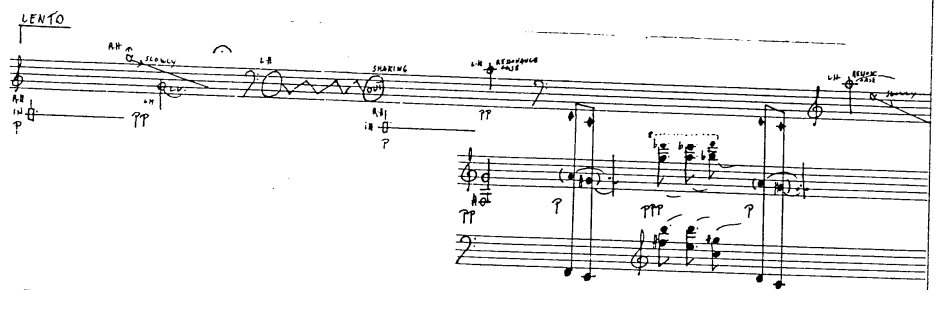
Peça: Music for Piano nº 48

Data: 1980

Editora: Manuscrito

Fonte: Acervo da pianista Beatriz Balzi

MATERIAL		
Geral	A peça é formada por dois motivos principais, executados no teclado: um em semicolcheias sincopadas e o outro com colcheias pontuadas. A peça alterna estes dois motivos com sons de diversos timbres: harmônicos, <i>clusters</i> , batidas na caixa de ressonância ou na parte exterior do piano, percussão com pratos nas cordas, utilização de folha de alumínio sobre as cordas, <i>glissandi</i> longitudinais e no comprimento das cordas, <i>pizzicato</i> nas cordas e sussurro de diversos fonemas. Os elementos deixados livres para o intérprete são: <i>clusters</i> , <i>glissandi</i> longitudinal e <i>glissandi</i> no comprimento das cordas (altura aproximada) e silêncios (notação proporcional ao espaço em branco da página). A peça é acompanhada de uma bula com as instruções de execução dos diversos símbolos.	
Macro Análise	Seções	Não há divisões da peça em seções.
Média Análise	Com-Passo	Ausência de barras de compasso.
	Altura	Atonal
	Duração	Utiliza figuras tradicionais de duração para os sons. Os silêncios são indicados pelos espaços em branco (notação proporcional).
	Métrica	Não métrico.
	Andamento	A peça alterna diferentes andamentos: <i>lento</i> , <i>moderato</i> e <i>vivace</i> .
	Dinâmica	Do <i>ppp</i> ao <i>fff</i> .
	Timbre	Teclado, encordoamento (mãos, dedos, folha de alumínio e címbalos de dedo), parte exterior do piano.
Micro Análise	Textura	Pontilhista
	Predominância dos intervalos de nonas maiores e menores no 1º motivo e de quartas justas e aumentadas no 2º motivo.	

NOTAÇÃO	
Tipo	Notação precisa; notação aproximada das alturas e notação proporcional das durações.
Exemplos	
Glossário	Sim

INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Parcial
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Determinado III- Forma: Determinada IV- Material - Frequência: Determinada e Indeterminada - Amplitude: Determinada - Timbre: Determinado - Duração: Determinada e Indeterminada
Grau de liberdade	Baixo

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE
As instruções dos diversos recursos sonoros são bem explicadas. A partitura é manuscrita, o que dificulta um pouco a leitura, principalmente as notas rápidas e as localizadas nas linhas suplementares.

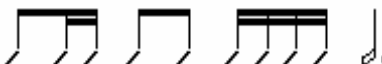
Autor: Lindenberg Cardoso

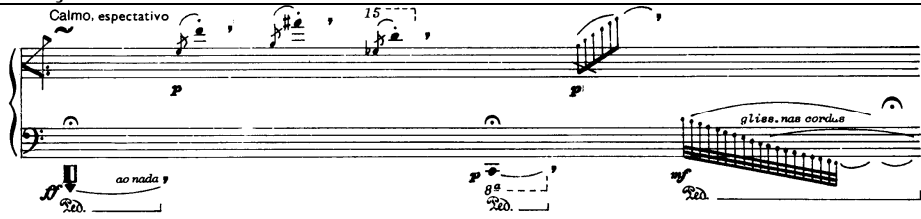
Peça: La Torada ou o “Acoblata” do piano – para piano e coadjuvante

Data: 1981

Editora: UFBA

Fonte: Livraria Musimed

MATERIAL		
Geral	Peça para piano e coadjuvante: em determinados trechos, o coadjuvante deve atravessar o palco com um cartaz escrito ‘Olé!’. Os elementos livres para o intérprete são os seguintes: repetições <i>ad libitum</i> , <i>clusters</i> nas teclas brancas e pretas, <i>ritardando</i> progressivo, trechos improvisados (alturas e durações livres; indicação de ‘muita atividade’).	
Macro Análise	Seções	Não há divisões da peça em seções.
Média Análise	Compasso	Alternância de trechos com e sem barras de compasso.
	Altura	Atonal
	Duração	Alternância de trechos com e sem figuras tradicionais.
	Métrica	Amétrico e métrico.
	Andamento	Andamento <i>presto</i> no início. Intercala trechos com e sem indicação de andamento.
	Dinâmica	Do <i>ppp</i> ao <i>fff</i> .
	Timbre	Teclado, encordoamento e recursos extramusicais (coadjuvante).
	Textura	Homofônico e trechos com textura densa (clusters)
Micro Análise	Utilização do motivo rítmico: 	

NOTAÇÃO	
Tipo	Notação mista (trechos com notação precisa e trechos com notação não precisa); notação aproximadas das alturas; notação proporcional das durações.
Exemplos	 The example shows a musical score with two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also some non-standard notations, such as 'ao nada' and 'glies. nas cordas', which are likely indicating specific performance techniques or effects. The notation is a mix of precise and approximate, with some notes having specific durations and others being more proportional.
Glossário	Sim

INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Parcial
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Determinado III- Forma: Determinada IV- Material - Frequência: Determinada e Indeterminada - Amplitude: Determinada - Timbre: Determinado - Duração: Determinada e Indeterminada
Grau de liberdade	Baixo

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE
Instruções inseridas na 'bula' são claras.

Autor: Calimério Soares

Peça: Dois Momentos Nordestinos (I- Lamento)

Data: 1981

Editora: Manuscrito

Fonte: Acervo da Pianista Beatriz Balzi

MATERIAL		
Geral	A obra é formada por dois movimentos contratantes: 1- Lamento e 2- Dança. Como apenas a primeira peça contém elementos ao acaso, apenas esta foi analisado. Esta parte contrapõe dois elementos principais no encordoamento (percussão dos bordões com a lateral da mão esquerda e <i>glissandi</i> em vários registros) com uma melodia modal no registro médio e agudo do teclado, produzindo um efeito timbrístico característico.	
Macro Análise	Seções	Não há divisões da peça em seções.
Média Análise	Compasso	Não há barras de divisão de compasso.
	Altura	Modal e atonal (ocorrências do encordoamento)
	Duração	Figuras tradicionais de duração, mesmo para os procedimentos no encordoamento.
	Métrica	Não Métrico.
	Andamento	Lento
	Dinâmica	Varia entre <i>pp</i> e <i>f</i> .
	Timbre	Teclado e encordoamento
	Textura	Monofônica e homofônica
Micro Análise	Utilização do modo dórico.	

NOTAÇÃO	
Tipo	Notação precisa para as ocorrências no teclado; notação aproximada das alturas no encordoamento.
Exemplos	
Glossário	Sim

INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Parcial
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Determinado III- Forma: Determinada IV- Material - Frequência: Indeterminada para ocorrências no encordoamento - Amplitude: Determinada - Timbre: Determinado - Duração: Determinada
Grau de liberdade	Baixo

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE
As instruções do compositor para a execução são claras. Consideramos inadequada a utilização do símbolo para indicação de percussão com a lateral da mão esquerda, já que é igual ao <i>cluster</i>, não significando corretamente o tipo de procedimento a ser realizado. Além disso, este símbolo é colocado no meio da pauta da clave de FÁ (que indicaria, pela altura relativa, a região de cordas graves). Este símbolo deveria ser colocado um pouco mais abaixo na pauta. Já que o compositor solicita sua execução nas cordas mais graves (bordões).

Autor: Lindembergue Cardoso

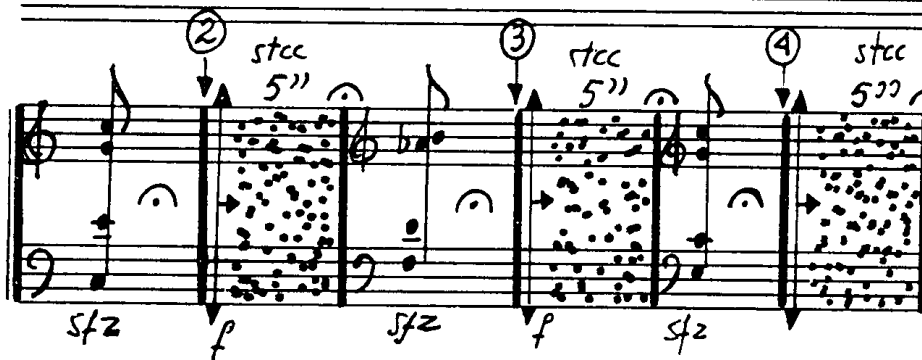
Peça: Relatividade III – piano e triângulo

Data: 1982

Editora: UFBA

Fonte: Biblioteca da ECA-USP

MATERIAL		
Geral	Peça escrita para piano e triângulo (o triângulo percute uma única vez no final da peça). Na segunda página, insere um encadeamento tonal, primeiro arpejado e depois intercalado por improvisações curtas. Insere outro trecho de improvisação na última página, em notas rapidíssimas nas duas mãos e variando o registro. Contrapõe vários elementos durante a peça: som e silêncio; trechos atonais com tríades e tetracordes de um encadeamento tonal; registros extremos e dinâmicas extremas, notas longas e notas rapidíssimas. Intercala trechos com indicação de metrônomo, com tempo marcado em segundos e tempo livre. Uso de <i>clusters</i> e grupos de notas que podem ser executadas em qualquer ordem.	
Macro Análise	Seções	Não há divisões da peça em seções.
Média Análise	Com-Passo	Trechos com barras de compasso tradicionais e outros com sua ausência.
	Altura	Atonal e diatônico.
	Duração	Trechos com figuras rítmicas tradicionais e outros sem.
	Métrica	Métrico e amétrico.
	Andamento	Trechos com indicações de metrônomo e outros em tempo livre.
	Dinâmica	Do <i>pppp</i> ao <i>ffff</i> .
	Timbre	Teclado e instrumento auxiliar (triângulo).
	Textura	Varia entre pontilhista e homofônico.
Micro Análise	Insere um encadeamento tonal na segunda página.	

NOTAÇÃO	
Tipo	Notação mista (trechos com notação precisa e outros não precisa); notação aproximada das alturas; notações proporcional e indicativa das durações; notação gráfica.
Exemplos	
Glossário	Sim

INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Parcial
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Determinado III- Forma: Determinada IV- Material - Frequência: Determinada e Indeterminada - Amplitude: Determinada - Timbre: Determinado - Duração: Determinada e Indeterminada
Grau de liberdade	Baixo

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE
Ausência de bula explicativa. Alguns símbolos estão explicados na partitura. É possível, contudo, deduzir as indicações que faltam (execução de grupo de notas ou improvisação), a partir de outras partituras do compositor, como <i>Relatividade IV</i> , <i>La Torada</i> ou <i>Toccata</i> . Uso de pausas extremamente longas no final da peça (até 25 segundos), dificultando a fluência do discurso musical.

Autor: Lindemberg Cardoso

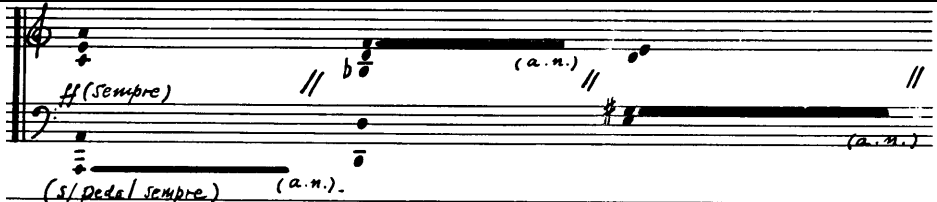
Peça: Relatividade IV op. 83

Data: 1982

Editora: UFBA

Fonte: Acervo da pianista Beatriz Balzi

MATERIAL		
Geral	No final da peça, o compositor exterioriza sua intenção, resumindo bem a proposta da obra: “ <i>A peça é toda composta sobre um coral tonal que, conforme os ângulos sob os quais é visto (ouvido), suas características são alteradas</i> ”. Este coral é alterado de várias maneiras durante a peça. No início é tocado a quatro vozes, sendo que uma das suas notas permanece acionada, enquanto as outras são levantadas. Este coral é repetido em <i>glissandi</i> , como cadência, com notas e ritmos variados, com permutações e alterações, com mudanças de registro e dinâmica, sobreposição de acordes, combinações de acordes com <i>clusters</i> . Conforme as alterações se sucedem, fica claro que a intenção do compositor é diluir a referência tonal do coral que serviu de base para a obra.	
Macro Análise	Seções	A peça é escrita como uma série de variações sobre o coral tonal do início, que serve como ‘tema’ das variações. No final este coral é rerepresentado com elementos permutados ou omitidos.
Média Análise	Compasso	O compositor alterna partes sem indicação de compasso, com outras com indicação de compasso (binário e ternário)
	Altura	Inicia com material tonal, fazendo alterações até chegar ao atonal.
	Duração	Alterna partes com figuras rítmicas tradicionais, com partes com notação proporcional das durações. No final utiliza indicação em segundos para a duração de fermatas.
	Métrica	Alterna trechos métricos com trechos não métricos
	Andamento	Nos trechos com indicação de compasso e figuras rítmicas tradicionais, utiliza indicação de andamento metronômico.
	Dinâmica	Varia de <i>p</i> até <i>fff</i> . Há predominância de sonoridades fortes.
	Timbre	Teclado. Uso de <i>clusters</i> com mão e braço.
	Textura	De modo geral, polifônica. Em alguns trechos reduz o coral a uma única nota, passando por diferentes registros, fazendo uso do pontilhismo.
Micro Análise	O coral tonal apresentado no início e que serve de base para a peça é formado por 16 acordes, podendo ser dividido em duas frases de 8 acordes.	

NOTAÇÃO	
Tipo	Trechos em notação precisa, trechos com notação proporcional das durações, trecho com notação indicativa de durações (tempo em segundos), notação aproximada das alturas em trecho improvisatório.
Exemplos	 The image shows three musical staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of notes with stems of varying lengths, some marked with 'a.n.' (approximate note). The middle staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a series of notes with stems of varying lengths, some marked with 'a.n.'. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of notes with stems of varying lengths, some marked with 'a.n.'. There are also some markings like '(s/pedal sempre)' and '//' (double bar line).
Glossário	Sim

INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Parcial
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Determinado III- Forma: Determinada IV- Material - Frequência: Determinada e indeterminada - Amplitude: Determinada - Timbre: Determinado - Duração: Determinada e indeterminada
Grau de liberdade	Médio

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE
No início da peça, o compositor apresenta o coral tonal (seqüência de 16 acordes) que servirá de base para construção da peça. Como pode ser observado no trecho acima, cada acorde é tocado em dinâmica fortíssima (<i>ff</i>), sendo que uma das notas, conforme indicação do autor, deve permanecer soando 'ao nada', enquanto as outras são levantadas. Se o intérprete realmente aguardar até o momento que não seja mais ouvida está nota que ficou acionada, deverá esperar cerca de 30 segundos para executar o próximo acorde. Como são 16 acordes a serem tocados da mesma maneira, este início levaria cerca de 8 minutos para ser executado. Foi realizada a experiência de tocar este trecho desta maneira, resultando numa interpretação realmente enfadonha e sem interesse algum. Surgiu então um questionamento sobre o motivo da indicação 'ao nada' do compositor, uma vez que sua execução não apresentava um resultado coerente. Conforme a peça foi sendo estudada e com o amadurecimento da interpretação, foi possível entender o pensamento do autor. Ao longo da peça, através das transformações que impõe a este coral, fica claro que o compositor quer chegar em um ponto onde toda referência com um coral tonal seja totalmente desfeita. Provavelmente a intenção do início seja de já diluir um pouco esta idéia de 'coral tonal'. Ao esperar muito tempo para ouvir o próximo acorde, as relações perceptivas de harmonia se desfazem, permanecendo somente o interesse pela ressonância da nota que ficou acionada. Procurou-se realizar então uma interpretação intermediária entre a indicação 'ao nada' do compositor e a noção de que um tempo muito longo faria perder o interesse pela peça. Talvez o compositor deveria ter colocado a indicação para que a nota continuasse acionada até o momento no qual a 'idéia' de encadeamento tonal fosse desfeita. Uma execução realizada com este intuito teve resultados melhores

Autor: Paulo Costa Lima

Peça: Fantasia Op. 23

Data: 1986

Editora: UFBA

Fonte: Acervo da pianista Beatriz Balzi

MATERIAL		
Geral	Peça que intercala elementos estritos e livres. Predominância de <i>clusters</i> , trinados nas duas mãos, notas muito rápidas, trêmolos e notas repetidas. Presença de trechos com: notas muito rápidas com altura aproximada, repetição indeterminada de <i>clusters</i> , notas com duração livre, sequência de <i>clusters</i> com altura aproximada e alternância de trinados e notas livres.	
Macro Análise	Seções	Não há divisões da peça em seções.
Média Análise	Compasso	Não há barras de divisão de compasso em um trecho central e na última página da peça. As outras partes têm barras de compasso.
	Altura	Atonal
	Duração	Além das figuras tradicionais, utiliza repetições irregulares de notas rápidas e indicações em segundos.
	Métrica	Métrico e amétrico.
	Andamento	Predominam as indicações de metrônomo. Em dois trechos, indicação de tempo livre.
	Dinâmica	Do <i>pp</i> ao <i>ff</i> . Da metade para o final da peça (6 páginas), ausência de indicações de dinâmica.
	Timbre	Teclado.
	Textura	Predominância de massas sonoras (<i>cluster</i> , trinados nas duas mãos, notas muito rápidas).
Micro Análise	Utilização de escala octatônica.	

NOTAÇÃO	
Tipo	Notação precisa; notação aproximada das alturas; notação proporcional das durações.
Exemplos	
Glossário	Sim

INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Parcial
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Determinado III- Forma: Determinada IV- Material - Frequência: Determinada e Indeterminada - Amplitude: Determinada - Timbre: Determinado - Duração: Determinada e Indeterminada
Grau de liberdade	Baixo

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE
Não há quaisquer indicações de dinâmica entre a metade e o final da peça, totalizando 6 páginas. A última indicação é <i>ff</i>. Parece estranho que o compositor tenha deixado a mesma indicação para 6 páginas ou as dinâmicas livres para o intérprete. No início da peça, coloca uma indicação pouco usual: clave de FÁ oitava acima para a mão esquerda, cujas notas poderiam estar escritas normalmente na clave de SOL.

Autor: Henrique Morozowicz

Peça: Variações “Frère Jacques”

Data: 1986

Editora: Alain Van Kerckhoven Editeur

Fonte: Acervo da Pianista Beatriz Balzi.

MATERIAL		
Geral	Grupo de variações realizadas a partir do tema do cânone francês universalmente conhecido. O compositor coloca a execução do tema no início da obra como opcional. Caso o intérprete decida executar o tema, deve fazê-lo em uma única linha melódica executada no tom de SOL bemol maior no registro grave do piano. As opções deixadas livres para o intérprete se referem a: escolha das notas de um acorde, número de repetições de algum trecho, opção de transposições de oitava, realização de uma <i>cadenza</i> improvisada e escolha entre três opções de <i>coda</i> . Além disso, o compositor estipula que o andamento, a dinâmica e a articulação devem ficar a critério do intérprete. Utilização de fragmentos do tema ou do tema inteiro nas variações.	
Macro Análise	Seções	A peça é dividida em dez variações.
Média Análise	Compasso	Utiliza barras de divisão de compasso tradicionais.
	Altura	Atonal e modal.
	Duração	Utiliza figuras rítmicas tradicionais.
	Métrica	Métrico
	Andamento	A critério do intérprete.
	Dinâmica	A critério do intérprete
	Timbre	Teclado
	Textura	Homofônica e monofônica.
Micro Análise	Uso de tríades e acordes de sobreposição de quartas.	

NOTAÇÃO	
Tipo	Notação precisa e partitura verbal
Exemplos	I. Allegretto assai 
Glossário	Não

INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Parcial
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Determinado III- Forma: Determinada IV- Material - Frequência: Determinada e Indeterminada - Amplitude: Determinada e Indeterminada - Timbre: Determinado - Duração: Determinada e Indeterminada
Grau de liberdade	Baixo

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE
O compositor estipula que o andamento e a dinâmica ficam a critério do intérprete, mas coloca algumas indicações referentes a estes dois aspectos ao longo da peça. Indica ainda que o timbre também pode ser escolhido pelo intérprete, mas não explica o que quer dizer com isto, já que a peça é toda executada no teclado do piano.

DÉCADA DE 1990

Autor: Hans-Joachim Koellreutter

Peça: Edu (Estudo para José Eduardo)

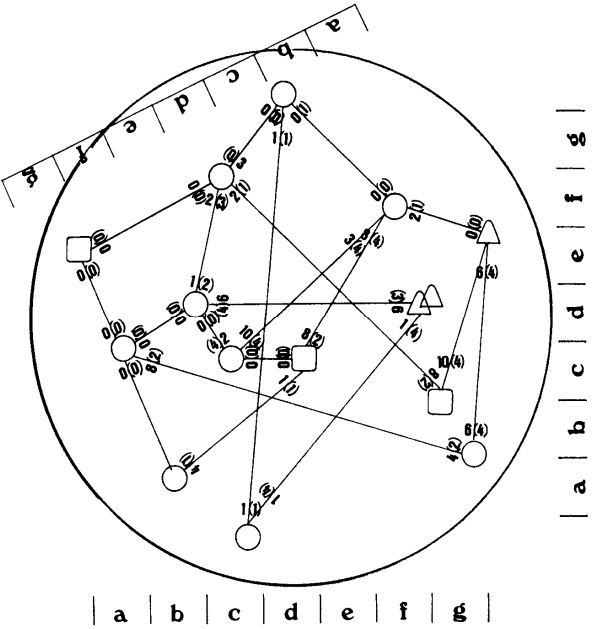
Data: 1991

Editora: Publicado pela *Revista Música*, vol. 2, nº2, USP, Nov/1991, p. 89-90.

Fonte: Acervo do pianista Sérgio Villafranca

MATERIAL		
Geral	Peça de tendência estruturalista. ¹⁴ A ‘partitura’ da peça é formada por figuras geométricas (círculo, triângulo ou quadrado) conectados por linhas; em cada linha, há dois algarismos: um entre parênteses e outro sem parênteses. As figuras geométricas se referem ao número de sons a ser executado: um ou dois sons simultâneos para o círculo, três ou quatro sons simultâneos para o triângulo e cinco ou mais sons simultâneos para o quadrado. Estes sons simultâneos podem ser distribuídos ao longo do teclado do piano, segundo a escala inserida ao lado do diagrama. Esta escala, da letra A até a letra G, designa oito regiões (aproximadas) de oitavas do piano. A partitura da obra prevê duas realizações da peça: a realização ‘A’ que estrutura os sons e a realização ‘B’ que estrutura as pausas e silêncios. Na realização ‘A’ da partitura, os algarismos sem parênteses se referem à duração do som que os precede; os algarismos entre parênteses se referem à duração de pausas ou silêncios seguintes. Na realização ‘B’, os algarismos entre parênteses se referem à duração do som que os precede e os algarismos sem parênteses se referem à duração de pausas e silêncios seguintes.	
Macro Análise	Seções	Não há divisões da peça em seções
Média Análise	Compasso	Não há compassos
	Altura	Segundo Koellreutter (1991, p. 86), esta peça permite “ <i>realizações da partitura: modais, tonais, politonais, atonais, seriais e independentes de idiomas sonoros tradicionais</i> ”.
	Duração	A duração de sons e silêncios é fornecida pelos algarismos (entre parênteses ou não). A unidade de tempo fica a critério do intérprete.
	Métrica	Amétrico
	Andamento	Não é estipulado nenhum andamento. A única indicação, é que o andamento pode ser alterado em uma passagem por ‘salto’ de uma gestalt a outra.
	Dinâmica	Não é estipulada nenhuma dinâmica
	Timbre	Teclado
	Textura	A alternância de sons e silêncios em diferentes regiões do piano sugere uma textura pontilhista.
Micro Análise	O compositor estipula que os blocos sonoros resultantes da emissão simultânea de três ou mais sons de alturas diferentes não podem ser ordenados exclusivamente em terças sobrepostas.	

¹⁴ Segundo Koellreutter (1991, p.85), “*estruturalismo é uma corrente estética em que unidades estruturais (gestalt) substituem melodia, harmonia e outras características da música tradicional, formando a idéia de uma teia de inter-relações em constante movimento (variações). Desaparecem os contrários opostos (...), assim como consonância e dissonância, tônica e dominante, acorde e melodia, contraponto e harmonia, tempo fraco e forte, além da antinomia de temas contrastantes*”. Koellreutter acrescenta que “*O Estudo para José Eduardo é, portanto, ‘onijetivo’, um trabalho que desconhece a divisão rigorosa entre subjetivo e objetivo, unindo o intuitivo e o racional*”.

NOTAÇÃO	
Tipo	Notação gráfica; notação aproximada das alturas (escala das regiões de oitavas do piano); notação indicativa das durações; partitura verbal.
Exemplos	
Glossário	Sim

INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Total
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Indeterminado III- Forma: Indeterminada IV- Material - Frequência: Indeterminada - Amplitude: Indeterminada - Timbre: Determinado - Duração: Indeterminada
Grau de liberdade	Alto

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE
O aspecto da partitura sugere uma execução totalmente independente de qualquer idioma sonoro tradicional. Porém, o compositor permite realizações modais, tonais, seriais e politonais da partitura. Consideramos inadequada a utilização deste tipo de suporte (partitura) para a realização de um idioma tradicional. Parece também um contra-senso que o compositor tenha estipulado que as alturas dos blocos sonoros não podem ser ordenadas exclusivamente em terças sobrepostas (o que dificulta uma realização exclusivamente 'tonal' da obra). Nos parece então, que a execução desta partitura estaria mais adequada dentro de uma proposta de improvisação.

Autor: Edson Zampronha

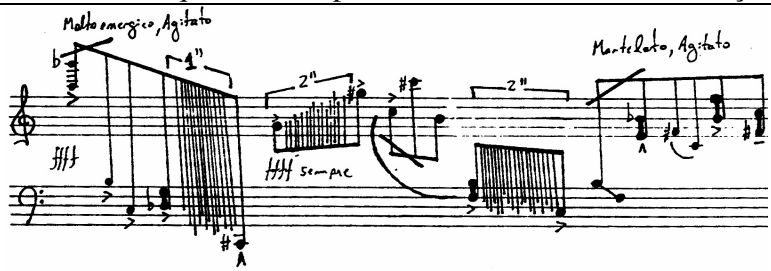
Peça: Modelagem IX

Data: 1996

Editora: Manuscrito

Fonte: Acervo Beatriz Balzi

MATERIAL		
Geral	A obra estabelece uma oposição entre gesto e nota, que se traduz na partitura, respectivamente, através das alturas e durações escritas de modo aproximado e das alturas e durações escritas precisamente. Quanto às alturas, isto se torna explícito através do uso do pentagrama (nota) ou da clave de regiões e das alturas relativas (gesto), e quanto às durações, o compositor emprega indicações em segundos e marcações de metrônomo (nota), ou cesuras e notação proporcional (gesto). O compositor ‘modela’ a obra partindo desta dicotomia entre gesto e nota. Indicações precisas de dinâmica e pedal.	
Macro Análise	Seções	Não é possível dividir a peça em seções, mas apenas estipular trechos onde há a predominância do gesto ou da nota
Média Análise	Com-passo	Não utiliza barras de divisão de compassos
	Altura	Há uma priorização do cromatismo em trechos improvisatórios, nos tremolos e em trechos com notas rápidas.
	Duração	Para os sons, são utilizados: indicações em segundos, indicações para tocar o mais rápido possível, <i>accelerando</i> proporcional e marcações de metrônomo. Para os silêncios, são utilizados: indicações em segundos, pausa com fermata e indicações em segundos, marcações de metrônomo e cesuras (com ou sem a indicação de <i>corta</i> ou <i>molto corta</i>).
	Métrica	Amétrico
	Andamento	Predominância da indicação <i>Molto agitato e enérgico</i>
	Dinâmica	Predominância das sonoridades extremamente fortes (entre <i>fff</i> e <i>ffff</i>) na obra. Em trechos isolados, aparecem <i>pp</i> , <i>mp</i> , <i>p</i> , <i>mf</i> e <i>f</i> .
	Timbre	Teclado
	Textura	Oposição entre a utilização de acordes/clusters, e de sequência de notas/tremolos, ou seja, oposição entre uma textura mais ou menos densa. Pode-se considerar a textura como elemento determinante da construção da obra.
Micro Análise	Pelas indicações do autor, nos acordes de quatro notas (com alturas não determinadas), deve ser utilizado entre a 1 ^a e 4 ^a nota um intervalo de 7 ^a e entre a 2 ^a e 3 ^a nota um intervalo de meio tom. Desta maneira, prevalecerão os intervalos da classe 1. O mesmo ocorrerá nos <i>clusters</i> com notas determinadas ou com o pulso e nos trechos improvisatórios. A abrangência dos <i>clusters</i> (com notas determinadas) é sempre de trítono. Nas alturas determinadas da obra, raramente ocorrem intervalos da classe 3 ou 4 (intervalos de terças ou sextas, maiores ou menores).	

NOTAÇÃO	
Tipo	Notação aproximada das durações (cesuras e acelerandos) ¹⁵ , notação aproximada das alturas (trechos improvisatórios, <i>clusters</i> com o punho e acordes de quatro notas [alturas não determinadas]). Em outros trechos utiliza notação precisa para alturas e durações. O símbolo para indicação do acorde de quatro notas pode ser considerado como notação gráfica.
Exemplos	
Glossário	Sim

INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Parcial
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Determinado III- Forma: Determinada IV- Material - Frequência: Determinada e indeterminada - Amplitude: Determinada - Timbre: Determinado - Duração: Determinada e Indeterminada
Grau de liberdade	Médio

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE
O compositor estipula quatro tipos diferentes de indicação de silêncio: duração em segundos; pausa com fermata e duração em segundos; indicação de compasso com marcação de metrônomo; uso de cesuras (com ou sem a indicação de <i>corta</i> ou <i>molto corta</i>). Isto aumenta o número de signos (ou indicações) que o intérprete deve decodificar, o que pode dificultar a leitura e interpretação da obra. Como muda a indicação da cesura, o intérprete pode escolher a opção <i>corta</i> ou <i>molto corta</i> quando não há nenhuma indicação. Poderia haver no início da obra uma indicação sobre a função e a diferenciação destas cesuras. Talvez a intenção do compositor seja transportar a dicotomia existente entre gesto e nota, para as durações do silêncio: o uso de cesuras corresponderia ao <i>gesto</i>, e o uso de pausas ou indicações em segundos corresponderia à <i>nota</i>.

¹⁵ Antunes (1989, p. 85 e 88) considera a cesura e o acelerando proporcional como indicações de duração indeterminada.

DÉCADA DE 2000

Autor: Edson Zampronha

Peça: Ação matéria forma função

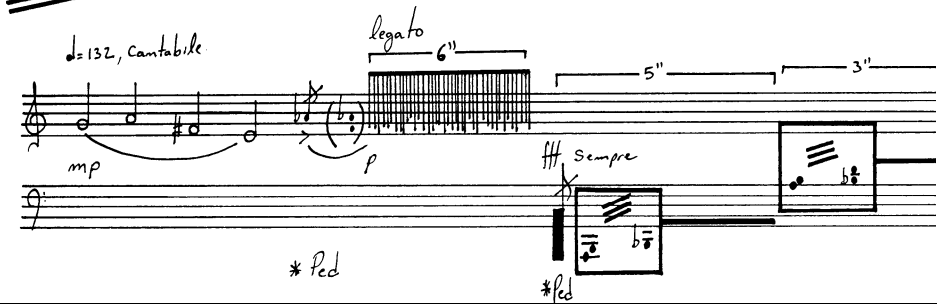
Data: 2000

Editora: Manuscrito

Fonte: Acervo do compositor

MATERIAL		
Geral	A peça inicia com cinco ‘ações’ escritas diretamente em uma folha de papel transparente: tocar no teclado enquanto abafa a corda com a outra mão, raspar a corda do piano com palheta, enxugar a mão, fazer o gesto de tocar dois acordes, virar a página transparente. A partir destas ações, a peça alterna diferentes elementos, utilizando o recurso de colagem: repetição de notas, notas rapidíssimas, tríades ou acordes e escalas ou seqüências de notas. Presença de citação do início da <i>Sonata opus 31 n° 2 – Tempestade</i> de Beethoven (trecho transposto para LÁ bemol menor). Os elementos deixados livres para o intérprete são: trechos improvisados em notas rapidíssimas, <i>clusters</i> de altura aproximada, uso de fermatas e indicações não precisas de metrônomo (de 76 a 92 para semínima, por exemplo). Presença de bula no início. ¹⁶	
Macro Análise	Seções	Não há divisões da peça em seções.
Média Análise	Compasso	Não há barras de divisão de compasso.
	Altura	Atonal
	Duração	Alterna o uso de figuras rítmicas tradicionais e sua ausência.
	Métrica	Não métrico e amétrico
	Andamento	Alterna trechos com indicações de andamento (<i>lento</i> , <i>andante</i> , <i>presto</i> , <i>prestíssimo</i> e <i>vivace</i>), de metrônomo e tempo em segundos.
	Dinâmica	Do <i>ppp</i> ao <i>fff</i> .
	Timbre	Teclado e recursos extramusicais gestos).
	Textura	Monofônica e homofônica.
Micro Análise	Insere elementos totalmente despojados da sua ‘função’, como uma escala de SOL maior e tríades, alternados com elementos atonais.	

¹⁶ Segundo o compositor, a relação do título com a obra é bastante simples: “AÇÃO inclui materiais referentes à ação que o intérprete realiza para tocar o instrumento (esta é a primeira página da obra e a mais gestual/performativa); MATÉRIA inclui alguns materiais com os quais se faz música: notas (que aparecem repetidas), série, escala e intervalos (segunda página); FORMA: inclui algumas formas (ou texturas) que estes materiais podem assumir em uma composição: polifonia, massas sonoras e melodias (terceira página); FUNÇÃO se refere às funções que certos materiais podem realizar em uma obra, como ornamento, condução a um ponto culminante, acompanhamento, introdução e abertura, como a abertura da *Tempestade* de Beethoven (quarta página). O que é muito interessante, e foi pensado de maneira proposital, é que a percepção destes eventos musicais como eventos individuais desaparece”. Depoimento pessoal do compositor concedido por e-mail, janeiro/2007.

NOTAÇÃO	
Tipo	Notação precisa; notação aproximada das alturas; notação indicativa das durações; partitura verbal (na folha transparente)
Exemplos	
Glossário	Sim

INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Parcial
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Determinado III- Forma: Determinada IV- Material - Frequência: Determinada e Indeterminada - Amplitude: Determinada - Timbre: Determinado - Duração: Determinada e Indeterminada
Grau de liberdade	Baixo

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE
As instruções da bula são claras. A alternância de várias indicações de metrônomo, andamento e tempo em segundos, sugere uma grande instabilidade na percepção do parâmetro das durações. Valorização do gesto nas indicações da página transparente.

Autor: Edino Krieger

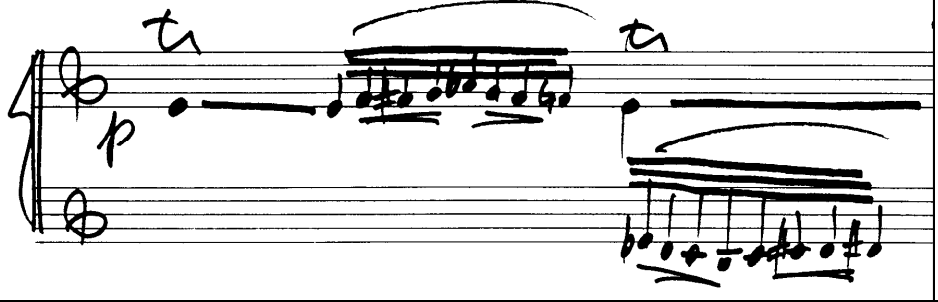
Peça: Estudos Intervalares – I – Das segundas

Data: 2001

Editora: Manuscrito

Fonte: Acervo do compositor

MATERIAL		
Geral	A peça faz parte de um ciclo de três estudos, denominado <i>Estudos Intervalares</i> . O segundo estudo é de terças e o terceiro de quartas. No primeiro estudo, há mais elementos livres deixados para o intérprete. Neste estudo, intercala trinados, notas muito rápidas, <i>clusters</i> e <i>glissandi</i> . Utiliza <i>clusters</i> de alturas aproximadas e durações indeterminadas.	
Macro Análise	Seções	Não há divisões da peça em seções.
Média Análise	Compasso	Não há barras de divisão de compassos.
	Altura	Atonal
	Duração	Somente no final utiliza figuras rítmicas tradicionais
	Métrica	Amétrico e métrico
	Andamento	Somente no final há uma indicação de metrônomo.
	Dinâmica	Do <i>p</i> ao <i>ff</i>
	Timbre	Teclado
	Textura	Intercala trechos menos densos (trinados e notas rápidas) e trechos mais densos (<i>clusters</i>).
Micro Análise	Intercala cromatismo e escala de tons inteiros.	

NOTAÇÃO	
Tipo	Notação mista (trechos com notação precisa e trechos com notação não precisa); notação aproximada das alturas; notação proporcional das durações.
Exemplos	
Glossário	Sim

INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Parcial
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Determinado III- Forma: Determinada IV- Material - Frequência: Determinada e Indeterminada - Amplitude: Determinada - Timbre: Determinado - Duração: Determinada e Indeterminada
Grau de liberdade	Baixo

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE
As instruções para execução dos símbolos de notação são claras.

Autor: Leonardo Martinelli

Peça: Peça para Piano II (Schackleton, Worsley e Crean deslizando de uma colina de neve)

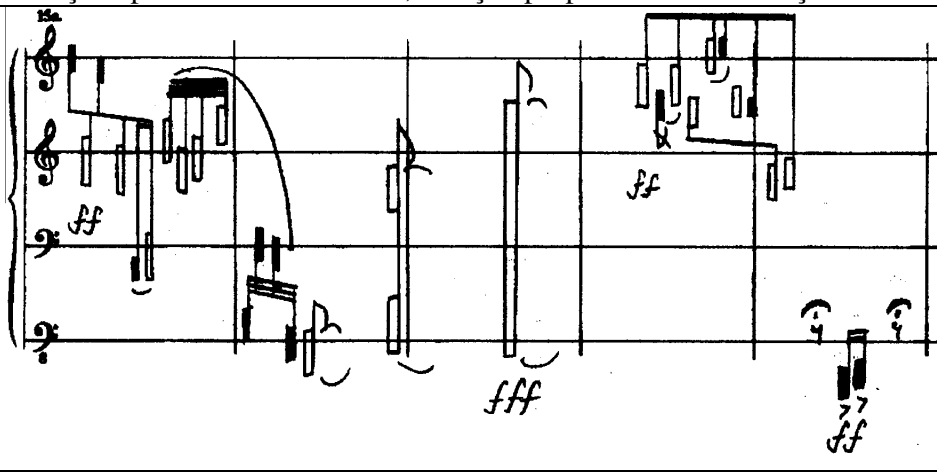
Data: 2005

Editora: Manuscrito

Fonte: Acervo do compositor

MATERIAL		
Geral	A peça é inteira formada por clusters, de antebraço, mão e punho, incluindo <i>glissandi</i> de <i>cluster</i> com mão ou punho, ascendente ou descendente. O compositor coloca 4 linhas como 'pauta', delimitando quatro diferentes regiões do teclado do piano. A peça trabalha com a ressonância do piano, já que coloca um mesmo pedal do começo ao final da peça. ¹⁷	
Macro Análise	Seções	Não há divisões da peça em seções.
Média Análise	Com-passo	Não há barras de divisão de compassos. O compositor coloca linhas verticais para orientar apenas a localização dos eventos no tempo.
	Altura	Atonal
	Duração	Não utiliza figuras rítmicas tradicionais.
	Métrica	Amétrico
	Andamento	Não há indicação de andamento.
	Dinâmica	Do <i>ppp</i> ao <i>fff</i> .
	Timbre	Teclado
	Textura	Massa sonora
Micro Análise	Os <i>clusters</i> são todos cromáticos.	

¹⁷ O compositor relata que o subtítulo da obra se refere a uma passagem da biografia de Ernest Schackleton, um dos pioneiros da exploração do continente antártico. Ele comandou uma tentativa fracassada de cruzar o continente austral a pé. No meio da aventura, para evitar passar a noite no topo de uma colina de gelo, Schackleton, Worsley e Crean improvisaram um trenzinho e deslizaram pela colina. Segundo Martinelli, a peça procura evocar esta imagem, mas sem nenhuma intenção impressionista. Depoimento pessoal do compositor concedido por e-mail, janeiro/2007.

NOTAÇÃO	
Tipo	Notação aproximada das alturas; notação proporcional das durações.
Exemplos	
Glossário	Sim

INDETERMINAÇÃO	
Parcial ou total	Total
Parâmetros	I- Estrutura: Determinada II- Método: Determinado III- Forma: Determinada IV- Material - Frequência: Indeterminada - Amplitude: Determinada - Timbre: Determinado - Duração: Indeterminada
Grau de liberdade	Médio

PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE
O compositor enviou esboços das diversas fases do desenvolvimento da peça, incluindo diferentes tipos de notação. Inicialmente o compositor escreveu a peça utilizando pautas, compassos e andamento tradicionais, mas foi alterando o tipo de notação, até encontrar uma que mais se aproximasse da sua concepção da obra. Um segundo esboço incluía a duração em segundos, que também foi abandonada. Nesta versão final, não há qualquer indicação de andamento, compasso ou durações em segundos do relógio. As barras verticais servem apenas para orientação do intérprete e as durações são proporcionais ao espaço entre os <i>clusters</i>. Os <i>clusters</i> são sempre cromáticos: As barras pretas ou brancas não designam as teclas brancas ou pretas do piano, mas a extensão da tessitura do <i>cluster</i> e a técnica a ser empregada: as barras em branco designam a execução com antebraço ou palma da mão e as barras pretas, com punho.

3.3- Novos Recursos e Novas Técnicas do Piano no Repertório Brasileiro

A maior parte das peças selecionadas pela pesquisa emprega novos recursos e novas técnicas do piano. Nosso intuito é descobrir as possíveis causas para o surgimento do interesse por novas sonoridades dos instrumentos de modo geral e, em especial, do piano no século XX. Em seguida, são apresentados os principais recursos do piano e os utilizados no repertório brasileiro.

A BUSCA POR NOVAS SONORIDADES

A partir do início do século XX, começa a ocorrer uma busca por novas sonoridades dos instrumentos de orquestra. Mesmo alterações observadas em parâmetros sonoros diferentes do timbre, tiveram como consequência mudanças de sonoridade. Este fato é notado no aumento da tessitura dos instrumentos de orquestra, que passaram de cinco oitavas e meia para sete oitavas e meia ou mais. Como exemplo, pode ser citado o solo de fagote no início da *Sagração da Primavera* (1913) de Stravinsky, que por estar em um registro muito agudo do instrumento, altera seu timbre significativamente.

Podem ser citados vários motivos para esta busca de novas sonoridades. Um deles se encontra na influência de outras culturas e outras fontes musicais, como: jazz¹⁷, música folclórica, música oriental e música latino-americana. Outro motivo pode ser encontrado no movimento futurista, lançado por Luigi Russolo em 1913, que clamava por uma arte de ruídos. Russolo criou o *Intonarumori* – “entoadores de ruídos” em italiano, inventados a partir de 1913 e concebidos tanto para o impacto visual como para a inovação sonora. Foram demonstrados em várias capitais européias entre 1914 e 1921, mas infelizmente os instrumentos não foram preservados, sendo destruídos durante a Segunda Grande Guerra em Paris. O futurismo se traduziu em composições que procuravam imitar sons de máquinas (trem, máquina de escrever, avião) e pela inclusão do conceito de ruído na música. Um exemplo deste tipo de peça para piano é *Suicide en air plane* (1913) do compositor americano Leo Ornstein.

¹⁷ Kostka salienta que o “jazz chamou pela primeira vez a atenção dos compositores ‘sérios’ por volta do final da 1ª Guerra Mundial (1918)”. KOSTKA, 1999, p.166.

Também pode ser citada a grande valorização do primitivismo do início do século, que pode ser explicada, em parte, pelo surgimento da *Teoria da Evolução das Espécies* por Charles Darwin em 1859. Darwin introduziu o conceito de uma evolução permanente das espécies, demonstrando-a pela extinção, sobrevivência ou modificação gradual das espécies pré-históricas.¹⁸ A partir destas descobertas, surgiu uma curiosidade muito grande pelos hábitos do homem primitivo, se refletindo no interesse por arte e ritmos africanos, demonstrado por vários artistas do começo do século.

Esta valorização se traduziu em música na maior ênfase dada ao ritmo na composição musical. Como consequência, podemos observar uma importância maior dada aos instrumentos de percussão a partir do início do século, através da crescente inclusão deste naipe na parte orquestral, tanto pelo número de instrumentos como pela diversidade de timbres. O próprio naipe da percussão se desassocia da orquestra e passa a ter vida própria. A primeira peça escrita exclusivamente para conjunto de percussão é *Ionization* (1929-1931) de Edgar Varèse. Essa importância dada ao ritmo pode ser encontrada em outras peças do início do século, como a *Sagração da Primavera* (já citada anteriormente), ou mesmo em peças que exploram as características percussivas dos instrumentos, como *Sugestão Diabólica* (1910) de Prokofiev e *Allegro Bárbaro* (1911) de Bartók, ambas para piano.

Surge o termo *Klangfarbenmelodie* (melodia de timbres), citado pela primeira vez por Arnold Schoenberg em 1911 no livro *Harmonielehre* (Tratado de Harmonia)¹⁹, designando uma linha melódica que se baseia em uma sucessão de timbres ao invés de alturas. Schoenberg emprega este princípio pela primeira vez em 1909 na peça *Farben* (Cores – terceira das Cinco Peças Orquestrais Op. 16), baseada em um som recorrente e acordes que se alteram lentamente, sendo dada maior ênfase nas transformações de timbre da orquestra.

Outras questões referentes ao timbre começam a surgir, indiretamente, a partir das pesquisas realizadas com microtons. Desde o início do século XV houve o interesse de

¹⁸ Para mais detalhes sobre esta teoria, consultar: ALZUGARAY, Domingo (Ed.). *Enciclopédia Compacta Isto É – Guinness de Conhecimentos Gerais*. São Paulo: Editora Três, 1995. p. 58-9.

¹⁹ “Acho que o som faz-se perceptível através do timbre, do qual a altura é uma dimensão. O timbre é, portanto, o grande território, e a altura, um distrito”. SCHOENBERG, 1999, p.578.

dividir a escala de maneira diferente da temperada, sendo escritos alguns estudos teóricos sobre o assunto. Somente no século XX surgiu o interesse da utilização dos microtons como um material novo para a prática musical, aparecendo tratados sobre o assunto, composições e instrumentos construídos especialmente para este fim. O compositor tcheco Alois Hába compôs um *Quarteto de Cordas* (1917) empregando microtons e em 1922 escreveu um primeiro trabalho sobre o assunto. Em 1927 publica outro tratado ampliado, chamado *Novo Tratado de Harmonia do sistema diatônico, cromático, de quartos, terços, de sextos e de doze-avos de tom* ²⁰. Do outro lado do Atlântico, quase ao mesmo tempo (1925), o compositor mexicano Juan Carrillo idealizou e mandou construir instrumentos específicos para tocar suas peças com intervalos menores que o meio-tom, criando uma harpa com 1/16 de tom e um violão de 1/8 de tom. Em 1940, Carrillo patenteou 15 pianos que chamou “metamorfosados”, cada um deles afinado de maneira diferente, desde 1/3 até 1/16 de tom. Em 1949, chegou a construir um piano com 1/3 de tom. Mas foi somente em 1958 que a fábrica alemã Sauter completou a construção dos 15 pianos projetados por Carrillo. É interessante salientar que este compositor não compôs nenhuma obra para estes pianos, sendo somente seu idealizador.

Para alguns instrumentos como o piano e o violão, existe uma solução simples para a execução de peças com intervalos menores que o semitom, consistindo em utilizar dois ou mais instrumentos afinados na distância necessária, sejam os quartos de tom ou outro intervalo. O compositor americano Charles Ives compôs entre 1923 e 1924 algumas peças para dois pianos afinados com diferença de quarto de tom. O compositor russo Ivan Wyschnegradsky escreveu também *24 Prelúdios* (1934) para a mesma formação.

HENRY COWELL

Conforme citado anteriormente neste trabalho,²¹ Henry Cowell é considerado pioneiro na utilização do encordoamento do piano (tocado diretamente nas cordas). Algumas das suas peças não fazem referência a qualquer som convencional do instrumento: *The Aeolian Harp* (?1923), *The Banshee* (1925) e *Sinister Resonance* (1930). Os principais

²⁰ HÁBA. Alois. *Nuevo Tratado de Armonia*. Trad.: Ramón Barce. Madrid: Real Musical, 1984.

²¹ Para mais informações sobre o compositor e a utilização dos recursos citados, consultar p. 30.

recursos utilizados nestas peças são, respectivamente: *glissandi* no encordoamento, enquanto acordes são abaixados silenciosamente no teclado; *glissandi* em sentido longitudinal (comprimento das cordas) e *glissandi* em sentido transversal (direita para esquerda ou vice-versa); modificação do timbre das notas executadas no teclado, através da manipulação do encordoamento, produzindo harmônicos de maneira similar ao dos instrumentos de cordas. Outro importante recurso encontrado nas peças de Cowell é o *cluster*, utilizado pela primeira vez pelo compositor em *Tides of Manaunaun* (1912).²²

USO DE OBJETOS NAS CORDAS

A primeira referência sobre a colocação de objetos dentro do piano data de 1913, ano da estréia da comédia lírica *A armadilha da medusa* de Erik Satie. Nos dados biográficos que acompanham a publicação desta obra ²³, consta a informação que, na estréia da peça (1913), o próprio autor executou a música ao piano, colocando folhas de papel entre as cordas, de maneira a produzir um som abafado para sublinhar os trechos de dança de um personagem (macaco empalhado) entre as partes de texto.²⁴

Outro exemplo, um pouco posterior, encontramos na peça *A Composition* (1925) de Henry Cowell. Em um trecho da obra o autor solicita que o executante bata com um objeto de metal ao longo das cordas mais graves do instrumento.

Em 1940, John Cage criou o *piano preparado*, instrumento cujo timbre é alterado drasticamente através da colocação de diferentes objetos nas cordas, tais como: parafusos, porcas, pedaços de borracha e madeira. A primeira peça composta por John Cage para piano preparado é *Baccanale* (1940).

SONS HARMÔNICOS

No século XX, novos recursos são criados para salientar os sons harmônicos de uma nota ou grupo de notas no repertório para piano. Um desses recursos é abaixar uma

²² Para maiores informações sobre o uso do *cluster* e o desenvolvimento de uma notação específica nas peças de Cowell, consultar p. 31. Para visualizar outras peças pioneiras com este recurso, consultar p.28 (Ives) e p.40 (Ornstein).

²³ Dados biográficos e comentários por Ornella Volta. In.: SATIE, 1988, p. 67.

²⁴ Read (1993, p.27) afirma que Ravel também utilizou tiras de papel de seda entre as cordas na ópera *L'enfant et les sortilèges* (1924).

nota ou grupo de notas silenciosamente, liberando os abafadores das cordas correspondentes, enquanto outras notas são tocadas, fazendo vibrar ‘por simpatia’ os harmônicos das notas não tocadas. Este recurso aparece pela primeira vez no *Klavierstück* op. 11 n°1 (1909) de Schoenberg.²⁵

Outro recurso utilizado para enfatizar os sons harmônicos é o ‘arpejo negativo’: as teclas correspondentes às notas de um acorde executado são levantadas sucessivamente, reduzindo pouco a pouco os sons harmônicos.²⁶ Tanto o recurso de notas abaixadas silenciosamente como os ‘arpejos negativos’ ocorrem na *Terceira Sonata* (1956-7) de Pierre Boulez. Nesta peça, as notas com cabeças em formato de cruz indicam o momento exato no qual a tecla deve ser levantada.²⁷

Novas técnicas do uso do pedal direito e do terceiro pedal do piano também são criadas para ressaltar os sons harmônicos, sendo apresentadas a seguir.

RECURSOS DE PEDAL

Desde o início do século XIX, o uso do pedal já era especificado na partitura, mas foi somente no século seguinte que sua aplicação sofreu alterações significativas. Cooke (1998, p.193) considera que no século XX, a técnica de pedal sofreu uma emancipação, “*representando tanto a nova liberdade harmônica como um interesse amplo na procura por novas sonoridades*”. Estas novas sonoridades citadas pelo autor seriam os sons harmônicos: quando o pedal é abaixado, levantando os abafadores do piano, cordas do piano que não foram percutidas vibram em simpatia com os sons executados. Neste sentido, Cooke (1998, p. 193) considera o recitativo do primeiro movimento da *Sonata op. 31 n° 2* (1802) de Beethoven como profético, ao prolongar o uso do pedal durante seis compassos, resultando em uma mistura de harmonias não resolvidas.

Em Debussy, ocorre uma alteração importante do emprego do pedal, pois mesmo evitando as indicações na partitura, subentende seu uso, ao colocar ligaduras indicando que o som de uma nota ou acorde deve ser prolongado durante as pausas

²⁵ Para visualizar um trecho da partitura utilizando este recurso, consultar p. 154.

²⁶ Este recurso é encontrado esporadicamente em peças de Schumann, como nos finais de: *Variações über den Namen Abegg* (1830) e *Papillons* (1832).

²⁷ Para visualizar um trecho da *Terceira Sonata* utilizando este recurso, consultar p. 114.

seguintes, ou através de longas notas sustentadas, que devem estender sua duração durante vários compassos, enquanto o pianista executa outras passagens com as duas mãos.²⁸

Alterações significativas do uso de pedal aconteceram com a adoção do serialismo integral. Esta técnica de composição exigiu maior habilidade técnica dos intérpretes, de maneira a controlar as diferentes indicações de altura, ritmo, dinâmica e modo de ataque de cada nota. As indicações de pedal também se tornaram extremamente precisas e passam a solicitar novas habilidades dos intérpretes. Em composições como a *Terceira Sonata* (1956-7) de Pierre Boulez ou os *Klavierstück VI-X* (1954-5) de Stockhausen, são empregados recursos de: abaixar ou levantar o pedal gradualmente ou muito gradualmente, meio pedal (ou um terço ou dois terços de pedal) e recurso de abaixar o pedal após ataque de maneira a reter parte da ressonância da nota.

Embora o terceiro pedal (ou pedal *sostenuto* ou *pedal tonal*) tenha sido desenvolvido desde a segunda metade do século XIX, somente no século XX que foi empregado de maneira sistemática e que sua ocorrência passa a ser indicada na partitura. Diferentemente do pedal direito, que ao ser acionado libera os abafadores de todas as cordas do piano, este pedal tem como função manter levantados somente os abafadores de algumas notas previamente tocadas ou cujas teclas foram abaixadas silenciosamente. Desta maneira, o compositor tem maior controle sobre os sons harmônicos que deseja produzir. Indicações para o uso deste pedal aparecem nas *Variações* (1930) de Aaron Copland, no *Éclat* (1965) de Boulez, na *Sequenzia IV* (1966) de Luciano Berio, nos *Makrokosmos I e II* (1972-3) de George Crumb e nos *Études Australes* (1974-5) de John Cage

AMPLIFICAÇÃO

Read (1993, p.121) cita dois motivos principais para a utilização do recurso da amplificação eletrônica de instrumentos (ou vozes): para obter controle do volume do som instrumental ou vocal e para atingir alterações radicais de timbre. No primeiro caso, os dois volumes do *Makrokosmos* (1972-73) de George Crumb representam um bom exemplo da amplificação do som do piano. Como esta obra emprega vários recursos do encordoamento do piano, como *glissandi* e *pizzicati*, que produzem sons com uma amplitude naturalmente

²⁸ Para visualizar um trecho de uma peça de Debussy utilizando este recurso, consultar p. 155.

menor que os sons produzidos pelo acionamento do teclado, a amplificação visa um controle de dinâmica entre os sons do teclado e do encordoamento.²⁹

No segundo caso, podemos citar como exemplo a peça *Cartridge Music* (1960) de John Cage. Objetos inseridos no lugar da agulha tradicional do cartucho (*cartridge*, em inglês) de uma vitrola são friccionados e percutidos. Além disso, são empregados recursos de manipulação do timbre e do volume dos amplificadores. A partitura também pode ser utilizada em uma versão para *Piano Duet*, colocando-se microfones de contato na caixa de ressonância do instrumento.

RECURSOS EXTRA-MUSICAIS

Read (1993, p.129) cita alguns recursos extra-musicais que foram incorporados à interpretação musical por causa da influência de algumas manifestações de vanguarda, como o *Happening* ou *The Living Theatre*: movimento corporal exagerado e enfático, contorção facial, deslocamento durante a execução (para fora do palco ou vice-versa) e projeção vocal independente da execução instrumental (fala, grito, assobio, risada e outros). Nesta lista de recursos extra-musicais, Read (1993, p.137) considera também a utilização de instrumentos auxiliares, geralmente da família da percussão, como címbalos de dedos, blocos de madeira, pandeiros, maracas e outros.

RESUMO DOS NOVOS RECURSOS DO PIANO

- Recursos de pedal: meio pedal; levantar e baixar pedal vagarosamente; *tremolo* de pedal; uso do 3º pedal (sostenuto);
- Recursos do teclado: *clusters* (com punho, mão ou braço); *glissandi*; notas abaixadas silenciosamente, produzindo sons harmônicos por ‘simpatia’; arpejo ‘negativo’.
- Recursos da estrutura e da caixa do instrumento: percussão na caixa, com dedos ou mão; fechamento da tampa do piano, causando ruído;
- Recursos do encordoamento: cordas dedilhadas (com a polpa do dedo ou unha); cordas percutidas (com mãos ou baquetas); harmônicos; abafamento; *glissandi*; adição de

²⁹ Crumb solicita que um microfone convencional seja colocado suspenso sobre as cordas graves do piano. CRUMB, George. *Makrokosmos I* (partitura). New York: Peters, 1974. p. 5.

- materiais estranhos; manipulação com objetos (baquetas ou outros); percussão na estrutura de metal, na ponte, nas cravelhas ou na caixa de ressonância;
- Recursos externos ao piano: amplificação, execução de instrumentos auxiliares, sons eletrônicos, recursos vocais, gestos corporais e faciais;

PROBLEMAS PRÁTICOS E DE EXECUÇÃO

Geralmente os compositores colocam, em uma folha à parte, instruções para a execução dos diversos símbolos de notação da peça; são ações que indicam como o som será produzido. Geralmente faltam especificações detalhadas sobre os cuidados a serem tomados para não danificar o instrumento, a preparação do piano, a identificação de alturas no encordoamento e as dificuldades que podem surgir com estas novas técnicas de execução.

Alguns cuidados devem ser tomados ao manipular o interior do piano, de maneira a não danificar o instrumento. Ao se colocar objetos entre as cordas, deve-se manter o pedal de sustentação abaixado, para que os abafadores não sejam deslocados de maneira imprópria, causando uma desregulagem no seu funcionamento. Várias partes internas do piano podem ser percutidas, como as cordas, as cravelhas e a estrutura de metal, exceto os abafadores e a caixa de ressonância de madeira. Esta última pode sofrer danos irreparáveis, caso sofra uma rachadura.³⁰ Para evitar a oxidação das cordas, Costa (2004, p. 63) recomenda o uso de luvas de borracha ou plástico na colocação ou retirada de objetos nas cordas.³¹

Alguns dos recursos utilizados nas cordas, como *pizzicato* ou percussão com baquetas, requerem uma rápida localização de algumas alturas no encordoamento do piano. Diferentemente do teclado, que apresenta teclas brancas e pretas, facilitando a identificação das notas, as cordas do piano são aparentemente iguais, com exceção da espessura das cordas, que varia de acordo com o registro do piano (agudo, médio e grave). É extremamente difícil identificar as alturas no encordoamento imediatamente, necessitando

³⁰ Informação obtida com a pianista Martine Joste, durante a realização de Estágio de Doutorado no exterior. Paris, março/junho de 2005.

³¹ Para informações sobre cuidados adicionais a serem tomados na preparação do piano, consultar: Costa, 2004, p. 62-72.

que se faça uma marcação prévia, de maneira a facilitar a localização das alturas no momento da execução. Esta marcação deve ser feita com pequenas etiquetas com o nome das notas e colocadas com cuidado na parte de cima dos abafadores, não pressionando muito para não dificultar sua retirada posterior.³² No caso da produção de harmônicos, quando a corda deve ser pressionada em um determinado ponto do seu comprimento, a marcação pode ser feita diretamente na corda, após a localização exata do ponto de produção de determinado harmônico. A utilização de etiquetas nas cordas não é recomendada, pela dificuldade de colocação e retirada, podendo-se usar lápis para marcar tecidos, encontrados em armários e lojas especializadas. Não se deve utilizar giz, pois possui componentes que danificam as cordas, segundo informações de afinadores. Todas as marcações devem ser retiradas com muito cuidado após a execução. No caso das marcas nas cordas, utilizar uma flanela.

Outra questão, que pode interferir na execução das peças, são as diferenças encontradas nos diversos modelos e tamanhos de pianos de cauda. Os tamanhos das cordas e as distâncias entre elas podem variar entre os pianos, acarretando mudanças na preparação do piano: um parafuso ou um feltro bem ajustado entre as cordas de um determinado modelo, pode não se adaptar a outro, ocasionando uma folga e conseqüente deslocamento do objeto. Também pode haver ajustes para a produção de harmônicos através da pressão do dedo na corda.³³ As barras metálicas da estrutura interna do piano (longitudinais e transversais) também variam entre os modelos, podendo ocasionar dificuldades na execução de várias notas simultâneas em *pizzicato*,³⁴ ou para o abafamento de determinadas cordas com uma mão enquanto a outra toca no teclado. Neste caso, recomenda-se transpor o trecho para facilitar sua execução.

³² Crumb aconselha os pianistas a marcarem todas as cordas que correspondem às teclas pretas do teclado, nas instruções do seu *Makrokosmos I*, composto em 1972. CRUMB, George. *Makrokosmos I* (partitura). New York: Peters, 1974. p. 4.

³³ A pianista Martine Joste recomenda que, nas peças preparadas de John Cage, sejam feitos ajustes nas distâncias do comprimento das cordas estipuladas pelo compositor, pois em várias peças, estas distâncias coincidem com o ponto específico de algum harmônico. Informação obtida com a pianista, durante a realização de Estágio de Doutorado no exterior. Paris, março/junho de 2005.

³⁴ Este tipo de dificuldade é encontrada no início da peça *Intermitências I* de Cláudio Santoro, quando uma das mãos deve tocar três alturas cromáticas em *pizzicato* no encordoamento, enquanto a outra toca no teclado. Em alguns pianos, a barra se encontra entre estas alturas, causando uma impossibilidade de execução. Neste caso, optou-se pela transposição do trecho.

O pianista deve também ter consciência da diferença de volume entre os sons do teclado e do encordoamento. O volume produzido pela execução de *glissandi* e *pizzicati* no encordoamento é naturalmente baixo e menor do que os sons gerados pelo acionamento tradicional do teclado. Sendo assim, para regular a dinâmica de um trecho que alterne sons do teclado e do encordoamento, o pianista deve tentar executar os sons do encordoamento com mais força e diminuir a dinâmica dos sons produzidos pelo acionamento do teclado. Alguns compositores exigem a amplificação dos sons do encordoamento do piano, como vimos anteriormente. Se este não for o caso ou não for possível amplificar o som, o pianista deve 'regular' a dinâmica produzida pelos sons do encordoamento e do teclado no momento da execução.

A necessária remoção da estante de partituras de um piano de cauda é outro problema que surge para o pianista, ao utilizar o encordoamento do piano. A manipulação das cordas próximas às cravelhas ou abafadores é praticamente impossível com a colocação tradicional desta estante. Esta dificuldade apresenta duas soluções: o pianista deve executar de memória a partitura ou retirar a estante e recolocá-la em uma posição mais adequada. A posição que sugerimos é aquela na qual a estante esteja apoiada de um lado na armação de metal do piano, de maneira transversal, sem tocar as cordas ou abafadores, e de outro pela lateral da caixa externa do piano, conforme o desenho abaixo:

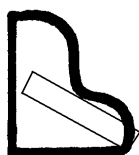


Fig.86 – Posição da estante de partituras sobre a armação de metal do piano

Propomos também que o pianista intercale, no programa do recital, peças que empreguem o encordoamento e outras que utilizem apenas os sons do teclado. Em alguns pianos, as cordas não estão em bom estado, podendo estar enferrujadas ou ásperas. Além disso, as cordas do piano estão submetidas a uma tensão muito grande e podem exigir uma força maior do pianista na manipulação das cordas nos *glissandi* ou nos *pizzicati*. Ao tocar várias peças que exijam a manipulação das cordas com a polpa dos dedos, o pianista pode causar algum ferimento ou incômodo nos dedos, prejudicando o resto da apresentação. Por este motivo, recomendamos que alterne peças no encordoamento e no teclado.

NOVOS RECURSOS E NOVAS TÉCNICAS DO PIANO NO REPERTÓRIO BRASILEIRO

DÉCADA DE 1960

1- *Música para piano n.1* (1962) - MENDES, Gilberto

- Não há qualquer indicação para o uso de recursos adicionais do instrumento

2- *Instrução 62* (1962) - VINHOLES, L.C.

- Não há qualquer indicação para o uso de recursos adicionais do instrumento. Contudo, o executante pode interpretar as linhas verticais da partitura como *clusters* com as mãos ou antebraços.

3- *Blirium C-9* (1965) - MENDES, Gilberto

- *Clusters* no teclado

4- *Intermitências I* (1967) - SANTORO, Cláudio

- *Pizzicati* nas cordas, enquanto a tecla também é acionada
- Colocação de um círculo de papelão de 20 centímetros no encordoamento, de maneira a alterar o timbre das cordas (colocação e retirada do objeto durante a execução)
- Utilização do 3^o pedal
- *Clusters* nas cordas
- *Glissando* numa mesma corda com moeda

5- *Kitchs* (1967-1968) - OLIVEIRA, Willy Correa de

- *Clusters* em movimentos ondulatórios com a palma da mão estendida sobre o teclado
- Adição de sons eletroacústicos no *Kitch* n°5
- Recursos corporais: o pianista deve deslocar-se para a platéia no *Kitch* n°5, aplaudir-se freneticamente ao final da peça e incentivar o público a fazer o mesmo.

6- *Rondo Móbile op.54* (1968) - WIDMER, Ernst

- *Cluster* com antebraço no teclado
- Percussão na armação metálica interna do piano com baqueta de madeira
- *Glissandi* nas teclas pretas sem produção de som do teclado, somente com produção do som dos dedos sobre o teclado
- Pedal abaixado e levantado lentamente
- *Pizzicati* no encordoamento
- Fechamento da tampa com ruído

7- *Estudo a duas vozes* (1969) - ALVARENGA, Delamar

- Adição de sons vocais: riso, canto, choro, assobio ou fala

8- *Estandos* (1969) – HERRERA, Rufo

- Não há qualquer indicação para o uso de recursos adicionais do instrumento

DÉCADA DE 1970

9- *Mini- Suíte das Três Máquinas* (1970) - ESCOBAR, Aylton

- *Clusters* com os dedos agrupados ou com a palma da mão

10- *Impromptu para Marta* (1971) - OLIVEIRA, Willy Correa de

- *Pizzicati* nas cordas com unhas

11- *Estudo N.1* (1972) - ANTUNES, Jorge

- Fricção das cordas com a crina do arco de violino

12- *Assembly (para piano e tape)* (1972) - ESCOBAR, Aylton

- Utilização de copo emborcado nas cordas do registro médio do instrumento, percutindo, batendo na parte de metal interna e realizando *glissandi* em várias direções de maneira a produzir diferentes harmônicos
- *Pizzicati* com várias cordas ao mesmo tempo

- *Clusters* com a palma da mão no encordoamento e *cluster* no teclado com antebraço
- *Glissandi* no sentido do comprimento das cordas, com as duas mãos ao mesmo tempo
- Adição de sons eletroacústicos gravados previamente pelo pianista, contendo um texto de sua autoria
- Amplificação dos sons do piano

13- *Maktub I* (1972) - FICARELLI, Mário

- Não há qualquer indicação para o uso de recursos adicionais do instrumento

14- *Jogo* (1972) – OLIVEIRA, Flávio

- *Glissandi* no encordoamento com baquetas de feltro
- Percussão nas cordas com baquetas de feltro
- Percussão do interior do piano com baquetas de feltro
- *Pizzicati* com unha nas cordas
- Fricção com unha das cordas em sentido longitudinal
- Produção de harmônicos através do abaixamento do pedal após soltar a(s) tecla(s)

15- *Intermezzo II* (1972) - OLIVEIRA, Willy Correa de

- *Clusters* no teclado em movimentos ondulatórios com toda a mão e/ou com os dedos estendidos

16- *Ad Laudes Matutinas* (1972) - PRADO, J. A. Rezende de Almeida

- Notas abaixadas silenciosamente

17- *Ludus Telúrico op. 77 n. 153* (1972) - WIDMER, Ernst

- Notas abaixadas silenciosamente
- Arpejo negativo
- *Cluster* no teclado

18- *Tanka II* (para piano, voz declamada e tan-tan ou gongo grave) (1973) – KOELLREUTTER, Hans-Joachim

- Percussão nas cordas com prato ou tampa de metal, baqueta mole e bastão de madeira ou metal
- Percussão em um tam-tam ou gongo grave
- Declamação de um poema em japonês
- Puxamento das cordas do piano
- Fechamento da tampa com ruído
- *Clusters* com palmas das mãos no teclado e no encordoamento, *cluster* com antebraço no teclado
- Abafamento das cordas
- Fricção de uma escovinha sobre pedaço de papel colocado nas cordas

19- *Prelúdio II* (1975) - OLIVEIRA, Willy Correa de

- *Clusters* com as mãos
- *Glissandi* no teclado com as mãos fechadas, realizando movimentos bruscos e reiterados (*tremoli*)

20- *Suave Mari Magno* (1975) - WIDMER, Ernst

- Abafamento das cordas com apagador de giz
- Percussão com os nós dos dedos na parte exterior do piano (além do teclado)
- *Clusters* com mãos, punhos e antebraços
- Colocação das unhas nas cordas que estão vibrando
- *Tremolo* de pedal
- Fricção dos bordões com as costas de um apagador de giz e das cordas mais agudas com uma chapinha de couro ou ficha plástica
- Glissandi no teclado sem acionar as teclas

21- *Eterne* (1976) - GUIMARÃES, Marco Antônio

- Não há qualquer indicação para o uso de recursos adicionais do instrumento

22- *Tríptico* (1976) - VALLE, Raul do

- *Clusters* no teclado
- *Glissandi* de oitavas

23- *Folhas numeradas para piano op. 63* (1977) - KORENCHENDLER, Henrique David

- *Clusters* no teclado com a palama da mão
- Percussão com os nós dos dedos na tampa do piano

24- *Quando Olhos e Mãos (Para piano e aparelho fonador)* (1977) – OLIVEIRA, Flávio

- Articulação do aparelho fonador do pianista através do sopro, assobio ou emissão de fonema
- Preparação do piano com cunha de feltro e anéis de arame
- Notas abaixadas silenciosamente
- *Clusters* no teclado
- *Glissando* no encordoamento com unha
- Amplificação dos sons do piano e da voz através da utilização de microfones de contato

25- *Suíte mirim 'O eterno e o Cotidiano* (1977) - WIDMER, Ernst

- Fricção de um copo emborcado nas cordas agudas do instrumento
- *Glissandi* no encordoamento
- Notas abaixadas silenciosamente, produzindo sons harmônicos por 'simpatia'
- *Clusters* com punhos e mãos no teclado

26- *Tema com Variações* (1977-1978) - CÔRTEZ, Edmundo Villani

- *Clusters* no teclado com palmas das mãos e antebraços
- Percussão no encordoamento com baquetas de feltro e dura
- *Pizzicati* no encordoamento com palhetas
- Abafamento das cordas com um livro e com a mão
- *Cluster* em *glissando*
- Recursos corporais: colocação e retirada de livro das cordas

27- *Acronon* (1978-1979) - KOELLREUTTER, Hans-Joachim

- Não há qualquer indicação para o uso de recursos adicionais do instrumento

28- *Eixos* (1979) – COSTA, Rogério

- *Clusters* no teclado
- Harmônicos de *clusters* (várias teclas adjacentes abaixadas silenciosamente)
- Preparação das cordas graves com xícaras de plástico de chá
- Preparação das cordas agudas com pesos (de papel ou medida) de aproximadamente meio quilo

DÉCADA DE 1980

29- *Music for piano n.48* (1980) - CUNHA Estércio Marquez

- Notas abaixadas silenciosamente
- Abafamento das cordas
- *Clusters* no teclado e no encordoamento
- Percussão na caixa de ressonância e na parte externa do piano
- Percussão diretamente nas cordas com pratos de dedos
- Sussurro de diferentes fonemas ;
- Colocação de folha de alumínio no encordoamento, *glissando* no encordoamento com a folha de alumínio
- *Glissandi* em sentido transversal e em sentido longitudinal (com unhas) nas cordas
- *Pizzicati* nas cordas

30- *La Torada ou o “Acoblata do Piano”* (1981) - CARDOSO, Lindemberg

- *Glissandi* no encordoamento;
- *Clusters* com as mãos e antebraços no teclado;
- Fechamento da tampa com ruído.

31- *Dois Momentos Nordesteiros* (1981) - SOARES, Calimério

- *Glissandi* no encordoamento

- Cordas percutidas com a lateral da mão
- Percussão com mão fechada na tampa do instrumento

32- *Relatividade III op. 82 (Para piano e triângulo)* (1982) - CARDOSO, Lindemberg

- *Clusters* no teclado com a palma da mão ou com o antebraço

33- *Relatividade IV op. 83* (1982) - CARDOSO, Lindemberg

- *Clusters* no teclado com os dedos agrupados, com a palma da mão ou com o antebraço

34- *Fantasia Op. 23* (1986) - LIMA, Paulo Costa

- *Clusters* no teclado com os dedos agrupados ou com a palma da mão

35- *Variações 'Frère Jacques'* (1986) - MOROZOWICZ, Henrique

- Não há qualquer indicação para o uso de recursos adicionais do instrumento

DÉCADA DE 1990

36- *Edú (Estudo para José Eduardo)* (1991) - KOELLREUTTER, Hans-Joachim

- Não há qualquer indicação para o uso de recursos adicionais do instrumento

37- *Modelagem IX* (1996) - ZAMPRONHA, Edson

- *Clusters* com os punhos e com os braços.

DÉCADA DE 2000

38- *Ação Matéria Forma Função* (2000) - ZAMPRONHA, Edson

- Abafamento das cordas
- Fricção da corda com uma palheta de violão
- *Cluster* no teclado
- Recursos corporais: enxugar a mão com um lenço, fazer o gesto de tocar dois acordes (sem som) e virar uma página transparente no início da peça.

39- *Estudos Intervalares para piano I* (2001) - KRIEGER, Edino

- *Clusters* no teclado

40- *Peça para Piano II (Schacketon, Wosley e Crean deslizando de uma colina de neve)*
(2005) - MARTINELLI, Leonardo

- *Clusters* no teclado com os punhos, com as palmas das mãos ou com antebraços
- *Glissandi de cluster* no teclado

CONCLUSÃO

Através da nossa pesquisa, constatamos que a utilização do acaso foi um acontecimento extremamente importante para a música do século XX, alterando radicalmente os papéis do compositor, do intérprete e do público. A introdução do acaso em música suscitou uma polêmica sem precedentes sobre a criação musical e a prática da execução, especificamente sobre o que compositor fixa com precisão e o que é interpretado livremente. As causas desta polêmica podem ser explicadas através de dois fatores: a crescente precisão da partitura musical para o intérprete e a perda da prática da improvisação na música instrumental,¹ ambos presentes na primeira metade do século XX.

O acaso surgiu então em um momento no qual os diferentes papéis estavam bem delimitados: o compositor escrevia a obra musical nos seus mínimos detalhes, o intérprete executava ‘exatamente’ o que o compositor escrevia e o público ouvia passivamente. A peça *4’33”* (1952) de John Cage é um exemplo da mudança radical destes papéis: o intérprete não executa nada; o público passa a ser o ‘emissor’ da mensagem, ao invés de ‘receptor’; a música transforma-se no silêncio e nos sons do ambiente.

Sem dúvida, devemos sublinhar a importância do pensamento e da obra de John Cage para a aceitação e a difusão da utilização do acaso na música do século XX. Através da nossa pesquisa, verificamos a diversidade dos processos da utilização do acaso presente nas peças de Cage, tanto na composição como na execução, a quantidade da sua produção musical dedicada ao acaso e as valiosas reflexões sobre o assunto presentes nos seus textos. Consideramos o recurso ao acaso como uma característica inerente à própria concepção da obra musical por Cage, uma vez que o compositor permaneceu coerente ao seu posicionamento, continuando a empregar este recurso de maneira criativa até o final da vida.²

¹ Com exceção da prática organística nas igrejas e a improvisação no jazz.

² As últimas peças que Cage compôs fazem parte do ciclo ‘*number pieces*’, que utilizam o recurso composicional do ‘lapso de tempo’ (em inglês, ‘*time brackets*’). Para mais detalhes, consultar p.101.

Podemos delimitar claramente duas fases da produção de Cage: a fase experimental (antes de 1950), que tem como característica principal a procura por novos recursos sonoros e a fase do acaso e da indeterminação (após 1950), que se caracteriza pela ausência de fixação do processo composicional e dos recursos ao acaso para o intérprete. Consideramos, contudo, que Cage continua tendo uma postura experimental nesta segunda fase e que pesquisa ainda novos recursos sonoros. Porém, os recursos do acaso e da indeterminação passam a ter uma importância proeminente na sua produção.

Esta postura experimental de Cage encontra raízes na própria música experimental anterior à sua produção: Erik Satie, Henry Cowell e Charles Ives, todos são citados várias vezes nos textos de Cage, denotando a influência que exerceram na formulação do seu pensamento. Mesmo o conceito da introdução do ruído em música proposto por Cage, não fica nada a dever às proposições dos artistas e compositores futuristas. Neste sentido, podemos considerar Cage como um aglutinador das idéias do experimentalismo da primeira metade do século XX.

O movimento da utilização do acaso na música americana pode ser considerado então como resultado da influência da postura experimental que já era corrente nas artes plásticas e na própria música. Na música européia, que na comparação, foi um movimento de menor envergadura, a influência sobreveio principalmente da literatura.

Na Música Brasileira para piano, podemos identificar diferentes posturas já nas primeiras peças que empregaram o recurso composicional do acaso: *Música para piano nº1* de Gilberto Mendes e *Instrução 62* de L. C. Vinholes, ambas escritas em 1962, denotam propostas totalmente divergentes, tanto no que se refere ao material utilizado, como ao tipo de notação e ao grau de liberdade para o intérprete. A utilização do dodecafonismo aliado à forma aberta na peça de Mendes denota a influência dos compositores europeus (Boulez e Stockhausen). A proposta de manipulação de cartões contendo símbolos gráficos da peça de Vinholes remete ao experimentalismo da música americana (especificamente ao tipo similar de grafismo de *December 52* de Earle Brown).

Ao observar o repertório brasileiro para piano solo, que emprega recursos do acaso, constatamos um aumento acentuado na quantidade de peças escritas na década de 1970, provavelmente causado por maior divulgação dos processos da utilização do acaso. A

partir da metade da década de 1980, verificamos o declínio da produção até os dias de hoje. Contudo, notamos que o acaso é ainda utilizado esporadicamente na música brasileira, tanto pelos compositores mais jovens como por aqueles com uma carreira estabelecida (como é o caso de Edino Krieger).

Através das análises das peças, pudemos constatar as características gerais dos materiais e tipos de notação empregados, além do grau de liberdade concedida ao intérprete.

Quanto à notação, observamos a predominância de tipos de notação que recorrem a alguma característica da escrita tradicional de altura ou duração, ou ainda a alternância da notação tradicional (precisa) com a notação não precisa. Encontramos poucas peças que abdicam totalmente da notação tradicional durante toda a peça, entre elas: *Instrução 62* de L.C. Vinholes, *Blirium C9* de Gilberto Mendes, *Acronon*, *Estudo para José Eduardo* e *Tanka II* de H. J. Koellreutter. Estas peças têm como característica comum a presença de um alto grau de liberdade para o intérprete e um tipo de notação uniforme por toda a peça.

Notamos também a presença recorrente de instruções (bula) nas peças estudadas. Na maioria das vezes, estas instruções se encontram numa folha à parte e têm por objetivo orientar a execução dos novos símbolos e a coordenação das diversas partes, ou apenas detalhar a interpretação. Algumas vezes, encontramos uma instrução colocada diretamente na partitura, substituindo a criação de um novo símbolo de notação. Neste caso, consideramos realmente a inclusão da notação de ação ou partitura verbal. Outra questão a ser observada, é que a presença de ‘bula’ ou a utilização de novos símbolos de notação não estão sempre associados a maior liberdade concedida ao intérprete. Por exemplo, o símbolo do *cluster* pode estar associado à execução de alturas determinadas (como em peças de Cowell) ou aproximadas (no caso da *Peça para Piano II* de Leonardo Martinelli). No caso das peças com forma variável, onde o grau de liberdade para o intérprete é baixo, geralmente o compositor especifica na bula a maneira de ordenar as seções.

Podemos denotar algumas relações entre a notação do repertório brasileiro para piano e a notação utilizada pelos compositores estrangeiros, citados no Capítulo 1. Consideramos que o tipo de notação baseada em desenhos de pontos, como empregada em

várias peças para piano de Cage, pode ser encontrada, de maneira similar, nas seguintes peças (ou trechos de peças):³ *Blirium C-9* (1965) de Gilberto Mendes, *Kitchs (nº2 e nº3)* (1967-1968) e *Impromptu para Marta* (1971) de Willy Corrêa de Oliveira, *Estudo nº1* (1972) de Jorge Antunes, *Relatividade III op.82* (1982) e *Relatividade IV op.83* (1982) de Lindembergue Cardoso. As peças (ou trechos de peças), cuja duração proporcional das notas é representada pelo comprimento de uma linha horizontal e que, portanto, consideramos relacionadas à notação proporcional empregada por Earle Brown em *25 Pages* (1953), são as seguintes: *Rondo Mobile op.54 (Parte E)* (1968) de Ernst Widmer, *Ludus Telúrico op.77 nº153* (1972) de Ernst Widmer, *Eterne* (1976) de Marco Antônio Guimarães, *Tema e Variações* (1977-1978) de Edmundo Villani Côrtes, *Relatividade IV op.83* (1982) de Lindembergue Cardoso e *Estudos Intervalares nº1* (2001) de Edino Krieger. Outras peças podem apresentar uma combinação da notação baseada em pontos e na duração proporcional do comprimento de linhas: *Instrução 62* (1962) de Luís Carlos Vinholes, *Intermitências I* (1967) de Cláudio Santoro, *Tanka II* (1973) e *Acronon* (1978-1979) de Hans-Joachim Koellreutter. Podemos encontrar também algumas relações entre a notação empregada em *Projection I* (1950) de Morton Feldman, com base nos eixos vertical (registros de altura: agudo, médio e grave) e horizontal (duração proporcional ao comprimento do quadrado ou retângulo), em peças (ou trechos de peças) da nossa pesquisa: *Assembly* (1972) de Aylton Escobar, *Tanka II* (1973) de Hans-Joachim Koellreutter, *Tema e Variações - Variação nº4* (1977-1978) de Edmundo Villani Côrtes, *Eixos* (1979) de Rogério Costa, *Edú (Estudo para José Eduardo)* (1991) de Hans-Joachim Koellreutter, *Modelagem IX* (1996) de Edson Zampronha e *Peça para Piano II* (2005) de Leonardo Martinelli. O símbolo de notação que encontramos com maior frequência nas peças analisadas (21 vezes),⁴ é o que representa o recurso do *cluster*, que julgamos diretamente relacionado com as peças para piano de Henry Cowell, mesmo apresentando variações na sua notação. Outro símbolo que consideramos estar diretamente relacionado às peças para piano de Cowell, é o que representa o *glissando* no encordoamento, sendo utilizado apenas em algumas peças (ou trechos de peças) da nossa pesquisa: *Blirium C-9* (1965) de Gilberto

³ Algumas das peças aqui presentes podem estar relacionadas com mais de um compositor, pois apresentam mais de um tipo de notação.

Mendes, *Intermitências I* (1967) de Cláudio Santoro, *Jogo* (1972) de Flávio Oliveira, *Music for piano n°48* (1980) de Estércio Marquez Cunha e *Dois Momentos Nordestinos* (1981) de Calimério Soares. Ainda encontramos duas peças que apresentam um tipo de notação extremamente precisa, similar a *Klavierstücke I-IV* de Karlheinz Stockhausen: *Música para piano n°1* (1962) de Gilberto Mendes e *Intermezzo II* (1972) de Willy Corrêa de Oliveira.

Na organização do Glossário, procuramos diferenciar os símbolos de notação precisa dos símbolos de notação não precisa. No nosso ponto de vista, a marcação de tempo através dos segundos do relógio não é, necessariamente, indicativo de indeterminação das durações. A colocação de figuras rítmicas tradicionais ou a repetição de um grupo de notas muito rápidas,⁵ dentro de uma moldura de tempo, não indicam durações não precisas. Por outro lado, a inserção de durações não tradicionais ou a indicação de improvisação de elementos, durante determinado tempo em segundos, denota a inclusão de indeterminação na execução das durações. Outro símbolo que pode confundir o intérprete é a linha de prolongamento de um som. Geralmente este símbolo indica a duração proporcional do som, ou seja, é um símbolo de notação não precisa. Na segunda variação da peça *Tema e variações* de Edmundo Villani-Côrtes, a utilização deste símbolo está associada ao uso de barras de compasso e a indicação de metrônomo, invalidando o efeito proporcional (e portanto não preciso) das durações. Consideramos que o uso das linhas de prolongamento, neste caso, visa maior facilidade de escrita e leitura. Através da elaboração do Glossário, verificamos que o símbolo mais utilizado é o que representa o recurso do *cluster* nas teclas, incluindo suas variações. Os símbolos mais diferenciados são os que listamos em ‘*Novos símbolos para efeitos especiais, ações*’: são símbolos usados para representar recursos sonoros específicos do piano, não sendo utilizados em outras peças. Podemos notar também a presença de diferentes símbolos para representar um mesmo recurso sonoro do piano, como *pizzicatti* nas cordas, *cluster* com a palma da mão nas cordas e abafamento de notas.

Quanto ao material empregado, algumas características gerais podem ser estabelecidas. O uso de barras verticais nem sempre serve para indicar a separação de compassos, mas para auxiliar a localização dos eventos dentro de uma ‘moldura’ de tempo

⁴ Para saber as peças que utilizam o cluster, consultar o Glossário, p.186.

(em segundos do relógio ou relativo ao número de notas inseridas). Em várias peças, encontramos uma alternância entre o uso de barras de compasso tradicionais e indicações de tempo em segundos. A utilização do idioma atonal prevalece, mas também são empregados as seguintes organizações de altura: serial, modal e até tonal. Em muitas peças, observamos a ocorrência de figuras rítmicas tradicionais (como colcheia e semínima), alternadas com durações indeterminadas (durações proporcionais à distância entre as cabeças de notas ou trechos com tempo livre). Identificamos também o uso variado do metro: métrico, não métrico e amétrico podem se alternar numa mesma peça. Ainda encontramos as indicações de andamento tradicional (*lento*, *moderado* ou *rápido*), mas o mais freqüente é a indicação de metrônomo. Quanto à dinâmica, observamos o uso reiterado de níveis extremos: geralmente do *ppp* ao *fff*, podendo chegar ao *pppp* e ao *ffff*. A maioria das peças incorpora elementos alheios ao timbre tradicional do teclado do piano, como: sons do encordoamento (com as mãos ou objetos), sons da parte externa do piano, sons emitidos pela voz (fala, assobio, sopro) e sons externos ao piano (fita magnética, triângulo, gongo). Podemos encontrar vários tipos de textura, mas a pontilhista prevalece entre a monofônica, homofônica, polifônica e massa sonora.

Ao tentarmos reclassificar as peças da pesquisa, a partir da nossa análise e tendo por base a terminologia estudada, constatamos que algumas peças podem fazer parte de várias classificações, pois utilizam o acaso de maneira variada em diferentes partes da peça. Por causa disso, a delimitação entre as peças que podem ser classificadas como *Música Aleatória* ou *Indeterminação* não é muito clara. Como a diferenciação entre os dois termos é o grau de liberdade para o intérprete – considerando a *Música Aleatória* como o uso restrito do acaso – resolvemos classificar estas peças segundo o grau de liberdade para o intérprete que encontramos nas nossas análises. Sendo assim, as peças cujo grau de liberdade foi considerado *baixo*, foram classificadas segundo a terminologia de *Música Aleatória*; as peças com um grau de liberdade *médio* ou *alto*, segundo o termo *Indeterminação*. Consideramos que somente as peças que estão incluídas em *Forma Aberta*, fazem parte estritamente desta classificação.

⁵ Encontramos o uso reiterado deste recurso na peça *Cartas Celestes – I* (1974) de Almeida Prado, que não está incluída no nosso trabalho exatamente por não conter nenhum elemento livre para o intérprete.

As peças que podem ser classificadas segundo o termo *Forma Aberta*, são as seguintes: *Música para piano n.1* (1962) de Gilberto Mendes, *Rondo Móbile op.54* (1968) de Ernst Widmer, *Estandos* (1969) de Rufo Herrera, *Impromptu para Marta* (1971) de Willy Corrêa de Oliveira, *Maktub I* (1972) de Mário Ficarelli, *Ad Laudes Matutinas* (1972) de Almeida Prado, *Ludus Telúrico op. 77 n. 153* (1972) de Ernst Widmer e *Eixos* (1979) de Rogério Costa. Mesmo dentro desta terminologia, não encontramos dois exemplos similares do emprego da forma aberta. Por exemplo, a peça *Ad Laudes Matutinas* propõe apenas três ordenações diferentes das partes, enquanto no *Impromptu para Marta* o intérprete que deve montar uma forma a partir de quantos fragmentos quiser, incluindo um trecho com improvisação.

As peças com grau de liberdade *baixo* para o intérprete e que foram classificadas como *Música Aleatória*, são as seguintes: *Mini- Suíte das Três Máquinas* (1970) de Aylton Escobar, *Estudo N.1* (1972) de Jorge Antunes, *Jogo* (1972) de Flávio Oliveira, *Intermezzo II* (1972) e *Prelúdio II* (1975) de Willy Correa de Oliveira, *Eterne* (1976) de Marco Antônio Guimarães, *Folhas numeradas para piano op. 63* (1977) de Henrique David Korenchandler, *Suíte mirim 'O eterno e o Cotidiano* (1977) de Ernst Widmer, *Tema com Variações* (1977-1978) de Edmundo Villani Côrtes, *Music for piano n.48* (1980) de Estércio Marquez Cunha, *La Torada ou o "Acoblata do Piano"* (1981) e *Relatividade III op. 82 (Para piano e triângulo)* (1982) de Lindembergue Cardoso, *Dois Momentos Nordestinos* (1981) de Calimério Soares, *Fantasia Op. 23* (1986) de Paulo Costa Lima, *Variações 'Frère Jacques'* (1986) de Henrique Morozowicz, *Ação Matéria Forma Função* (2000) de Edson Zampronha e *Estudos Intervalares para piano I* (2001) de Edino Krieger.

As peças com um grau de liberdade *médio* ou *alto* para o intérprete e que foram classificadas segundo o termo *Indeterminação*, são as seguintes: *Instrução 62* (1962) de L.C. Vinholes, *Blirium C-9* (1965) de Gilberto Mendes, *Intermitências I* (1967) de Cláudio Santoro, *Kitchs* (1967-1968) de Willy Correa de Oliveira, *Estudo a duas vozes* (1969) de Delamar Alvarenga, *Assembly (para piano e tape)* (1972) de Aylton Escobar, *Tanka II (para piano, voz declamada e tan-tan ou gongo grave)* (1973), *Acronon* (1978-1979) e *Edú (Estudo para José Eduardo)* (1991) de Hans-Joachim Koellreutter, *Suave Mari Magno*

(1975) de Ernst Widmer, *Tríptico* (1976) de Raul do Valle, *Quando Olhos e Mãos (Para piano e aparelho fonador)* (1977) de Flávio Oliveira, *Relatividade IV op. 83* (1982) de Lindembergue Cardoso, *Modelagem IX* (1996) de Edson Zampronha e *Peça para Piano II (Schacketon, Wosley e Crean deslizando de uma colina de neve)* (2005) de Leonardo Martinelli.

Na análise dos parâmetros afetados pela indeterminação, encontramos um dado importante para a nossa pesquisa: a ausência do emprego da indeterminação na estrutura das peças. Os outros parâmetros – método, forma e material – foram afetados pela indeterminação em várias peças.

Ao longo do nosso trabalho, surgiu o questionamento sobre se a execução destas peças deveria ser preparada com antecedência ou realizada no momento da execução. Isto nos levou a uma outra reflexão, que é a delimitação entre a indeterminação e a improvisação. Consideramos que há pontos de convergência entre o significado dos dois termos, mas ao mesmo tempo, não são exatamente iguais. Nas nossas análises, observamos que os compositores brasileiros geralmente designam um trecho com improvisação, aquele no qual não há qualquer suporte de notação, somente a indicação verbal. Segundo a terminologia estudada e a partir de nossas próprias conclusões, a diferenciação dos termos se encontra na frase “*no momento da execução*”. Ainda que possa existir muita polêmica sobre o assunto, consideramos a improvisação como a escolha de elementos por parte do intérprete, necessariamente no momento da execução e quanto à indeterminação, a execução pode ser preparada antecipadamente, a partir dos elementos escolhidos pelo intérprete. Coincidentemente, as peças dos compositores brasileiros que podem ser consideradas como exemplos de improvisação, *Instrução 62* de L. C. Vinholes, *Acronon e Edú (Estudo para José Eduardo)* de H. J. Koellreutter, dificilmente podem ser preparadas com antecedência pelo intérprete, pois perdem toda a sua significação. Outras peças que contêm trechos com improvisação, são: *Assembly para piano e tape* e *Mini Suíte das Três Máquinas* de Aylton Escobar, *Rondó Mobile* de Ernst Widmer, *Impromptu para Marta* de Willy Correa de Oliveira, *Estudo a duas vozes* de Delamar Alvarenga, *Suíte Mirim ‘O eterno e o cotidiano’* de Ernst Widmer, *Folhas numeradas para piano op. 63* de Henrique David Korenchandler e *Blirium C9* de Gilberto Mendes. Verificamos assim que a

improvisação pode estar incluída em trechos das peças classificadas como *Forma Aberta*, *Música Aleatória* e *Indeterminação*. Consideramos então que o trecho (ou trechos) denominado ‘improvisação’ pelo compositor, prevê uma realização sem a preparação antecipada por parte do intérprete.

Do ponto de vista do intérprete, encontramos alguns problemas e dificuldades.⁶ A grande diversidade de símbolos novos de notação acarreta a leitura e a compreensão de novos códigos de escrita musical, em cada nova peça estudada. Para a interpretação de algumas peças, sentimos a necessidade de um contato pessoal com alguns compositores, pois encontramos instruções pouco claras ou implícitas na partitura. A nosso ver, apesar do compositor delegar liberdade ao intérprete, todas as instruções devem ser muito claras e conter informações sobre a execução de novos símbolos de notação, o que não ocorre em todas as peças analisadas. A utilização de novos recursos sonoros do piano e ações extramusicais (emissão vocal e gestos), que não são comuns ao intérprete, pode inibir e embaraçar este último, debilitando a correta interpretação deste repertório.

Através da nossa pesquisa, verificamos a diversidade dos tipos de notação, das proposições, dos novos recursos sonoros e das novas técnicas de execução do piano no repertório brasileiro, apresentados para o intérprete. Acreditamos na importância da formação ampla por parte do intérprete no nível superior, de maneira a suprir as exigências deste repertório, incluindo o ensino das novas notações, dos novos recursos sonoros dos instrumentos e da improvisação, além das práticas mais antigas de execução, como o *baixo contínuo* ou as *cadenzas* de solistas.

Através deste trabalho, espera-se incentivar a execução do repertório brasileiro e contribuir para a realização de novas pesquisas, de maneira a divulgar e enaltecer a importância da nossa própria cultura.

⁶ Algumas destas questões foram abordadas anteriormente, em “Novos Recursos e Novas Técnicas do Piano no Repertório Brasileiro”, p. 316.

BIBLIOGRAFIA

- ALBRIGHT, Valerie. *Charles Ives: uma revisita*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999.
- ANTOKOLETZ, Elliot. *Twentieth Century Music*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1992.
- ANTUNES, Jorge. *Notação na música contemporânea*. Brasília: Sistrum, 1989.
- _____. *Sons novos para o piano, a harpa e o violão*. Brasília: Editora Sistrum, 2004.
- BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. New York: Dover, 1987.
- BLOCK, Geoffrey. "Remembrance of dissonances past: the two published editions of Ives's *Concord Sonata*". In: *Ives Studies*. Philip Lambert (ed.). Cambridge: University Press, 1997. p. 27-50.
- BOSSEUR, Dominique & BOSSEUR, Jean-Yves. *Révolutions Musicales – La Musique Contemporaine depuis 1945*. Paris: Minerve, 1999.
- BOSSEUR, Jean-Yves. *Du Son au Signe – Histoire de la Notation Musicale*. Paris: Éditions Alternatives, 2005.
- _____. *John Cage*. 2^{ème} Édition. Paris, Minerve, 2000.
- _____. *Vocabulaire de la Musique Contemporaine*. Paris: Minerve, 1996.
- BOULEZ, Pierre *et al.* *Passage du XX^e. siècle*. Paris: IRCAM/Centre Georges Pompidou, 1977.
- _____. *Apontamentos de aprendiz*. Trad. Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- _____. *A música hoje*. Trad. Reginaldo de Carvalho e Mary de Barros. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

- _____. *Puntos de referencia*. Trad. Eduardo Prieto. Barcelona: Gedisa, 1984.
- BRINDLE, Reginald Smith. *The New Music - The Avant-Garde since 1945*. 2nd Edition. New York: Oxford University Press, 1987.
- BURGE, David. *Twentieth-Century Piano Music*. New York: Schirmer Books, 1990.
- CAGE, John. *De Segunda a um ano*. Tradução: Rogério Duprat. São Paulo: Hucitec, 1985.
- _____. *Silence*. Cambridge: The M.I.T. Press, 1966.
- CAMPOS, Augusto. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CAMPOS, Augusto, PIGNATARI, Décio e CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. 3ªed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CASTANET, Pierre Albert. “Earle Brown et la tendance aleatoire des années 50 aux USA”. *Les Cahiers du CIREM – Centre Internacional de Recherches en Esthétique Musicale. – Musique et Aleatoire (s)*. n° 18-19. Paris: CIREM, Dec.1990/Mars 1991.
- CLARK, Sondra. “The Element of choice in Ives’s Concord Sonata”. *The Musical Quarterly*. Vol. LX, N°2. New York: G. Schirmer, April 1974. p. 167-186.
- COLE, Hugo. *Sounds and Signs: Aspects of Musical Notation*. London: Oxford University Press, 1974.
- COOKE, Mervyn. “New Horizons in the twentieth century”. *The Cambridge Companion to the Piano*. Cambridge: University Press, 1998. p.192-208.
- COSTA, Rogério. “Improvisação livre e idiomática: a máquina e o mecanismo”. *Música Hodie*. V. II. n°1/2. Goiânia: Editora UFG, 2002. p. 95-101.

- COSTA, Valério Fiel. *O Piano Expandido no Século XX nas obras para piano preparado de John Cage*. Campinas, 2004. Dissertação de Mestrado – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.
- COWELL, Henry. *New Musical Resources – with notes and an accompanying essay by David Nicholls*. 3rd Ed. Cambridge: University Press, 1996.
- DALLIN, Leon. *Techniques of twentieth century composition*. 2 ed. Dubuque: W. C. Brown, 1988.
- DEL POZZO, Maria Helena. *Questões sobre o Universal e o Paradoxal na Obra para Piano de Aylton Escobar*. Campinas, 2001. Dissertação de Mestrado – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.
- DELTRÉGIA, Cláudia. *O Uso da música contemporânea na iniciação ao piano*. Campinas, 1999. Dissertação de Mestrado – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.
- DUCHESNEAU, Michel *et al.* *Interpréter la Musique d’Aujourd’Hui*. Circuit – Musiques Contemporaines. Volume 15, nº1. Montréal: les Presses de l’Université de Montréal, 2004.
- DUNSBY, Jonathan & WHITTALL, Arnold. *Music analysis in theory and practice*. London: Faber Music, 1988.
- ENCICLOPÉDIA da Música brasileira popular, erudita e folclórica. 3 ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 2000. p.724.
- FETTERMAN, Willian. *John Cage’s Theatre Pieces*. Netherlands: Harwood Academic Publishers, 1996.

- FOX, Christopher. "Cage & Co.". *The Musical Times*. London: The Musical Times Publications Ltd., Winter/2002. p. 73-76.
- GANDELMAN, Saloméa. *36 compositores brasileiros – obras para piano (1950-1988)*. Rio de Janeiro: Funarte/Relume-Dumará, 1997.
- GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: Sonoridades Múltiplas*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- GRIFFITHS, Paul. *Enciclopédia da música do século XX*. Trad. Marcos Santarrita e Alda Porto. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- _____. *A música moderna*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.
- HÁBA, Alois. *Nuevo Tratado de Armonia*. Trad.: Ramón Barce. Madrid: Real Musical, 1984.
- HELFFER, Claude & MICHAUD-PRADEILLES, Catherine. *O Piano*. Trad. Paulo Neves. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- HICKS, Michael. "Cowell's Clusters". *The Musical Quarterly*. V.77. n.3. New York: Oxford University Press, Fall 1993. p. 428-58.
- HITCHCOCK, H. Wiley. *Ives*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- I CHING: O Livro das Mutações – A nova, completa e definitiva interpretação do antigo livro chinês de adivinhação. Baseado na tradução de James Legge. Tradução para o português: E. Peixoto de Souza e Maria Judith Martins. São Paulo: Hemus, 1972.
- JAMEAUX, Dominique. "Débat avec Claude Helffer (à propos de la Troisième Sonate)". *Musique en Jeu*. n°16. Paris: Éditions du Seuil, novembre 1974. p. 29-30.
- KARKOSHKA, Erhard. *Notation in new music*. London: Universal, 1972.

- KATER, Carlos (org.). *Catálogo de obras de H. J. Koellreutter*. Belo Horizonte: Fundação de Educação Artística/FAPEMIG, 1997.
- KOELLREUTTER, Hans Joaquin. *Introdução à estética e à composição musical contemporânea*. Org.: Bernadete Zagonel e Salete M. La Chiamulera. Porto Alegre: Movimento, 1987.
- _____. “A nova imagem do mundo: estética, estruturalismo e planimetria”. *Revista Música*, vol. 2, nº2, USP, Nov/1991, p. 85-90.
- _____. *À Procura de um mundo sem “vis-à-vis” – (Reflexões estéticas em torno das artes oriental e ocidental)*. Trad. Saloméa Gandeman. São Paulo: Novas Metas, 1983.
- _____. *Terminologia de uma nova estética da música*. Porto Alegre: Movimento, 1990.
- KONTARSKY, Aloys. “Notation for piano”. *Perspectives of New Music*. Vol. 10, nº2. Spring/Summer. Princeton: University Press, 1972. p. 73-74.
- KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with Cage*. 3 ed. New York: Limelight Editions, 1991.
- _____. *John Cage-Writer – Selected Texts*. New York: Cooper Square Press, 2000.
- KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of twentieth-century music*. 2 ed. New Jersey: Prentice-Hall, 1999.
- LESTER, Joel. *Analytic approaches to twentieth century music*. New York: Norton, 1989.
- MACHILIS, Joseph. *Introduction to contemporary music*. 2 ed. New York: Norton, 1979.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

- MENDES, Gilberto. *Uma Odisséia Musical: Dos Mares do Sul à Elegância Pop/Art Déco*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- MENEZES, Flo. *Atualidade Estética da Música Eletroacústica*. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.
- _____. *Música eletro-acústica. História e estéticas*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- MORGAN, Robert. *Twentieth-century music*. New York: Norton, 1991.
- MYERS, Rollo. *Erik Satie*. New York: Dover Publications, 1968.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (org.). *The Boulez-Cage Correspondence/documents collected*. Trad. Robert Samuels. New York: Syndicate of the University of Cambridge, 1993.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. 1 ed. São Paulo: Ricord, 1977.
- NICHOLLS, David. *American Experimental Music, 1890-1940*. Cambridge: University Press, 1990.
- NYMAN, Michael. *Experimental music – Cage and beyond*. 2 ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- OTTMAN, Robert. *Advanced harmony*. 6 ed. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 2000.
- PASCOAL, M. L., RUVIARO, B., DEL POZZO, M. H. “Indeterminação: O desafio da Liberdade”. In.: *Cadernos da Pós-Graduação*. v. 3. Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP, 1999. p.52-58.
- PAZ, Juan Carlos. *Introdução à música de nosso tempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- PERGAMO, Ana Maria Locatelli. *La Notation de la Musica Contemporanea*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1973.
- PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth Century harmony – creative aspects and practice*. New York: Norton, 1961.

- POUSSEUR, Henri. *Fragments Théoriques I sur la Musique Experimentale*. Bruxelles: Editions de l'Institut de Sociologie, 1970.
- PRITCHETT, James. *The music of John Cage*. 3rd ed. New York: Cambridge University Press, 1995.
- READ, Gardner. *Compendium of Modern Instrumental Techniques*. Westport: Greenwood Press, 1983.
- REY, Anne. *Erik Satie*. Paris: Seul, 1974.
- RISATTI, Howard. *New Music Vocabulary – A Guide to Notational Signs for Contemporary Music*. Urbana: University of Illinois Press, 1975.
- SADIE, Stanley. *The New Grove's dictionary of music and musicians*. 2 ed. London: Mcmillan, 2001.
- SATIE, Erik. *Écrits – réunis, établis et annotés par Ornella Volta*. Paris: Champ Libre, 1977.
- SATIE, Erik. *Le Piège de Meduse*. Commentaire d'Ornella Volta. Pantin: Le Castor Astral, 1988.
- SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Trad. Araceli Cabezón de Diego. Madrid: Alianza, 1988.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1993.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 1999.
- SCHWARTZ, Elliot. & GODFREY, Daniel. *Music since 1945*. New York: Schirmer, 1993.
- SIMMS, Bryan. *Music of the Twentieth Century*. 2v. New York: Schirmer Books, 1986.

- SMITH, Geoff. "Composition after Cage." *The Musical Times*. Vol. 139. N. 1864. London: The Musical Times Publications, 1998. p. 5-8.
- STACEY, Peter. *Boulez and the modern concept*. Lincoln: University of Nebraska, 1987.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. "Musique et graphisme (1959)". *Musique en Jeu*. v. 13. Paris: Éditions du Seuil, 1973. p. 94-104.
- STRÁNSKÁ, Lenka. "Vers une problématique de l'écriture musicale au XX siècle. *L'éducation musicale*. No. 487. Paris: Negiar Sarl, 2001. p.18-23.
- STRAUS, Joseph. *Introduction to post-tonal theory*. New Jersey : Prentice Hall, 2000.
- SUZUKI, Daisetz Teitaro. *Introdução ao Zen Budismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.
- SYMPOSIUM Internazionale sulla Problematica dell'attuale Grafia Musicale. Roma: Savio, 1972.
- TERRA, Vera. *Acaso e aleatório em música – um estudo de indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*. São Paulo: EDUC, 2000.
- TUREK, Ralph. *The elements of music. concepts and applications*. 2v. 2 ed. New York: McGraw- Hill, 1996.
- VILLA ROJO, Jesús. *Notación y Grafía Musical en el Siglo XX*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, 2003.
- VOLTA, Ornella. *L'Imaginer D'Erik Satie*. Paris: Éditions Francis Van de Velde, 1996.
- WEID, Jean-Noël. *La Musique du XXe Siècle*. Paris: Hachette/Pluriel, 1992.
- WHITE, John. *Comprehensive musical analysis*. New Jersey: Scarecorw, 1994.
- ZAMPRONHA, Edson. *Notação, representação e composição*. São Paulo: Annablume, 2000.

ZERON, C. A. de M. R. *Fundamentos histórico-políticos da música nova e da música engajada no Brasil a partir de 1962: o salto do tigre de papel*. São Paulo, 1991.
Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas,
Universidade de São Paulo.

PARTITURAS CONSULTADAS

BARTÓK, Béla. *Piano Music of Béla Bartók, Séries I.- The Archive Edition*. New York: Dover Publications, 1981.

BOULEZ, Pierre. *Troisième Sonate pour piano – Formant 2 – Trope*. London: Universal Edition, 1961.

BOULEZ, Pierre. *Troisième Sonate pour piano – Formant 3 – Constellation Miroir*. London: Universal Edition, 1961.

BROWN, Earle. *Corroboree*. London: Universal Edition, 1970

BROWN, Earle. *From Here (1963)*. New York: Universal Edition, 1972.

CAGE, John. *Concert for Piano*. New York: Henmar Press Inc., 1960.

CAGE, John. *Etudes Australes*. New York: Henmar Press Inc., 1975.

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

CAGE, John. *Prepared Piano Music – Volume 1 – 1940-47*: New York: Henmar Press Inc.,
[s.d.]. (Álbum de partituras).

CAGE, John. *The Wonderful Widow of Eighteen Springs*. New York: Henmar Press Inc.,
1961.

COWELL, Henry. *Piano Music by Henry Cowell*. New York: Associated Music Publishers,
[s.d.]. (Álbum de partituras).

IVES, Charles. *Piano Sonata N°2, "Concord, Mass., 1840-1869"*. 2nd ed. New York: Associated Music Publishers, 1947.

OBOUHOW, Nicolas. *La paix pour les réconciliés*. Paris: Duran, 1948.

SATIE, Erik. *Vexations*. Paris, Max Eschig, [s.d.].

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Klavierstück VI*. London, Universal Edition, 1965.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Klavierstück XI*. London: Universal Edition, 1957.

GRAVAÇÕES CONSULTADAS EM CD E VÍDEO

Earle Brown: Music for Piano(s) 1951-1995. Piano: David Arden. San Francisco: New Albion Records, 1996. 1CD (67'58").

Futurpiano: Lourie, Ornstein, Antheil. Piano: Daniele Lombardi. [S.I.]: Nueva Era Records, 1995. 1CD (72'58")

John Cage: Je n'ai rien à dire et je le dis. Production: Allan Miller. New York: Music Project for Television Inc., 1990. Vídeo do Acervo do IRCAM, Paris.

John Cage – The Works for Piano 6. Piano: Martine Joste. New York: Mode Records, 2005. 1CD (53'54").

Koellreutter - Acronon. Piano: Sérgio Villafranca. São Paulo: Documenta Vídeo Brasil, 2000. 1 CD (46'12").

New Music: Piano Compositions by Henry Cowell. Piano: Chris Brown, Sorrel Hays, Joseph Kubera e Sarah Cahill. Comemoração do centenário de nascimento do compositor. North Hollywood: Forty-Four One, 1997. 1CD (70'58").

Piano Music by Henry Cowell – Twenty pieces played by the composer. Piano: Henry Cowell. Washington: Smithsonian/Folkways Records, 1993. 1CD (59'45").

Piano Music: Conlon Nancarrow and George Antheil. Piano: Herbert Henck. München:

ECM Records, 2001. 1CD (40'48").

Pierre Boulez: Trois Sonates pour Piano. Piano: Claude Helffer. Paris: Astrée-Auvidis,

1986. 1CD (55'20").