

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA (UNESP)
INSTITUTO DE ARTES

GABRIEL FRANCISCO BARBOZA LEMOS

A Música de Vanguarda Serve ao Imperialismo (?):
a relação entre música e ideologia na trajetória de Cornelius Cardew
entre as décadas de 1960 e 1970

São Paulo

2018

GABRIEL FRANCISCO BARBOZA LEMOS

A Música de Vanguarda Serve ao Imperialismo (?):
a relação entre música e ideologia na trajetória de Cornelius Cardew
entre as décadas de 1960 e 1970

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP) para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Abordagens históricas, estéticas e educacionais do processo de criação, transmissão e recepção da linguagem musical
Orientador: Prof. Dr. Maurício Funcia De Bonis

São Paulo
2018

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da
UNESP

L555m Lemos, Gabriel Francisco Barboza, 1988-
A música de vanguarda serve ao imperialismo (?): a relação
entre música e ideologia na trajetória de Cornelius Cardew entre as
décadas de 1960 e 1970 / Gabriel Francisco Barboza Lemos. - São
Paulo, 2018.
261 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Funcia De Bonis.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Música - Séc. XX. 2. Cardew, Cornelius, 1936 - 1981. 3.
Compositores. 4. Música experimental. I. De Bonis, Maurício
Funcia. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III.
Título.

CDD 780.904

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)

Folha de Aprovação

Gabriel Francisco Barboza Lemos

A Música de Vanguarda Serve ao Imperialismo (?): a relação entre música e ideologia na trajetória de Cornelius Cardew entre as décadas de 1960 e 1970

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP) para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Abordagens históricas, estéticas e educacionais do processo de criação, transmissão e recepção da linguagem musical

Aprovado em: 30 de julho de 2018

Banca Examinadora

Prof. Dr. Maurício Funcia De Bonis

Instituição: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Unesp

Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda

Instituição: Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Gustavo de Moura Valença Motta

Instituição: Universidade de São Paulo

Agradecimentos

Ao Maurício De Bonis pela interlocução, confiança, sinceridade e paciência;

ao apoio da **FAPESP** (no processo de número **2016/05113-6**) que possibilitou a manutenção do trabalho e das pesquisas de campo na cidade de Londres;

a *British Library* e ao Chris Scobie, pela atenciosa assistência e disponibilização de seu espaço e acervo para pesquisa de campo entre maio e julho de 2017;

ao Jacob Bard-Rosenberg e ao *staff* da *Mayday Rooms* em Londres, pela calorosa recepção e conversa;

ao *staff* da *Cecil Sharpe House* em Londres pela atenciosa assistência e disponibilização de seu espaço e acervo para pesquisa de campo entre maio e julho de 2017;

ao Pedro Barbosa pelo apoio e confiança no trabalho;

à Hena Lee e a todos da *Delfina Foundation* pela ajuda e calorosa recepção;

ao Tony Harris pelo diálogo e troca;

ao Willy Corrêa de Oliveira pela generosidade na leitura do trabalho e no diálogo crítico no decorrer do caminho percorrido;

ao Manoel de Bastos pela leitura do trabalho e participação na banca de qualificação;

ao Flo Menezes pela paciência e apoio na tradução do alemão;

aos caros amigos, companheiros de caminhada, de diálogos e debates: Gustavo Motta, Deyson Gilbert, Rodrigo Gazzano, Rafael Lopez, Clara Ianni, Bruno Palazzo, Maurício Ianês, Dora Longo Bahia, Ricardo Carioba, Pedro Andrada, Leonardo Araújo, André Damião, Alex Buck, Felipe “Chico” Perez, Leandro Amorin, André Teles, Thommas Kauffmann, Guilherme Afonso, Vitor Djun, Caio Barros, Fernando Gherini, Pedro Nery, Roberto Winter, Mamá;

à minha família pelo carinho de sempre;

à Isabella Rjeille pelo companheirismo, carinho, apoio, paciência e longas conversas noite a dentro.

Resumo

LEMOS, Gabriel Francisco. **A Música de Vanguarda Serve ao Imperialismo (?): a relação entre música e ideologia na trajetória de Cornelius Cardew entre as décadas de 1960 e 1970**. São Paulo, 2018. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista (UNESP).

Na segunda metade do Século XX, em especial nas décadas de 1960 e 1970, artistas e intelectuais discutiram calorosamente acerca da relação entre a atuação poética (criativa) do artista e sua influência no campo político e ideológico social. Nesse contexto, o compositor inglês Cornelius Cardew (1936 - 1981) se destacou por desenvolver um trabalho composicional e teórico contundente, crítico e autocrítico sobre a vanguarda musical e sua dimensão ideológica. Transitou entre duas das mais influentes orientações estéticas da segunda metade do Século XX, a música de vanguarda e a música politicamente engajada, ambas fundamentais na construção de chaves de leitura acerca da relação entre o compositor e a sociedade ocidental capitalista. Cardew se dedicou no decorrer de toda a década de 1960 na criação e divulgação de obras diretamente influenciadas pela *escola americana* experimental. Compôs obras que trabalhavam com a aleatoriedade, a improvisação (*The Great Learning, Schoolltime Compositions*, etc.) e a notação gráfica, dentre essas, *Treatise* (1963-7) se destaca. Em 1969, ainda ligado às diretrizes aleatórias e ritualísticas da *escola americana*, o compositor fundou a orquestra experimental *Scratch Orchestra* (1969-74). Não obstante, influenciado pelo trabalho de pesquisa feito em conjunto com a orquestra (haja a existência de um núcleo de estudos teóricos chamado de *Ideological Group*), nos anos seguintes ao encerramento das atividades do grupo, Cardew se engajou na utilização da música como ferramenta na conscientização da luta de classes. Orientado pela linha de pensamento Marxista-Leninista, sua produção teórica e musical dos anos 1970 é marcada por um forte engajamento revolucionário, culminando na publicação do livro *Stockhausen Serves Imperialism and other articles* (1974). Em seus últimos anos de vida, o compositor volta a utilizar a notação tradicional e compõe peças para piano, canções e música coral que, se comparadas à sua produção anterior, configuram-se como outra linguagem musical, operando sob uma chave de leitura híbrida e diametralmente oposta à vanguarda experimental. Marcadas por alusões e citações diretas ao repertório musical revolucionário, erudito e popular, as peças para piano dos anos 1970 indicam uma preocupação com a inteligibilidade do discurso musical e almejam uma clareza semântica que se consubstancia junto do ímpeto político do autor. Nesse sentido, o projeto proposto parte da necessidade de melhor compreender e refletir sobre a produção de Cornelius Cardew como um compositor que personificou contradições radicais na prática musical, na atuação profissional e política de seu tempo. O interesse na pesquisa e no levantamento de dados acerca dessas duas fases de Cardew reside em sua drástica mudança de orientação ideológica – porém, logicamente compreensíveis a partir dos encaminhamentos de sua atuação. Como fundamentação teórica este estudo utiliza-se de uma bibliografia que compreende algumas fontes distintas de análise do objeto em questão. Por sua vez, agrupados em quatro vias teóricas distintas; textos de autoria do próprio compositor, a aplicação desse corpo teórico na análise da música de Cardew, a ideologia marxista aplicada às artes (em especial à música erudita) e, finalmente um conjunto de autores que também abordam a relação entre linguagem e música no Século XX.

Palavras-chave: Cornelius Cardew, Música do século XX, Música experimental, Música politicamente engajada.

Abstract

LEMOS, Gabriel Francisco. **Does Vanguard Music Serves Imperialism (?): the relation between music and ideology in the trajectory of Cornelius Cardew between 1960s and 1970s.** São Paulo, 2018. Dissertation (Master in Music) – São Paulo State University (UNESP).

In the second half of the twentieth century, especially in the 1960s and 1970s, artists and intellectuals intensify argued about the relationship between the poetic (creative) performance of the artist and his influence on the political and ideological social field. In this context, the English composer Cornelius Cardew (1936 - 1981) stood out for developing a compelling, critical and self-critical compositional and theoretical body of work about the musical avant-garde and its ideological dimension. He transited between two of the most influential aesthetic orientations of the second half of the twentieth century, avant-garde music and politically engaged music, both fundamental in the construction of reading about the relationship between the composer and western capitalist society. Throughout the 1960s, Cardew devoted himself in the creation and dissemination of works directly influenced by the experimental American school. He composed works that worked with randomness, improvisation (*The Great Learning*, *Schooltime Compositions*, etc.) and the graphic notation – among these, *Treatise* (1963-7) stands out. In 1969, still attached to the random approach and ritualistic directives of the American school, the composer founded the experimental orchestra *Scratch Orchestra* (1969-74). Nevertheless, influenced by the research work done in conjunction with the orchestra (strictly related to the theoretical studies group called the *Ideological Group*), in the years following the closing of the group's activities, Cardew engaged in the use of music as a tool in the awareness of the class struggle. Guided by the Marxist-Leninist line of thought, his theoretical and musical production of the 1970s is marked by a strong revolutionary engagement, which culminates in the publication of *Stockhausen Serves Imperialism and other articles* (1974). In his later years of life, the composer revisits the traditional notation and composes pieces for piano, songs and choral music that, if compared to his previous production, configure themselves as another musical language, operating under a hybrid reading key and diametrically opposed to the experimental vanguard. Marked by allusions and direct quotations to the revolutionary, erudite and popular musical repertoire, the piano pieces of the 1970s indicate a concern with the intelligibility of musical discourse and aim for a semantic clarity that is consubstantial with the author's political impetus. In this sense, the proposed project started from the need to better understand and reflect on the production of Cornelius Cardew as a composer who personified radical contradictions in musical practice, in the professional and political performance of his time. The interest in researching and collecting data on these two phases of Cardew lies in his drastic change in ideological orientation – hence logically understandable from the directions of his trajectory. As theoretical foundation, this study uses a bibliography that includes some different sources of analysis of the object in question. In turn, grouped into four different theoretical lines; texts written by the composer himself, the application of this theoretical body to the analysis of Cardew's music, the Marxist ideology applied to the arts (especially to erudite music) and finally a set of authors who also deal with the relationship between language and music in the 20th century.

Keywords: Cornelius Cardew, 20th century music, experimental music, politically engaged music.

Sumário

Introdução	13
Parte 1	
1. Cornelius Cardew e a problemática da notação gráfica na música da segunda metade do Século XX	17
1.1 Práticas históricas	17
1.1.1 Prática Comum	17
1.1.2 <i>Sobredeterminação</i>	19
1.1.3 Indeterminação \neq <i>sobredeterminação</i>	22
1.2 <i>Treatise</i> : um “falso” problema musical	28
1.2.1 As partes de <i>Treatise</i>	29
1.3 Cardew e a tradição	32
1.3.1 Da <i>Royal Academy of Music</i> ao serialismo	32
1.3.2 A <i>escola americana</i>	36
1.3.3 Os primeiros experimentos de Cardew com a notação gráfica	37
1.3.4 <i>Octet '61</i>	41
2. Para uma crítica de <i>Treatise</i> (1963-67)	45
2.1. Improvisação	47
2.1.1 AMM	48
2.2 “um cruzamento entre um romance, um desenho e uma peça musical”	52
3. O caso <i>Scratch Orchestra</i> e o <i>Ideological Group</i>	58
3.1 Quinze minutos de fama	59
3.2 Experimentos pedagógicos	61
3.2.1 <i>The Great Learning</i> (1968-70)	64
3.3 Processo de politização da <i>Scratch Orchestra</i>	74
3.4 O <i>Ideological Group</i>	77
Parte 2	
4. A crítica e a autocrítica de Cardew	83
4.1 A função da crítica em <i>Stockhausen Serves Imperialism</i>	85
4.1.1. A necessidade da crítica	87
4.2 <i>John Cage: Ghost or Monster?</i>	88
4.3 Stockhausen é o imperialismo	92
4.4 Autocrítica: Problemas da Notação	94
4.5 A prisão invisível da Ideologia	97
5. Cardew e o maoísmo inglês	101
5.1 A questão da ética em torno da figura de Cardew	101
5.2 A questão do método	104
5.3 Música revolucionária	111
5.3.1 Música de protesto	113

6. A metalinguagem nas composições politicamente engajadas de Cardew entre 1972-74	120
6.1 A relação entre letra e música nas primeiras canções de Cardew	120
6.1.1 <i>Three Bourgeois Songs</i> (1972/73)	120
6.1.2 Arranjos de canções chinesas (1973)	123
6.2 A metalinguagem na escritura instrumental de Cardew	126
6.3 <i>Piano Album 1973</i>	128
6.3.1 Por um experimentalismo entre o político e o repertório histórico	128
6.3.2 “Experimentos provisórios”	131
6.3.2.1 <i>Charge!</i>	131
6.3.2.2 <i>Song and Dance</i>	134
6.3.2.3 <i>Bring the Land a New Life</i>	137
6.3.2.4 <i>Red Flag Prelude</i>	142
6.3.2.5 <i>Soon (there will be a high tide of Revolution in our Country)</i>	145
6.3.2.6 <i>Croppy Boy</i>	149
6.3.2.7 <i>Father Murphy</i>	151
6.3.2.8 <i>Four Principles on Ireland</i>	154
6.4 <i>Piano Album 1974</i>	169
6.4.1 <i>Bethanien Song</i>	169
6.4.2 <i>Red Aid Song</i>	174
6.4.3 <i>Revolution is the Main Trend</i>	177
6.4.4 <i>The East is Red</i>	181
6.5 <i>Thälmann Variations</i> (1974)	185
7. Considerações Finais	200
Bibliografia	205
Anexo A	211
Anexo B	215
Anexo C	231
Anexo D	241
Anexo E	260

Introdução

Desde 2011, ano que tive meu primeiro contato com a trajetória de Cornelius Cardew (1936-1981) através da obra *Treatise* (1963-67) e do livro *Stockhausen Serves Imperialism and other articles* (1974), me recorro do fascínio despertado pelos distintos caminhos tomados em sua curta vida. Desde sua aparição no meio musical como um porta-voz da “música experimental” inglesa na década de 1960 até seu subsequente engajamento político dos anos 70, pouco a pouco minha curiosidade aumentou e logo me vi realizando os primeiros passos no caminho de descobrir mais sobre a música de Cardew. Tomadas as devidas direções, desde minha graduação em Artes até o encaminhamento à composição musical, minha vontade em divulgar o trabalho de Cardew, relativamente desconhecido entre o público e meio acadêmico brasileiro, cresceu e me levou até o presente posicionamento.

Quando de minha Iniciação Científica, em 2013, minhas pesquisas sobre sua obra *Treatise* alimentaram a motivação primeira do atual projeto. O desejo inicial era realizar o levantamento acerca das composições, conceitos e tipos de notação presentes em ambas as “fases” de sua produção – chamaremos a primeira de sua fase “experimental” (demarcada aproximadamente entre 1958 e 1972, porém compreendendo um período de transição entre 1969 e 1972, que é marcado pelas atividades da *Scratch Orchestra*), e a segunda, chamaremos de “politicamente engajada” (1973-1981). Além de proporcionar inquietações e questionamentos de ordem estritamente musical (se é que se pode dizer algo assim sobre qualquer obra), o contato com sua trajetória indicou algumas das principais contradições entre a prática composicional (em especial entre as bancadas da vanguarda americana e europeia) e os possíveis posicionamentos políticos os quais a prática musical pode tomar. Em outras palavras, os desdobramentos lógicos da trajetória de Cardew reproduzem sinais particulares do estado de coisas na segunda metade do século XX. Em certa medida, os apontamentos formulados a partir de suas obras colocam em evidência pontos importantes para delinear o estado de antinomia em que a música erudita ocidental se encontra, em especial quanto à sua crise de função social e à multiplicidade de leituras subjetivas dos elementos sígnicos em jogo no repertório.

Em sua curta vida, a trajetória de Cornelius Cardew (situada entre as de Hanns Eisler e John Cage) será tomada por nós como um indicativo, um conjunto de índices para estabelecer limites no debate acerca da função social do compositor. Aqui, sua produção será vista como uma *forma de vida* própria que reflete alguns dados históricos específicos em especial, imprescindíveis na discussão acerca das contradições entre linguagem musical e política.

A presença dos termos ideologia e música (por metonímia se referindo também à estética e à cultura) no título deste trabalho já apontam para o recorte que tentamos operar. Não obstante, devido à ampla diversidade de pontos de vista na definição de tais termos, nossa pretensão em estudar a obra de Cornelius Cardew se apoia em apresentar múltiplas particularidades históricas em um relato crítico particular em meio à música do século XX.

Salientamos que este trabalho pretende não só fazer um levantamento dos principais aspectos em ambas as fases do compositor (a experimental e a politicamente engajada), mas também, propor alguns apontamentos teóricos e analíticos a partir das discussões que acompanham o percurso de Cardew. É preciso ter em vista que tais apontamentos não almejam a totalidade do debate político e artístico. O levantamento de materiais (obras, relatos e publicações em geral) que delimitam os pontos de convergência e divergência entre a atuação de Cardew e outros artistas com trajetórias semelhantes pretende ir além de um levantamento estritamente biográfico (tal qual feito pelo pianista e colega do compositor, John Tilbury, 2008) – mesmo que este seja por vezes necessário, nos primeiros capítulos e no decorrer das reflexões. Tentamos também evitar a defesa de um suposto *cardewismo* (HARRIS, 2013) ou tecer relatos pessoais (RICHARDS, 1992) acerca das obras e declarações de Cardew, com o objetivo de elaborar apontamentos sobre a relação entre composição e reprodução ideológica na produção de Cardew. Nesse sentido, em ambas as partes deste trabalho tentamos focar no estudo de caso comparativo entre *Treatise* (1963-67) – como marco da fase experimental do compositor – e as peças para piano solo, *Piano Album 1973*, *Piano Album 1974* e o primeiro movimento de *Thälmann Variations* (1973) – como exemplos composicionais significativos dos primeiros anos de engajamento político de Cardew.

Quando conveniente, utilizamos ferramentas comuns à teoria e análise do repertório musical. No entanto, devido à natureza interdisciplinar do recorte proposto, tomamos certa liberdade na utilização de conceitos externos ao campo da música, com o intuito de tecer considerações e analogias que proporcionem uma leitura criativa do período em questão. Propusemo-nos a olhar a história como sinal do repertório e a música como sinal da história, para delinear perspectivas de significação acerca dos signos em jogo. Como recurso crítico-literário, partimos das próprias obras para recorrer aos conceitos “externos” a elas: o percurso filosófico de Ludwig Wittgenstein e certas considerações provenientes de correntes específicas do pensamento filosófico marxista, em especial de autores como o próprio Karl Marx, Friedrich Engels, Vladimir Lênin e Mao Tsé-Tung.

Nesse sentido, o trabalho é perpassado por três eixos principais, a) Um breve

levantamento do pensamento composicional de Cornelius Cardew; b) Um delineamento crítico das relações entre música erudita ocidental e sua função social no contexto da produção do compositor, com foco na definição das idiossincrasias de sua visão de mundo em conformidade com sua atuação ideológica e social; c) Um mapeamento das referências empregadas nas composições e textos do compositor para estabelecer relações significativas entre o material musical e a dimensão ideológica em suas composições.

Dividido em duas partes, sendo a primeira um relato da fase experimental de Cardew (assim como sua fase de transição junto da *Scratch Orchestra*) e a segunda, uma análise mais profunda sobre o período politicamente engajado do compositor na década de 1970. Assim, o primeiro capítulo, intitulado **Cornelius Cardew e a problemática da notação gráfica na música da segunda metade do Século XX**, propõe um breve panorama histórico do desenvolvimento da notação musical para, em seguida, identificar certas particularidades da trajetória inicial de Cardew – em especial na última parte do capítulo, focando em sua produção e no envolvimento com a assim autoproclamada música de vanguarda na década de 1960. No segundo capítulo, intitulado **Para uma crítica de *Treatise* (1963-67)** e detendo-se ao comentário dessa obra, estabelecemos relações entre ela e suas inspirações poéticas na filosofia de Ludwig Wittgenstein. O capítulo três, intitulado **O caso *Scratch Orchestra* e o *Ideological Group***, relata o processo de politização de Cardew, sua atuação junto à *Scratch Orchestra* (grupo surgido em 1969 a partir das aulas de composição do compositor e que se desdobrou em um coletivo performático interdisciplinar) e o subsequente encerramento de suas atividades musicais em 1974, culminando na filiação do compositor ao Partido Comunista da Inglaterra – Marxista Leninista (CPE-ML) – período marcado pela publicação do livro *Stockhausen Serves Imperialism and other articles*. No quarto capítulo, intitulado **A crítica e a autocritica de Cardew**, levantaremos os principais pontos discutidos na publicação *Stockhausen Serves Imperialism and other articles*, de modo a enfatizar as críticas feitas a Stockhausen, Cage e à partitura gráfica *Treatise*. No quinto capítulo, intitulado **Cardew e o maoismo inglês**, comentamos alguns dos direcionamentos e alinhamentos políticos de Cardew no início da década de 1970. O sexto capítulo, intitulado **A metalinguagem nas composições politicamente engajadas de Cardew entre 1972-74**, comenta, a partir de apontamentos sobre processos de citação e paráfrase, algumas das soluções composicionais presentes nos três primeiros trabalhos da fase politicamente engajada de Cardew: *Piano Album 1973*, *Piano Album 1974* e *Thalman Variations* (1973). Finalmente, a fim de tecer algumas considerações finais, no último capítulo recapitulamos os principais pontos levantados no decorrer do trabalho

e dando ênfase sobre alguns desdobramentos possíveis da pesquisa – identificando algumas das discussões deixadas em aberto pela dissertação que, eventualmente, poderão ser retomadas em trabalhos futuros.

De modo a complementar nossa reflexão no decorrer da dissertação, adicionamos aos anexos uma lista das composições e suas respectivas formações instrumentais (*cf.* Anexo A), assim como traduções de textos escritos por Cardew em diferentes momentos de sua trajetória. No anexo B incluímos a tradução do texto *Notation, Interpretation, Etc.* (ou, **Notação, Interpretação, Etc.**). Em linhas gerais, nesse texto de 1961, Cardew discorre sobre as possíveis indeterminações ou incongruências que emergem no interior do processo composicional do repertório experimental. Não obstante, o compositor também salienta algumas das diversas relativizações do processo interpretativo numa dada prescrição (ou descrição) notacional. No anexo C, traduzido por nós como **Por uma Ética da Improvisação**, adicionamos o texto *Towards an Ethic of Improvisation*. Nele, Cardew expõe de maneira ensaística reflexões e apontamentos decorrentes de sua experiência musical junto do grupo de improvisação livre *AMM*. Ao concluir, o compositor expõe sete possíveis “virtudes” que um improvisador pode cultivar caso queira fazer corpo junto a esse tipo de prática que, na época, era algo ausente na formação em música erudita. No anexo D, incluímos a tradução do texto de 1976, *Wiggly Lines Wobbly Music*, ou **Linhas Contorcidas Música Cambaleante**. Nele, Cardew tece uma crítica direta às práticas da notação gráfica tal qual empregadas pela vanguarda e por ele na década anterior. Por fim, no Anexo E, adicionamos o texto *The role of the composer in the class struggle* (**O papel do compositor na luta de classes**) escrito em 1978, três anos antes da morte de Cardew. Nele, podemos notar um claro posicionamento político por parte do compositor, em especial acerca do estado de coisas da prática musical de sua época.

Seja por uma responsabilidade para com o leitor brasileiro ou como artifício literário, não pudemos deixar de comentar linearmente o percurso de Cardew e, em vista de sua influência nos caminhos tomados pela música erudita Ocidental (seja de ordem experimental ou no debate político), o interesse na pesquisa acerca destas “duas fases” da produção de Cardew recai sobre a mudança qualitativa na orientação ideológica do compositor e em sua *tomada de posição* política, tal qual incorporada no seu trabalho artístico. Olhar para esse repertório – seja musical, textual, verbal ou visual – invariavelmente, dirá respeito às distintas contradições presentes entre a música vista como linguagem e a ideologia. Portanto, ressaltamos também que a própria escolha do nosso objeto de pesquisa já faz corpo com a construção de um posicionamento político em meio à crise generalizada.

1. Cornelius Cardew e a problemática da notação gráfica na música da segunda metade do Século XX

1.1 Práticas históricas

“History has many cunning passages, contrived corridors and issues.”

T. S. Eliot, *Gerontion*

“To study history means submitting to chaos and nevertheless retaining faith in order and meaning. It is a very serious task, young man, and possibly a tragic one.”

Herman Hesse, *The Glass Bead Bed*

1.1.1 Prática Comum

Contextualizar uma análise da produção musical da segunda metade do Século XX se apresenta como um problema metodológico. Livros de história da música erudita ocidental constantemente salientam a dificuldade em se traçar um panorama da produção de compositores dessa época, tamanha a idiossincrasia de suas produções. Circunscrevê-los a uma determinada estética se configura como um projeto fadado ao fracasso. Determinado compositor pode transitar entre várias *escolas* composicionais no decorrer de sua trajetória; na mesma medida, ele pode utilizar diversas técnicas composicionais, de origens distintas, no decorrer de seu percurso. Constatar tamanha heterogeneidade estética reflete o estado *inconstante* em que a música erudita Ocidental se encontra.

Uma das particularidades do chamado *período da prática comum*¹ pode ser identificada na forma pela qual o código musical era interpretado e reproduzido. Em períodos como o Barroco (Fig.1), a partitura, apresentava-se desprovida de certas prescrições que seriam indispensáveis no repertório contemporâneo. Anteriormente a técnica articulatória e interpretativa do texto musical se encontrava subentendida graças a uma prática musical socialmente compartilhada. O número de indicações na partitura se atém ao mínimo, legando à notação uma indicação da organização das alturas, métrica, rítmica e, somente posteriormente, da dinâmica de passagens da peça.

¹ Num resumo esquemático, o período da prática comum (assim como o termo é usado pelo teórico Graeme M. Boone) se estende entre o Século XVII e o início do Século XX. Coincidindo com o período hegemônico do sistema tonal, o termo se refere à padronização do código notacional da música Ocidental.



Figura 1. Excerto do manuscrito da *Suite 1 para Violoncelo* BWV 1007 composta por Johann Sebastian Bach no ano de 1720. Disponível em: http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2d/IMSLP512542-PMLP04291-Partitur_D-B_Mus.ms._Bach_P_269.pdf. Acessado em 21 de junho de 2018.

Apesar da padronização do código musical não ter se estabelecido totalmente no período Barroco e Clássico, conforme nos aproximamos de nossa época pode-se notar, assim como escreve Jean-Yves Bosseur, que “[...] a escolha de alguns sinais, mesmo se sua função aparece claramente definida, não seria considerada como neutra e conduz a refletir sobre certas intenções do compositor” (BOSSEUR, 2014, p.83). À medida que nos distanciamos do período da prática comum é possível identificar um progressivo descompasso entre a eficácia da notação tradicional e as especificações interpretativas necessárias à leitura da composição musical emergente.

No *Klavierstücke op. 33a* (1929-31) de Arnold Schönberg (Fig.2), tais ambivalências se evidenciam de uma nova forma, mesmo que num estágio inicial de desenvolvimento, se comparada com a antinomia da segunda metade do século XX. Nesse caso, os limites entre a linguagem musical articulada na composição atonal e sua notação já apontam para alguns dos problemas de eficácia do código musical em acompanhar determinadas escrituras modernas. Nessa obra de Schönberg constam indicados diversos bequadrados teoricamente desnecessários, no entanto indicados pelo compositor como uma “precaução interpretativa”, já antevendo uma correção tonal automática do intérprete familiarizado com o repertório tradicional. Se no período da prática comum o jogo entre significado e escrita se dava pela metáfora, na obra de compositores atonais o significado musical almeja ainda mais sua clareza notacional em prol de uma clareza estrutural.

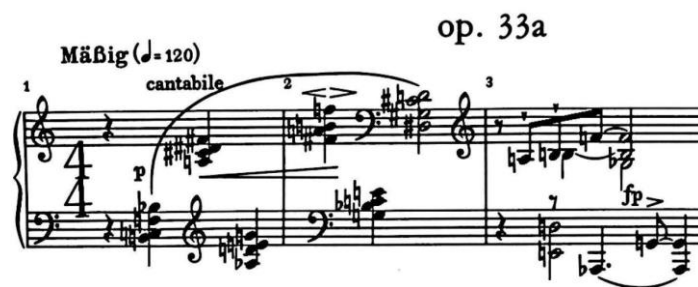


Figura 2. *Klavierstücke op. 33a* composta por Arnold Schönberg em 1929, excerto publicado pela *Universal Editions*.

1.1.2 Sobredeterminação²

Contextualizar a ebulição das experimentações gráficas em partituras musicais, invariavelmente, conduz ao comentário de algumas das obras diretamente anteriores a esse tipo de prática. *Music of Changes* (1951), *Music for Piano 1* (1952) e *2* (1953) de John Cage e *Structures* (1951) de Pierre Boulez, devido a seu alto grau de aperiodicidade, são quatro dessas composições que evidenciam contradições inerentes à linguagem musical. Na produção desse período, as *Structures* de Pierre Boulez representam um caso extremo; como aponta Pousseur (POUSSEUR, 2008, p.92-99), há um descompasso entre a proposta estrutural e os meios utilizados, colocando em xeque a possibilidade de clareza perceptiva da peça. Por outro lado, na trajetória de Cage se constata um progressivo abandono dos paradigmas inerentes à linguagem musical. Suas obras subvertem procedimentos estruturais da linguagem, deixando em aberto boa parte do resultado perceptivo sobre a resultante formal.

Ao invés de buscar uma maneira homogênea de organização dos parâmetros musicais (altura, duração, intensidade e timbre), as propostas composicionais pós-webernianas almejavam situações de indeterminação (ou nas palavras de Pousseur, uma “sobredeterminação” musical), porém buscando o objetivo de compor um discurso musical anti-linear e anti-melódico *descontínuo*³. No entanto, a prática experimental e processual de alguns compositores, em especial os americanos⁴, coloca-se, num primeiro momento, em oposição às tentativas sistemáticas de caráter serial empreendidas por compositores como Karlheinz Stockhausen, Henri Pousseur, Luigi Nono, Luciano Berio e Pierre Boulez. De forma reativa às questões e possíveis soluções levantadas pelas composições seriais, podemos conjecturar que a necessidade de alguns compositores em explorar abordagens de escrita alternativas à escrita tradicional se configura como um desenvolvimento às avessas das técnicas presentes nas composições seriais do início de 1950.

² Normalmente aplica-se a definição sobredeterminado ao *resultado* de um evento (podendo o resultado ser o próprio evento) subordinado a muitos outros, ou consequência destes. O termo *sobredeterminado* é utilizado em relação a fenômenos dos quais “A formação considerada é resultante de diversas causas, pois que uma só não basta para explicá-la;” (ALTHUSSER, 1979, p.220). Portanto, ocorre que um objeto de estudos é resultado de uma mutualidade de causas, somadas, concorrentes ou interagentes de forma mais ou menos parcial, e que são responsáveis por matizes singulares (às vezes únicas) neste objeto analisado. Althusser argumenta que o uso do método dialético em Marx difere bastante do uso da dialética empregado por Hegel. Aqui, a contradição não será entre ideias simples, como o é em Hegel, mas sim uma contradição sobredeterminada, incorporando diversos fatores tanto do meio físico, quanto da organização produtiva humana e da superestrutura ideológica existente. Dessa maneira se inclui o fato de que todos estes fatores estão em constante interação, alterando uns aos outros.

³ POUSSEUR, 2008, p.98.

⁴ “To conjure up this new sound world Feldman kept untainted by European thinking and write systems – more so than the other three composers (Cage, Brown and Wolff).” NYMAN, 1974, p. 44.

Em 1959, o linguista e musicólogo Nicolas Ruwet escreve um ensaio evidenciando os possíveis pontos de divergência entre planejamento estrutural e percepção nas composições desse período. O título de seu ensaio é autoexplicativo acerca de sua visão crítica para com a *escola pós-weberniana*. Em seu ensaio, *Das contradições da Linguagem Serial*, Ruwet (1972, p.23) aponta para uma falta de coordenação entre a estruturação dos parâmetros articulados na notação da partitura e as possibilidades de percepção de tais estruturas no fenômeno acústico.

Esta música, demasiado complexa em princípio, segundo o projeto do compositor, manifesta-se simplista à audição. [...] em princípio, esta música se nos apresenta como sendo muito complexa: ela é difícil de executar, ela se anuncia por títulos severos (*Polyphonies, Structures, Contrepoints*) que fazem presumir uma elaboração impetuosa. Os autores se pretendem seguidores de uma tradição de complexidade e rigor... de complexidade, devoção a esquemas complicados, aos longos trabalhos preparatórios à execução da obra. (RUWET, 1972, p.25)

Segundo a visão de Ruwet, a linguagem serial generalizada para outros parâmetros musicais constitui uma “*unidimensionalidade* das possibilidades comunicativas”⁵ (RUWET apud SALLES, 2005, p.81). Ao almejar uma pretensa complexidade estrutural, a percepção sofreria uma redução significativa na sua capacidade de diferenciação das descontinuidades em jogo na obra. Acerca de um exemplo retirado do *Klavierstück II* (1952) de Stockhausen (Figura 3), Ruwet comenta;

Vêm-se aí as contradições entre os diferentes sistemas: as oposições de intensidade não coincidem com as oposições de duração, e isso torna, portanto, mais difícil – nesse caso em si – a percepção do conjunto como um todo diferenciado.⁶ (RUWET, 1972, p.38)

⁵ Sobre esse aspecto, Umberto Eco, em seu livro *Obra Aberta* (ECO, 1962/2013), defende (tal qual anteriormente havia feito Pousseur) exatamente o contrário. Não se referindo diretamente a Pousseur, Eco elenca a estética serial como exemplo máximo de uma fruição estética *multidimensional*.

⁶ Quanto a esse problema, em 1974, no livro *Stockhausen Serves Imperialism and other articles*, Cardew discordará da leitura de Ruwet. Diferente de Ruwet, que prioriza a dificuldade de escuta das especificações de intensidades e durações, Cardew afirma que o problema da complexidade notacional está primeiramente em contradição com as limitações na execução humana desse repertório. “[...] o desenvolvimento de complexidades na notação, diretamente alinhadas com a técnica (matemática) da composição serial, levou a complexidades de desempenho [performance] que de outra forma não teriam surgido e que não tiveram efeito apreciativo no resultado sonoro.” (CARDEW, 1974a, p.125-126).



Figura 3. Compasso 11 do *Klavierstücke II* composto por Karlheinz Stockhausen em 1954, edição da *Universal Editions*.

Sobre esse fenômeno da *indiferenciação*, Henri Pousseur (protagonista das discussões e compositor influente desse período) comenta em seu texto *A questão da 'ordem' na música nova* acerca de obras desse período que supostamente se estruturariam em uma “*ordenação impiedosa*”.

A música serial é frequentemente concebida e representada como fruto de uma especulação excessiva, resultado de uma aplicação exclusiva dos poderes da razão. Tudo o que acontece nessa música é construído segundo medidas quantitativas preestabelecidas, tudo é justificado pelas regras de uma lógica puramente combinatória. [...] No entanto, se não nos contentarmos em analisá-la, em dissecar a notação que a fixa, se nos fiarmos antes de tudo numa escuta concreta, acontece muitas vezes – numa escuta superatenta que ponha em jogo, em extrema tensão, todas as nossas faculdades perceptivas – que o que percebemos é justamente o contrário desse tipo de ordenação (POUSSEUR, 2008, p.89).

É particularmente importante para nós o comentário acerca da ênfase na análise atenta da notação desse tipo de composição. Desde a formalização do sistema de notação em pautas (por Guido d'Arezzo no Século X) até a sistematização dodecafônica criada por Arnold Schönberg – e desenvolvida em paralelo por seus alunos Alban Berg e Anton Webern – a notação musical seguiu sofrendo profundas alterações, a cada momento, atendendo às demandas de sua efetividade a serviço de uma prática musical corrente. Por hora, nesse primeiro momento das pesquisas *pós-webernianas*, cabe novamente identificarmos menções da crise apontada por Ruwet nos escritos de Pousseur⁷.

[...] não se pode atribuir somente à falta de cultura, ou simplesmente de hábitos adequados, o fato de que não se percebiam inteiramente os ordenamentos seriais

⁷ Pousseur, por sua vez, responde a uma série de divergências com a argumentação de Ruwet no artigo *Forme et Pratique Musicales* (POUSSEUR, 1959).

utilizados. Uma divergência entre estes e o resultado perceptivo buscado existe de fato. (POUSSEUR, 2008, p.92)

[...] a contradição metódica momentânea [...] provém do fato que se busca realizar uma não-periodicidade integral com o auxílio de meios que pertencem ainda a uma ordem musical periódica: a notação métrica e um sistema serial ‘oriundo de técnicas temáticas’. O êxito é certo, mas obtido pela aplicação desses meios de maneira tão complicada que eles acabam por se inverter a si mesmos e dar lugar a algo totalmente diferente, a exatamente o contrário, a algo assimétrico, isto é, algo propriamente não-mensurável, que implica ‘sua própria imperceptibilidade’. (POUSSEUR, 2008, p.99)

Como consequência direta das crescentes determinações dos diversos parâmetros musicais em jogo nas composições seriais integrais, cada partitura se tornava um documento dessa vontade de controle absoluto, podendo ser vista (principalmente segundo a visão “mística” de Cage) como símbolo de um objeto *fechado* em si, determinando excessivamente o processo interpretativo do músico e, adotando uma forma extrema de prescrição diagramática dos materiais sonoros a serem executados. Em resumo, para Cage e aqueles que se alinhavam com sua posição, tal *fechamento* técnico se impunha sobre o intérprete de forma simbolicamente autoritária⁸. É de praxe que juntamente com as indicações *do que deve* se tocar na peça, conforme o alto nível de especificação do sinal na partitura, o *como deve* ser executado, invariavelmente, também influencia o trabalho do intérprete. A coordenação de parâmetros cada vez mais especificados implicava uma crescente quantidade de instruções e determinações, que se constituem como exigências técnicas prescritas pelos compositores aos intérpretes que, por sua vez, tornavam-se mais especializados nesse tipo de repertório, tornando-se um tipo de tecnocrata ou “*system-expert*” (TILBURY, 2008, p.234).

1.1.3 Indeterminação ≠ *sobredeterminação*

Nesse mesmo período, assumindo uma posição contrária aos ideais seriais, as composições e ideias de John Cage marcaram presença nas discussões da Música Nova quando, na forma de *ruído* (se comparado ao paradigma serial europeu) o compositor explorou em suas

⁸ No que concerne esse assunto cabe um comentário feito pelo pianista e escritor John Tilbury sobre o simpósio *O Legado de Webern* datado de 1966 e realizado no Allbright-Knox Art Gallery na cidade de Buffalo nos quais Henri Pousseur, Cornelius Cardew, Maryanne Amacher, Allen Sapp, Niccolo Castiglioni e Lukas Foss estavam presentes: “Part of the argument seems to have revolved around the issue of ‘determinism’ – Pousseur suggesting that a true understanding of Webern’s music leads to ‘mobile forms’, to a liberation of the performer, rather than towards the determinism exemplified in Darmstadt during the fifties. Cardew disagreed: ‘The idea that the performer is a machine is a naïve idea that comes from Webern’. Webern, in his view, was the bearer of that intolerable guilt – the subsequent creation of those monstrous edifices whose ineluctable and implacable presence dominated Darmstadt programmes and eventually, in the later part of the decade, precipitated a crisis, an impasse, which even its leading practitioners, such as Pierre Boulez, had to acknowledge.” (TILBURY, 2008, p.217).

composições procedimentos de acaso e aleatoriedade, produzindo resultantes musicais perceptivelmente semelhantes às dos serialistas integrais⁹. Mesmo se utilizando de técnicas composicionais distintas, o norte-americano declarou introduzir uma suposta nova técnica composicional: o uso de processos operacionais determinados para produzir resultados aleatórios dos parâmetros musicais. Igualmente debruçado sobre a ideia de oposição à tradição, Cage teria explorado métodos de organização dos materiais de forma não sistemática (se comparado aos europeus). Alegando valer-se de processos de escolha através da criação de tabelas dos parâmetros a serem usados na composição, ordenando-os através de *operações aleatórias* indicadas pelo assim chamado *oráculo* do livro I-Ching por seus praticantes, teria composto as obras *Music of Changes* (1951) e *Music for Piano 3* (1953).

Metodologicamente, *Music for Piano 1 e 2* (1952-3) nos mostram indícios de um processo composicional já em fase de exploração direta da subversão do *métier* do compositor, assim como literalmente, do *papel* da partitura no desenvolvimento escritural da mesma. Pois ainda que se utilizando de escrita tradicional, nessas duas obras em específico o compositor teria se valido da percepção visual de imperfeições na regularidade do papel da partitura para inserir pontos nos quais poderia colocar alturas de notas, de forma que essas correspondessem a alturas da tessitura do piano. As durações, nesse caso, ficariam a cargo do intérprete. O discurso de Cage em torno dessas duas composições é especificamente sintomático na identificação dos aspectos em jogo nas bases experimentais das composições de vanguarda que viriam ser escritas na década seguinte: a *escritura* musical juntamente com a manipulação e transformação do código notacional tradicional, somado a uma cada vez mais solicitada participação do intérprete no processo de formalização do resultado final da obra.

Aspectos inerentes ao experimentalismo das primeiras obras do compositor americano se tornarão também *moeda de troca* entre alguns compositores da Música Nova e da “*escola Cageana*”. No entanto, como pergunta Michael Nyman (1974, p.43), não seria um equívoco unificar as motivações filosóficas e estéticas propostas por Cage como uma *escola*?

No início dos anos cinquenta, em Nova Iorque, o contexto artístico se manifestava reivindicando suas próprias bases criativas. A reivindicação do pensamento Zen budista, juntamente com novas práticas nas artes plásticas (as *action paintings* de Pollock, o início da *performance, do site specific* e os *mobiles* de Calder), proporcionavam uma atmosfera de encorajamento e inovação a uma nova geração de compositores que se reuniam em torno de

⁹ Sobre a resultante musical das especulações seriais, Henri Pousseur (2008, p.89) comenta: “Justamente nos casos em que as construções mais abstratas são aplicadas, não raro temos a impressão de estar diante dos resultados da ação de algum princípio aleatório.”

Cage. É certo que compositores como Earle Brown, Morton Feldman e Christian Wolff passaram por tutelas do ancião Cage. Ainda que não adotando as inclinações ao Zen assumidas por Cage, eles acreditavam se apoiar sobre suas próprias convicções, mesmo que dividindo atitudes composicionais muito semelhantes à do *mestre*.

Imagine que, como a música contemporânea continua mudando da maneira como eu estou mudando, o que será feito é liberar mais e mais os sons de idéias abstratas sobre eles e, mais e mais exatamente para deixar com que eles sejam fisicamente únicos¹⁰. (CAGE apud NYMAN, 1974, p. 42)

Partir do pressuposto autopromocional *cageano* (como explicitado acima) de que a linguagem musical como um todo possa ser transformada pela prática individual será uma das marcas principais associadas à construção de sua imagem pública. Como forma de divulgação de suas obras em estado gradativo de *desmaterialização*, o compositor (enquanto personalidade) será cada vez mais associado *simbolicamente* à imagem do transgressor experimental. Se um processo de desmaterialização da linguagem chega ao seu ponto crítico – assim como constatamos em obras indeterminadas e aleatórias após a década de 1950 – o que pode sobrar dessa transgressão senão o protagonista?

A *Music of Changes* de Cage foi mais uma indicação de que as artes em geral estavam começando a lidar conscientemente com o material “dado” e, em graus variados, liberando-as dos conceitos herdados e funcionais de controle.¹¹ (BROWN apud NYMAN, 1974, p. 42)

Parece-me que o tema da música, de Machaut a Boulez, sempre foi sua construção. Eles devem ser construídos... Para demonstrar qualquer ideal formal na música, seja pela estrutura ou pela restrição, é uma questão de construção, em que a metodologia é a metáfora controladora da composição... Somente por “não fixar” os elementos tradicionalmente usados para construir uma peça de música poderiam os sons existirem em si mesmos – não como símbolos ou memórias, que eram memórias de outra música para começar.¹² (FELDMAN apud idem)

¹⁰ “Imagine that as contemporary music goes on changing in the way that I’m changing it what will be done is to more and more completely liberate sounds from abstract ideas about them and more and more exactly to let them be physically uniquely themselves.”

¹¹ “Cage’s *Music of Changes* was a further indication that the arts in general were beginning to consciously deal with the ‘given’ material and, to varying degrees, liberating them from the inherited, functional concepts of control.”

¹² “It appears to me that the subject of music, from Machaut to Boulez, has always been its construction. They must be constructed... To demonstrate any formal ideal in music, whether structure or stricture, is a matter of construction, in which the methodology is the controlling metaphor of the composition... Only by ‘unfixing’ the elements traditionally used to construct a piece of music could the sounds exist in themselves – not as symbols, or memories, which were memories of another music to begin with.”

Desse momento em diante, percebemos um claro posicionamento negativo por parte dos norte-americanos *experimentalistas* em relação ao controle sobre o som. Se adotarmos sua visão positivista da história da música como um crescente autoritarismo da notação sobre o fenômeno sonoro, perguntamo-nos: seria esse suposto controle causado pela função social da música como linguagem? Se sim, em que medida o projeto norte-americano de ruptura também não opera de acordo com o processo de individualização e alienação do pensamento burguês? E seria o projeto vanguardista europeu tão diferente assim do americano, ou seria apenas uma outra face da mesma moeda? O que resta de inexplorado em suas reflexões é a incoerência de permanecerem promulgando sua atividade como compositores, inclusive nos meios tradicionais de difusão do repertório histórico da música erudita ocidental, enquanto expressamente abdicam do controle ou da construção autoral de um discurso sonoro.

Justificações filosóficas à parte, fato é que, do ponto de vista perceptivo, em diversas obras (sejam dos europeus ou dos norte americanos), o processo de criação não leva em conta a memória como parâmetro *diferenciador* dos elementos presentes na fruição musical, assim como ocorreu na construção do fluxo sonoro desde a Renascença. Postas em contraste tanto *Music of Changes* (1951) de Cage, quanto *Structures* (1951) de Boulez, ambas as obras soarão semelhantes. Ontologicamente serão de extrema diferença, mas soarão *descontinuamente* (POUSSEUR, 2008, p.98) semelhantes.

A influência de outras artes, motivada pela abertura de horizontes (e de mercado) a que convidavam as novas poéticas e movimentos artísticos (em especial nas artes plásticas), levaram tanto os europeus (alguns mais do que outros) quanto os norte americanos a experimentarem novas formas de comunicar ideias musicais diferentes das propostas na década anterior. Partindo de recursos e procedimentos menos restritivos e hegemônicos que os do serialismo integral, compositores como Henri Pousseur, Maurício Kagel, György Ligeti, Karlheinz Stockhausen, Cornelius Cardew, John Cage, Christian Wolff, Earle Brown, Morton Feldman e La Monte Young adotaram formas mais individualizadas e dialógicas de se fazer música. Nesse estágio de pesquisa, a vanguarda se mostra interessada no questionamento dos vínculos tradicionais entre compositor e intérprete, autoria e *performance*, obra e improvisação.

Na época, muito se focou na função e forma da notação dessas *situações onde sons podem ocorrer* (vide a *peça/performance 4'33''* (1952) de John Cage). Porém, ainda mais relevante como exemplo de partitura experimental e totalmente gráfica, temos *Projections* (1950-1) de Morton Feldman (Fig. 4). Nesse caso, a partitura escrita para violoncelo estabelece um plano geral de estruturas temporais das quais o material sonoro específico fica a cargo do

músico. Como indicação, a partitura apenas oferece três representações gráficas de registros possíveis (grave, médio e agudo) dos quais o intérprete deve escolher as notas a serem tocadas de acordo com os períodos organizados e coordenados, por sua vez, com o auxílio de linhas pontilhadas. Sobre ela, Feldman comenta, “De modo a não envolver o performer (ou seja, eu mesmo) em relacionamentos da memória, e porque os sons não tinham mais uma forma simbólica inerente, eu permiti indeterminações em relação ao tom”¹³ (FELDMAN em NYMAN, 1974. p. 44). Apesar de utilizar uma notação integralmente não tradicional, o autor ainda detém um alto controle sobre a estrutura geral da obra, deixando a cargo do intérprete a escolha das notas e das dinâmicas.

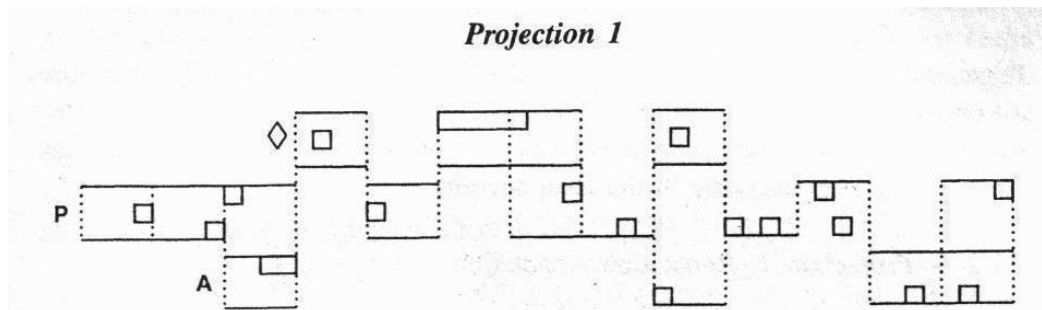


Figura 4. Excerto da partitura *Projection 1* de Morton Feldman. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/S1752196312000363>. Acessado em: 02 de julho de 2018.

Um exemplo de representação gráfica ainda mais aberto às decisões do intérprete em partituras é uma das peças do opus *Folio* (1952-4) de Earle Brown. *December 1952 (Folio)*, para número indefinido de instrumentos, escrita/desenhada por Brown (Fig. 5), é constituída por uma única folha desenhada com retângulos pretos de tamanhos e espessuras diferentes. A peça não apresenta instruções prévias de interpretação.

¹³ “In order not to involve the performer (i.e. myself) in memory (relationships), and because the sounds no longer had an inherent symbolic shape, I allowed for indeterminacies in regard to pitch.”

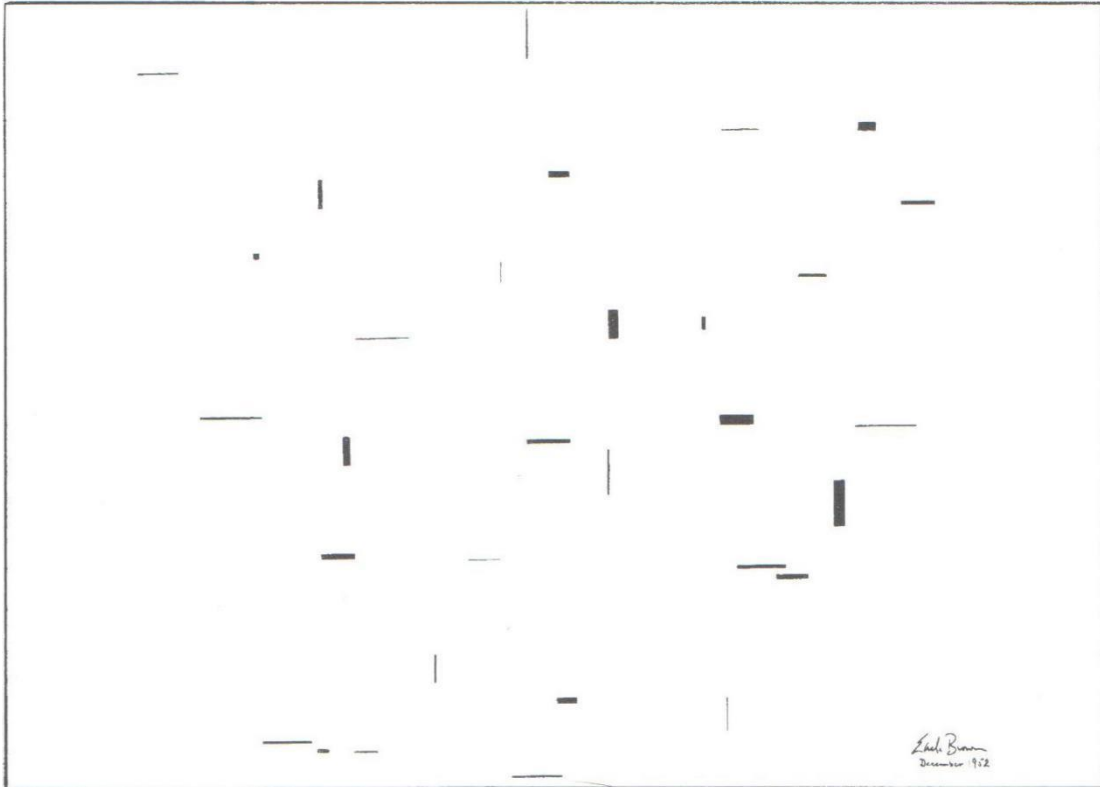


Figura 5. *Folio* (1952-4), *December 1952*, Earle Brown (BROWN in PRÉVOST, 2006, p.255).

Como dito anteriormente, até mesmo alguns compositores da escola pós-weberniana também se enveredaram pelas experimentações notacionais e pelas composições mais *abertas*, nas quais os músicos pudessem ter um certo grau de decisão estrutural dentro da peça escrita pelo compositor. A peça *Zyklus n° 9* (1959) de Karlheinz Stockhausen, composta para percussão solo, é uma dessas tentativas na exploração dos limites da determinação do discurso musical. Como evidenciado na Figura 6, o músico lê as indicações temporais e instrumentais da pauta central da página e em determinados momentos tem de escolher entre a leitura de um dos quadrados localizados sobre ou abaixo dela, dessa maneira omitindo completamente um ou outro quadrado. Mesmo que circunscrito aos limites criativos determinados na sua totalidade pelo compositor, o músico apresenta um alto grau de escolha, *decidindo*, por assim dizer, qual será a montagem formal da peça.

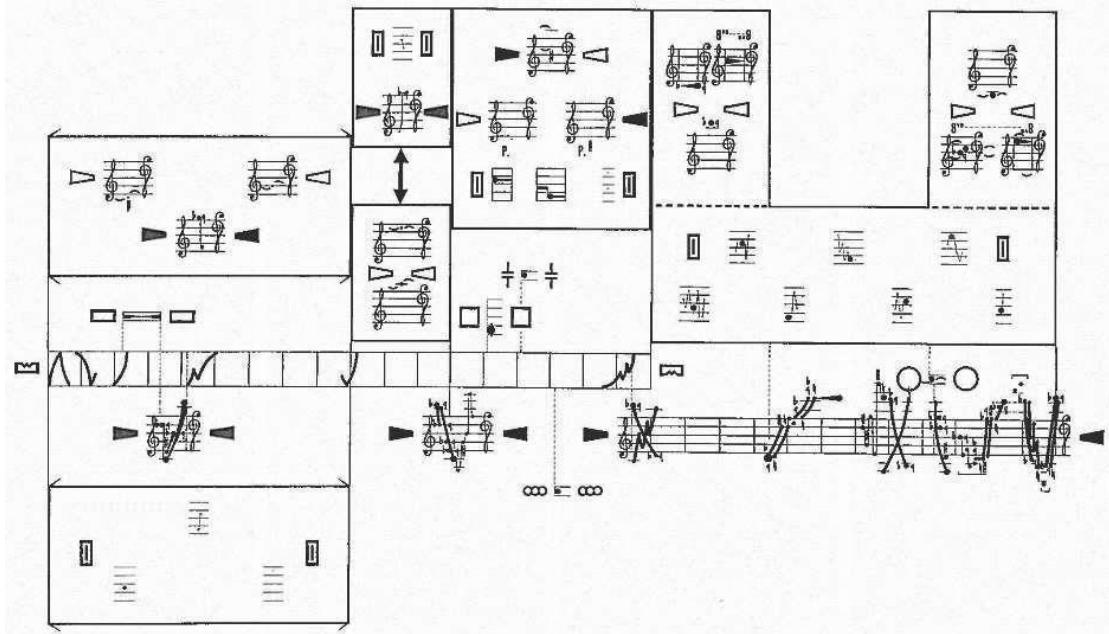


Figura 6. Karlheinz Stockhausen, *Nr. 9 Zyklus* (1959)

De modo geral, podemos identificar que ambas as *escolas*, cada uma da sua própria forma, exploravam a manipulação da escrita e da notação como importante meio acessório no desenvolvimento e especulação de composições de diversas naturezas. Na segunda metade do Século XX a partitura musical começa a ser manipulada de forma cada vez mais extrema; muitos são os casos em que o próprio código visual musical se encontra no centro das propostas poéticas dos compositores de modo a afastar os limites entre partitura e artes visuais, pendendo claramente para a segunda, em detrimento da clara função de uma partitura musical.

1.2 *Treatise*: um “falso” problema musical

A partitura gráfica *Treatise* (1963-67) de Cornelius Cardew pode ser considerada um trabalho de referência na discussão acerca do repertório musical da segunda metade do Século XX, em especial daquele que abdicou, totalmente ou em partes, da notação musical tradicional. Nenhum compositor antes (e provavelmente ninguém desde então) tentou escrever uma partitura tão ambiciosa (seja em escala ou em riqueza gráfica) se utilizando de outro tipo de notação que não a da prática comum. Para uma partitura de suas dimensões, *Treatise* é plasticamente estimulante e sua realização foi cuidadosamente executada (na ocasião, refletindo o trabalho formal de Cardew como designer gráfico).

Embora *Treatise* tenha sido projetada (idealmente e visualmente) por Cardew como um sistema consistente de elementos simbólicos – se vista como uma composição musical – a

partitura é definitivamente hermética quanto à sua interpretação, possibilitando apenas comentários especulativos acerca da sua organização e sua prescrição musical. De fato, o compositor tornou sua indeterminação ainda maior ao não fornecer um guia de instruções para facilitar a interpretação desses elementos. Nesse sentido – visto que o código notacional foi historicamente desenvolvido de forma a buscar uma maior clareza comunicativa do significado musical no interior de uma sintaxe definida – ao não fornecer instruções, Cardew não apenas privou *Treatise* de uma interpretação simbólica específica, como também o privou de um significado musical claro.

1.2.1 As partes de *Treatise*

Treatise (em português, Tratado) foi inicialmente criada pelo compositor inglês Cornelius Cardew entre os anos de 1963 a 1967, com a intenção de organizar um total de 67 categorias de elementos gráficos¹⁴ que resultariam numa partitura musical *aberta*, desprovida de instruções para sua leitura. Em paralelo a extensos estudos sobre o trabalho filosófico de Ludwig Wittgenstein, o compositor se valeu de reflexões acerca da linguagem musical ocidental e do funcionamento de seu código (a notação) para elaborar o contexto poético da obra em questão.

Publicada como uma partitura gráfica – originalmente em 1967 pela Galeria *Upstairs Press*, em Buffalo, nos EUA¹⁵ – *Treatise* é um quebra-cabeça notacional de 193 páginas, das quais as únicas informações extramusicais contendo alguma dimensão semântica *a priori*, são:

- Capa e contracapa: o título da obra, o nome do autor, o logotipo da editora (na capa há o número *Nº 7560* e na contracapa estão os nomes das cidades nas quais a empresa possui escritórios), duas pautas musicais em branco e sem clave no canto inferior (sendo esses os únicos elementos presentes em todas as páginas seguintes, começando na capa e indo até a

¹⁴ Segundo o próprio compositor afirma em uma publicação posterior à partitura, publicada em 1971, chamada *Treatise Handbook*, “Early in 1963, on the basis of an elaborate scheme involving 67 elements, some musical, some graphical, I began sketching what I soon came to regard as my *Treatise* [...]” (CARDEW, 2006, p.97). No entanto, em sua biografia *A Life Unfinished* (TILBURY, 2008), o autor e pianista enfatiza a dificuldade de se chegar exatamente nesse número de elementos: “The problem was compounded by the extraordinary fecundity of the score and elusiveness of the signs which constantly combine and change in bewildering fashion, contributing to an exhilarating and vivifying impression of movement in the notation. So it was partly in desperation that we agreed that an approximate figure, say between sixty and seventy, would be acceptable. However, our first count was far too general and amounted to less than thirty”.

¹⁵ No entanto, a versão que abordamos aqui corresponde à segunda edição da partitura, impressa pela editora Edition Peters no ano de 1970.

última página da publicação, as pautas são separadas por uma margem em branco de dois centímetros entre as laterais);



TREATISE

CORNELIUS CARDEW

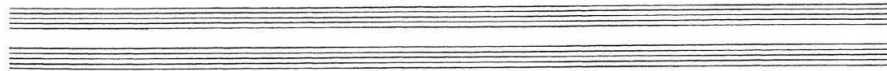
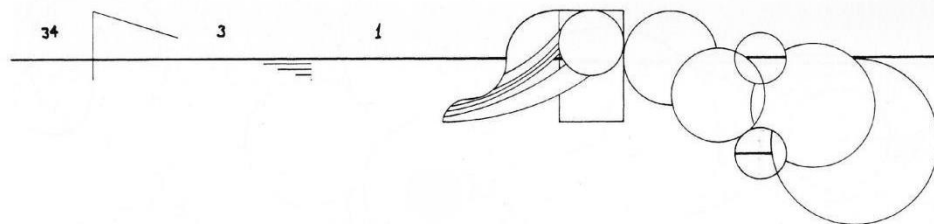


Figura 7. Capa da partitura (CARDEW, 1970).

- Primeira página¹⁶: “© 1967 by Gallery Upstairs Press, USA”, “© 1970 assigned to Hinrichsen Edition, Peters Edition Limited, London” (ambos impressos);



© 1967 by Gallery Upstairs Press, USA
 © 1970 assigned to Hinrichsen Edition, Peters Edition Limited, London

1

Figura 8. CARDEW, 1970, p.1.

¹⁶ Cada página apresenta no canto inferior direito o seu número correspondente na publicação. Ao que tudo indica, pela natureza gráfica da marca, essa inscrição foi feita à mão pelo próprio compositor.

- Página 193: “1963-67” (escrito a mão);



Figura 9. CARDEW, 1970, p.193.

- Página 195: “Nenhuma parte deste trabalho pode ser reproduzida, por qualquer motivo, por qualquer meio, incluindo qualquer método de reprodução fotográfica, sem a permissão do editor.¹⁷” (impresso e adicionado pela editora ao documento original);

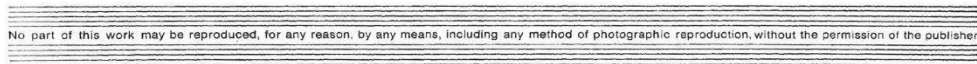


Figura 10. CARDEW, 1970, p. 195.

Pelo que consta, o compositor ficou satisfeito com a ausência de qualquer introdução ou instruções atreladas à publicação. No entanto, devido à extensão do trabalho, exigiu-se a

¹⁷ "No part of this work may be reproduced, for any reason, by any means, including any method of photographic reproduction, without the permission of the publisher"

posteriori da publicação da partitura (quatro anos depois) uma segunda publicação – *Treatise Handbook* – que serviria de auxílio ao trabalho interpretativo da peça.

Eu escrevi o *Treatise* com a intenção definitiva de que ele deveria se sustentar inteiramente por conta própria, sem qualquer forma de introdução ou instrução para enganar os futuros performers em se submeterem a “fazer o que lhes é dito”. Assim, é com grande relutância – uma vez tendo conseguido, por algum acaso, a publicação “mais limpa” que era possível imaginar – que me permiti ser persuadido a coletar, na forma de publicação, essas obscuras e, quando não obscuras, desinteressantes observações.¹⁸ (CARDEW, 1971 in PRÉVOST, 2006, p.97)¹⁹

1.3 Cardew e a tradição

1.3.1 Da *Royal Academy of Music* ao serialismo

Brian Cornelius McDonough Cardew nasceu no ano de 1936 em uma família de classe média inglesa, em Winchcombe (Gloucestershire). Sua mãe, Mary Ellen Russell, foi uma pintora e professora; seu pai, Michael Cardew, foi um ceramista de relativo reconhecimento no campo das artes visuais britânicas. A partir de uma criação liberal, justaposta com uma educação formal e rigorosa no sistema público inglês, Cardew teve contato com uma variedade cultural diversa²⁰. Segundo Michael Parsons (1938-) – co-fundador da *Scratch Orchestra* – tal ambiente “não convencional de atmosfera liberal boêmia” (PARSONS in PRÉVOST, 2006, ix) teria proporcionado as primeiras influências sobre o interesse do compositor na cultura oriental. De certa forma, tal cruzamento entre uma intelectualidade ocidental burguesa e uma leitura europeia da poética e filosofia oriental (proporcionada pela influência do trabalho de seu pai) permanecerá uma constante nas obras do compositor, uma espécie de denominador comum para o corpo de referências extramusicais de sua produção.

Quanto à sua primeira formação musical, esta se concentrou no estudo da música erudita ocidental e de seu repertório²¹. Enquanto completava seus estudos na RAM, Cardew se destacou

¹⁸ “I wrote *Treatise* with the definite intention that it should stand entirely on its own, without any form of introduction or instruction to mislead prospective performers into the slavish practice of ‘doing what they are told’. So it is with great reluctance – once having achieved, by some fluke, the ‘cleanest’ publication it were possible to imagine – that I have let myself be persuaded to collect these obscure and, where not obscure, uninteresting remarks into publishable form.”

¹⁹ Perguntamo-nos se essa persuasão não teria sido feita por meios de uma pressão publicitária por parte da editora, numa tentativa de facilitar a circulação da obra e assim ter a possibilidade de vender mais uma publicação atrelada à partitura.

²⁰ Para uma descrição mais detalhada da infância e anos de formação de Cornelius Cardew cf. TILBURY, 2008, p.1-50.

²¹ Cardew foi corista da Escola Coral da Igreja Canterbury (sudeste da Inglaterra), frequentou aulas de piano e violoncelo. Dando continuidade ao estudo instrumental, iniciou aulas de composição na *Royal Academy of Music* (RAM) que frequentou entre 1953-1957.

como pianista e compositor. Recusando (segundo o próprio) o conservadorismo inerente ao ambiente da academia daquele período, aproximou-se dos expoentes da autoproclamada música de vanguarda (termo que geralmente é associado aos compositores que frequentaram ou lecionaram nos cursos de verão de Darmstadt na Alemanha), chegando a realizar (em 1957) a primeira performance inglesa da peça *Structures I* (1952) de Pierre Boulez (1925-2016). Em referência ao conservadorismo do ambiente musical inglês, seu biógrafo²² John Tilbury (1936-) afirma que tal empreendimento na divulgação do repertório de vanguarda, tal qual inserido no contexto da RAM, teria sido o mais próximo que um aluno poderia chegar de um “ato rebelde”²³.

Suas composições dos anos de 1950 estão diretamente alinhadas com as técnicas da vanguarda da época. Geralmente escritas para formação camerística, solos, trio de cordas, sonatas para piano ou pequenos estudos de orquestração, algumas dessas produções iniciais despontam por seu tratamento serial. *String Trio n°1*, sua primeira obra catalogada, datada de 1954, é um exercício técnico e composicional estruturado sobre uma série de doze tons. Seu *Second String Trio* e *Three Rhythmic Pieces*, ambas de 1955, apresentam uma organização das alturas e articulação rítmica que refletem seu conhecimento da obra de Anton Webern (1883-1945). A Terceira Sonata (parte do conjunto de três Sonatas para Piano de 1955, 1956 e 1958, respectivamente) demanda certo virtuosismo técnico do intérprete e, não obstante, será a partir dela que Cardew atingirá relativa notoriedade entre os meios internacionais de formação da vanguarda²⁴ musical, dando assim início à sua formação profissional.

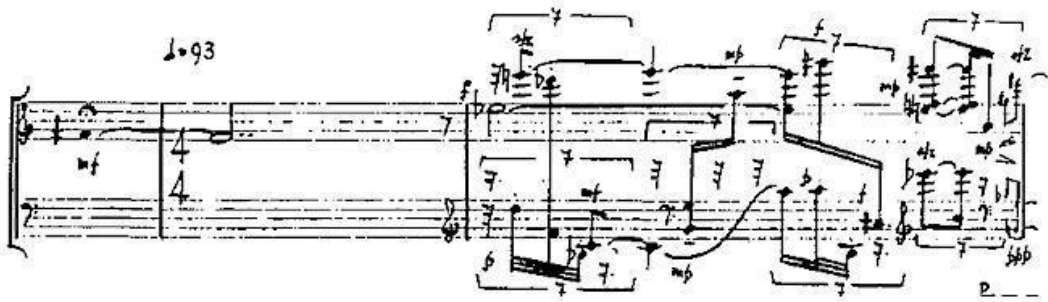


Figura 11. Fotocópia de manuscrito do primeiro compasso de *Piano Sonata n° 3* (CARDEW, 1958).

²² No decorrer do trabalho faremos diversas menções à biografia *A Life Unfinished*, escrita por Tilbury. A utilização dessa fonte se faz imprescindível no levantamento de dados sobre a trajetória de Cardew, pois Tilbury não apenas escreveu a única biografia sobre o compositor, mas também, trilhou uma carreira profissional em estreito diálogo e colaboração com Cardew.

²³ As obras para teclado de Bach, que eventualmente influenciaram suas composições politicamente engajadas (em especial seus *Piano Albums* e *Thälmann Variations*), permanecerão como um de seus laços com o repertório tradicional, mesmo durante sua fase experimental. Como veremos, técnicas apreendidas durante sua formação instrumental clássica serão retomadas e aplicadas em trabalhos dos anos de 1970.

²⁴ Para uma lista completa de obras, organizadas por gênero cf. Anexo A.

No ano de 1957, após receber uma bolsa de estudos alemã, Cardew estuda durante um breve período com o compositor Karlheinz Stockhausen (1928-2007), o que eventualmente resulta na sua contratação entre 1958-60 como assistente e copista do compositor alemão. No ano seguinte, ambos “colaboram” na obra orquestral *Carré* (1959-60), escrita para quatro orquestras e quatro coros mistos. Em entrevista para o filme *Cornelius Cardew 1936-1981*²⁵, Stockhausen comenta sobre seu contato com o então jovem compositor inglês:

Como um músico, ele era impressionante porque ele não era apenas um bom pianista, mas também um bom improvisador. Eu o contratei para se tornar meu assistente no final dos anos 50 e ele trabalhou comigo durante três anos. Eu dei a ele trabalho a ser feito que eu jamais teria dado para qualquer outro músico, o que significou trabalhar comigo na partitura que eu estava compondo. Ele era um dos melhores exemplos que se pode encontrar entre músicos, porque ele era tanto uma pessoa bem informada a respeito das mais recentes teorias composicionais quanto também era um performer. (STOCKHAUSEN in CARDEW..., 1986, tradução e transcrição nossa)

Apesar da heterogeneidade poética na trajetória de compositores que advogaram pela técnica serial no contexto europeu, em especial participantes dos cursos de verão em Darmstadt, Cardew relata (TILBURY, 2008) não ter encontrado um ambiente musical diferente do inglês ao chegar em Colônia. Segundo escritos do compositor, ambos os centros de formação seriam ambientes rígidos e criativamente áridos, chegando a extremos análogos a um dogmatismo religioso. Constituindo parte de seu relato sobre o trabalho na obra *Carré*, por sua vez publicado e dividido em duas partes no periódico *The Musical Times* em 1961 (cf. CARDEW, 1961 in PRÉVOST, 2006, p.23-38), Cardew comenta algumas das particularidades e idiosincrasias de sua colaboração com Stockhausen.

A “história” sobre essa peça é longa e mais angustiante do que a “história” sobre qualquer outra peça que eu já escrevi. O que não diz nada sobre seu valor. Como um pintor vienense observou – muito satisfeito consigo mesmo – para um crítico. “Sim, muito trabalho se deu na realização desse quadro”. “Bom, isso não é simplesmente uma pena,” – responde – “já que nenhum indicativo [do trabalho] eclodirá novamente”.²⁶ (CARDEW, 1961 in PRÉVOST, 2006, p.25)

²⁵ Dirigido por Philippe Regniez em 1986, o filme foi comissionado pelo *Arts Council* britânico e o *British Film Institute* para ser televisionado no Reino Unido como homenagem à morte de Cardew. Hoje o filme se encontra no acervo do *British Film Institute* (Londres) podendo ser acessado apenas mediante autorização e pagamento de taxa de exibição. Em diálogo com funcionários do acervo, constatamos que há uma média de 2 visitantes por mês no acervo do Instituto, algo que já revela a natureza privada do mesmo e que, por sua vez, limita consideravelmente o acesso às informações realizadas com a verba estatal inglesa.

²⁶ “The ‘story’ of this piece is longer and more harrowing than the ‘story’ of any other piece I have written. Which says something about its value. Like the Viennese painter who remarked — very pleased with himself — to a critic, ‘Yes, a lot of work went into that picture’. ‘Well isn’t that just too bad’, was the reply, ‘because none of it is ever going to come out again.’”

Além de um relato técnico e histórico relevante sobre a colaboração entre os compositores, um aspecto mais abrangente desponta no artigo. Em diversos momentos, ao delinear seu relato das pretensões estruturais e ideais na concepção de *Carré*, Cardew claramente identifica uma contradição entre as pretensões conceituais e sua estruturação musical no trabalho de Stockhausen. Mesmo que se atendo ao comentário das particularidades do seu trabalho de assistência junto do compositor alemão, Cardew acaba também por apontar para uma certa condição ideológica implícita no discurso serial da época, a existência de disparidades qualitativas entre estruturações, superestimadas (segundo ele), e uma dissociação (mesmo que parcial) da possibilidade de escuta das mesmas²⁷. A partir desse período de experiência, a trajetória do compositor delinea-se no início de um período de inquietação quanto aos preceitos composicionais que subjazem o meio musical serial. Lembremos que, nesse período, Cardew está inserido nos espaços e zonas de influência da autoproclamada vanguarda musical e, mesmo que descrente quanto às certezas seriais desde seu primeiro contato com tal meio, sua música ainda reproduz certos valores de troca implícitos a esse grupo – ou seja, sua retórica reproduz elementos ideológicos da bandeira levantada pela vanguarda musical.

Entre fazer parte e não se identificar totalmente com a vanguarda serial, o contato com o centro formativo de Darmstadt instigará o compositor a operar a partir de certa desconfiança com o projeto serial. Ao mesmo tempo, ele buscará por estratégias mais horizontais de colaboração musical entre os agentes (compositor, intérprete e audiência) em jogo no processo criativo. Nesse estágio, marcado por uma frenagem crítica na sua formação anterior, o compositor se questiona acerca do relacionamento entre as funções assumidas pelo compositor e pelo intérprete na relação profissional. Ao especular sobre os limites entre composição e interpretação, sua experiência com Stockhausen informará algumas das pretensões de suas obras experimentais seguintes. Em seus próprios termos, a produção experimental de Cardew buscará uma maior correspondência entre a liberdade criativa preconizada por ele e sua implementação em processos composicionais geradores de indeterminação da sintaxe musical. Seu foco se dará na incorporação da improvisação como elemento fundamental de sua composição e na experimentação gráfica do código musical.

²⁷ Se postos em termos de sua *valoração*, tal dualismo encontraria desdobramentos mais contraditórios quando escrutinados a partir da relação entre *trabalho concreto* e *trabalho abstrato*. Cardew aponta para essa questão (em música) no texto *Wiggly Lines Wobbly Music* (cf. ANEXO D).

1.3.2 A escola americana

No ano de 1958 em Darmstadt e em Colônia, Cardew teve seu primeiro contato com John Cage, David Tudor (1926-1996), Merce Cunningham (1919-1999) e Earle Brown (1926-2002). Sua imersão no contexto da música americana se deu enquanto performer e intérprete do trabalho desses artistas. A década de 1960 é comumente descrita como um período prolífico na realização e estreia (em recitais e turnês, geralmente realizados por Cardew e Tilbury) de obras da *escola americana*: Morton Feldman (1926-1987), Earle Brown, Christian Wolff (1934-), Cage e do próprio Cardew. Tilbury comenta que o interesse pela *escola americana*, por parte de ambos os músicos, se dava por meio de uma identificação ideológica com os compositores. Segundo Tilbury, eles demonstravam uma conexão particular com a tradição musical e sua história.

A predominância da música americana em nossos programas era significante; refletia particularmente uma atitude com relação ao passado que, como a dos americanos, era pura e simples: nós o rejeitamos [...] O fato de que os americanos não tinham banido nenhum acorde ou progressões de seus trabalhos me impressionava. Verdade, em última análise eles também criaram sistemas artificiais, mas estes pareciam não ‘policar’ a música do mesmo jeito que o serialismo Europeu o fazia.”²⁸ (TILBURY *apud* HARRIS, 2013, p.30).

Em sincronia com seu crescente interesse nas práticas composicionais de John Cage (1912-1992), as especulações poéticas de Cardew fizeram com ele buscasse dar vazão ao que em seu relato sobre *Carré*, o compositor chamou de “partitura base”, um tipo de notação que provê direções esquemáticas ou indicações verbais subjetivas que orientem o músico (visto por ele como colaborador ativo) a se envolver na “adição, alteração, modificação, oposição, protesto, destruição, restrição, delineamento, etc” (*ibid*) do material musical em gestação no processo interpretativo. A “partitura base” (que também podemos associar à noção de *obra aberta* do escrito Umberto Eco) se vale de um código notacional flexível e indeterminado. A posição de Cardew quanto à função da notação se firma na inevitabilidade de realizações díspares da partitura, que circunscritas às idealizações do compositor são incentivadas em estreita relação com o nível de abertura interpretativa desejado por ele e explícita pelo código

²⁸“The predominance of American music in our programmes was of significance; in particular it reflected an attitude to the past which, like that of the Americans, was pure and simple: we rejected it. [...] The fact that the Americans had not banned certain chords and progressions from their work impressed me. True, in the last analysis they too had created artificial systems, but these did not seem to ‘police’ the music in the way that European serialism did.” Chama a atenção a contradição em meio ao discurso vanguardista militante: recusa-se o passado, mas nenhum acorde é banido?

notacional. Aqui, o código não é mais visto pelo inglês como um sistema fechado a ser usado dentro de suas possibilidades, mas sim como um artifício gráfico autônomo na sugestão de fenômenos (ou eventos) musicais apresentados visualmente. A experimentação plástica desses casos disputa lugar com o caráter simbólico e convencional das notações tradicionais; tornam-se um tipo de conceito-imagem, oscilando entre os dois pólos da comunicabilidade musical, por vezes sintético e objetivo, por vezes hermético e subjetivo.

1.3.3 Os primeiros experimentos de Cardew com a notação gráfica

Ao almejar um distanciamento formal e retórico da noção de partitura tradicional, Cardew toma a notação (num primeiro momento em direta concordância com a ideologia americana) como um processo criativo autônomo. O qual sua manipulação gráfico/formal será encarada com maior liberdade, de modo que “a partitura deixa suas mãos e *qualquer* coisa pode acontecer a ela” (CARDEW, 1961 in PRÉVOST, 2006, p.26). Nesse contexto, a influência de Feldman não deve ser menosprezada em função da evidência dada à figura de Cage; sua incursão na breve história das experimentações visuais e interpretativas do século XX, aliadas à sua conexão com as artes visuais, foi pioneira – especialmente com a obra *Projections* (1950-1). Na ocasião de um programa de rádio (transmitido pela BBC em 1962) acerca da *escola americana* e referindo-se a um tipo de *estado mental* inerente ao processo criativo, Cardew dá indícios da dimensão subjetiva implícita na manipulação do aspecto indeterminado de certas obras.

[...] a música desses compositores brota de estados mentais, como seres, uma certa atitude mental conectada num tipo particular de atmosfera. O que acontece no interior dessa atmosfera, as decisões tomadas no seu interior, as conclusões alcançadas no seu interior, em uma palavra, a lógica de qualquer atividade interna a essa atmosfera, permanece completamente obscura a nós se não conseguirmos entrar no mesmo tipo de atmosfera.²⁹ (CARDEW, 1962 in PRÉVOST, 2006, p.39)

De modo geral, tal posicionamento reproduzido por Cardew se motiva pela recusa a preceitos vistos por ele como opressores do fluxo criativo. Atuando duplamente como performer e compositor, o inglês gradativamente se posicionou junto a expoentes do experimentalismo americano, os quais, como visto anteriormente, representavam, ao mesmo

²⁹ “[...] the music of these composers springs from states of mind, as of being, a certain attitude of mind embedded in a particular atmosphere. What goes on in this atmosphere, the decisions taken in it, and conclusions reached in it, in a word the logic of any activity within this atmosphere, remains completely obscure to us if we cannot enter into the same atmosphere.”

tempo, uma negação do conservadorismo inglês e do paradigma serialista europeu. Assim como descrito por Cardew em 1974 (*cf. Stockhausen Serves Imperialism and other articles*; CARDEW, 1974 in PRÉVOST, 2006, p.155), o uso de diversas formas de notação e o uso da indicialidade musical indeterminada, somada à diluição dos limites entre compositor e intérprete³⁰, serão elementos sintomáticos de sua “fonte ideológica” (TILBURY *apud* HARRIS, 2013, p.33) e da influência da “escola de Cage”.

Em *Memories of You*, obra de 1964, Cardew presta homenagem direta a Cage, utiliza o mesmo sistema notacional que ele na peça *Concert for Piano and Orchestra* (1957-58). Como indicada pela iconografia presente em ambas as notações, a localidade da fonte sonora a ser produzida pelo pianista é sugerida por elementos gráficos, deixando em aberto os demais parâmetros musicais (altura, intensidade, duração e a resultante timbrística) que, por sua vez, são elementos fundamentais para a diferenciação entre os eventos musicais de uma dada execução de uma composição musical qualquer (Figura 12).

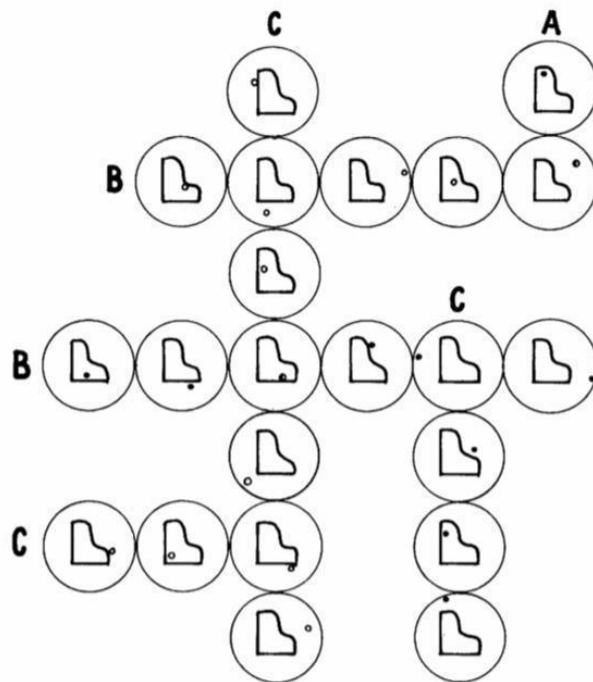


Figura 12. Excerto da partitura *Memories of You* (1964) de Cornelius Cardew (CARDEW, 1967).

³⁰ Sobre esse aspecto, a concepção de Earle Brown sobre essa diluição é elucidativa ao propor a distinção entre “execução composta” e “composição executada” na implicação dos músicos na “própria geração da obra” (BROWN *apud* BOSSEUR, 2014, p.115).

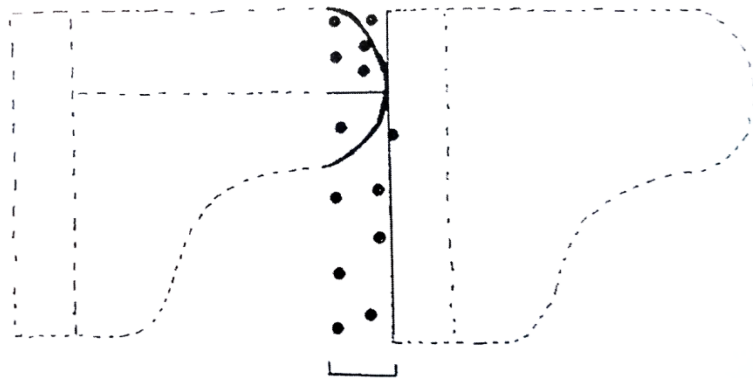


Figura 13. Detalhe da partitura para a obra *Concert for Piano and Orchestra* (1957-58) de Cage (CAGE em HARRIS, 2013, p.34).

Outro exemplo particular desse período de assimilação dos ideais *cageanos* na obra de Cardew é *February Pieces for Piano* (1959-61), a qual ainda reflete certa confluência entre sua formação serial e as orientações de caráter indeterminado na estrutura da obra (Figura 14). Nesse caso, há uma clara semelhança entre as estruturas móveis das *Intermissions 6 for 1 or 2 pianos* (1953) de Feldman e da *Klavierstück XI* (1957) de Stockhausen. De um ponto de vista lógico, as descrições providas pelo compositor são um escrutínio minucioso das possibilidades interpretativas em jogo no processo de montagem da obra, algo que se tornará uma prática recorrente em obras do compositor na década de 1960.

TANTO

Toque cada ou qualquer das *February Pieces* separadamente - comece com qualquer seção ou toque a peça ciclicamente, juntando seu fim com o começo (na III leia cada seção normalmente - adiante -, mas em reverso da ordem de cada seção - ou seja, vire ao contrário as páginas e junte o começo com o fim.)

OU

Dois, três ou todos os sistemas podem ser combinados, para começar, de acordo com o seguinte esquema:

Depois de tocar uma seção

- Do primeiro ou segundo sistema, toque tanto a seção seguinte do primeiro ou segundo sistema, ou a mesma seção do terceiro, ou o quarto sistema.

- Do terceiro ou quarto sistema, toque tanto a seção seguinte do terceiro ou quarto sistema, ou a mesma seção do primeiro, ou o segundo sistema.

Se o músico se encontrar impedido de continuar sem ter repetido um grupo tocado anteriormente, ele *pode* se utilizar disso como desculpa para parar.

Ter tocado todo o material não é *necessário* antes de parar ou antes de repetir um grupo tocado anteriormente.³¹ (CARDEW, 1962a)

³¹ "EITHER; play each or any of the February Pieces separately – start with any section and play round the piece, joining the end to the beginning (in III read each section normally – forwards – , but reverse the order of the sections – i.e. turn over pages backwards and join the beginning to the end.); OR; two, three or all four systems may be combined, to start with, according to the following scheme: After playing a section; – of the first or second system, play either the succeeding section of the first or second system, or the same section of the third or fourth

No trecho traduzido acima, sua descrição meticulosa cria certa distinção em relação às abordagens da *escola americana*, pois em Feldman e muitas vezes em Cage, tais elucubrações probabilísticas estão ausentes e dão lugar a instruções mais gerais ou poéticas³². Como veremos no item seguinte e, especialmente no capítulo dois, Cardew experimenta com suas obras de maneira a incorporar analogias conceituais de leituras feitas sobre os filósofos Ludwig Wittgenstein (1889-1951) e Gottlob Frege (1848-1925). Mesmo que presentes conceitualmente, questionamentos filosóficos referentes à virada linguística do Século XX (em especial, reflexões feitas sobre o limite da linguagem em relação a função do código notacional) podem ser identificados na poética do compositor.

2 section 1

February I (1st System)

February II (2nd System)

February III (3rd System)

(4th System)

section 1

Figura 14. Primeira seção de *February Pieces for Piano* (CARDEW, 1962b).

system; – of the third or fourth system, play either the preceding section of the third or fourth system, or the same section of the first or second system. If the player finds himself unable to continue without repeating a group already played, he *may* use this as an excuse to stop. To have played all the material is *necessary* neither before stopping, nor before repeating a group already played.”

³² Como é o caso de obras do final da década de 1940 de Cage. *Sonata and Interlude I* (1948) por exemplo apresenta a seguinte sugestão, “se você aprecia tocar as Sonatas e Interlúdios, logo o faça de tal modo que pareça certo para você” *If you enjoy playing the Sonatas and Interludes then do it so that it seems right to you* (CAGE, 1948).

1.3.4 *Octet '61*

A partitura de *Octet '61* (com duração indeterminada) consiste na ordenação de 60 “eventos musicais”, sendo adicionado mais um, que pode ser incorporado livremente pelo intérprete no decorrer da peça. Formalmente a obra é cíclica – “comece em qualquer lugar juntando o final com o começo ou o começo com o final caso você esteja lendo de trás para frente” (CARDEW, 1962b). A abordagem de Cardew ao fazer da plasticidade do código um elemento musical informativo e essencial no processo de montagem da peça se dá pela repetição de certos símbolos em contextos diferentes da obra. A unidade visual proporcionada pela repetição de certos motivos visuais faz com que a ocorrência e recorrência de determinados atributos gráficos sirvam de estímulos para induzir processos significativos na criação de uma sintaxe musical inerente à percepção e escolhas do músico. Nesse sentido, tal operação de repetição e diferenciação visual pode ser usada como uma espécie de *princípio unificador* gráfico, o qual sugere direcionalidades possíveis ao sonorizar determinado símbolo no decorrer da interpretação. Em outras palavras, se identificada e manipulada conscientemente pelo intérprete (tal qual veremos em *Treatise*), a recorrência de certos elementos pode vir a informar uma indicialidade musical latente e se, por sua vez, sofrem algum tipo de transformação visual ao longo da notação, pedem por algum tipo de modificação sonora quanto ao material musical precedente.



Figura 15. Exemplos de símbolos gráficos presentes em *Octet '61* (CARDEW, 1962b).

Apesar da partitura de *Octet '61* apresentar certos sinais convencionados pela notação tradicional (pautas, claves, acidentes, intensidades e cabeças de nota), muitos deles são modificados ou “estendidos” graficamente e, no entanto, o compositor salienta que tais possíveis interpretações devem corresponder objetivamente a sons, pois crê que cada sinal apresenta atributos notacionais suficientes para descrever um contexto musical onde sua configuração proporciona uma continuidade para as interpretações dos símbolos seguintes. Das 60 configurações que compõem a obra, duas são destacadas nas instruções de leitura da partitura. A seta incorporada ao símbolo 35 (Fig.16) é indicada pelo compositor como um “para fora, algo completamente diferente”³³, que segundo suas intenções composicionais, dá certa identidade à obra. Para o compositor, ela (a peça) “será (ou não será) conhecida e lembrada como ‘a peça onde algo peculiar acontece no meio’” e acrescenta, “se algum compositor ou compositor em potencial interpretar a peça desejando tomar o problema da forma sobre seus próprios ombros, provavelmente ele irá interpretar [a configuração 35] no início ou no final”.

Para aqueles a quem a *forma* geral da obra se apresenta como um problema ao interpretar *Octet '61*, Cardew propõe a descrição do segundo símbolo da Figura 16 (constando apenas nas instruções) como uma espécie de *coringa* interpretativo – “usar em qualquer lugar na frequência que desejar” – e sugere que tal elemento pode ser utilizado musicalmente como pontuação, interpolação ou diretrizes específicas variadas; “Todos os procedimentos podem ser legitimados”(ibid). Aqui novamente vale ressaltar a preocupação, mesmo que ironizada, de Cardew em evidenciar as possibilidades formais potenciais que sua “partitura base” apresenta se vista sob a ótica de um código aberto.

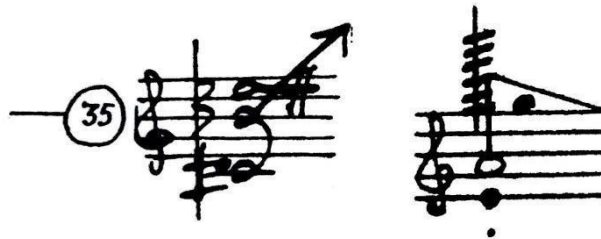


Figura 16. Símbolo 35 e símbolo *coringa* de *Octet '61* (CARDEW, 1962b).

³³ Uma das interpretações feitas pelo próprio Cardew de *Octet '61* deu origem à primeira das três peças para piano solo da obra *Three Winter Potatoes* (1961). Nela o símbolo 35 corresponde a um parafuso inserido nas cordas do Ré central produzindo um som distinto do resto do timbre das outras notas da tessitura da obra. Ao final do movimento, o compositor pede que o parafuso seja retirado, logo operando como um gesto de encerramento da performance.

Acrescentamos “potenciais”, pois diversos elementos gráficos (senão sua maioria) são deixados em aberto pelo compositor. Um deles corresponde aos números sugeridos iconicamente nas várias configurações visuais que compõem a partitura (por exemplo os números 8 e 3 presentes nos gráficos 49 e 50 da Fig. 15). Mesmo que obscuros quanto à sua função no auxílio da interpretação e montagem da peça, a procedência à qual tal artifício presta homenagem simbólica é direta graças ao título da obra. Numa passagem que se assemelha ao estilo retórico das próprias elucubrações conceituais de Cardew³⁴, Jasper Johns discorre conceptualmente³⁵ sobre o processo criativo presente na gênese das pinturas *0 - 9*, de 1960.

Eu aprendi que havia a possibilidade de se fazer algo que não tinha de ser filtrado através de julgamentos feitos por alguém a respeito do que se estava fazendo; esse indivíduo poderia se preparar para fazer algo e fazê-lo. As pinturas que se seguiram imediatamente, as quais eram pinturas de alvos e números, me deram essa mesma oportunidade – de se sentir removido do trabalho, neutro quanto a ele, envolvido no fazer, mas não envolvido no julgamento do mesmo. (JOHNS apud TILBURY, 2008, p. 153)

A partir da explanação de Johns podemos inferir que Cardew também almejou um experimentalismo formal que colocasse em questão o problema da significação do código em relação a intenção comunicativa do artista. Se inicialmente a aparência não convencional da partitura pode vir a alienar o músico de seu treinamento formal anterior, a tentativa de se familiarizar com a retórica e gestualidade musical do repertório experimental que se formou nessas últimas décadas pode revelar nas instruções desse tipo de obra (por vezes paradoxais ou duvidosas) o liberalismo estético que permeia diversas obras desse período. Em *Octet '61*, esse intuito libertário primeiramente se faz presente quando do “curto circuito” simbólico proporcionado pelo jogo entre imagem gráfica e notação tradicional. Mesmo na recusa das tradições musicais, a poética da obra dialoga (mesmo que evidentemente negando-a) com a tradição e as tentativas de *tabula rasa* pós seriais. Cardew rejeita a possibilidade de uma

³⁴ Especialmente sua abordagem cerebral sobre o fenômeno da música como linguagem e de sua recusa das convenções simbólicas da tradição musical europeia *pari passu* sua momentânea aceitação da filosofia *zen* de Cage.

³⁵ Aqui faz-se necessário um questionamento sobre o uso retórico da linguagem verbal como artifício (de função mais mercadológica que artística) das práticas conceituais que se tornaram moeda de troca entre artistas visuais e compositores da *escola americana* na segunda metade do século XX. Seria o uso retórico da linguagem verbal um sintoma da maior aceitação da música experimental enquanto prática estética pelo mercado das artes visuais? Richard Middleton, na ocasião de seu artigo sobre o livro de Michael Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond* parece apontar para a mesma questão. “O que eu não consigo entender é porque os fazedores da música experimental... escrevem tão vastamente sobre ela... Uma das principais premissas da fé experimentalista é que a significação do som pela tradição musical do Ocidente deve ser quebrada; o som deveria ser escutado por ele próprio, sem as complicações de significado, de ideias, da psicologia, das emoções. Porque então não se concentra no fazer e escutar, ao invés do escrever – e talvez no persuadir o resto de nós a aderir a ela?” (MIDDLETON, 1975 apud ANDERSON, 2014, p.9).

performance espontânea como resposta à partitura, ao passo que ainda enfatiza a necessidade em se prestar atenção à forma da notação: “Tocar a partir da partitura não é recomendado exceto para performers experientes”. O que se pode inferir desse alerta nas instruções é que Cardew considera um performer experiente como um “leitor experiente” (um tipo de músico que ele identificava em David Tudor ao interpretar as obras dos americanos), um músico de olhar experiente, cuja agilidade mental esteja em sintonia com sua resposta instrumental e sua familiaridade (mesmo que em negação) com o repertório de *gestos* musicais.

Como veremos no capítulo seguinte, a questão da gestualidade e da espontaneidade do músico ganharão maior enfoque na produção e trajetória de Cardew. Em meados da década de 1960, a improvisação e uma maior especulação acerca da possibilidade inspiradora da manipulação do grafismo do código musical nortearão os direcionamentos do trabalho do compositor inglês.

2. Para uma crítica de *Treatise* (1963-67)

Tanto a escola americana como a vanguarda européia hesitaram frente à questão romântica da “auto expressão” musical. Em Cardew, tal título, usualmente dado ao intérprete virtuoso, era motivo de comentários paradoxais que, por sua vez, já mostram indícios de sua visão dialética e consciente do jogo entre expressão individual e comunicação socialmente construída – própria a qualquer linguagem. Sobre esse aspecto, em uma transmissão na rádio de Colônia sobre a música de Christian Wolff, Earle Brown e Morton Feldman, Cardew comenta, “Eu já disse que a auto expressão do performer não é o suficiente. Desde então, cheguei à conclusão de que se ‘suficiente’ ou não, um pouco basta e ela, de todos os tipos de expressão, deve ser demandada e convocada.” (CARDEW, 1962 apud TILBURY, 2008, p.156). Se em Cage a responsabilidade pessoal do intérprete é convocada através de uma demanda circunscrita por suas notações – por vezes prescritivas e descritivas, orientadas a partir de uma suposta *supressão do ego* (algo como uma liberdade condicional) –, em Cardew, por sua vez, podemos notar que o compositor acredita estar propondo um contexto musical que convida o intérprete a escolher suas ações a partir de seus próprios termos e concepções.

Diferente de uma imersão acrítica no “agora” e no absurdo próprio ao *zen americano* (ECO, 1962/2013), em diversas das obras experimentais de Cardew (*Octet 61* não é exceção) suas propostas interpretativas requerem do performer decisões de ordem *macroestrutural*; o começo, o fim, as articulações estruturais e como juntar os eventos musicais proporcionando continuidade e forma à peça. Em suma, o intérprete deve assumir certas responsabilidades composicionais. Nas obras experimentais de Cardew, a prática virtuosa diz respeito a performar eticamente, o que exige uma tomada de posição quanto à responsabilidade sobre o material sonoro e sua manipulação. A notação não mais será tomada como meio (convocada para cumprir sua função histórica de código prescritivo) mas sofrerá uma inversão qualitativa, sendo vista daqui em diante (de 1961 até início de 1972) como uma necessidade formal aplicada na tentativa de suprir funções de ordem, digamos, metafísicas. Como veremos mais adiante na obra *Treatise*, a poética de Cardew tateia novos artificios para induzir (mesmo que ainda não informada pelo repertório existente) *indicialidades* musicais possíveis na interpretação de suas composições.

A mais maravilhosa música é sempre explícita – como em Webern, se você gosta dele. Em *Octet '61* eu me dei conta que o explícito tinha de ser sacrificado. Nessa pesquisa é sempre necessário o sacrifício de conceitos confiáveis. Desde que não exista nenhum

borrão no pensamento...³⁶ (CARDEW, diário datado em 17 de fevereiro 1963 apud TILBURY, 2008, p.160)

Um compositor que ouve sons vai tentar encontrar uma notação para esses sons. Outro que tenha ideias vai encontrar uma notação que expresse suas idéias, deixando sua interpretação livre, na confiança de que elas tenham sido notadas de forma precisa e concisa.³⁷ (CARDEW, 1963 apud NYMAN, 1974, p. 3)

Apesar da direta influência cageana durante o período de formação de Cardew, gostaríamos de apontar algumas particularidades em sua atuação nos anos de 1960 com o intuito de distinguir aspectos de sua trajetória, dos direcionamentos estéticos dvogados pela *escola americana*. Não desconsideramos a importância das poéticas norte americanas na discussão e atualização histórica do debate entre música e sociedade no Século XX; no entanto, ao apontarmos para as diferenças – não somente para as semelhanças superficiais – entre as abordagens de Cardew e a indeterminação cageana, acreditamos poder singularizar ou, no mínimo, apresentar novos pontos de vista sobre as problemáticas presentes na produção de Cardew.

No caso da autoproclamada vanguarda serial, os mecanismos ideológicos tomam formas próprias – em especial quanto às particularidades da autopromoção retórica de certos compositores – e, se identificada, sua forma reificada desvela contradições objetivas, por sua vez, próprias à configuração social do sistema capitalista. Não obstante, as obras *experimentais* de Cardew dificilmente constituem um ataque direto a esse sistema, muito menos propõem meios específicos na tomada de consciência, ou como veremos, na *tomada de partido* de oposição radical a esse estado de coisas. Distinto de Cage (que abdica do primado da razão em detrimento de uma *pareidolia morfológica*, ou seja, uma pseudomorfologia do acaso), Cardew passa por um período de especulações teóricas (até certo ponto com uma dialética própria) e propõe, num primeiro momento, questionamentos analíticos sobre a prática musical (desde a composição e sua comunicação até sua interpretação). Se, nos anos de 1960, Cardew se posiciona junto à criação musical coletiva e ao uso de códigos de baixa redundância (ou seja,

³⁶ “The greatest music is always explicit – like Webern, if you dig him. In Octet ‘61 I realise that explicitness has been sacrificed. In this research it is always necessary to sacrifice trusted concepts. As long as there is no blur in the thinking...”

³⁷ “A composer who hears sounds will try to find a notation for sounds. One who has ideas will find one that expresses his ideas, leaving their interpretation free, in confidence that his ideas have been accurately and concisely notated.”

de alto índice interpretativo), dos anos de 1970 em diante ele tomará um partido mais objetivo e coerente com sua tomada de posição política na última década de sua vida.

Um dos pontos fundamentais na distinção entre Cardew e Cage se manifesta pela colaboração (durante toda a década de 1960 e início de 1970) do compositor inglês com músicos de formações diversas à sua. Sintomática de seu interesse na implementação de propostas criativas coletivistas, a incorporação da improvisação como elemento central de suas composições é apenas o primeiro indício que o distancia da indeterminação advogada por Cage.

2.1. Improvisação

John Cage foi o primeiro a adotar sistematicamente elementos indeterminados no processo composicional. No entanto, durante a maior parte de sua carreira, Cage mostrou ambigüidade e expressou contrariedade em relação à improvisação – tendo inclusive, advertido artistas contra performances improvisadas de suas próprias partituras. O ceticismo de Cage em relação à improvisação também encontra paralelos entre os compositores da vanguarda europeia. Isto evidencia a problemática do termo improvisação e, quando situado particularmente no contexto da música nova, abre uma nova perspectiva para a discussão entre determinação e indeterminação.

Se a partir de 1951, Cage publicamente recusa a improvisação como parte de sua abordagem composicional³⁸, Cardew por sua vez, incorpora a *improvisação não idiomática*³⁹ como uma *recusa* ao projeto de modernidade europeia, em especial quando propõe colocar em xeque (mesmo que de forma derivativa e discursiva) a relação entre consciente e inconsciente, coletividade e individualidade no processo criativo de sua música experimental. Inicialmente fascinado pelas míticas sessões improvisacionais do jazz americano⁴⁰, quando não pelo *ethos* ou, nos próprios termos de Cardew, pela *virtude* (cf. Anexo C) manifesta em músicos imersos nesse tipo de prática, sua relação na reprodução de uma “nova estética” (PRÉVOST, 2001, p.25-28 e TILBURY, 2008) sessentista inglesa se faz presente em dois momentos igualmente

³⁸ KOSTELANETZ, 1968, p. 78-79 e TURNER 1992, p.472.

³⁹ Apesar de comumente ser divulgada como *improvisação livre* ou *improvisação contemporânea*, optamos aqui pelo uso da nomenclatura “improvisação não idiomática” a fim de evidenciar o caráter anti-nominalista, ou seja, a aversão à definição (ou “filiação” à alguma escola pré-definida) que muitos dos primeiros praticantes desse tipo de improvisação advogaram.

⁴⁰ Em diversas ocasiões, Cardew manifestou seu fascínio por músicos americanos como Thelonious Monk e John Coltrane (TILBURY, 2008).

significativos, sua participação em atividades do grupo *AMM* (1965-) e a criação de sua obra *Treatise* (1963-67).

2.1.1 AMM

Formado em 1965 pelos ingleses Lou Gare, Eddie Prévest e Keith Rowe, o grupo *AMM*⁴¹ se auto definiu como um conjunto de indivíduos autônomos aplicados num tipo supostamente próprio de experimentação sonora. Advogado por Prévest (PRÉVOST, 2001), esse tipo de experimentação prescinde de qualquer sistema musical pré-existente. Denominada como *música AMM*, tal prática, claramente iconoclasta, ironicamente também erigiu seu próprio totem e aura musical – algo que teria interessado Cardew, não somente por sua retórica, mas também pelas próprias trajetórias individuais de seus integrantes. Essas trajetórias eram fundamentais na atuação não ortodoxa do grupo, onde a individualidade de cada “membro AMM” representava uma *poética anti-especialista* em meio à música contemporânea. Enquanto Lou Gare e Eddie Prévest se destacavam como músicos autodidatas nos meios do jazz inglês, Keith Rowe teve sua primeira formação como artista plástico. Se interessou posteriormente pela música improvisada como meio de escapar do mercado artístico – segundo o próprio, orientado somente pela valorização de objetos (comum ao universo da pintura⁴², ou da arte “de cavalete”⁴³), iniciou suas explorações na guitarra elétrica como um ingênuo meio de desobjetificação da expressão artística. Ironicamente, mais tarde, sua própria prática instrumental seria reificada nos meios da prática experimental, vindo a ser chamada entre seus praticantes de *tabletop guitar*⁴⁴. Em 1966, Cardew se junta ao grupo AMM tocando piano e violoncelo.

⁴¹ *AMM* é uma sigla de significado desconhecido. “Basta dizer que, desde o início, a idéia era que o significado do trabalho do grupo deveria ser atribuído ao seu nome ao invés de um manifesto específico que é implícito a qualquer nome. Nós não queremos ‘palavras’ colorindo qualquer percepção da expressão musical do AMM.” (PRÉVOST, 2001, p.27)

⁴² “Na música eu não produzia *commodities*... Eu tocava a guitarra e ela fazia uma nota e a nota desaparecia no ar.” (ROWE apud HARRIS, 2013, p.42). Percebe-se nessa afirmação não apenas uma abordagem subjetiva e superficial da relação entre música e sociedade, como a ausência de qualquer traço da crítica ideológica que será uma das marcas da evolução do pensamento de Cardew.

⁴³ Termo referido no debate das artes plásticas como a “desmaterialização” do objeto artístico, cf. *Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972...* (LIPPARD, 1997).

⁴⁴ Ironicamente a própria prática do *tabletop*, assim como as outras técnicas experimentais da época, também se reproduziram e desenvolveram um valor de troca simbólico nos meandros da comunidade de improvisação contemporânea e experimental.



Figura 17: Reith Rowe tocando guitarra junto do grupo *AMM*. Disponível em: <<http://joy.nujus.net/w/index.php?page=DOCCARDEW3>>. Acessado em 06 de julho de 2018.

De modo geral as performances do *AMM* se davam de maneira não planejada ou discutida previamente. Cada apresentação tomava tipicamente a “forma” de experimentos públicos com duração de uma ou duas horas nas quais o foco residia na exploração textural e timbrística instrumental. Em seu ensaio *Towards an Ethic of Improvisation* (CARDEW apud PRÉVOST, 2006, p.125), publicado em 1971 como parte integrante da série de notas e comentários sobre a obra *Treatise* (cf. Anexo C), o compositor dedica todo o texto a enfatizar as virtudes necessárias para tal prática, frisando que o tipo de experimentação musical em questão exige atenção para a própria fisicalidade do som, *pari passu* para o espaço e o próprio corpo do músico. Cardew procura descrever e defender justamente os elementos que, em Cage, sofrem ataque direto e eventual recusa da parte do compositor na incorporação da improvisação em seu processo composicional: a interferência humana na prática musical. Em passagens poéticas no decorrer do texto, a noção de integração entre homem e natureza chega a ganhar analogias poéticas ímpares,

À deriva na vida: ser levado através da vida; nenhum dos dois constitui uma verdadeira identificação com a Natureza. O melhor é conduzir sua própria vida, e o mesmo se

aplica à improvisação: muito semelhante a um velejador, que se utiliza da interação entre as forças naturais e as correntes para orientar seu curso. (CARDEW, 1971 in PRÉVOST, 2006, p.133; *cf.* Anexo C)

Em seu texto, Cardew elenca sete virtudes fundamentais para a improvisação. Pela primeira vez em sua produção teórica, o problema da relação entre consciência e prática é delineado de maneira clara. Sintomático de sua visão de mundo idealista, o primeiro passo se dá pela “simplicidade”, algo como um esvaziamento que, supostamente, daria consciência às contradições seriais, levando ao abandono de qualquer técnica acadêmica anterior. Seguida de uma “integridade” que engloba o fazer do gesto profissional e o *ser* dos “sons AMM”, a simplicidade levaria ao desprendimento da auto expressão para um entendimento funcionalista do todo da improvisação coletiva – onde uma habilidade improvisacional depende da paciência e da prontidão em perceber as nuances da sintaxe musical que se desdobra em meio ao grupo. Se, anteriormente, nos cumes do romantismo e na especialização serial, a noção de virtuosismo passava pela destreza instrumental e a coordenação gestual da serialização de todos os parâmetros musicais, no conjunto de virtudes “AMM” expostas por Cardew, o *ethos* do músico AMM é sua integração junto a natureza dos materiais, tal qual revelada pelo gesto e sua aceitação no processo de entropia natural – do próprio envelope sonoro até a própria mortalidade dos músicos.



Figura 18: *AMM* (Keith Rowe, Cornelius Cardew, Lou Gare, Eddie Prevost), c. 1968. Disponível em: <<http://joy.nujus.net/w/index.php?page=DOCCARDEW3>>. Acessado em 06 de julho de 2018.

Como comentado no capítulo anterior e constituindo o argumento central da defesa do *cardewismo* de Tony Harris (*cf.* HARRIS, 2013, p.125-149), o elemento humano (identificado,

porém não historicamente clarificado) se torna fundamental para a implementação da improvisação como procedimento estrutural das obras aleatórias de Cardew. Em tese e apresentando desdobramentos da retórica cageana, a *música AMM* permite o advento de quaisquer sons. No entanto, Cardew já aponta para as inconsistências nesse discurso quando desvela a impossibilidade de uma total liberdade no interior da prática improvisada, “[...] os membros da *AMM* delimitaram suas preferências”. Logo, certos limites gramaticais e estilísticos de cada performance seriam relativos ao contexto e às preferências dos próprios integrantes das sessões, e complementa afirmando que a “abertura para a totalidade dos sons implica numa tendência longe das tradições musicais de estrutura e apontam sentido à informalidade”. Nessa linha de pensamento, Cardew sugere que o *AMM* está diretamente interessado na exploração sonora “informal”, apesar de claramente ser configurado em torno das escolhas e “cacoetes” dos improvisadores.

O *Som informal* têm poder sobre nossas respostas emocionais, algo que a *música formal* não tem; nesse sentido, os sons atuam subliminarmente, ao passo que a formalidade atua mais no nível cultural. Essa é uma possível definição pela qual a *AMM* pode ser considerada experimental.⁴⁵ (CARDEW, 1971 in PRÉVOST, 2006, p.127; cf. Anexo C)

Tal consideração contém contradições próprias entre seus elementos constitutivos. Invariavelmente, a prática da improvisação não é capaz de prescindir dos elementos simbólicos, em relação com seus respectivos contextos sociais de significação. A tentativa de uma improvisação não idiomática sempre corre o risco de uma total incomunicabilidade, caso não opere conscientemente a partir desse jogo de linguagem. A recusa de qualquer relação com outros sistemas de organização musical cria uma antinomia para a prática *AMM*, dessa forma impossibilitando sua prática de operar em diálogo com a história da linguagem musical ocidental; daí a contradição entre seu antinomianismo inicial e o próprio ato de nominar e justificar teoricamente uma prática própria.

O enfoque sobre a possibilidade de “respostas emocionais” causadas por *sons informais* reflete o interesse de Cardew pelo indizível, por aquilo de que não se pode falar, mas que talvez se possa mostrar (segundo as reflexões finais do *Tractatus Logico-Philosophicus* de Wittgenstein). Tal argumentação reforça suas ambições: reverter performances mecânicas e “demasiadamente conscientes” por parte do músico de formação tradicional. Nesse sentido,

⁴⁵ “Informal ‘sound’ has a power over our emotional responses that formal ‘music’ does not, in that it acts subliminally rather than on a cultural level. This is a possible definition of the area in which *AMM* is experimental.”

tanto as especulações provenientes da improvisação junto ao *AMM* quanto (como veremos) a proposta de *Treatise* constituem duas faces de uma mesma moeda na fase experimental de Cardew.

2.2 “um cruzamento entre um romance, um desenho e uma peça musical”

Treatise foi composta por Cardew de forma esparsa no decorrer de quatro anos, entre 1963 e 1967, ao mesmo tempo que, paralelamente à sua atuação junto ao grupo *AMM* a partir de 1965, desempenhava a função de assistente em design gráfico na editora *Aldus Books* (Londres)⁴⁶. Tomando como guia uma folha milimetrada, todas as páginas (um total de 193 folhas) da partitura seguem uma rígida elaboração esquemática na realização de suas configurações gráficas.

Enquanto estive lá [na editora] eu fiquei cada vez mais ocupado em desenhar diagramas e planilhas e, no decorrer deste trabalho eu me tornei consciente do potencial eloquente de uma simples linha preta em um diagrama. Fina, grossa, curva, interrompida e então as diversas variedades de tons de cinza criados a partir do espaçamento regular de linhas paralelas e também do tipo – números, palavras, pequenas sentenças como ornamentos, literatura, *art-nouveau* e interpolações visuais puramente gráficas inseridas no contexto do diagrama.⁴⁷ (CARDEW, 1966 apud TILBURY, 2008, p. 228)

Quanto à proposta inicial da obra, Cardew acrescenta, “(...) sobre a base de um esquema elaborado que envolve 67 elementos, alguns musicais, alguns gráficos; [ocorria] a fusão de duas profissões.”⁴⁸ (CARDEW, 1971 apud PRÉVOST, 2006, p. 97, tradução nossa), numa tentativa de criar um “código coerente que expresse verdades as quais não conhecemos e não podemos vivenciar”⁴⁹. O título da partitura (*Treatise*, do inglês: Tratado) faz alusão direta ao primeiro livro do filósofo Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logicus-Philosophicus* (1922). Como veremos, a proposta de *Treatise* traça diálogos possíveis com as duas fases (antes e depois do

⁴⁶ Sem dúvida, o processo de composição era informado pelo treinamento (entre 1961-62) feito por Cardew em tipografia pela *London College of Printing*.

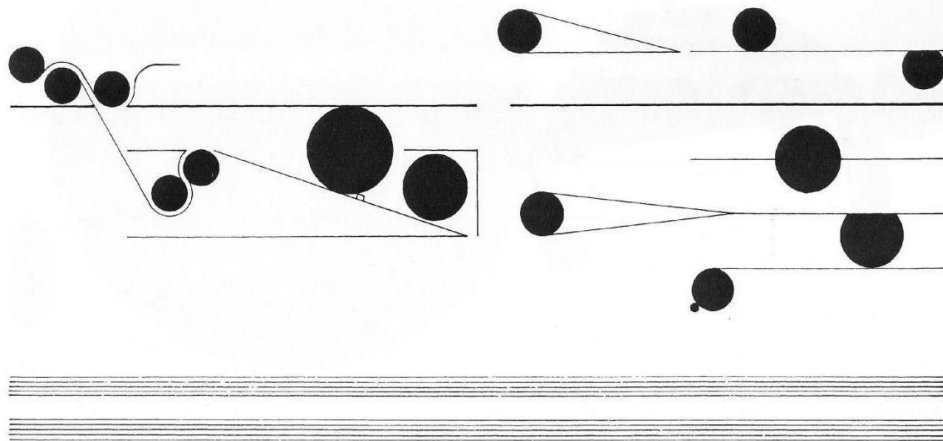
⁴⁷ “While there I came to be occupied more and more with designing diagrams and charts and in the course of this work I became aware of the potential eloquence of simple black lines in a diagram. Thin, thick, curving, broken, and then the varying tones of grey made up of equally spaced parallel lines, and then the type – numbers, words, short sentences like ornate, literary, art-nouveauish, visual interlopers in the purely graphic context of the diagram.”

⁴⁸ “on the basis of an elaborate scheme involving 67 elements, some musical, some graphic; the fusion of two professions.” (CARDEW apud PRÉVOST, 2006, p. 97)

⁴⁹ “Meu desejo é experienciar 'continuidades de longo prazo' como algo belo. No *Treatise*, [trata-se] criar um código coerente que expresse verdades que não sabemos e não podemos vivenciar”. (CARDEW, diário, datado em 4 de setembro de 1963 apud TILBURY, 2008, p. 227, tradução nossa).

Tractatus) de Wittgenstein, seja a do período vienense pré Segunda Guerra (à qual pertencia o *Tractatus*) seja a dos anos do pós-guerra, quando exilado na Inglaterra. Desenvolvido como um ambicioso projeto notacional (desprovido de instruções prévias) para música indeterminada e *improvisatória*, os elementos em jogo na interpretação musical pretendem ser direcionados por uma notação inteiramente grafista. Estes gráficos são utilizados, segundo o próprio compositor, como “argumentos lógicos” em exaustiva interação⁵⁰. É notável a preocupação do autor na criação de uma *forma representacional* de notação, ao invés de um *método* notacional. Como especula John Tilbury, a notação pictórica de *Treatise* é uma tentativa de *corporificar* o processo pelo qual as pessoas apreendem a estrutura musical⁵¹.

Durante a concepção da peça, ainda na fase “experimental” da trajetória do compositor, Cardew demonstra, em notas escritas em seus diários, uma preocupação em se distanciar de uma escrita musical tradicional que – segundo sua própria experiência, parecia como uma imposição de ordem determinista e restritiva ao pensamento composicional. Não obstante, a elaboração visual dos esquemas faz citação direta à teoria perceptiva da Gestalt por meio de *citações visuais* claras (Figuras 19 e 20) de esquemas feitos por Wassily Kandinsky em seu livro *Ponto e Linha sobre Plano* (KANDINSKY, 2005). A alusão à Gestalt também reflete as intenções de *Treatise* de articular a percepção visual com respostas de ordem psicológica acerca da percepção bidimensional (*cf.* Anexo B) implícita no escaneamento da partitura.



131

Figura 19. CARDEW, 1970, p.131.

⁵⁰ CARDEW apud PRÉVOST, 2006, p. 111.

⁵¹ “Existe uma sedimentação histórica e estilística espalhada por toda a partitura assim como há uma expressividade e gestos visuais de natureza imediata, inspiracionais e sugestivos. Em outras palavras, a notação é uma tentativa de corporificar o modo pelo qual as pessoas realmente experienciam a estrutura musical” (TILBURY, 2008, p. 228, tradução nossa).

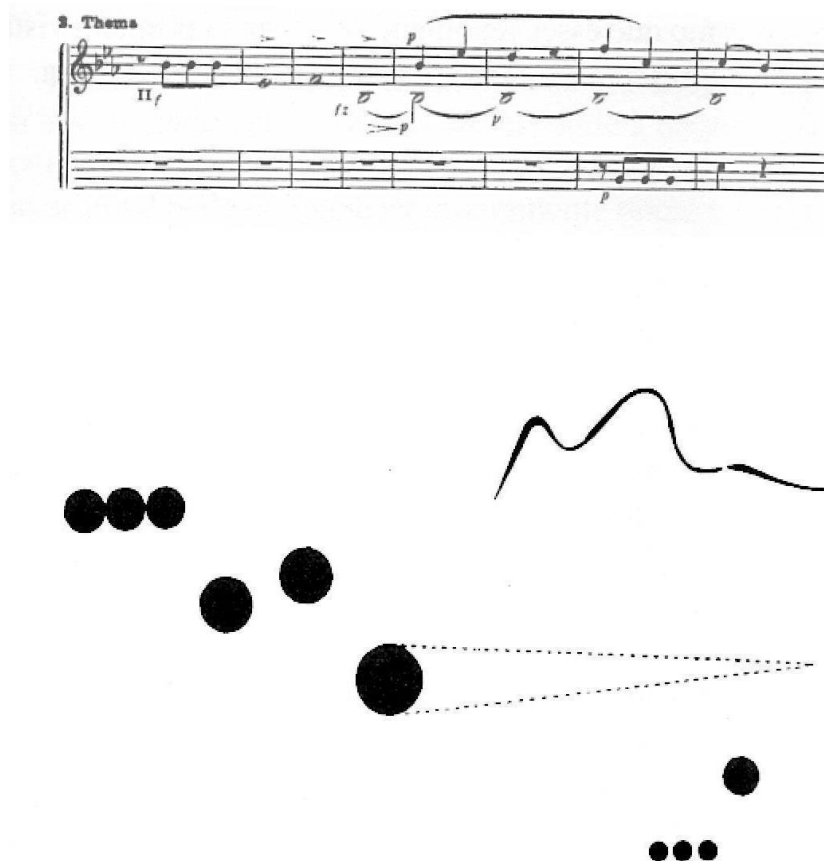


Figura 20. “Fig.11. O segundo tema traduzido em pontos”. KANDINSKY, 2005, p.39.

O jogo entre elementos gráficos e símbolos musicais descontextualizados desconstrói a notação musical tradicional. Ao evitar as convenções simbólicas do código musical tradicional, há uma tentativa de confirmar um estímulo visual autônomo das convenções de leitura (ao mesmo tempo que consciente quanto à impossibilidade de um isomorfismo *gestaltiano*⁵² entre estímulo e interpretação). Nesse sentido, o estímulo visual se faz presente na leitura (ou melhor, no escaneamento) e na performance da partitura – tal qual em qualquer problema intersemiótico onde, num primeiro momento, é necessária a criação de algo em comum entre as duas linguagens em semiose (nesse caso, a visual e musical). Arriscamos a dizer que *Treatise* é uma busca do que há de musical (*indicial*) no visual, onde o código se encontra no centro da mensagem poética.

⁵² “A tese gestaltista do isomorfismo não propõe (...) a existência de uma projeção ou extensão dentro do sistema nervoso de um mundo de forças independentes do organismo, ou mesmo uma harmonia secreta entre processos de um tal mundo e as leis da dinâmica sensorial. Não há gestaltes fora do organismo. O isomorfismo gestaltista consiste, fundamentalmente, em *postular* a existência de um processo de *auto-organizações*, situado no sistema nervoso, que reproduziria, mediante uma ordenação funcional isomórfica, a nível dos processos cerebrais, as condições estruturais de um meio geográfico, organização que, ao atingir um certo grau de *equilíbrio*, seria, por sua vez, *concretamente experimentada* ou percebida como tal.” (DONZELLI, 1980, p.16, grifos nossos)

Assim como é evidente no pensamento teórico que subjaz à elaboração da partitura uma influência da *escola cageana e americana*⁵³, compreendemos já serem perceptíveis alguns questionamentos acerca do papel social da arte na prática composicional de Cardew. Tais questionamentos já distanciam a prática composicional do inglês da de seus semelhantes *avant-garde* de ambos os lados do Atlântico (num futuro próximo isto ganhará um papel central nas pesquisas do compositor).

Para Cage, a colaboração era um meio adicional na liberação da música almejada por ele nesse período. Aqui, subjaz a teoria de que quanto mais envolvidos, menor a oportunidade para uma única “personalidade” ser identificada na música. Em um artigo, já em 1948, *A Composer's Confessions*, ao descrever os processos de *Double Music* (1941), Cage observa que as “peculiaridades de uma personalidade única desaparecem quase que inteiramente [com a colaboração] e que entra na percepção através da música uma amizade natural” (CAGE 1948 em NICHOLLS, 2002, p.167). Enquanto Cage considera a situação histórica como propícia à transformação social anárquica – se abstendo das implicações sociais na criação colaborativa e focando num suposto modo de “operação natural” –, na poética de Cardew as tentativas visam multiplicar possíveis relações interpessoais. Em Cardew, as possibilidades são privilegiadas em relação às limitações – ele as encara como a própria “personalidade” de seu projeto coletivo de prática musical. Assim, o foco de Cardew também recai sobre o “vivido” no interior do processo criativo, em especial, no indivíduo e sua formação pessoal em relação ao conjunto, uma espécie de “pedagogia coletivista”. É nesse sentido que, para o compositor, *Treatise* se pretendeu uma partitura musical não apenas para músicos, mas, principalmente, para *inocentes musicais*.

Minhas experiências mais gratificantes com *Treatise* têm sido através de pessoas que por algum acaso feliz (a) adquiriram uma educação visual, (b) escaparam de uma educação musical e (c) no entanto tornaram-se músicos, ou seja, tocam música com a total capacidade de seus seres. Ocasionalmente no jazz encontra-se um músico que preenche todos esses requisitos rigorosos; mas mesmo lá é extremamente raro.⁵⁴ (CARDEW, 1971 in PRÉVOST, 2006, p. 130, tradução nossa).

⁵³ “Na minha carreira inicial como compositor burguês eu fiz parte da 'escola de Stockhausen' entre 1956-1960 trabalhei como seu assistente colaborando com ele em uma gigante obra coral e orquestral. De 1958-1968 eu também fiz parte da 'escola de Cage' e, ao longo dos anos sessenta eu propaguei, energicamente, através de transmissões de rádio, concertos e artigos na imprensa, o trabalho dos dois compositores”. (CARDEW apud PRÉVOST, 2006, p. 155, tradução nossa).

⁵⁴ “My most rewarding experiences with *Treatise* have come through people who by some fluke have (a) acquired a visual education, (b) escaped a musical education and (c) have nevertheless become musicians, i.e. play music to the full capacity of their beings. Occasionally in jazz one finds a musician who meets all these stringent requirements; but even there it is extremely rare.” (CARDEW apud PRÉVOST, 2006, p. 130).

Compartilhando e ampliando os mesmos artifícios gráficos exemplificados no *Octet '61*, a proposição conceitual de *Treatise* se faz como um aumento exponencial das possibilidades intersemióticas entre artes visuais e música. A partitura poderia servir, e serviu diversas vezes, como um estímulo para a música improvisada, um estímulo para uma performance desenvolvida através de uma prolongada e intencionalmente horizontalizada discussão entre os artistas envolvidos, um ponto de referência para uma atividade composicional processual entre o consciente e inconsciente. As diversas notas introdutórias de peças desse período podem ser consideradas como desdobramentos da binaridade entre a obrigação e a permissão:

O uso gratuito de notas além das fornecidas pode ser feito – Nenhuma parte de qualquer sinal é obrigatória. (*Octet '61*, 1961);
 Um músico não é obrigado a fazer um som em nenhum ponto, nem mesmo se o material dado sugere ou permite um. (*Autumn '60*, 1960);
 Qualquer uma das notas escritas pode ser omitida (*Material*, 1964);
 Não é necessário seguir um esquema (o delineado acima ou qualquer outro) ao combinar as peças. (*February Pieces*, 1959-61);
 Esta performance não é a única possível: circunstâncias podem incentivar a elaboração de outras. (*The Great Learning*, Parágrafo 5, 1970);
 Não há obrigação de chegar ao fim. (Idem, parágrafo 6, 1969);⁵⁵

Se do ponto de vista pedagógico tais instruções estão longe de constituírem condições reais para a libertação social do músico; elas, no entanto, operam como indício do que Tony Harris, em análise posterior, descreve como “get-out of clauses”⁵⁶ (HARRIS, 2013, p.48), uma espécie de permissão por parte do compositor em conflito com a própria hegemonia que tal título (“compositor”) teria possuído nos círculos da vanguarda (segundo a retórica pretensamente libertária de Cage). Não é incomum tais cláusulas figurarem nas extensas e detalhadas instruções das obras experimentais de Cardew. Em escritos do compositor, as formas discursivas presentes em suas partituras demonstram inquietações pessoais quanto a prescrições que possam obstruir um processo criativo alternativo e não previsto por ele. Mesmo após expor seus próprios apontamentos para uma performance bem-sucedida, há um gesto compensatório

⁵⁵ “Free use may be made of notes apart from those provided - No part of any sign is obligatory.” (*Octet '61*, 1961);
 “A musician is not obliged to make a sound at any point, not even if the given material suggests or permits one”.
 (*Autumn '60*, 1960);
 “Any of the written notes may be omitted” (*Material*, 1964);
 “It is not necessary to follow a scheme (the one outlined above or any other) when combining the pieces.”
 (*February Pieces*, 1959-61);
 “This performance is not the only possible one: circumstances may encourage the devising of others.” (*The Great Learning*, Parágrafo 5, 1970);

⁵⁶ “Cláusulas de saída” seria a tradução mais aproximada para português.

implícito em qualquer uma das instruções dadas. Cardew assegura, mesmo que retoricamente, que haja flexibilidade suficiente em suas indicações de leitura, de modo a permitir a eventualidade de que os músicos proponham resoluções que melhor sirvam suas condições e contexto. Sobre esse aspecto, Cardew parece motivado a minar e subverter alguns princípios básicos identificados por ele como parte do *métier* comumente esperado de um compositor de música erudita ocidental.

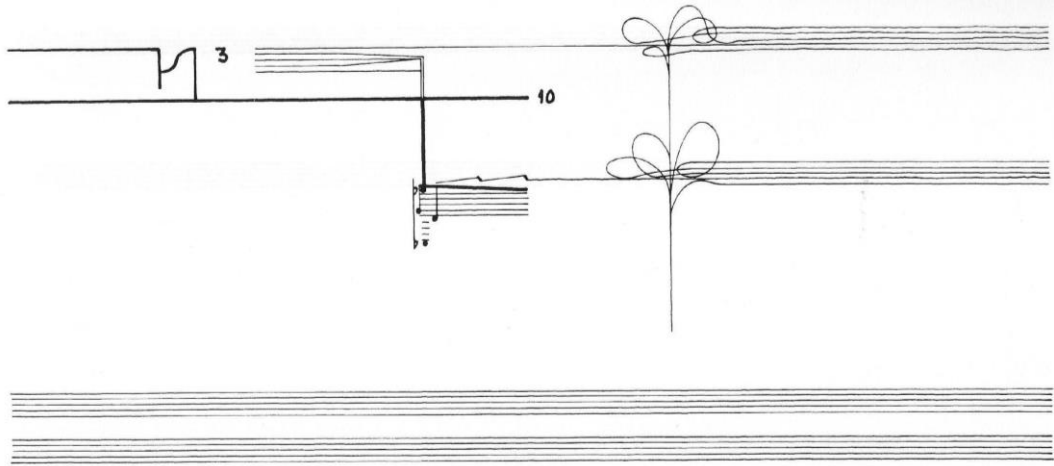


Figura 21. CARDEW, 1970, p.191.

3. O caso *Scratch Orchestra* e o *Ideological Group*

No capítulo anterior, discorreremos acerca das abordagens composicionais de Cardew que almejam – a partir de um formalismo gráfico e de uma retórica específica – realizações mais horizontais entre músico e compositor no processo de montagem de uma obra. Neste capítulo tentaremos apontar os desdobramentos desse período anterior em suas atividades entre 1969 e 1972. Acreditamos que essa fase (1969-1972) demarca um momento particularmente crítico e transicional da trajetória do compositor. Neste estágio, já inserido em diversos meios profissionais e acadêmicos, Cardew está envolvido no trabalho colaborativo junto às atividades da *Scratch Orchestra*⁵⁷ (S.O.) – um coletivo de músicos e artistas com ideais, mesmo que politicamente variados, organizados a partir da “urgência” em se fazer música coletivamente. Gostaríamos de enfatizar que o termo *fazer* ganha certa abrangência e objetividade no contexto da S.O. – principalmente quanto à autogestão e à organização do grupo em divulgar e planejar seus próprios concertos, eventos e *happenings*.



Figura 22. Logotipo do grupo criado como identidade visual de um cartão postal distribuído na 12ª apresentação do grupo em 1970 (MAYDAY ROOMS, 2017).

⁵⁷ Quando pertinente, usaremos a abreviação S.O. para nos referir a *Scratch Orchestra*. Gostaríamos de ressaltar também que, embora autodenominada uma orquestra, regularmente usamos termos como grupo e coletivo para nos referir à S.O. – pois acreditamos que sua atuação ultrapassa as características usuais do termo orquestra e suas atividades estabelecem paralelos com outros coletivos artísticos, tal qual o grupo americano *Fluxus* e, especialmente seu precursor o grupo *Gutai*. O *Gutai Bijutsu Kyokai* (*Gutai Art Association*) foi formado em 1954 em Osaka por Yoshihara Jiro, Kanayama Akira, Murakami Saburo, Shiraga Kazuo e Shozo Shimamoto. O nome pode ser traduzido como "encarnação" ou "concreto". Yoshihara foi um artista mais experiente sob cuja influência (e financiamento) outros artistas se juntaram para formar o coletivo. Em suas primeiras exposições públicas em 1955 e 1956, os artistas do Gutai criaram uma série de obras que anteciparam o que mais tarde se chamaria de *happenings* e performance. Em 1955, Murakami criou a sua *Laceração de Papel*, performance na qual o artista atravessa correndo por uma tela de papel.

3.1 Quinze minutos de fama

Co-fundada em 1969 por Cardew, Howard Skempton e Michael Parsons, a *Scratch Orchestra* parece ter surtido um efeito duradouro na cultura e no mercado das artes visuais contemporâneas⁵⁸. Vinte e cinco anos após o início das atividades da orquestra, em um evento comemorativo no Instituto de Arte Contemporânea de Londres, ex-membros da *S.O.* foram convidados para registrar suas lembranças dos anos de atividades do grupo em um programa para o evento.

Todos importavam, todos eram importantes. Todos nós éramos estrelas. Todos nós conseguimos nossos 15 minutos de fama... era sobre as pessoas comuns, não-músicos, sendo encorajados a tocar música ao lado de profissionais. Cornelius nos permitiu alcançar esse sonho inacreditável com a Scratch Orchestra.⁵⁹ (Carole Finer in SCRATCH ORCHESTRA, 1994, p.35-40)

Para um jovem aspirante a compositor que recentemente experimentou Schoenberg, Boulez, etc. o impacto da Scratch Orchestra foi esmagador e não pouco desconcertante – [havia] tanto para se desaprender! A Scratch se tratava de lidar com os fundamentos da música. Em retrospectiva, um retorno a esse primitivismo era necessário para limpar o ar e ver a situação com mais clareza.⁶⁰ (Shrapnel Hugh in SCRATCH ORCHESTRA, 1994, p.35-40)

A história da música teve uma nova direção com a Scratch Orchestra. Esse movimento tomou todos os que participaram da Scratch. Ninguém era intocado por isso. Ela cristalizou um clima para a mudança de seus tempos e, por sua vez, mudou a direção de vidas. Sua função como construção musical para mudar a vida das pessoas permanece na memória e está impressa na cultura musical.⁶¹ (Michael Chant in SCRATCH ORCHESTRA, 1994, p.35-40)

Sob perspectivas pessoais distintas, tais relatos de ex-membros da orquestra parecem dividir um denominador comum quanto à experiência “pedagógica” implícita no convívio da orquestra. Por vezes subjetivos e carregados de nostalgia, os relatos apontam para o forte

⁵⁸ Na última *documenta* de Kassel em 2017 (a *documenta 14*), a história da *Scratch Orchestra* figurou entre os coletivos documentados no pavilhão de memória das vanguardas e da arte contemporânea.

⁵⁹ “Everyone mattered, everyone counted. We were all stars. We all got our 15 minutes of fame... it was about ordinary people, non-musicians, being encouraged to play music alongside professionals. Cornelius enabled us all to achieve this unbelievable dream with the Scratch Orchestra.”

⁶⁰ “To an aspiring young composer who had recently experienced Schoenberg, Boulez etc, the impact of the Scratch Orchestra was overwhelming, and not a little disconcerting – so much to unlearn! The Scratch was about getting to grips with the fundamentals of music. In retrospect, a return to such primitivism was necessary to clear the air in order to see the situation more clearly.”

⁶¹ “The history of music took a whole new direction with the Scratch Orchestra. That movement carried along everyone who participated in the Scratch. No one was untouched by it. It crystallized a mood for change of its times, and in turn changed the direction of lives. Its function as musical construct for changing people’s lives abides in the memory and is imprinted in the music culture.”

sentimento de pertencimento entre os ex-membros. Em retrospectiva, o ex-membro Howard Slater recentemente comentou (na *documenta 14*) sobre a vivência no interior da orquestra.

[...]A *Scratch Orchestra*, cujos membros apresentavam diferentes níveis de perícia musical, performou sua música do zero [*from scratch*], muitas vezes baseada em instruções escritas e partituras gráficas. A Orquestra tocava em prefeituras, universidades, clubes juvenis, parques e teatros. Devido à regularidade das performances durante a curta vida útil da *Scratch Orchestra* (que esteve ativa até por volta de 1974), ela constituiu uma espécie de comunidade musical; uma intensa experiência de tocar, viajar e conviver junto.⁶² (SLATER, 2017, disponível em: <http://www.documenta14.de/en/artists/16230/scratch-orchestra>. Acessado em 17/06/2017.

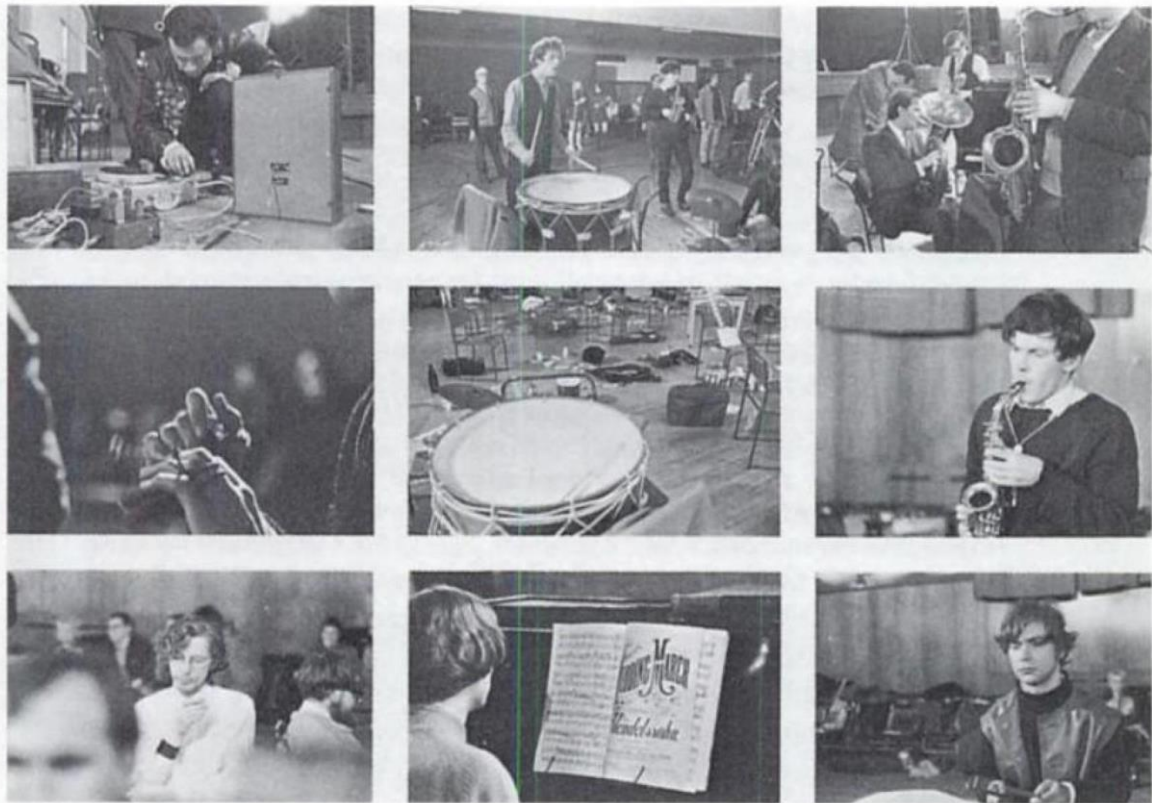
A partir dessa visão de vivência (implícita nos relatos), propomos que o “experimento Scratch” pode ser considerado por duas vias relacionadas. Primeiro, pode ser considerada sob uma perspectiva *formativa*, onde a experiência relacional entre produção artística ganha um certo status pedagógico – um *modus vivendi* que Nyman identifica nos ideais do grupo e, em especial, em Cardew que “(se não mais ninguém) a orquestra era a corporificação de certos ideais educacionais, musicais, sociais e éticos”⁶³ (NYMAN, 1999, p.133). Em consonância com essa visão, Tilbury identifica no “ethos Scratch” uma “[...]encarnação e realização das ideias que ele [Cardew], durante um longo período, formulou sobre a vida musical”⁶⁴ (TILBURY apud HARRIS, 2013, p.52).

Em segundo lugar, pode-se considerar a *S.O.* como um catalisador na trajetória de Cardew, onde se intensificam certas contradições no seio das atividades do grupo. Nesse momento específico identificamos um ponto intermediário na trajetória de Cardew, um ponto entre as abordagens anteriormente propostas e sua subsequente tomada de consciência ideológica – em especial, quanto à impossibilidade de uma “arte experimental” (pautada na improvisação e em composições indeterminadas, ou *abertas*) se engajar materialmente na transformação econômica da sociedade. Os eventos que caracterizam as circunstâncias públicas e particulares da orquestra indubitavelmente atuaram para modificar a visão de mundo do compositor; o escrutínio de tais mudanças se faz imperativas se quisermos delinear a *tomada de partido* de Cardew nos anos de 1970.

⁶² “The Scratch Orchestra, whose members drew on varying levels of musical expertise, performed its music from scratch, often based on written instructions and graphic scores. The Orchestra played in town and village halls, universities, youth clubs, parks, and theaters. Due to the regularity of the performances during the Scratch Orchestra’s short lifespan (it was active until around 1974), it constituted a kind of musical community; an intense experience of playing, travelling, and living together.”

⁶³ “For Cardew (if not no -one else) the orchestra was the embodiment of certain educational, musical, social and ethical ideals.”

⁶⁴ “[...] it was the embodiment and realisation of the ideas he had formulated about musical life over a long period”



47 The Scratch Orchestra
at Ealing Town Hall in
1970.

Figura 23. Membros da *Scratch Orchestra* em apresentação desconhecida. Disponível em: <http://joy.nujus.net/w/index.php?page=DOCCARDEW5>. Acessado em: 02 de julho de 2018.

3.2 Experimentos pedagógicos

Em 1967 Cardew assume o cargo de professor temporário no curso de composição da *Royal Academy of Music*. Em 1968, cria um grupo de estudos práticos sobre composição experimental – onde encontros abertos e diversas sessões de improvisação musical ocorriam a partir do repertório experimental contemporâneo (principalmente o britânico e o americano). De modo geral, o grupo era tido como um laboratório prático na experimentação de propostas composicionais de seus membros e do repertório. Desde seu início os encontros eram abertos a qualquer estudante que simpatizasse com o experimentalismo das reuniões. Músicos amadores e artistas visuais em busca de sessões de improvisação também frequentaram o grupo, chegando a totalizar até 20 participantes.

Tais encontros transcorreram no decorrer de cinco anos e os primeiros doze meses foram fundamentais para a formação do que viria a ser a *Scratch Orchestra*. Como veremos, novas

composições (*The Great Learning* (1968-70), *Tiger's Mind* (1967) e *School Time Compositions* (1967)) de Cardew foram especialmente concebidas levando em conta o potencial “orquestral” contingente dos diversos níveis técnicos dos membros da *S.O.*

Na época aluno particular de Cardew, Howard Skempton comenta que independente da falta de habilidades técnicas – à altura dos padrões profissionais – os integrantes se engajavam energicamente com as propostas de composição de Cardew (ou de outros membros).

[...] A melhor coisa em estudar com Cardew era que ele era um músico atuante e interessado em improvisação, ele estava muito feliz em envolver seus alunos em performances e primeiras apresentações – a primeira apresentação do *Schooltime Compositions*, a primeira performance de *The Tiger's Mind* e a primeira apresentação de *In C* escrita por Terry Riley. Seus alunos participaram de todas essas. [...] Ele estava entusiasmado com isso e ele sentiu que havia um grande potencial lá.⁶⁵ (SKEMPTON em HARRIS, 2013, p.53)

Outra figura fundamental nos primeiros anos do grupo é Michael Parsons, na época, aspirante a compositor. Parsons também relembra ter sido cativado pela abordagem de Cardew em expor sua concepção de aprendizado coletivo a partir da prática experimental. Já familiarizado com a figura de Cardew (especialmente devido à reputação criada por ele, ao atuar como intérprete do repertório de vanguarda contemporâneo), Parsons considera a experiência junto ao grupo como algo libertador – não obstante a considerável influência de Cardew como uma autoridade que, de certa forma, “dava permissão” para que se trabalhasse de novas maneiras e com códigos notacionais alternativos (PARSONS apud HARRIS, 2013, p.53). Sobre essa conotação autoritária, Parsons reflete o *valor simbólico* conferido ao status de compositor vanguardista atrelado a Cardew.

Eu me encontrei numa espécie de beco sem saída tentando escrever música serial – na tradição Boulez / Stockhausen. Eu senti que aquilo não ia realmente a lugar algum e, em uma maneira muito mais informal, [as classes na Morley College] eram uma revelação de todo o tipo de novas possibilidades do fazer musical. [...] Ele [Cardew] lhe dava permissão. E, foi particularmente encorajador vindo dele porque ele também fazia parte desse contexto. Não era como se fosse alguém de fora que dizia que a música serial estava terminada. Vinha de alguém que realmente era praticante desse repertório.⁶⁶ (idem).

⁶⁵ [...] The great thing about studying with Cardew was that, because he was a performing musician and interested in improvisation, he was very happy to involve his students in performances and first performances - the first performance of *Schooltime Compositions*, the first performance of *The Tiger's Mind* and the first performance of Terry Riley's *In C*. His students took part in all of those. [...] He was excited by this and he felt there was huge potential there.

⁶⁶ “I'd got into a bit of a dead-end trying to write serial music - in the Boulez/Stockhausen tradition. I felt that it wasn't really going anywhere, and [the Morley College class] was a revelation of all kinds of new possibilities for music making in a much more informal way. [...] He gave you permission. And it was particularly encouraging

Na edição de 1969 do *The Musical Times*, o texto *Scratch Orchestra: draft constitution* é publicado como uma espécie de declaração inaugural das atividades e objetivos do grupo. Segundo consta na publicação, a orquestra se constituía a partir de “um grande número de entusiastas reunindo seus recursos (não primariamente recursos materiais) e se organizando para a ação (no fazer musical, na performance, na edificação)” (CARDEW, 1969a, tradução nossa). Mesmo que concisa, a definição fornecida já apresenta algumas das premissas entre o experimentalismo artístico e o liberalismo implícito na organização da orquestra. Num primeiro momento posta de forma derivativa – se referindo à música feita como “não referente exclusivamente ao som e a fenômenos relativos (a escuta, *etc.*)” – podemos inferir que a anteriormente mencionada “edificação” estaria fundamentalmente sujeita a um propósito subjetivo compartilhado por seus membros. Isso fica clara ao ser pautado de início no primeiro encontro oficial do grupo em 1 de julho de 1969.

Deixemos claro que apesar de todos esses planos e projetos, até o momento ninguém sabe o que é a orquestra e, que eles podem fazer dela como gostarem, provavelmente não sendo um organismo sublime num plano superior dizendo-nos o que fazer, mas apenas nós fazendo música juntos.⁶⁷ (CARDEW, 1969b, tradução nossa)

O último ponto de Cardew sobre, “apenas nós fazendo música juntos” é revelador quanto o idealismo da retórica do grupo. No capítulo introdutório da publicação original de *Stockhausen Serves Imperialism and other articles*, intitulado “A História da Scratch Orchestra”, seu autor, Rod Eley (ex-integrante da orquestra) atesta que enquanto um processo subconsciente e não aberto, o ponto de partida da orquestra era “uma rejeição negativa, autoindulgente e basicamente reacionária da cultura e dos valores da classe dominante, a burguesia” (ELEY em CARDEW, 1974a). Eley descreve os membros como um “grupo de jovens insatisfeitos” com “um interesse genuíno, sério e com princípios em descobrir o que era o caminho certo para contribuir para a sociedade” – no entanto, desprovidos de um projeto social concreto. Teria o alternativo encontro criativo pela *S.O.* reais possibilidades de desempenhar um papel social transformador, quiçá simular as dinâmicas implícitas nas relações políticas?

coming from him because he'd been part of that background himself. It wasn't as if he was someone from outside who was saying that serial music is all finished. It was coming from someone who was actually practitioner of it.”
⁶⁷ “Make it clear that despite all these plans and projects nobody as yet knows what the orchestra is, and that they can make it what they like, that it probably isn't a sublime organism on a higher plane telling us what to do, but just us making music together.” (CARDEW, 1969b)

Apesar de Eley sugerir que em seu início a atração da orquestra por uma transformação social enfatizava a forma da relação entre performer e audiência, David Bedford já aponta para a incompletude do entendimento e do engajamento do grupo quanto às consequências totais de tal projeto: “pode ser herético dizer, mas eu acho que a *Scratch Orchestra* era um grupo de pessoas de classe média se divertindo e então, quando eles decidiram se tornar políticos, tudo ficou sério demais para eles” (ELEY apud HARRIS, 2013, p.58, tradução nossa). Em última instância, as intenções originais de Cardew para o grupo eram principalmente musicais e, embora tocando em questões de ordem organizacional, sua concepção do potencial do coletivo ainda não prefigura uma resposta consciente da função social da música junto do debate político mais amplo, muito menos em meio à luta de classes. A intenção era, nas palavras de Cardew, fundamentalmente “apenas fazer música juntos” e, a *Draft Constitution* inaugurou essa premissa.

Um projeto que tem suas bases sobre a organização de concertos e o encorajamento de “ideias, composições e atividades que combinem todos os elementos díspares da associação” consegue abarcar todo o significado da tarefa revolucionária? Cremos que não, pois em suma, a “constituição” foca sua implementação apenas musicalmente, em cinco amplas áreas de atividades ou “categorias básicas de repertório” (CARDEW, 1969b) – *Scratch Music* (“música do zero” ou também “música que coça”), *Popular Classics* (“clássicos populares”), *Improvisation Rites* (“ritos de improvisação”), Composições e *Research Project* (“projeto de pesquisa”, que mais tarde será renomeado de *Ideological Group*).

Na melhor das ironias entre o idealismo e o pragmatismo econômico, o começo da *Scratch Orchestra* se deu após o reconhecimento do potencial expansivo do grupo por parte de Cardew, que em conjunto de Skempton e Parsons, abrem uma conta bancária para custear seus futuros custos⁶⁸. Não obstante, o primeiro concerto, organizado por Christopher Hobbs, ocorreu em *Hampstead Town Hall* no 1º de novembro de 1969.

3.2.1 *The Great Learning* (1968-70)

Se de fato houve uma *tomada de posição* junto à libertação do músico, nos parece lógico propor que, ao trabalhar com um grupo heterogêneo de estudantes e artistas, a composição de Cardew também apresentaria uma mudança em sua forma e conteúdo – como tais interações

⁶⁸ Tanto Harris (2013, p.56), Tilbury (2008, p.35-60) e Anderson (1983, p.52) especulam que, devido às circunstâncias financeiras de Cardew, possivelmente apenas Parsons e Skempton puderam contribuir com cinco libras na abertura da conta bancária. Skempton confirma (SKEMPTON apud HARRIS, 2013, p.56) que a principal razão dele ser um cofundador da orquestra reside em seu consentimento na contribuição financeira.

exigem. Dando continuidade à abertura interpretativa presente em *Treatise* (que poderia ser apresentada por músicos profissionais ou não), a publicação *Schooltime Compositions* (1967-8) – uma coletânea de partituras e reflexões sobre a prática musical no formato de “ópera” – apresenta uma forte ênfase sobre o aspecto performático das interações entre as pessoas e suas diversas habilidades artísticas. Muitas das propostas da obra se apresentam em distintas formas de notação e, diferente da postura de Cardew quanto ao aspecto gráfico de *Treatise* (podendo também ser vista como uma obra visual em si), o caráter verbal e instrucional das peças que constituem a publicação priorizam habilidades de leitura mais abrangentes.

Cada uma das *Schooltime Compositions* no livro de ópera é uma matriz para extrair de um intérprete sentimentos sobre determinados temas ou materiais. Essas peças e seus intérpretes são os personagens da ópera. Eles não sofrem nenhum desenvolvimento dramático no livro; na performance eles podem. [...] As diferentes matrizes cresceram em torno de coisas como palavras, melodia, sons vocais, triângulos, prazer, ruído, trabalho-sobre-regras, vontade e desejo, teclado. Meu plano é baseado na [minha] tradução da palavra “opera” para “muitas pessoas trabalhando”.⁶⁹ (CARDEW, 1968 in PRÉVOST, 2006, p.89)

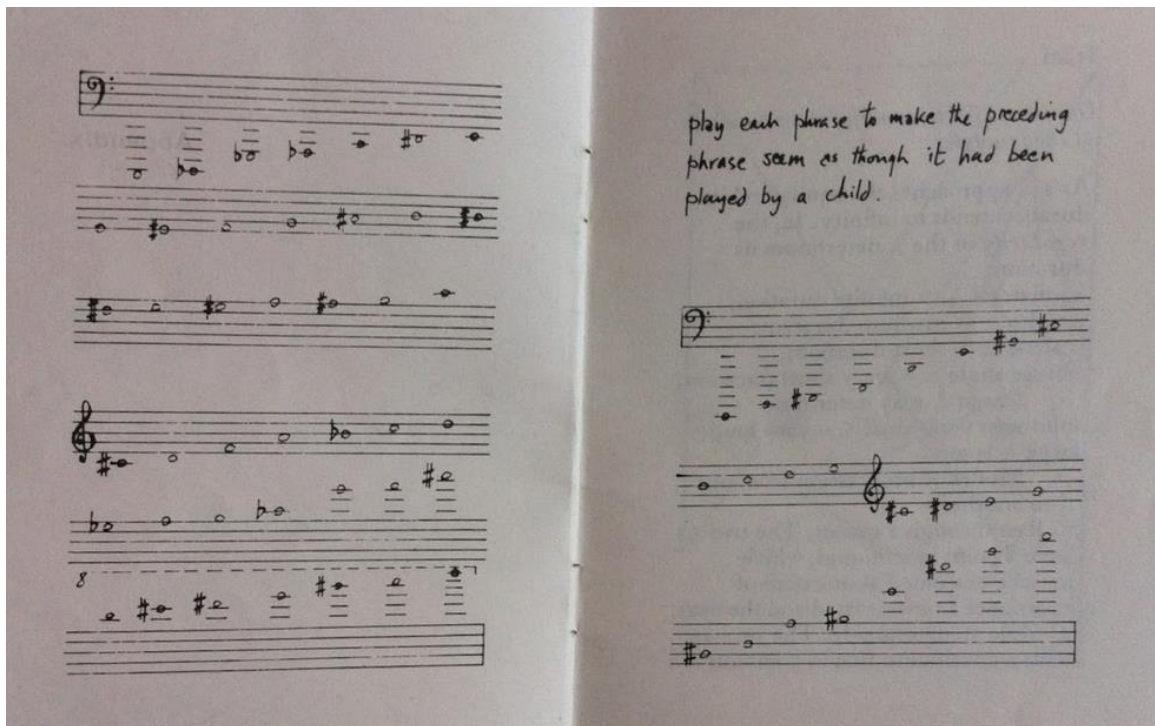


Figura 24. Trecho da publicação *Schooltime Compositions* (CARDEW, 1967b).

⁶⁹ “Each of the Schooltime Compositions in the opera book is a matrix to draw out an interpreters feelings about certain topics or materials. These pieces plus their interpreters are the characters in the opera. They undergo no dramatic developments in the book; in performance they may. [...] The different matrices grew around such things as words, melody, vocal sounds, triangles, pleasure, noise, working-to-rule, will and desire, keyboard. My plan is based on the translation of the word 'opera' into 'many people working.’”

Embora *Schooltime Compositions* seja um registro das primeiras experimentações composicionais do grupo de estudos de Cardew na *RAM*, será o *The Great Learning* (1971) a tentativa mais consciente de Cardew em reconciliar a notação tradicional (historicamente delineada no repertório Ocidental) com formas alternativas de notação visual, verbal e a dimensão performática de *happenings*.

Composta de sete movimentos chamados de parágrafos – baseados no primeiro capítulo do texto confuciano de mesmo nome e traduzido para o inglês por Ezra Pound – *The Great Learning* deve seus atributos formais e conceituais ao contexto da *Scratch Orchestra*. A combinação entre interpretar um dado repertório experimental, seguido de longas sessões improvisadas de explorações timbrísticas em contexto de grupo, implica o questionamento, e possivelmente a necessidade, de implementar direcionamentos objetivos. O aumento no número de integrantes diminui as possibilidades das sessões se desenvolverem em improvisações que fujam da previsibilidade desse tipo de prática – na qual, muitas vezes, a sintaxe musical se desdobra a partir de densidade de volume e ruído generalizado. A improvisação e a densidade de participantes logo se tornaram um problema de ordem organizacional – caso se almejasse um direcionamento objetivo das capacidades de um grupo de performers.

A improvisação sempre foi muito frustrante porque as pessoas tinham mais entusiasmo e mais idéias do que habilidade. Então, havia muito ruído e muito rapidamente se alcançava o ponto em que você realmente não poderia contribuir. Não havia nada que você pudesse fazer para adicionar ao que já estava acontecendo. Então, foi uma experiência muito frustrante para todos os participantes. Cardew desenvolveu o *Great Learning* para realmente controlar e explorar os talentos que as pessoas tinham.⁷⁰ (SKEMPTON apud HARRIS, 2013, p.55)

Em 1969 um rascunho do Parágrafo 2⁷¹ foi apresentado por Cardew aos integrantes de sua classe na *RAM*. Composta apenas para vozes e tambores, embora exigente em sua duração e constância, a peça pode ser performada por “qualquer um com um desejo em participar” (idem). Aqui, a outrora “hegemonia” formal da partitura inteiramente gráfica (*Treatise*) perde sua necessidade. Operando como em grande parte do repertório das obras de Cardew para a

⁷⁰ “The improvising was always very frustrating because people had more enthusiasm and more ideas than skill. So there was a lot of noise and very quickly it reached the point at which you couldn’t really contribute. Nothing you could do added to what was happening already. So it was a very frustrating experience for everybody taking part. Cardew devised *The great Learning* really to rein in and exploit the talents people had.”

⁷¹ “Know the point of rest and then have an orderly mode of procedure. Having this orderly procedure one can grasp the azure, that is, take hold of a clear concept. Holding a clear concept one can be at peace internally. Being thus calm one can keep one’s head in moments of danger. He who can keep his head in the presence of a tiger is qualified to come to his deed in due hour.” (CONFÚCIO apud PARSONS in PRÉVOST, 2006, p.318).

S.O., as instruções do Parágrafo 2 são apresentados como um código mnemônico, com o propósito de organizar e direcionar uma dada realização da obra.

Embora não haja diretrizes específicas para a parte vocal, possivelmente visto o grande número de performers inábeis na leitura da notação musical, Cardew enfatiza, desde a primeira apresentação do movimento, que as linhas fossem aprendidas por repetição e transmissão oral dos familiarizados com a notação musical para os não iniciados. Sem dúvidas a partitura, ou melhor, a notação em si não se encontra no centro das especulações poéticas de Cardew – diferente de *Autumn '60* ou *Octet '61*, onde a interpretação do código exigia uma grande atenção extramusical no processo criativo. Em *The Great Learning* o advento da partitura prioriza a comunicabilidade dos elementos em jogo na sintaxe musical composta, mesmo que essa apresente um significativo grau de indeterminação.

Na primeira apresentação do Parágrafo 2, os integrantes regulares do grupo convidaram mais participantes do que os habituais frequentadores das sessões na RAM; familiares e amigos foram convocados para comporem as partes vocais – mais de cinquenta performers se apresentaram. A primeira performance ocorreu em maio de 1969, se estendendo por um concerto de sete horas, que também incluía a apresentação de *Atlas Eclipticalis* (1961-2) de John Cage.

SINGING. The notes written as semibreves are sung very strongly and held for the length of one very long breath. The words written vertically over a note are distributed freely along that one very long breath. Sing these notes in the written order making shorter pauses between notes and longer pauses at barlines. The text is sung through five times. If a note is out of range transpose it up or down an octave. The commencement of each sung note should coincide with the initial stroke or rest of the accompanying rhythm.

DRUMMING. Each drum rhythm is repeated over and over like a tape loop for the duration of one bar of the vocal part. The 26 rhythms fall into 11 groups: 2 pentads, 1 tetrad, 4 pairs and 4 uniques. The words in front of the rhythms are a mnemonic based on this grouping. Like the vocal phrases, the drum rhythms are to be played strong and energetic throughout. Unlike the vocal phrases, they may be played in any order, and the selection of a tempo for each one is up to the individual drummers. The rhythms should be memorised.

A PERFORMANCE

A number of groups are formed each consisting of the following: one drummer, one lead singer, and a number of supporting singers. These groups take up positions as widely separated as possible, and each group functions autonomously, as follows: The drummer starts with the rhythm of his choice. When this rhythm is established the lead singer sings through the notes of the first bar as described above, each entry coinciding with the initial stroke or rest of the rhythm. The supporting singers do the same, getting the notes from the leader and entering on each note as soon as possible after the leader. Their function is to support and amplify the leader's voice so that it is not placed under undue strain. The leader must be careful not to sing a new note until all his supporters have finished the preceding one. When all singers are finished with the last note of a bar the leader makes a sign to the drummer, who is then free (at his leisure) to select a second rhythm and establish that. He should not leave a gap between the two rhythms. So the cycle proceeds, each drummer going through the 26 rhythms in any order and all singers singing all the phrases in the order given, sticking by their respective leaders.

The final rhythms of all the drummers (i.e. each one's 26th rhythm, probably all different) should be played in the same tempo. To achieve this a position visible to all drummers is pre-selected, and the first drummer to complete his 25th rhythm walks over to this position to play his 26th. Then, as the other drummers reach their final rhythms, they take their tempo from him.

One of the singers may start and stop the proceedings from the same position. Start the piece cleanly: all drummers enter with their chosen rhythms simultaneously on the chosen singer's beat. End it raggedly (probably best if the lead singer of the first drummer to reach his final rhythm does this): At any time after all drummers have achieved the same tempo or when it appears that this is unlikely to occur, the singer may signal the end, whereupon all drummers complete the rhythmic pattern they are in the middle of and stop (don't end on the next downbeat!).

This performance is not the only possible one: circumstances may encourage the devising of others (e.g. all members of the chorus could both drum and sing).

Figura 25. Excerto das instruções de execução do Parágrafo 2 do *The Great Learning* (CARDEW, 1971, p.2)

Drumming

Mary

Polaris

Touch

Superior

Imek

Castor

Pollux

Taste

Michigan

Spades

White

Black

Smell

Huron

Hearts

Romulus

Remus

Sight

Erie

Diamonds

Right

Left

Hearing

Ontario

Clubs

Zrabazon

Figura 26. Excerto das instruções de execução do Parágrafo 2 do *The Great Learning* (CARDEW, 1971, p.2)

Singing

KNOW THE POINT OF REST
AND THEN HAVE
AN ORDERLY MADE OF PROCEDURE

HAVING THIS ORDERLY PROCEDURE
ONE CAN GRASP THE AZURE
THAT IS TAKE HOLD OF A CLEAR CONCEPT

HOLDING A CLEAR CONCEPT
ONE CAN BE AT PEACE
IN-TERNALLY

BEING THUS CALM
ONE CAN KEEP ONE'S HEAD IN MOMENTS OF DANGER

HE WHO CAN KEEP HIS HEAD IN THE PRESENCE OF A TIGER
IS QUALIFIED
TO COME TO HIS DEED IN DUE HOUR

Figura 27. Excerto das instruções de execução do Parágrafo 2 do *The Great Learning* (CARDEW, 1971, p.2).

Em última instância, a criação de *The Great Learning* coincide com a formação e o desenvolvimento da *Scratch Orchestra*, da mesma maneira que *Treatise* reflete o trabalho de Cardew junto do *AMM* em paralelo com seu emprego na época como designer. Embora alguns parágrafos tenham sido concebidos antes da *Scratch*, partes da obra logo se tornam uma peça fundamental para o repertório do grupo. Performances de parágrafos de *The Great Learning* ocorriam “aproximadamente três vezes por ano” (ELEY apud HARRIS, 2013, p.66). Ao invés de ser caracterizada por um sistema de notação específico, *The Great Learning* é caracterizado pela grande variedade de proposições verbais e diversidade notacional. As notações tomam a forma de texto (incluindo textos educacionais, estéticos e políticos), diagramas, notação convencional e configurações gráficas de grande invenção.

O parágrafo 1⁷² é composto para coro e órgão. A parte escrita para órgão requer habilidade técnica e alfabetização musical. Ao “coro” não é pedido cantar, mas sim bater pedras e tocar linhas melódicas produzidas por assobios – notadas por configurações gráficas baseadas

⁷² "The Great Learning takes root in clarifying the way wherein the intelligence increases through the process of looking straight into one's own heart and acting on the results; it is rooted in watching with affection the way people grow; it is rooted in coming to rest, being at ease in perfect equity." (CONFÚCIO apud PARSONS in PRÉVOST, 2006, p.318).

em caracteres chineses do texto confuciano que dá nome à peça (cf. DENNIS, 1971 in PRÉVOST, 2006, p.281-286).



Figura 28. Detalhe da notação para apitos do Parágrafo 1 do *The Great Learning* (CARDEW, 1971, p.12).

O primeiro Parágrafo contrasta com as vozes e os tambores do Parágrafo 2 e, conseqüentemente, com o Parágrafo 3⁷³ que, depende de “grandes instrumentos” sustentando notas graves – em contraponto com longas escalas ascendentes. Vozes se sobrepõem às palavras do texto, propiciando um contraponto indeterminado. Mesmo apresentando muita informação e simultaneidades, o terceiro Parágrafo pede por uma espécie de compreensão formal geral onde a longa duração das notas graves abre espaço suficiente no interior da textura musical, de modo que se garanta ao performer a oportunidade de se ouvir em meio ao todo e tomar decisões conscientes durante a interpretação.

O Parágrafo 4⁷⁴ foi composto para coro (gritando e tocando instrumentos entalhados na madeira, chocalhos ou *jingles*) e órgão. Possivelmente funcionando como um mecanismo mnemônico, a notação presente no Parágrafo 1 retorna. Embora a parte para órgão apresente uma certa flexibilidade interpretativa – quanto à sua duração e articulação –, ela se desenvolve subjacente ao coro que, por sua vez, pede-se que esteja sentado em todos os cantos do recinto.

O parágrafo 5⁷⁵ demonstra outro nível de complexidade em sua execução. O contexto sonoro não é determinado e pede por gestos integrados entre ações físicas e canto. Dez cantores

⁷³ "Things have root and branch; human affairs have range and origin. To know what comes first and what follows is to be close to the way." (CONFÚCIO apud PARSONS in PRÉVOST, 2006, p.318).

⁷⁴ "The men of old, wanting to clarify and diffuse throughout the Empire that light which comes from looking straight into the heart and then acting, first set up good government in their own states. Wanting good government in their states, they first established order in their families. Wanting order in the home, they first disciplined themselves. Desiring self-discipline they rectified their own hearts. And wanting to rectify their hearts they sought precise verbal definitions of their inarticulate thoughts, the tones given off by the heart. Wishing to attain precise verbal definitions they set to extend their knowledge to the utmost. This completion of knowledge is rooted in sorting into organic categories." (CONFÚCIO apud PARSONS in PRÉVOST, 2006, p.318).

⁷⁵ "When things had been classified in organised in organic categories, knowledge moved towards fulfilment. Given the extreme knowable points, the inarticulate thoughts were defined with precision, the sun's lance coming to rest on the precise spot verbally. Having attained this precise verbal definition, this sincerity, they then stabilized their hearts. They disciplined themselves. Having attained this self-discipline, they set their own houses in order. Having order in their own homes, they brought good government to their own states. And when their states were well governed the empire was brought into equilibrium." (CONFÚCIO apud PARSONS in PRÉVOST, 2006, p.318-9).

solistas cantam em simultaneidade o *Ode Machines*, uma coleção de 10 reconfigurações de poemas do livro confuciano “O Livro das Odes”.

O parágrafo 6⁷⁶ fornece um contraste a esses excessos, destinado a qualquer número de músicos utilizando qualquer fonte sonora. A execução desse Parágrafo depende exclusivamente do texto instrucional em sua partitura. Enquanto os materiais são escolhidos livremente, o tipo e o número de sons específicos garantem uma textura esparsa e pontilhista. Por fim, o Parágrafo 7⁷⁷ faz uso somente de vozes – qualquer número de cantores, treinados ou não. Aqui a abordagem de escuta comentada anteriormente é revisitada, possibilitando que os cantores respondam uns aos outros, fornecendo o que Parsons descreve como um “contexto de trabalho no qual a responsabilidade individual, a escolha, o senso de comunidade e a independência de outros participantes sejam tornadas significativas” (PARSONS, 1984 in PRÉVOST, 2006, p. 322, tradução nossa).

A notação é crítica na identidade de qualquer interpretação de qualquer um dos Parágrafos; a relação entre a partitura e o intérprete muitas vezes difere das obras anteriores de Cardew. Como nos casos de *Octet '61* ou *Treatise*, a *função metalinguística* está no cerne da realização musical e, também é muitas vezes a própria função poética unificadora entre qualquer série de performances dessas obras que, por sua vez, podem ser sonicamente pouco semelhantes entre si. No entanto, as diferenças sonoras entre as apresentações alternativas de *The Great Learning* são significativamente menores se comparadas às obras de notação puramente gráfica – as interpretações de Parágrafos individuais são reconhecíveis e mantêm um certo grau de identidade. Em grande medida, a relação entre a partitura de *The Great Learning* e os artistas (ou pelo menos muitos deles) é de uma ordem distinta do modelo inerente ao *Octet '61* ou *Treatise* – onde alguns elementos podem ser executados sem qualquer referência à notação. *The Great Learning* é uma composição consciente acerca da diferenciação entre as potencialidades musicais dos integrantes da *S.O.* e, como tal, oferece diferentes papéis para diferentes performers. Há oportunidades para papéis tecnicamente exigentes, *pari passu* passagens mais livres à interpretação. Devido a essa variedade de eventos, cada vez mais nos tempos recentes os artistas assumiram o formato de *happenings* abertos a todos – sendo, possivelmente, a ocasião da estreia do Parágrafo 2 o precedente para isso. As performances geralmente consistem em parágrafos individuais – apresentações integrais da obra são raras.

⁷⁶ "From the Emperor Son of Heaven down to the common man, singly and all together, this self-discipline is the root." (CONFÚCIO apud PARSONS in PRÉVOST, 2006, p.319).

⁷⁷ "If the root be in confusion, nothing will be well governed. The solid cannot be swept away as trivial, and nor can trash be established as solid; it just does not happen. Mistake not cliff for morass and treacherous bramble." (CONFÚCIO apud PARSONS in PRÉVOST, 2006, p.319).

Curiosamente, como apontado por Tony Harris (HARRIS, 2013, p.70), os materiais de marketing e publicidade para tais eventos no Reino Unido e no exterior, muitas vezes evidenciam o indivíduo que liderará a apresentação – quanto mais perto a associação do líder com o próprio Cardew, possivelmente, maior o capital cultural que ateste o nível de “autenticidade” de qualquer apresentação, visto que “a peça requer facilitação, senão direção” e que o “papel do líder, então, não deve ser subestimado, sendo este a própria função assumida por Cardew nos anos da *Scratch Orchestra*” (idem).

14. Some ascending scales

etc.

etc.

etc.

etc.

15. Recommended forces: 10 instrumentalists, 30 singers.

16. Alternative harmonic framework

THINGS (&c.)

HUMAN AFFAIRS (&c.)

TO KNOW (&c.)

The image shows handwritten musical notation on a page. It includes several staves of music with notes and clefs. The text '14. Some ascending scales' is written at the top, followed by 'etc.' and several staves of music. Below this, there is another 'etc.' and more staves of music. At the bottom, there is a section titled '16. Alternative harmonic framework' with three staves of music. Above the first staff of this section are the words 'THINGS (&c.)', 'HUMAN AFFAIRS (&c.)', and 'TO KNOW (&c.)' connected to the notes by lines. The page also contains the text '15. Recommended forces: 10 instrumentalists, 30 singers.' between the two main sections.

Figura 29. Detalhe da notação da parte instrumental do Parágrafo 3 do *The Great Learning* (CARDEW, 1971, p.4).

No entanto, a abordagem de abertura total na execução das peças não deve ser mal interpretada como uma reação contra a noção do músico “treinado”. Os elementos diferenciadores da partitura estão mais alinhados com a idéia de “inventário de recursos ... e montagem para ação” (idem). Seja cada participante qualificado como profissional ou amador, treinado ou não treinado, a característica central do *The Great Learning* é a sua tentativa na fusão dessas duas qualificações em um único empreendimento musical, artístico e experiencial.

3.3 Processo de politização da *Scratch Orchestra*

Em retrospectiva, pode-se dizer, independente das premissas estritamente musicais expostas pelo *Draft Constitution* de Cardew, que a *Scratch Orchestra* não era contrária ao debate acerca de questões políticas que emergiram da prática contestadora do coletivo. Muitas vezes, os integrantes manifestavam seus próprios pontos de vista políticos durante as reuniões e apresentações do grupo – muitos simpatizavam com o marxismo ou o anarquismo desde antes das atividades da orquestra (HARRIS, 2013, p.75 e TILBURY, 2008, p.517). No entanto, os eventos organizados pela orquestra no verão de 1971 trouxeram para a discussão certas contradições que anteriormente coexistiam de maneira velada na prática do grupo.



Figura 30. Alec Hill, Cornelius Cardew – Perto de Prudhoe, Nordeste da Inglaterra, 1971. Disponível em: <http://joy.nujus.net/w/index.php?page=DOCCARDEW5>. Acessado em: 02 de julho de 2018.

Tendo em vista o objetivo de alcançar algum tipo de conciliação entre o que se tornaram facções internas às performances do grupo e, principalmente como uma reação à experiência conflituosa da turnê de Newcastle (caracterizada pela passagem da *S.O.* por centros comunitários e espaços públicos de cidades rurais inglesas), Cardew abriu um “arquivo de

descontentamento” – um convite aos membros para expressarem suas preocupações com relação à direção política e artística da orquestra. Neste ponto, John Tilbury, que se descreve como tendo sido um “comunista de poltrona”, foi fundamental nas discussões que se seguiram. Tilbury falou na primeira série de “reuniões de descontentamento”, descrevendo o que ele identificou como uma “desunião patológica entre teoria e prática” (ELEY in CARDEW, 1974a, p.28), nas palavras de Tilbury “uma contradição entre as aspirações e os ideais da *Scratch Orchestra*, por um lado, e sua prática real e as conseqüências de sua prática, por outro” (TILBURY, 2008, p.521). Tilbury descreve isso como “o dilema clássico do anarquista” (ibid).

Em teoria, acreditamos na integração e que somos gregários. Na prática, somos isolacionistas e paroquialistas.

Em teoria, rejeitamos o estabelecimento musical. Na prática, pedimos seu apoio... Em teoria, recebemos novos membros. Na prática, nós os expulsamos... Em teoria, não temos líder. Na prática, temos.

Em teoria, somos democráticos. Na prática, tendemos para o paternalismo e o elitismo. Em teoria, abraçamos todas as atividades. Na prática, ignoramos ou minamos atividades não-musicais. Em teoria, somos livres. Na prática, somos oprimidos. E assim por diante. Agora, essas contradições exemplificam perfeitamente nosso dilema, o dilema do artista burguês.⁷⁸ (TILBURY, 1971 apud HARRIS, 2013, p.75-76)

A partir deste ponto (1971), a *Scratch Orchestra* começou a polarizar-se em dois pólos ideológicos – os comunistas, que desejavam que o grupo se envolvesse ativamente na luta de classes, e o que esses chamavam de “idealistas burgueses”, cuja principal preocupação era com a produção musical (embora não se possa sugerir que fossem inteiramente apolíticos; mesmo que não inclinados ao marxismo, muitos se posicionavam como anarquistas). Eley afirma que a orquestra atingiu um impasse, onde uma simples decisão se tornou a agenda do grupo, “venda seu produto no mercado ou a abandone” (ELEY in CARDEW, 1974a, p.27, tradução nossa). Nesse momento, o contingente comunista no corpo da orquestra, ao qual o próprio Cardew começa a gravitar, forma o autointitulado, *Ideological Study Group* – grupo que se reuniu regularmente para estudar e discutir as preocupações ideológicas relacionadas às atividades públicas ou privadas do coletivo. Sua meta era estabelecer uma maior coesão entre teoria e prática sob as perspectivas marxistas e maoístas adotadas por eles.

⁷⁸ “In theory we believe in integration and being gregarious. In practise we are isolationists and parochialists. In theory we reject the musical establishment. In practise we ask for its support... In theory we welcome new members. In practise we drive them away... In theory we have no leader. In practise we have. In theory we are democratic. In practise we tend towards paternalism and elitism. In theory we embrace all activities. In practise we ignore or undermine non-musical activities. In theory we are free. In practise we are oppressed. And so on. Now this contradictions exemplify perfectly our dilemma, which is the dilemma of bourgeoisie artist.”

Um certo “denominador comum” era evidente: alcançar os objetivos desejados, sejam políticos ou musicais, de modo que tanto os comunistas quanto os “idealistas burgueses” estavam disputando mais controle sobre a elaboração e preparação de eventos da *S.O.*. Sobre esse pano de fundo, foi introduzida a noção de liderança rotativa, assim como um comitê para supervisionar a gestão da orquestra e uma “Escola de Verão” foi convocada visando o desenvolvimento musical, técnico e composicional de membros interessados. Esse período foi marcado por diversas tentativas de elevar os níveis de consciência social e política, somados a um compromisso recém-firmado e centrado no movimento para “longe da aleatoriedade e ‘liberdade’, e em direção à música organizada para expressar algum conteúdo pretendido” (ELEY apud HARRIS, 2013, p.77). Portanto, a orquestra se distanciava das iniciais intenções apontadas pela *Draft Constitution* de 1969 e, ao fazê-lo, almejava ser um veículo de influência que superasse sua existência “autônoma”, pretensamente independente das contradições sociais de seu tempo.

Em agosto de 1972 a *Scratch Orchestra* foi convidada para apresentar os Parágrafos 1 e 2⁷⁹ de *The Great Learning* no programa *Proms*⁸⁰ no Albert Hall em Londres. Ironicamente, tal convite não poderia ser mais antagônico: o que geralmente seria considerado um destaque legitimador na carreira de um compositor ou um conjunto musical inglês, veio no mesmo momento em que Cardew começa a repudiar o próprio trabalho e as atividades da orquestra. Se muitos artistas receberiam o convite com boas vindas, Cardew, por outro lado, identifica (pela primeira vez) uma conotação fascista na tradução de Ezra Pound para os parágrafos confucianos que, segundo sua leitura, estavam em desacordo com outras traduções do texto chinês. Logo, a performance no *Proms* apresentou a própria tradução de Cardew do primeiro parágrafo que, por sua vez, seguia a recém adotada perspectiva maoísta sobre a função da arte em contextos revolucionários. De modo geral, a orquestra pretendia exibir cartazes de slogan que explicitassem seu posicionamento político, mas isso não foi permitido pela direção da BCC, empresa midiática inglesa que organizara o evento. A BBC proibiu o uso de elementos visuais

⁷⁹ No entanto, somente o Parágrafo 1 foi apresentado. Sobre a censura do Parágrafo 2 na apresentação do *Proms* confira TILBURY, 2008, p.519-525.

⁸⁰ Mais conhecido como o *Proms da BBC* ou *Henry Wood Promenade Concerts*. O *Proms* consiste numa temporada de oito semanas repletas de concertos de música clássica e outros eventos realizados publicamente com “estrelas” do mercado internacional da música de concerto tradicional, com transmissão e organização da rede BBC de comunicações. Predominantemente ocorrendo no Royal Albert Hall, centro de Londres, Inglaterra, iniciadas em 1895, as temporadas agora consistem em concertos sediados no Albert Hall, no Cadogan Hall e, eventos paralelos no *Proms in the Park* por todo o Reino Unido, na *Last Night of the Proms* e por eventos educacionais infantis. A temporada é um evento significativo na cultura de massa britânica, Jiří Bělohlávek, regente da Orquestra Filarmônica tcheca, chegou a descrever os *Proms* como "o maior e mais democrático festival musical do mundo" (Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Proms. Acessado em 2 de outubro de 2017).

de cunho ideológico juntamente com quaisquer referências políticas nas notas do programa. Somente o texto do parágrafo (tal qual performado durante a apresentação musical) sobreviveu à censura, minimizando qualquer declaração que a orquestra quisesse fazer através deste evento de alta circulação midiática.

Percebendo as limitações da *Scratch Orchestra* e de seu desenvolvimento teórico e prático como veículo para mudanças objetivas no âmbito da superestrutura, os comunistas mais comprometidos, agora incluindo Cardew, assumiram papéis mais radicais, “integrando-se aos trabalhadores e lutando ao lado deles, em vez de ficarmos às margens e torcendo para eles” (CARDEW, 1974a, p.7). As atividades de Cardew vinculadas a *Scratch Orchestra* se encerrariam ao final de 1972. Diversos dos ex integrantes seguiram se apresentando até 1974 sob os ideais da *scratch music*, porém em formações e orientações composicionais diversas.

3.4 O *Ideological Group*

Em retrospectiva, nos parece que a experiência junto à *Scratch Orchestra* foi fundamental para a *tomada de partido* de Cardew nos anos de 1970. Dois fatores principais contribuíram nessa parte de sua trajetória: em primeiro lugar, seu posicionamento político, e em segundo lugar, as contradições inerentes às atividades da orquestra. Tais eventos canalizaram uma politização latente no pensamento de Cardew – essencialmente uma percepção de que os artistas, cujo trabalho é o compromisso com a função social da linguagem musical, não são menos opressores por causa de sua profissão. No entanto, se eram politicamente desinteressadas, as atividades em torno da Orquestra serviram a Cardew como um ponto de viragem. Projetada inicialmente na exploração de certos modos horizontais de criação musical, muitos dos aspectos espontâneos e anárquicos acabaram por funcionar como limitações ao novo desejo de promover a mudança social.

Enquanto as performances públicas da *Scratch Orchestra* e suas consequências forneceram um contexto prático e uma experiência coletiva catalisadora para o movimento de Cardew em direção ao engajamento político, dois textos-chave informaram diretamente sua visão de mundo: *Talks at the Yen-an Forum on Literature and Art* (1942) de Mao Tse-tung (constantemente citado em *Stockhausen Serves Imperialism and other articles*) e o ensaio *DH Lawrence: um estudo do artista burguês*, escrito por Christopher Caudwell em 1938, ambos fundamentais para o trabalho daquilo que a *S.O.* chamava de *Ideological Group*.

O trabalho de Caudwell, em particular, pareceu cristalizar os pensamentos e os sentimentos de um número considerável de membros da *Scratch*, incluindo Cardew. A severidade da crítica e suas implicações na prática artística, tal qual feitas por Caudwell, seriam um questionamento fundamental na autocrítica do grupo, em especial sobre os direcionamentos artísticos futuros de Cardew:

Mas arte não é, de qualquer modo, uma relação a uma coisa, é uma relação entre homens, entre artista e plateia, e a obra de arte apenas se parece com uma máquina que ambos precisam compreender como parte do processo. A comercialização da arte pode revoltar o artista sincero, mas o trágico é que ele se revolta contra ela ainda dentro das limitações da cultura burguesa. Ele procura esquecer completamente o mercado e concentrar-se em sua relação com a obra de arte que agora se torna ainda mais substancializada e uma entidade em si mesma. Por que a obra de arte agora é completamente u fim em si mesmo, e até mesmo o mercado é esquecido, o processo artístico transforma-se numa relação extremamente individualista. Os valores inerentes à forma de arte, como sintaxe, tradição, regras, técnica, forma, escal tonal aceita, agora parecem ter pouco valor, pois a obra de arte existe cada vez mais somente para o indivíduo. (CAUDWELL, 1968, p.12).

De modo geral, a importância do ensaio de Caudwell no momento de dissolução da *Scratch Orchestra* e da tomada de partido de Cardew se deu pelo questionamento de certas questões morais e compromettimentos fundamentais que deveriam ser levados a sério quando se almeja qualquer relação entre o trabalho artístico, o artista e a sociedade.

A orientação política do grupo se manifestou na primeira reunião do *Ideological Group*, onde foi acordado que um curso de estudo e discussão sobre o pensamento de Mao Tse-Tung deveria ser iniciado, começando com três obras seminais: “Sobre a Prática”, “Sobre a Contradição” e “Conversas sobre Literatura e Arte no Fórum Yan’an”. O último texto foi considerado de particular relevância, levantando a fundamental questão da função e do propósito da arte. Foi precisamente o rigor e, pode-se dizer, a forma do discurso desses textos, com seus desafios intimidadores e palavras-chave (como o “utilitarismo revolucionário”), que inspiraram e nortearam Cardew em sua tomada de partido junto à militância dos anos seguintes. A intenção de Mao era desapropriar a arte dos filósofos e dos esteticistas, exigir sua participação na luta de classes e, assim, a seu ver, elevá-la. Quanto a contundência dialética inerente a esse projeto:

Há muitas pessoas que entendem o dialético como um amante das sutilezas. [...] Pensamentos toscos fazem parte da economia doméstica do pensamento dialético porque não apresentam nada além da aplicação da teoria sobre a prática: sua *aplicação* sobre a prática, não sua *dependência* dela; evidentemente, o agir pode ser tão sutil

quanto o pensar, mas o pensamento tem de ser tosco a fim de ser justificado na ação. (BENJAMIN, 2017, p.82).

Ou como Cardew expressou alguns anos depois: “em questões de princípio não há tons de cinza” (CARDEW, 1980 in PRÉVOST, 2006, p.269).

De modo geral, o *Ideological Group* conseguiu injetar novos propósitos, uma nova função na prática da *Scratch Orchestra*. Igualmente, pode-se dizer que a nova direção tomada, de fato, acelerou a desintegração final da *Scratch*, causando rupturas em seu tecido social idealista e minando o forte sentimento de coesão inicialmente compartilhado entre seus membros. Certamente, refletindo os aspectos ideológicos de outros colegas da orquestra, poucos compartilharam dos direcionamentos e questionamentos do *Ideological Group*. Para David Jackman, “a eventual intrusão de uma irrelevante política autoritária foi um desastre. A cooperação amigável deu lugar à suspeita mútua e à paranóia, a feiúra de uma ideologia desenfreada dominou. Era hora de partir.” (JACKMAN apud TILBURY, 2008, p.538).

Se nesta fase Cardew começou a se identificar com o marxismo, ou mais precisamente o maoísmo, não era apenas porque os escritos marxistas pareciam iluminar seus próprios pensamentos e sentimentos sobre o papel da arte na sociedade, mas possivelmente, por que essa direção mostrava maior coerência de que aquela da primeira atração pelo pensamento de Confúcio, que pregava uma autoridade sábia e benigna. Em retrospectiva, Cardew não reconhecia nenhum aprendizado no *The Great Learning*, por outro lado, o maoísmo seria seu novo “Grande Aprendizado” nos anos seguintes.

De alguns dos documentos que estão transcritos na biografia de Cardew (TILBURY, 2008), um texto é particularmente expressivo quanto à sua linguagem e clareza de objetivos em se tratando da significação que Cardew deu ao *Ideological Group*. No texto, datado de 13 de abril de 1972, o compositor escreve:

Este grupo foi formado para estudar o marxismo-leninismo e aprender a usá-lo para atacar a superestrutura cultural do imperialismo, em particular a música na Inglaterra. Nossa preocupação imediata é elevar o nível de consciência política da *Scratch* e moldá-la em um órgão de propaganda unido e bem disciplinado e uma arma de ataque afiada contra a superestrutura cultural. Nosso papel dentro do movimento revolucionário é: servir a revolução proletária ‘batalhando no campo das idéias’, criando a opinião pública a favor do comunismo e contra o imperialismo, o capitalismo, a metafísica, o idealismo burguês, o revisionismo, etc., etc., e assim ajudar a criar as condições adequadas para a revolução. A necessidade da existência do *Id Group* é demonstrada pelo número de coisas que faltam para a realização de qualquer uma das tarefas listadas acima. Nos falta um conhecimento profundo e compreensão dos princípios marxistas, do método do materialismo dialético, da história do movimento comunista e das lições a serem aprendidas com ela. (Defender, estudar e lutar a favor de Trotsky é depreciar a obra de Lênin, denunciar a Stálin é promover o revisionismo). [...] ‘Faça de si mesmo

o alvo da revolução, e das grandes massas o alvo da propaganda revolucionária'.⁸¹ (CARDEW, 1972 apud TILBURY, 2008, p.578)

Nesse período, sua tomada de partido ainda se restringia à análise e crítica histórica da *Scratch Orchestra* e sua situação atual. Cardew concordava com as críticas de “falta de objetivo” feitas à *S.O.*, ou seja, como a alienação política de seus membros, e a caracterização do público da *Scratch* como um pequeno grupo de elitistas indulgentes que buscavam diversas formas de entretenimento escapista. O *Id Group* criticou seus colegas por terem visto o mundo como uma mistura de fragmentos desconexos os quais, através da múltipla e irrestrita gama de atividades propostas pela orquestra, permitiriam que a *Scratch* deixasse sua marca libertária na sociedade.

As questões discutidas nessas reuniões incluíram o caráter ideológico do Parágrafo 5 do *The Great Learning*, a natureza da exploração de classe, o texto do Fórum de Yan'an de Mao Tsé-tung, a necessidade de definir uma “música proletária”, sua eventual produção e a necessidade de retornar à tonalidade como estratégia de ampliar a comunicabilidade dessa música⁸². Essa última questão gerou uma discussão mais aprofundada em torno da noção de “conteúdo” na música e da concepção inicial do grupo, em especial sobre sua suposta música “livre” e espontânea, assim como sua degeneração no curso das atividades da *S.O.*. Em uma das inúmeras declarações do Grupo Ideológico do início dos anos setenta (neste caso sem data), a totalidade de sua oposição à sociedade burguesa encontra expressão:

Finalmente, o inimigo se manifesta insidiosamente no reino das ideias; ideias e doutrinas reacionárias, antipopulares e antirrevolucionárias, que são amplamente promovidas dentro da superestrutura da sociedade capitalista monopolista – isto é, institutos de educação superior, universidades, faculdades de arte, círculos intelectuais e artísticos, TV, imprensa, etc. as instituições não existem em algum tipo de vácuo,

⁸¹ “This group has been formed to study Marxism-Leninism and learn how to use it to attack the cultural superstructure of imperialism, in particular music in England. Our immediate concern is to raise the level of political consciousness of the Scratch and mould it into a united and well-disciplined organ of propaganda and a sharp weapon of attack against the cultural superstructure. Our role within the revolutionary movement is: to serve the proletarian revolution by 'doing battle in the realm of ideas', by creating public opinion in favour of communism and against imperialism, capitalism, metaphysics, bourgeois idealism, revisionism, etc. etc., and thus helping to create the right conditions for the revolution. The necessity for the existence of the Id Group is demonstrated by the number of things we lack for the accomplishment of any of the tasks listed above. We lack a thorough knowledge and understanding of Marxist principles, of the method of dialectical materialism, of the history of the communist movement and the lessons to be learned from it. (To uphold and study and praise Trotsky is to depreciate the work of Lenin; to denounce Stalin is to promote revisionism). [...] 'Make self the target of revolution, and the broad masses the target of revolutionary propaganda.'”

⁸² Como veremos nos capítulos 5 e 6, a questão do retorno à tonalidade na composição de Cardew será sublimada pelo compositor. Nossa leitura será de que sua escritura transcenderá o mero retorno ao tonalismo, se configurando como um hibridismo mais sutil entre o modalismo e o tonalismo. De modo algum, encontramos indícios na produção de Cardew que apontem seu alinhamento ao discurso neoclássico de retorno ao tonalismo como sistema organizador.

funcionando como o guardião moral do sistema. Elas existem em uma sociedade burguesa precisamente para atender às necessidades políticas e econômicas do capitalismo monopolista: a ideia de que a arte é, antes de mais nada, um meio de auto expressão, a noção de que, portanto, tudo serve ao seu interesse próprio; a popularização das drogas, do sexo, das filosofias transcendentes como um antídoto para esse mundo perverso, e assim por diante. Consciente ou inconscientemente, a função de todas essas ideias e teorias é a mesma – mistificar as relações sociais capitalistas, obscurecer as leis do movimento e da mudança, tentar evitar a revolução, conter a história.⁸³ (idem)

No final do ano, Cardew decididamente se desligava da *Scratch Orchestra*. Nesse momento, ele os via como um grupo de experimentalistas inofensivos cuja existência era insignificante para a luta de classes. Quanto às impossibilidades de se continuar trabalhando junto da *Scratch Orchestra*, em texto datado do dia 24 de janeiro de 1972, Cardew comenta em seu diário que certos processos de tomada de consciência dependem da escolha pessoal de cada membro.

[...] você não pode educar as pessoas; as pessoas precisam educar a si mesmas. O que podemos fazer é fornecer materiais para que elas possam se educar. É de nosso desejo produzir obras de propaganda revolucionária de educação muito básica, usando principalmente cantos que as pessoas possam facilmente absorver em seu próprio tempo, e que também tenham um poderoso impacto emocional. [...] Trabalhar em conjunto com base na solidariedade e trabalhar em conjunto é difícil quando acalorados argumentos estão na dianteira.⁸⁴ (diário datado no ano de 1972, CARDEW, 2011a)

Como veremos, essa questão da “simplicidade” – ou melhor, da clareza e efetividade na comunicação de conteúdos semânticos – não se confirma concretamente na totalidade da produção politicamente engajada de Cardew. Em suma, a atuação de Cardew, nos anos de 1973 em diante, será marcada pelo concomitante trabalho e colaboração com a banda *People’s Liberation Music* e seu contínuo desenvolvimento da composição “erudita”. Como buscamos apontar nos capítulos seguintes, a questão da “propaganda” aludida por Cardew, somente estará

⁸³ “Finally the enemy manifests itself insidiously in the realm of ideas; reactionary, anti-people, anti-revolutionary ideas and doctrines that are widely promoted within the superstructure of monopoly capitalist society - that is, institutes of higher education, universities, art colleges, intellectual and artistic circles, TV, the press, etc. These institutions do not exist in some sort of vacuum, functioning as the moral guardian of the system. They exist in a bourgeois society precisely in order to serve the political and economic needs of monopoly capitalism: the idea that art is first and foremost a means of self-expression, the notion that therefore whatever serves self-interest is valid; the popularisation of drugs, sex, transcendental philosophies as an antidote to this wicked world, and so on and so forth. Consciously or unconsciously, the function of all these ideas and theories is the same - to mystify capitalist social relations, to obscure the laws of motion and change, to attempt to stave off revolution, to hold back history.”

⁸⁴ “[...] you can't educate people; people have to educate themselves. What we can do is provide the materials for them to educate themselves on. It's our hope to produce revolutionary propaganda works of very basic education, using mostly singing, which people can easily take in their own time, and which also have a powerful emotional impact. [...] Working together on the basis of solidarity, and working together is hard when heated arguments are in the forefront.”

presente nas canções do *PLM*, onde a possibilidade de uma real “propaganda revolucionária de educação muito básica” pode ser verificada no conteúdo semântico das letras das canções performadas pelo grupo. Em contrapartida, nas composições instrumentais e, especialmente nas peças para piano analisadas por nós no capítulo 6, o teor engajado das composições será (em sua maioria) mais sutil – visto que os significados semânticos são menos claros na música instrumental.

4. A crítica e a autocrítica de Cardew

Se a trajetória de Cornelius Cardew é caracterizada por mudanças de direção e contradições, não obstante, a publicação do livro *Stockhausen Serves Imperialism and other articles* oferece o mais claro (até então) posicionamento político do compositor quanto às questões musicais e políticas da década de 1970. Publicado em 1974 pela *Latimer New Dimensions* em Londres, o livro é uma coletânea de ensaios críticos sobre questões culturais, que fazem referência direta às influências ideológicas da cultura dominante sobre a produção musical contemporânea. Escrito sob uma perspectiva marxista-leninista, os textos e seus autores (Rod Eley, John Tilbury e, em especial Cardew) se posicionam criticamente contra a produção da música de vanguarda e experimental de seu tempo. Os ensaios lançam ataques contundentes contra a influência ideológica de figuras centrais, como Cage e Stockhausen. Longe de se delinear como uma crítica “de fora” (onde o autor não se implicaria na questão e em seu contexto), Cardew reconhece a necessidade da autocrítica de trabalhos anteriores – propostas “tão retrógradas quanto qualquer coisa que um Cage ou um Stockhausen são capazes de fazer” (CARDEW, 1974a, p.79). Como veremos, Cardew tem clareza das limitações das discussões levantadas na publicação, pois ele manifesta a consciência de que uma crítica da música erudita dificilmente pode extrapolar o caráter de classe (burguês) que informa essa prática.

A publicação consiste em quatro capítulos, precedidos por uma breve introdução escrita por Cardew. O primeiro capítulo, intitulado *A History of the Scratch Orchestra 1969-72*, foi escrito por Rod Eley (ex-membro da orquestra) e compreende um breve relato das atividades do grupo, seguido de uma crítica direta ao aspecto burguês e liberal que caracterizava a *S.O.*. Em resumo, o posicionamento de Eley era de que “Por fim, experimentamos a verdadeira natureza de nossa quase total incompetência e a total irrelevância, no mundo moderno, da *Scratch Orchestra* em sua forma atual.”⁸⁵ (ELEY in CARDEW, 1974a, p.21). O segundo capítulo – abordado mais detidamente abaixo –, intitulado *Criticizing Cage and Stockhausen*, é dividido em quatro ensaios (todos escritos como palestras ou textos de programas para recitais e programações radiofônicas). O primeiro, o terceiro e o quarto ensaios são escritos por Cardew e se intitulam respectivamente, *John Cage: Ghost or Monster?*, *Stockhausen Serves Imperialism* e *On Criticism*. O segundo ensaio, *Introduction to Cage’s Music of Changes*, é

⁸⁵ “We experienced at last the true nature of our almost total incompetence and the total irrelevance of the Scratch Orchestra in its present form in the modern world.”

escrito por John Tilbury e constitui uma análise crítica da obra *Music of Changes* (1951). O terceiro capítulo, escrito por Cardew e intitulado *A Critical Concert*, apresenta uma resenha crítica de um concerto realizado com apoio do DAAD (*German Academic Exchange Service*) na Alemanha Ocidental em 1973. Organizado pelo próprio Cardew, o programa do concerto se delinhou em torno de obras que apresentassem alguma alusão semântica às questões políticas daquele período. A partir das propostas das obras, *Accompaniments* de Christian Wolff, *Coming Together* e *Attica*, ambas de Frederic Rzewski, Cardew expõe sua avaliação sobre a “efetividade” dessas composições. A partir de algumas questões fundamentais,

[...] o que eles estão dizendo em suas peças, para quem eles estão dizendo, e quem elas beneficiam? Qual o efeito que eles pretendem alcançar com tais obras e que efeito estão realmente alcançando? O conteúdo literal e superficial de seu trabalho esconde um conteúdo essencial e mais profundo [?] e, em caso afirmativo, que aspectos do mundo real estão refletidos neste conteúdo mais profundo? ⁸⁶ (CARDEW, 1974a, p.69)

O concerto pode ser lido sob três pontos de vista distintos. Do ponto de vista do organizador (o próprio Cardew), o evento foi “útil” e, apesar de apresentar “erros” (provavelmente quanto a produção), o autor acredita que a experiência possibilita uma oportunidade de aprendizado. Do ponto de vista dos compositores, o contato amigável (já existente anteriormente) pode propiciar uma ocasião para a crítica construtiva na continuidade do trabalho de ambos – que para o autor, o caminho deve ser o da investigação e do estudo. Do ponto de vista do público, o concerto foi “confuso”, pois algumas das prerrogativas usuais para um concerto burguês – ou seja, “a ideia de que o músico ou o regente (ou até mesmo o compositor) se identificam com a música que eles apresentam”⁸⁷ (CARDEW, 1974a, p.77) – foram frustradas. Quanto a isso, segundo o próprio Cardew, “Ficou claro que havíamos apresentado essa música para criticá-la. Isso pareceu criar uma leve sensação de choque”⁸⁸ (idem). E, conclui, “[...] se você apresentar algo para ser criticado, deve apresentá-lo de forma legível.”⁸⁹ (CARDEW, 1974a, p. 78).

Nesse sentido, o quarto capítulo, intitulado *Self-Criticism: Repudiation of Earlier Works*, realiza a conclusão tirada na experiência do concerto. Apresentando clareza na

⁸⁶ “[...] what are they saying in their pieces, to whom are they saying it, and whom does it benefit? What effect did they intend to achieve with such works and what effect are they actually achieving? Does the literal, superficial content of their work conceal a deeper, essential content and, if so, what aspects of the real world are reflected in this deeper content?”

⁸⁷ “the idea that the musician or conductor (or even the composer) identifies with the music he presents.”

⁸⁸ “It became apparent that we had presented this music in order to criticise it. This seemed to create a slight sense of shock [...]”

⁸⁹ “[...] if you present something for criticism you must present it legibly.”

necessidade da crítica que subjaz o capítulo, Cardew toma sua própria produção anterior como objeto de escrutínio. Em última instância segundo Cardew, a autocrítica – no sentido do emprego desse termo no marxismo-leninismo, em paralelo com a união junto da classe trabalhadora na luta de classes – é uma das contribuições mais concretas que se pode fazer no caminho da “investigação e do estudo” no processo criativo de um compositor burguês.

4.1 A função da crítica em *Stockhausen Serves Imperialism...*

Na primeira página da introdução do livro, o compositor coloca duas questões fundamentais ao trabalho: “Quais são as relações de produção no campo da música na sociedade burguesa?” e “Qual a relativa importância e significado de polêmicas como essas documentadas neste livro no contexto das lutas de classes que surgem ao nosso redor no cerne imperialista de hoje?” (CARDEW, 1974a, p.5).

Num primeiro momento, e partindo da dupla função dada às leis de direitos autorais – que por um lado, supostamente, dão controle ao autor sobre a exploração de seu trabalho e, por outro lado, mantém ideologicamente o conceito (burguês) do compositor ou escritor como um “produtor livre” – Cardew enfatiza a importância de se identificar as relações de trabalho implícitas na atividade artística na sociedade capitalista.

De fato, um livro ou uma composição não é um produto final, não é, em si, uma mercadoria útil. O produto final do trabalho de um artista, a "mercadoria útil" na produção da qual ele desempenha um papel, é a influência ideológica. Ele é tão incapaz de produzir isso sozinho quanto um ferreiro é de produzir um *Concorde* [um tipo de avião]. A produção de influência ideológica é altamente socializada, envolvendo (no caso da música) intérpretes, críticos, empresários, agentes, gestores, etc., e acima de tudo (e este é o verdadeiro "meio de produção" do artista) uma audiência.⁹⁰ (CARDEW, 1974a, p.7)

De modo a inserir o compositor em uma cadeia produtiva da superestrutura cultural, Cardew invalida a noção de liberdade (atrelada à produção de capital cultural) implícita na atividade do compositor, abomina o individualismo propagado pelo mito do gênio e enfatiza a dimensão social da função do artista e da circulação ideológica de sua produção. Ao não excluir o trabalho criativo de seu meio social, o autor conclui que deve-se levar em conta as relações

⁹⁰ “In fact, a book or a composition is not an end-product, not in itself a useful commodity. The end-product of an artist's work, the "useful commodity" in the production of which he plays a role, is ideological influence. He is as incapable of producing this on his own as a blacksmith is of producing *Concorde*. The production of ideological influence is highly socialised, involving (in the case of music) performers, critics, impresarios, agents, managers, etc., and above all (and this is the artist's real "means of production") an audience.”

de poder que surgem na reprodução, divulgação e execução do trabalho criativo, especialmente sob o regime do capital e do Estado cúmplice do capitalismo.

[...] sob a ditadura burguesa, é claramente impossível levar para uma audiência de massa um trabalho de conteúdo decididamente socialista ou revolucionário. O acesso a esse público (os meios reais de produção do artista) é controlado pelo estado. É por isso que Marx e Engels dizem que a burguesia reduziu os artistas ao nível de escravos assalariados. O artista tem um emprego e as condições de emprego são estabelecidas pela burguesia⁹¹. (Idem)

Quanto à segunda pergunta, após identificada a divisão do trabalho na esfera cultural e desvelada a condição de escravidão salarial – não obstante, colocando em segundo plano essa relação no âmbito da cultura em relação à luta de classes como um todo – o autor conclui que as polêmicas (de ordem musical) levantadas no livro são, no entanto, “irrelevantes para o movimento da classe trabalhadora” (ibid, p.8).

Portanto, são as tendências ideológicas correntes na classe trabalhadora que mais merecem atenção do que as atuais na intelligentsia e em outras seções minoritárias da população. Obviamente, Cage, Stockhausen e os demais não têm nenhuma moeda de troca com a classe trabalhadora, por isso a crítica ao seu trabalho é relativamente sem importância.[...] No entanto, embora Cage e Stockhausen não tenham domínio sobre a classe trabalhadora, eles tiveram uma forte influência sobre mim, Tilbury e outros cujos pontos de vista estão presentes neste livro, e sem dúvida eles ainda têm uma forte influência sobre muitos dos potenciais leitores deste livro. A violência do ataque a eles é indicativa da força de sua influência sobre nós [...] A consciência política não vem como um relâmpago. É um processo que passa por vários estágios.

Para o músico, o processo de integração com a classe trabalhadora traz um inevitável envolvimento com as tendências ideológicas atuais daquela classe, tanto no ponto de recepção, entre os "consumidores" da música pop, etc., como na produção, ao sair da camarilha da vanguarda e integrando mais com os músicos que trabalham na indústria da música propriamente dita.

A integração com a classe trabalhadora tem dois aspectos: (a) integração com o movimento da classe trabalhadora como um todo, e (b) integração com a seção particular de trabalhadores da qual você é um membro (no meu caso, os músicos atuantes).⁹² (CARDEW, 1974a, p.7)

⁹¹ “[...] under the bourgeois dictatorship, it is clearly impossible to bring work with a decidedly socialist or revolutionary content to bear on a mass audience. Access to this audience (the artist’s real means of production) is controlled by the state. This is why Marx and Engels say that the bourgeoisie have reduced artists to the level of wage-slaves. The artist has a job, and the conditions of employment are laid down by the bourgeoisie.”

⁹² “Hence it is the ideological trends current in the working class that merit attention rather than those current in the intelligentsia and other minority sections of the population. Obviously, Cage, Stockhausen and the rest have no currency in the working class, so criticism of their work is relatively unimportant. [...] However, though Cage and Stockhausen have no hold on the working class, they did have a strong hold on me, Tilbury and others whose views feature in this book, and doubtless they still have a strong hold on many of the potential readers of this book. The violence of the attack on them is indicative of the strength of their hold on us [...] Political consciousness does not come like a flash of lightning. It’s a process that passes through a number of stages. [...] For the musician, the process of integrating with the working class brings unavoidable involvement with the ideological trends current in that class, both at the receiving end, among the ‘consumers’ of pop music, etc., and at the production end, through leaving the avant-garde clique and integrating more with musicians working in the music industry proper.

Nesse sentido, a atualidade da crítica ideológica em meio à música contemporânea, assim como articulada em *Stockhausen Serves Imperialism and other articles*, deve ser abordada com o devido reconhecimento do clima cultural e político em que foi escrito – em meio ao fervor revolucionário socialista da época. Sua denúncia radical não pode deixar de ser considerada pois, do contrário, tal irresponsabilidade serviria para minar uma discussão ainda pertinente e, portanto, indispensável para a tomada de consciência das contradições sociais que emergem no âmbito da prática artística, especialmente a musical.

4.1.1. A necessidade da crítica

De fato, o título *Stockhausen Serves Imperialism and other articles* poderia dar uma impressão errônea, aumentando a presença e a importância da figura de Stockhausen no contexto do livro. A publicação não é simplesmente uma polêmica contra o compositor alemão (presente apenas em uma parte de um dos quatro capítulos); o livro é essencialmente uma crítica da ideologia na arte burguesa e na vanguarda musical em geral. Um livro insurgente, que foi considerado “digno” (provavelmente devido a sua clara posição crítica) de um comentário dividido em três partes por Hans Keller, publicado em *Books and Booksmen* em 1975⁹³, cuja própria ferocidade é sintomática da “[...] reatividade, incompreensão e hostilidade que a publicação de Cardew provocou em muitos de seus colegas músicos” (TILBURY, 2008, p.734). No entanto, também houve apoio por parte dos pares mais próximos de Cardew.

Referindo-se ao potencial desalienante do livro; parafraseando a famosa frase da presa política Assata Shakur, “We have nothing to lose but our chains”⁹⁴, Howard Skempton escreveu, “A denúncia selvagem contra esses compositores (Cage e Stockhausen) é um grande choque[...] mas um choque necessário. [...] O aspecto do caráter de Cardew que emerge mais claramente a partir destas páginas é o seu compromisso apaixonado pela verdade e pelo realismo[...] Este livro é altamente recomendado. Não temos nada a perder, apenas a nossa complacência” (SKEMPTON apud idem). O compositor Alan Bush foi ainda mais enfático,

Integrating with the working class has two aspects: (a) integrating with the working-class movement as a whole, and (b) integrating with the particular section of workers of which you are a member (in my case, working musicians).”

⁹³ A resenha foi intitulada “Thinkers of the World Disunite!”. A parte 1 aparece no volume 20, no. 9 (junho de 1975), a parte 2 no vol. 20, no. 12 (setembro de 1975) e, a parte 3 no vol. 21, no. 1 (outubro de 1975). (TILBURY, 2008, p.766).

⁹⁴ Que por sua vez é uma direta referência ao final do Manifesto Comunista de Karl Marx e Friedrich Engels, onde se lê, “Que a classe governante trema diante da revolução comunista. Os proletários nada têm a perder fora suas correntes; têm o mundo a ganhar” (MARX e ENGELS, 1848/2004, p.65).

Este livro não é apenas notável, é importante; até onde eu sei ele é o livro mais importante sobre teoria musical escrito por um autor britânico desde que o livro de Deryck Cooke, *Language of Music* apareceu em 1959. Sua leitura deveria ser obrigatória para todos os estudantes universitários em formação musical [...] Ele não será respondido, mas será ignorado pelos críticos de música da imprensa nacional da maioria dos periódicos sobre música, cujo os escritos sobre estas personalidades e este assunto são inescrupulosos, onde eles se furtam à total superficialidade.⁹⁵ (idem).

4.2 *John Cage: Ghost or Monster?*

Em sua palestra intitulada “John Cage: Ghost or Monster?” Cardew identifica vários trabalhos que exemplificam não apenas o método e as técnicas de composição de Cage, mas também a ideologia que as conforma. Em *Cheap Imitation* (1970), baseado em um trabalho de Erik Satie, o compositor americano cita integralmente o ritmo de uma dada obra, porém substitui (com a ajuda do *Livro das Mudanças I-Ching*) as notas da versão original. Aqui, Cage contradiz a interdependência inerente aos parâmetros que compõem uma dada estrutura musical (CARDEW, 1974a, p.36) e, para Cardew, “Qualquer conteúdo, assim como o dinamismo que é característico de ‘dizer algo’, é automaticamente perdido se um aspecto da linguagem é sistematicamente alterado[...]”⁹⁶. Cardew insiste que “qualquer conteúdo, assim como o dinamismo que é característico de ‘dizer algo’, é automaticamente perdido se um aspecto da linguagem é sistematicamente alterado”. Este é o cerne da discussão, estética e ideológica, entre os dois compositores, o que se torna de difícil refutação, especialmente quando Cardew segue dizendo que “o vazio resultante” reflete o sonho imperialista de defender um mundo desprovido de vida humana, “A apreciação do vazio na arte se encaixa bem com o sonho imperialista de um mundo despovoado” (Idem).

Se por vezes a equivalência entre as operações cageanas de acaso e o comentário político de Cardew pode parecer absurda, dadas suas distinções epistemológicas, não podemos deixar de lado que muito do que Cardew critica nas obras ou nos posicionamentos de Cage

⁹⁵ "This book is not only remarkable, it is important; as far as I know the most important book on musical theory by a British author published since Deryck Cooke's *Language of Music* appeared in 1959. It should be made compulsory reading for all university students taking musical degrees. [...] It will not be answered, it will be ignored, by the music critics of the national press of most of the music periodicals, whose writings about these personalities and this subject are unprincipled where they scape total superficiality."

⁹⁶ “Any content, as well as the dynamism that is characteristic of ‘saying something’, is automatically lost if one aspect of the language is systematically altered”. Aqui o argumento de Cardew cria um paradoxo entre sua leitura crítica sobre os processos de citação de Cage e a própria abordagem composicional do compositor inglês em suas composições politicamente engajadas, as quais também se delineiam em torno de citações de canções e sofrem alterações em seus parâmetros originais. Mesmo servindo uma função política clara, enfatizando um conteúdo semântico proveniente dos contextos sociais nos quais as canções foram usadas, Cardew também altera os “dinamismos” do material apropriado. No entanto, os altera a serviço de uma função social radicalmente oposta à de Cage.

também parte de sua vasta experiência como intérprete da obra do americano. Um exemplo disso é a descrição de uma performance nos anos sessenta (em Veneza, 20 de setembro de 1960) da obra *Variations I* (1958), realizada pelo compositor austríaco e trompista Kurt Schwertsik e o próprio Cardew. Em *Variations I*, todos os sons e seus parâmetros são derivados por meio de operações aleatórias; nas palavras de Cardew, “a aleatoriedade é glorificada como um caleidoscópio multicolorido de percepções das quais somos ‘omniscientes’”. Sobre a crítica dessa obra chave da produção característica de Cage, ele continua,

[...] com a ‘bela ideia’ de Cage em deixar os sons serem sons (e as pessoas serem pessoas, etc., etc., ou seja, ver o mundo como uma multiplicidade de fragmentos sem coesão), decidimos fazer uma pura performance (sem truques) com trompete e violão, apenas lendo as linhas e pontos e anotando os resultados e deixando os sons serem eles mesmos. O resultado foi um deserto. [...] Cage, chamando sua música de “sons” (ao invés de música), portanto, representa uma tentativa de removê-la da esfera humana (categoricamente impossível, já que as atividades dos seres humanos nunca podem ser não-humanas); com a qual ele mesmo promete uma dupla vantagem: (a) isso o absolveria de sua responsabilidade humana por suas ações como ser humano, e (b) daria à sua música a autoridade “objetiva” sobre-humana de um fenômeno da natureza (de uma natureza cega e inconsciente). De fato, o homem e seu pensamento são, eles próprios, uma parte da “natureza”, cujos produtos não são de modo algum sábios, harmoniosos e graciosos, como pode ser visto por exemplos tão grosseiros como o dinossauro e a metafísica de Cage.⁹⁷ (idem, p.37)

Continuando a escrutinar o trabalho de Cage, o capítulo continua com uma palestra proferida pelo pianista John Tilbury feita antes da transmissão de uma performance de *Music of Changes* (1951) de Cage na rádio BBC inglesa. *Music of Changes* emprega um sistema de gráficos baseados nos 64 hexagramas do *I Ching*, a apropriação é feita (assim como supostamente advogada por Cage) de modo que as características gráficas dos símbolos norteiem todos os aspectos da constituição sonora da composição. No texto, Tilbury identifica certos aspectos do trabalho como indícios da visão de mundo de Cage. A premissa de Tilbury é que “[...] antes de Cage poder funcionar como um músico ele tem que viver como um homem, e não como homem abstrato, mas historicamente como um homem real em uma sociedade em particular” (TILBURY in CARDEW, 1974a, p. 41). Como no próprio livro Cardew tece suas

⁹⁷ “[...] overcome with Cage's 'beautiful idea' of letting sounds be sounds (and people be people, etc., etc., in other words seeing the world as a multiplicity of fragments without cohesion), decided to do a pure performance (no gimmicks) on horn and guitar, just reading the lines and dots and noting the results and letting the sounds be themselves. The result was a desert. [...] Cage calling his music 'sounds' (rather than music) therefore represents an attempt to remove it from the human sphere (categorically impossible, since the activities of human beings can never be non-human), from which he promises himself a double advantage: (a) it would absolve him from his human responsibility for his actions as a human being, and (b) it would give his music the superhuman 'objective' authority of a phenomenon of (blind, unconscious) nature. In fact, man and his thinking are themselves a part of 'nature', whose products are by no means all wise, harmonious and graceful, as can be seen from such blatant examples as the dinosaur and Cage's metaphysics.”

considerações acerca do texto de Tilbury, resumimos a seguir os principais pontos deste ensaio de autoria do pianista.

Tilbury identifica três características básicas na retórica de Cage: a liberdade dos sons e sua capacidade de existir isoladamente um do outro, a implementação de operações de acaso (*Music of Changes* foi o primeiro trabalho de Cage baseado inteiramente em operações aleatórias) e a abordagem de Cage sobre a mudança quantitativa, acumulativa, ao invés da mudança qualitativa (seguindo os preceitos da dialética a partir de Marx e Engels). Tilbury então faz comparações entre essas características e o funcionamento da sociedade capitalista, tal qual governada pelas leis do valor de troca e da mais valia. Ele afirma que a preocupação de Cage com a liberação e autonomia dos sons reflete a qualidade ilusória da liberdade individual e da espontaneidade dentro da sociedade burguesa: enquanto é reproduzida a ilusão de que os indivíduos são livres e autônomos, eles são, de fato, governados por uma “misteriosa força cósmica ... a lei capitalista da oferta e da demanda” (idem, p.43). Tilbury continua a fazer conexões entre o uso de procedimentos aleatórios e a análise marxista do capitalismo. Neste trabalho específico (*Music of Changes*), mas não exclusivamente, Cage emprega técnicas de acaso em todas as etapas do processo de composição, algo que o autor considera análogo à promoção sistêmica do “acaso” como um fator controlador e presente nas “guerras, fome em massa, poluição, neuroses”, todos os aspectos da tensão global que Tilbury e Cardew consideram resultar diretamente das desigualdades inerentes à dominação das sociedades burguesas.

Finalmente, Tilbury ataca diretamente a premissa central da obra de Cage, a aleatoriedade como fator de mudança quantitativa isoladamente de sua potencialidade qualitativa para a manutenção do discurso musical.

Cage disse muitas vezes que ele está interessado em quantidade, não em qualidade, e a mudança em *Music of Changes* é precisamente uma mudança quantitativa e cumulativa. Assim, o material sonoro não se desenvolve ou muda de acordo com suas próprias contradições internas, mas de acordo com fenômenos e condições fora de si mesmo.⁹⁸ (idem, p.43-44)

Provavelmente seja essa ênfase sobre a mudança quantitativa que melhor reflete a crítica marxista pretendida por Tilbury sobre os procedimentos de Cage. Se vista a partir de Marx e Engels, a ininterrupta variação dos parâmetros musicais em *Music of Changes* ganha uma outra

⁹⁸ “Cage has often said that he is interested in quantity, not quality, and change in the *Music of Changes* is precisely quantitative, accumulative change. Thus, the sound material does not develop and change according to its own inner contradictions, but according to phenomena and conditions outside itself.”

possibilidade interpretativa que superaria o obscurantismo ideológico da retórica difundida por Cage.

A burguesia só pode existir com a condição de revolucionar incessantemente os instrumentos de produção, por conseguinte, as relações de produção e, com isso, todas as relações sociais. A conservação inalterada do antigo modo de produção constituía, pelo contrário, a primeira condição de existência de todas as classes industriais anteriores. Essa subversão contínua da produção, esse abalo constante de todo o sistema social, essa agitação permanente e essa falta de segurança distinguem a época burguesa de todas as precedentes. Dissolvem-se todas as relações sociais antigas e cristalizadas, com seu cortejo de concepções e de idéias secularmente veneradas, as relações que as substituem tornam-se antiquadas antes mesmo de ossificar-se. (MARX e ENGELS, 1848/2004, p.12)

Nesse trecho do Manifesto Comunista, Marx e Engels identificam as noções de “agitação permanente e essa falta de segurança” – noções também usadas pelo autor para caracterizar as composições de Cage – como construções da nova sociedade industrial burguesa do século XIX. Cardew comenta a discussão levantada por Tilbury, sugerindo que as características identificadas em *Music Of Changes*, alinhadas com sua crítica a Stockhausen, destacam Cage como um reproduzidor da ideologia burguesa que fragmenta e que anti-dialeticamente, deixa de estabelecer relações entre os elementos em jogo no sistema capitalista. Sobre essa relação ele é direto,

A ideia de “apenas sons” reflete a concepção de que as coisas são isoladas umas das outras, portanto, não vale a pena investigar suas inter-relações e, se ninguém investigar as relações entre as coisas, a burguesia será capaz de manter seu domínio. A ideia da “aleatoriedade” é uma arma familiar dos ideólogos burgueses para desviar a consciência das massas das leis reais. [...] Sobre a ideia de “mudança quantitativa” [...] ela nega o aspecto revolucionário da mudança.⁹⁹ (CARDEW, 1974a, p.45-46)

Nesse sentido, considerar Cage como um revolucionário (protagonista de uma mudança qualitativa concreta) evidencia a confusão entre renovação estética e revolução social presente na retórica em defesa das autodeclaradas vanguardas musicais. Manipular os parâmetros musicais, como se desprovidos de significação histórica no interior da linguagem musical, em grande medida, só reafirma (sem as criticar ou dissolver) as contradições que emergem da falta de função social de uma linguagem artística em crise. Só uma linguagem em crise de

⁹⁹ “The 'just sounds' idea reflects the conception of things as being isolated from one another, hence there is no point in investigating their interrelations, and if nobody investigates the relationships between things the the bourgeoisie will be able to maintain its rule. The 'randomness' idea is a familiar weapon of the bourgeois ideologists to divert consciousness of the masses from the real laws [...] On the idea of 'quantitative change' [...] it denies the revolutionary aspect of change.” (CARDEW, 1974, p.45-46)

comunicabilidade pode se imaginar fora da história. Em última instância, a defesa da “revolução cageana” soa anacrônica, se vista a partir de um pensamento materialista marxista. Pode-se dizer que ela (a defesa da “revolução cageana”) opera sob um hegelianismo, que vê a revolução social se efetivando a partir de uma renovação da ordem do espírito.

Em resumo, para os autores de *Stockhausen Serves Imperialism and other articles*, Cage também serve ao imperialismo. E, quanto a isso, Cardew enaltece o mau comportamento de músicos de orquestra, que abusaram do equipamento eletrônico durante uma performance de *Atlas Eclipticalis* (1961-62) no início dos anos 1960. Cardew identifica o ato como uma “expressão espontânea à relação agudamente antagônica entre o compositor de vanguarda, com todos os seus aparelhos eletrônicos, e o músico profissional” (ibid, p.39).

Há duas suposições fundamentais no argumento de Cardew. Em primeiro lugar, seu argumento é sustentado pela chave de leitura de que um compositor é incapaz de separar sua produção criativa de sua experiência e visão de mundo. Mesmo que aceitando uma certa autonomia do discurso artístico ao operar com elementos de uma linguagem sígnica própria, o argumento de Cardew é baseado na proposição de que a experiência do próprio compositor e sua visão da sociedade (sua ideologia) estão inextricavelmente implicados na construção e no contexto de veiculação de sua música. Os ataques tanto a Stockhausen quanto a Cage centram-se no que Cardew percebe como sendo suas visões de mundo – uma visão de mundo para com a qual Cardew expressa um profundo desacordo.

A segunda suposição – que pode ser confirmada diariamente – é que o marxismo é revolucionário e o capitalismo em seu estágio imperialista é reacionário. Logo, sob as premissas de Cardew, a música revolucionária é a música que serve a causa do marxismo-leninismo e ataca, ao mesmo tempo que desafia o capitalismo.

4.3 Stockhausen é o imperialismo

Escrito por Cardew como uma palestra para a rádio BBC inglesa, o ensaio *Stockhausen Serves Imperialism* foi inicialmente pensado como um prefácio de uma performance da obra *Refrain* (1959) – obra que marca a transição feita por Stockhausen em direção a um misticismo generalizado em sua poética musical. Após uma breve introdução sobre o contexto geral da obra, ele chega ao ponto central de seu argumento.

O *Refrain* de Stockhausen, a peça sobre a qual fui convidado a falar, faz parte da superestrutura cultural do sistema de opressão e exploração humana de maior escala que o mundo já conheceu: o imperialismo. A maneira de atacar o coração desse sistema

é atacar as manifestações desse sistema, não apenas as emanações da máquina de guerra americana no Vietnã, não apenas as emanações da mente de Stockhausen, mas também as infestações desse sistema na forma de ideias erradas profundamente arraigadas em nossas mentes.¹⁰⁰ (CARDEW, 1974a, p.47)

Nos anos cinquenta, a vanguarda serialista, sediada em Darmstadt, fez reivindicações consideráveis para si mesma; proclamou a ciência como base de sua experimentação musical, na qual ideias de “progresso” e “descoberta” eram um corolário. Entre seus adeptos, ostentava-se que tal música levaria o ouvinte a uma consciência cada vez mais profunda e sensível. Porém, profunda e sensível em relação a quê? Cada uma dessas afirmações, na percepção de Cardew, gradualmente se metamorfoseou em seu oposto: a investigação científica tornou-se um caminho místico pseudocientífico e a tomada de consciência tornou-se alienação social. A consciência e a sensibilidade tornaram-se uma superconsciência de uma esfera cada vez mais estreita, de modo que a capacidade humana de lidar com as relações matemáticas e outras complexidades da performance musical foram desenvolvidas às custas da consciência social e da capacidade de comunicação. A consciência sobre questões formais foi encorajada às custas da exclusão de consciência sobre o conteúdo.

A segunda metade da palestra, que pretende fundamentar as reivindicações anteriores, compreende um ataque direto ao aspecto místico em Stockhausen. Delineando um breve resumo da filosofia marxista, com diversas citações de Marx e Lênin sobre o funcionamento do sistema capitalista monopolista até sua transição para a fase imperialista, Cardew percebe o misticismo cultural como um meio, historicamente percebido, de supressão das transformações sociais. Na melhor das hipóteses, uma música que conscientemente tenta remover o ouvinte da realidade pode não ter nenhum propósito em um mundo “lutando por uma mudança revolucionária significativa” (CARDEW, 1974a, p.50). Na pior das hipóteses, é uma manifestação do sistema opressivo que se impõe ao ouvinte.

Isso [o misticismo] deixa de mencionar que as células dos nossos corpos estão morrendo diariamente, que a vida não pode florescer sem a morte¹⁰¹, que a santidade se desintegra

¹⁰⁰ “Stockhausen's Refrain, the piece I have been asked to talk about, is a part of the cultural superstructure of the largest-scale system of human oppression and exploitation the world has ever known: imperialism. The way to attacking the heart of that system is through attacking the manifestations of that system, not only the emanations from the American war machine in Vietnam, not only the emanations from Stockhausen's mind, but also the infestations of this system in our minds, as deep-rooted wrong ideas.”

¹⁰¹ Clara alusão a Engels, em *A Dialética da Natureza* (ENGELS, 1979, p.134).

e desaparece sem deixar rasto quando é profanada, e que o imperialismo tem que morrer para que o povo possa viver.¹⁰² (idem)

Em grande medida, o misticismo apontado por Cardew reduz a importância e influência material das mudanças que ocorrem ininterruptamente no mundo e na história. A base do postulado marxista sobre a religião, a espiritualidade e o misticismo é que “o homem *faz a religião*, a religião não faz o homem” (MARX, 2010, p.145). A aparente necessidade de fazer religião é parte da condição social humana que, em sua maioria, reproduz visões de mundo alienadas.

Por conseguinte, a luta contra a religião é, indiretamente, contra aquele mundo cujo aroma espiritual é a religião. [...] A supressão [*Aufhebung*] da religião como felicidade *ilusória* do povo é a exigência da sua felicidade *real*. A exigência de que abandonem as ilusões acerca de uma condição é a exigência de que abandonem uma condição que necessita de ilusões. (MARX, 2010, p.145-146)

Nesse sentido, alinhado com a perspectiva marxista, Cardew afirma que o caso contra Stockhausen não precisa ir além do necessário e não necessita nossa atenção, “entrar em maior detalhe simplesmente investiria no trabalho [de Stockhausen] uma importância que ele não tem” (CARDEW, 1974a, p.50).

4.4 Autocrítica: Problemas da Notação

Assim como a maior parte do material reunido em *Stockhausen Serves Imperialism and other articles*, o primeiro artigo do capítulo final também foi originalmente escrito como uma palestra, na ocasião apresentada no *International Symposium on the Problematic of Today's Musical Notation*, ocorrido de 23 a 26 de outubro de 1972 em Roma. Assim como outros momentos no decorrer da década de 1970, a participação de Cardew em eventos públicos, organizados em torno da discussão dos supostos problemas da vanguarda musical, proporcionou ao compositor mais uma oportunidade para atacar as ilusões ideológicas da vanguarda. E, especialmente no simpósio de Roma, Cardew toma a ocasião para repudiar (com a mesma severidade e implacabilidade com que critica a obra de Cage e Stockhausen) suas próprias composições experimentais.

¹⁰² “It omits to mention that the cells on our bodies are dying daily, that life cannot flourish without death, that holiness disintegrates and vanishes with no trace when it is profaned, and that imperialism has to die so that the people can live.”

O tema central da comunicação gira em torno daquilo que o compositor chama de “doenças da notação, casos em que a notação parece ter se tornado um crescente mal, usurpando uma preeminência absolutamente injustificável sobre a música” (CARDEW, 1974a, p.80). Como exemplo, mesmo que negativo, a partitura gráfica *Treatise* passa por uma crítica feroz por parte de seu autor. Será a partir dela, que ele diagnosticará duas enfermidades (ideológicas) na prática da vanguarda. A primeira sendo a ideia de que cada composição requer, ou merece, seu próprio sistema de notação; a segunda, é a ideia de que uma partitura musical pode ter algum tipo de identidade estética por si só, independente de sua realização sonora.

De antemão, podemos concordar com Cardew que uma partitura musical não é uma obra de arte visual e que, para o compositor, a autonomia do elemento visual é de consequência meramente tangencial e não apresenta “nenhum problema real” para além de suas relações possíveis com sua realização sonora. Portanto, a contradição em torno de *Treatise* (e outras propostas desse tipo) surge quando, na ocasião de sua idealização, ao invés de ser proposta como uma obra “puramente” gráfica, ela é defendida retoricamente por seu autor (assim como diversos outros compositores de vanguarda fizeram com suas obras) como uma composição musical.

Sobre esse pano de fundo, para provar que esse tipo de artifício é um falso problema (mesmo estando presente em diversas obras da vanguarda da época), Cardew desenvolve com severidade seu argumento contra o uso exacerbado de “táticas” visuais. Ele propõe uma crítica estruturada a partir de sete etapas analíticas para lidar com uma obra de vanguarda, das quais a primeira constitui a identificação das contradições superficiais que emergem dos aspectos formais da partitura em si. No caso de *Treatise*, a contradição é claramente evidente nos inúmeros artifícios visuais usados na contramão de uma clareza musical *a priori*.

Treatise combina arbitrariamente imagens de transformações que ocorrem no mundo real: imagens de transformações matemáticas ou lógicas (multiplicação de elementos, relações entre pares de elementos dissimilares, presença e ausência de elementos) e de transformações físicas (por fragmentação, explosão, esmagamento, dobra, fusão, interpenetração, etc.). E entre todas essas abstrações visuais da realidade, uma série de evidências são usadas para manter o leitor divertido: efeitos tridimensionais, efeitos pictóricos, sugestões de objetos concretos (árvores, nuvens, etc.) e símbolos musicais enigmáticos. Isso se encaixa muito bem com o que eu disse sobre a incoerência do mentiroso que perdeu toda a esperança de enganar seus ouvintes. É bem provável que ele os direcione com táticas de diversionismo[...]¹⁰³ (CARDEW, 1974a, p.86)

¹⁰³ “*Treatise* arbitrarily combines images of transformations that occur in the real world: images of mathematical or logical transformations (multiplication of elements, relations between pairs of dissimilar elements, presence and absence of elements), and of physical transformations (by fragmentation, exploding, squashing, bending, melting, interpenetration, etc.). And in amongst all these visual abstractions from reality a host of evidences are used to keep the reader amused: 3-dimensional effects, pictorial effects, hints at concrete objects (trees, clouds, etc.) and

Em suma, ao contrário dos músicos terem de improvisar a partir de uma sintaxe musical perceptível que emerge da própria dinâmica do grupo e da escuta, eles têm que se ocupar em lidar com a contradição que emerge do obscuro aspecto formal da “notação”. Nas palavras de Cardew, “[...] Treatise é na verdade um obstáculo entre os músicos e o público” (idem).

Já no ponto 2, Cardew afirma que a coesão ou a imprecisão das ideias incorporadas na partitura são determinadas se seu conteúdo “realmente reflete o que sabemos sobre o mundo real”. Nos pontos 3 e 4, ele recomenda que devemos examinar a função da vanguarda na música de hoje, relacionando-a com “o ambiente cultural e os fatores sociais e econômicos que a produzem e moldam”. Além disso, ele insiste que esses fatores econômicos e sociais só poderiam ser interpretados de maneira significativa dentro do contexto da luta de classes, em outras palavras, em relação às forças ativas relevantes no contexto do “mundo real”. No quinto ponto, o compositor sugere que identifiquemos que as relações conflituosas entre o poder político e as manifestações culturais (incluindo a vanguarda como exemplo evidente) refletem os interesses de quem detém o controle do capital. No ponto 6, Cardew iguala as ideias (identificadas como a visão de mundo) da vanguarda com a ideologia da classe dominante, alegando que, ao não desafiar essa classe e seu poder, as ideias da vanguarda “sustentam sua continuada existência”. A argumentação de Cardew culmina no ponto 7, onde ele classifica as ideias de vanguarda como reacionárias, as quais propagam uma imprecisa visão do nosso conhecimento sobre o mundo, o que gera formas de expressão “contraditórias e incoerentes”.

O fato de as causas de todos os nossos males culturais estarem na sociedade, argumenta Cardew, não exime o artista de sua responsabilidade individual para com essa sociedade. Parafrazeando Marx, ele comenta: “Então, devemos dizer aos artistas: ‘Não é suficiente decorar o mundo, o ponto é influenciá-lo’” (CARDEW, 1974a, p.82); e, finaliza,

A ideologia de uma classe dominante está presente em sua arte implicitamente; a ideologia de uma classe revolucionária deve ser expressa em sua arte explicitamente. Ideias progressistas devem reluzir como uma luz brilhante através das empoeiradas teias de aranha da ideologia burguesa na vanguarda, de modo que qualquer espírito genuinamente progressista trabalhando junto à vanguarda encontre sua saída, tome uma posição ao lado das pessoas e comece a contribuir positivamente para o movimento revolucionário. (Idem)

enigmatic musical symbols. This fits very well with what I said about the incoherence of the liar who has lost all hope of deceiving his listeners. He is quite likely to turn then to diversionary tactics [...]

4.5 A prisão invisível da Ideologia

No decorrer de *Stockhausen Serves Imperialism and other articles*, Cardew emprega uma série de termos sem fornecer contextualizações teóricas mais precisas. Dada a centralidade desses termos na compreensão do desenvolvimento do pensamento de Cardew, se faz imprescindível considerar alguns fundamentos de sua aplicação. A noção de ideologia é fundamental no livro e se torna cada vez mais importante durante a trajetória do compositor a partir da década de 1960. O termo, portanto, requer alguns breves comentários.

Sob o ponto de vista marxista, o entendimento da ideologia considera a determinação dos meios materiais sobre a produção de ideias de uma dada época, ao mesmo tempo que reconhece essas ideias (especialmente identificáveis na linguagem) na relação de dominação de uma classe sobre outra. Apesar de Marx e Engels nunca terem explicitamente definido o termo, sua definição pode ser inferida de seus escritos, em particular na primeira seção do livro, *A Ideologia Alemã*, inicialmente redigido em 1845-46.

A produção de ideias, de representações e da consciência está, no princípio, diretamente vinculada à atividade material e o intercâmbio material dos homens, como a linguagem da vida real. As representações, o pensamento, o comércio espiritual entre os homens, aparecem aqui como emanção direta do seu comportamento material. O mesmo ocorre com a produção espiritual, tal como aparece na linguagem da política, das leis, da moral, da religião, da metafísica, etc, de um povo. (MARX e ENGELS, 2007, p.51)

As ideias da classe dominante são, em todas as épocas, as ideias dominantes; ou seja, a classe que é a força material dominante da sociedade é, ao mesmo tempo sua força espiritual dominante. A classe que dispõe dos meios de produção material dispõe também dos meios de produção espiritual, o que faz com que sejam a ela submetidas, ao mesmo tempo, as ideias daqueles que não possuem os meios de produção espiritual. As ideias dominantes, são, pois, nada mais que a expressão ideal das relações materiais dominantes, são essas as relações materiais dominantes compreendidas sob a forma de ideias; são, portanto, a manifestação das relações que transformam uma classe em classe dominante; são dessa forma, as idéias de sua dominação. (Ibid., p. 78)

A tradição marxista, portanto, sugere que há de fato uma ideologia política dominante em todas as épocas – que, no caso do século XIX e XX, corresponde à burguesia como classe dominante. Nesse sentido, a ideologia dominante é apresentada e percebida como sendo parte do interesse da sociedade como um todo; mas, pelo contrário, ela é de fato correspondente apenas à classe dominante. Por isso a ideologia não se encontra sob o controle dos vários indivíduos submetidos a ela, mas sim, governada por fatores externos à maioria e, portanto, também capaz de ser reproduzida (na superestrutura) a partir de determinações das bases econômicas que regem a sociedade capitalista.

A importância dessa análise marxista da ideologia é que ela pode ser usada como uma ferramenta na crítica das ações e mecanismos utilizados por indivíduos e grupos sociais. A ideia do marxismo como uma episteme crítica é aparente em todo o *Stockhausen Serves Imperialism and other articles* e, grosso modo, é essa compreensão de ideologia que permeia o pensamento de Cardew.

Marx identifica e define a importância do proletariado na introdução à *Crítica da Filosofia do Direito de Hegel* (1843), em que expressa a noção de revolução não como uma violação da história, mas como um cumprimento de sua tendência inata.

O proletariado começa a se formar na Alemanha como resultado do emergente movimento industrial, pois o que constitui o proletariado não é a pobreza naturalmente existente, mas a pobreza produzida artificialmente, não a massa humana mecanicamente oprimida pelo peso da sociedade, mas a massa que provém da dissolução aguda da sociedade e, acima de tudo, da dissolução da classe média, embora seja evidente que a pobreza natural e a servidão cristão-germânica também engrossaram as fileiras do proletariado. (MARX, 2010, p. 156)

Marx continua a explicar como esse fenômeno, dado um impulso na direção certa, acabará por colapsar sob suas próprias contradições.

Quando o proletariado anuncia a dissolução da ordem mundial até então existente, ele apenas revela o mistério de sua própria existência, uma vez que ele é a dissolução fática dessa ordem mundial. Quando o proletariado exige a negação da propriedade privada, ele apenas eleva a princípio da sociedade o que a sociedade elevará a princípio do proletariado, aquilo que nele já está involuntariamente incorporado como resultado negativo da sociedade. Assim, o proletário possui em relação ao mundo que está a surgir o mesmo direito que o rei alemão possui em relação ao mundo já existente, quando este chama o povo de seu povo ou o cavalo de seu cavalo. Declarando o povo como sua propriedade privada, o rei expressa, tão somente, que o proprietário privado é rei. (Idem)

É essa lógica que mais tarde sustentará o *Manifesto Comunista* (1848) e difundirá o fato inevitável de que a existência do capitalismo não é mais compatível com a sociedade almejada por ele. O manifesto estabelece o argumento central de que enquanto a história da sociedade sempre foi fundada na luta de classes, a era moderna é definida pela simplificação das divisões de classe: “a sociedade como um todo está se dividindo cada vez mais em dois grandes campos hostis, em duas grandes classes diretamente frente a frente: burguesia e proletariado” (MARX e ENGELS, p.8).

Nesse sentido, o termo ideologia usado por Cardew no *Stockhausen Serves Imperialism and other articles* faz corpo junto à classe do proletariado e se opõe diretamente à manutenção da dominação por parte da classe burguesa, detentora dos meios de produção e reprodução

cultural de sua época. Para o compositor inglês, o ataque à ideologia dominante na arte de vanguarda almeja a recusa de seu caráter opressor; por isso, em diversos pontos do livro, Cardew parte da crítica à prática da vanguarda para se remeter ao contexto social mais amplo que envolve seu posicionamento.

Fazendo alusões diretas em seu livro, Cardew dialoga diretamente com uma tradição marxista de oposição à alienação na prática cultural. Em chave de leitura semelhante, em seu livro “Educar: para qual Sociedade?”, o teólogo Giulio Girardi é claro quanto à necessidade de se situar a influência ideológica na dimensão cultural, a partir da consciência da luta de classes na sociedade capitalista. Sobre esse aspecto ele escreve:

[...] o verdadeiro sujeito da cultura não é o indivíduo enquanto tal, mas a classe que se exprime através da voz dos próprios membros e fixa para os próprios intelectuais limites precisos que só excepcionalmente são ultrapassados. Por força da divisão do trabalho, a classe dominante conta, entre seus próprios membros, com a maior parte dos intelectuais, encarregados, segundo a expressão de Marx, de erigir como teoria a ilusão que a classe dominante forma de si mesma. A classe dominante detém, sem dúvida, as alavancas de produção e de reprodução da cultura: pesquisas e publicações especializadas, meios de comunicação de massa, instituições educativas, movimentos políticos e sindicais, instituições religiosas etc. (GIRARDI, 2011, p.14)

Mesmo não fazendo menção direta, são definições semelhantes à essas a que Cardew se alinha em sua argumentação; seu argumento é direto com relação à recusa proferida por ele a partir de 1974.

Na sociedade burguesa, o artista está a serviço dos capitalistas (editores, gravadoras), que exigem dele um trabalho que seja, pelo menos potencialmente, lucrativo. E, finalmente, ele está a serviço do estado burguês, que exige que o trabalho do artista seja ideologicamente aceitável.¹⁰⁴ (CARDEW, 1974a, p.5)

Em certo sentido, isso demonstra que Cardew está ciente da “ideologia dominante”, mas também indica que ele considera o artista como um membro que pode estar diretamente ativo e do lado do proletariado. Este, é claro, não é o caso quando ele critica mais tarde Stockhausen, Cage e seu próprio trabalho até o início dos anos 1970. Essa anomalia é explicada pelo comprometimento de Cardew com uma abordagem revolucionária ao invés de um posicionamento marxista puramente teórico. Em 1974, ano da publicação de *Stockhausen Serves Imperialism and other articles*, Cardew está diretamente engajado na luta de classes tal

¹⁰⁴ “In bourgeois society, the artist is in the employ of capitalists (publishers, record companies), who demand from him work that is, at least potentially, profitable. And ultimately, he is in the employ of the bourgeois state, which demands that the artist’s work be ideologically acceptable.”

qual definida por Marx e Engels. Dada sua análise de uma estrutura social rachada, em paralelo com a crítica dos aspectos reacionários das obras e discursos de Cage e Stockhausen, um compositor que não está envolvido diretamente com o proletariado só pode estar do lado da burguesia. Para Cardew, um compositor burguês é aquele que, na ausência de qualquer engajamento ativo com a luta de classes, apoia ou perpetua a ideologia da classe dominante. Cardew acredita que Stockhausen e Cage fazem essa perpetuação no campo cultural. Em última instância, Cardew faz uma crítica geral sobre a posição de Cage e Stockhausen na superestrutura do sistema; sabendo que ambas, base e superestrutura são esferas e dimensões críticas distintas, Cardew se mostra consciente da dificuldade em uma atuação artística politicamente engajada que prescinde das contradições próprias a essa dimensão. Não obstante, veremos que sua produção, de 1973 em diante, partirá de soluções composicionais “provisórias” (CARDEW, 1973/1991, p.32), onde o choque entre materiais musicais diversos pode fazer eclodir significados que sirvam na luta ideológica.

5. Cardew e o maoismo inglês

5.1 A questão da ética em torno da figura de Cardew

Antes de qualquer especulação acerca das obras politicamente inspiradas de Cardew, devemos ter claro que a última fase (1972-1981) de sua trajetória se configura como um momento particularmente crítico para a produção do compositor – principalmente se abordada em oposição à sua fase “experimental” (1960-1971). Se numa época de crise a própria experiência empírica e experimental, correndo o risco de se manter no horizonte do senso comum liberal, não pôde dar respostas suficientes às contradições que eclodem entre prática artística e sociedade, é preciso arriscar o salto de fé, tanto no interior da profissão composicional quanto fora dela (no cotidiano da militância). Como a linguagem é sempre autoreferencial, não há como definir uma distinção entre teoria e prática; há que se agarrar a uma verdade a respeito da posição da qual se articula tal linguagem, e aqui, no caso de Cardew, um partido tomado que dialogue com o repertório no interior da linguagem musical. A relação entre teoria e prática é propriamente dialética, pois há uma tensão irreduzível: a teoria política não pode somente ser defendida como o fundamento conceitual de sua prática composicional; em última análise, a prática artística não é prática política. No entanto, sob a perspectiva de Cardew, a arte só seria totalmente possível numa sociedade que não mais precisasse dela – eis o nó e a dificuldade de se falar de um posicionamento político que explique os rumos tomados pelo compositor.

Não obstante, num primeiro momento, é sobre esse pano de fundo entre teoria política e prática militante – *pari passu* experimentações musicais que emergem desse contexto – que acreditamos que a fase politicamente engajada do compositor deva ser apresentada. Tal aproximação entre política e música, mesmo que arriscada, pode apontar para as questões éticas (o salto de fé) implícitas na prática política e na atuação artística de Cardew – visto que (resumidamente), a ética, no caso do compositor inglês, trata de sua coerência e fidelidade com relação aos seus próprios anseios por um projeto específico de sociedade. Sobre a perspectiva do posicionamento ético tomado por Cardew, o compositor Coriún Aharonián escreve:

[...] Cornelius Cardew era um artista profundamente ético, e sua busca por soluções composicionais foi a consequência das auto exigências de um artista criativo, consciente das necessidades sociais e dos requisitos políticos de seu tempo. Isso deve ser entendido em primeiro lugar, porque todas as discussões acerca das escolhas de Cardew devem ser feitas nesse contexto.

Ele era tão ético que ele se tornou capaz de mudar drasticamente a sua estética como resultado de sua discussão consigo mesmo, sobre as questões mais apropriadas na luta

pela busca de uma arte melhor em uma sociedade melhor¹⁰⁵. (AHARONIÁN, 2001, p.13)

Mesmo que a contribuição de Aharonián, nesse trecho específico, não deixe clara sua opinião quanto à obra de Cardew, a constatação da “auto-exigência” do compositor nos serve para ressaltar a integridade de sua figura – salienta a existência de princípios que fazem corpo junto à ideologia tomada por ele. Em sua totalidade, a carreira e a figura do compositor se destacam em meio às outras trajetórias de compositores da segunda metade do século XX devido sua incessante busca por comunicabilidade, tanto da linguagem musical quanto do ponto de vista “pessoal”. Tal busca, então, toma direções mais objetivas em sua última fase, onde sua atitude frente às instituições musicais reflete sua tomada de consciência política e sua militância. Em suma, o engajamento político do compositor marca uma oposição aos mecanismos ideológicos capitalistas, ao mesmo tempo que reconhece as limitações de uma contribuição revolucionária “puramente cultural” e proveniente das práticas artísticas pequeno-burguesas.

O ponto é servir o povo sendo uma pessoa – para nos dedicarmos a resolver quaisquer problemas que ele possa estar enfrentando – e não como um artista. Ao ficar lado a lado com o povo trabalhador na batalha, compartilhando o bem e o mal com eles, estaremos então em posição de fazer alguma arte que seja do povo e para o povo. A ideia de que os artistas podem fazer uma contribuição puramente cultural para a revolução é uma ideia burguesa; baseia-se na concepção do artista como um indivíduo especial com uma maneira especial de olhar o mundo. (CARDEW, 1978 in PRÉVOST, 2006, p.271 *cf.* ANEXO E)

Nesse sentido, propomos indicar que a tomada de partido de Cardew junto ao comunismo veio por meio de sua conscientização da luta de classes, tal qual orientada por um posicionamento ao lado do proletariado contra a exploração dessa classe. As consequências dessa decisão transformarão a concepção de Cardew acerca da função social da arte em meio à sociedade capitalista e, nesse momento, sua atuação como músico deixa clara a limitação entre sua obra e a função exercida por ela. Consequentemente, tal postura se apresenta numa contradição fundamental, onde ele admite uma certa autonomia (as contradições próprias à dimensão cultural) da obra artística, ao mesmo tempo que a recusa dialeticamente. Reconhece

¹⁰⁵ “[...] Cornelius Cardew was a deeply ethical artist, and his search for compositional solutions was the consequence of the self-exigencies of a creative artist conscious of the social necessities and the political requirements of his time. This must be understood first, because all discussions of Cardew's choices should be made within this context. He was so ethical that he became capable of drastically changing his aesthetics as a result of his discussion with himself about the most appropriate issues in the struggle for the search for a better art in a better society.”

a contradição interna de uma dada obra e do trabalho de criação em relação aos possíveis significados que possam emergir, seja a partir de sua estrutura em estreita ligação com sua função social, ou na crise própria à sociedade onde ela (a obra) se insere.

Aquilo que podemos chamar de *tomada de consciência* na trajetória de Cardew pode ser evidenciada tanto pela forma como ele se utilizou da música, como também por seu alinhamento político com o maoísmo. Marcado por seu trabalho junto ao Partido Comunista da Inglaterra (Marxista-Leninista) – em vez do “comunismo europeu” (visto por Cardew como exemplo do “revisionismo” marxista) –, o compositor inglês definitivamente se distancia de sua anterior “antipatia para todas as coisas políticas” (TILBURY, 2008, p.554) e se engaja não só na composição de peças que “elevem os padrões” (TSE-TUNG, 1942/2015, online) da arte junto à luta de classes mas também na criação de um repertório de forte potencial metalinguístico ao dialogar com outras práticas musicais (como a música folclórica e a música de protesto, assim como a própria história do repertório erudito). Nesse sentido, ao experimentar com processos composicionais metalinguísticos – almejando alternativas de maior comunicabilidade do que o repertório de vanguarda da época –, seu objetivo é ser útil segundo uma função social determinada e contingente à luta de classes no Reino Unido e na Europa. Aqui, seu engajamento deve ser visto por sua participação direta na militância política, e também refletida no seu comprometimento objetivo na organização de concertos, passeatas, palestras e na escrita de textos sobre a situação do movimento revolucionário – todos, vistos pela ótica da necessidade de um contínuo debate político crítico (e autocrítico) no meio musical. Diversas vezes a atuação pública de Cardew (participação em passeatas, distribuição de panfletos, organização de eventos culturais e políticos, realização de assembléias, concertos, performances musicais em diversas ocasiões, etc.) personificou a militância política no meio musical de sua época.

Durante todo o período dos anos de 1970, podemos identificar em Cardew - através de seus textos e diários – uma espécie de realização profunda no trabalho revolucionário. Nota-se um despertar político do tipo que só pôde vir através de sua identificação com as idéias políticas externas à sua retórica artística anterior que, por meio do processo de superação da alienação do discurso “liberal”, se configura como uma certeza e um norte até o fim de sua vida. Não há sentido em apenas pensar corretamente. Para Cardew, agora politicamente engajado, há a necessidade de agir e ao fazer isso, também mudar a sua própria visão de mundo em solidariedade com a classe explorada. Quanto a isso, “que fazer?”.



Figura 31: Cardew liderando uma manifestação contra a intervenção britânica no Irã. Londres, 1980 (TILBURY, 2008, p.855).

5.2 A questão do método

O JOVEM CAMARADA – Mas quem é o Partido?
 Ele está sentado em uma casa com telefones?
 Seus pensamentos são secretos, suas decisões desconhecidas?
 Quem é ele?
 OS TRÊS AGITADORES – Nós somos ele.
 Você e eu e vocês – nós todos.
 Ele está em sua vestimenta, camarada, e pensa com a sua cabeça.
 Onde eu moro, é a sua casa, e onde você é atacado ele luta.
 (BRECHT, Bertolt. *A Decisão*. 1929-30/1988, p.259)

No início da década de 1970, os debates do *Ideological Group* no interior da *Scratch Orchestra* tornaram as questões ideológicas discutidas entre seus membros um ponto de partida para a redefinição radical da prática social do grupo e de Cardew. Em 1972, diretamente ligado às diretrizes leninistas acerca da hegemonia do partido¹⁰⁶, o engajamento de Cardew toma forma através de seu envolvimento nas atividades culturais e políticas do CPE-ML e de outras

¹⁰⁶ Em trecho da canção *Consciously*, escrita por Cardew e performada pelo PLM em suas apresentações, as diretrizes são claras. “The masses surge forward spontaneously; Though this on its own isn't insufficient; The working class is the revolutionary class; New leadership the crucial requirement.”. Disponível em: <http://www.musicnow.co.uk/plm/html/09lyrics.html>. Acessado no dia 12 de abril de 2018.

causas independentes, como por exemplo, o caso da interrupção da construção de um Hospital infantil no bairro de Bethanien em Berlim (*cf.* KUTSCHKE, 2015, p.321-354).

A ênfase maoísta sobre a “autocrítica” teria de fato ressoado em Cardew. Nesse momento, o idealismo inerente à *Scratch Orchestra* deveria ser reparado através de uma iniciação política consciente e uma crítica direta às práticas experimentais anteriores (*cf.* *Stockhausen Serves Imperialism and other articles*, 1974a).

Não fazer isso é liberalismo, e o liberalismo é errado não apenas porque permite que idéias erradas floresçam, mas porque apodrece o próprio pensamento de dentro; o reduz e o perverte¹⁰⁷. (Diário de 1972, CARDEW, 2011).

A *Draft Constitution* foi a última palavra no liberalismo. “Vale tudo” foi a política e qualquer discussão sobre os méritos de uma proposta era proibida.¹⁰⁸ (Rod Eley in CARDEW, 1974a, p.19)

Para Cardew, a ideologia marxista-leninista estabeleceu-se não como uma alternativa dentro do amplo espectro da esquerda, mas sim como um alinhamento com um corpo teórico sólido e constituído – uma força de sustentação para os princípios comunistas que, na opinião dos maoístas, estavam ausentes em todos os outros grupos e partidos após a denúncia de Khrushchev sobre Stalin, no vigésimo Congresso do Partido em janeiro de 1956¹⁰⁹.

Na última década de sua vida, Cardew estava diretamente alinhado com os princípios leninistas e maoístas que, sem uma elite revolucionária (uma vanguarda política), sem um Partido, não poderia haver uma revolução. O partido era uma necessidade, um elemento de função organizativa do movimento revolucionário. Na canção *Founding of the Party*¹¹⁰ (CARDEW, 2001), escrita por Cardew e apresentada diversas vezes pelo grupo PLM em meados de 1970, a letra é clara quanto às bases teóricas da organização política profissional.

Nós somos a classe dos proletários nós temos força e fogo ilimitados
Mas hoje somos escravizados e nossas próprias vidas estão sendo contratadas
Para acabar com essa degradação, o Partido aspira a ação revolucionária consciente.

¹⁰⁷ “Not to do so is liberalism, and liberalism is wrong not only because it allows wrong ideas to flourish, but because it rots one's own thinking from within; it dulls it and perverts it.”

¹⁰⁸ “The Draft Constitution was the last word in liberalism. 'Anything goes' was the policy and any discussion of the merits of a proposal was outlawed.”

¹⁰⁹ O 20º Congresso do Partido Comunista da União Soviética foi realizado entre 14 e 25 de fevereiro de 1956. É especialmente conhecido pelo discurso de Nikita Khrushchev, no qual denuncia o culto à personalidade de Joseph Stalin, assim como seu governo.

¹¹⁰ *Founding of the Party* faz testemunho aos últimos anos de vida de Cardew. Membro fundador do Partido Comunista da Inglaterra (Marxista-Leninista), Cardew fez parte do comitê central do partido, até sua morte em 1981. Em 1996 Peter Devenport comentou, “He [Cardew] was living in Leyton at the time of his death and was active as a party organiser . . . in my view Cor [Cornelius] was a communist composer and as a communist was completely committed to that path of development at the time when he died”. (Disponível em: <http://www.musicnow.co.uk/plm/html/09info.html>. Acessado em 12 de abril de 2018.)

Ao redor dos ensinamentos de Lênin devemos nos unir constantemente.
 Ele ensinou que a classe trabalhadora precisa de um novo tipo de partido.
 Um partido profissional e disciplinado que possa organizar a revolução
 E por essa infalibilidade nós lutamos.

A fundação do Partido é um grande marco histórico,
 Apreendendo o marxismo – leninismo, o partido lidera a classe trabalhadora britânica
 Na trajetória da Grande Revolução de Outubro.
 Este caminho é o único caminho para os proletários do mundo.

Nossa classe em cada país produz diamantes tão brilhantes,
 Seus melhores filhos e filhas que estão preparados para dar a vida
 Na construção do partido da classe trabalhadora
 Para liderar as grandes massas na luta revolucionária.

O Partido Comunista Revolucionário da Grã-Bretanha (Marxista-Leninista)
 É a cabeça para dirigir os golpes de punho cerrado da classe trabalhadora,
 Ele aponta o inimigo e une a massa
 Contra a classe dos exploradores, os capitalistas monopolistas britânicos¹¹¹.

(Tradução nossa. Disponível em:
 <<http://www.musicnow.co.uk/plm/html/09lyrics.html#26>>. Acessado em 12 de abril de
 2018.)

Em apoio às políticas maoistas da época, porém vistos sob a ótica inglesa ocidental, os objetivos do movimento impulsionado pelo CPE-ML eram levantar esforços para desenvolver uma crítica abrangente do imperialismo norte-americano e britânico, combater o remanescente fascismo que gradualmente espalhava sua influência em todas as áreas da vida burguesa, defender o primado da base econômica, reconhecer a importância da superestrutura política e cultural determinada pela base e, o mais importante, enfatizar o papel dinâmico e revolucionário que as pessoas podem desempenhar na mudança social ao participarem ativamente da luta de classes. De modo geral, a real questão que se apresentava era por qual *meio* os *fins* deveriam ser alcançados? “Não se pode chegar a uma nova cultura na medida em que não se atingem as

¹¹¹ "We're the class of proletarians we have unbounded strength and fire, But today we're enslaved and our very lives are up for hire, To end this degradation, the Party to conscious revolutionary action does aspire. Round the teachings of Lenin we must constantly unite. He taught that the working class needs a party of new type. A party professional and disciplined that can organise the revolution, And for this unfailing we fight. The founding of the Party is a great historic landmark, Grasping Marxism - Leninism the Party leads the British Working class, On the path of the Great October Revolution. This path is the only path for the proletarians of the world. Our class in each country produces diamonds so bright, Its best sons and daughters who are prepared to give their life, To building the Party of the working class, To lead the broad masses in the revolutionary fight. The Revolutionary Communist Party of Britain (Marxist-Leninist), Is the head to direct the blows of the working class's clenched fist, It points out the enemy and unites the mass, Against the class of exploiters, the British monopoly capitalists."

raízes da barbárie que destrói essa cultura; na medida em que são mantidas de pé as relações de propriedade existentes.”. (BRECHT apud MACHADO, 2016, p.112)

Nesse sentido, Cardew reconhece a necessidade de um envolvimento direto e objetivo na organização do movimento revolucionário, assim como, da importância do diálogo promovido nos contextos das atividades do Partido.

Uma das grandes questões que o socialismo tem que resolver é a divisão entre trabalho mental e trabalho manual. A arte é uma síntese: expressa de maneira física e concreta os ideais espirituais de uma sociedade. É o povo revolucionário que criará a arte da revolução. A partir de sua atividade revolucionária virá a arte revolucionária. [...] (CARDEW in PRÉVOST, 2006, cf ANEXO E)

Sobre a relação entre atividade revolucionária junto ao Partido e a produção artística ele conclui, “O Partido não organizará o trabalho. Nunca. Meu erro: esperar diretivas do Partido” (CARDEW, nota em diário, março de 1973 apud TILBURY, 2008, p.672-673). Isso pode ter sido uma conclusão positiva para a organização das frentes de atuação que ele se pretendeu, pois dá ênfase à importância de se buscar meios de implantar uma linha politicamente efetiva nas múltiplas atividades necessárias para a causa.

No Fórum de Yan’an, Mao Tsé-tung é claro quanto à necessidade de encorajamento e inspiração para se chegar à auto-realização e à mudança política radical. Mostrar heróis caídos, corrompidos e comprometidos, sejam eles tirados da vida real ou não, só combate negativamente a perspectiva e o desejo de mudança revolucionária.

Embora a vida social do homem seja a única fonte de literatura e arte, sendo incomparavelmente mais viva e mais rica em conteúdo, as pessoas não estão satisfeitas apenas com a vida e exigem literatura e arte também. Por quê? Porque, embora ambas sejam belas, a vida refletida em obras literárias e artísticas pode e deve estar num plano mais elevado, mais intenso, mais concentrado, mais típico, mais próximo do ideal e, portanto, mais universal do que a vida cotidiana real. A literatura e a arte revolucionárias devem criar uma variedade de personagens da vida real e ajudar as massas a impulsionar a história adiante. Por exemplo, há fome, frio e opressão, por um lado, e exploração e opressão do homem pelo homem, por outro. Esses fatos existem em toda parte e as pessoas olham para eles como um lugar comum. Escritores e artistas concentram tais fenômenos cotidianos, tipificam as contradições e lutas dentro deles e produzem obras que despertam as massas, as incitam com entusiasmo e as impelem a se unirem e lutarem para transformar seu ambiente. Sem essa literatura e arte, essa tarefa não poderia ser cumprida, ou pelo menos não tão eficaz e rapidamente.¹¹² (TSÉ-TUNG, 1942, online, tradução nossa)

¹¹² “Although man's social life is the only source of literature and art and is incomparably livelier and richer in content, the people are not satisfied with life alone and demand literature and art as well. Why? Because, while both are beautiful, life as reflected in works of literature and art can and ought to be on a higher plane, more intense, more concentrated, more typical, nearer the ideal, and therefore more universal than actual everyday life.

Nesse contexto, nos primeiros meses de seu ativismo político, Cardew estaria deslocado, pois ele era, até então, inexperiente em tais assuntos; não havia antecedentes políticos em sua juventude e o caráter de sua prática experimental anterior era fragmentada e alienada dessas questões. Cardew teve que se reeducar, já que o *The Great Learning* não havia objetivamente cumprido com seus propósitos de ensino idealista. Em outras palavras, ele teve que se comprometer teórica e praticamente com o materialismo histórico. Diferente do subjetivismo e idealismo presente em sua poética anterior, agora ele se engaja em vivenciar que a consciência e as ideias não possuem uma autonomia de seu contexto social. Nesse sentido, Marx é a chave.

Ela não tem necessidade, como na concepção idealista da história, de procurar uma categoria em cada período, mas sim de permanecer constantemente sobre o solo da história real; não de explicar a práxis partindo da ideia, mas de explicar as formações ideais a partir da práxis material e chegar, com isso, ao resultado de que todas as formas e [todos os] produtos da consciência não podem ser dissolvidos por obra da crítica espiritual, por sua dissolução na “autoconsciência” ou sua transformação em “fantasma”, “espectro”, “visões” etc., mas apenas pela demolição prática das relações sociais reais de onde provêm essas enganações idealistas; não é a crítica, mas a revolução a força motriz da história e também da religião, da filosofia e de toda forma de teoria. [...] Essas condições de vida já encontradas pelas diferentes gerações decidem, também, se as agitações revolucionárias que periodicamente se repetem na história serão fortes o bastante para subverter as bases de todo o existente, e se os elementos materiais de uma subversão total, que são sobretudo, de um lado, as forças produtivas existentes e, de outro, a formação de uma massa revolucionária que revolucione não apenas as condições particulares da sociedade até então existente, como também a própria “produção da vida” que ainda vigora[...] (MARX, 2007, p. 42-43).

Em suas notas feitas durante uma reunião do *Ideological Group* em 18 de janeiro de 1972 (CARDEW apud TILBURY, 2008, p.567) – onde se debateu o discurso de Mao Tsé-tung no Fórum de Yan’an –, o compositor escreveu, “Nós devemos nos associar, conversar, estudar, compreender profundamente, viver, fazer amigos íntimos e trabalhar com a classe trabalhadora”. A questão fundamental em seu amadurecimento político era a de integração junto à classe trabalhadora e de solidariedade com os explorados.

Revolutionary literature and art should create a variety of characters out of real life and help the masses to propel history forward. For example, there is suffering from hunger, cold and oppression on the one hand, and exploitation and oppression of man by man on the other. These facts exist everywhere and people look upon them as commonplace. Writers and artists concentrate such everyday phenomena, typify the contradictions and struggles within them and produce works which awaken the masses, fire them with enthusiasm and impel them to unite and struggle to transform their environment. Without such literature and art, this task could not be fulfilled, or at least not so effectively and speedily.”

As seguintes notas sobre os ensaios filosóficos de Mao Tsé-tung são extraídas de seu caderno de notas, datadas de 1972. Descritas como “não utilizadas”, elas provavelmente foram destinadas a uma das palestras feitas por Cardew na universidade, e demonstram como ele aplicaria sua inteligência criativa às questões filosóficas. A seu próprio modo, ele relaciona as teses filosóficas à vida diária, submetendo-as ao escrutínio e testando sua relevância aos imperativos da realidade cotidiana. O ensaio de Mao Tsé-tung “Sobre a Prática” forma a base para uma discussão filosófica mais geral: materialismo versus idealismo, o ser e a consciência, a continuidade entre a matéria e a nossa consciência dela, a origem das idéias, a dialética teoria/prática e a “relatividade” do marxismo (verdade absoluta e verdade relativa). Cardew resume pontos e ocasionalmente os comenta contrapondo ao contexto musical. Dessa maneira, as amplia e questiona:

É verdade dizer que a música é impulsionada adiante pelas suas contradições internas? Acho que não. Isso seria como dizer que a evolução do dedão do homem prossegue de acordo com suas contradições internas. O problema aqui é uma das “categorias” – a capacidade de delimitar corretamente os “todos relativos”.¹¹³ (CARDEW, 1972/2011)

Nesse comentário do ensaio de Mao Tsé-tung sobre a relação entre cognição e conhecimento, teoria e prática da dialética materialista, Cardew explicita sua clareza quanto a falácia da autonomia do material musical existir sem se levar em conta o seu uso histórico. Derivado das categorias expostas por Mao, o desenvolvimento daquilo que chamamos de história da música seria um reflexo do desenvolvimento do material musical em estreita relação dialética entre a linguagem musical de uma dada época e as forças materiais (meios de produção) desse mesmo período. Um equívoco seria atribuir ao advento do piano de martelo o único condicionante das novas relações dinâmicas do material sonoro, por sua vez, impensáveis no repertório de cravo, ou que a instrumentação e a condução de linhas cromáticas wagnerianas é improvável sem o desenvolvimento da trompa de pistões e o empreendimento que subjaz a construção de Bayreuth. Um alaúde é fruto de uma linguagem modal e ao mesmo tempo estimulou obras de *dentro* dessa linguagem. Por sua vez, na época do tonalismo, o alaúde praticamente desapareceu; no entanto, não podemos derivar as particularidades de duas práticas distintas (tal qual o modalismo inglês de um italiano) unicamente pela existência do instrumento, caso contrário, de fato, ambas as práticas seriam idênticas, e elas não o são.

¹¹³ “Is it true to say that music is pushed forward by its internal contradictions? I don't think so. That would be like saying that the evolution of Man's big toe proceeds according to its internal contradictions. The problem here is one of 'categories' - the ability to correctly delimit 'relative wholes'.”

Na mesma entrada do caderno de notas, sobre o texto, *In each thing contradiction is present from beginning to end* (também escrito por Mao Tsé-tung), Cardew comenta:

Dificuldade. O que é uma coisa? Existe uma contradição em uma folha de papel ou uma montanha? Não – essas coisas são expressões, detalhes, fenômenos representativos de assuntos maiores: o desenvolvimento da indústria de papel, o desenvolvimento da crosta terrestre.¹¹⁴ (idem)

Nota-se que o estudo de Cardew não é acadêmico, isto é, ele não estuda como fim em si. Cardew normalmente direciona as reflexões filosóficas para situações concretas e cotidianas, particularmente, aplicando suas considerações ao seu campo de atuação.

Pense em um exemplo em música, por exemplo, a interpretação: primeiro, o domínio físico sobre o detalhe, então compreensão da grande forma, então, à luz desta grande forma, outros detalhes – não necessariamente fisicamente difíceis – precisam ser estudados e assim por diante ... [O ensaio de Mao] acaba por resumir a universalidade e a particularidade da “contradição” em termos de caráter absoluto e relativo, geral e individual. Esta é a “quintaessência”.¹¹⁵ (idem)

Em seguida, Cardew se refere à próxima seção do ensaio, “A contradição principal e o aspecto principal de uma contradição”. Ele escreve, “Em todos os níveis há uma contradição principal e um aspecto principal dela. Internacional, nacional, dentro da frente revolucionária, dentro de um grupo de estudo, dentro do pensamento de um homem ou em sua ação. Todos estão relacionados”¹¹⁶ (ibidem). Aqui ele nunca permite que as ideias presentes em seus estudos permaneçam puramente teóricas; em vez disso, ele as direciona para a real situação na Inglaterra e em suas colônias insulares. Em seu texto de 1976, *Role of the Composer in the class struggle*, essa relação entre nacionalismo e imperialismo se tornarão as bases para o uso de canções nacionalistas irlandesas como símbolos de recusa ao imperialismo inglês. Sobre isso, Cardew escreve:

Uma breve digressão: Por que o patriotismo irlandês é OK e o patriotismo britânico é reacionário? Por que cantamos uma canção anti-nacionalista com uma música nacionalista irlandesa? A diferença básica, é que a Irlanda é uma nação oprimida

¹¹⁴ “Difficulty. What is a thing? Is there a contradiction in a sheet of paper or a mountain? No – these things are expressions, details, phenomena representative of larger matters: the development of paper industry, the development of the earth's crust.”

¹¹⁵ “Think of an example in music, e.g. interpretation: first physical mastery of detail, then grasp of large form, then in the light of this large form other details - not necessarily the physically difficult - need study and so on... [Mao's essay] ends by summing up the universality and particularity of 'Contradiction' in terms of absolute and relative, general and individual character. This is the 'quintessence'.”

¹¹⁶ “At every level there is a principal contradiction and a principal aspect of it. International, national, within the revolutionary front, within a study group, within one man's thought or action. The are all related.”

(oprimida pelo imperialismo britânico e outras forças) que luta pela independência nacional, enquanto a Grã-Bretanha é uma nação que oprime outras nações. Por essa razão, o nacionalismo na Grã-Bretanha é uma força opressiva¹¹⁷, enquanto o nacionalismo na Irlanda é uma força de libertação. (CARDEW, 1978 in PRÉVOST, 2006, p.268; cf ANEXO E)

No final de seus comentários e estudos feitos sobre os textos de Mao Tsé-tung, Cardew absorve os ensinamentos e aplicações da dialética maoísta de tal modo que duas importantes lições sobre sua prática futura podem ser deduzidas: primeiro, podemos, sim, demolir o dogmatismo burguês e, segundo, é possível organizar nossa experiência prática em princípios básicos fundamentais. Primeiro, analisar e criticar as bases econômicas que oprimem as pessoas sob o capitalismo. Segundo, compreender a importância da luta ideológica na influência da ação em erradicar a exploração vigente. Sobre esse último princípio, Cardew é claro, “É verdade que, na história, o material determina o mental, e o ser determina a consciência – mas nunca esqueça a reação do mental (consciência) sobre o material: ‘Uma idéia tomada pelas massas torna-se uma força material’”¹¹⁸ (ibidem).

5.3 Música revolucionária

Eu estou convencido de que quando um grupo de pessoas se reúne e canta a “Internacional”, essa é uma experiência mais complexa, mais sutil, mais forte e mais musical do que toda a vanguarda reunida. Esta não é uma fantasia pseudocientífica, mas representa pessoas reais no mundo real engajadas na luta mais importante de todas – a luta de classes.¹¹⁹

Diário de abril de 1973 - fevereiro de 1974, datado em 8-12 de maio. (CARDEW, 1974/2011)

Não é de se surpreender que a criação musical de Cardew no início da década de setenta levou a fraturas e cismas com antigos colegas do meio musical. Para pessoas como David Jackman, Psi Ellison, Judy Euren, Stefan Sczelkun, para citar alguns membros da *Scratch Orchestra*, a idéia de se criar uma “arte proletária” era profundamente estranha, pois a demanda feita pelo artista nesse contexto prescinde de uma necessidade puramente individual, e passa a

¹¹⁷ Em Engels, essa relação entre liberdade e nacionalismo é claramente desvelada, “A nation cannot become free and at the same time continue to oppress other nations.” (ENGELS, *Speech on Poland*. Disponível em: <<https://www.marxists.org/archive/marx/works/subject/quotes/index.htm>>. Acessado em 17 de abril de 2018.)

¹¹⁸ “True, in history material determines mental, and being determines consciousness - but never forget the reaction of the mental (consciousness) on the material: ‘An idea grasped by the masses becomes a material force.’”

¹¹⁹ “I’m convinced that when a group of people get together and sing the ‘Internationale’ this is a more complex, more subtle, a stronger and more musical experience than the whole of the avant-garde put together. This is not pseudo-scientific fantasy but represents real people in the real world engaged in the most important struggle of all – the class struggle.”

operar na chave da busca por uma maior comunicabilidade que cumpra com uma função social clara. Não obstante, Cardew estava ciente do caráter burguês implícito à música, assim como da falácia em se engajar numa “arte proletária” (nos moldes de uma *proletkult*), em especial no contexto imperialista inglês. Por isso, alinhado com os métodos dialéticos revolucionários de Mao Tsé-tung, Cardew comenta, “A única maneira de combater nossos erros é fazê-los e trazê-los à tona, para que assim eles se tornem uma questão no mundo objetivo e não um futuro subjetivo. Autocrítica – um processo continuado.”¹²⁰ (Idem).

Certamente, sua compreensão e aplicação do marxismo ampliou a esfera cultural em que ele operou; as questões que, no passado, teriam evocado apenas um breve comentário em seus textos, agora passam a ser objeto de escrutínio político constante. Por exemplo, no diário datado de janeiro-abril de 1973, Cardew fornece páginas repletas de notas sob o título “Esclarecer o caráter burguês dos direitos autorais” –eventualmente presentes e desenvolvidos na introdução de *Stockhausen Serves Imperialism and other essays*. Se, anteriormente, as questões de autoria passavam por uma especulação meramente poética (tal qual em *Treatise* ou em outras práticas de improvisação coletiva), agora, sua discussão sobre os aspectos atrelados à autoria ganham uma análise materialista. Ele começa: “[...] quando o autor depende do sucesso de seu trabalho, então a demanda por verdade no trabalho fica corroída”. Da mesma forma, a empresa privada pode fornecer inicialmente o que as pessoas precisam; mas o critério de rentabilidade torna-se primordial e a empresa privada tem que fornecer o que as pessoas não precisam e criar uma demanda para ela. O burguês imagina que ele deseja espontaneamente algo que o mercado “convenientemente” proporciona. Cardew argumenta que o problema para o artista pequeno-burguês reside em sua tentativa de contornar a influência corrupta do mercado e, por consequência, ele perde a “luta pela produção – a fronteira do progresso em seu campo particular”, e continua:

Eles renunciam ao constante manuseio cotidiano do material de sua arte – daí tornam-se extremamente teóricos e não podem alcançar as massas. Eles reverterem para o diletantismo do Iluminismo, patrocínio, etc. Eles não conseguem enfrentar a nova situação. Eles ganham a liberdade de falar a verdade, ao preço de não poder falar com ninguém.¹²¹ (CARDEW, 1973/2011)

¹²⁰ “The only way to combat our mistakes is to make them and bring them out into the open so that it becomes a matter in the objective world, and not a subjective future. Self-criticism - a protracted process.”

¹²¹ “They renounce the constant day-to-day handling of the material of their art – hence they become over-theoretical and cannot reach the masses. They revert to the diletantism of the Enlightenment, patronage, etc. They fail to confront the new situation. They gain the freedom to speak the truth, at the price of not being able to speak it to anyone.”

Aqui, claramente seu objetivo é derrubar vínculos com o conteúdo da música burguesa contemporânea e com um sistema cultural que ele considerava ser uma fraude cruel e cínica, onde os insensatos podem ficar presos em um labirinto de velhos valores podres, sintomáticos de retóricas sociais condescendentes e escravizadoras. Nesse sentido, a agenda política e musical de Cardew passa a se circunscrever a alguns elementos básicos listados por ele como “temas sobre os quais qualquer artista digno deve se debruçar: Fascismo, Guerra, Revolução e Socialismo”. Continua: “Há outros temas? Sim – relacionamentos humanos, família, trabalho, ciência. Mas nas circunstâncias atuais, esses devem ser subsidiados e ligados aos quatro principais temas anteriores”. Novamente, há uma clareza de tomada de partido e de método para a ação crítica. As necessidades criativas são neste momento consequências de suas escolhas éticas e políticas fundamentais e decorrem de uma ordem externa a qualquer autonomia artística. Éticas em que sentido? “Positivamente – para que o artista possa realmente assumir seu real papel como um instrumento de iluminação e progresso, como um fator para unir os trabalhadores comuns a assumirem seu destino e impulsionarem a si mesmos na marcha da humanidade” (CARDEW, circa 1974 apud TILBURY, 2008, p.669). E, continua ao desdobrar a dimensão política dessas escolhas na atuação artística,

Entre nos temas com mais detalhe. Sublinhando todos eles no interior da crise, na luta de classes. Democracia. Paz. A classe trabalhadora. A ordem social. Militarismo na arte. Sensibilidade na arte. Crescimento em arte. Cientificismo na arte. Companheirismo na arte. Verdade e Objetividade na arte.¹²² (idem)

Os “temas” do fascismo, da guerra, da revolução e do socialismo constituem a principal contradição elaborada por Mao Tsé-tung, o capitalismo monopolista tal qual imposto sobre as relações humanas – as ameaçando, minando, distorcendo e destruindo. Em última análise, é somente através da erradicação do capitalismo e do imperialismo que o potencial verdadeiramente humano de tais relacionamentos pode ser realizado. Acreditar e agir de outra forma é envolver-se em um exercício inútil de autoengano, com consequências amargas e deprimentes.

5.3.1 Música de protesto

¹²² “Go into the themes in more detail. Underlying all of them in the crisis, the class struggle. Democracy. Peace. The working class. The social Order. Military in art. Sensitivity in art. Breadth in art. Scientificness in art. Partisanship in art. Truth and Objectivity in art.”

Desde sua formação até o fim de sua vida Cardew sempre exerceu profissionalmente a função de intérprete, professor e fomentador cultural. A inserção do compositor no meio profissional da música, seja na realização de concertos ou na prática pedagógica, fizeram dele uma figura pública significativa, principalmente na Inglaterra e nos EUA. Como vimos nos ensaios que compõem o livro *Stockhausen Serves Imperialism and other essays*, diversas vezes Cardew se utilizará de sua posição e circulação entre as instituições de divulgação e formação musical para expor uma crítica direta ao capitalismo e sua influência sobre a superestrutura.

Durante este período (1971-1981), a opinião de Cardew era frequentemente controversa e, no entanto, pelo menos no início de seus anos de engajamento político, ele ainda era capaz de gerar e propiciar espaços de formação para uma ampla gama de músicos e não músicos, que por sua vez, frequentam suas aulas no *Birmingham Arts Laboratory* e outras atividades pedagógicas. O problema com essas atividades – realizadas devido a necessidades financeiras – era que Cardew não compartilha mais do entusiasmo da maioria dos participantes com relação à retórica experimental e de vanguarda. Na verdade, muito para a perplexidade dos presentes, ele frequentemente usava tais ocasiões para expor o “conteúdo reacionário” do material experimental oferecido nas oficinas. A crítica da arte burguesa contemporânea se faz presente em quase todas as atividades públicas de Cardew, seja por meio da crítica direta aos exemplos musicais ou da posição que muitos compositores tinham diante das instituições musicais (vide a publicação de *Stockhausen Serves Imperialism and other essays*). Para todos os efeitos, a criação de experimentos subjetivos de vanguarda foi abandonada logo no início de 1970, dando lugar à ênfase na criação de novas obras que comportassem a tendência assumida por ele na época.

Em meio a fichamentos e comentários sobre o texto de Lênin *Karl Marx* (escrito em 1914) e sob o título de “O Papel da Música na Revolução Proletária”, registrado em um de seus diários de 1972, Cardew escreve:

Música como violência organizada (gritando (cantando), batendo, arranhando). Uma música cuja função é despertar as massas. Lições dos *Bagpipes* e dos antigos adivinhos sonoros e militares chineses. A nossa música deve ser entendida pelo nosso próprio povo, deve despertar as massas, nossos amigos, incitar o terror em nosso inimigo, a burguesia (isto é, porque eles não conseguem entender aquilo). A razão pela qual eles não conseguem entender isso é porque não se baseia no valor da mercadoria, etc.¹²³ (CARDEW, 1972/2011, p.27)

¹²³ “Music as organized violence (Shouting (singing), hitting, scratching). A music whose function is to arouse the masses. Lessons of Bagpipes, and early Chinese military sonic diviners. Our music must be understood by our own people, it must arouse the masses, our friends, strike terror into our enemy, the bourgeoisie (that is, because they can't understand it). The reason they can't understand it is because it is not based on commodity value, etc?”

Fazendo alusão aos *bagpipes* escoceses¹²⁴, a música deve fazer parte integral das possíveis táticas e estratégias da ação política. Diferente de *Treatise* – onde as sutilezas e complexidades visuais da partitura inspiram, porém, inibem os processos musicais diretos – a música a que Cardew se refere nesse momento diz respeito ao seu uso em situações concretas de luta, ou seja, uma música de protesto que deve servir como uma agitadora social em meio à luta de classes. As escolhas musicais implícitas nas composições politicamente engajadas nesse período almejam um alto índice de comunicabilidade; portanto, operam a partir do choque entre materiais musicais provenientes de contextos distintos. Não obstante, Cardew voltará a se utilizar da notação tradicional (pois não aliena o intérprete de sua educação junto deste código) e começará a tecer relações metalinguísticas concretas entre suas peças e o repertório folclórico, popular e revolucionário internacional.

Sobre esse pano de fundo, e com certo distanciamento histórico, a atuação de Cardew divide semelhanças com a trajetória de Hanns Eisler, em especial com relação à prática engajada de Eisler entre 1927 e o fim da Segunda Guerra Mundial. Há paralelos na forma com que ambos se utilizaram da música como denúncia das condições sociais. Em seu texto, *Our Revolutionary Music* (EISLER, 1978, p.59), Eisler deixa claro os princípios que organizam sua concepção de música de protesto. Seu raciocínio parte do princípio de que a música burguesa é majoritariamente desenvolvida para fins de recreação, pois visa a passividade dos trabalhadores na hora de lazer em oposição às jornadas de trabalho. Nessa perspectiva, a música de protesto se vale criticamente dessa condição para modificar o aspecto de passividade e, em seu lugar, propor uma música que incentive a educação política, ative os membros da classe trabalhadora na tomada de consciência e os impulse na luta diária contra a exploração. Para Eisler, a música de protesto não almeja a criação de um estilo, pois tal concepção é um reflexo da “pompa e sentimentalidade” próprias à indústria cultural burguesa e, portanto, desvia o revolucionário da luta. Em sentido oposto, um dos objetivos da música de protesto é desenvolver “métodos, técnicas e formas” que possam servir de informes a respeito da própria atividade revolucionária, de modo que recrute novos seguidores da causa e fortaleça a identificação entre os seus apoiadores e os objetivos do movimento.

¹²⁴ Os *Great Scottish Highland Pipes* (também conhecidos como *foles de guerra*) têm a reputação de poder levantar a moral do soldado escocês, ao mesmo tempo que trazer o terror nos corações de seus inimigos. O Estado inglês os chamou de armas e se os tocadores gaita fole fossem capturados eram tratados como tropas armadas, e portanto, julgados como tal.

Em seu texto, o compositor chega a definir duas frentes de atuação. De um lado, uma música desenvolvida para a prática da luta – constituída de “canções de protesto e canções satíricas, etc.” – nas quais a compreensibilidade da letra é fundamental¹²⁵ – e, de outro lado, uma “música para a escuta”, que deve almejar a composição de “peças didáticas, montagem coral e peças corais com conteúdo teórico”. Em oposição à música prática, a música de escuta não exige o mesmo nível de compreensibilidade “instantânea”; sua construção depende do “conteúdo de cada peça poder tornar possível o desenvolvimento de formas musicais maiores e mais exatas” (EISLER, 1978, p.60).

Em ambas as funções, Eisler salienta os perigos que cada atuação pode apresentar. Em se tratando das canções, ao almejar a compreensibilidade, sua concepção pode ter paralelos com o repertório popular. Porém, tal qual feitas em seu contexto massificado, a utilização das melodias e harmonias devem ser descartadas, pois, da maneira em que são feitas, visam a passividade do ouvinte. No entanto, o aspecto rítmico pode ser de utilidade para instigar um certo “vigor e concisão” para as músicas de protesto. No que diz respeito à música de escuta, não há a mesma exigência de compreensibilidade da música feita para a prática e, justamente por isso, ela corre o perigo de se tornar “tediosa e árida” ao reproduzir os mesmos aspectos dos experimentos formais provenientes da música de concerto burguesa. As peças didáticas e os coros devem se manter precisos e “frios”. Em especial no coro, a sintaxe musical deve dar conta de sustentar a transmissão e exposição (por meio das letras) de teorias políticas claras.

Em ambos, Eisler e Cardew, os pontos de partida são os mesmos. Se Eisler se utiliza da música de cabaré como fonte criativa e como um ponto entre sua produção de canções e a música de entretenimento da época, por outro lado, em Cardew, vemos o uso de material da música *pop* contemporâneo a ele. De certo modo, a condição do mercado fonográfico e da indústria do entretenimento o forçaram a buscar em diversas fontes (o rock, o reggae, o folk irlandês e escocês, o repertório revolucionário chinês, alemão e internacional) o tipo de música popular e folclórica que pudesse contribuir na forma e conteúdo de suas canções de luta junto do grupo *People's Liberation Music*¹²⁶.

¹²⁵ Albrecht Betz, em seu livro *Hanns Eisler Political Musician*, comenta que sobre as obras vocais de Eisler pode-se dizer que o “o texto é primário e a música não é secundária” (BETZ, 1976, p.243).

¹²⁶ Mesmo apresentando posições contrárias quanto o uso de uma linguagem musical massificada, Cardew também fez experimentações musicais que cruzaram influências de música folclórica e um repertório de músicas de protesto no formato de banda de rock. Que por sua vez, será o meio mais efetivo, mesmo que idiomáticamente estranho, em que ele colocará em prática algumas de suas composições para a prática da luta. A banda *People's Liberation Music* foi formada por Cornelius Cardew, Laurie Baker, John Marcangelo, Brigid Scott Baker e John Tilbury. Em 1973, Cardew substituiu John Tilbury e, em seguida Keith Rowe também se juntou ao grupo. Vicky Silva foi a principal cantora. Inicialmente, a iniciativa era um grupo de rock político que apoiava as lutas populares contra a opressão e a exploração em todo o mundo. O grupo pesquisou músicas populares, além de compor novas.

Lembremos que a música de mercado no pós-guerra ganha uma dimensão muito mais fragmentada e, ao mesmo tempo, se generaliza de uma maneira efetivamente globalizada, em especial pelo advento das tecnologias de reprodução técnica e dos meios de comunicação em massa (como a televisão e a ampliação no campo das emissões do rádio). Um dos aspectos mais determinantes desse estágio da reprodução musical se reflete na alteração radical das formas públicas e privadas da prática musical. Se na época de Eisler o cabaré era um ponto de encontro entre música e reunião social e os grupos corais eram um reflexo da tradição luterana em meio às atividades comunitárias, nos anos de 1960-70, o show de rock e a cultura *pop* jovem alteram gradativamente a dinâmica da prática musical comunitária em espaços públicos (MITCHELL, 2005 e LIPSITZ, 1997). Devemos atentar para o fato de que os contextos sociais estão em estreita relação com as práticas musicais de seu tempo. Sob essa perspectiva, Eisler não é um modelo, e sim uma inspiração para Cardew. Não obstante, a citação direta de composições de Eisler se faz presente nos experimentos musicais de Cardew, especialmente nas versões de *Solidaritätslied* e *Das Einheitsfrontlied* feitas com o conjunto PLM (CARDEW, 2006), e ao citar *Der heimliche Aufmarsch* nas *Thälmann Variations* (peça para piano escrita em 1974).

A questão da utilidade é fundamental em relação à discussão sobre uma possível linguagem da música de protesto. Em estreita similaridade com o pensamento de Eisler, Cardew atua na plena convicção de que a música, em meio à luta de classes, deve buscar clarificar a consciência da classe trabalhadora quanto a generalizada crise musical e das relações humanas, assim como influenciar as ações práticas de sua audiência. Já em 1935, em seu texto *The Crisis in Music*, Hanns Eisler denuncia o estágio de crise em que a música erudita ocidental se encontrava e, ainda se encontra.

A velocidade, no entanto, em que os estilos da música séria vêm mudando, o constante abandono das inovações que haviam sido aclamadas apenas um momento antes, a própria natureza experimental dessas inovações e a existência simultânea de estilos completamente heterogêneos mostram que, na prática, a crise é real e efetiva, ainda que uma análise teórica ainda precise ser feita. [...] A questão de caso a música possa assumir uma nova função social torna-se cada vez mais urgente. (EISLER, 1978, p.114)

Não será de nossa pretensão elaborar uma análise teórica da atual crise – mesmo porque “a atual crise da música é apenas uma parte da grande crise econômica que está abalando o

A banda tocava em faculdades, para trabalhadores, e sua principal atividade era tocar em manifestações de rua e eventos comunitários; ao longo dos anos, muitos músicos de esquerda participaram dos concertos do PLM. O grupo continuou trabalhando até 1978, quando foi dissolvido sob a diretiva do CPE (M-L) e se reorganizou sob o nome de *Progressive Cultural Association Band* (PCA).

mundo inteiro e que causou sérios distúrbios funcionais em todas as esferas da vida cultural” (idem). No entanto, é interessante notar os paralelos entre as funções elencadas por Eisler no decorrer de seu texto (EISLER, 1978, p.117-118) e a mudança de função que Cardew propôs em sua produção.

Ambos partem da premissa fundamental que somente ao participar na mudança radical da ordem capitalista, a música poderá superar sua crise de comunicabilidade. Dialeticamente, Eisler propõe que ao participar da mudança, o músico profissional também deve lutar “de dentro para fora”. Sua posição é de que se um compositor alega que sua música não possui função social ou política, ele simplesmente depõe contra si ao revelar sua ignorância sobre a história da própria linguagem. “A história da música chinesa, da música europeia na Idade Média e do nosso próprio tempo mostra que a música tem tentado repetidas vezes, mais ou menos conscientemente, desempenhar um papel na vida social¹²⁷” (EISLER, 1978, p.115).

Nesse sentido, partindo de sua experiência prática no engajamento político e composicional, Eisler propõe a substituição das antigas funções (atribuídas à gêneros e práticas musicais), por novas funções que evitem o aspecto “entorpecente” atrelada à música massificada. Dentre os diversos itens elencados por ele (música para filmes, para o teatro, a composição de baladas, oratórios, peças corais, óperas, etc.), três itens são particularmente semelhantes na própria atuação de Cardew.

Fundamentalmente, o compositor (segundo Eisler) deve se desviar da ênfase personalista na busca de um estilo individual e se posicionar como um especialista que domina uma variedade de estilos de composição. Aqui, o paralelo com Cardew é evidente. Diferente de sua fase experimental, as peças politicamente engajadas do compositor inglês compreendem uma grande diversidade de estilos e técnicas. Desde os álbuns para piano até as colaborações junto do *PLM*, Cardew explora diversas direções para sua composição politicamente engajada. É interessante notar como a dupla atuação nessas duas frentes musicais (a composição instrumental e o trabalho junto a banda – com ênfase sobre o aspecto vocal) refletem duas das mudanças de função propostas por Eisler. Diferente de uma banda de rock que almejava o “estrelato” no mercado fonográfico ou em grandes eventos lotando estádios e casas noturnas, o *People’s Liberation Music* foi um grupo que se aproveitando de elementos da música popular e folclórica buscou aplicar (na rua e em reuniões coletivas) uma função de agitação social.

¹²⁷ “The history of Chinese music, of European music in the Middle Ages and of our own time shows that music has attempted again and again, more or less consciously, to play a part in social life.”

Se anteriormente a canção era performada por especialistas em ambientes de concerto (ou shows) para uma audiência passiva, na nova função proposta por Eisler (igualmente espelhada pelo *PLM*) elas se colocam como “canções de luta: cantadas pelas próprias massas nas ruas, em *workshops* ou em encontros. Ativamente.” (EISLER, 1978, p.117).



Figura 32. *People's Liberation Music* se apresentando em uma manifestação em meados de 1970 (TILBURY, 2008, p.857).

Em contrapartida, no campo da composição instrumental, como veremos mais detidamente no capítulo seguinte, Cardew continuará a compor em diálogo com a linguagem erudita. No entanto, distinto de suas experimentações pautadas em inovações formais na década de 1960, sua produção a partir de 1972 se assemelha da nova função proposta por Eisler para o exercício da composição de pequenas formas musicais. Tentaremos evidenciar como as peças para piano solo se alinham com “oportunidades no teste de material e como treinamento no pensamento lógico-musical.”

Em suma, a similaridade entre a teoria e a prática de Eisler e Cardew se assenta sobre o critério da mudança da função social em adição do critério da “inovação, habilidade técnica e *feeling*”. Para ambos, o progresso em música não significa a introdução irrefletida de novos métodos, mas sim a “introdução de novos métodos técnicos servindo novas funções sociais” (EISLER, 1978, p.119).

6. A metalinguagem nas composições politicamente engajadas de Cardew entre 1972-74

6.1 A relação entre letra e música nas primeiras canções de Cardew

6.1.1 *Three Bourgeois Songs* (1972/73)

Dentre as peças do período politicamente engajado de Cardew, as *Three Bourgeois Songs* constituem um claro exemplo de canção satírica, cujo tema demonstra o caráter absurdo da ideologia burguesa. O fundo tonal é inegável e se impõe como uma marca da persistência de referências tonais explícitas que, justapostas a alusões de composições e compositores “neo tonais” de meados do século XX (como por exemplo Benjamin Britten), criam uma espécie de crítica sócio-musical da tonalidade e, possivelmente o mais importante para Cardew, um meio de expor a visão de mundo burguesa em toda sua crueldade e vulgaridade.

No contexto dessas músicas, a preocupação de Cardew com o conteúdo de classe na arte é central, tal como era também fundamental em muitos dos escritos de Mao Tsé-Tung – particularmente em seu comunicado no Fórum de Yan’an. Em uma introdução à apresentação de duas das músicas, *Our Joy* e *Turtledove*, Cardew escreve:

A razão de se apresentar essas canções é compreender os pensamentos burgueses, as emoções burguesas. Em suma, o que é a ideologia burguesa? [...] A primeira [*Our Joy*] é um poema de amor, supostamente escrito por uma mulher, uma mulher que se honra em sua sujeição; ela elogia o poder e a magnificência de seu homem e isso automaticamente justifica sua própria existência como um mero mobiliário doméstico e sexual.

(Eu aposto que isso não foi escrito por uma mulher.)

O segundo poema [*Turtledove*] novamente pretende ter sido escrito por uma mulher, desta vez em louvor a seu governante. Ele é representado como o governante sábio, benevolente, generoso e modesto, e acima de tudo, ele é o espelho da natureza – o seu jeito é natural, portanto, destinado a sobreviver por 10 mil anos.

Não é difícil ver a quem esses sentimentos servem. No primeiro caso, eles servem ao homem e, no segundo, ao governante. Além disso, eles glorificam as relações sociais que colocam o homem ou o governante na posição em que estão. Por esse motivo, não importa se foi escrito pela empregada da mais baixa posição hierárquica, esses poemas são a ideologia da classe dominante. É por isso que Confúcio os selecionou (juntamente com outros 303) para serem transmitidos na edificação das futuras gerações de servos e escravos.

Esse é o lado intelectual. E quanto ao lado emocional: é basicamente uma submissão estática, quer em relação ao poder do homem, quer para com os processos eternos da natureza, onde o mestre sabe o melhor, tal como a mãe tortuga sabe sobre os seus filhos¹²⁸. (CARDEW, 1973/2011a)

¹²⁸ “The reason for presenting these songs is to get to grips with bourgeois thoughts, bourgeois emotions. In short, what is bourgeois ideology? [...] The first [*Our Joy*] is a love poem, supposedly written by a woman, a woman who glories in her subjection; she eulogizes the power and magnificence of her man and this automatically justifies her own existence as a mere domestic and sexual chattel. (I bet it wasn't written by a woman.)The second poem

Now you give vent to your e-vil nature

poco allargando

Figura 34. Excerto de *High Heaven* (CARDEW, 1973/2011b).

No início de *Three Bourgeois Songs* por exemplo, no começo de *Our Joy* (Fig. 35), há uma distante referência paródica da canção norte-americana *Home on the Range* (Fig. 36) que, se vista simbolicamente (tanto pelo teor da letra da canção, quanto pela sua citação feita por Cardew na própria sintaxe da composição), cria um contexto semântico claro quanto à ideologia demonstrada pelas composições. A sobreposição do conteúdo deplorável do poema *Our Joy* e da letra, assim como os aspectos melódicos de *Home on the Range* formam uma sobreposição simbólica de possível denúncia entre a exploração feminina e a pretensão idílica da canção folclórica americana. O conteúdo, em forma satírica, denuncia a exploração da personagem feminina da canção. Na terceira estrofe da canção *Home On the Range*, podemos notar essa relação:

Oh, give me the land where the bright diamond stand
 Throws light from the glittering stream;
 Where glideth along the graceful white swan,
 Like a maid in her heavenly dreams.

♩=72 flexible

OUR JOY IS FULFILLED IN THE VALLEY BY A STREAM

Figura 35. Excerto da melodia de *Our Joy* (CARDEW, 1973/2011b).

Home on the Range

Brewster M. Higley (early 1870's)

Daniel E. Kelley

1. Oh give me a home where the buf-fa-lo roam, where the deer and the ant-el-ope play.—

— Where seld om is heard a dis-cour-ag-ing word, and the skies are not cloud-y all day.—

Refrain

— Home, home on the range,— where the deer and the ant-el-ope play.— Where

seld om is heard a dis-cour-ag-ing word, and the skies are not cloud-y all day.—

bethsnotes.com

Figura 36. Trecho da canção *Home on the Range* (disponível em: <https://www.bethsnotesplus.com/2013/08/home-on-range.html>, Acessado em 08 de abril de 2018.)

6.1.2 Arranjos de canções chinesas (1973)

Os arranjos de algumas canções chinesas são mencionados pela primeira vez quando Cardew acompanhou ao piano a cantora Jessica Cash em um concerto realizado na *Warwick University* em fevereiro de 1973. A principal fonte do trabalho é uma coleção de canções revolucionárias chinesas, chamada *Historical Revolutionary Songs* (PARTIDO COMUNISTA CHINÊS, 1971), publicada pela *Foreign Language Press*, em Pequim no ano de 1971. Naturalmente, a escolha pelo material derivado de canções chinesas diz respeito a seu contexto histórico e revolucionário. Quanto a essa referência, Cardew comenta, “Isso reflete o fato de que a China é o estado mais progressista do mundo atualmente. A liderança do presidente Mao, quão natural é que o povo chinês e os revolucionários em outros países o reverenciem.”¹²⁹ (CARDEW, 1973 apud TILBURY, 2008, p.659).

Existem três grupos, cada um composto por três músicas:

1. Canções chinesas pré revolução:

March of the Swords;

Battle March;

The Great Road;

¹²⁹ “This reflects the fact that China is the most progressive state in the world today. The leadership of Chairman Mao, how natural it is that the Chinese people, and revolutionaries in other countries, should revere him.”

2. Canções históricas com letras reescritas e harmonizações feitas por Cardew:

Graduation Song;

Battle of Ideas;

Newly Woken Women;

3. Canções nacionais do período pós revolução chinesa:

The East is Red;

Sailing the Seas;

Long Live Chairman Mao;

Em um programa de concerto realizado em junho de 1973, se referindo ao primeiro grupo de canções, Cardew escreve:

Depois de lutar com a questão do estilo por um período, tive a sorte de encontrar um registro [provavelmente fonográfico] chinês de algumas dessas músicas. Este grupo transcreve mais ou menos fielmente o estilo dos acompanhamentos neste disco. Mas não a parte vocal, pois o registro é cantado em uníssono pelo coro. Também aqui, as palavras são preservadas. [...] A ideia é comunicar de forma integral os sentimentos dos combatentes chineses, não distorcer e transformá-los para adaptá-los à nossa própria necessidade¹³⁰. (CARDEW, 1973 in PRÉVOST, 2006, p.275)

Em alguns manuscritos preparatórios para uma conversa que precedeu duas performances das canções em Munique, Cardew complementa a questão do estilo presente no trecho acima:

Um aspecto que ainda é altamente experimental é o estilo desses arranjos. O estilo em que uma música é apresentada depende de uma série de fatores – em particular, na voz que canta e no público que deve ouvi-la. Assim, tornou-se gradualmente claro que a questão do estilo é uma questão política. Repito: de um ponto de vista estilístico, os arranjos são altamente experimentais. Ainda há muito trabalho a ser feito¹³¹ (CARDEW, junho de 1973 apud TILBURY, 2008, p.709).

¹³⁰ “After struggling with the question of style for a period I had the good fortune to come across a Chinese record of some of these songs. This group transcribes more or less faithfully the style of the accompaniments on this record. The voice does not, since the record is sung by unison chorus. Also here the words are preserved. [...] The idea is to communicate the feelings of the Chinese fighters in an integral way, not twisting and turning it to adapt it to our own need”.

¹³¹ “An aspect which is still highly experimental is the style of these arrangements. The style in which a song is presented depends on a number of factors - on the voice that is to sing it and on the audience that are to listen to it, in particular. So it has gradually become clear that the question of style is a political question. Repeat: from a stylistic point of view the arrangements are highly experimental. A lot of work remains to be done.”

The Sword March e *Battle March* são canções militares patrióticas. *Sword March* foi escrita em 1937 por Mai Xin especialmente para honrar a atuação heróica de seus “irmãos” do 29º batalhão militar contra a invasão japonesa (BRYANT, 2004, p.85). A letra original foi editada posteriormente para “Para todos os irmãos da armada nacional” (idem, tradução livre). Marcada por manifestações de ódio ao inimigo, “Swing the swords, split the head of all invaders! SLASH!” (PARTIDO COMUNISTA CHINÊS, 1971, p.6), a letra também incentiva a união nacional contra o imperialismo japonês.

Worker, peasant, soldiers are in the van
Backed by all people of the country,
Our army and people march united!
(Idem)

Seguindo o mesmo teor da letra de *The Swords March*, *Battle March* (escrita por Pei Zhi) e *The Graduation Song* também estão associadas à guerra entre Japão e China durante a Segunda Guerra Mundial. O episódio da invasão japonesa em solo chinês é de particular importância histórica. Durante e após a Segunda Guerra Mundial, a revolução comunista ganha força e toma direcionamentos mais claros quanto à sua viabilidade na China. Após debates sobre a importância da unificação nacional e da necessidade de uma frente unificada entre o campesinato e as forças revolucionárias, Mao Tsé-tung se torna uma figura política cada vez mais referencial no cenário político do país. Quanto a esse período, a letra da canção *The Great Road* – originalmente composta para o filme de mesmo nome, datado de 1934 – é enfática sobre a necessidade em unir as forças nacionais na luta contra o imperialismo japonês e enaltece a união entre trabalhadores urbanos e rurais na construção da revolução comunista – “workers peasants fight together, workers peasants fight together, [...] follow the communist party, fight united until dawn” (ibidem, p.9-10).

O texto para *Battle of Ideas* diz respeito a uma questão importante para o movimento revolucionário: a recusa de ideias reacionárias e o problema da ideologia. O texto para as canções é direto quanto à influência ideológica, “o inimigo dentro da nossa cabeça; ideias erradas suas armas são; essas ele envia pela mídia para evitar a revolução”¹³² (ibidem, tradução

¹³² “the enemy inside our head; wrong ideas his weapons are; these he sends by media to prevent revolution”. De modo geral, todas as letras utilizadas pelas canções de Cardew são traduções feitas pela *Foreign Languages Press* do original chinês para o inglês.

livre). Por sua vez, *Newly Woken Women*¹³³ é um apelo para a erradicação da dominação masculina e da exploração burguesa sobre as mulheres, ao mesmo tempo em que as encoraja a se juntarem à revolução comunista para atingir tais fins.

Dentre as nove canções que compõem esses experimentos empreendidos por Cardew sobre canções revolucionárias chinesas, *The East is Red*, *Sailing the Seas* e *Long Live Chairman Mao* serão retrabalhadas e ganharão uma versão instrumental ao serem publicadas fazendo parte do *Piano Album 1973* (comentado mais adiante). Baseada numa canção folclórica da região de Shanbei intitulada “Cavalcando o Cavalo Branco”, *The East is Red* é possivelmente uma das canções folclóricas de maior relevância histórica para a revolução chinesa (BRYANT, 2004, p.92). Popularizada pelo cantor camponês Li Youyuang em 1934, a canção ficou conhecida como a “Canção da Migração” (*yiminge*) e sofreu alterações em sua letra, com a finalidade de enaltecer a importância do Partido Comunista da China e a figura de Mao Tsé-tung na construção nacional durante a Revolução Cultural. Em seu trabalho sobre literatura e arte durante o Fórum de Yan’an, Mao altera o título para sua versão atual (*The East is Red*). Após ser incorporada ao repertório nacional da República Popular da China em 1944, durante a Revolução Cultural (1966-1976), a canção passou a ser cantada como o hino nacional do país até o fim de 1976. Ambas *Sailing the Seas* e *Long Live Chairman Mao* são canções popularizadas durante a Revolução Cultural. Sua função dentro do trabalho composicional de Cardew é criar um vínculo simbólico (e político) com a experiência comunista chinesa, assim como enfatizar a urgência da luta de classes no contexto ocidental em união com o movimento internacional. Como veremos, essa forma de diálogo entre o repertório cultural da revolução chinesa e a consciência de classe no engajamento político inglês ganhará um viés mais poético através dos experimentos e referencialidades do *Piano Album 1973*.

6.2 A metalinguagem na escritura instrumental de Cardew

Se no uso da linguagem verbal, tal qual feito em canções, o conteúdo semântico e político pode ser explícito, como identificar possíveis significados em composições desprovidas do verbo e assentadas exclusivamente na sintaxe instrumental?

Visto que, diferente da linguagem verbal, a música é particularmente problemática para a efetiva comunicação de claros significados semânticos (com exceção do título de cada obra),

¹³³ Muito provavelmente o nome da versão de Cardew sofreu alteração ao ser traduzida para o inglês britânico. A canção originalmente se intitula *The New Woman* e, foi escrita como canção tema para um filme de mesmo nome, datado de 1934 (BRYANT, 2004, p.91).

nosso posicionamento é que o primeiro passo para a identificação de significados no interior da linguagem musical reside numa análise com ênfase sobre a sintaxe musical – dimensão que faz da música uma linguagem particularmente rica na articulação temporal de índices, seja na estruturação individual (no interior de uma obra específica) ou em relação a índices socialmente compartilhados (revisitados através de referencialidade ao repertório musical de uma dada cultura).

Acreditamos que o trabalho composicional consciente do potencial do “inter-índice” (segundo a sugestão de OLIVEIRA, 1979, p.50) possibilita que a informação estrutural do discurso musical recupere dados coletivamente construídos da linguagem (em tempos de prática comum). Assim, a referencialidade a índices de uma dada obra, estilo ou sistema organizador do discurso musical parte da interrelação entre os elementos em jogo em sua própria estruturação para buscar elementos externos, a que o signo possa se reportar no mesmo universo linguístico – em sua história. Nesse sentido, mesmo que raramente inequívoca, a possibilidade de construção de significados simbólicos em música não é de todo impossível.

Mauricio De Bonis argumenta que o uso poético da função metalinguística em música (ou do trabalho entre índices musicais de origens e temporalidades diversas), seria uma alternativa viável (DE BONIS, 2012, p.66) para a efetiva construção de significado a partir do choque entre índices do repertório e da composição que os articula em sua própria sintaxe. Partindo da análise sobre a trajetória e obra dos compositores Willy Corrêa de Oliveira (1938-) e Henri Pousseur (1929-2009), De Bonis escreve,

[...] a relevância do trabalho metalinguístico se dá a partir do reconhecimento da referência externa – ainda que não ocorra a identificação exata da origem, consideramos (de nossa parte) que ainda assim tal operação pode ser efetiva, pelo reconhecimento do contraste na natureza do material e do reconhecimento de um estilema, de um traço de outro sistema de referência, ainda que não da obra precisa para a qual se aponta. (DE BONIS, 2012, p.68)

Aqui, é fundamental a ênfase dada sobre o trabalho metalinguístico a partir do contexto da linguística de Roman Jakobson (1896-1982), em estreita conexão com a necessidade da função metalinguística para a verificação do código e o esclarecimento da comunicação ou aprendizado da linguagem (JAKOBSON, 1970, p.122-128). Ao traçar analogias possíveis entre a teoria da linguística de Jakobson e o funcionamento da linguagem musical, De Bonis (em estreita sintonia com o posicionamento de Oliveira e Pousseur) aponta para a metalinguagem em música como “uma perspectiva concreta de ação, de um trabalho consistente não apenas na ênfase sobre o código (segundo classificação de Jakobson), mas na consciência histórica desse

código e de suas raízes no passado para um posicionamento frente a uma crise de comunicação.” (DE BONIS, 2012, p.65). Pois, como colocara o compositor Henri Pousseur, “não é possível falar sem se referir à totalidade da cultura que o carrega ou que o precede” (POUSSEUR apud NATTIEZ, 2005, p.39).

Nesse sentido, as composições politicamente engajadas de Cardew não se distinguem dessa consciência sobre o potencial do “inter-índice” no interior da sintaxe de suas composições. Já em seu texto de 1961, *Notação – Interpretação, etc.*, essa consciência sobre a impossibilidade de se compor prescindindo concretamente da história da linguagem musical e do repertório ocidental também se revela em suas reflexões sobre o processo composicional. Em se tratando do repertório pianístico, ele afirma, “ao familiarizar-se com o piano você se familiariza com a música ocidental” (CARDEW, 1961 in PRÉVOST, 2006, p.5; cf ANEXO A). Diferente das obras abertas e indeterminadas de sua trajetória nos anos sessenta (cf. Parte 1 do presente trabalho), a produção de Cardew nos anos setenta, no entanto, se distingue pela clareza quanto à necessidade de se estabelecer laços com o passado e com a música de outras culturas, na construção de uma rica trama de relações simbólicas, mais ou menos intencionais e, evidentemente, em sintonia com um partido tomado e a serviço de uma função social desejada. Como veremos, as alusões, citações, referências e paráfrases nas composições de Cardew tecem uma sintaxe musical rica que, ao propiciar um choque entre materiais musicais diversos no interior da sintaxe musical, apontam para possíveis significados extra-musicais mais precisos.

6.3 Piano Album 1973

6.3.1 Por um experimentalismo entre a política e o repertório histórico

Se anteriormente (entre 1957-1961) Cardew havia tido contato com o ambiente de vanguarda serial, nos perguntamos, que material poderia informar o compositor na criação de uma música menos auto-referente e mais comunicativa? Nas notas de programa para o *Piano Album 1973* (fornecidas pelo compositor na própria partitura), Cardew explicita o cuidado que se fazia imperativo ao abordar o tipo de composição musical almejado por ele.

Ao tomar este curso, surgem várias questões: qual material está disponível, e em que fonte e tradições musicais devemos basear nosso trabalho? Em que estilo esse material deve ser apresentado, tendo em mente que ele deve ser acessível para as grandes massas de pessoas supostamente chamadas de “incultas”? As peças que estou apresentando

aqui são tentativas de experimentos em várias direções diferentes que buscam respostas *provisórias* a essas questões¹³⁴. (CARDEW, 1973/1991, p.32, grifo nosso)

No início dos anos setenta, Cardew havia repudiado sua música anterior e queria estabelecer uma linguagem expressiva com a qual as pessoas pudessem se relacionar de um ponto de vista comunicativo mais familiar. Almejando tais fins, ele opta por compor a partir de materiais musicais com lastros no repertório musical – por vezes erudito, por vezes populares. Sem que sua produção caísse nos moldes de um neoclassicismo ou de um pastiche vulgar dos arranjos do repertório, sua prática composicional passa a delinear-se em torno de experimentações¹³⁵ musicais que se inspiram na música folclórica e no repertório revolucionário de outros países, sem que assim sua composição deixe de tecer relações com o repertório do piano erudito.

Em uma carta para Michael Parsons, o compositor escreve:

No presente estou lutando com música para piano para John Tilbury, e também estou usando alguns dos materiais irlandeses para isso. Há alguns raios de luz, mas geralmente os problemas da forma em música instrumental me surpreenderam e me derrotaram. *The East is Red Variations* [para violino e piano] parece ter sido o resultado de um acaso¹³⁶. (CARDEW, julho de 1973 apud TILBURY, 2008, p.712)

Como veremos mais adiante, os álbuns para piano e a *Thalman Variations* dialogam com a história do repertório para teclado. Em particular, a escritura híbrida dos álbuns nos remete aos livros de virginais da segunda metade do século XVI e apresentam diversas paráfrases da escrita pianística do Classicismo, do Romantismo e do início do Século XX.

Particulares da Inglaterra do Século XVI, livros como *Fitzwilliam Virginal Book* e *My Layde Nevells* (como exemplos mais famosos) estão diretamente ligados com a invenção do

¹³⁴ “In taking this course a number of questions arise: What material is available, on what musical source and traditions should we base our work? And in what style should that material be presented, bearing in mind that it must be accessible to the broad masses of so-called 'uncultured' people? The pieces I am presenting here are tentative experiments in a number of different directions, seeking provisional answers to these questions.”

¹³⁵ Diferente do uso do termo experimental utilizado para caracterizar as propostas composicionais de Cardew durante a década de 1960; aqui, optamos pelo termo experimental com o propósito de enfatizar o caráter provisório das soluções composicionais de sua trajetória politicamente engajada (1972 em diante). Acreditamos que, ao se utilizar do termo *provisório* ao descrever suas composições no *Piano Album 1973*, Cardew estava ciente da dificuldade em apontar claramente para um significado político a partir da linguagem musical erudita. O termo provisório também indica o caráter mutável que essas composições apresentam, pois ao serem colocadas a serviço de uma causa política, podem sofrer alterações dependendo das exigências da conjuntura política e da situação da luta em seu contexto específico.

¹³⁶ I'm wrestling with piano music for John Tilbury at present, and using some of the Irish material for that too. There are some glimmers of light, but generally the problems of form in instrumental music taken me by surprise and defeated me. The East is Red variations [for violin and piano] would seem to have been something of a fluke.

virginal – instrumento de teclas anterior à clavicórdio¹³⁷. Organizados como compêndios de versões instrumentais de melodias populares amplamente conhecidas da época, esse tipo de gênero se destinava para a prática doméstica da aristocracia. De modo geral, podemos encarar os livros de virginais como testemunhos que refletem a prática musical de uma época em transição entre o sistema modal renascentista e o início do pensamento harmônico. A técnica composicional e instrumental representada pela música para virginal do Século XVI é transicional, não apenas pela confluência entre o antigo tratamento polifônico modal e os novos procedimentos harmônicos, mas também por iniciar um novo método experimental de acompanhamento acórdico – possivelmente, derivado da prática de acompanhar canções folclóricas ao alaúde (MAITLAND, 1895, p.108) – porém, ainda dando extrema ênfase às linhas melódicas da composição.

[...] a parte mais interessante sobre a escola de teclado do século XVI é que ela marca a época da história em que a música moderna começa. Ela marca o ponto em que a função harmônica da música se tornou oficialmente distinta da função melódica e se desenvolveu em um novo idioma. Neste ponto, várias influências dispersas e até então isoladas são cristalizadas em uma forma inteiramente nova. Na música para virginal deste período combinam-se a música da igreja e da tradição aceita [do período da prática comum], e a música da rua e do verde aldeão.¹³⁸(ANDREWS, 1930, p.60)

Do ponto de vista composicional os virginais, assim como os álbuns para piano de Cardew, exploram harmonizações que parecem estranhas ao ouvido habituado com a homofonia tonal. O uso da dissonância nas composições para o virginal é caracterizado pelo sentido melódico e polifônico modal, permitindo como consequência eventual a presença, muitas vezes sem preparo, de intervalos de quinta aumentada, sétima maior ou de décima terceira – aspecto também presente nas composições de Cardew. Outro aspecto em comum a ambos é o caráter rítmico, que emerge dos processos imitativos de reiteração das articulações e frases melódicas das canções populares que inspiram as composições — o que resulta num contínuo fluxo contrapontístico. Sobre os virginais, Hilda Andrews comenta, “A flutuação entre liberdade rítmica e pulso regular é uma parte concreta da textura dessa música”¹³⁹ (ANDREWS,

¹³⁷ “The instrument itself, and all of this type, are of great interest to us, as the virginal and harpsichord were the precursors of the pianoforte, and in the music written for them we see the development of the modern music.” (MAITLAND, 1895, p.112).

¹³⁸ “[...] the most interesting part about the keyboard school of the sixteenth century is that it marks the epoch in history where modern music begins. It marks the point where the harmonic function of music became officially distinct from the melodic function and developed into a new idiom. At this point various scattered and hitherto isolated influences are crystallised into an entirely novel form. In the virginal music of this period are combined the music of the church and of accepted tradition, and music of the street and of the village green.”

¹³⁹ “The fluctuation between rhythmic freedom and regular accent is a real part of the texture of the music.”

1930, p.70). Assim como nesse repertório, no qual, de uma maneira mais ampla a “liberdade” aludida por Andrews também se refere à dimensão improvisatória que subjaz a interpretação dessas peças, a conexão entre as obras para piano de Cardew dos anos de 1970 e os livros de virginal se dá pela ressignificação da problemática da improvisação – tão presente na sua fase anterior. Notamos que no processo criativo dessas últimas obras de sua vida, Cardew revisita a improvisação de forma a dialogar diretamente não apenas com a música instrumental renascentista e barroca, mas também com a música popular do século XX e mesmo com algumas tradições folclóricas.

6.3.2 “Experimentos provisórios”

O *Piano Album 1973* consiste em dez peças curtas, seis das quais baseadas em temas chineses, três inspiradas em músicas folclóricas irlandesas e uma baseada no repertório das músicas de protesto do movimento trabalhista inglês. Das seis peças chinesas do álbum, *Charge!*, *Song and Dance* e *Sailing the Sea Depends of Helmsman* são majoritariamente diatônicas, deixando em evidência as melodias pentatônicas que originaram as peças. Os arranjos de Cardew são diretos; não há ironia; nenhuma “crítica” é feita à simplicidade desses materiais. Com raras intervenções cromáticas, no entanto, essas três pequenas peças já apontam para o hibridismo (mais acentuado em *Bring the Land a New Life* e *Soon*) resultante do tratamento harmônico expandido (por sobreposição de terças ou de quartas) do material melódico modal.

6.3.2.1 *Charge!*

Baseada na canção revolucionária chinesa *Workers and Peasants make Revolution* (composta por Nieh Erh (cf. PEQUIM, 1971, p.11), a peça *Charge!* inicia com uma introdução livremente inspirada no motivo rítmico inicial da canção original. Nesse início, Cardew desenvolve pequenas variações (em Sib pentatônico) do motivo (originalmente escrito na pentatônica de Sol). O contraponto entre as linhas (chegando à simultaneidade de até três linhas) é livre e por vezes dissonante, de um caráter *slow*, *distant* e *rubato*, a introdução serve de contraste com a marcha que compõe o restante da peça.

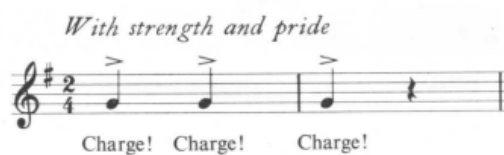


Figura 37. Trecho inicial da canção *Workers and Peasants make Revolution* (PEQUIM, 1971, p.11).

Figura 38. Introdução da peça *Charge!* (CARDEW, 1973/1991, p.1).

Como dito anteriormente, o hibridismo, que marca diversas das peças do *Piano Album 1973*, se faz presente em *Charge!* nas passagens onde o compositor se vale da evasão da direcionalidade tonal para definir pontos estruturais da peça – delimitando assim uma forma A-B-A' para a composição. Um claro exemplo dessa manipulação contrastante entre o modalismo melódico e a harmonização tonal se dá entre a primeira seção A (marcada por variações do perfil do tema a fim de evitar uma direcionalidade cadencial tonal) e a ponte para a seção B da peça. Na imagem abaixo (Fig. 39), temos a apresentação do tema na sua forma original (transposta para Sib Jônio) seguida de variação do perfil melódico e dobramento em duas oitavas.

Quick March, approaching from a distance
p leggiero

mp

mf.

Figura 39. (CARDEW, 1973/1991, p.1).

A seção final de *Charge!* é marcada por uma última alternância entre o primeiro e o quinto grau do modo – se por vezes essa relação apresenta uma previsibilidade tonal, no entanto, os acordes figuram o acréscimo do quarto e nono graus para quebrar uma sonoridade *propriamente* tonal. Após uma ênfase sobre a região de Fá e Dó, o trecho final desacelera o ritmo harmônico para evidenciar uma cadência plagal e, novamente, apresentar o motivo de três notas acentuadas que inspirou a introdução pentatônica da composição.

The image displays three systems of musical notation for the final section of 'Charge!' by John Cage. Each system consists of a piano part (left hand) and a right-hand part (RH). The notation is complex, featuring many rests, dynamic markings like 'p' and 'p', and various rhythmic notations including slurs and accents. The piano part often consists of chords or single notes, while the right-hand part has more melodic and rhythmic activity.

Figura 40. Trecho final de *Charge!* (CARDEW, 1973/1991, p.2).

6.3.2.2 *Song and Dance*

A peça *Song and Dance* – livremente inspirada na canção revolucionária *Battle March*, composta por Pei Chih (PEQUIM, 1971, p.7) – se assemelha a *Charge!*, em especial se vistas a partir do hibridismo modal-tonal que identificamos nos livros de virginais e do advento da escala pentatônica harmonizada ao piano. Diferente de *Charge!*, *Song and Dance* não utiliza o material derivado das músicas revolucionárias chinesas como citação. Aqui, a semelhança entre a versão original e a versão de Cardew é muito remota e o tratamento da melodia no decorrer da composição se mostra de forma mais livre, decorrente do foco instrumental dado à composição.

The image shows the beginning of the 'Song and Dance' piece by John Cage. It is marked 'Fast & Strong' and is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation is in a single system with a piano part (left hand) and a right-hand part (RH). The piano part features a series of chords, some with slurs, while the right-hand part has a more melodic line with eighth and sixteenth notes.

Figura 41. Tema de *Song and Dance* (CARDEW, 1973/1991, p.4).

Proudly Music by Pei Chih

I pol - ish my ri - fle clean, I ram a bul - let home; The
 (The) teach - ings of Chair - man Mao, for - ev - er in my mind; For -

ban - do - leer across my shoul - der, bold - ly I go to the front. I
 get not bit - ter ha - tred, strong wrath fills my heart. I

strap on hand - gre - nades, to wipe out the Chiang gang; Off
 brave - ly take the lead, I aim at the Chiang gang; With

with my bay - net sheath, the sharp edge bright - ly gleams! The taste!
 big strides I charge the foe, my bay - o - net let them

Figura 42. Excerto inicial de *Battle March* (PEQUIM, 1971, p.7).

Analisando o tema inicial de *Song and Dance*, podemos notar que a presença do movimento escalar de semicolcheias (derivado do penúltimo compasso do tema) servirá de material no desenvolvimento da peça, ao mesmo tempo que aponta (como índice) para um possível lastro histórico com a escrita do virginal e do piano. Como mostra a figura abaixo (Fig. 43), a seção final da peça é marcada por sequências rítmicas e perfis melódicos que remetem ao repertório dos instrumentos de teclado – desde o final do Século XVI (com o cravo e o virginal) até início do XIX (com o piano).

Do ponto de vista rítmico, a peça apresenta uma movimentação constante, muito característica nas peças para virginal. Após a breve alteração cromática das linhas escalares (penúltimo sistema da peça), notamos que as modificações no modo Ré Mixolídio (inicialmente de caráter vocal na primeira seção da composição) criam uma certa dualidade quanto aos centros harmônicos da composição como um todo – por vezes polarizando o modo de Sol Jônio e noutras, cadenciando sobre o quinto grau do modo (remetendo novamente à Ré Mixolídio). A possibilidade de uma metalinguagem com escrituras históricas se faz mais clara na quebra de textura (nos dois últimos compassos do penúltimo sistema da Figura 43). Marcada com a dinâmica *forte*, a quebra de textura do movimento escalar anterior remete a escritura pianística

de Beethoven para a Sonata No. 23, a *Appassionata* (1806) – especialmente presente nos compassos 17, 20 e 22 (Fig. 44) –, assim como na escritura de Liszt (aludindo diretamente à Sonata de Beethoven) em sua Sonata para piano em Si menor (1852-53).

The image shows three systems of musical notation for Liszt's Sonata in B minor. Each system consists of a treble and bass staff. The first system features a first ending bracket labeled '12.' and a fermata. The second system is marked 'loco'. The third system includes dynamic markings 'p' and 'f', and a final instruction: 'Riprendere dal § al FINE senza ripetizione'.

Figura 43. (CARDEW, 1973/1991, p.5).

The image shows two systems of musical notation for Beethoven's Sonata No. 23. Each system consists of a treble and bass staff. The first system is marked 'c. 17' and includes dynamic markings 'p', 'pp', 'ff', and 'p'. The second system is marked 'c. 20' and 'c. 22' and includes dynamic markings 'p', 'ff', and 'p'.

Figura 44. Excerto da Sonata No. 23 (BEETHOVEN, 1806/1862-90, cc. 15-24).

The image shows a musical score for Franz Liszt's Sonata in B minor, measures 208-212. The score is written for piano and consists of two staves. The right hand (treble clef) features a complex texture with rapid sixteenth-note passages and chords. The left hand (bass clef) has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *mf* and *cresc.* markings. The key signature is B minor (two sharps) and the time signature is 2/4. The score ends with a fermata over the final chord.

Figura 45. Compassos 208-212 da Sonata para Piano em Si menor (LISZT, 1852-3/1983, cc. 208-212).

De modo geral *Song and Dance* – composta de forma binária – pode ser dividida em uma seção A (que por vezes está próxima de uma polifonia vocal, noutras próxima de uma melodia acompanhada que enfatiza o mixolídio em Ré), e uma seção B contrastante. Essa última, com ênfase em Sol Jônio, apresenta um caráter que alude à marcha e um tratamento instrumental dotado de um ritmo harmônico acelerado, uma diminuição do valor da nota do perfil melódico anterior e um maior preenchimento da tessitura média do teclado.

6.3.2.3 *Bring the Land a New Life*

Quanto à *Bring the Land a New Life* (Figura 46) – baseada em uma ária de mesmo nome, realizada pela Ópera de Pequim na obra *Taking Tiger Mountain by Strategy* – Cardew compõe de maneira ainda mais livremente inspirada na referência melódica. Composta de forma fragmentada (quase uma paráfrase pianística de ópera, à maneira do Romantismo), a partitura apresenta indicações de expressão escritas por Cardew, que também servem de comentário das cenas e significados implícitos na ópera (e na peça do compositor inglês). Propostas por Cardew como uma maneira de “facilitar a interpretação”, os breves comentários semânticos seccionam os diferentes episódios e mudanças de caráter da obra. De modo geral, a composição se apresenta a partir de rápidas mudanças de centros harmônicos e acordes dissonantes que, ao invés de acentuar uma direcionalidade tonal, funcionam como agregados de diferentes “cores” timbrísticas e efeitos (como o glissando ao piano, muito presente no repertório pianístico romântico e no “virtuosismo mecânico” da pianola).

Young Bao has accused the bandits of their crimes.
 Every word stained with blood, every sound choked with tears.
 They rouse me to the utmost rage.
 (Lyric is given to facilitate interpretation)

Figura 46. Excerto de *Bring the Land a New Life* (CARDEW, 1973/1991, p.6).

A peça é composta de tal forma que, para ouvidos ocidentais, evoca elementos do jazz moderno e, em particular, o estilo de acordes em bloco (com acréscimos a partir da sobreposição de terças acima da fundamental). Em diversos trechos, as harmonizações dos perfis melódicos se fazem como um eco da sonoridade de um modalismo livre (presente por exemplo nas *Mazurkas* de Chopin), ou até mesmo daquele presente em compositores do início do Século XX, como por exemplo, Debussy (em seus *Prelúdios* de 1910). Composições como *La Cathédrale engloutie* (1910) de Debussy ou *a Pavane pour une infante défunte* (1899) de Ravel são exemplos da superação do sistema tonal como sistema organizador hegemônico da sintaxe musical erudita. Em paralelo com a expansão harmônica do tonalismo, podemos notar também que, em diversas obras desse período, há uma substituição das funções harmônicas por uma maior estaticidade em cada momento, articulada em larga escala por mudanças de modo – em certa medida, tal qual acontece em algumas das composições politicamente engajadas de Cardew.

Possivelmente, essa paráfrase sobre a história da manipulação do material modal, harmonizado de maneira a suspender a previsibilidade tonal clássica – presente nas obras de Debussy e Ravel, também traça paralelos com manifestações populares em diálogo com esse repertório, como o estilo de encadeamento acórdico em blocos do *ragtime*, dos primeiros blues e jazz publicados em partitura, assim como uma certa gestualidade das músicas de pianola e cabarés de início do Século XX. De modo geral, *Bring the Land a New Life* (assim como também veremos em *Soon*) faz corpo com uma radicalização da “tentativa de experiências em várias direções diferentes”, onde o comentário sobre o repertório revolucionário chinês¹⁴⁰ se

¹⁴⁰ O repertório revolucionário chinês, por sua vez, já apresenta um contexto multifacetado. “Using music as a political tool certainly predates Mao and the Chinese Party in Chinese history, however, the development that occurred under Mao’s direction plays a large role within modern Chinese history. The use of songs as a political

desdobra em alusões musicais à história do hibridismo entre tonalismo expandido e empréstimos modais na música ocidental.



Figura 47. Trecho inicial da peça *La Cathédrale engloutie* (DEBUSSY, 1910, p.38). Note que nos primeiros compassos a região harmônica alude a Mi frígio. Depois, rapidamente sugere um Mi Maior que (com a adição de lá#) é rapidamente descaracterizado, confirmando o modo de Mi lídio.



Figura 48. Excerto de *Bring the Land a New Life* (CARDEW, 1973/1991, p.9).

Em um certo sentido, a música fragmentada de *Bring the Land a New Life* parece recontextualizar o conteúdo da ópera. Longe de simplesmente fazer uma versão para a ária (ou para a ópera em geral, assim como feita pelo músico Brian Eno em 1974 em seu álbum *Taking Tiger Mountain (By Strategy)*), a composição de Cardew arrisca criar um contexto musical onde as inserções textuais ganham um indicativo expressivo, ao mesmo tempo que apontam para certas premissas extramusicais do leninismo e do pensamento de Mao Tsé-tung (por exemplo,

tool in educating the masses is a long-standing practice advocated in the earliest classics; in recent centuries, the practice has been documented from the Taiping Rebellion of the 1850s up to the very recent past.[...] Revolutionary songs since the nineteenth century are generally based on a combination of Western and traditional Chinese folk music and are sung at political rallies and public assemblies to promote support of the state and specific political movements, directives, and policies.” (BRYANT, 2004, p.38).

“*follow their saviour the Communist Party and bring the land a new life*”), das injustiças em meio à barbárie capitalista (“*The oppressed everywhere have blood accounts to settle with their oppressors*”) e das revoltas que a luta de classes proporciona (“*Avenge the wrongs, wipe out the grievances. An eye for an eye and blood for blood*”) – não deixando de lado as promessas de um futuro melhor (“*Good days will be here forever*”). Para o ouvinte que consegue acessar as referências que constroem a trama da composição, a música amplia a mensagem original pretendida pela ópera, pois joga simbolicamente com materiais musicais de diversos contextos – da China da Revolução Cultural até a referência ao modalismo do final do Século XIX e XX em músicas do repertório erudito ocidental.

Grosso modo, as escalas modais voltam a representar, no século XX, um importante dispositivo tanto para a construção melódica quanto para a estruturação harmônica da música ocidental. O interesse pelas estruturas modais remonta ao século precedente, quando a emergência dos novos estados-nação e os conflitos em defesa do território contra o imperialismo (no contexto da desintegração do Antigo Regime) foi acompanhado pela iniciativa de inúmeros compositores de se voltarem para a música folclórica de suas regiões de origem e alhures, predominantemente modal (tratando-se de culturas ocidentais). As construções melódicas – com quarto grau aumentado ou segundo menor – encontradas em algumas *Mazurcas* de Frédéric Chopin (1810-1849) e na música russa em geral, ou as escalas ciganas – escala menor com sétimo e quarto graus elevados, por exemplo – utilizadas por Franz Liszt (1811-1886) nas *Rapsódias Húngaras* são exemplos representativos do uso do modalismo no repertório do século XIX. A construção estilística de alguns compositores no século XX passa por esta experiência através do contato direto, assimilação e, por vezes, transcendência dos elementos característicos encontrados na música folclórica de suas respectivas regiões de origem. A utilização de estruturas modais com segundas aumentadas típicas do folclore húngaro, por exemplo, faz de Béla Bartók (1881-1945) um compositor emblemático.

Handwritten musical score for "Good days will be here forever" by Cardew. The score is written on three systems of staves. The first system shows the vocal line and a bass line with annotations like "Very free", "Con Ped", and "start very slow, then accel". The second system includes a piano accompaniment with dynamic markings like "f", "mp", and "cresc", and tempo markings like "tempo" and "repeat ad lib.". The third system continues the piano accompaniment with dynamic markings like "pp", "f", "p", and "cresc".

Figura 49. (CARDEW, 1973/1991, p.9).

No contexto da composição de Cardew, o teor nacionalista desse resgate modal perde qualquer relevância. Sua utilização de procedimentos modais e tonais não está a serviço de um projeto nacionalista ou neo-clássico anacrônico. No contexto da última fase do compositor inglês, é interessante notar que toda paráfrase sobre práticas composicionais históricas diz respeito a períodos de transição e mudanças qualitativas dos sistemas organizadores do discurso musical. Seja na alusão à transição do modalismo para o pré tonalismo do Século XVI-XVII ou no resgate do modalismo em vistas da superação do tonalismo no Século XX, Cardew parece estar buscando pontos na história da linguagem musical ocidental onde as relações entre sociedade e música indicavam tensões radicais – possivelmente um reflexo da própria vontade do compositor em evidenciar e revolucionar as condições sociais de sua época.

6.3.2.4 Red Flag Prelude

Diferente de *Bring the Land a New Life*, a composição *Red Flag Prelude* se mostra mais concisa, não apresentando, numa primeira escuta, o caráter improvisatório que permeia outras obras do álbum de 1973. Ironicamente, sobre a composição, Cardew declara que ela faz alusão ao estilo de prelúdio romântico (CARDEW in PRÉVOST, 2006, p.276). Sobre esse pano de fundo contraditório, pudemos notar que ela se divide em quatro pequenas seções contrastantes. Na introdução, uma linha no registro grave é apresentada nos quatro compassos iniciais e, conseqüentemente, servirá de linha melódica grave a sustentar o contraponto que segue na segunda parte da peça.



Figura 50. Excerto inicial da peça *Red Flag Prelude* (CARDEW, 1973/1991, p.12).

The image shows two systems of musical notation. The first system has a treble clef staff with a melodic line marked 'Tempo giusto (d=60)' and 'legatiss.', and a bass clef staff with a supporting line. The second system continues the piece, with a treble clef staff featuring chords and a bass clef staff with a supporting line. The markings 'dim e rit' and 'ppp' are present in the second system.

Figura 51. Excerto da segunda seção de *Red Flag Prelude* (CARDEW, 1973/1991, p.12).

Quanto à organização das alturas no trecho seguinte à introdução, notamos que cada frase corresponde a uma aumentação e uma repetição estrita das alturas dos grupos de colcheias anteriores. A linha superior se contrapõe ao baixo e as durações rítmicas são um direto espelhamento do ritmo sincopado da linha inferior. Não obstante, é possível que esse padrão rítmico preste uma vaga referência ao motivo rítmico da versão original da canção *Red Flag*¹⁴¹ – ao mesmo tempo que para o chamado *scotch snap* (cf. item 5 deste mesmo capítulo).



Figura 52. Trecho inicial da melodia da canção *Red Flag*. Disponível em: <http://www.traditionalmusic.co.uk/mandolin-tab/Red_Flag.htm>. Acessado em: 06 de julho de 2018.

Justaposto entre essa seção e a última parte da composição, Cardew apresenta um trecho cadencial, novamente sobre Fá que, como em *Bring the Land a New Life* e *Soon*, também é composto a partir de blocos de acordes apresentados com rápidas mudanças de regiões harmônicas.



Figura 53. (CARDEW, 1973/1991, p.12).

Por fim, a última seção apresenta de maneira mais explícita a melodia original da canção *Red Flag*. No entanto, o problema com a *Red Flag* (como o próprio Cardew aponta nas notas para o *Piano Album 1973*) é que ela geralmente é “cantada nos comícios do Partido Trabalhista, onde representa muito do que há de mais atrasado no movimento trabalhista inglês” (CARDEW, 1973/1991, p.32) e, de modo a se distanciar desse contexto, Cardew a recria

¹⁴¹ De origem irlandesa (com letra escrita em 1889 por Jim Connel), a canção enfatiza os sacrifícios e a solidariedade do movimento comunista internacional, chegando a ser cantada como hino oficial do Partido dos Trabalhadores da Inglaterra, do Partido Social Democrata do Norte irlandês e do Partido Trabalhista irlandês.

evitando o sentimentalismo original, através da fragmentação da melodia; sua execução se pretende “quiet but firm”, deixando de lado a caricata efusividade de seu uso no Partido Trabalhista Inglês.

♩ = 60 quiet but firm. Tempo giusto

The image shows a handwritten musical score for the final section of the Red Flag Prelude. It consists of four systems of two staves each. The first system includes the tempo and dynamic markings: *♩ = 60 quiet but firm. Tempo giusto*. The music is written in 4/4 time. The upper voice features a fragmented melody with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lower voice provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes. The final system includes the marking *poco rit* and ends with a double bar line.

Figura 54. Seção final de *Red Flag Prelude* (CARDEW, 1973/1991, p.13).

6.3.2.5 *Soon (there will be a high tide of Revolution in our Country)*

As duas peças chinesas restantes: *Soon (there will be a high tide of Revolution in our Country)* e *Long Live Chairman Mao!* são reinvenções ao piano de músicas anteriormente trabalhadas por Cardew. Na verdade, *Soon* foi escrita em setembro de 1971 como uma canção a ser cantada em uníssono por vozes não acompanhadas (Fig. 55). A letra da canção é baseada em uma carta aberta escrita por Mao Tsé-tung em 5 de janeiro de 1930, em que diz, “Uma única faísca pode começar um fogo na pradaria” (MAO apud TILBURY, 2008, p.635). A escolha de Cardew por este texto em particular é certamente bastante consciente de sua força simbólica na criação ideológica de um novo mundo – visto que no ano de 1971 seus estudos e convicções acerca do maoísmo e do marxismo se intensificam. Musicalmente, a primeira versão de *Soon* é uma monodia e, no entanto, não falta plasticidade em seu contorno melódico. Seguindo o exemplo de Eisler, a canção possui grande riqueza em sua imprevisibilidade métrica, porém não possui a referência marcial predominante em Eisler, remetendo mais diretamente à tradição folclórica do Reino Unido – a ênfase sobre a tessitura vocal, por exemplo, assemelha-se à tradição irlandesa. A canção ainda chama a atenção em sua estrutura de organização das alturas: cada uma de suas três seções se situa em um modo diverso, e a segunda frase (compassos 7 a 11, Fig. 57) da primeira seção é a inversão exata (mantendo-se o mesmo modo) do desenho melódico da primeira frase (compasso 1 a 5, Fig. 56). Quanto ao contexto simbólico do título, ele aponta para a inevitabilidade do futuro que proclama. Se levarmos em conta essa chave interpretativa, a versão de *Soon* para piano, inteiramente calcada sobre a estrutura da melodia da canção, mas subvertendo seu acompanhamento original, é uma composição particularmente ambiciosa. Mesmo que não dê ênfase semântica explícita (diferente de *Bring the Land a New Life*) ao contexto histórico e político em que se inspira, a composição assegura que a música nunca hesite, dando forma musical à convicção expressa pelo seu título.

Soon inicia com quatro compassos de uma figuração polirrítmica, onde cada segmento apresenta um centro harmônico sobre as respectivas notas dó-sib-lá-sol (referência ao segundo grupo de fermatas na canção, que divide a primeira da segunda parte). Sua presença é estrutural tanto no começo quanto na transição para a recapitulação final da composição, pois o perfil das notas mais graves indica a lógica harmônica da peça e, ao mesmo tempo, pode aludir à direcionalidade fraseológica geral da composição (majoritariamente descendente, como enfatiza o glissando final, Fig. 58).

How should we interpret the word 'soon' in the statement 'there will soon be a high tide of revolution'? (Words based on Mao Tse Tung: 'A single spark can start a prairie fire')

SOON THERE WILL BE A HIGH TIDE OF REVOLUTION IN OUR COUNTRY IN OUR
 COUNTRY WHEN I SAY: SOON THERE WILL BE A HIGH TIDE OF REVOLUTION IN
 OUR COUNTRY IN OUR COUNTRY I DO NOT MEAN: IT'S POSSIBLY COMING IT
 MAY BE ILLUSION PERHAPS UNATTAINABLE AND DEVOID OF SIGNIFICANCE FOR ACTION
 WHAT I MEAN IS: IT'S A SHIP OUT AT SEA WHOSE MASTHEAD CAN CLEARLY BE SEEN
 FROM THE SHORE FROM THE SHORE IT'S THE SUN RISING IN THE EAST WHOSE SHIMMERING RAYS
 CAN CLEARLY BE SEEN FROM THE HIGH MOUNTAIN TOP IT'S A
 CHILD ABOUT TO BE BORN THAT'S RESTLESSLY TURNING IN THE WOMB IN ITS
 MOUTH THERE'S WOMB THAT'S WHAT MEANS: SOON THERE WILL BE A HIGH TIDE OF
 REVOLUTION IN OUR COUNTRY IN OUR COUNTRY SOON THERE WILL BE A
 HIGH TIDE OF REVOLUTION IN OUR COUNTRY IN OUR COUNTRY

Bars 6, 12-18, 35 may be omitted in community singing C. Oakes Sept 71

Figura 55. *Soon* de 1971 (TILBURY, 2008, p.636).

Pretty quick but nice phrasing

very light

Figura 56. Figuração polirítmica no início de *Soon* (CARDEW, 1973/1991, p.14).

slight Ped

con Ped

1. 2.

rinf.

Figura 57: (CARDEW, 1973/1991, p.14).

The image shows two systems of musical notation for the final measures of the piece 'Soon'. The first system consists of two staves: the upper staff is in treble clef and contains a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and a 'gliss' (glissando) marking. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a 'Con Ped' (con piana) marking. The second system also consists of two staves, continuing the melodic and bass lines with further triplet markings and a 'gliss' marking. The notation is dense and characteristic of Philip Glass's minimalist style.

Figura 58. Compassos finais de *Soon* (CARDEW, 1973/1991, p.17).

Diferentemente de outras peças do álbum que, a partir de citações musicais diretas, trazem o modalismo como centro organizador dos perfis melódicos (prestando homenagem mais ou menos clara ao repertório revolucionário chinês), *Soon* não parte de uma citação musical específica além da canção do próprio Cardew. E, no entanto, sob o ponto de vista do tratamento textural e harmônico, a composição dialoga diretamente com a história da escritura para teclados (não somente para piano, mas também para a pianola). Somado ao constante encadeamento de acordes (composto de extensões harmônicas, empréstimos modais e exploração da tessitura do teclado), a rítmica regular (quebrada no contraponto entre os perfis agudo e grave da obra) e as ornamentações feitas nos perfis melódicos, fazem com que *Soon*, por vezes, soe como uma paráfrase da escritura para pianola da primeira metade do Século XX (Fig. 57 e 58). Aqui fica claro o quanto é frágil afirmarmos que, como um todo, o repertório politicamente engajado de Cardew é um reflexo direto e inequívoco do maoísmo adotado por ele. Ao contrário das canções do PLM (CARDEW, 2001 e CARDEW, 2006), sem uma letra provendo uma semântica política clara, as composições instrumentais se apoiam inteiramente sobre a manipulação da sintaxe musical; em suma, a operação metalinguística (com índices musicais externos à sua obra) em Cardew pode oscilar entre a citação direta e a paráfrase de outros estilos e épocas. De todo modo, a constante irregularidade métrica e as diversas manipulações harmônicas, polifônicas e de densidade (sempre imprevisíveis), fortemente aliadas a um caráter de improvisação, reforçam o aspecto experimental de uma versão para

piano ainda acessível de uma canção (cuja letra deveria se fazer presente na memória do ouvinte).

6.3.2.6 *Croppy Boy*

Com as versões para duas canções irlandesas, *Croppy Boy* e *Father Murphy*, Cardew se distancia da referência ao repertório chinês e se inspira em canções mais familiares ao contexto anglo-saxão. Diferente de outras versões cantadas por intérpretes “mais fiéis” à tradição oral folclórica, a versão de Cardew para *Croppy Boy* é atmosférica; sua escrita dá à música folclórica irlandesa um caráter instrumental mais livre e desenvolvido. Especialmente em *Croppy Boy*, a escrita pianística indica uma mistura entre o tratamento vocal da Renascença e o noturno Romântico. Com um duplo significado simbólico, a referência ao noturno indiretamente dialoga com a história romântica do piano e da contribuição irlandesa ao repertório erudito. Associado primeiramente ao compositor irlandês John Field (1782-1837), o noturno é um gênero musical flexível, que será especialmente popularizado por Chopin. Apesar de não literalmente, a versão de Cardew comunica um certo caráter expressivo também presente na Sonata No.14 (1801) de Beethoven.

Adagio sostenuto
Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini
sempre *pp* e senza sordini

Figura 59. Excerto inicial da Sonata No.14 de Beethoven.

Começando em um registro grave e sempre de maneira ascendente na primeira parte da composição (“procurando a melodia” sobre o modo de Fá Jônio), a melodia cadencia sobre o quinto grau do modo (a nota dó) ao final do primeiro trecho e, em seguida ela é transposta um tom acima (Sol Jônio) e é reapresentada mais incisivamente na seção final.

Grosso modo, a composição de Cardew parece se assentar sobre um caráter meditativo e introspectivo. A economia de materiais e a recorrência de um mesmo motivo rítmico fazem da peça um convite à escuta atenta aos pontos em que o perfil melódico é brevemente polarizado, seja nas notas pedais ou nos pontos culminantes de cada frase. É interessante notar que ao invés de uma ênfase sobre a melodia no registro agudo, a melodia de *Croppy Boy* se

concentra majoritariamente nas notas graves que, por sua vez, “impulsionam” a movimentação escalar e textural da peça.

7. THE CROPPY BOY

The musical score for "The Cropy Boy" is presented in a system of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 3/2. The score includes the following performance instructions:

- System 1:** Treble staff: *Slow, seeking the melody*. Bass staff: *Soft* and *Con B. but not muddy*.
- System 2:** Treble staff: *Stronger, more flow*.

The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line is characterized by a steady, low-register accompaniment. The treble line shows a more melodic and textural development, with some passages featuring dense chordal textures.

Figura 60. (CARDEW, 1973/1991, p.18).

6.3.2.7 *Father Murphy*

A peça *Father Murphy* (Fig. 61) começa com uma introdução de caráter quase improvisatório; a melodia resultante desse início dá uma primeira expressão livre à composição de Cardew. A alusão, mesmo que indireta, aos perfis melódicos e à fluidez rítmica de Bach se fazem presentes nas variações de ornamentação em torno das notas estruturais da melodia.

Figura 61. Início de *Father Murphy* (CARDEW, 1973/1991, p.19).

A dramaticidade da história do padre Murphy, que estava entre os líderes do levante de 1798 contra os britânicos na Irlanda, pode ser inferida a partir da melodia central da peça, onde o tema, inteiramente baseado sobre a canção “Father Murphy of County Wexford” (Fig. 62), é estabelecido. No início do tema, ao cadenciar sobre Ré Mixolídio (primeiro e segundo compassos do terceiro sistema da Fig. 61), a composição momentaneamente coloca em dúvida o modo Ré Jônio que permeia todo o restante da peça.

Father Murphy of County Wexford



Come all ye war-ri-ors and re-knowned no- bles who once com-man- ded brave
war- like bands, Lay down your plumes and your gol- den tro- phies Give
up your arms with a trem- bling hand. Since Fa- ther Mur- phy of the
Coun- ty Wex- ford late- ly a- roused from his slee- py dream, To
cut downm cru- el Sax- on per- se- cu- tion And wash it a- way in a crim- son stream.

Figura 62. Canção *Father Murphy of County Wexford*. Disponível em:
<<https://www.8notes.com/scores/4587.asp?ftype=gif>>. Acessado em: 09 de julho de 2018.

Em uma turbulenta passagem de tercinas descendentes que desencadeia na recapitulação do tema, há uma clara quebra textural com relação à predominância do perfil melódico em trechos anteriores.



agitato. rubato

Figura 63. (CARDEW, 1973/1991, p.20).

Assim como outras composições do álbum, *Father Murphy* remete tanto à sonoridade romântica do repertório pianístico, seja nas texturas criadas, quanto ao repertório barroco, nas ornamentações da melodia. Pode-se dizer que uma certa confluência desses dois períodos da escritura pianística encontra uma “síntese” nos momentos cadenciais que encaminham ao fim da peça. Num sentido amplo, a composição é uma grande cadência – seu caráter improvisatório, especialmente presente no final, é muito próximo do *ethos* dado às *cadenzas* de concertos no período da prática comum.

The image displays two systems of musical notation for the final cadence of *Father Murphy*. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a dynamic marking of *mf* and a fingering of '5'. It features a melodic line with a fermata and a bass line with a fermata. The second system starts with a dynamic marking of *ppp* and a fingering of '7'. It includes performance instructions such as 'slow, accel', 'f', 'dim', and 'ppp slow'. The notation includes various ornaments and a final melodic flourish.

Figura 64. Trecho cadencial final de *Father Murphy* (CARDEW, 1973/1991, p.21).

Em conclusão, vale ressaltar o efeito “suspensivo” causado pela figuração final da composição. Apesar de estruturalmente coerente com a cadência sobre Ré (que permeia toda a peça), a alternância entre o Ré (agudo) e sua sensível superior – somada à dinâmica *ppp* e um andamento lento – criam uma sonoridade contrastante com o caráter resolutivo da forte cadência anterior. Estaria a mudança de registro apontando para a não resolução dos conflitos aludidos pelo referencial simbólico da peça – ou seja, a questão da independência irlandesa? Impossível afirmar com certeza.

6.3.2.8 *Four Principles on Ireland*

Quanto à canção *Four Principles on Ireland*, ela foi escrita em resposta a um pedido do CPE-ML para intensificar a luta pela libertação irlandesa do domínio colonial britânico. A composição se relaciona diretamente com um episódio vinculado a uma manifestação feita por membros do partido em 1972 no mercado localizado na *East Street*, sudeste de Londres. No episódio, diversos membros do Partido que estavam panfletando foram “brutalmente atacados” pela polícia e vários receberam sentenças de prisão. Cardew posteriormente escreveu uma canção (interpretada pela banda *People's Liberation Music*), assim como uma peça para piano com base no folheto distribuído na manifestação. Na canção junto ao *PLM*, a abertura tem um tom proclamador sobre o episódio e, ao mesmo tempo que apresenta os princípios da letra, seu ímpeto é de um vigor característico da fanfarra militar; a segunda metade do verso baseia-se em uma melodia tradicional irlandesa, enquanto o texto, escrito por Cardew, é claro quanto a suas diretrizes:

Ireland belongs to the Irish people
 First of our four principles
 Obvious to a child of three
 Ireland belongs to the Irish people
 Bourgeois governments won't agree
 So we'll have to fight it out
 Ireland her own & all that therein is
 The sod, the sky, the labour, the life, the people
 That's our demand & let's not settle for less
 Eight hundred years of colonial rule
 Have not destroyed the nation's will to be free

Oh Ireland one & Ireland free
 The Irish people rule the land
 That is our aim & it will be achieved
 By taking the road of revolution
 Ireland alone & all therein
 Shall be ruled by the Irish people

The Irish people are one people
 Second of our principles
 Protestant & catholic say:
 The Irish people are one people
 They have naught to fight about
 They'll unite the North & South
 Seeds of partition had been planted by
 British politicians back in history
 Against the day they'd need 'Divide & Rule'
 Oppressor's nightmare the red flag
 When the workers unite the border will be no more

The Irish can solve all their national problems
 Free from interference by a greedy foreign power
 Traitor there are amongst the Irish too
 & dearly do they love to sell old Ireland and
 All therein to fleece their private nests
 Traitors are grateful for a country to sell
 For die they would before they'd stoop to work

A nation oppressing another nation
 Can't be free itself at all
 English people now hear this:
 Source of reaction in our own country
 The Irish question used by the British ruling class
 As a for the fascist use of force
 English Internationalists must
 Fight for Irish freedom from this side

Marxist Leninist Communist Party of Ireland
 Marxist Leninist Communist Party of England
 Hands joined hearts one fighting for our freedom
 Glorious Future draws us into battle
 Marxist Leninist Worldwide hand in hand
 Fighting for the future of Mankind
 (CARDEW, 2001)

Na coda, a música se alarga, terminando com uma conclamação ao marxismo-leninismo, cuja referência a Mao Tsé-tung – “praticar os ensinamentos do presidente Mao” – foi omitida na versão registrada fonograficamente pelo grupo *PLM* (CARDEW, 2001), possivelmente por se tratar de uma gravação de fins de 1977 e início de 1978 – período em que Cardew começa a se distanciar das diretrizes maoistas e apoiando a aproximação do CPE-ML junto das diretrizes revolucionárias albanesas sob a liderança de Enver Hoxha¹⁴².

Dentre as peças do álbum, *Four Principles on Ireland* é um exercício mais ambicioso, tanto composicional quanto pianisticamente. De modo geral, a composição se estrutura em torno de três seções que apresentam variações do tema inicial e de suas partes constituintes, seguidas por uma coda final. Do ponto de vista fraseológico, como mostrado na Figura 65, podemos dizer que o tema inicial é composto a partir de um antecedente (de dois compassos e de direcionalidade ascendente) e um consequente (também de dois compassos, caracterizados por figurações de colcheias descendentes, contrapostas a um acompanhamento ascendente).

¹⁴² Enver Halil Hoxha (1908-1985) foi o primeiro chefe do governo comunista da República Popular Socialista da Albânia. Sua liderança (de quatro décadas) no país foi caracterizada por sua firme adesão ao modelo marxista-leninista e anti-revisionista da metade da década de 1970 em diante. Após o afastamento do maoísmo empreendido pelo governo chinês no fim da década de 1970 e início da década de 1980, numerosos partidos maoístas se declararam *hoxhaístas*.

9. FOUR PRINCIPLES ON IRELAND

Figura 65. Início de *Four Principles on Ireland* (CARDEW, 1973/1991, p.22).

Após os primeiros quatro compassos de apresentação, o tema é transposto uma segunda maior abaixo. Como continuação, o material do último compasso do consequente será repetido duas vezes (sucessivamente também transposto uma segunda maior abaixo). A ampliação da quadratura do consequente propicia um distanciamento harmônico da região original de Sol Maior, passando rapidamente (à maneira de uma ponte) por sugestões de Sib Menor, Mi Maior, Mib Maior e Lá Maior até uma maior estabilidade sobre Ré Maior – claramente presente no último compasso do segundo sistema da Figura 66.

Figura 66. Repetição do tema transposto uma segunda maior abaixo (CARDEW, 1973/1991, p.22).

É interessante notar que, a partir do perfil descendente – derivado do consequente do tema –, Cardew irá desenvolver (começando no primeiro compasso da Figura 67) perfis escalares mais livres, que reiteram a direcionalidade (predominantemente) descendente do trecho. Encerrando essa primeira variação, a seção (agora, polarizada em Ré), será repetida de

maneira estrita até a reapresentação do tema – marcando o início da segunda seção da composição. Quanto à tessitura (restrita ao registro médio do teclado) e ao tratamento do contraponto, podemos inferir uma alusão ao repertório renascentista inglês para virginal (uma ligação direta com a escritura do *Fitzwilliam Book*).

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system shows a melodic line in the treble clef with a 'f dim' dynamic marking, and a bass line with a 'p' dynamic. The second system features a more complex texture with multiple voices in both hands. The third system includes a 'legg.' (leggiero) marking and continues the melodic and harmonic development.

Figura 67. Primeira parte da ampliação da quadratura derivada do consequente do tema (CARDEW, 1973/1991, p.22).

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked with a '2.' at the beginning, indicating a second ending. It features a melodic line in the treble clef and a bass line. The second system continues the piece, showing a key signature change to two sharps (F# and C#) and a more intricate melodic and harmonic structure.

Figura 68. Excerto da peça *Walsingham* escrita pelo compositor John Bull (MAITLAND e SQUIRE, 1899/1963, p.1).

Figura 69. Repetição da primeira variação do tema (CARDEW, 1973/1991, p.23).

De modo a conectar-se com a exposição e a variação inicial (primeira seção), a segunda seção da peça (páginas 23-25 da partitura original) se inicia com a reexposição do tema no final da página 23 (último compasso do primeiro sistema da Figura 69). A região da melodia se mantém a mesma, sendo a primeira exposição em Sol, depois transposta uma segunda maior abaixo (página 24). No entanto, diferente da primeira apresentação, a segunda seção mostra um acompanhamento que se contrapõe ritmicamente à linha superior, ao mesmo tempo que, em seguida, amplia seu registro – dobrando a voz da melodia do consequente em intervalo de oitava e apresentando sonoridades mais graves e suspensivas (com o preenchimento do registro médio/grave com acordes de sétima). Aqui, o tratamento do piano pode ser comparado a trechos da obra *Prelúdio e Fuga sobre o motivo B.A.C.H.* (1855-6) de Franz Liszt. Nesse sentido, a significação metalinguística de *Four Principles on Ireland* amplia o lastro com o repertório ao trazer o choque de significados entre a escritura dos virginais renascentistas e passando pelo comentário sobre o barroco, tal qual lido por Liszt a partir do tema de Johann Sebastian Bach.

Handwritten musical score for Figure 70, consisting of three systems. Each system has a treble and bass staff. The first system shows a melodic line in the treble and a bass line with chords. The second system features a 'cresc' (crescendo) marking over the treble staff and a 'f' (forte) dynamic in the bass. The third system includes '8' (octave) markings and 'dim' (diminuendo) markings. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Figura 70. Reexposição do tema e início da segunda seção da peça (CARDEW, 1973/1991, p.23).

Handwritten musical score for Figure 71, showing a single system with treble and bass staves. A large slur spans across both staves from the beginning to the end of the system. The treble staff has a 'cresc' (crescendo) marking. The bass staff has a 'f' (forte) dynamic. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Figura 71. Reexposição do tema uma segunda maior abaixo (CARDEW, 1973/1991, p.24).

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first system begins at measure 184, the second at measure 189, and the third at measure 193. The music is written in a key signature of two sharps (D major or F# minor). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece features a complex texture with multiple voices in both hands, characteristic of Liszt's style.

Figura 72. Excerto da segunda versão de *Prelúdio e Fuga sobre o motivo B.A.C.H.* (LISZT, 1855-6/1870, p.12).

Como continuação dessa segunda seção, seja pela figuração rítmica do acompanhamento, ou pela tessitura inicial (e final da seção), ou até mesmo pela constante e livre variação do perfil melódico, notamos novamente uma certa alusão à escrita instrumental do virginal e do cravo renascentista (e do início do barroco) – porém redimensionada às particularidades do piano. Como mostra a Figura 73, a composição dá ênfase à direcionalidade livre da linha. Impulsionada pela diminuição do valor rítmico da nota – se comparada com o começo da peça (Figura 67) –, a melodia transita pelo registro médio e agudo do piano, evidenciando a variação do perfil (um dos aspectos que se sobressaem no decorrer da segunda seção da composição).

The image displays five systems of musical notation, each consisting of a treble and a bass staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Performance markings such as *p* (piano), *regain tempo*, *loco*, *mf* (mezzo-forte), and *dim* (diminuendo) are present. There are also dynamic hairpins and some specific fingering or articulation marks. The systems are connected by vertical lines, indicating a continuous piece of music.

Figura 73. Trecho da segunda seção com ênfase no perfil melódico livre (CARDEW, 1973/1991, p.24).

The image shows a musical score for the final section of 'Four Principles on Ireland' by Peter Dinklage. The score is written for piano and consists of three systems of two staves each. The first system begins with a tempo change to 'al Presto' and includes the instruction 'accel poco a poco'. The second system includes the instruction 'loco' and 'cresc'. The third system includes 'f dim', 'Presto', and 'p'. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Figura 74. Excerto final da segunda seção de *Four Principles on Ireland* (CARDEW, 1973/1991, p.25).

Note-se que, nos últimos quatro compassos da Figura 74, a mudança de direcionalidade da textura da peça remete novamente para a escritura de Liszt; porém, aqui, ela alude à *Sonata em Si menor* (1853). Como veremos mais adiante, na terceira seção e na coda da composição, essa paráfrase em diálogo com a obra de Liszt reaparece norteando os processos composicionais de *Four Principles on Ireland*.

The image shows the first four measures of the Sonata in B minor by Franz Liszt. The score is written for piano and consists of two systems. The first system contains measures 1 and 2, featuring a rapid sixteenth-note melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system contains measures 3 and 4, with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and a *rinforz.* (ritornello) marking. The key signature is B minor, and the time signature is 2/4.

Figura 75. Excerto da *Sonata em Si menor* (LISZT, 182-53/1983, p.4).

The image shows the first two systems of the third section of *Four Principles on Ireland* by John Carlew. The score is written for piano and consists of two systems. The first system contains measures 1 and 2, with a dynamic marking of *f* (forte) and a *slow* tempo marking. The second system contains measures 3 and 4, with a dynamic marking of *p* (piano) and a *rit* (ritardando) marking. The key signature is B minor, and the time signature is 2/4.

Figura 76. Primeiros compassos da terceira seção de *Four Principles on Ireland* (CARDEW, 1973/1991, p.26).

A terceira e última variação do tema se pauta na aumentação dos valores rítmicos e na mudança drástica do caráter inicial da melodia. Contrastando com os seis compassos antecedentes, a variação do consequente alterna sua dinâmica – entre um *pp*, seguido de um *crescendo*, e depois um *diminuendo*. As marcações de expressividade pedem por um progressivo controle da articulação de semicolcheias. A direcionalidade do campo das alturas (extremamente móvel) opõe aproximações e distanciamentos na tessitura do teclado.

Figura 77. Excerto da terceira seção de *Four Principles on Ireland* (CARDEW, 1973/1991, p.26).

Num segundo momento, após uma filtragem (indicada por *steadier*) da textura anterior, a música se estabiliza na região de Dó Maior. Com um caráter mais estático e “automatizado” (*automated not so presto*), o acorde de Sol na mão esquerda se mantém em uma figuração contínua, enquanto o material proveniente do consequente do tema (presente na clave de Sol da partitura) sofre mais uma aumentação do valor rítmico. Esse trecho, presente em toda a página 27 da partitura (Fig. 78), ganha um certo caráter meditativo onde a sobreposição de duas camadas – um continuum no acompanhamento e um lento encadeamento de acordes – lembra, novamente, a escritura de Liszt. Diferente da extrema movimentação do trecho anterior, aqui, a peça de Cardew traça certas semelhanças com a *St François de Paule: marchant sur les flots* (1863). Seja pelo caráter introspectivo, ou pela simultaneidade das duas camadas em durações

diferentes, ou ainda pela variação rítmica e incessante do trecho final da peça (a coda), a alusão a Liszt parece permear quase toda a referencialidade musical da segunda metade de *Four Principles on Ireland*.

The image displays a musical score for 'Four Principles on Ireland' by John Cage, arranged by David Cardew. It consists of four systems of staves, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various performance instructions: 'sim' (sostenuto) in the first system, 'mp cant.' (mezzo-piano cantabile) in the second system, 'ritto' (ritardando) in the third system, and 'f subito' (forte subito) and 'heavy, detached' in the fourth system. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many notes beamed together, while the vocal line is more sparse and melodic.

Figura 78. Excerto de *Four Principles on Ireland* (CARDEW, 1973/1991, p.27).

The image displays three systems of musical notation for the piano accompaniment of 'marchant sur les flots'. Each system consists of a treble and bass staff. The first system contains six measures, with the word 'Rea' written below each measure. The second system contains four measures, with 'Rea' written below the first and third measures, and an asterisk (*) below the second and fourth measures. The third system also contains four measures, with 'Rea' written below the first and third measures, and an asterisk (*) below the second and fourth measures. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Figura 79. Trechos da peça *St François de Paule: marchant sur les flots* (LISZT, 1863/1927, p.5 e 6).

Encaminhando-se para o fim da peça, a coda (Fig. 80) apresenta uma sequência de quatro trechos distintos – todos, de certa forma, baseados no material do consequente do tema e nas variações texturais, melódicas ou rítmicas já apresentadas, primeiro recapitulando os procedimentos escalares, enfatizando a movimentação rítmica, a mudança de regiões harmônicas e a direcionalidade do perfil melódico.

The image shows a single system of musical notation for the coda. It consists of a treble and bass staff. The treble staff contains four measures of chords, while the bass staff contains four measures of a melodic line with eighth and sixteenth notes. The notation includes various rhythmic patterns and rests.

Figura 80. Excerto do primeiro momento, com ênfase sobre o perfil melódico (CARDEW, 1973/1991, p.28).

Seguido de uma sequência cadencial sobre a região de Sol.

Figura 81. (CARDEW, 1973/1991, p.28).

Terceiro, a composição apresenta uma recapitulação do material apresentada no final da página 23 (Fig.70). A partir de um adensamento (Fig.82), a textura resultante se divide entre um acompanhamento acórdico (no registro médio do piano) e numa insistente polarização das notas fá-mi-ré – proveniente do material do consequente do tema – nos extremos grave e agudo.

Figura 82. (CARDEW, 1973/1991, p.29).

De modo a concluir a peça, a textura anterior é interrompida e filtrada, evidenciando um perfil descendente (formado pela junção do modo Sol Dórico com Solb Lídio) que percorre a tessitura do teclado do extremo Sol até a dupla polarização do Sol grave e do Mi central, para então, repousar sobre a nota Mi. De modo a preencher a tessitura percorrida anteriormente, o último artifício da composição é um cluster “cadencial ruidoso” que enfatiza a distância entre o Sol grave e agudo.



Figura 83. Compassos finais de *Four Principles on Ireland* (CARDEW, 1973/1991, p.29).

6.4 Piano Album 1974

O *Piano Album 1974* é composto de apenas quatro peças. Três delas – possivelmente as quatro (TILBURY, 2008, p.716) – foram compostas enquanto Cardew estava em Berlim entre 1973-74. Grosso modo, elas estão relacionadas às campanhas políticas que ocorreram na cidade durante esse período – não obstante, há inspiração em repertórios de outros contextos, como as músicas revolucionárias chinesas e a música popular norte americana de meados do Século XX. Em comparação com as peças do *Piano Album 1973*, as composições do álbum de 1974 são mais econômicas quanto à referencialidade do repertório erudito.

6.4.1 Bethanien Song

Bethanien Song (1973) é uma transcrição para piano de uma canção originalmente composta por Cardew – um verso acompanhado por um coro que canta quatro vezes a melodia (Fig. 84). A canção, com letras originais do *Bethanien Campaign Committee*, foi uma chamada popular no bairro de mesmo nome localizado em Berlim. Segundo consta, ela tornou-se parte do folclore local (cf. TILBURY, 2008, p.678 e KUTSCHKE, 2015).

1.2.3. BETHA NIEN GEHÖRT UNS BETHAN NIEN GEHÖRT UNS WIR
 4. ES WIRD UNS GEHÖR EN ES WIRD UNS GEHÖR EN
 WERDEN ES UNS ERKÄMPFEN GEGEN JEDEN WIDERSTAND WIR WERDEN ES UNS ERKÄMPFEN MIT DEN WIRTSCHAFTLICHEN KÄMPFERN

Figura 84. *Bethanien Lied* (TILBURY, 2008, p.717).

Sobre o contexto da peça, Cardew escreveu para uma apresentação:

Me pediram para escrever uma música para a campanha. Em algumas sessões de trabalho coletivo, produzimos a música que estou prestes a tocar. Ela possui quatro versos. Ela incorpora a nossa demanda por uma policlínica infantil em *Bethanien*, não um centro de artistas. Ela canta sobre o futuro de nossos filhos, ameaçados pela miríade de abusos da sociedade capitalista. Ela derruba a arte burguesa, expõe a política dos planejadores urbanos social-democratas e indica as perspectivas da mudança revolucionária com os trabalhadores de todas as nacionalidades se unindo para tomar seu destino em suas próprias mãos. O refrão segue, “Bethanien pertence a nós. Vamos conquistá-la através da luta, liderada pelo KPD¹⁴³”.¹⁴⁴ (CARDEW, 1974/2011, caderno de notas, datado de 1974, p.27-28)

Diferente do *Piano Album 1973*, as peças do álbum de 1974 se distanciam da escritura propriamente erudita, em especial do repertório renascentista e barroco para teclados, assim como da alusão à escritura pianística romântica. Como veremos, as composições do *Piano Album 1974* apresentam traços formais mais próximos do período Clássico – compreendendo uma divisão simétrica da fraseologia e uma maior regularidade do ritmo harmônico – ao mesmo tempo que aponta para possíveis indícios musicais provenientes do *blues* e do *rock'n'roll*.

¹⁴³ O Partido Comunista de Alemanha (em alemão *Kommunistische Partei Deutschlands* - KPD) foi um partido político formado em dezembro de 1918 a partir da Liga Espartaquista, que originalmente era uma tendência revolucionária de esquerda no interior do Partido Social-Democrata da Alemanha (SPD), e do grupo Comunistas Internacionalistas da Alemanha (IKD). Ambas as correntes se opuseram à guerra, argumentando que se tratava de um conflito imperialista, no qual a classe operária não tinha nenhum interesse a defender.

¹⁴⁴ “I was asked to write a song for the campaign. In a few sessions of collective work we produced the song that I’m about to play. It has four verses. It embodies our demand for a children’s polyclinic in Bethanien, not an artist’s center. It sings of our children’s future, threatened by the myriad abuses of capitalist society. It derides bourgeois art, exposes the politics of the social-democrat urban planners, and indicates the perspectives of revolutionary change, with the working people of all nationalities uniting to take their destiny into their own hands. The refrain runs ‘Bethanien belongs to us. We will win it through struggle, led by KPD.’”

1. Bethanien Song 1

$\text{♩} = 108$

Figura 85. (CARDEW, 1974b, p.1).

Bethanien Song nos parece ser um primeiro exemplo dessa metalinguagem que remete ao repertório popular revisitado por Cardew. Seu início é composto de semi frases binárias repetidas quatro vezes, onde cada *a* (Fig. 85), reapresentado no decorrer da composição, compreende uma pequena variação rítmica da aparição anterior. Quanto à alusão ao blues, cada segmento *b* (contrastante e afirmativo) apresenta um hibridismo entre uma sonoridade fraseológica Clássica e certa semelhança (mesmo que simplista) com o estilo das primeiras publicações de canções para voz e piano e piano solo do repertório do *blues* e *jazz* no início do Século XX, em especial no estilo de acompanhamento que figura em interpretações desse repertório durante as primeiras décadas do século (em pianistas como Jelly Roll Morton (1890-1941) ou Thomas “Fats” Waller (1904-1943)) – quando a influência do *ragtime* de Scott Joplin, por exemplo, ainda era muito presente no estilo dos pianistas afro-americanos dos EUA.

Allegro (♩=160)
8ve -

The image shows the first two systems of a musical score for 'Ain't Misbehavin' by Fats Waller. The first system is marked 'Allegro (♩=160)' and '8ve -'. It features a piano introduction in 4/4 time with a forte (f) dynamic. The second system continues the piece with a triplet in the right hand and a bass line in the left hand.

Figura 86. Primeiros compassos (transcritos por Paul Marcocelles) da música *Ain't Misbehavin'* de Thomas "Fats" Waller. Disponível em: <<http://blueblackjazz.com/en/transcription/35/35-fats-waller-aint-misbehavin-transcription-pdf>>. Acessado em: 24 de junho de 2018.

Moderato
Jelly Roll Morton

The image shows the first two systems of a musical score for 'New Orleans Blues' by Jelly Roll Morton. The first system is marked 'Moderato' and 'ff'. The second system is marked 'mf' and starts with a measure number 7. The score is in 2/4 time and features a piano introduction with a strong rhythmic pattern.

Figura 87. Primeiros compassos da música *New Orleans Blues* de Jelly Roll Morton. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/New_Orleans_Blues_\(Morton%2C_Jelly_Roll\)](http://imslp.org/wiki/New_Orleans_Blues_(Morton%2C_Jelly_Roll))>. Acessado em: 24 de junho 2018.

Outro índice possível (e mais específico) do repertório do *blues*, pode ser visto na utilização de *blue notes* (adaptadas para a afinação temperada do piano) no decorrer da variação das semifrases iniciais e na ênfase dada ao Dó mixolídio, que por sua recorrência, deixa dúbia nossa relação com o centro harmônico geral da peça – majoritariamente polarizado em Dó, mas por fim cadenciando sobre Fá Maior.

27

31

34

leg.

p

mf

Figura 88. Trecho que apresenta o advento de *blue notes* de fá porém, cadenciando sobre Dó (CARDEW, 1974b, p.2).

46

50

57

p sub.

8va.....

Figura 89. Acorde de sétima sobre a *blue note* de Dó.

6.4.2 Red Aid Song

Sobre a melodia da *Red Aid Song*, ela teria sido assobiada para Cardew por um dos oficiais da *Red Aid Organization*¹⁴⁵. Nessa peça, Cardew explora uma forma AA'B, com ênfase na variação motivica que, por sua vez é marcada com a predominância do motivo rítmico de colcheias inicial (Fig. 90). No decorrer da composição, o tema é apresentado três vezes com intensidade cada vez maior, onde, cada aparição (Fig. 91) é marcada com um crescendo expressivo (*prominent, strong, very strong*) e uma progressiva densificação dos acordes do acompanhamento. As variações motivicas são contrapostas por breves interpolações de aglomerados de sobreposição de terças que se dissolvem numa textura linear descendente (remetendo à escritura de Liszt em sua *Sonata em Si menor*) num *ritardando* até o final da peça (Fig. 92).

2. Red Aid Song 7

♩ = 108

The image shows the first seven measures of the piece 'Red Aid Song' by John Cage. The music is written for piano in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as 108 beats per minute. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 6, and the second system contains measures 4 through 7. The music features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The dynamics are marked as piano (p). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some articulation marks like slurs and accents.

Figura 90. Primeiros compassos de *Red Aid Song* (CARDEW, 1974b, p.7).

¹⁴⁵ Oficialmente fundada em 1975, a *Red Aid Organization* é uma organização alemã solidária às lutas sociais da esquerda política. Seu apoio se concentra na ajuda legal a pessoas perseguidas na Alemanha, mas também internacionalmente. A organização presta assistência a todos aqueles que perdem seus empregos por causa da luta social ou como consequência de suas ações políticas, por exemplo devido a difamação na imprensa, participação em greves espontâneas ou por causa da resistência contraofensivas policiais. A organização também presta serviço aqueles que são perseguidos em outros Estados e aos quais o asilo político na Alemanha foi negado. Para mais informações consultar < <https://www.rote-hilfe.de/ueber-uns/ueber-uns> >.

28

very strong

take time

8ba..... loco

31

rit

The image shows a piano score for two systems. The first system, starting at measure 28, consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with eighth and quarter notes, and some chords. The left staff has a bass clef and contains a bass line with eighth and quarter notes. Dynamic markings 'very strong' and 'take time' are placed under the right staff. A performance instruction '8ba..... loco' is written below the left staff. The second system, starting at measure 31, also has two staves. The right staff continues the melodic line with more complex chords and rests. The left staff has a bass clef and contains a bass line with quarter and eighth notes. A 'rit' (ritardando) marking is placed below the left staff.

Figura 91. Densificação dos acordes a partir do motivo rítmico de *Red Aid Song* (CARDEW, 1974b, p.8).

9

34

allarg.

più allarg.

37

regain tempo

39

much Ped.

ease off

41

43

p

rit molto

pp

Figura 92. (CARDEW, 1974b, p.9).

Assim como outras canções dessa época (*Revolution is the Main Trend*, por exemplo), *Red Aid Song* foi escrita durante o período em que Cardew realizou um intercâmbio cultural

(com auxílio da DAAD¹⁴⁶) na Alemanha Ocidental em 1973. Sobre ela, ele escreveu algumas notas – não publicadas – para o programa do álbum. Nelas, ele comenta:

A *Red Aid Song* também é de Berlim Ocidental, onde o movimento da *Red Aid* vem crescendo rapidamente na defesa e no apoio dos prisioneiros políticos. Numerosas prisões arbitrárias e violações dos direitos democráticos suscitam indignação popular contra o Estado burguês e sua maquinaria repressiva. O movimento da *Red Aid*, liderado pelos comunistas, reúne e canaliza essa indignação, direcionando-a contra os tribunais e a polícia burguesa.¹⁴⁷ (CARDEW, 1974/2011)

6.4.3 *Revolution is the Main Trend*

A música *Revolution is the main Trend* traz o selo e o contexto em que foi escrita. Sob certo ponto de vista, a peça concentra um hibridismo entre a inspiração nas músicas antifascistas de Hanns Eisler dos anos trinta e quarenta (especificamente na versão performada pelo PLM) e o incisivo “martelar” rítmico do rock dos anos 50 (em especial referência ao estilo de Jerry Lee Lewis (1935-), como primeiro a abordar o piano com a agressividade do *rock*) e início dos 60 (com alusão ao uso dos *power chords*¹⁴⁸ onde, por vezes há variações no uso do intervalo de quarta, quarta aumentada ou quinta). O caráter de marcha impulsiona a música para frente, com síncopes ocasionais (assim como em Eisler) geradas pelo ritmo das palavras.



Figura 93. Excerto da canção *Revolution is the Main Trend* (TILBURY, 2008, p.718).

A versão para piano solo, incluída no *Piano Album 1974*, permanece semelhante à canção cantada pelo grupo *People's Liberation Music* (CARDEW, 2001); embora composta

¹⁴⁶ O Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico (DAAD) é a maior organização alemã de apoio no campo da cooperação acadêmica internacional. O programa de bolsas DAAD na Alemanha é uma agência nacional privada, financiada pelo governo e financiada pelo Estado. Em sua totalidade (segundo dados levantados em 2003), ela representa 365 instituições de ensino superior alemãs (100 universidades e universidades técnicas, 162 universidades gerais de ciências aplicadas e 52 faculdades de música e arte). Disponível em: <https://www.daad.de/de/>. Acessado em 27 de junho de 2018.

¹⁴⁷ “The ‘Red Aid Song’ is also from West Berlin, where the Red Aid movement for the defence and support of political prisoners has been growing fast. Numerous arbitrary arrests and infringements of democratic rights arouse popular indignation against the bourgeois state and its repressive machinery. The communist-led Red Aid movement rallies and channels this indignation and brings it to bear against the bourgeois courts and police.”

¹⁴⁸ No repertório instrumental da guitarra, especialmente a guitarra elétrica, um *power chord* é um nome coloquial dado para um acorde que consiste na nota fundamental somada ao seu quinto e oitavo grau. Os *power chords* são comumente tocados em guitarras amplificadas, especialmente na guitarra elétrica com distorção. Os *power chords* são um elemento chave em muitos estilos de rock, especialmente no heavy metal e no punk rock.

somente sobre o aspecto instrumental, ela se desdobra num andamento mais rápido e com um acompanhamento acórdico mais complexo. A partir de um começo suave, porém urgente no registro grave, a música acumula energia e entusiasmo consideráveis ao apresentar o tema oitavado em ambas as mãos – semelhante à sonoridade “aberta” dos *power chords* de rock’n’roll.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a key signature of two flats. The bass line features a series of eighth notes with a 'u' marking below. The second system starts at measure 13 and continues the bass line with a 'u' marking. The third system starts at measure 18, showing a dynamic shift from 'ff' to 'p' in the treble and 'mf' in the bass, with a 'p' marking above the treble staff.

Figura 94. (CARDEW, 1974b, p.8).

O movimento ascendente que encaminha para o final da peça amplia e desenvolve harmonicamente a composição. Iniciando com acordes quartais, o ritmo harmônico é acelerado e, operando de maneira contrastante, o trecho entre os compassos 60 e 82 se desenvolve em torno do motivo rítmico repetido em diversas regiões harmônicas e a partir de mudanças de modos e cromatismos. Do ponto de vista textural (e metalinguístico) é interessante notar a sobreposição dos *power chords* no baixo com os acordes de sétima e tríades na voz superior.

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The first system shows measures 62 and 63, with a piano (*p*) dynamic marking. The second system shows measures 64 and 65, with a piano (*p*) dynamic and a *legato* marking. The third system shows measures 66 and 67, with a piano (*p*) dynamic. The fourth system shows measures 68 and 69, with a dynamic change from *dal sf* (from fortissimo) to *al ⊕* (to piano) in measure 69. The score features a variety of chordal textures and melodic lines, with a focus on the variation of power chords as noted in the caption.

Figura 95. Trecho com ênfase na variação do *power chord* (CARDEW, 1974b, p.13).

O final da composição é particularmente ruidoso, traz um acorde *sforzando* cadenciado sobre a região harmônica de sol menor com adição, nas suas vozes superiores, de uma segunda menor e uma quinta diminuta. O resultado timbrístico se assemelha aos finais ruidosos das *big bands* de *swing* norte americanos.



Figura 96. (CARDEW, 1974b, p.14).

Sobre o contexto da composição, Cardew escreve:

[...] Ela pretendia apoiar a Liga Antiimperialista. Essa organização de massa publica revistas e realiza reuniões para denunciar ações imperialistas – particularmente as das duas superpotências – contra países do Terceiro Mundo. As palavras da música são da “Declaração de 20 de maio de 1970” feita por Mao Tsé-tung, em que o imperialismo norte-americano é identificado como o principal inimigo das pessoas do mundo¹⁴⁹. (CARDEW, 1974/2011)

Para a versão escrita junto do grupo *PLM* (CARDEW, 2001), a parte instrumental é reduzida e as complexidades harmônicas simplificadas de modo que se possa evidenciar a letra em sua crítica contra a ascensão do imperialismo do pós Segunda Guerra.

Revolution is the main trend in the world today

The danger of a new World War still exists &
The people of all countries must get prepared, but
Revolution is the main trend in the world today

Ever since World War two
Ever since World War two
US imperialism and its followers
Have been continually
Launching wars of aggression

Revolution is the main trend in the world today
And the people of various countries
Have been continually waging
Revolutionary wars to defeat the aggressors

The danger of a new World War still exists &
The people of all countries must get prepared, but

¹⁴⁹ “It was intended to support the Anti-Imperialist League. This mass organisation publishes magazines and holds meetings to denounce imperialist actions - particularly those of the two superpowers - against Third World countries. The words of the song are from Mao Tse-tung's 'Statement of May 20th 1970', in which US imperialism is identified as the main enemy of the world's people.”

4. The East Is Red

15

$\text{♩} = 100$ Light

p

p

mf

5

10

17

Figura 98. Início de *The East is Red* (CARDEW, 1974b, p.15).

Quanto à transição para a segunda seção, ela nos remete diretamente para a sonoridade do ragtime *The Maple Leaf Rag* (1899) escrito por Scott Joplin.

24 legg.
senza 8ves
Dó⁷

Figura 99. Transição entre a primeira e segunda seção de *The East is Red* (CARDEW, 1974b, p.15).

p r. h.
l. h. r. h.
mf

Figura 100. Trecho de *The Maple Leaf Rag* (JOPLIN, 1899/1988).

Marcada por variações rítmicas e alterações no perfil do tema original, a seção central da composição dá ênfase sobre a sonoridade do acorde de sétima no acompanhamento da melodia que nesse trecho, é explorada no registro agudo da tessitura do piano.

8va 17

52

55

8va

58

Figura 101. (CARDEW, 1974b, p.17).

A peça termina com um retorno a região harmônica de Dó maior. Em meio à incessante movimentação do perfil melódico, a melodia finalmente é interrompida ao dar ênfase sobre o Dó central do piano.

77

slower

Figura 102. (CARDEW, 1974b, p.18)

6.5 *Thälmann Variations* (1974)

A peça *Thälmann Variations* para piano solo é uma das composições proposta por Cardew “para a escuta” (sendo *We sing for the Future* e *Vietnam Sonata* outros exemplos). *Thälmann Variations* se destaca como uma de suas composições instrumentais mais significativas¹⁵⁰. Como veremos, a peça se desenvolve sob um pano de fundo complexo, assentada sobre uma sintaxe musical por vezes modal, noutras tonal, onde o procedimento composicional histórico do tema e variações dialoga diretamente com o conteúdo politicamente engajado das citações feitas durante a peça.

*Thälmann Variations*¹⁵¹ é dividida em três movimentos e, por sua vez, o primeiro movimento é composto a partir de três “seções”, assim como Cardew as chama em seu texto introdutório.

Essas Variações celebram o herói proletário Ernst Thälmann. Thälmann foi secretário do Partido Comunista Alemão desde 1927. Em 1933, ele foi perseguido pelos nazistas. Em 1944, ele foi assassinado no campo de concentração de Büchenwald. O tema das Variações é a “Canção Thälmann”, escrita em 1934. Mas acho que a melodia é antiga, daí a abertura pastoral. Toda a primeira seção é vagamente histórica: as passagens pastorais do início são interrompidas por uma marcha de trabalhadores militantes que leva à canção de Hans Eisler *Rumours of War*, simbolizando a vitalidade que Thälmann infundiu no movimento dos trabalhadores alemães. Então, o *Libérons Thälmann* de Charles Koechlin é usado para descrever o cataclismo que assolou os trabalhadores alemães em 1933. A seção central compreende três variações lentas: Canções de Tristeza, Calidez e Dignidade, homenageando [*commemorating*] os inúmeros homens e mulheres que deram suas vidas na luta contra o fascismo. Finalmente, uma complexa “marcha de eventos” é dedicada à atual luta dos comunistas alemães contra a re-emergência do fascismo¹⁵². (CARDEW, 1974c)

¹⁵⁰ Após uma apresentação da peça na Prefeitura de St. Pancras (*St. Pancras Town Hall*) em Londres, o compositor Alan Bush escreveu uma carta para Cardew, datada em 25 de janeiro de 1976, na qual afirmou: “Eu a achei repleta de inventividade, com uma variedade de expressão e variedade de efeito que foram muito impressionantes. [...] a declaração de abertura do tema foi extremamente bonita.” (BUSH apud TILBURY, 2008, p.719).

¹⁵¹ Retrabalhada a partir de *Thälmann Variations*, há também uma *Thälmann Sonata*, escrita para violino, vibrafone e marimba. A Sonata se relaciona diretamente com as variações, com exceção da primeira seção, que é mais curta do que nas variações.

¹⁵² “These Variations celebrate the proletarian hero Ernst Thälmann. Thälmann was Secretary of the German Communist Party from 1927. In 1933 he was imprisoned by the nazis. In 1944 he was murdered in Buchenwald Concentration Camp. The theme of the Variations is the "Thälmann Song", written in 1934. But I think the tune is an old one, hence the pastoral opening. The whole first section is loosely historical: the pastoral passages of the beginning are interrupted by a militant workers' march which leads to Hans Eisler's tune "Rumours of War", symbolizing the vitality that Thälmann infused into the German Workers' movement. Then Charles Koechlin's "Libérons Thälmann" is used to describe the cataclysm that overtook the German workers in 1933. The middle section comprises three slow variations: Songs of Sadness, Warmth and Dignity, commemorating the countless men and women who have given their lives in the fight against fascism. Finally, a complex "march of events" is dedicated to the present struggle of the German Communists against the re-emergence of fascism.”

Iniciando com uma variação sobre o primeiro tema mencionado por Cardew (o *Thälmann Lied*), a composição se desdobra a partir de dois elementos fundamentais, o arpeggio e o ritmo lombardo.



Figura 103. Primeiros compassos de *Thälmann Variations* (CARDEW, 1974c, p.1).

Numa primeira escuta, o jogo entre a verticalidade acórdica e a melodia do *lied* cria uma sonoridade que se consubstancia com a indicação “Pastoral”. Se vistos tonalmente, os arpeggios são acordes – quase exclusivamente em estado fundamental – que apresentam a adição de sextas e nonas. No entanto, o andamento lento (que favorece um caráter meditativo), propicia com que a organização do campo das alturas se mostre mais afeita ao tratamento modal, onde a direcionalidade tonal é muitas vezes dissolvida em detrimento de uma sonoridade mais “estática” (Figura 103). Ao proporcionar tempo suficiente na percepção do decaimento das notas que compõem os acordes, de fato, o trecho parece evocar uma reminiscência – como os ecos de fragmentos de um discurso distante na memória auricular pré tonal.

Contraposto à verticalidade da introdução, é evidente a forma com que o tema é “declarado”. O uso do ritmo lombardo (colcheia pontuada e semicolcheia, ou no caso de *Thälmann Variations*, colcheia duplamente pontuada e fusa¹⁵³) alude diretamente ao repertório da região dos países celtas (Escócia, Irlanda, País de Gales, Bretanha, Cornualha e Ilha de Man) pois, em última instância, esse padrão rítmico é extremamente frequente em manifestações musicais folclóricas e linguísticas da região (TAGG, 2011; TEMPERLEY e TEMPERLEY, 2011). Segundo o musicólogo Philip Tagg, o *scotch snap* (e sua versão retrógrada, o *straight*

¹⁵³ Aqui vale ressaltar que a variação de Cardew sobre o *straight dotting* induz um caráter solene para a apresentação do tema inicial. Talvez uma alusão à notação das chamadas *notes inégales*. “As it existed in France from the mid-16th century to the late 18th the convention of notes inégales was first of all a way of gracing or enlivening passage-work or diminutions in vocal or instrumental music. As styles changed and the figurations born of diminution entered the essential melodic vocabulary, inequality permeated the musical language. Its application was regulated by metre and note values; it always operated within the beat, never distorting the beat itself. [...] The degree of inequality (i.e. the ratio between the lengths of the long and short notes of each pair) could vary from the barely perceptible to the equivalent of double dotting, according to the character of the piece and the taste of the performer. Inequality was considered one of the chief resources of expression, and it varied according to expressive needs within the same piece or even within the same passage [...]” (FULLER, 2001).

dotting) figura como um dos padrões rítmicos mais recorrentes em canções folclóricas de língua inglesa, estando presente tanto na região celta como na costa leste dos EUA – onde, após séculos de colonização inglesa e de contato com diversas comunidades de imigrantes (irlandeses, escoceses, ingleses, etc.), o *scotch snap* teria se enraizado na região. É interessante notar que a análise de Tagg em seu vídeo, *Scotch Snap - The Big Picture* (TAGG, 2011), também aponta para confluências diretas entre as polirritmias africanas e o *scotch snap* na influência do repertório popular do norte do “Novo Mundo”, em especial, no desenvolvimento do *ragtime*, o *jazz*, o *blues*, o *gospel*, e diversas outras manifestações no decorrer da história norte americana¹⁵⁴.

Aqui, o jogo semiótico entre a indicação semântica (*Pastoral*), a utilização da harmonização modal (em Sol mixolídio) e a implementação do *scotch snap* na apresentação do tema inicial compõem um complexo indício metalinguístico, onde a coordenação de índices musicais diversos fazem chocar significados múltiplos, como sedimentos de uma vivência musical que se mantém no decorrer da prática musical. Em certa medida, a alusão ao modalismo comenta o próprio sistema musical – que, diversas vezes, até hoje, orienta a prática do canto folclórico – e, em última instância, o *scotch snap* reforça a ligação com o repertório folclórico celta e suas conexões históricas e sociais com outras culturas.

De modo a contrastar com a verticalidade inicial, a passagem seguinte à introdução é marcada pela predominância absoluta do *straight dotting*, assim como derivado do início da composição. Aqui, a alusão à escritura da primeira variação das *33 Variações para um tema de Diabelli* (de Beethoven) pode ser inferida a partir da constante reiteração de padrões rítmicos anteriormente apresentados. Com um andamento acelerado, a passagem fragmenta a melodia na tessitura do piano (alcançando progressivamente suas extremidades). Logo em seguida, a presença do *straight dotting* (assim como a clareza do próprio tema) é abandonada, dando lugar a uma textura horizontal e “flutuante”, no registro grave. Uma sensação de urgência se faz presente entre a variedade do contorno da linha, a dinâmica flutuante indicada pelo compositor e o tempo acelerado do trecho (Figura 105).

¹⁵⁴ Em retrospectiva, salientamos que ambos o *scotch snap* e o *straight dotting* também figuram nas diversas composições do *Piano Album 1973* e do *Piano Album 1974*, reforçando algumas das hipóteses de significado apontadas por nós anteriormente na pesquisa.

Figura 104. Espaçamento da melodia inicial (CARDEW, 1974c, p.2).

Figura 105. (CARDEW, 1974c, p.2).

A transição para a marcha militante seguinte se desdobra sobre uma sensação de movimento e antecipação. Diretamente antes da apresentação estrita do “Thälmann Lied”, há um gradual movimento ascendente para o registro extremo agudo, onde a textura se espaça amplamente e a variação rítmica dá à música uma qualidade muitas vezes presente nas peças para piano solo de Liszt. A ênfase sobre o registro extremo agudo, somada à constante movimentação, muitas vezes também figura na escritura pianística de Liszt, em especial em trechos da *Sonata em Si Menor* (1853), ou até mesmo no *Prelúdio dos Estudos Transcendentais* (1851). É interessante notar que o perfil melódico é interrompido por um glissando para marcar

a transição (de início e fim) do trecho em tercinas na região extremo aguda do piano. Aqui, a alusão aos *slides*¹⁵⁵ feitos ao piano do rock'n'roll de Jerry Lee Lewis criam uma possível segunda camada semântica para esse trecho.

The image shows a musical score for piano, measures 87 through 96. The score is in G major and 4/4 time. It features a complex piano accompaniment with frequent triplets and slides. Measure 87 starts with a triplet in the right hand and a bass line. Measure 88 continues with triplets and a bass line. Measure 89 features a triplet in the right hand and a bass line. Measure 90 has a triplet in the right hand and a bass line, with a 'loco' marking. Measure 91 has a triplet in the right hand and a bass line. Measure 92 has a triplet in the right hand and a bass line. Measure 93 has a triplet in the right hand and a bass line. Measure 94 has a triplet in the right hand and a bass line. Measure 95 has a triplet in the right hand and a bass line. Measure 96 has a triplet in the right hand and a bass line, with a 'slide' marking.

¹⁵⁵ O *slide* é um efeito semelhante ao glissando no repertório erudito. O termo, no entanto, mais utilizado em práticas da música popular norte-americana (porém não exclusivo à ela), figurou em diversas canções de *blues* da primeira metade do Século XX e até os dias de hoje no *rock'n'roll* e outros gêneros musicais. A técnica foi introduzida por cancioneiros e violeiros que se utilizavam de materiais diversos e recursos (desde garrafas de *Coca Cola*, barras de metal até os próprios dedos) para pressionar uma ou mais cordas do violão e, em um único gesto (descendente ou ascendente) alterar de uma maneira contínua a afinação da nota reverberada.

The image displays a musical score for the piece "Thälmann Lied". It is divided into three systems of music. The first system, starting at measure 98, features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a tempo marking of quarter note = 90. The music includes triplets, a glissando, and a *loco* section. The bass clef part consists of chords and rhythmic patterns. The second system, starting at measure 102, continues the melody in the treble clef with a steady eighth-note accompaniment in the bass. The third system, starting at measure 108, shows further development of the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass. The piece concludes with a final chord in the treble and a sustained bass line.

Figura 106. (CARDEW, 1974c, p.4-5).

Surpreendente é o tratamento feito por Cardew sobre a canção *Heimliche Aufmarsch* (Op.28, 1928-30) de Hanns Eisler. Com a mudança de tonalidade de Sol Maior para Sib menor, a inserção do novo material, em meio à mudança harmônica, funciona em analogia com um procedimento de justaposição; cria uma justaposição sintática com a trama musical que interfere na fluência do discurso anterior e visa chamar a atenção do ouvinte. A inserção de um novo tema (em contraste com a textura em oitavas do trecho anterior) também funciona, simbolicamente, como um comentário histórico acerca do pano de fundo que envolve a prisão de Thälmann. Mesmo que não faça menção direta à figura de Thälmann, a canção de Eisler apresenta uma letra diretamente ligada à situação política da época que precede sua prisão. A função de sua letra, feita para a “prática” revolucionária, é clara, alerta a classe trabalhadora contra a ascensão do fascismo que invariavelmente levará a guerra.

Um sussurro ronda pelo mundo¹⁵⁶,
 Trabalhador, você não o ouve?
 São as vozes dos ministros de guerra,
 Trabalhador, você não as ouve?
 Sussurram os produtores de carvão e de aço.
 Sussurra a produção de guerra química.
 Sussurra de todos os continentes
 Uma mobilização contra a União Soviética!

Trabalhadores, camponeses, peguem os rifles
 Peguem os rifles na mão!
 Abatam as tropas de ladrões fascistas
 Incendeiem todos os corações.
 Finque vossa bandeira vermelha do trabalho
 Em cada rampa, em cada fábrica!
 Que saia então dos escombros da velha sociedade
 A República Socialista Mundial!

Trabalhadores, ouçam, eles vão para o campo [de batalha]
 E gritam "Por nação e raça!"
 Esta é a guerra - o governante do mundo
 Contra a classe trabalhadora;
 Porque o ataque contra a União Soviética
 É o golpe no coração da Revolução,
 E a guerra que agora se alastra pelos países
 É a guerra contra ti, Proletário!

Trabalhadores, camponeses, peguem os rifles
 Peguem os rifles na mão!
 Abatam as tropas de ladrões fascistas
 Incendeiem todos os corações.
 Finque vossa bandeira vermelha do trabalho
 Em cada rampa, em cada fábrica!
 Que saia então dos escombros da velha sociedade
 A República Socialista Mundial!

Aqui, a noção de metalinguagem ganha uma segunda camada; ao inserir a canção de Eisler, o procedimento de justaposição de materiais possibilita um comentário sobre a importância histórica do caso de Thälmann em meio à ascensão fascista. Na mesma medida que comenta, através do repertório politicamente engajado, o uso social de canções que compartilham do mesmo fundamento ideológico, também potencializa o choque de significados no processo de justaposição. Como veremos novamente, a inserção de novos materiais musicais na sintaxe da composição dinamiza constantemente o transcorrer da peça de Cardew. A cada novo material inserido, o compositor consegue incluir uma nova variação

¹⁵⁶ Nota-se que aqui certamente há uma referência ao início do Manifesto Comunista (MARX e ENGELS, 1848/2004, p. 7), “Um espectro ronda a Europa, o espectro do comunismo” [Ein Gespenst geht um Europa, das Gespenst des Kommunismus].

semântica acerca da temática geral da obra, a luta contra o fascismo e os episódios históricos relacionados a ele (em especial, a prisão de Ernst Thälmann).

The image shows a musical score for the piece "Heimliche Aufmarsch" by Hanns Eisler. It consists of three systems of music. The first system starts at measure 139 and includes markings for *8va*, *allarg. loco*, and a tempo of $\text{♩} = 180$. The title "Heimliche Aufmarsch" (Eisler 1927) is written above the staff. The dynamics are marked *mf* and *with pedal*. The second system starts at measure 143 and is marked *pp*. The third system starts at measure 150 and features a *cresc.* marking. The score is written for piano with treble and bass staves.

Figura 107. Apresentação do tema de *Heimliche Aufmarsch* de Hanns Eisler (CARDEW, 1974c, p.6).

Após a ênfase sobre o motivo de semínima pontuada e colcheias no registro grave, o material da canção de Eisler se desdobra em um caráter militar mais incisivo.

The image shows a musical score for the piece "Heimliche Aufmarsch" by Hanns Eisler, measures 178-186. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 178 and includes a *cresc.* marking. The second system starts at measure 186 and features *sfz* markings. The score is written for piano with treble and bass staves.

Figura 108. (CARDEW, 1974c, p.7).

O desenvolvimento do material rítmico e harmônico fornecido pela canção de Eisler intensifica o vigor da música pela inserção de uma nova métrica (artifício de vigor e movimento comum ao repertório de canções de protesto de Eisler). Vale salientar que a predominância de uma mesma figura rítmica do início da peça (o *straight dotting*) funciona como unificador dos materiais distintos na verve e proposta dinâmogênica dessa parte da composição. Marcado com diversos crescendos e contrastes dinâmicos como um todo, essa passagem apresenta uma ênfase sobre a manipulação da densidade e da textura em jogo na sintaxe musical. O espaçamento na tessitura (marcado pelos acordes em *staccato* e *sforzando*) é sucedido de uma densificação na região central que, por sua vez, dá lugar a um esvaziamento em oitavas. Nesse ponto, diferente da referência ao rock do *Piano Album 1974*, o esvaziamento em oitavas funciona como uma alusão ao grito em uníssono de uma grande massa coral. Ela acumula tensão e se agrava com o retorno da densidade e da desaceleração que segue até a conclusão do trecho sobre o acorde de Sib maior – inequívoco pela presença do Sib *forte* no extremo grave.

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves (measures 260, 269, and 278). The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The score features various dynamic markings: *sfz* (sforzando) is used in measures 260, 269, and 278; *p* (piano) is used in measure 278; and *cresc.* (crescendo) is used in measure 278. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and slurs. There are also some triplets indicated by a '3' over the notes in measure 269.

Figura 109. Recapitulação e desenvolvimento de materiais provenientes do *Heimlich Aufmarsch* (CARDEW, 1974c, p.9).

Em seguida, o material de *Libérons Thälmann*, escrito em 1939 por Charles Koechlin (1867-1950) é inserido. A apresentação de um terceiro material temático no primeiro movimento da peça (ou, visto de maneira mais ampla, uma segunda variação simbólica sobre a temática geral em torno da figura histórica de Thälmann, assim como sobre o perigo da ascensão do fascismo), possibilita com que o material da composição seja mais uma vez renovado e a referencialidade simbólica geral da peça semanticamente “reafirmada”.

The image displays a musical score for the piece "Libérons Thälmann" by Charles Koechlin (1934). The score is presented in three systems, starting at measure 287. The first system shows a piano introduction with a tempo marking of quarter note = 76. The music is marked "rit." and "rit. molto" with a "ff" dynamic. The second system includes a bass clef and an 8va transposition mark. The third system continues the piano introduction with a bass clef and an 8va transposition mark. The score is in G major and 3/4 time.

Figura 110. Introdução do material da composição *Libérons Thälmann* (CARDEW, 1974c, p.9).

De modo geral, a inserção do material da composição de Koechlin possibilita que o trecho final do primeiro movimento da *Thälmann Variations* se desenvolva, novamente, a partir de um caráter de urgência. É interessante notar como a composição de Cardew se assenta no contraste de sonoridades, entre a predominância do grave (do início do *Libérons Thälmann*) e a direcionalidade ascendente do perfil melódico, entre o perfil isolado e sua densificação, entre a sonoridade de acordes em bloco e o som percussivo do bater da tampa do piano.

Vale notar que cada mudança de textura e variação será regularmente interpolada pela figuração de colcheias enfatizando o acorde de Mib maior (centro polarizado até o final da peça). Primeiro, numa densificação da textura onde o perfil inicial (apresentado no registro grave) ganha espaço na tessitura do piano (numa figuração granular na região médio-agudo) que, em seguida, passa por uma redução de seu âmbito, dando ênfase sobre o movimento escalar ascendente em direção à nota Mi aguda.

The image displays four systems of musical notation for piano. Each system consists of two staves: a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The first system shows a granular texture in the right hand and a scalar line in the left hand. The second system shows a first and second ending with a granular texture in the right hand and a scalar line in the left hand. The third system shows a granular texture in the right hand and a scalar line in the left hand, with a 'cresc.' marking and a 'loco' marking. The fourth system shows a granular texture in the right hand and a scalar line in the left hand, with a 'p.' marking and a 'loco' marking.

Figura 111. Interpolação do acorde de Mib, textura granular e perfil escalar ascendente (CARDEW, 1974c, p.10).

Depois, o motivo inicial descendente (de Dó a Dó) é reapresentado e ampliado até o extremo grave da tessitura, seguido de uma variação do acompanhamento da textura granular e de uma expansão no âmbito do gesto escalar ascendente – que se inicia no Dó grave e alcança o Mi agudo (uma oitava acima do que na aparição anterior). Um dos aspectos mais marcantes

da apresentação do material proveniente do tema de Koechlin é a exploração da tessitura do piano.

11

323

f dim.

cresc.

329

cresc.

334

loco

Figura 112. (CARDEW, 1974c, p.11).

Entre os compassos 339 e 346, a composição retoma o motivo descendente apresentado no tema de Koechlin. Restrita entre o Dó central e o Dó grave (duas oitavas abaixo), as figurações de tercina compõem uma textura grave que, novamente, é interpolada pelo acorde acentuado de Mib – porém, dessa vez, sua presença contrasta com a sonoridade ruidosa do abrir e fechar da tampa do piano que antecede o acorde.

Na última página do primeiro movimento da peça, a direcionalidade geral passa a ser ascendente, com algumas recapitulações de gestos anteriores (como o movimento escalar do compasso 320). Após um trinado em torno de Sol, a textura da peça se divide em perfis que, interpolados por encadeamentos de acordes em crescente contraste dinâmico (*f*, *ff*, *fff*), gradativamente ganham o espaço da tessitura do teclado até atingir o Lá (no extremo agudo) e finalmente cadenciando no acorde de Mib maior.

339 *pp con Fed.* 3 3 3 3

343 3 3 3 3

347 *cresc.* 3 3 3 3 1. Slam keyboard lid 2.

Detailed description: This figure shows three systems of musical notation. The first system (measures 339-342) is in bass clef with a key signature of two flats. The right hand plays a melody of eighth notes with triplets, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 343-346) continues this pattern. The third system (measures 347-350) introduces a treble clef for the right hand, which now plays a more complex melodic line with triplets and a crescendo. The left hand continues its accompaniment. At the end of the system, there is a first ending marked '1.' with a 'v' (accents) and a 'Slam keyboard lid' instruction, followed by a second ending marked '2.' with a 'v' and a 'v-x' (accents).

Figura 113. (CARDEW, 1974c, p.11).

359 (tr) *p sub.* *cresc.*

366 *p* *cresc.* *8va* *allarg.*

Detailed description: This figure shows two systems of musical notation. The first system (measures 359-365) is in bass clef with a key signature of two flats. The right hand plays a series of chords with a trill (tr) in the first measure, followed by a piano (*p*) section and a crescendo (*cresc.*). The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 366-369) continues the piano section with a trill in the first measure, followed by a piano (*p*) section and a crescendo (*cresc.*). The right hand plays a series of chords, and the left hand continues its accompaniment. The system ends with a *8va* (octave) marking and an *allarg.* (ritardando) instruction.

Figura 114. (CARDEW, 1974c, p.12).

The image shows three systems of musical notation for piano. The first system starts at measure 374 and ends at 377. The second system starts at 378 and ends at 380. The third system starts at 381 and ends at 384. The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It features complex textures with multiple voices in both hands, including a prominent eighth-note melody in the right hand. Performance markings include 'f', 'ff', 'loco', 'Ped.', 'rit.', and '8va'. Asterisks are placed below the staff to indicate specific points of interest.

Figura 115. (CARDEW, 1974c, p.12).

Em continuação, *Thälmann Variations* se desdobrará em mais dois movimentos. No entanto, diferente do primeiro que apresenta uma maior heterogeneidade de materiais, o segundo e terceiro movimentos são compostos a partir da maior (quando não exclusiva) ênfase sobre variações do tema *Thälmann Lied*. Por essa razão, nossa análise se debruçou sobre o primeiro movimento pois acreditamos que esse apresenta uma maior complexidade de referencialidades e choques de significados, sendo nesse sentido o movimento que apresenta o maior índice de relações simbólicas e metalinguísticas na obra como um todo.

Diferente da simplificação de que Cardew estaria compondo de forma a resgatar um tonalismo e um neoclassicismo anacrônico, tentamos demonstrar como esse tipo de leitura pode ser equivocada. É importante ter a clareza e reconhecer no pensamento composicional de Cardew o hibridismo que permeia o *Piano Album 1973*, *Piano Album 1974* e as *Thälmann Variations*. Cardew era consciente do disparate que seria compor tonalmente, daí seu tratamento sobre o modalismo e o trabalho textural nas peças de piano. Em suma, suas alusões ao tonalismo e ao modalismo nunca são gratuitas e ingênuas. A simplificação e o equívoco na leitura das obras para piano são um claro exemplo do tipo de crítica superficial que é eventualmente feita a respeito da música politicamente inspirada do compositor. A referência a

uma “falta de antecedentes políticos” (TILBURY, 2008, p.539) é contenciosa e irrelevante. Nesse sentido, as peças para piano apresentavam um certo aspecto didático, onde o exercício da composição instrumental pode representar uma formação e aprimoramento técnico e ideológico, no qual Cardew pudesse melhor servir a conscientização da audiência nos problemas que emergem na luta de classes. Em um discurso no Concerto da Juventude Internacional, realizado em Londres no ano de 1980, o compositor deixa claro algo que em suas últimas obras tentamos apontar.

Mas quando falamos de uma nova cultura, não queremos dizer que essa cultura começa apenas nesse ponto da história, como a chamada nova cultura de Mao Tsé Tung, que falou em desenhar “personagens bonitos” em uma folha em branco, como se não existisse uma cultura anterior. Esse tipo de cultura só pode ser uma cultura de slogans, de filistinismo. Quando dizemos cultura nova/cultura proletária, queremos dizer, como Lênin disse, uma cultura que deve assimilar e retrabalhar o melhor de todas as culturas anteriores. As teorias de Marx, que guiaram as lutas dos povos do mundo desde sua época, incluindo suas lutas na frente cultural, não foram apenas uma invenção.¹⁵⁷ (CARDEW, 1980 in PRÉVOST, 2006, p.272).

Em última instância, nas obras instrumentais analisadas no presente capítulo, acreditamos que o compositor está tateando possíveis caminhos para contribuir com um tipo de cultura condizente com sua escolha fundamental junto à visão de mundo marxista em diálogo com sua militância concreta.

¹⁵⁷ “But when we say new culture, we do not mean that this culture starts only at this point in history, like the so-called new culture of Mao Tse Tung, who talked of drawing ‘beautiful characters’ on a blank sheet, as if no culture existed before. This type of culture can only be a culture of slogans, of philistinism. When we say new culture/proletarian culture we mean, as Lenin said, a culture which must assimilate and rework the best of all previous cultures. Marx's theories, which have guided the struggles of the world's peoples since his time, including their struggles on the cultural front, were not some invention.”

7. Considerações Finais

Segundo Hanns Eisler, “A relutância do músico em pensar para fora de sua arte [...]” (EISLER apud BETZ, 2006, p.242) é a principal razão pela qual muitos jovens compositores não conseguem ir além do “protesto abstrato” e esotérico contra a música comercial nos meios de comunicação de massa. Eisler identifica tal relutância como a “[...] descrição exata da característica especial que a música detém” (idem). Com um poder de síntese surpreendente, Eisler consegue identificar tanto as causas “externas” (a relutância do músico em se engajar na resolução dos problemas sociais de sua época), quanto “internas” ao fazer musical (ou seja, do significado em música se assentar sobre sua sintaxe). Dialeticamente, o compositor alemão consegue definir o entrave que caracteriza a música erudita ocidental como uma arte particularmente problemática no engajamento político.

Posto isso, foi sobre esse pano de fundo que identificamos na trajetória de Cornelius Cardew a personificação tanto da relutância mencionada, quanto de uma alternativa de resolução para a questão apresentada por Eisler. Em seus desdobramentos, a trajetória de Cardew distingue-se de outros compositores de sua geração, pois ele levou até às últimas consequências a busca por uma função social mais contundente (até mesmo revolucionária) para a música. A fim de afastar a música erudita contemporânea de seu isolamento, ele explorou soluções artísticas e, conseqüentemente, políticas relevantes que refletiram – seja pela retórica experimental ou pela certeza que emerge da causa revolucionária – uma constante busca por comunicabilidade entre música e sociedade.

De forma geral, a trajetória de Cardew é vista na bibliografia sobre o compositor a partir da ruptura entre sua primeira fase (experimental) e sua segunda fase (politicamente engajada); geralmente a apreciação de sua produção se foca em sua fase experimental – relegando ao seu engajamento político considerações marginais ou superficiais. No decorrer do presente trabalho, tentamos apontar em seu percurso desdobramentos lógicos, desde as questões que emergiram a partir da dimensão poética de sua produção (como um todo) até as contradições que foram evidenciadas na prática composicional de vanguarda (em diálogo com sua “reação” experimental), passando pela crítica da música de vanguarda como reflexo da ideologia burguesa num cenário musical mais amplo, até os desdobramentos no engajamento político de Cardew – tal qual inferido na composição de sua última década.

Em suma, num primeiro momento, abordamos a atuação de Cardew como um exemplo particularmente esclarecedor dos debates e embates que surgiram em torno da ênfase sobre a

manipulação e transformação do código notacional. As discussões elencadas no esboço de uma narrativa histórica da notação musical – somadas às particularidades de peças como *Octet '61* e *Treatise* nos capítulos 1 e 2 – foram esclarecedoras quanto ao disparate de compositores experimentais considerarem o alto nível de determinação notacional das práticas seriais da década de 1950 e 1960 como mecanismos opressores que eliminariam a função interpretativa do músico. Envoltos em discussões acerca da noção de controle e determinação da composição, muitos compositores se engajaram na experimentação, por vezes leviana, de novas maneiras de notação e concepção da prática musical – desde seu conceito, seus espaços de apresentação até a forma de interação entre compositor, intérprete e público. Sobre esse aspecto, os desdobramentos na trajetória de Cardew nos serviram como norte para discutir o movimento cada vez mais consciente do papel da música e do compositor na sociedade capitalista.

Um de nossos objetivos ao empreender essa discussão, em diálogo com as obras de Cardew, foi o levantamento de dados e informações para questionamentos que, eventualmente, não encontram respostas definitivas no presente trabalho, mas, foram suficientemente identificados na atuação do compositor inglês. Nesse sentido, nossa pesquisa não visou de forma alguma fechar a discussão nos aspectos meramente formais das obras analisadas, pois ainda acreditamos que há um enorme campo a ser explorado quando se trata do movimento crítico empreendido pelo compositor sobre sua própria trajetória e da relação com os meios de cooptação ideológica do pensamento burguês capitalista sobre a produção da música de vanguarda. Em retrospectiva, a discussão se mantém em aberto, principalmente quanto à questão da divisão do trabalho no meio musical – explicitamente exposta por Cardew no final de seu texto *Wiggly Lines Wobbly Music* (cf. ANEXO E) – e do fenômeno da reificação que pode emergir desse contexto.

Foi de extrema importância iniciar nosso trabalho com o debate acerca da notação gráfica e das influências que o trabalho de Cardew surtiu sobre ele. Contextualizada historicamente, a figura do compositor foi central para o esclarecimento dos limites da pertinência da notação gráfica. Não obstante, revestida de nuances retóricas e necessidades de ordem organizativa, didáticas e sociais, a “problemática” acerca da notação e da música experimental puderam ser comparadas entre nossa apresentação anterior do problema e o ponto crítico na trajetória de Cardew, ou seja, na prática da improvisação livre junto do grupo *AMM* e da *Scratch Orchestra*. Sobre o período que optamos por chamar de “transicional” – compreendido entre os anos que marcam as atividades de Cardew junto da orquestra (1969-1972) – gostaríamos de salientar que ainda há muitas informações e dados a serem analisados

– em especial, devido à riqueza de relatos de ex membros da *Scratch Orchestra*. Quanto os anos que Cardew colaborou com a *Scratch Orchestra*, salientamos que a ocasião da apresentação do grupo no *Proms* de 1972, juntamente com uma análise mais detalhada das turnês em condados rurais do Reino Unido (assim como um levantamento da repercussão nos meios de comunicação em massa inglês), merecem uma maior atenção em pesquisas futuras. Principalmente, porque esses episódios podem ser esclarecedores quanto às contradições que emergem entre o aspecto discursivo (anárquico-democrático) e a prática musical-pedagógica que subjaz o caso do coletivo – não obstante, os esforços de ex-membros em frisarem publicamente a influência que o modelo da *Scratch Orchestra* surtiu no meio das artes experimentais¹⁵⁸.

Quanto a segunda parte do presente trabalho, pontuamos novamente que, durante um período de crise, a tentativa de comunicar música e política em um mesmo discurso artístico, logicamente, levou Cardew a compor músicas que apontaram para distintas direções, musicais e discursivas. Em muitas das peças politicamente inspiradas de Cardew, pudemos notar certa unidade quanto à sua atitude (chamaremos de respeitosa) em relação às questões musicais, teóricas e práticas a que ele se alinhou durante seus últimos anos de vida. Em suas peças para piano pudemos encontrar um universo vasto de referencialidades em choque na sintaxe de suas composições. Talvez daí venha nossa estranheza numa primeira escuta de suas obras – para não mencionar o preconceito em relação à última fase de sua produção quando, não bastasse o mal estar de boa parte do meio musical perante a denúncia do caráter de classe da música de vanguarda (claramente posta em *Stockhausen Serves Imperialism and other articles*), as referências históricas em sua obra são vergonhosamente incompreendidas como mero neoclassicismo (incompreensão, aliás, que povoa boa parte da apreciação pública da arte do Realismo Socialista no Ocidente). No entanto, se vistas sob a chave de que tais experimentos são também um diálogo com a história do repertório – em especial sobre a história das implementações do modalismo no repertório erudito, popular e folclórico – as peças para piano de Cardew ganham uma nova perspectiva.

Diferente de Eisler, que pôde “sistematizar” sua prática através de uma contínua e longa produção, Cardew não pôde elaborar um “projeto” para sua música de protesto – sendo a questão do uso da técnica (central em Eisler) na produção politicamente engajada de Cardew um ponto deixado em aberto nesta pesquisa. Ainda assim, existe uma certeza que subjaz o tipo

¹⁵⁸ Quanto a esse fenômeno, não podemos deixar de mencionar dois textos publicados pelo ex-membro da *Scratch Orchestra*, Michael Chant. No site <<http://www.cornelius-cardew-concerts-trust.org.uk/papers/>>, Chant (atual administrador do *trust*) disponibiliza dois textos que claramente dão forma a nostalgia que as atividades do grupo proporcionam no meio musical inglês. Os títulos já apontam a pretensão dos argumentos, *A turning point in musical history* e *Music, society and progress*.

de atuação política do inglês. Suas alianças e alinhamentos, e em especial sua urgência na traição de sua classe, são testemunhos de seu engajamento na elaboração coletiva de uma nova realidade social. Sendo Cardew um músico profissional, sua ação no meio cultural foi de constante crítica (e autocrítica) à ideologia dominante. Sua música, mesmo que “provisória” como arma ou programa de ação, reflete a certeza que norteava sua militância. O voto de fé na diretriz política e na leitura da conjuntura de sua época são refletidas no caminho composicional que sua música tomou a partir de 1972. No calor de seu engajamento, sua posição é de que toda e qualquer obra está sujeita a críticas e pode ser alterada para melhor servir a causa – daí a condição “inacabada” que o próprio compositor atribuiu às suas composições. Em suma, os caminhos mudam e se adaptam, mas o objetivo fundamental na transformação social escolhida por ele se mantém.

Alguns dos colegas do compositor, diversas vezes, descartaram composições como *Song and Dance* e *Revolution is the Main Trend*, considerando-as (junto de outras obras do mesmo período) como aberrações na tentativa de criar uma música nos moldes “zdanovistas” do realismo socialista (TILBURY, 2008; HARRIS, 2013; RICHARDS, 1992). Outros, como Cage, simplesmente as achavam divertidas¹⁵⁹. Tais aversões, de colegas com quem o contato de Cardew agora (na última década de vida) era periférico, provavelmente eram de pouca importância para o compositor.

Em retrospectiva, a “revelação” política de Cardew concede a sua obra uma certeza que dificilmente podemos encontrar em outros compositores de sua geração. De fato, a música de Cardew não é uma tentativa na implementação de um projeto artístico da mesma ordem que o realismo socialista (LAHUSEN, 1997, p.5). Diferente dos experimentos composicionais nos contextos soviéticos – em que a criação simbólica no repertório musical é efetivada por uma chancela estatal –, sua música de protesto foi posta à prova a partir da experiência da militância em constante mudança e diálogo com seus pares. As propostas poético-políticas de Cardew são registros conscientes da dificuldade em se criar símbolos inequívocos que pudessem servir à luta de classes em meio aos movimentos revolucionários em atividade no Reino Unido na

¹⁵⁹ Aqui, essa reação é um claro sintoma do cinismo e narcisismo da figura pública de Cage. Em uma carta para a viúva de Cardew, Sheila Kasabova, datada no dia 11 de maio de 1982 (meses após a morte do compositor inglês), Cage mostra seu verdadeiro desdém frente ao posicionamento de Cardew nos últimos anos de sua vida, nega-se a escrever algo para o concerto em memória de Cardew e, no lugar de palavras reconfortantes, ele escolhe substituí-las por uma contribuição monetária. “[...] I’ve been away and busy a great deal. It is too late for me to send a text for the program + I would not have wanted to write one any way. Cornelius attacked my work vehemently + it would have been strange for me to reply with a ‘tribute’. I have, however, been active in behalf of his memory here + have raised significant money to subsidize a concert + recording of his music. [...] We hope to raise money which can be sent to you. With best wishes + deepest sympathy.”(CAGE, 2016, p.514).

década de 1970. Aqui, a discussão sobre tal dificuldade ainda se mantém em aberto – principalmente devido a necessidade de um aprofundamento teórico, seguido de um debate mais específico sobre o estado do movimento revolucionário em tempos de neoliberalismo e intolerância fascista.

Em vista do tipo de público que sua música de “concerto” continuava atraindo, a questão da recepção – do modo como uma audiência individualmente e coletivamente percebe o conteúdo de uma música – continuou a ser uma questão para Cardew e, infelizmente não pôde ser abordada com mais profundidade no presente trabalho. Principalmente porque, em seus últimos anos de vida, o compositor questiona qualquer possibilidade de um aspecto “universal” em música – o qual pudesse fazer com que o impacto sobre a audiência transcendesse suas características de classe e contextos históricos:

A música retrocede, apoia a consciência social de sua audiência (que também é seu produtor indireto). Assim, quando tentamos escrever música revolucionária para o público habitual, enfrentamos o problema insuperável de dar uma forma que respalda a consciência de classe (burguesa) do público. Se nós somos bem-sucedidos, então, o conteúdo revolucionário é convertido para servir o público burguês em suas ideias e meio cultural. Se falharmos, então [há] uma reação negativa, seja alegando que é uma música ruim, ou com base no ataque ao público (sobre sua consciência burguesa). Não pode haver carreira como artista revolucionário¹⁶⁰. (CARDEW, diário datado em 11 de julho de 1973 apud TILBURY, 2008, p.723)

Aqui, gostaríamos de apontar que os desdobramentos dessa discussão (sobre a recepção), não foram contemplados no presente trabalho. Porém, um aprofundamento sobre o tipo de recepção que a música (ou a arte) engajada recebe se faz imprescindível para o debate sobre a relação entre a prática artística e a sociedade. Acreditamos que esse assunto (longe de um esgotamento satisfatório) só pode ser adequadamente abordado, se debatido com a comunidade. Não obstante, esperamos que as informações fornecidas (a partir dos limites desta dissertação) possam contribuir para a continuação e fomento de futuros desdobramentos da questão entre invenção individual e comunicação social.

¹⁶⁰ “Music backs up, supports the social conscience of its audience (which is also its indirect producer). Thus when we try and write revolutionary music for the usual audience we're faced with the insurmountable problem of giving it a form that backs up the (bourgeois) class consciousness of the audience. If we succeed then the revolutionary content is turned around to serve the bourgeois audience in its ideas and cultural milieu. If we fail, then negative reaction either on the grounds that it's bad music, or on the grounds that it is an attack on the audience (on their bourgeois consciousness). There cannot be any career as a revolutionary artist.”

Bibliografia

ADORNO, Theodor. *Quasi una Fantasia - Essays on Modern Music*. Londres: Verso, 1998.

AHARONIÁN, Coriún. *Cardew as a Basis for a Discussion on Ethical Options*. Leonardo Music Journal, Vol. 11, Not Necessarily "English Music": Britain's Second Golden Age. Massachusetts: The MIT Press, 2001, pp. 13-15.

ALTHUSSER, Louis. *A Favor de Marx*. Segunda Edição. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1979.

ANDERSON, Virginia. *Aspects of British Experimental Music as a separate Art-Music Culture*. Leicester: Experimental Music Catalogue, 2014.

ANDREWS, Hilda. *Elizabethan Keyboard Music: My Ladye Nevells Booke, 1591*. The Musical Quarterly, Vol. 16, No. 1 (Jan., 1930), pp. 59-71. Oxford: Oxford University Press, 1930. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/738602>.

BEETHOVEN, Ludwig Van. *Ludwig van Beethoven Werke, Serie 16: Sonaten für das Pianoforte*. Leipzig: Breitkopf und Hartel, n.d. [1862-90]. Plate B.146. 1 partitura, piano solo.

BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017.

BETZ, Albrecht. *Political Musician*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2006.

BOSSEUR, Jean-Yves. *Do Som ao Sinal: História da notação musical*. Curitiba: UFPR, 2014.

BRYANT, Lei Ouyang. *New Songs of the Battlefield: Songs and Memories of the Chinese Cultural Revolution*. Tese (Doutorado em Filosofia) - College of Arts and Sciences, University of Pittsburgh, Massachusetts, 2004.

BRECHT, Bertolt. *A Decisão*. Teatro Completo, em 12 volumes. Volume 3. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1988, p.233-266.

CAGE, John. *Sonata and Interlude I*. Glendale: Edition Peters, 1948. 1 Partitura. Piano preparado.

CAUDWELL, Christopher. *O conceito de liberdade*. Tradução de Edmond Jorge. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

CARDEW, Cornelius. *Piano Sonata N° 3*. Localizado em: Cornelius Cardew-Notebooks and leaves of autograph music, Coleção de Manuscritos, 1958. Seção Music and Rare Books, British Library, Londres, MS Mus. 1741 A.

_____. *February Pieces for Piano*. Londres: Hinrichsen Edition, 1962a. 1 partitura. Piano solo.

_____. *Octet '61 for Jasper Johns*. Londres: Hinrichsen Edition, 1962b. 1 partitura. Formação indeterminada.

_____. *Memories of You*. Londres: Universal Edition, 1967a.

_____. *Schoolltime Compositions*. Londres: sine nomine, 1967b.

_____. *A Scratch Orchestra: Draft Constitution*. Musical Times, Volume 110: 1516, p.617-19. Oxford: Oxford University Press, 1969a.

_____. *Agenda for the first meeting of the Scratch Orchestra*, 01 de julho de 1969. Seção Music and Rare Books, British Library, Londres, MS Mus. 1741. 2011. 1969b.

_____. *The Great Learning*. Londres: Experimental Music Catalogue, 1971. 1 partitura (25 p.). Formação variada.

_____. *Notebooks and leaves of autograph music, 1958-1980*. Localizado em: Cardew Collection (1958-1980). Seção Music and Rare Books, British Library, Londres, MS Mus. 1741. 2011a.

_____. *Political Songs ([1971-1981])*. Localizado em: Cardew Collection, Music Manuscripts and Collection of Papers from Cornelius Cardew (1955-1981). Seção Music and Rare Books, British Library, Londres, Add MS 70766-70772: D. 2011b

_____. *Piano Album 1973*. Amersham, England: Halstan and Co Ltd, 1991. 1 partitura (33 p.). Piano Solo.

_____. *Stockhausen Serves Imperialism*. Londres: Latimer New Dimensions, 1974a.

_____. *Piano Album 1974*. Amersham, England: Halstan and Co Ltd, 1994. 1 partitura (17 p.). Piano Solo. 1974b

_____. *Thälmann Variations*. Amersham, England: Halstan and Co Ltd, 1989. 1 partitura (30 p.). Piano Solo. 1974c

CARDEW, Cornelius; MUSIC, People's Liberation. *We Only Want the Earth, Cornelius Cardew - the People's Liberation Music Tapes & other songs*. Reino Unido: musicnow, 2001. 1 CD.

_____. *Consciously, Cornelius Cardew People's Liberation Music, Fight Back Band, PCA Band and others*. Reino Unido: musicnow, 2006. 1 CD.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

COTT, Jonathan. *Stockhausen: conversations with the composer*. Londres: Robson Books, 1974.

DE BONIS, Maurício. *Tabulae scriptae: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira*. São Paulo: USP, 2012. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Musicologia, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo,

SP, 2012.

DEBUSSY, Claude. *Préludes pour Piano, Livre 1*. Paris: Durand et Cie, 1910. 1 partitura (52 p.). Piano Solo.

DONZELLI, Telma Aparecida. *Gestaltismo: ensaio sobre uma filosofia da forma*. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1980.

ECO, Umberto. *A Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1962/2013.

FULLER, David. *Notes Inégales*. In: Grove Music Online, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20126>. Acessado em: 25 de junho de 2018.

GIRARDI, Giulio. *Educar: para qual sociedade?* Tradução: Alexandre Barbosa de Souza; Marcelo Martorelli Vessoni; Silvia Balzi; Willy Corrêa de Oliveira, 2011. Disponível em: <<http://www.thaisvilanova.com.br/site/portfolio/educar-para-qual-sociedade/>>. Acessado em: 06 de julho de 2018.

HARRIS, Tony. *The Legacy of Cornelius Cardew*. Burlington, England: Ashgate Publishing, 2013.

EISLER, Hanns. *A Rebel in Music*. London: Kahn & Averill Publishers, 1978.

_____. *Musik und Politik*. Schriften. Addenda. Textkritische Ausgabe von Günter Mayer. Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1983.

_____. *A Miscellany*. Luxemburgo: Hardwood Academic Publishers, 1995.

ENGELS, Friedrich. *A Dialética da Natureza*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein; José Paulo Paes. 4 ed. São Paulo: Cultrix, 1970.

JOPLIN, Scott. *The Maple Leaf Rag (1899)*. Mineola: Dover Publications, 1988.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto e linha sobre plano*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

KUTSCHKE, Beate. *Protest Music, Urban Contexts and Global Perspectives*. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 46, No. 2(Dezembro), 2015, pp. 321-354.

LAHUSEN, Thomas. *Socialist Realism in search of its shores*. In: *Socialist Realism Without Shores*. Massachusetts: Cornell University Press, 1994. p.5-27.

LIPSITZ, George. *Time Passes: Collective Memory and American popular culture*. Minnesota: The University of Minnesota Press. 1997.

LIPPARD, Lucy R.. *Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972...* Londres: University of California Press, 1997.

LISZT, Franz. BORONKAY, Antal (ed.). *Piano Sonata (1852-3)*. Budapeste: Editio Musica/Kassel: Barenreiter, 1983. 1 partitura. Piano solo.

_____. LOPES, Roland (ed.) *Präludium und Fuge über das Thema B-A-C-H*. Segunda versão (1870). Atribuição não comercial. 1 partitura. Piano solo. Disponível em: http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/bb/IMSLP438242-PMLP41615-Liszt_S260-2_B-A-C-H.pdf. Acessado em 22 de junho de 2018.

_____. *St François de Paule: marchant sur les flots*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927. Plate F.L. 70. 1 partitura. Piano Solo.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um Capítulo da História da Modernidade Estética*. São Paulo: Editora Unesp, 2016

MACONIE, Robin. *Other Planets: The Music of Karlheinz Stockhausen*. Lanham: Scarecrow Press, 2005.

MAITLAND, J. A. Fuller. *The Notation of the Fitzwilliam Virginal Book*. Proceedings of the Musical Association, 21st Sess. (1894 - 1895), pp. 103-114. Londres: Taylor & Francis, Ltd., 1895. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/765372>.

MAITLAND, John A. Fuller. SQUIRE, William B.. *The Fitzwilliam virginal book, Volume I*, 1899. [segunda edição]. Nova Iorque: Dover Publications, 1963.

MAHNKOPF, Claus-Steffen (ed.). *Critical Composition Today*. Hofheim: Wolke Verlag, 2006.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1848/2004.

MARX, Karl. e HENGEL, Frederich. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.

MARX, Karl. *Crítica da filosofia do direito de Hegel*, 1843.[2.ed revista]. São Paulo: Boitempo, 2010.

MAYDAY ROOMS. *Scratch Orchestra Archives*. JPEG. Londres, 2017. Fonte digital.

MITCHELL, Stuart P. *You Say You Want a Revolution?: Popular Music and Revolution in France, The United States, and Britain During the late 1960s*. Reino Unido: Open University, 2005.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Table ronde 1963, journées des 16, 18 et 23 juillet. *Circuit: musiques contemporaines*. Montréal: Université de Montréal, v. 15, n.3, p. 23-52, 2005.

NICHOLLS, D. (ed.). *The Cambridge Companion to John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002

NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and beyond*. Nova Iorque: Schirmer Books, 1974.

OLIVEIRA, W. C. De. *Beethoven: proprietário de um cérebro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PARTIDO COMUNISTA CHINÊS. *Historical Revolutionary Songs*. Pequim: Foreign Language Press, 1971.

POUSSEUR, Henri. *Forme et pratique musicales*. Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap, Vol. 13, No. 1/4, Musique expérimentale / Experimentele Muziek, p. 98-116, 1959.

_____. *Apoteose de Rameau e outros ensaios*. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

PRÉVOST, Edwin. *The Arrival of a New Musical Aesthetic: Extracts from a Half-Buried Diary*. Leonard Music Journal, Volume 11, p.25-28, 2001.

PRÉVOST, Edwin (ed.). *Cornelius Cardew: A Reader*. Harlow, Essex: Copula, 2006.

REVILL, David. *The Roaring Silence: John Cage: A Life*. Nova Iorque: Arcade Publishing, 1993.

RICHARDS, Sam. *Sonic Harvest - Towards Musical democracy*. Reino Unido: Amber Lane Press, 1992.

RUWET, Nicolas. *Langage, musique, poésie*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição*. São Paulo: Edusp, 2015.

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

SAPIR, Edward. *Selected Writings of Edward Sapir*. Berkeley: University of California Press, 1949.

SCRATCH ORCHESTRA. *The Scratch Orchestra Remembered*. In: *The Scratch Orchestra, 25 years from scratch*, 20 de Novembro de 1994 [programa de evento]. Londres: 1994.

TEMPERLEY, Nicolas e TEMPERLEY, David. *Music-Language Correlations and the "Scotch Snap"*. Music Perception: An Interdisciplinary Journal, Vol. 29 No. 1, September 2011; (pp. 51-63) DOI: 10.1525/mp.2011.29.1.51. Disponível em: <http://mp.ucpress.edu/content/29/1/51.full.pdf+html>. Acessado em: 25 de junho de 2018.

TILBURY, John. *Cornelius Cardew (1936-1981): a life unfinished*. Essex: Copula, 2008.

_____. *Scratch Orchestra Discontent Files*. Coleção Particular. 1971.

TSE-TUNG, Mao. *Talks at the Yen-an Forum on Literature and Art May 1942*. Disponível em: <https://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-3/mswv3_08.htm>. Acessado no dia 27 de setembro 2015.

_____. *Sobre a Prática, Obras Escolhidas de Mao Tsetung*. Pequim, 1975a, Tomo I, pág: 499-524. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/mao/1937/07/pratica.htm>>. Acessado no dia 27 de abril 2017.

_____. *Sobre a Contradição, 1937. Obras Escolhidas de Mao Tsetung*. Pequim, 1975b, Tomo I, pág: 525-586. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/mao/1937/08/contra.htm>>. Acessado no dia 27 de abril 2017.

TURNER, Steve Sweeney. 1990. *John Cage's Practical Utopias – John Cage in Conversation with Steve Sweeney Turner*. *The Musical Times* 131, p. 469-472.

WHORF, Benjamin Lee. *Language, Thought, and Reality*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1956.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

_____. *Tractatus Logico-Philosophicus*. 3ª Edição, 2ª reimpressão. São Paulo: Edusp, 2010.

WÖRNER, Karl H. *Stockhausen: Life and Work*. Berkeley, CA: University of California Press, 1973.

Audiovisual

CARDEW, Cornelius 1936-1981. Direção: Phillipe Regniez. British Arts Council, 1986. 1 VHS (53 min.), color. Cópia do acervo da British Film Institute, Londres.

Scotch Snap - The Big Picture. Direção: Philip Tagg. Produção independente, 2011. Mídia digital (1 hora e 15 min.), colorido. Disponível em: <https://vimeo.com/175910173>. Acessado em 25 de junho de 2018.

ANEXO A

Catálogo de obras organizadas por gênero

Experimental

Octet '61, formação indeterminada (1961) [dedicado à Jasper Johns];
Solo with Accompaniment, formação indeterminada (1964);
Volo Solo, formação indeterminada (1964);
Treatise, formação indeterminada (1963-67);
Sextet - The Tiger's Mind, formação indeterminada (1967) [partitura verbal];
Schooltime Compositions, formação indeterminada (1968) [verbal e gráfica];
Schooltime Special, formação indeterminada (1968) [verbal];
Scratch Music, formação indeterminada (1971);

Orquestral

Autumn '60, (1960);
Arrangement for Orchestra (1960);
Third Orchestra Piece 1960 (1960);
Movement for Orchestra (1962);
Bun No. 2, (1964);
Bun No. 1, (1965);

Coral

Ah Thel, coro misto e piano (1963);
Three Bourgeois Songs, soprano e orquestra ou coro e piano (1973):
 - *Our Joy*;
 - *High Heaven*;
 - *The Turtledove*;

Camerística

String Trio No. 1 (1955-56);
String Trio No. 2 (1955-56);
Octet 1959, (1959);
First Movement for String Quartet (1961);
Material, para instrumentos harmônicos (1964);

Instrumento Solo

Three Rhythmic Pieces, trompete ou piano (1955);
Piece (for Stella), violão (1961);
The East is Red, violino e piano (1972);
Mountains, clarone (1977);
Workers' Song, violino (1978);
February Pieces, piano (1959-61);
Piano Sonata No. 1 (1955-58);

Piano Sonata No. 2 (1955-58);
Piano Sonata No. 3 (1959);
2 Books of Study for Pianists, piano (1958);
Three Winter Potatoes, piano (1961-65);
Memories of You, piano (1964);
Unintended Piano Music, piano (1970 ou 71);

Piano Album 1973 (1973):

- Charge!
- Song and Dance
- Bring the Land a New Life
- Sailing the Seas Depends Upon the Helmsman
- Red Flag Prelude
- Soon (There Will Be A High Tide of Revolution in Our Country)
- The Croppy Boy
- Father Murphy
- Four Principles on Ireland - Long Live Chairman Mao!

Piano Album 1974 (1974):

- Bethanien Song
- Red Aid Song
- Revolution is the Main Trend In The World Today – The East is Red

Thalman Variations, piano (1974);
Vietnam Sonata, piano (1975);
We Sing for the Future, piano (1981);
Booavogue, 2 pianos (1981);

Vocal

Why Cannot the Ear Be Closed to Its Own Destruction? (W. Blake), soprano/tenor e piano (1957);

The Great Learning, formações variáveis (1968-70; parágrafos 1 e 2 revisados em 1972);

Three Bourgeois Songs, soprano e orquestra ou coro em uníssono e piano (1973):

- *Our Joy*;
- *High Heaven*;
- *The Turtledove*;

The Old and the New, soprano, coro e orquestra (1973);

Canções de Protesto (Songbooks), voz e piano (1971-81);

- *Consciously* [letras escritas por Cornelius Cardew];
- *Founding of the Party* [letras escritas por Cornelius Cardew];
- *Four Principles On Ireland* [letras escritas por Cornelius Cardew, baseadas em melodias folclóricas irlandesas]

- *Law of History* (1975) [letras escritas por Cornelius Cardew];
- *Nothing to Lose but Our Chains* [letras escritas por Cornelius Cardew];
- *Revolution is the Main Trend* [letras escritas por Cornelius Cardew];
- *Smash the Social Contract* (1977) [letras escritas por Cornelius Cardew];
- *Song of the CYUB (Communist Youth Union of Britain)* [letras escritas por Cornelius Cardew e Devenport];
- *There is Only One Lie, There is Only One Truth* [letras escritas por Cornelius Cardew];
- *Watkinsons' Thirteens* [escrito e arranjado por Cornelius Cardew em 1794];
- *We Sing for the Future* (1979) [escrito por Cornelius Cardew e Hardial Bains];
- *The Workers of Ontario* [escrito por Cornelius Cardew e *Canadian Cultural Workers Committee* (CCWC), arranjo de Lamburn];

Gravações de Álbuns pelo *People's Liberation Music*:

Consciously (Peoples Liberation Music, Progressive Cultural Association Band, Fight Back Band e outros) (2006):

- *Consciously* [escrito por Cornelius Cardew];
- *The Spirit of Cable Street* [escrito por Laurie Scott Baker];
- *We People* [escrito por Burgie/Jackson];
- *Solidarity Song* (1932) [escrito por Brecht/Eisler];
- *Bold Fenian Men* [tradicional/Kearney; arr: Marcangelo/Baker/Silva];
- *Join in the Fight* [tradicional/Robeson; arr. Silva];
- *Take Up the Fight* [escrito por Laurie Scott Baker];
- *Himno de Riego* [escrito por Machado/Esplá; arr. Baker/Silva];
- *We're Not Afraid* [escrito por Dermot; arr. Baker];
- *Golden Mountain in Beijing* [escrito; arr. Rowe/Marcangelo/Baker];
- *The Blackleg Miner* [tradicional; arr. Baker];
- *Mr. Media Man* [escrito por Baker/Tilbury];
- *Fight the Cuts* [escrito por Thompson; arr. Marcangelo/Baker];
- *The Lords of Labour* [escrito por Thompson];
- *Crippin' Blows* [escrito por DeGale];
- *The Worker's Song* [escrito por Thompson/traditional; arr. Baker];
- *Hammer of the Working Class* [tradicional; arr. Jackson];
- *People of St. Pauls, Bristol* [escrito por DeGale];
- *In Imperialist Wars* [escrito por Thompson];
- *Song for the British Working Class* [escrito por Laurie Scott Baker/Thompson];
- *The Workers of Ontario* [escrito por Cornelius Cardew/Canadian Cultural Workers Committee (CCWC); arr. Lamburn];
- *Montreal Textile Worker* [escrito por Shrapnel/CCWC];
- *The Dream of the Generations* [escrito por Peter Devenport/CCWC];
- *There You Will Find My Bones* [escrito por Thompson/CCWC];
- *Song of the CYUB (Communist Youth Union of Britain)* [escrito por Cornelius Cardew/Peter Devenport];

- *Founding of the Party* [escrito por Cornelius Cardew];
- *We Sing for the Future* (1979) [escrito por Cornelius Cardew/Hardial Bains];

We Only Want the Earth (the Peoples' Liberation Music Tapes & other Songs) (2001):

- *El Pueblo Unido Jamas Sera Vencido* [escrito por Sergio Ortega];
- *Will Of The People* (1974) [escrito por Laurie Scott Baker];
- *Hail Ireland's Glorious Martyrs* [escrito por John Marcangelo];
- *Peat Bog Soldiers* [escrito por Johann Esser, Wolfgang Langhaff e Goguel];
- *Men Behind the Wire* [escrito por Paddy McGuigan];
- *Give Ireland Back to The Irish* (1972) [escrito por Paul McCartney e Linda McCartney];
- *Revolution Is the Main Trend* [escrito por Cornelius Cardew];
- *Nothing to Lose but Our Chains* [escrito por Cornelius Cardew];
- *School Days* [escrito por Laurie Scott Baker, Tilbury];
- *Watkinsons' Thirteens* (1974) [arr. Cornelius Cardew];
- *Smash the Social Contract* (1977) [escrito por Cornelius Cardew];
- *Law of History* (1975) [escrito por Cornelius Cardew];
- *Thälmann Song* [letras de Erich Weinert, escrito por Arma];
- *Freiheit* [escrito por Peter Daniel and Karl Ernst];
- *United Front Song* (1934) [escrito por Brecht/Eisler];
- *De Madregada* [escrito por Ferura];
- *Four Principles On Ireland* [escrito por Cornelius Cardew baseado em uma melodia folclórica irlandesa];
- *British Imperialism* [escrito por Laurie Scott Baker];
- *We Only Want the Early* [letras por James Connolly, melodia original por Tomas Davies para a canção *A Nation Once Again 1840*];

ANEXO B

Notation - Interpretation, etc. (1961)

Notação - Interpretação, etc. (2017)

1- O que se segue são notas, feitas em vários estágios e sobre uma variedade de tópicos. Poucas dessas observações possuem qualquer pretensão de completude e, eu não tentei preencher as lacunas ou “abarcá-las” rigorosamente qualquer aspecto em particular. Poucas destas observações seguem de uma para a outra, podendo ser lidas aleatoriamente.

Talvez seja útil imaginar a partir de qual *papel*¹⁶¹ as várias observações são feitas; Seja como compositor, ouvinte, intérprete, crítico, publicitário ou simplesmente teórico. Eu apenas discuti aquelas coisas que me preocupam, ou me concernem diretamente (e isto pode ser tomado como uma desculpa).

Na época (primavera de 1959 até a primavera de 1960) era mais fácil, como será facilmente reconhecido, escrever notas sobre o que eu estava fazendo do que escrever música. Por outro lado, escrever notas sobre o que estou fazendo no momento, parece muito mais difícil do que simplesmente fazê-lo. Além disso, durante todo esse tempo e até outubro de 1960 (quando teve sua estreia), eu estava trabalhando praticamente e continuamente na obra *Carré* de Karlheinz Stockhausen e, a experiência de escrever a música de outra pessoa não poderia deixar de resultar em um considerável aprimoramento das faculdades críticas (eu escrevi muita pouca música de minha própria autoria naquele tempo).

Alguns termos parecem requerer elucidação:

Indeterminação. (Cage: “peças que são indeterminadas quanto à sua performance”). Eu diria que uma peça é indeterminada quando o intérprete (ou intérpretes) têm uma influência ativa ao dar uma forma à peça.

Identidade (de uma peça musical). Um conceito sem sentido, mas útil. O que é essencial para uma peça musical constitui a sua identidade. Claro, idealmente falando, tudo sobre uma peça é essencial a ela.

Tempo Espaço. Aqui, o espaçamento e o comprimento das notas na página são colocados em uma relação mais ou menos direta com o tempo e a duração dos sons. Earle Brown racionalizou o processo e usou-o intensivamente (*Music for cello and piano* é um exemplo). Cage (*Winter Music, Música for piano*), Bussoti e Stockhausen (*Zyklus*) também tiram proveito disso. O espaço pode ser medido ou observado (dependendo da instância) ou, o olho pode viajar ao longo dele a um ritmo constante ou flutuante (dependendo da instância). A atratividade da idéia reside no fato dela dispensar qualquer tipo de notação simbólica do tempo.

2 - A notação musical é uma atividade criativa (ou sintética), que não deve ser confundida com a notação lógica.

¹⁶¹ Aqui o autor destacou e se utilizou da palavra em francês *rôles*, possivelmente com intuito de fazer alusão ao significado teatral da palavra.

Notação e composição se determinam uma a outra. Distinga entre criar uma linguagem para dizer *algo* e desenvolver uma linguagem na qual você possa dizer qualquer coisa.

Uma notação musical é uma linguagem que determina o que pode ser dito, o que você quer dizer determina a sua linguagem.

Como um compositor você tem ambos os aspectos em sua mão, mas quando você chega a abrir mão, você encontra somente uma coisa e ela não é divisível.

3 – “Tempo-espaço”. Posicionar um ponto no espaço é divertido (por exemplo, em um desenho) porque o tempo para se fazê-lo é livre. Mas, o quando posicionar um ponto no espaço-tempo, não apresenta nenhuma “ordem temporal superior” a ser considerada. A dimensão que fez o desenho do ponto um prazer, agora se tornou espaço e não conhecemos nenhuma outra dimensão. Cada ponto no espaço-tempo é “visto” apenas uma vez, irrevogavelmente, e note (!), ou alguém o aplicou ou não. Céus, é fácil usar o tempo-espaço, porque a escrita musical toma espaço no papel, e não há problema em dar-lhe o nome de “tempo”. Algo sequencial ocorre. Mas o que? “Você ouve o que eu estou vendo?”.

Sob a perspectiva de que o tempo-espaço é uma especulação rentável, pode-se argumentar que é “excitante” tratar o tempo como se fosse espaço; A pessoa atinge situações “impossíveis”, e isso é, naturalmente, muito interessante, estimulante e excitante: “Almejar o inatingível é o mais satisfatório dos passatempos modernos”, onde a satisfação reside no fato de que a própria satisfação é impossível.

4 - Seleccionemos cinco etapas na produção musical:

- (1) o que está escrito.
- (2) informações recolhidas pelo intérprete a partir de (1).
- (3) o intérprete.
- (4) a ação para produzir o som.
- (5) o som.

Suponho que muitas pessoas imaginam que este último é o material para a composição. Mas, não se pode “escrever” o som; o melhor que se poderia fazer seria “soar” o som, o que anularia o intérprete (e por mais que nos queixarmos, não poderíamos ficar sem ele por nada nesse mundo). Portanto, é preciso fazê-lo, e (1) é o que se escreve. (2) depende amplamente de (3), que foi parte da notação apenas em casos de exceção (*Five pieces for David Tudor* de Sylvano Bussoti é um exemplo. As palavras, David Tudor no título não são em nenhum sentido uma dedicação, mas sim, uma indicação instrumental). No entanto, mesmo sem notar o intérprete, pode-se fazer um pouco mais aqui do que simplesmente esperar pelo “melhor” (ver item 30). A maioria das notações trata principalmente de (4): “faça o que eu lhe digo e os sons certos virão por conta própria”, o que não verdade, é claro, mas não há ninguém que não seja relutante em admitir o quanto ele invoca (3). A tentativa de descrever completamente (5), resultou originalmente na música eletrônica (hoje, isso tem muito pouco a ver com música eletrônica) – v. 59.

5 - A “interpretação musical” tornou-se cada vez mais um termo único, com cada vez menos em comum com o significado cotidiano da palavra “interpretar”. Cage reabriu a

expressão e utilizou suas implicações em campos como estrutura, notação e performance. Seu termo “indeterminação” é como uma convicção: a relação entre partitura e performance *não pode ser* determinada. Se isso não for compreendido, dificuldades serão sempre encontradas na composição, ensaio e execução (para não mencionar a escuta). As indeterminações na notação tradicional tornaram-se aceitas até tal ponto que se esqueceu que elas existiam e de que tipo eram. Os resultados disso podem ser vistos em grande parte na música pontilhista dos anos 50 (Boulez, Berio, Goeyvaerts, Pousseur, Stockhausen, Van San, etc.). A música parecia excluir toda possibilidade de interpretação em qualquer sentido real; o máximo de diferenciação, refinamento e exatidão foram exigidos dos intérpretes. Só por causa dessa contradição que esse trabalho é estimulante e às vezes, pode ser gratificante interpretar essa música, pois qualquer interpretação é forçada a transcender a rigidez do procedimento composicional e dos resultados musicais (mas o sentimento de que se está deturpando a ideia do compositor, parece inevitável!).

Agora, Cage está ciente dos perigos de se trabalhar dentro de um sistema dado pela tradição cujo funcionamento tornou-se subconsciente. E, ele está ciente da indeterminação das relações entre idéia composicional, notação, performance e audição. Mas, enquanto a maioria dos compositores europeus trabalha na redução da indeterminação a um mínimo, Cage se propõe a usá-la. Conseqüentemente, sobre isso vem a diferença fundamental em se pensar sobre a “identidade” de uma obra musical. Por exemplo: o que constitui a identidade de uma peça européia são, por exemplo, os sons que nela ocorrem e suas características (altura, dinâmica, etc.), ou os temas que nela ocorrem, suas implicações (harmônicas e melódicas) e variações, etc., etc. Por outro lado, o que constitui a identidade de, por exemplo, *Winter Music* é o fato de que *deveria haver* erupções, mais ou menos complexas no interior do silêncio, e que estas, devem vir de um ou mais pianos. Sendo essa a inconfundível identidade da peça, há espaço para interpretação livre em todos os pontos do processo (composição, notação, performance, audição). A “identidade equivocada” é excluída, e “qualquer coisa pode acontecer”. (Cage abriu o portão para um campo).

6 - Não pode haver indeterminação na notação em si – isso significaria uma espécie de sinal borrado (como em Bussotti) – mas apenas nas regras para sua interpretação (como no concerto de piano de Cage, onde ` significa suave *ou* curto).

7 - Um ponto de vista é que cada sinal deve estar ativo (compare as barras de compasso em Feldman e Boulez). Aqui estão as aberturas para a indeterminação ou para a liberdade do intérprete: ele deve decidir quais sinais dará atividade ou permitir que ajam. O compositor pode trazer isso de uma variedade de maneiras: sobrecarregar o intérprete com tantas regras que elas começam a contradizer umas às outras ou, usando o mesmo signo em uma variedade de contextos onde *não pode* significar o mesmo (notação paradoxal) ou, não dar quaisquer regras, obrigando o intérprete a procurar apenas aquelas que ele precisa ou que façam sentido para a notação. (Este último é muito importante e muitas vezes parece ser o caso de Feldman.) Todas essas são obscuridades psicológicas dirigidas ao intérprete na esperança de acordá-lo.

Toda a questão da indeterminação é susceptível de se fundir com o ar rarefeito do escrutínio. Tome o sinal “ - ” (escrito sobre uma nota): em 4 sistemas diferentes de notação

(começando com o mais determinado), significa (1) 5 segundos, (2) longo, (3) uma duração de tempo e (4) o que você quiser. Esse tipo de indeterminação “absoluta” (mas note que em 4 sua decisão em um caso determinará outros casos) foi tentada por Bussotti (mas mesmo seus desenhos ainda são, por exemplo, lidos da esquerda para a direita). No caso de Bussotti, é importante lembrar que você está lidando com um desenho, não com a escrita, que, portanto, você não precisa de dicionário nem regras para a sua interpretação. Mas, em uma notação, como na escrita, flutuações da tipografia ou da escrita não devem prejudicar sua determinação. Aqui, como indeterminação seria o caso onde você se pergunta “isso é um A ou um O?”, ou em música, “é uma linha ou um ponto?” (nem seria uma resposta, dizer “de qualquer maneira, é uma marca!” Isso faria outra vez dela um desenho).

“Eu não posso lê-lo, mas parece ótimo.” Desenhos sugerem sua própria interpretação. Enquanto, até que ponto a “notação + regras” determina o som, é uma questão de completude do sistema (ilusório: um sistema pode ser fechado, mas não completo).

8 - Suponha que o intérprete se comporte da seguinte maneira: ele lê a notação e cria sua imagem do som (em sua mente – o som hipoteticamente imaginado). Ele então tenta reproduzir esta imagem em som; Ele toca e depois escuta o som que fez; Ele compara com a imagem do som que estava em sua mente de antemão e, ele pode fazer algumas mudanças, reduzindo as discrepâncias mais flagrantes, dispensando rapidamente notas erradas, diminuindo as notas que ele acha muito altas, etc, etc.

O que eu estou procurando é uma notação (uma maneira de escrever um texto) onde a fidelidade a este texto é *possível*. Talvez uma notação do modo como os instrumentos “são realmente tocados”. Isso leva à questão: que ações *estão* realmente envolvidas no tocar? E aqui, o conceito do “som hipoteticamente imaginado” torna-se duvidoso – em que base o intérprete imagina o som? Com base em sua compreensão da notação? Mas o processo de imaginar não pode ser incluído na notação!

Excluamos a “imaginação” do reino da “real ação” do intérprete e, excluindo isso, também devemos excluir o corretivo pós-natal – a comparação do real com o som hipoteticamente imaginado. Em muitos casos, não imaginamos o som com base na notação, mas com base em nossa experiência anterior, ou seja, (também) enquanto praticamos a peça, e, portanto, o som “imaginado” não tem nenhuma pretensão particular de correção, e, portanto, uma comparação entre ele e o som real não tem sentido. O som é imaginado com base em suas ações experimentais de execução durante o ensaio, o que coloca você na difícil posição de ter que adaptar seu “som hipoteticamente imaginado” para novas condições. O som que faço em casa não é o mesmo do som que faço na sala de concerto – *não pode* ser o mesmo e, portanto, não deve ser tentado.

'FOR SIX PLAYERS (opening)
Christian Wolff

All notes sound as written

a b c

Picc. } one
Flute } player

1/4 = 1b (1 note from above)
2b (imposed up a semitone)
2b (in any higher octave)
1x (any note)

ff
mf
pp

Bassoon

2 1/2 : 0 1/6 : 1b 1/2 3/8 : 0 1/2 : 1a 1/8 : 0 2 : pp

Clarinet

1/2 : 1a 1/2

1/2 : 2a

Trumpet

mute

2/8 : 2a 1/2

Viola

2b
1b 1/2 (more or less a quarter-line sharp)
2 1/2 : 2b 1/2 Harmonics (3)
2 1/2 : 2b 1/2 Pizzicato (1)
1x

2 : 1a Vlns
Reno

Bass

1/6 : 0 2 : 1b (Horn)
1/6 : 1b 1/2 (open string)

Total Time: 0' 2 1/4" 3" 3 1/2"

Exemplo 1

9 - Tal notação como em *6 Players* de Wolff não é mais uma notação que se possa ler. É mais como um material para composição – que deve ser traduzida em uma notação. Isto em conexão com as freqüentes situações “impossíveis” na peça, como – exemplo imaginário – a viola deve tocar nove tons, entre os quais dois pizzicatos e dois harmônicos, em meio segundo. Uma interpretação disso – e é uma interpretação fundamental; que requer uma notação, se a peça quer ser performada – é ter o músico tocando tantas notas quanto ele possa em meio segundo, enquanto no restante do tempo ele é livre para distribuir ao longo da peça. Nessa interpretação, tomamos o tempo (1/2") como obrigatório. Agora imagine três desses eventos em sucessão, durando, respectivamente, 1/2", 2 1/3", 2/3"; em outra interpretação, esses valores não somam 3 1/2" porque podemos considerar os *eventos* como vinculados (cf. 11). Assim, os 9 tons na primeira, formam uma aglomeração indivisível de som, que o intérprete deve *visar* atingir em metade de um segundo (mas, ele não irá). Para isso, também deve ser procurada uma notação e isso apresenta um problema sério, porque muitas vezes acontece que na peça dois ou mais músicos devem alcançar o mesmo ponto ao mesmo tempo. Então, talvez alguém tente encaixar um regente nesta imagem, etc, etc.

10 - Aqui se procura uma notação para uma situação pré-existente, então, em grande parte, o problema é lógico, e a dificuldade é de ver claramente a situação.

A notação de Wolff poderia ser chamada de notação experimental (como também notação “tempo-espço”). Uma razão pela qual se poderia chamar de experimental é que, o que pode acontecer com os sinais, não é predeterminado nos próprios signos (é como se seus sinais

fossem pré-simbólicos). Assim, você pode encontrar-se tendo que tocar 3 1/2 tons em zero segundos (!!). (Christian franziria ligeiramente a testa e depois sorriria a solução.).

11 - Pode-se estabelecer uma hierarquia entre as regras e tomar decisões gerais sobre qual regra toma precedência (onde duas regras parecem mutuamente exclusivas). Alternativamente, pode-se decidir para cada situação particular quais regras são vinculativas. (Isto aplica-se particularmente a Wolff e Feldman. “Instruções” de Wolff consistem, em sua grande parte, de sugestões.).

12 - Frequentemente somos advertidos sobre os perigos de se dar um novo significado a um antigo sinal. Entretanto, acho reconfortante se estar familiarizado com o sinal, embora não com seu significado. O velho significado forma uma espécie de pólo magnético que puxa a nova interpretação para fora do cenário (e, incidentalmente, afasta a banalidade dos assim chamados “novos significados”). Além disso, sinto que coisas que são difíceis de entender devem ser ditas de tal maneira que pelo menos elas sejam fáceis de ler; caso contrário, a dificuldade encontrada na leitura impede que você comece de fato a entendê-la. (Mas cuidado com a separação completa entre “leitura” e compreensão.).

Outro ponto é que um sinal familiar é muito mais facilmente reconhecido (identificado) e, conseqüentemente, não se necessita perder tempo comparando o sinal com um modelo a fim de ter certeza de que se está interpretando o sinal certo. O olho do músico é treinado para reconhecer a diferença entre fusas e semi-fusas, mas não entre, por exemplo 0 e θ (significando, por exemplo, que a nota é bequadro ou sustenido), embora haja uma diferença mais significativa entre estes. É equivocado (pelo menos, eu acho que “não lhe faz nenhum bem”) insistir em tais “melhoramentos” com o argumento de que eles apresentem uma transmissão mais econômica de “informação”, porque para um músico eles não o são. Se a intenção de um compositor é desorientar o músico, então, é claro, por todos os meios use-o.

Tal compositor seria um compositor de situações humanas em vez de musicais (há muito a ser discutido aqui, muito mesmo). Isto significa inventar uma notação humana em vez de uma notação musical; isto é, colocando mais ênfase no aspecto humano da notação. Os Americanos¹⁶² (Cage, Wolff, Brown, Feldman) têm sido por muito tempo inclinados à essa direção, e o exemplo principal é o jovem americano La Monte Young, cujo *Poema* pode ser familiar a alguns. La Monte dispensa totalmente a notação musical e “escreve” suas peças na linguagem cotidiana.

13 - Em geral, uma notação deve ser direcionada para as pessoas que a lêem, em vez dos sons que eles farão.

14 - Imagine um pedaço de música com o título “sobre música”. Qualquer desempenho disto teria o título de “música”.

¹⁶² Aqui, optamos por deixar a palavra em letra maiúscula, assim como o autor fez, provavelmente como referência direta a chamada *Escola Americana* de composição dos anos 1960-1970.

15 - O único critério para um som é: “o intérprete esperava (pretendendo) fazer isso?” (cf. 8). Se não, foi um erro, o que faz um *tipo* diferente de reivindicação à beleza. Como um erro, isso vem sob critérios de ação: os erros são as únicas ações verdadeiramente espontâneas de que somos capazes.

16 - Compare “isso parece natural” com “isso parece lógico” com “há uma espécie de rígida lógica nisso” significando que não é natural, mas é “certo”. Os sons “feios” (ver James) conseguem sua beleza através de seu posicionamento lógico. Forma, lógica temporal, memória, expectativa: estes formam uma agenda a ser ignorada, pois lhe dá generalidade às custas da intensidade.

17 - Imagine uma notação com o seguinte ponto de partida: as ações interessantes têm notações interessantes, agradáveis e fáceis de escrever, ao passo que as notas chatas têm notações chatas, difíceis ou impossíveis de escrever. (Aqui, a ideia de Russell – de que complexos devem ser designados por sinais complexos – teria que ser lançada ao mar.).

18 - O que diz respeito à algumas durações não-musicais; Durações que seguem inalteradas. No caso do “comprimento de uma respiração” – não precisando ser mudada, embora, naturalmente, *possa* – usa-se o modelo humano por nenhuma outra razão além de que ele está lá. “O comprimento de uma respiração” pode não ter significado *musical* (aqui novamente – ver nota 25 – não se pode realmente representar uma duração, já que deve permitir os mais diversos cenários humanos, incluindo aqueles que podem respirar através de seus narizes enquanto ainda sopram através de suas bocas, embora em teoria isso é apenas uma ameaça quanto à prescrição “o maior tempo possível”).

Outra duração desse tipo é o silêncio (ou os ruídos acidentais) necessário para a preparação de um som (por exemplo, tomar notas silenciosas, fazer “preparações” literais, posicionar os dedos em torno de um acorde difícil, etc), o qual não faz sentido musical no momento de sua existência, mas a razão de sua duração só fica clara depois, quando o som manifestou o efeito de sua preparação.

Em ambos os casos, isso é uma mudança acústica que está faltando e é por isso que eu as chamo de durações não-musicais. No entanto, esta falta lhes serve muito bem para sustentar a impressão de uma estrutura de tempo. Esse “sentimento de estrutura” depende da ocorrência das coisas *sem razão imediatamente aparente* e, esse “sentimento” parece ser tudo o que se pode alcançar na estrutura do tempo, já que a percepção como um todo (vendo a estrutura temporal da peça disposta na sua frente) não pode ser o caso na música (memória e expectativa devem ser consideradas em outro lugar). Ix '59.

19 - Rumo a uma música sem estrutura! O “sentimento de estrutura” não é um *sentimento* muito importante, devo dizer e, por isso é bom se uma nota soa, digamos, bemol ou sustenido no final de uma respiração. Isso nos dá uma razão aparente para parar (a verdadeira razão, afinal).

20 - Nota encontrada na partitura do meu *octet 1959*: “aqui, controlar os registros! Oitavas parecem predominar”. Eu li equivocadamente como “o controle aumenta aqui, as oitavas parecem predominar” e me perguntei sobre minha própria percepção! A aparição do não razoável (oitavas!) na partitura, sugere que há razões ocultas, e isso também é o “sentimento de estrutura”: buscar o sentido no aparentemente sem sentido. Esta nota é seguida por: “como fazer a forma uma necessidade e não uma forma”. Mas esta “forma necessária” (forma orgânica) é o maior obstáculo para o “sentimento de estrutura”.

21 - Diferencie entre “não ver o sentido” e “encontrar algo sem sentido”. Tendo encontrado uma vez algo sensato, carrega o peso para declará-lo insensato. “Eu me recuso a chamá-lo sem sentido até que eu tenha visto o seu sentido” é, portanto, uma sentença razoável.

The image shows a handwritten musical score for piano. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style that suggests a specific performance technique, with various dynamic markings and performance instructions. Key markings include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). Performance instructions include "(as fast as possible)", "(hold to extinction)", and "(pencil)". There are also some handwritten notes like "excerpt from 'February 1959' (Carlson)". The score is marked with a box containing the number "2".

Exemplo 2

22 - Uma característica desta peça é o método usado para controlar a duração das notas: uma nota é atingida em uma dinâmica particular, e é liberada quando essa atinge outra. Assim, por exemplo, a duração de uma nota é o tempo tomado por esta ao fazer o diminuendo de *mf* para *pp*. Esses tons são por vezes acompanhados por um sinal que significa, “relativamente longo” e fica claro que nossa interpretação dos signos *mf* e *pp* também terá de ser relativa, então nos deparamos com a pergunta: “estão as dinâmicas controlando as durações ou estão as durações controlando a dinâmica?”. Nenhuma das duas, pois o intérprete controla ambas, ou seja, ele controla sua interação. Este é o significado real de tais sinais como “longo”, “alto”, etc: a sua função é colocar o intérprete em uma posição onde ele está consciente de si, de sua própria experiência de “longo”, “alto”, etc. Ele tem consciência do que está fazendo e das capacidades de seu instrumento, a função de tais sinais para dar vida ao pianista, a peça também é concebida para que o pianista possa responder corretamente (aos estímulos que são os signos) em qualquer circunstância. Essas circunstâncias incluem o tamanho e a qualidade dos instrumentos, a sala de concerto, o pianista, a audiência, etc. (Na realidade, várias combinações de circunstâncias infelizes tornam quase impossíveis manter a peça identificável, mas estas foram “circunstâncias não razoáveis”).

Já ouvi pessoas criticarem as interpretações da música de várias maneiras, “ele tocou algumas notas erradas, mas foi fiel à integridade do compositor” ou, “ele tocou corretamente, mas pareceu não ter entendido o ponto”. Essa crítica me perturba (apesar de muitas vezes eu a ter achado válida) porque isso implica que há algo por trás da notação, algo que o compositor

queria dizer, mas não escreveu. Na minha peça não há nenhuma intenção separada da notação; a intenção é que o intérprete deve responder à notação. Ele não deve interpretar de uma determinada maneira (por exemplo, como ele imagina que o compositor pretendia), mas deve se envolver no ato da interpretação.


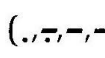
(NOTA: o que eu realmente quis dizer foi que a peça poderia ser tocada corretamente por um pianista que não conheça a música ocidental, mas esses métodos pertencem à lógica, tal animal não existe de qualquer maneira, ao familiarizar-se com o piano você se familiariza com a música ocidental.)

Uma nota errada nesta peça é inequivocamente um erro, uma vez que a única indicação de tempo é “o mais rápido possível” (para alguns agrupamentos curtos) e, apenas tocar “o mais rápido possível” pode resultar em uma nota errada. É claro que tocar “o mais rápido possível” é uma interpretação errada de “o mais rápido possível”; Uma interpretação errônea resultante talvez da consideração de que o compositor pretendia uma velocidade particular quando escreveu “o mais rápido possível” (o que não pode ser o caso: uma velocidade particular é dada por uma indicação de metrônomo e valores de nota). “O mais rápido possível” nem sequer implica que você deva dar uma *impressão* de velocidade (por exemplo, ao tocar notas erradas), simplesmente é um incentivo à ação.

23 - Uma última palavra sobre o “mais rápido possível”. É impossível que o compositor pretenda qualquer velocidade particular por essa indicação, ou qualquer duração particular, portanto, qualquer velocidade o satisfará. Então, em vez de “o mais rápido possível”, escreva “tão rápido quanto você quiser (não periodicamente)”.

“Com isso você pretende dizer que a prescrição ‘o mais rápido possível’ não tem mais uso futuro?”

“Pelo contrário, é uma prescrição muito eficaz quando o efeito desejado é de confusão”.

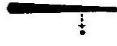
24 - Sobre a “sensação de estrutura” nesta peça. A notação  para durações (!) quase força você em direção uma estrutura “orgânica”, ao sugerir que algo deve coincidir com o final da nota. A cessação de uma nota gera o ataque de outra (legato). A outra notação para durações usada na peça () tende, por outro lado, a aumentar a “sensação de estrutura”; pois esses sinais não dizem nada sobre onde – em que ponto *da música* – a nota deve cessar e, em consequência parece cessar arbitrariamente (a arbitrariedade é característica da “sensação de estrutura”). Às vezes, o uso dos dois tipos de signos “se sobrepõe” e isto, tal qual, dá ao intérprete seu segundo vento¹⁶³; ele é novamente livre para escolher.

25 - A notação de eventos indeterminados é problemática. É tanto uma crítica como um atributo de *February 1959* que uma indeterminação poderia se infiltrar sem que eu percebesse.

¹⁶³ No original, o autor utiliza o substantivo *wind*, possivelmente como imagem poética. No ensaio *Towards an Ethic of Improvisation*, publicado no *Treatise Handbook* em 1971, essa mesma metáfora entre o vento e a escolha individual ganham um contexto mais claro e, possivelmente pode melhor elucidar esse trecho de *Notations, interpretation, etc.* “À deriva na vida: ser levado através da vida; nenhum dos dois constitui uma verdadeira identificação com a Natureza. O melhor é conduzir sua própria vida, e o mesmo se aplica à improvisação: muito semelhante a um velejador, que se utiliza da interação entre as forças naturais e as correntes para orientar seu curso.” (CARDEW in PRÉVOST, 2006, p.133). N.T.

Se você deseja notar um comprimento (de tempo) indeterminado, o sinal para ele não pode ter comprimento (no papel); ou seja, você deve usar um sinal de tipo “ponto”.

Lembre-se que todos os signos que significam “longo”, “médio”, “curto”, etc; são apenas incentivos para o intérprete, a situação que você compôs deve permitir que ele encontre qualquer comprimento “longo” (ou seja, ele deve dar vazão à sua experiência de comprimento), exceto quando o comprimento é de outra forma determinado (por exemplo, *diminuendo* em *February 1959*).

26 – “Refrain”¹⁶⁴ de Karlheinz Stockhausen é um exemplo desses sinais que têm comprimento onde os sons têm comprimento e, além disso as várias dinâmicas são dadas pela espessura da linha e dos instrumentos envolvidos (vibes, piano, celesta), todos produzem sons com decaimentos, é quase impossível evitar a sensação de que você está olhando para uma imagem do som e conseqüentemente interpretá-lo visualmente. Tome por exemplo: . Suponha que isso represente um som tocado em *mf* e sustentado¹⁶⁵ até que você apenas o possa ouvi-lo (*pppp*). Agora, no ponto indicado neste som, outro intérprete deve entrar, então ele tira sua régua e mede a espessura da linha no ponto onde ele é suposto entrar (mostrado pela seta). Ele acha que tem uma espessura (0,4 mm, digamos) correspondente ao nível *pp*. Mas, o que “indica” isso? Repetidamente no ensaio eu toquei desta maneira, só para ter Karlheinz gritar “espere, espere!”. “Eu esperei – até que estivesse *ppp*.” “Mas olhe para essa linha! O tempo antes de sua entrada é cerca de duas vezes o tempo depois dele, e seu som ainda tem um longo caminho a percorrer antes de atingir o seu mínimo”. Realmente, é tentador dizer que alguns compositores não entendem sua própria notação! Aqui o caso é claro; O som de um piano decai rapidamente no início, e depois muito mais lento, de modo que se postularmos que *mf*, *mp*, *p*, *pp*, *ppp*, *pppp* são 6 dinâmicas uniformemente espaçadas, o som demora mais para decair de *ppp* para *pppp* do que de *mf* para *mp*. *Todo mundo* sabe disso, e Karlheinz em particular; mas sua notação o enganou – em seu desenho do som ele usou uma linha reta de diminuendo. Assim, embora a partitura tenha o aspecto de uma notação “desenhada”, ela realmente é escrita. Isso não significa que seja impossível interpretar, mas apenas que é muito difícil de interpretar na presença do compositor (os compositores sempre pensam que possuem suas peças). Na verdade, esta notação coloca alguns problemas muito bons e pode ser muito animador na vida de um intérprete.

27 - *Refrain* novamente. A medição (para a dinâmica) faz parte do processo de notação, mas não é evidente no resultado visual, o que significa que o intérprete tem que passar pelo processo de medição no sentido inverso para encontrar o som. Assim, compositor (ou seu copista) e intérprete têm que fazer as mesmas medidas em diferentes estágios. Muito

¹⁶⁴ No decorrer do texto optamos, assim como a maioria de casos no texto original, em manter os títulos de obras em itálico. No entanto, nos itens 26 e 27 Cardew cita a peça *Refrain* (composta por Stockhausen em 1959) alternando entre o uso de aspas e em seguida, se utilizando novamente de itálico. Devido ao estilo de escrita, por vezes irônica, de Cardew, especialmente em textos anteriores à 1974, inferimos que o uso de aspas no item 26 se deve pela contradição entre o título da obra (do alemão, coro ou refrão) e a formação instrumental da obra que pede por três músicos, um tocando piano e *woodblocks*, outro tocando vibrafone preparado com *cowbells* e o terceiro tocando celesta amplificada e pratos.

¹⁶⁵ Respeitando seu decaimento natural (N.T).

antieconômico (seria esta uma crítica tão selvagem?). Uma medição feita uma vez deve ser feita de modo que se mantenha feita. (Cage, em suas instruções para *Variations*: “meça, ou simplesmente observe as distâncias dos pontos até as linhas”).

28 - Uma notação musical que pareça bonita não é uma notação bonita, por que não é a função da notação musical parecer bonita (funcionalismo). Qualquer tentativa nessa direção (Bussotti) pode ser chamada de “notações estéticas”. A notação em si mesma, porém num sentido diferente de dizer, matemática em si mesma.

29 - Russell: “uma notação perfeita poderia ser substituída pelo pensamento”. Stockhausen: “uma notação perfeita? Seria essa uma em que você possa imediatamente imaginar ‘como isso soa’? Então, me encomende uma imediatamente. Mas, por que ela sempre será imperfeita, nós temos que seguir pensando através de um monte de porcarias. Quando se lê música, é melhor imaginar a música do que *pensar* todo o tempo o que tal símbolo significa.”

Mas, há um limite para a música que pode ser desenhada.

30 - A questão da corretude de uma performance (para recapitular). Sobre a performance de uma peça de música clássica uma pessoa diz “ele tocou corretamente, mas falhou em ver a intenção”, quando em outro, “ele não tocou todas as notas, mas foi fiel a intenção do compositor”. Fidelidade à intenção do compositor, portanto parece separada da fidelidade à notação. Tanto quanto dizer, o compositor não nota o que ele pretende! É um sucesso pessoal ou falha do intérprete, se ele pode ou não adivinhar a intenção por trás da notação (para a visão de que essa intenção é expressa nas regras de leitura da notação, veja abaixo).

Chegamos a isso; na música clássica pode-se obedecer a todas as regras para a interpretação da notação, e ainda não dar um desempenho correto. Podemos imaginar uma música onde é possível dar um desempenho correto simplesmente seguindo essas regras? Estas regras devem ser tais que possam ser obedecidas sob quaisquer circunstâncias; essas podem afetar o resultado, mas não impedem a obediência do músico às regras. Para fazer, também, regras que podem ser obedecidas de forma diferente de acordo com as circunstâncias. (Parece-me dizer, de fato, que são as regras que, aqui, estão sendo interpretadas e não a notação.) E, não encontraríamos por trás dessas regras uma intenção (não anotada) sobre como essas regras deveriam ser interpretadas, por exemplo, sob certas circunstâncias, etc, etc ...?).

Eu não quero escrever música que *qualquer* um possa tocar tão bem quanto, digamos, David Tudor, mas isso de alguma forma, como resultado da notação (somado as regras que a acompanham, mais as regras para a interpretação das regras, mais... A NOTAÇÃO) nunca ocorreria a alguém que não tivesse a capacidade de fazê-lo corretamente ao tentar a peça (assim como ninguém, mas um diletante genuíno, teria independentemente a idéia de interpretar Feldman. Essa “independência” é uma característica essencial desse meu diletante).

Aqui estamos numa situação semelhante àquela onde as coisas são deixadas “livres”, e então o compositor diz depois ao intérprete que ele tocou bem ou mal (“usou” a liberdade bem ou mal). Se existem critérios para fazer tal julgamento, então não há liberdade. Tocar uma peça em que a dinâmica é livre, não deve fazer diferença alguma para a mesma (sua identidade) (seu valor) se eu tocar *mp* continuamente.

tei (shorted)

Piano
x = wood blocks

Celeste
x = crotales

Vibraphone
x = cow bells

vereinender unabhängig

tr.

weich

hart

notes in circles are held through to next barline.
 x = velar click (consult London University Phonetics Dept. also for "tei")
 2... = octave higher.

excerpt from 'Rejoice' by Karlheinz Stockhausen

31 – “Regras” e “notação” estão inextricavelmente entrelaçadas e é enganoso separá-las. Nunca houve uma notação sem regras – estas descrevem a relação entre a notação e o que é notado. O problema na música clássica é que muitas das regras não são explícitas – dadas pela tradição e, obedecidas de tal forma subconscientemente que seriam difíceis de formular.

32 - A notação deve colocar o músico no caminho certo. Ele pode se posicionar acima da notação se ele trabalhar através da notação. A interpretação de acordo com as regras deve levá-lo à identidade da peça; se apropriado disso, ele pode se desfazer das regras e interpretar livremente, seguro do fato de que ele sabe o que está fazendo – ele “conhece” a peça.

33 - Um músico dileitante é aquele que tem uma fraqueza pela música. Ele tem um prazer em fazê-la e, conseqüentemente, tem mais do que uma igual chance de fazê-la corretamente. Um amador, por outro lado, é incompetente e incapaz de compreendê-la. Estas definições são, naturalmente, independentes caso ele pratique música pelo pão ou pelo amor ou ambos.

34 – “As dinâmicas são livres” não significa que não haja dinâmica ou dinâmica constante, mas convida o músico a se perguntar “que dinâmica(s) para esse som?”. Trazendo-o assim à situação de ter que cuidar do som, colocá-lo em sua guarda, tornando-o responsável.




35 - Duas instruções para a peça de piano são: “a duração de cada ‘colcheia’ é livre ou determinada pela situação” e, “cada ‘colcheia’ é um som em processo natural de decaimento, portanto (!) a prescrição «Legato» deve ser observada sempre que aplicável”. Este último é um exemplo de uma regra “obscura”, concebida para tornar impossível o estudo das regras separadamente da música (seria esta uma vitória reveladora?). A explicação de “portanto”: porque se dois sons estiverem separados, um som diferente – onde tons estão ligados - ou uma pausa aparece no hiato. (Regras que enviam o músico empacotado de volta para a música).

36 - O fato de que o regente é livre não deve sugerir-lhe quaisquer imagens vulgares de espontaneidade. O sentimento de arbitrariedade deve ser evitado (tanto quanto possível). A verdadeira liberdade reside no reconhecimento de suas responsabilidades. (É apenas na partitura que o compositor pode falar com o regente desta forma – ele é por natureza tímido e despretensioso no ensaio – logo, isso também faz parte de sua notação).

37 - A maneira correta, escrever algo, e depois tocá-lo, sem olhar para o que você escreveu. Só os dois – escrever e tocar; sem leitura! Você deve se lembrar do que escreveu – então, você vai se lembrar do que é significativo sobre isso e com o tempo irá deixar de fora o que é imemorial e insignificante – e isso é escrever. E então, você *deve* tocar com isso – isto é, com o que você se lembra. Tocar é necessariamente uma elaboração; é tão concreto – as coisas devem ser amarradas juntas, equilibradas, dispostas, feitas para se encaixarem.

38 - A dinâmica não é necessariamente uma característica *importante* do som, *ff*, *f*, *p*, *pp*, não pertencem necessariamente à mesma classe de signo. Por exemplo: *ff* significa “tudo que você tem”, *f* significa “mais alto do que o contexto”, *p* significa “com uma qualidade

‘bela’”, *pp* significa “expressivo extremo”. Naturalmente, eles são o mesmo tipo de sinal, mas eles não formam uma classe.

39 - Algumas regras para a minha *third orchestra piece 1960*: tocar cada grupo repetidamente; consulte novamente os grupos (o exemplo mostra um grupo). Semínima está no pulso,  é logo após o pulso,  é entre os pulsos,  é logo antes do pulso. Nenhum pulso deve ser duas vezes mais longo ou curto ou mais do que aqueles em ambos os seus lados. Nenhuma batida deve ser subdividida. Cada tom pode ser tocado ou não, e, em geral, isso deve ser decidido pelo músico no calor do momento. Nenhum tom tem que ser tocado, e disto segue-se que uma orquestra menor pode ser usada além daquela listada; porém, isso não deve ser levado aos extremos, ela é uma peça para orquestra (ver Ex. 4 na página anterior).

Juntamente com a liberdade de tocar ou não, deve vir a liberdade de fazer qualquer coisa entre os dois – quase tocar, ou quase não tocar, tocar mais ou menos, ou seja, a liberdade de tocar suave ou alto e curto ou longo. No entanto, posso sugerir *f* ou *p* (pelo simples expediente de escrevê-lo na partitura), ou (“solitário”) ou - (“portato”), etc, assim como eu posso “sugerir” que um determinado tom deve ser tocado, marcando-o para cinco ou seis instrumentos.

Uma regra a mais: “o regente pode fazer sugestões aos músicos (sobre dinâmicas, durações, quem deve tocar, ‘sem notas acima do Dó central neste grupo’, etc) mas, somente depois, não antes de estudar a partitura”. (Eu não estou insultando o regente, mas sim, me assegurando contra interpretações “modernas” não convencionais).

40 - A aura em torno de uma partitura moderna. A história de pré-publicação de uma peça deve ser publicada juntamente com a partitura. Uma partitura moderna é um fenômeno enigmático, por mais detalhada ou precisa, ou elucidativas as instruções para tocá-la. É difícil concentrar-se nisso; suas características são tão elusivas. Os jurados que folheiam uma partitura moderna dizem que “nada parece acontecer nela”, esquecendo-se de que consiste em notas que devem ser lidas e ouvidas. A partitura moderna tem uma concentração que desafia a leitura.

Uma crônica da primeira performance, a experiência adquirida com ela, as mudanças subseqüentes listadas, os diferentes aspectos mostrados por diferentes performances quanto possíveis, as reações dos regentes e dos músicos – tudo isso poderia ajudar a focalizar a música. E, ao rodear a partitura com detalhes aparentemente *irrelevantes* – e não estou falando de uma “análise” (como costumavam ser os métodos de construção “serial”), mas, por exemplo, das circunstâncias em que foi escrita, ou o seu estado financeiro no momento, ou o clima, etc, etc (estes são, afinal, *também* razões por que a peça mostra as características – ou falta de recursos – que ela tem) – seria possível dar-lhe uma espécie de personalidade acessível.

41 - O exemplo a seguir do trabalho de Morton Feldman é tão rico que me sinto incapaz de comentá-lo.

9

Piano

(Durations are free, or determined by the situation)

excerpt from "February 1960" (Cardew).

Excerpt from "Third Orchestral Piece 1960" (Cardew)

Flutes 1, 2

Triclos

Alto Flute

Clarinets 1, 2

Clarinet

Bass Clarinet

Alto Sax.

Baritone Sax

Bassoon

Double Bassoon

Trumpets 1, 2, 3

Mute

Alto Trombone

Horns 1, 2

Violins I 1, 2

Violins II 1, 2

Violas 1, 2, 3, 4

Cellos 1, 2, 3, 4

Basses 1, 2, 3

Exemplo 4

7 Times hold until mandible

Bars 24-67
from 'Two
Pianos 1957'
by Morton
Feldman

hold until mandible

4 Times.

'SLOW DURATIONS ARE FREE START TOGETHER SOFT THROUGHOUT'
(Both pianists play the same music.)

Exemplo 5

42 - Disponibilidade de partituras. Todo o trabalho de Cage pode agora ser obtido (com algum atraso) através da *Peters Edition*. Sua *Winter Music*, por outro lado, pode ser visualizada imediatamente na revista "New Departures 2/3", obtida de *Otto Schmink*, 57, Greek Street, W.1.

Uma seleção do trabalho de Bussotti foi publicada pela *Universal Edition* (as cópias assinadas são mais caras), da qual o *Refrain* de Stockhausen pode igualmente ser obtido, se não agora, então num futuro próximo. *Carré* por outro lado – que é um trabalho para 4 orquestras e 4 coros sob 4 regências que dura 35 minutos – é improvável que esteja disponível por algum tempo.

Peças isoladas de Wolff e Feldman apareceram na "New Music Publication" americana, que pode ser emprestada da biblioteca do *American Information Service*. *Piano 3 Hands* de Feldman e *Accent*, juntamente com o meu comentário sobre ela, podem aparecer em breve na revista *Leeds*.

Minha *February 1959* apareceu em *New Departures 1*, que agora é um item de colecionador, mas *February 1960* está para ser encontrada entre o *Darmstadt Beiträge zur neuen Musik 1960*, que é obtível, a um determinado preço, pela *Schott Music Publishers*. Londres v'61.

ANEXO C

Originalmente intitulado *Towards na Ethic of Improvisation*. O texto foi publicado pela primeira vez em 1971 como parte integrante do *Treatise Handbok*, conjunto de ensaios acerca da peça *Treatise*.

Por uma ética da improvisação

Por Cornelius Cardew

Eu estou tentando pensar numa variedade de virtudes e pontos fortes distintos que possam ser desenvolvidos pelo músico.

Minha maior dificuldade em preparar este artigo concentra-se no fato de que o vício gera discussões fascinantes, em contrapartida, virtudes são melhor constatadas em ação. Portanto, decido por utilizar um procedimento ilustrativo.

Quem poderia não se comover com a biografia de Florence Nightingale, publicada na Enciclopédia Britânica?

Dessa mesma maneira, a carreira do filósofo Ludwig Wittgenstein (irmão do famoso pianista que tocava exclusivamente com a mão esquerda e que imigrou para os Estados Unidos) – o qual incidentalmente nos apresenta com diversos *insights* sobre música em seus escritos – serve de exemplo igualmente impressionante e ilustrativo da problemática em questão.

Ele utilizou grande quantia de herança para doar a um prêmio literário. Estudos em lógica o levaram a publicar *Tractatus logico-philosophicus* (1908), no qual escreve ao final: “6.54 Minhas proposições elucidam dessa maneira: quem me entende acaba por reconhecê-las como contrassensos, [...]”¹⁶⁶ e na introdução escreve: “[...] a *verdade* dos pensamentos aqui comunicados parece-me intocável e definitiva. Portanto, é minha opinião que, no essencial, resolve de vez os problemas.”¹⁶⁷

Consequentemente, na introdução de seu segundo livro *Investigações Filosóficas* (1945), ele escreve:

Com efeito, desde que há dezesseis anos comecei novamente a me ocupar com filosofia, tive de reconhecer os graves erros que publicara naquele primeiro livro. [...] Por mais de uma razão, o que publico aqui referir-se-á àquilo que outros escrevem hoje. Se minhas anotações não levam nenhum sinal que as qualifique como minhas, não quero também reivindicá-las como minha

¹⁶⁶ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*, São Paulo: Editora Edusp, 2010, p. 281.

¹⁶⁷ Idem, *ibidem*, p. 133.

propriedade. (FLORIDO, Janice; FLORIDO, Janice (Coord.). Investigações filosóficas. Tradução de José Carlos Bruni. [S.l.]: Nova Cultural, 1999, p.26)

Em seus últimos escritos Wittgenstein abandona a teoria. No lugar de toda a glória que a teoria pode trazer a um filósofo (ou músico) foi implementada uma técnica ilustrativa. O que segue, é uma de suas analogias:

18. O fato de as linguagens (2) e (8)¹⁶⁸ consistirem apenas de comandos não deve perturbá-lo. Se você quer dizer que elas por isso não são completas, então pergunte-se se nossa linguagem é completa; – se o foi antes que lhe fossem incorporados o simbolismo químico e a notação infinitesimal, pois estes são, por assim dizer, os subúrbios de nossa linguagem. (E com quantas casas ou ruas, uma cidade começa a ser cidade?) Nossa linguagem pode ser considerada como uma velha cidade: uma rede de ruelas e praças, casas novas e velhas, e casas construídas em diferentes épocas; e isto tudo cercado por uma quantidade de novos subúrbios com ruas retas e regulares e com casas uniformes.

19. Pode-se representar facilmente uma linguagem que consiste apenas de comandos e informações durante uma batalha. – Ou uma linguagem que consiste apenas de perguntas e de uma expressão de afirmação e de negação. E muitas outras. – E representar uma linguagem significa representar-se uma forma de vida. (FLORIDO, Janice; FLORIDO, Janice (Coord.). Investigações filosóficas. Tradução de José Carlos Bruni. [S.l.]: Nova Cultural, 1999, p.32).

A analogia da cidade pode ser utilizada também para ilustrar a relação entre o intérprete e a música executada por ele. Certa vez eu escrevi: ao entrar numa cidade pela primeira vez você a enxerga numa determinada hora do dia e do ano, sob certas condições de luz e clima. Ao ver sua superfície pode-se apenas formular teorias a respeito de como, essa mesma superfície, foi moldada. Ao se hospedar lá, no decorrer dos anos, você vê milhões de mudanças na luz, você vê o interior de casas – ao observá-las por dentro, sua fachada nunca parecerá a mesma. Você acaba conhecendo os habitantes, talvez você case com um deles. Eventualmente, você se transforma em um habitante (um nativo). Você se transformou em parte da cidade. Se a cidade é atacada, você vai à sua defesa. Se ela está sitiada, *você* sente fome – *você* é a cidade. Quando você toca a música, *você* é a música.

Posso ver claramente a incoerência dessa analogia. Mecanicamente – comparando a situação real com uma engrenagem e a analogia com outra engrenagem – a operação não funciona. No entanto, com plena consciência eu contamina¹⁶⁹ minha boca com essas palavras incoerentes,

¹⁶⁸ No texto original escrito por Cornelius Cardew, os itens são nomeados a. e b.. No entanto, a tradução se refere aos itens como linguagens (2) e (8). Elas, por sua vez, fazem referência a dois possíveis sistemas linguísticos distintos descritos anteriormente pelo filósofo na articulação de seu raciocínio onde, numa situação hipotética, um operário transmite ordens a um segundo operário. N.T.

¹⁶⁹ No texto original é usada a palavra inglesa *soil*. Podendo apresentar uma outra possibilidade de interpretação, ao traduzir o verbo arar para aro. No entanto, devido à lógica da argumentação feita por Cornelius Cardew – ao julgar as palavras da analogia como incoerentes na tradução ao pé da letra para português – adotei o verbo contaminar. N.T.

devido ao que elas podem remeter. Nas palavras “você é a música”, algo de imprevisível e mecanicamente real acontece (por pura coincidência dois dentes das engrenagens se encontram, engrenando-as em movimento), a luz muda e uma nova área de especulação se abre, baseada na identidade entre o músico (*player*) e sua música.

Esse tipo de coisa acontece ao se improvisar. Duas coisas ocorrendo concomitantemente – de forma casual/aleatória – que automaticamente sincronizam e, *forçosamente* te lançam numa nova fase. Da mesma maneira que em corridas longas de ciclismo um parceiro impulsiona o outro para a próxima volta com um forçoso aperto de mãos. Sim, improvisação é um esporte também, do tipo que necessita de espectadores, onde a mais sutil das interações físicas pode causar alto alívio nos mistérios que representam estar vivo.

Tachado a isso, está a proposta de que improvisação não pode ser ensaiada. Treinamento substitui ensaio e um tipo de disciplina moral é essencial para esse tipo de treino.

Composições escritas se lançam no futuro, mesmo se nunca executadas; a escrita se mantém como algum tipo de referência. Improvisação está no presente, seu efeito pode perdurar nas almas dos participantes – tanto ativos, quanto passivos (audiência) – mas, sua forma concreta, se foi a partir do momento em que a ação se deu, não teve existência prévia ao acontecimento e muito menos há referência histórica disponível.

Documentos, como gravações de improvisações, estão essencialmente vazios, assim que preservam principalmente a forma na qual a coisa se manifestou, dando, no máximo, indícios das sensações, não trazendo consigo qualquer sentido de tempo e espaço.

A essa altura, creio ter definido o tipo de improvisação que gostaria de falar. Obviamente, uma gravação de improvisação de jazz tem sua validade, já que sua referência formal – estrutura melódica e harmônica – nunca está tão abaixo de sua superfície. Esse tipo de validade desaparece quando a improvisação não tem limites formais. Em 1965, eu me juntei com outros quatro músicos em Londres, os quais estavam realizando performances semanais do que eles chamavam de “AMM Music”, um tipo de improvisação extremamente pura, que operava sem sistemas formais ou limites. Os quatro membros originais vinham de uma formação de jazz; quando eu me juntei a eles não detinha nenhum tipo de experiência com jazz, no entanto, não houve problema de linguagem. As sessões, geralmente, duravam duas horas sem pausa ou interrupções, no entanto, ocorriam momentos longos de quase silêncio. A música *AMM* supostamente admite qualquer tipo de sons, mas os membros da *AMM* delimitaram suas preferências. Uma abertura para a totalidade dos sons implica numa tendência longe das tradições musicais de estrutura e apontam sentido à informalidade. Governando essa tendência – direcionando¹⁷⁰ internamente – existem *estruturas* musicalmente tradicionais como o saxofone, piano, violino, guitarra, etc., e em cada um deles reside uma porção de história da música. Ecos mais longínquos da história musical entram através do transistor de rádio (usado como instrumento de forma pioneira por John Cage). No entanto, não é privilégio da música

¹⁷⁰ No texto original é utilizada a palavra *reining*, que deriva do substantivo *rein*, traduzido como rédea. No entanto, devido a uma questão de coerência semântica utilizei o termo direcionando. N.T.

ter uma história – sons também têm história. Indústria e tecnologia moderna introduziram os sons da máquina e da eletricidade aos sons primitivos do trovão, das erupções vulcânicas, avalanches e ondas do mar.

Sons informais têm influência sobre nossas respostas emocionais, algo que *música formal* não tem; nesse sentido, os sons atuam subliminarmente, ao passo que a formalidade atua mais no nível cultural.

Essa é uma possível definição pela qual a AMM pode ser considerada experimental.

Nós estamos *procurando* sonoridades e suas respectivas *respostas*, ao contrário de simplesmente pensando nelas, preparando e produzindo-as. A *busca* se utiliza do som como meio e o músico está no âmago dessa busca.

Em 1966 eu e outro membro do grupo investimos em um segundo equipamento de amplificação para as guitarras, visando balancear o som. Naquela época estávamos tocando semanalmente em uma pequena sala de música da *London School of Economics* – onde mal cabia nosso equipamento. Com a nova aparelhagem, começamos a explorar uma gama de *pequenos sons* saudáveis através do uso de captadores e microfones de contato ligados em diversos materiais – vidro, madeira, metal, etc. –, assim como usando outros *gadgets*, que iam de baquetas até baterias alcalinas ligadas em coqueteleiras. Ao mesmo tempo, o percussionista estava expandindo na direção dos instrumentos de notas como xilofone e concertina e o saxofonista estava utilizando violino, flauta e um tipo de instrumento de cordas construído por ele. Em adição, dois violoncelos foram amplificados com o novo equipamento e o guitarrista estava criando uma predileção por cafeteiras e latas de todo tipo. Esse arranjo prolífero de fontes sonoras criou um ambiente nessa pequena sala, que era praticamente impossível fazer a distinção entre quem ou que parte do ambiente contribuía para as ondas sonoras. Nesse estágio, os ensaios (*the playings*) mudaram: enquanto indivíduos, fomos absorvidos por um processo de composição que qualquer tipo de virtuosismo era insignificante. Dei-me conta, também, da impossibilidade de se gravar com fidelidade sessões de um tipo de música que está diretamente ligada às particularidades da sala em que se toca – seu formato, propriedades acústicas, até mesmo a vista das janelas. O que a gravação produz é um fenômeno distinto, algo mais estranho do que a sessão em si, já que o que se ouve na fita ou disco é algo completamente dissociado das condições naturais. Qual é a importância dessas condições naturais? O contexto natural proporciona a partitura na qual os músicos (*the players*), inconscientemente, interpretam ao tocar (*playing*). Não uma partitura explicitamente articulada na música, portanto, indiferente ao ouvinte – distinguindo-se da música tradicional –, coexiste inseparavelmente da música, estando lado a lado com ela e sustentando-a.

Certa vez, em uma conversa comentei que partituras como a de LaMonte Young (por exemplo, *Draw a straight line and follow it*), devido a sua inflexibilidade, podem te tirar de você mesmo, estendendo-o numa forma que raramente ocorreria espontaneamente. A isso, o guitarrista acrescentou: “você tem pernas penduradas lá em baixo, braços flutuando à volta, vários dedos e uma cabeça” – essa foi uma composição bem estrita.

E isso é verdade: não só o ambiente natural te carrega além de suas limitações, mas perceber o seu próprio corpo fazendo parte desse ambiente é um fator de dissociação, ainda mais forte. Portanto, o *ambiente natural* em si está dando luz a algo que te carrega como um fardo; você se transforma no meio por onde a música acontece. Nesse momento sua responsabilidade moral se torna difícil de definição.

“Você escolhe os sons que você escuta. Mas, escutar por efeitos é apenas um passo da *escuta AMM*. Depois de um tempo você para de esquematizar. Comece a caminhar e veja aonde isso te leva.”

“Confiado que tudo valeu a pena.”

“Engraçado, eu não me preocupo com esse aspecto.”

“Isso significa que você realmente confia?”

“Sim, suponho que sim.”*

*Trecho de um diálogo *AMM*, de David Sladen.

Música é erótica

Postulemos que a verdadeira apreciação da música está numa entrega emocional, sendo assim, a expressão *amante da música* se torna graficamente clara e literalmente verdadeira. Qualquer um, familiarizado com bases musicais próximas da concepção oriental, dispensará maiores explicações sobre a afirmação de que a música é erótica. No entanto, a etiqueta exige que o erótico na música seja abordado com prudência e indiretamente. Portanto, maestria técnica não é de valor intrínseco à música (ou ao amor); deve ficar claro para todos que possuem algum tipo de conhecimento de História da música, que Brahms foi maior compositor que Mendelssohn, no entanto, pode-se afirmar que Mendelssohn mostrava mais brilhantismo técnico. Formas elaboradas e técnica brilhante dissimulam a inibição, a relutância em expressar diretamente amor e o medo de autoexposição.

Livros esotéricos amorosos (como o *Kama Sutra*) e teorias musicais esotéricas como as de Stockhausen e as manipulações seriais de Goeyvaerts perdem atrativo quando estão prontamente disponíveis a todos.

O amor é uma dimensão como o tempo, e não uma coisa pequena, que necessite se fazer mais interessante através de preâmbulos elaborados. O sonho básico de ambos – amor e música – é o da continuidade, algo que viva para sempre. A tentativa prática mais simples na realização

desse sonho é a família. Na música, tenta-se eliminar a noção psicológica de tempo, para que possamos trabalhar de forma que o faça perder sua influência sobre nós, relaxando sua pressão. Citando novamente Wittgenstein: “Se por eternidade não se entende a duração temporal infinita, mas a atemporalidade, então vive eternamente quem vive no presente.”¹⁷¹

Sobre o repertório da memória musical e as desvantagens de uma educação musical

O grande mérito da notação musical tradicional, assim como da notação tradicional de discurso, como a escrita, reside na capacitação de fazer as pessoas falarem coisas que estão além do seu entendimento. Uma criança de 12 anos pode ler Kant em voz alta, uma criança talentosa pode tocar peças da última fase de Beethoven. Obviamente, pode-se entender uma notação musical sem o entendimento da capacidade de tudo o que uma notação pode notar. Portanto, abandonar a notação é um sacrifício; isso priva o indivíduo de qualquer sistema formal de orientação, levando-o para regiões desconhecidas. Por outro lado, as desvantagens da notação tradicional residem na sua formalidade. Recentes experimentos em notações interdisciplinares são tentativas de desvio dessa formalidade vazia. Nos últimos 15 anos, vários sistemas de notação com propósitos específicos¹⁷² têm possibilitado o florescer de áreas em que se demanda a interpretação improvisada.

Um exemplo extremo disso é o meu *Treatise* (Tratado), que consiste em 193 páginas de partituras gráficas, que não possuem instruções sistemáticas quanto à interpretação, limitando-se apenas a algumas sugestões (como uma sequência de cinco linhas vazias e paralelas na parte inferior da página) indicando que a interpretação seja musical.

O perigo nesse tipo de trabalho é que muitos leitores da partitura vão simplesmente relacionar suas memórias musicais às notações postas à sua frente, e o resultado será, meramente, uma salada¹⁷³ de todas as referências musicais das pessoas envolvidas. Para tais músicos (*players*) não haverá nenhum incentivo inteligível para a música, ou a eles próprios, na expansão de suas respectivas educações musicais e experiências.

Idealmente, tal música deve ser tocada por um coletivo de *inocentes musicais*¹⁷⁴. Mas, em uma cultura onde a educação musical é tão bem disseminada (pelo menos entre músicos) e, me parece, vem crescendo mais e mais, tais inocentes são extremamente difíceis de se encontrar. *Treatise* tenta localizar – ao se posicionar uma notação que não exija especificamente uma habilidade em se ler notas musicais – tais *inocentes musicais*, onde quer que eles ainda existam. Por outro lado, a partitura sofre do mal de exigir que se tenha alguma facilidade na leitura de gráficos, ou seja, que se tenha uma educação visual. Ora veja: 90% dos músicos são inocentes

¹⁷¹ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*, São Paulo: Editora Edusp, 2010, p. 277.

¹⁷² *special-purpose notation-systems*

¹⁷³ Na versão em inglês o autor utiliza o termo *goulash* (do húngaro *comida de vaqueiro*), possivelmente, querendo fazer referência à natureza plural que o prato pode apresentar. Basicamente, o prato é originário da região do antigo império austro-húngaro e têm como ingrediente principal a carne bovina cortada em cubos, podendo ser preparado, também, com carne de porco. À carne (cozida na banha), dependendo da região, pode-se acrescentar o caldo à base de água: cebola, pimentão, páprica, farinha, cominho e legumes diversos. N.T.

¹⁷⁴ Grifo da tradução.

ou ignorantes visuais, ironicamente isso exacerba a situação, já que a expressão e interpretação da partitura deve ser audível e não visível. Matemáticos e artistas gráficos acham mais fácil de se ler a partitura do que músicos; eles recebem mais dela. Mas, claro que matemáticos e artistas gráficos geralmente não detêm controle sobre meios sonoros a ponto de produzirem experiências musicais “sublimes”. As minhas experiências mais gratificantes com *Treatise* ocorreram com pessoas que, por um feliz acaso – (a) tiveram uma educação visual, (b) escaparam de uma educação musical e, (c) no entanto, se tornaram músicos – ou seja, tocam (*play*) música com todas as forças do seu ser. Ocasionalmente, no mundo do jazz se encontram pessoas com essas características e, mesmo assim, isso é extremamente raro.

Considerações deprimentes como essas levaram-me ao meu próximo experimento em direção a uma improvisação guiada. Esse foi *The Tiger`s Mind* (A Mente do Tigre), composta em 1967, enquanto trabalhava na cidade de Buffalo. Eu escrevi a peça pensando nos músicos da AMM. Ela consiste somente de palavras. A habilidade em se falar é praticamente universal, e as faculdades responsáveis pela leitura e escrita são muito mais disseminadas do que as habilidades de se fazer desenhos ou músicas. O mérito da *The Tiger`s Mind* está no fato de que ela não exige educação musical nem educação visual, tudo que ela requer é uma disposição em se entender a palavra escrita [no caso, o inglês (N.T.)] e uma vontade de tocar (no sentido mais expandido e lúdico da palavra).

Apesar desse mérito, é uma pena dizer que *The Tigers Mind* ainda deixa o musicalmente educado em extrema desvantagem. Eu não imagino qualquer possibilidade de levar em conta o tremendo potencial que pessoas musicalmente educadas mostram, exceto dar o que elas querem: notação musical de extrema complexidade. Os campos mais esperançosos são os da notação de coral ou orquestral, pois ali as personalidades individuais (apesar de alguns *músicos formados* parecerem discordar) são absorvidas em um organismo muito maior, as quais falam através dos indivíduos como que saídos de uma esfera superior.

Os problemas da gravação

Eu já mencionei sobre esse problema duas vezes. Eu afirmei que documentações, como gravações de sessões de improvisação, estão essencialmente vazias, já que preservam a forma da tal coisa, dando, na melhor das hipóteses, palpites quanto às sensações e, é claro, que não podem trazer qualquer sensação de tempo ou acústica. No final das contas, gravar-se com um grau de fidelidade um tipo de música – que deriva da natureza da sala em que se realiza a performance – é praticamente impossível. Pois o tamanho, seu formato, propriedades acústicas e, até mesmo, a vista da janela dessa sala, produzem um fenômeno separado, algo que é muito mais estranho que o tocar [*playing*] em si, já que o ouvido na gravação é de fato um registro da própria performance, no entanto, divorciada de seu contexto natural.

Uma citação de Wittgenstein pode nos dar uma pista a respeito da real raiz desse problema. Em seu *Tractatus*, ele escreve:

4.014 O disco gramofônico, a ideia musical, a escrita musical, as ondas sonoras, todos mantêm entre si a mesma relação interna afiguradora que existe entre a linguagem e o mundo. A construção lógica é comum a todos. (WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*, São Paulo: Editora Edusp, 2010, p. 167.)

Essa estrutura lógica é justamente o que está faltando numa improvisação, portanto, é impossível escrevê-la e, muito menos gravá-la.

Todos os problemas técnicos de se gravar algo são exacerbados na gravação de uma improvisação, mas eles se mantêm técnicos e, com um otimismo habitual, podemos supor que eventualmente esses problemas serão resolvidos. No entanto, mesmo que esses problemas sejam resolvidos e, junto com outros que possam surgir, será impossível gravar esse tipo de música por diversos motivos.

Simplesmente, as coisas mais fortes não são viabilizadas de forma comercial no mercado doméstico. Álcool puro é muito forte para o paladar da maioria das pessoas. Energia atômica é aceitável em época de paz na alimentação elétrica de uma rede metropolitana, no entanto, donas de casa se rebelariam contra a ideia de conversores atômicos em suas próprias cozinhas. De forma similar, esse tipo de música não é ideal para se escutar em casa. Não é uma música de fundo agradável para eventos e encontros sociais. Além disso, esse tipo de música não ocorre no ambiente doméstico, e, sim, em um ambiente público, e sua força depende, até certo ponto, da resposta do público. Também por essa razão, não se pode gravar de forma satisfatória em um estúdio; se há uma esperança na gravação desse tipo de música ela se encontra no registro de performances públicas.

Quem se interessa pelo som puro, por mais alta que seja a fidelidade da gravação? Improvisação é uma linguagem espontânea desenvolvida entre *players* e ouvintes. Quem pode dizer de que modo opera esse tipo de linguagem? Será possível reduzir o fenômeno a impulsos elétricos numa fita magnética e oscilações na membrana de um autofalante? Devido a essa nota reacionária, eu abandono o assunto.

As notícias têm que viajar de alguma forma, e a fita magnética – em última análise – é tão adequada quanto o boato e, certamente, tão imprecisa quanto.

Virtudes que um músico pode desenvolver

1. *Simplicidade*

Onde tudo se torna simples, esse se torna o melhor lugar para se estar. Mas, como Wittgenstein e sua “contradição inofensiva”, você tem que se lembrar de como chegou até lá. A simplicidade deve conter a memória do quão difícil foi se chegar até ela (a citação relevante de Wittgenstein é de uma publicação póstuma, “*Remarks on the Foundations of Mathematics*”. O nocivo não é

produzir a contradição no lugar onde nem o consistente ou a proposição contraditória têm qualquer tipo de pertinência, não; o que é nocivo é não saber como o indivíduo chegou ao lugar onde a contradição não causa danos.¹⁷⁵).

Em 1957, quando eu deixei *The Royal Academy of Music* em Londres, técnicas complexas de composição eram consideradas indispensáveis. Eu adquiri algumas – e ainda as carrego por aí, como um tipo de infecção, das quais eu quero constantemente me curar. Às vezes, ocorre-me a tentação de que se infectasse meus alunos, eu estaria pelo menos me livrando delas.

2. *Integridade*

O que fazemos no evento em si é importante – não apenas o que há em nossas mentes. Geralmente, o que nós fazemos nos diz o que há em nossas mentes.

A diferença entre fazer o som e ser o som. O músico profissional faz os sons (com total consciência que eles são externos a ele); os *AMM* são os sons que emitem (tão ignorante a eles quanto alguém a respeito de sua própria natureza).

3. *Desprendimento (Selflessness)*

Para fazer algo construtivo é preciso olhar para além de você mesmo. O mundo inteiro é a sua esfera, se sua visão consegue abrangê-la. Autoexpressão pode facilmente se passar por mero registro – “Eu me lembro que é assim que eu me sinto”. Você não necessita estar preocupado em arranjar para si um modo de viver que possibilite mantê-lo na *linha*, equilibrado. Dessa forma, você poderá trabalhar e olhar além de você mesmo. Fundações firmes tornam possível se sair do chão.

4. *Paciência*

Ao improvisar em grupo você deve não só aceitar as fraquezas de seu companheiro, mas também as suas. Ultrapassar seu instinto de revolta contra qualquer coisa que esteja desafinado (no sentido mais amplo da palavra).

5. *Prontidão (preparedness)*

Para qualquer eventualidade (frase de John Cage) ou simplesmente vigília (*awakeness*). Posso melhor ilustrar isso como um caso especial de premonição clarividente. O problema em premonição clarividente é que você pode estar absolutamente convencido de que uma de duas

¹⁷⁵ Tradução livre.

alternativas vai acontecer, mas, de repente, você se convence que a outra pode igualmente ocorrer. Com o tempo, esse tipo de oscilação pode acelerar até que as duas se transformam em um borrão. Dessa forma, tudo que se pode dizer é: “Estou convencido de ambos p e, não-p – que em ambos os casos, ela virá e, ela não virá – ou qualquer que seja o caso”. Claro que há uma imensa diferença entre simplesmente estar alerta para algo que pode ou não ocorrer, e a convicção clarividente de que algo irá ou não ocorrer. Nenhuma diferença na prática, mas grande diferença no sentimento. Uma grande intensidade em sua antecipação nesse ou naquele resultado. Assim é com a improvisação. “Aquele que está sempre buscando por uma aparição de Luz, não sabe de onde a própria vem mas nota, com uma estranha confusão, a mais fraca palidez no céu.”¹⁷⁶ (Walter Pater). Isso constitui vigília.

6. *Identificação com a Natureza*

À deriva na vida: ser levado através da vida; nenhum dos dois constitui uma verdadeira identificação com a Natureza. O melhor é conduzir sua própria vida, e o mesmo se aplica à improvisação: muito semelhante a um velejador, que se utiliza da interação entre as forças naturais e as correntes para orientar seu curso.

Minha convicção é que o mundo da música e o mundo real são *Um*. Musicalidade é uma dimensão da realidade perfeitamente ordinária. A busca do músico está em reconhecer a composição musical do mundo (assim como Shelley fez em seu romance *O Moderno Prometeu*). Tudo o que é tocado pode ser interpretado como uma extensão do cantar; a voz e suas extensões representam a dimensão musical do homem, mulher, criança e animal. De acordo com algumas autoridades, fumar é uma extensão do ato de chupar o dedo; talvez o medo do câncer nos faça, eventualmente, voltar a chupar o dedo. Possivelmente, num futuro ideal, nós, animais, voltaremos a cantar, e deixaremos a madeira, o vidro, o metal, a pedra, etc. acharem suas próprias vozes, libertando-os de nossas *torturas* (eu ouvi que existem dispositivos capazes de amplificar a volumes audíveis os barulhos e sons internos de materiais naturais).

7. *Aceitação da Morte*

De um certo ponto de vista, improvisação é a atividade musical mais alta que pode existir, já que se baseia na aceitação das fraquezas fatais, essência e característica mais bonita da música: a transitoriedade.

O desejo de sempre estar correto é um objetivo infame, assim como o desejo por imortalidade. A performance de uma ação vital nos leva mais perto da morte; se não o fizesse, faltaria vitalidade. A vida é uma força para ser usada e se necessário usada ao seu extremo. “Morte é a virtude em nós que nos guia ao nosso destino.”¹⁷⁷ (Lieh Tzu).

¹⁷⁶ Tradução livre.

¹⁷⁷ Tradução livre.

ANEXO D

Linhas Contorcidas Música Cambaleante

*Wiggly Lines Wobbly Music, 1976*¹⁷⁸

Sem pretender transformar este artigo em uma declaração pessoal, tenho que dizer, desde o início, que durante a década de 1960 me engajei em escrever – devo dizer, desenhar – e performar a chamada “música gráfica”. Eu também escrevi artigos que contribuíram para a especulação que cresceu em torno do gênero (dos quais, acadêmicos e estudantes ainda se alimentam) e tentei fornecer justificativa teórica ou, pelo menos, interesse no assunto. Em 1971, as perturbações de um novo movimento político revolucionário derrubaram esse frágil coraceiro (tanto quanto eu estava preocupado) e me direcionaram para o vórtex da luta de classes. Um período de “acerto de contas” com minhas atividades de vanguarda seguiu, e eu detectei (como as gerações de artistas anteriores que queriam servir ao povo) um claro antagonismo entre a vanguarda (artística) burguesa e a vanguarda (política) proletária, ou seja, o partido revolucionário da classe trabalhadora. Em 1972, convidaram-me para falar em uma conferência em Roma sobre problemas de notações, e eu falei sobre a minha própria composição *Treatise* como um exemplo de surto particularmente marcante do que eu diagnostiquei como uma doença de notação, ou seja, a tendência das notações musicais se tornarem objetos estéticos em si mesmas. Hoje, quatro anos depois, esses problemas foram em grande parte substituídos (por minha causa) por outros mais prementes, por exemplo, como produzir e distribuir música que atenda as necessidades do crescente movimento (político) revolucionário.

Posso também confessar que este artigo não decorre de uma “necessidade interior”. Eu fui convidado a escrever e aceitei por causa de uma certa “necessidade externa” com a qual tenho certeza de que a maioria dos leitores é familiar. Minhas opiniões sobre a música gráfica não são mais as de um participante ativo, de fato, elas são bastante desapegadas, na medida em que eu tentei vê-lo como um fenômeno (entre outros fenômenos, todos inter-relacionados) de uma conjunção histórica particular. Quero ir além das opiniões e chegar a uma avaliação objetiva do papel desempenhado pela música gráfica como uma vertente entre muitas na vanguarda musical do pós-guerra. E porque a vanguarda artística é um componente ideologicamente ativo (ou devo dizer virulento) – da superestrutura da sociedade do

¹⁷⁸ Inicialmente publicado no periódico *Studio International* - No. 984, Vol. 192 novembro-dezembro de 1976.

imperialismo ocidental (não é por acaso que muitos dos compositores dos quais eu falarei são americanos) e portanto, ajuda a proteger essa sociedade contra mudanças sociais radicais, no geral, a avaliação deve ser negativa no sentido político. Em resumo, a música gráfica “adequada” (entraremos nisso em um momento) foi uma constelação de equívocos e mistificações que contribuíram para confundir os problemas básicos enfrentados pelos músicos na sociedade burguesa, a saber: a questão do conteúdo em música, como a música se expressa e encarna idéias e no interesse de quem ela serve.

* * *

Como entrada no assunto: o que as pessoas querem dizer com o termo “música gráfica”? Pode-se desenhar uma imagem de um som? Existem equivalentes auriculares de efeitos visuais? O que levou as pessoas a pensarem em “desenhar” música em vez de escrevê-las? Qual é a importância do aspecto gráfico da notação musical comum? O que significa quando artistas e críticas visuais falam sobre desenhos e pinturas em termos musicais (cores acentuadas, etc.)?

* * *

Todos os nossos órgãos dos sentidos transmitem informações para o cérebro. O próprio fato de que o cérebro pode distinguir o estímulo visual dos estímulos táteis e olfativos implica que também pode relacioná-los uns com os outros. Qualquer novo estímulo também está relacionado à experiência armazenada de uma vida de prática social. Portanto, não pode haver um estímulo puramente aural, ou puramente visual e muito menos puramente musical (como Stravinsky nos quer fazer acreditar) ou uma experiência puramente estética. Embora existam áreas do cérebro que tratem especificamente de certos estímulos (visual, aural, etc.), essas áreas não são estanques umas das outras. Elas geralmente interferem uma com a outra. A “sinestesia” é o nome de uma condição em que o cérebro confunde os estímulos de diferentes tipos. Se um homem que assiste um eclipse solar o achar tão ruidoso que ele bloqueia suas orelhas, em vez de fechar seus olhos, então, seus olhos serão danificados e consideramos isso como um resultado de mau funcionamento de seu cérebro. Mas algum grau de “sinestesia” está presente em todos e pode ser desenvolvido de um nível menos consciente, a um nível mais consciente. É essa faculdade que nos permite experimentar “ritmo” em pinturas, “luz e sombra” na “cor” orquestral, o “cheiro” do decaimento em uma fotografia ou “personalidade” em uma pintura

abstrata. (Observados de perto, cada um desses exemplos apresentaria características e problemas especiais, fatores contributivos únicos, etc., mas a essência geral do que estou dizendo é clara, espero). Todos esses paralelismos, sejam eles intuídos (“sentidos”), induzidos, deduzidos, construídos, não podem ser equivalentes. Na minha opinião, qualquer correlação das diferentes variedades de, por exemplo, *blue notes*¹⁷⁹ com os vários tons da cor azul seria arbitrária.

Muitos desses paralelismos se resumem a problemas de etimologia social: quais as condições sociais, o meio cultural, a confluência linguística que originaram a expressão *feeling blue*, por exemplo? Mas há alguns casos em que a idéia da equivalência entre fenômenos qualitativamente díspares se impõe sobre nós. Um desses casos é a semelhança entre “batimentos acústicos” e “moira” visual.

Os batimentos acústicos são produzidos quando duas notas de quase a mesma frequência são emitidas simultaneamente. Uma corda que produz 440 ciclos (vibrações) por segundo e outra produzindo 441 c.p.s. não pode ser distinguida pelo ouvido como se produzindo tons diferentes. O que as duas cordas produzem são sons como uma única nota, que oscila e diminui em intensidade em ciclos de um segundo (441 menos 440 igual a um). O som é transmitido através de um meio (geralmente o ar), com o resultado de que todos os sons que ocorrem simultaneamente na mesma localidade se combinam em uma única forma de onda, uma única forma complexa de perturbação no ar (embora essa forma seja diferente em diferentes partes do cômodo dependendo da proximidade das diferentes fontes do som, por exemplo). O ouvido analisa esta forma de onda diferenciando seus componentes, distinguindo assim os diferentes instrumentos que as tocam, etc. (Daí a viabilidade na reprodução de música a partir do único sulco de um disco). No nosso caso, os pontos nodais das duas ondas sonoras coincidem uma vez a cada segundo, de modo que a forma de onda resultante se repete uma vez por segundo (em vez de 440 vezes por segundo como seria o caso, se ambas as cordas fossem afinadas em 440 c.p.s.). Se a diferença entre as duas frequências fosse de dois (440 e 442), os nós coincidiriam duas vezes por segundo. Este é um fenômeno físico que ocorre no ar, independente de qualquer ouvinte.

Com os efeitos do moiré, a situação é diferente. Um efeito de moiré simples (entusiastas da arte cinética sejam pacientes) pode ser alcançado ao se desenhar o mesmo padrão de círculos concêntricos em duas folhas plásticas transparentes e as sobrepor. Se os centros dos círculos

¹⁷⁹ Aqui o autor faz referência às alterações expressivas comumente feitas no repertório do blues e jazz, das quais consistem, mesmo que variando em decorrência do gênero ou do intérprete, na alteração de um quarto de tom ou semitom em notas estruturais da linha melódica. N.T.

forem alinhados para coincidir, a imagem se apresenta como estática; se os centros estiverem ligeiramente deslocados, a imagem resultante parecerá girar¹⁸⁰.

Este é um efeito “ótico”, no sentido de que não é a imagem que se move, mas o olho do espectador que cria o efeito do movimento. A estrutura da imagem sobreposta obriga o olho a girar. Portanto, esses efeitos auditivos/visuais aparentemente similares não são equivalentes, e se alguém fizesse uma partitura gráfica composta de padrões de moiré, o processo de convertê-los em padrões correspondentes a batimentos acústicos teria que ser regido por uma série complexa de regras e convenções arbitrárias.

Mas essa partitura pode ser facilmente convertida em som (ou mesmo em música) “intuitivamente” ou semi-intuitivamente. Essa leitura intuitiva da partitura é um aspecto fundamental da música gráfica. Ao invés de servir como notação, muitas partituras gráficas eram mais intencionadas como uma “inspiração” para os músicos, ou como uma ajuda à improvisação. Nesse sentido, a música gráfica (ou os gráficos musicais) representa uma reação contra a notação musical – embora muitas vezes preservando aspectos da notação musical – em oposição à notação gráfica como representação de um desenvolvimento da notação musical.

Neste ponto, vale a pena analisar a história da notação musical. Isso dará uma idéia do que está implícito no termo notação, e então podemos ver em que medida a música gráfica funciona como, ou se afasta da notação musical.

* * *

A notação musical tal qual os alunos de hoje aprendem tem sido amplamente inalterada desde cerca do ano de 1600, mas as invenções fundamentais que a trouxeram à existência remontam a muito mais longe. Guido d'Arezzo, um monge nascido em 990 d.C., é geralmente creditado pela introdução da “pauta”, um conjunto de linhas horizontais igualmente espaçadas nas quais as notas poderiam ser colocadas de modo a indicar suas relações uma das outras, seja

¹⁸⁰ Na acústica também há efeitos criados no ouvido interno; o ouvido tem suas próprias propriedades acústicas, como todo o resto. Se o ouvido for superestimulado, ele distorce o som exatamente como um microfone.

Outros fenômenos comuns à audição e à visão são a capacidade de ouvir e ver as coisas "dentro da sua cabeça", tanto como resultado apenas de ouvir e olhar (como na parte de trás de suas pálpebras fechadas) e, como resultado de projetá-los na sua imaginação (pensando em uma melodia familiar, por exemplo). Depois, existem os fenômenos em que a imagem que você vê na sua cabeça é provocada por estímulos não visuais, por exemplo, as estrelas que você vê quando o cacetete de um policial pousa em sua cabeça.

Novamente, os sons podem ser transmitidos ao cérebro através da estrutura óssea do seu crânio. Isso explica o fato de que você nunca pode ouvir sua própria voz exatamente como outros a ouvem. Você a ouve simultaneamente com vibrações no ar tal qual captadas pelo seu ouvido e com as vibrações transmitidas através do osso - enquanto todos os outros ouvem apenas as vibrações no ar.

quanto sua altura (aguda/grave) ou sua colocação no tempo (esquerda/direita como em nossa escrita). Seria interessante pesquisar os pormenores e os detalhes de como a necessidade de notação surgiu – a matriz social/política/ideológica que deu origem à contribuição revolucionária de Guido – mas isso está fora do escopo deste artigo. Supondo que a notação foi projetada para preservar as formas musicais, colocando-as em registro escrito preciso, o real efeito de sua introdução foi abrir o caminho para uma maior diversificação das formas musicais. Foi também o impulso inicial que catapultou nesse campo um novo tipo profissional, o compositor, a pessoa que projeta e gerencia a atividade musical de músicos executantes.

Este tipo de notação – a notação em pauta – mostra os aspectos pelos quais a música deve ser ouvida. Esse sistema, no entanto, coexistiu e freqüentemente teve que competir com sistemas de notação chamados tablaturas, que descreviam o que o músico deveria *fazer*, em vez de mostrar o que devia ser *ouvido*. Entre aproximadamente 1450 a 1800, tais tablaturas eram predominantes, particularmente para instrumentos de teclado e alaúdes. Elas consistiam geralmente em uma espécie de imagem do teclado ou do braço do instrumento; com números ou letras colocadas sobre ele de modo a mostrar o posicionamento dos dedos. Novos sistemas ainda estão sendo inventados até hoje: por exemplo, uma tablatura é freqüentemente usada para ensinar o manuseio de gravadores na escola. Sua desvantagem é que, se o instrumento que está sendo “tabulado” torna-se obsoleto, a tablatura também se torna. Os guitarristas que hoje desenterram a música antiga do alaúde não podem experimentá-la diretamente porque a guitarra é construída, amarrada e ajustada de maneira diferente do alaúde. Então eles têm que converter a essa tablatura particular para a corrente notação em pauta.

A história da notação em pauta é uma história de crescente diferenciação, crescente precisão. À serviço desta crescente precisão, uma riqueza de dados acumulara-se em torno dos parâmetros básicos de notação da altura e do ritmo. As indicações de tempo, inicialmente rudimentares e em uso (*andante*, *vivace*, etc.) foram posteriormente complementados por uma notação do número preciso de batimentos por minuto, por sua vez possibilitada pela invenção do metrônomo de Maelzel no início do século XIX. A dinâmica, ou as nuances de alto e suave, foram indicadas com cada vez mais precisão e complementadas por sinais de expressão (*dolce*, *energico*, etc.). Quanto mais diferenciada e precisa se tornou a notação, mais forte a hegemonia do compositor sobre a arte da música. Elementos de improvisação e ornamentação, ou seja, contribuições independentes do intérprete, foram gradualmente eliminadas.

O principal uso desse instrumento de composição refinado e flexível, a notação musical, foi, naturalmente, permitir ao compositor comunicar aos músicos executantes o que eles

deveriam tocar. Com o desenvolvimento da música eletrônica na década de 1950, uma área foi aberta em que a notação não podia mais desempenhar esse principal papel tradicional de fornecer material de execução para a composição do som. A música eletrônica é composta de uma vez por todas no estúdio; posteriormente, podendo ser reproduzida a partir da fita magnética. Portanto, nenhuma partitura e partes para músicos se faziam necessárias; logo, nenhuma notação era necessária no que se referia à performance.

Mas muitos compositores eletrônicos ainda sentiram a necessidade de notar suas obras – antes ou depois do ato de compor – e, no início dos anos 1950, surgiram diversos tipos diferentes de notação em papel-gráfico. A partitura do *Study 2* de Stockhausen serve principalmente para elucidar, ou pelo menos, apresentar de forma facilmente pesquisável, as características formais e o layout da peça.

Cage notou seu *Imaginary Landscapes No. 5* em papel milimetrado por razões puramente práticas, e a notação funciona da maneira tradicional como intermediário entre compositor e performer. Os instrumentos nesta peça são reprodutores mecânicos – gravadores – e reproduzi-los é uma questão de iniciá-los, interrompê-los e ajustar os controles de volume (é como uma orquestra de DJs). Não há necessidade em se notar o som, pois os resultados são automáticos se os começos e paradas indicados forem realizados.

Quando a técnica de combinar o uso de fitas eletrônicas pré-gravadas com a performance ao vivo começou a se desenvolver, a notação tornou-se novamente necessária para as partes dos artistas ao vivo e também para as peças eletrônicas, funcionando como um ponto de referência para os intérpretes. Nos casos em que os performers deveriam sincronizar ou acomodar com precisão suas partes junto da parte eletrônica, certas modificações da notação tradicional eram quase inevitáveis (de fato eram avidamente desejadas¹⁸¹), uma vez que a música eletrônica daquele tempo tendia a ser medida decimalmente em segundos, em vez de colcheias e semínimas, barras de compasso e pulso, etc. Assim, por exemplo, uma notação proporcional de tempo tornou-se uma necessidade virtual, onde um período de tempo regular era atribuído a cada linha da partitura.

¹⁸¹ Muitos compositores na década de 1950 sentiram que a notação tradicional impunha certas restrições. Ela impôs certas relações rítmicas e certas relações de altura, e o compositor exerceu sua iniciativa para tentar sair dessas restrições (veja observações sobre a notação proporcional para o tempo). A eletrônica foi um jeito, os gráficos foram outro. Tentamos simplificar, por uma questão de flexibilidade, e complicar, por motivos de controle e de precisão. Foi possível esquivar dos relacionamentos rítmicos e de altura estabelecidos, ao relaxar a tensão entre o artista e a partitura (no caso da música gráfica), dizendo ao performer: "Este não é um documento de exame obrigatório que deve ser preenchido, mas um guia flexível para a ação". Na música eletrônica, as relações estabelecidas poderiam ser derrubadas de forma bastante mecânica. Ou será que poderiam? As "restrições" a que se referiam, na verdade não surgiram da notação, mas da prática acumulada durante séculos de criação musical. A notação apenas os incorporava de forma prática e convencional.

Ao notar as peças eletrônicas, alguns compositores se contentaram com partituras que indicassem onde a fita deveria começar ou parar (como no exemplo de Cage descrito acima), mas outros desenvolveram uma taquigrafia para dar aos músicos uma impressão rudimentar e pronta dos tipos de som que eles iriam ouvir, assim como da altura relativa, intensidade e duração. Este esboço de uma imagem rudimentar do som desenvolveu suas próprias convenções, desenhando, quando apropriado, certas convenções da notação tradicional. Um exemplo é o *Kontakte* de Stockhausen, onde a notação esboçada da peça eletrônica é um guia perfeitamente adequado para os músicos performando.

Uma notação aproximada deste tipo, que representa uma música já composta em todos os seus detalhes, é muito diferente de uma notação aproximada que se destina como uma partitura para os músicos executarem. A *Odyssey* de Logothetis é uma peça de música gráfica que difere visualmente muito pouco do exemplo de *Kontakte*, exceto que ela está emaranhada em um tipo de labirinto juntamente com uma linha vermelha sobreposta a ele, de modo que indique o “caminho” a ser seguido pelos músicos.

Os compositores que adotaram tais indicações gráficas aproximadas do que a sua música parece soar sofrem da falácia ideológica de que a música pode consistir apenas em uma série de rabiscos, texturas, explosões, paradas e partidas. Não importa o quão artisticamente organizados, isso equivale a adotar a atitude de que sua partitura pode ser usada por qualquer pessoa, para expressar quaisquer idéias, em qualquer contexto.

Esses compositores gráficos rudimentares abandonam toda disciplina musical, e se eles devem cobrir sua nudez, é só aplicando uma certa quantidade de disciplina gráfica às suas partituras – que então se tornam “objetos estéticos em si mesmos, independentemente de os usarem ou não para fazer música”, ou seja, eles se tornaram gráficos musicais qualificados como tal.

Tal atividade é um refúgio seguro para o incompetente musical. E um bom número de jovens compositores se voltam para isso. Cerca de 25% das partituras que eu tive que ler em um recente concurso foram totalmente ou parcialmente gráficas, e cerca da metade destes eram desse tipo, o que pode ser descrito como a variedade mais barata de música gráfica. Está muito longe do tipo de música gráfica estabelecida por Earle Brown seu *December 1952*.

December 1952 é nítida e clara. Brown estava fascinado pelo movimento construtivista em arte, pelos *móviles* de Calder e *actions painters*, como Jackson Pollock. Esta partitura é constituída de uma única folha retangular com linhas em branco e retângulos flutuando sobre ela. Predomina o espaço em branco; A impressão dada é de pequenos traços precisos

(horizontais e verticais) de diferentes pesos em um fundo branco. Os instrumentistas – qualquer número e de qualquer tipo de instrumentos – lêem de cópias da mesma folha, mas podem lê-los em qualquer orientação. Eu acho que originalmente se esperava que os intérpretes medissem as coordenadas de qualquer retângulo e localizassem um som correspondentemente na tessitura geral de seu instrumento. Esta medição mais tarde tornou-se maleável. Em uma performance de 1964 em Darmstadt, Erhard Karkoschka disse que foi a condução de Brown ao invés da partitura, que estimulava os artistas, pois alguns dos efeitos produzidos eram irreconciliáveis com a aparência da mesma. Então, de aparência geométrica e precisa, o que a notação de *December 1952* representa é uma exortação do geométrico e da precisão ao se tocar. É uma característica frequente da música gráfica que procura sugerir uma *atitude* ou uma qualidade de performance para o artista. No caso de Brown, esta exortação é geralmente desconsiderada. Quando o próprio Brown conduz, têm-se a impressão de que a partitura é apenas o ponto de partida de uma improvisação que se desenrola sob o controle de Brown.

Assumindo, no entanto, que a *December 1952* pretendia ser uma partitura musical e não uma inspiração para improvisar, ela levanta um dos grandes problemas da música gráfica: sua bidimensionalidade. Quaisquer que sejam as limitações da notação em pauta, ela ainda é um instrumento projetado para descrever e atender as necessidades de um continuum musical a partir de sua série de parâmetros entrelaçados. Em *December 1952* você tem o contrário: a música deve ser projetada para imitar um diagrama de desenho bidimensional em preto e branco. Por mais consciencioso que você meça, uma partitura como essa usa apenas uma pequena fração da habilidade e da iniciativa de um músico treinado (o que pode explicar o fato de às vezes ser mais gratificante tocar essa música com pessoas não treinadas musicalmente); e o resto é provável que seja uma bagunça, improvisação, etc., podendo ser de um tipo amigável ou antagônica, dependendo das relações sociais e humanas específicas. Quando compositores e músicos estão envolvidos em uma colaboração harmoniosa e compartilham preocupações comuns, tudo vai “bem”. Mas, quando os músicos sentem que estão sendo enganados ou explorados pelo compositor, você obtém o tipo de confusão que levou à vandalização de equipamentos eletrônicos por músicos orquestrais na performance de Cage em Nova York (1964) da obra *Atlas Eclipticalis*.

Cage escreveu *Atlas* em 1961. Ela é um bom exemplo desse tipo de música gráfica que vem sob a proposição: Qualquer coisa no universo que tem ou pode ser atrelada à uma representação gráfica é uma possível notação para a atividade musical. Os mapas de estrelas fornecem o material para as anotações de *Atlas*. Cage traçou as constelações em papel vegetal

e, em seguida, usou métodos de acaso para decidir alguns aspectos de como eles devem ser traduzidos para sons. As partes orquestrais retêm as características básicas da notação em partitura — o conjunto de 5 linhas da pauta é usada quando aplicável, e seu progresso da esquerda para a direita regula a disposição dos eventos no tempo.

Uma prática que contribuiu consideravelmente para preparar o caminho para a música gráfica foi a notação proporcional (ao contrário da simbólica) do tempo. Os fatores que levaram a esta inovação estão fora do escopo deste artigo, mas pode ser apreciado como essa inovação deu uma aparência “gráfica” às partituras musicais em que foi implementada – mudou a forma como os músicos tiveram que “ler”.

Pegue uma página de um livro comum: “graficamente” é o que um tipógrafo chamaria de “página cinza”. “Literalmente” é o sentido das palavras no contexto da linguagem e da cultura que as produzem. Na leitura da música, normalmente se “lê” os símbolos de quão longas e curtas as notas ou acordes individuais são supostos, mas quando o tempo é notado proporcionalmente (digamos 1 cm = 1 segundo ou alguma outra unidade arbitrária, ou mesmo uma unidade alterável arbitrariamente) você deveria “escanear” a página com seus olhos. Você deixa seu olho percorrer da esquerda para a direita e quando ele percebe um obstáculo, você toca a nota apropriada. É um método ligeiramente desumanizante, porque visa substituir o pensamento (a leitura) por um reflexo físico automático (o escanear). Normalmente, a velocidade com que experimentamos eventos no mundo depende da quantidade de alimento para o pensamento que eles fornecem, ou quanta atenção nós decidimos dedicar a eles. Claro que fazemos o mesmo ao ler uma música gráfica, mas não sem alguns sentimentos de culpa por nossa falta de precisão ao transpor em som as proporções apresentadas na partitura gráfica.

É verdade que na notação normal o aspecto gráfico tem um papel a desempenhar (eu ouvi dizer que as pessoas que selecionam música para fins educativos se preocupam em selecionar peças que são em grande parte constituídas de colcheias e semínimas, em vez de semicolcheias e fusas, a fim de evitar a histeria produzida em jovens aprendizes ao se depararem com uma “página negra”). No entanto, esse não é um papel dominante. Na música gráfica, o aspecto gráfico da notação tornou-se dominante.

Aqui, é apropriado nos determos a falar sobre a notação gráfica, em oposição à música gráfica. A notação gráfica é uma expansão perfeitamente justificável da notação normal nos casos em que o compositor tenha uma concepção imprecisa. E não quero dizer apenas um fracasso da sensibilidade musical, porque sua concepção pode ser bastante precisa em relação às suas características gerais, mas impreciso quanto à minutagem. Por exemplo, se um

compositor quiser que uma orquestra de cordas pareça com uma chuva de faíscas, ele pode interromper sua pauta de 5 linhas e espalhar uma série de pontos no espaço relevante, dar uma estimativa aproximada da proporção de notas beliscadas e seus harmônicos, e deixar com que os músicos resolvam isso. Esta é uma notação gráfica no melhor sentido da palavra – vívida e clara. Tais métodos são usados por vários vanguardistas relativamente estabelecidos e provaram sua viabilidade, de Ligeti a David Bedford até Penderecki¹⁸².

A música gráfica propriamente dita, por outro lado, tende a ser conceitual e não pragmática. Uma partitura gráfica que eu olhei recentemente consistia naquela clássica série de fotografias que mostra uma bala passando por uma bolha de sabão em questão de meio segundo. Tal partitura obriga o(s) intérprete(s) a tomar decisões estranhas: qual aspecto da partitura deve ser usado para determinar o tipo de som a ser usado? Sons borbulhantes e *rim shots* (naturalismo?) é uma possibilidade. Ou você pode decidir que a câmera lenta é o aspecto crucial da partitura.

Para “compor” tal peça, não é necessário treinamento ou experiência musical (o que pode explicar o fato de os conservatórios muitas vezes tomarem uma posição resoluta contra esse tipo de prática). Este é um fenômeno contraditório e tem sua história. As idéias de Cage tiveram uma influência considerável no desenvolvimento da pintura de vanguarda americana entre as décadas de 1950 e 1960, particularmente Rauschenberg e Jasper Johns. Outros artistas visuais ficaram tão interessados que eles também assumiram a composição musical. George Brecht era um deles, e ele desenvolveu um tipo conciso de música conceitual, muitas vezes empregando eventos musicais em um contexto visual e vice-versa (como tijolos dentro de um piano de cauda). Brecht popularizou a expressão “intermídia” para denominar os limites difusos entre as várias artes tradicionalmente definidas. Minha contribuição para a intermídia foi a partitura gráfica *Treatise* (1963-67): que é um cruzamento entre um romance, um desenho e uma peça musical. Às vezes em sua realização, ela se dava mais como um “happening” do que uma composição musical.

Outro artista visual que tomou a composição como atividade artística foi o pintor inglês Tom Phillips. Ele participou da *Scratch Orchestra*, então, quando me pediram para editar um livro de *Scratch Music*, escrevi para Tom pedindo por uma contribuição. Ele enviou oito cartões postais como exemplos de sua composição *Postcard Composition Opus XI*. A idéia era assumir

¹⁸² Eu não posso me lançar contra tais trabalhadores culturais que digladiam na "luta pela produção", embora seja nosso dever informá-los de que cada nova técnica e invenção que eles inventarem serão usadas contra eles (contra as pessoas, porque os próprios inventores podem obter uma recompensa material maior ou menor) até que este sistema social obsoleto e complexo, sob o qual todos nós trabalhamos, tenha sido derrubado.

que a imagem do cartão representava a performance de uma música. Então você deve deduzir as regras da peça e executá-la você mesmo. Havia uma série de artistas visuais na *Scratch Orchestra*: e entre eles, vários produziram séries de composições deste tipo, todas elas sob o título de música gráfica.

Em última análise, a música gráfica faz parte da notação musical, na medida em que transmite um conceito do compositor para músicos executantes, por mais frouxamente definidos que esse conceito possa ser. Mas os exemplos apresentados, mostram como a música gráfica escapa para várias outras áreas que não têm nada a ver com a notação musical. O tipo de notação que chamamos de música gráfica (ou gráficos musicais – eu cheguei à conclusão de que esses dois termos são intercambiáveis) é caracterizada por um elemento de *malabarismo* com o conceito de notação, e também com outros conceitos, como compor, interpretar, ler, tocar, ouvir, etc. E nisto, compartilha um campo comum entre muita música conceitual, música “intuitiva” e partitura verbal – no entanto, todas fora do escopo deste artigo.

* * *

Uma palavra sobre a economia da música gráfica. Porque o serviço que os compositores realizam para a burguesia é principalmente ideológico, tendemos a ignorar o aspecto econômico, que embora secundário, não é negligenciável. Por exemplo, certas editoras de música desempenharam um papel na consolidação da música gráfica como um gênero definitivo. *Peters Edition* trouxe as obras de Cage, Feldman e Wolff em 1962 (uma única parte do *Atlas Eclipticalis* de Cage, e há 86 no total – agora, custa mais de 7 libras esterlinas). *Associated Music Publishers* (NY) imprimiu as partituras gráficas de Brown. Na Europa, a *Universal Edition* dominou o gênero, embora muitas editoras menores também tenham se envolvido nessa atividade. Sobre isso, *Moeck Verlag*, da Alemanha Ocidental, lançou o livro *Notation in New Music* de Erhard Karkoschka (que trata de forma bastante detalhada sobre a música gráfica) em 1966. A *Universal* publicou uma tradução inglesa em 1972. *Something Else Press* (NY) publicou a antologia de Cage, *Notations*, em 1969. Exposições de música gráfica foram organizadas em várias ocasiões como meio de publicizar a música de vanguarda em geral. Os showrooms de editoras são muitas vezes decorados com ampliações de partituras gráficas. Não acho que uma partitura gráfica já tenha aparecido em um anúncio da Coca-Cola, mas na Bienal de Veneza este ano, todos os cartazes e programas para concertos foram

divulgados contendo imagens de partituras gráficas. Quase todas elas datam da década de 1960. Quase nenhuma delas estava programada para ser executada no festival.

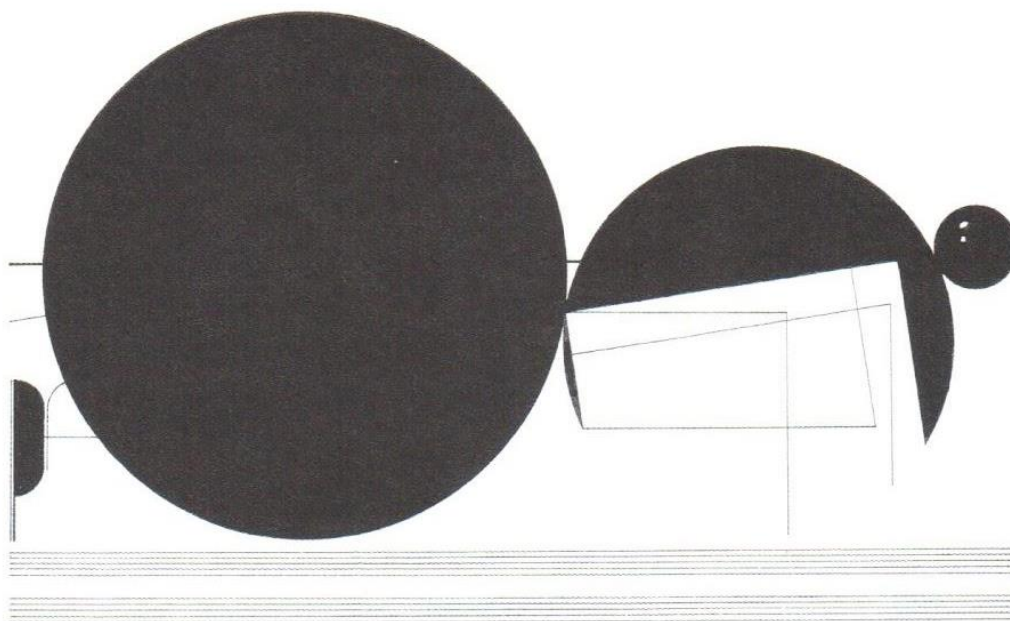
Embora esteja claro que os editores não podem criar um gênero, eles podem influenciar consideravelmente até que ponto ele se torna estabelecido. Os editores determinam se algo é ou não um gênero – e isso se aplica particularmente à música gráfica, onde a partitura, o objeto impresso, tem preeminência – de modo que entra para a história musical, no sentido de se tornar um assunto para estudo em faculdades e universidades.

Ao pesquisar para este artigo, fiquei surpreso ao descobrir que a música gráfica e os fenômenos relacionados à ela fazem parte dos currículos universitários de hoje em dia. Nossas fantasias despreocupadas da década de 1960 agora estão fazendo um “bom trabalho” desperdiçando o tempo e confundindo as mentes da próxima geração de compositores. Embora este não seja um lugar para o remorso, no entanto, traz para nós a necessidade de revolucionar a educação musical e jogar o lixo formalista que se acumulou nos últimos 70 anos ou mais. Pode ser que demore mais 70 anos para fazê-lo, então devemos começar de imediato!

Geralmente se ouve a versão de que Cage exerceu uma influência “libertadora” na vanguarda musical intelectualmente musculosa do período de Darmstadt (1950), dominada pelas teorias e produtos de Boulez e Stockhausen. O trabalho de Cage certamente levou a uma explosão de irracionalismo na década de 1960. Mas nenhuma dessas direções refletiu seriamente a questão do papel da nova música na sociedade imperialista ocidental. Certamente, várias pessoas com ideias relativamente progressivas foram varridas para a vanguarda e se divertiram por um tempo mais ou menos curto com as técnicas de manipulação e as ideologias pseudo-intelectuais que estavam atualmente em voga. Mas onde eles poderiam ir? Sua rebelião subjetiva contra o estabelecimento os deixou no limbo. Hoje o estabelecimento mantém sua posição e a vanguarda está em recuo. Para ter certeza de que é um estabelecimento ligeiramente atualizado, ele se expandiu para incluir muitos outros rebeldes antigos: pessoas como Nono, Feldman, Bussotti, Ligeti, Xenakis. No entanto, o corpo do novo estabelecimento da música é composto de pessoas que desempenharam um papel menor, se houver, na vanguarda: Henze, Berio e, na Inglaterra, Maxwell Davies e Birtwistle. Todos estes e muitos outros mantêm uma vida respeitável ao compor, e estão bem abastecidos com suas comissões. Atrás deles está o antigo estabelecimento: Britten, Malcolm Arnold, Roger Sessions, Copland, Petrassi, Lutyens, Alan Bush, muitos deles veteranos do movimento antifascista dos anos 1930. E, aglomerados em torno de suas saias estão os mais tradicionais das gerações recentes: Maw, Bennett, assim como outros neste país (e uma multidão de compositores universitários). Governando sobre

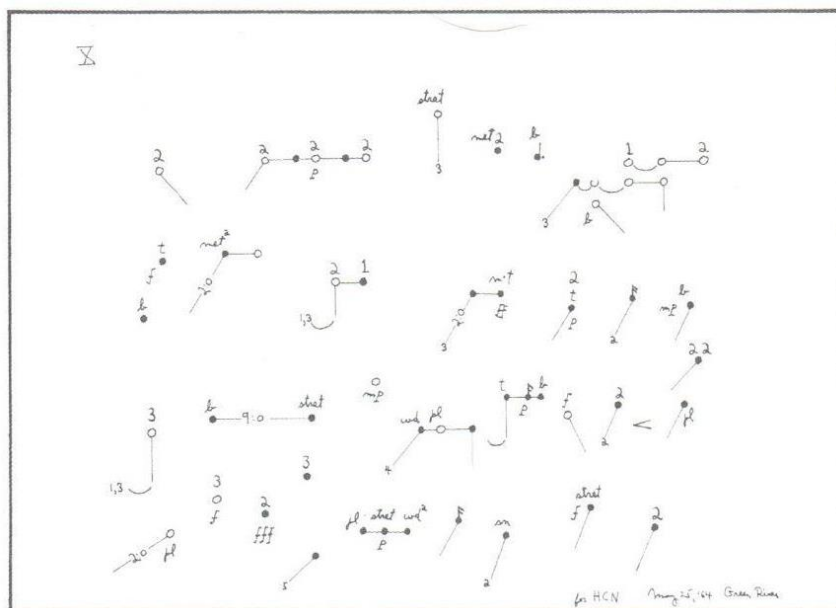
tudo isso, os míticos heróis em seus tronos: Schoenberg, Stravinsky, Ives, Webern, Stockhausen e Cage, que deram suas vidas (e almas) na luta para encontrar – para a burguesia – uma saída para a moribundidade sufocante da música burguesa¹⁸³.

Este é um esboço grosseiro, mas nos basta mostrar a árvore e os seus ramos (não toquei nas raízes desta vez) e fazer a pergunta crucial: onde nesta vasta hierarquia, está a luta por uma nova música que verdadeiramente serve as pessoas? É onde os compositores estão usando um tema mais “socialmente relevante”? Suponho que as *Songs for Tomorrow* de Barry Guy (encomendadas para os *Proms* de 1976) qualificam-se como socialmente relevantes, com seu tema em torno do pathos da pobreza. Dessa mesma forma, o *HPSCHD* de Cage, que, com suas 52 faixas de fitas eletrônicas e sete cravos amplificados simultaneamente tocando música de Mozart e outros compositores, poderia ser dito como um exemplo que reflete a anarquia superficial e a turbulência da situação política atual. Ou é onde os compositores estão tentando escrever música para atrair o público de massa? Bernstein é o único exemplo que me vem à mente.



Excerto da partitura *Treatise* (1963-7) (CARDEW in PRÉVOST, 2006, p.260).

¹⁸³ Qual é o lugar da música gráfica nesta hierarquia? A notação gráfica é parte integrante do mesmo, no sentido de que novas técnicas e novos procedimentos exigem novas notações e estes são obrigados a ter um certo caráter "gráfico", desde que sejam novos. No entanto, a "música gráfica" como gênero já está em seu túmulo.



Última página da partitura *For 1, 2 or 3 People* (1964) de Christian Wolff (WOLFF in PRÉVOST, 2006, p.260).

Excerto da parte para piano solo de *Concert for Piano and Orchestra* (1957-8) de John Cage (CAGE in PRÉVOST, 2006, p.261).

Ou a árvore inteira serve a burguesia, independentemente de todas as escaramuças acontecendo ao longo dos ramos e galhos? É possível, de fato, que a luta por uma música nova que sirva as pessoas não seja realmente travada no campo da música, mas em outro lugar (e não quero dizer no céu). É possível que uma nova música que sirva às pessoas seja uma árvore completamente nova, proveniente de diferentes raízes ideológicas, desenvolvendo folhas, ramos e um tronco durante um longo período, enquanto a velha árvore apodrece em esquecimento, sobrecarregada com seu “patrimônio cultural” até que as pessoas um dia venham e cortem-a – ou deixem-a em pé como uma lembrança esquelética.

Um último exemplo – não estritamente de “música gráfica”, mas sua notação econômica e elegante justifica sua inclusão e fornece um bom exemplo de uma escaramuça no ramo vanguardista da árvore antiga, a música *Wobbly* de Christian Wolff (1975), escrita para vozes e um conjunto instrumental de 5 partes. Suas quatro seções usam textos da história do trabalho dos EUA no período entre 1908-13: o primeiro é um cenário do Preâmbulo da Constituição dos Trabalhadores Industriais do Mundo (conhecidos como “Wobblies”); o segundo, um cenário de “John Golden e Lawrence Strike” (de Joe Hill); o terceiro contém excertos do Discurso do Cais de Arturo Giovanitti (uma acusação da escravidão assalariada); o quarto é um cenário de parte de um discurso de Bill Haywood, que começa com a frase “foi uma maravilhosa greve”. As composições feitas por Wolff são escassas e bastante monótonas, de modo que o conteúdo do texto determina todo o dinamismo na obra. Na primeira e última seção, as palavras e as sílabas são passadas entre diferentes grupos de cantores de modo a criar um senso de interdependência sensível, como o caminhar sobre um caminho de pedras com os braços dados ou como o passar de mão em mão de algo delicado. O movimento referente a Joe Hill assume a forma de uma canção fronteira de um caráter monódico e irregular. O discurso de Giovanitti é declamado principalmente em contraponto com acordes mal-humorados em uma guitarra elétrica com afinação alterada (uma notação de tablatura é fornecida). O conjunto como um todo é precedido por três músicas de protesto do período, apresentadas de forma bastante direta e em estilo de canto comunitário.

É difícil dizer o efeito que tudo isso terá na performance, e como isso afeta os ouvintes é um dos principais critérios para julgar se uma música é progressiva ou não – mas certas coisas podem ser vistas apenas a partir da partitura. Primeiro, Wolff está pensando em assuntos políticos, e isso deve ser considerado como positivo já que ele escolheu popularizar (não importa quão pequena a audiência) uma passagem da história da classe trabalhadora de seu próprio país. Em segundo lugar, ele se esforçou por uma inteligibilidade completa dos textos

que escolheu – o que não era o caso em outras composições recentes, por exemplo em *Changing the System*. Em terceiro lugar, ele alude – mais ou menos discretamente – a sons e características da música pop. A questão é: tudo isso equivale a uma luta contra o que é reacionário na vanguarda, ou simplesmente constitui uma “alternativa”, o que implica – por causa das relações que prevalecem entre os compositores da vanguarda – que ela está simplesmente em competição com o resto da vanguarda, com base em seu tema “novo” e com relação à certas idiossincrasias de seu estilo e apresentação (no geral o uso de um canto “comum”, etc.)? Tais questões serão discutidas quando a peça tiver sua primeira performance na Inglaterra em 28 de novembro na ICA.

Uma coisa parece certa. Quando pensamos em termos de progressivo/reacionário, novo/antigo em música moderna, temos que lutar para separar o homem de sua música. Se a nova música que serve às pessoas é uma árvore completamente diferente, precisamos das pessoas da antiga árvore para ajudá-la a crescer, mas eles têm que deixar sua música burguesa e visão na velha árvore. Para só então, eles poderem começar a fazer uma música nova a partir da vida e da luta das pessoas. E, quanto mais eles participam da vida e da luta, mais vívida será sua contribuição artística.”E a música gráfica neste contexto?”, Eu ouço um murmúrio editorial. A “música gráfica” sem dúvidas se arcará e ficará confortável no lixo da história.

SOBRAS

A música gráfica é um tipo de notação musical.

Mas difere da notação tradicional em um aspecto muito importante. Considerando que uma partitura tradicional pode ser projetada para se parecer com qualquer coisa, desde a Carta Magna até uma impressão feita por computador (dado os serviços inteligentes de um tipógrafo/designer de música), ou seja, não importa como parece, exceto de um ponto de vista de leitura puramente prática (legibilidade); na música gráfica, a forma gráfica da partitura é marcada pelo compositor – a forma como ela se apresenta é crucial, daí o termo “gráficos musicais” em oposição à notação musical. Mas devemos manter a definição mais ampla de notação musical, como qualquer coisa usada ou destinada a ser usada como uma diretiva para a atividade musical.

No entanto, pode-se dizer de um músico de “improvisação livre” que ele usa o mundo como uma diretiva. E, de músicos indianos ou músicos de jazz que usam normas ou formas estabelecidas, transmitidas oralmente, como modos específicos ou o blues de 12 compassos como diretrizes na produção de música. Mas, embora essas coisas direcionam o músico ao

tocar, ele não precisa ler. A diretiva escrita é o desenvolvimento característico que levou à separação do compositor como um tipo distinto de músico; como alguém que trabalha com a cabeça, portanto, dominante (na sociedade burguesa) sobre aqueles que trabalham com as mãos (os músicos).

O compositor de música gráfica define-se em oposição à essa separação, mas apenas sucede em aumentá-la. Como? Ao compor “graficamente”, ele tenta reapropriar um papel manual; ele não mais simplesmente escreve, ele desenvolve habilidades gráficas. Ele também tenta remover (em maior ou menor grau) o aspecto de “leitura” ao se tocar de uma partitura. Mas, ao libertar o músico do domínio da partitura escrita, ele se liberta (se divorcia) da atividade de fazer música.

Do mesmo modo, com sua habilidade manual (gráfica) recentemente adquirida: não existe uma estrutura convencional para vincular sua nova habilidade com a habilidade dos músicos. Para tomar dois extremos (e essas coisas realmente acontecem no arcano mundo da música de vanguarda): uma grande quantidade de esforço ao tocar pode ser implementada ao fornecer uma renderização musical do rabisco de uma criança; e, inversamente, alguém que nunca antes tocou violino pode, no entanto, usá-lo para interpretar uma partitura gráfica altamente refinada (assumindo certas predisposições intelectuais).

O papel das fantasias ociosas no desenvolvimento da notação.

Um monge renascentista projeta uma composição na forma da Virgem Maria, ou um fabricante de cartões do dia de São Valentino dobra uma melodia na forma de um coração. Aquele é a meditação devocional e o outro um truque comercial – nenhum deles tem nada a ver com a música. Para um compositor caducar em tais conceitos, equivale a uma desculpa, uma incapacidade de entender ou reconhecer a capacidade expressiva da música, tal qual essa transmite idéias. O que decide se uma forma ou um sistema de notação sobrevive é a sua viabilidade, seu atual desenvolvimento na práxis musical.

É uma visão bastante equivocada – semelhante à que sustenta que os computadores fazem do raciocínio algo redundante, ou uma besteira equivalente – que uma notação altamente desenvolvida (por mais mecânica que seja na sua concepção) elimina a função interpretativa dos artistas. É verdade que a complexidade da notação atingiu proporções intimidadoras na música de vanguarda da década de 1950, mas isso não ameaçou essencialmente o papel interpretativo do artista. Isso o reduz; e um caso pode ser feito ao dizer que essa redução na

área da flexibilidade interpretativa torna a área restante muito mais crucial. Toda a questão da redução e da “liberdade” interpretativa depende se você vê a relação compositor/intérprete como antagonista, em que cada caso cada polegada de liberdade interpretativa será vivamente contestada. O compositor não vai descansar até que ele tenha eliminado completamente o performer (por exemplo, através da música eletrônica ou de instrumentos mecânicos, ou de instrumentos auto ativados), e o performer não vai descansar até que ele tenha banido o compositor (no caso da improvisação livre). Os performers podem ser encontrados em locais onde pessoas os acolhem (aliviando-os de um fardo). Compositores podem ser encontrados onde se desprezam a improvisação (como uma entrega ao subjetivismo) e em outros que o recebem (eles podem usá-lo para colocar vigor em suas músicas). Muito depende do que se está falando da música eletrônica e da improvisação livre e quem está falando sobre isso. Nada conclusivo irá emergir de anedotas.

Desde a existência da música composta (ou seja, desde que se tem compositores como um tipo distinto de músico), compositores e intérpretes colaboraram na produção de música. Dentro desta colaboração, houveram todos os tipos de colisões diretas, desentendimentos ideológicos e estilísticos, desistências e acordos, no entanto, a colaboração é fundamental.

Assim como a produção de um avião a jato é inconcebível sem as habilidades de projeto e gerenciamento, também uma forma orquestral complexa que comunica uma ideologia definitiva é inconcebível sem as habilidades da composição. Naturalmente, não há a necessidade de ser um único compositor individual, nem alguém que não seja também um intérprete, mas o ato da “composição” é uma necessidade.

Compor é se ter uma concepção geral do que deve ser comunicado, combinado com o conhecimento e a experiência: e nesta base também há a busca e a invenção – dos meios musicais necessários para transmitir isso. Isso incorpora o princípio fundamental do que é um novo conteúdo que clama a existência de novas formas, e que, sem novos conteúdos, todas as novidades formais se reduzem a trivialidades e decoração.

Desde que primariamente compositores e intérpretes colaboram, a divisão do trabalho entre eles não é uma linha estanque e nítida. Na crise do formalismo extremo que ocorreu na vanguarda do pós-guerra (os títulos são indicativos: *Structures*, *Kontrapunkte*, etc.), uma reação era inevitável. As palavras-chave como “Forma Aberta” e “Indeterminação” que se derivaram dos Estados em meados da década de 1950 foram recebidas ansiosamente por jovens vanguardistas que se sentiram sufocados pelo determinismo dominante da cena européia. Sob essas palavras, o gênero da música gráfica floresceu. Não só restabeleceu o intérprete como

participante ativo de forma não mecânica no processo musical, mas também permitiu aos músicos improvisadores (que muitas vezes não aprenderam notação tradicional) e aos amadores a participar da produção da música de vanguarda.

ANEXO E

A Função do compositor na luta de classes

Originalmente chamado *Role of the composer in the class struggle* (CARDEW apud PRÉVOST, 2006), o texto é originalmente um manuscrito que serviu de notas preparatórias para uma comunicação, provavelmente feita em 1978 – local desconhecido.

Começarei falando sobre dois movimentos culturais que ocorreram na Grã-Bretanha em 1977. Primeiro, o “Jubileu de Prata”, as celebrações do 25º aniversário da ascensão de Elizabeth II, no curso do qual, a cultura mais chauvinista foi despejada em grandes quantidades sobre o povo. Em segundo lugar – e este foi um fenômeno internacional – a comemoração do 150º aniversário da morte de Beethoven.

A rainha, a família real, a instituição da monarquia como um todo é considerada pela maioria das pessoas com indiferença, como uma piada ou com raiva. O Jubileu de Prata partiu para convencer as pessoas de que a) a Rainha é uma espécie de ser imparcial, acima de todas as distinções de classe, apartidária e benevolente. E, b) além disso, a própria monarquia é uma grande instituição que representa a “grandeza” britânica. Para levar a cabo esta campanha publicitária, cada área da cultura foi convocada – o cinema, a TV, cartazes, etc. e a música. No lado da música pop, tivemos os *Sex Pistols* “God Save the Queen”, com seu pôster da *Union Jack*, e o chamado single “chiclete”, “Queen Elizabeth”. No lado da música clássica, Malcolm Williamson – Mestre da *Queen's Music* – se juntou a John Betjeman e escreveu um atrozmente sentimental Hino do Jubileu. Obviamente, isso não iria convencer ninguém a apoiar a Monarquia, então, a ênfase principal estava na tradição da música clássica na Inglaterra em associação com a Família Real. Algumas *Odes* de corações escritas por Purcell foram utilizadas; assim como todos os tipos de anedotas sobre o talento musical de Henrique VIII e George III. Todas as gravadoras e editoras produziram material para o Jubileu e a imprensa musical foi à praça [*went to town*] na promoção da chauvinista música nacional britânica.

A figura central era o compositor Edward Elgar. Este compositor foi adorado pela família real por causa de suas chauvinistas marchas, canções, oratórios, etc. Em particular sua *Land of Hope and Glory*, que glorifica o Império Britânico como aquele que traz liberdade e progresso aos países coloniais. Quando a letra lhe foi proposta, até mesmo Elgar ficou desconfiado. Mas quando ficou claro que o Rei as queria utilizar, ele consentiu. Elgar era um laiaio bajulador dos imperialistas britânicos.

Ponto seguinte: Elgar foi um instrumento de uma determinada política dos imperialistas britânicos, a qual eles perseguem desde que começaram a construir o império. Esta política

consiste em tentar ganhar o apoio das pessoas comuns para a agressão imperialista britânica contra os outros países do mundo. Dizem às pessoas que os povos de outros países são selvagens e incapazes de governar a si mesmos, que não estão prontos para a democracia etc. etc. – ideias que implicam primeiramente na superioridade do povo britânico e, em segundo lugar, na superioridade do povo branco; ao cultivar tais ideias, os imperialistas britânicos implementaram suas políticas racistas de supremacia branca. Ao fazer uma constante propaganda da grandeza britânica e da “supremacia branca”, eles tentaram conquistar o apoio das pessoas comuns por suas atrocidades em todo o mundo. Elgar concordou com essa política, participou conscientemente e assim garantiu o ódio de todas as pessoas progressistas. Isso não é falado levemente: esse chauvinismo e falso patriotismo formam a base do movimento fascista na Grã-Bretanha, e todo o exercício do Jubileu de Prata foi estreme [*manure*] para o movimento fascista – deu-lhes todas as oportunidades para crescer.

Por esta razão, era absolutamente necessário se opor ao Jubileu de Prata e trazer à tona as questões reais. O Partido Comunista da Inglaterra (Marxista-Leninista) organizou uma campanha, “Abaixo a Monarquia” para promover os fatos da questão de que, a rainha é a principal monopolista capitalista, uma parasita, de que a Monarquia é uma instituição racista e colonialista que historicamente colaborou com o fascismo e é usada para promover o fascismo atualmente. Dentro dessa campanha, eu e outros músicos da *Progressive Cultural Association* [PCA] realizamos vários shows nas principais cidades da Inglaterra sob o lema “Abaixo a Monarquia”. Nós tocamos músicas anti-fascistas e anti-monarquistas de todo o mundo, e escrevemos uma nova canção para resumir os sentimentos do povo trabalhador da Grã-Bretanha: “Derrubar a Union Jack, Trabalhadores britânicos / Ela é uma bandeira de agressão e guerra / Pertence às classes dominantes / e nós não a apoiaremos mais”. A cantemos ao som de uma música irlandesa.

CANÇÃO

Uma breve digressão: Por que o patriotismo irlandês é OK e o patriotismo britânico é reacionário? Por que cantamos uma canção anti-nacionalista com uma música nacionalista irlandesa? A diferença básica é que a Irlanda é uma nação oprimida (oprimida pelo imperialismo britânico e outras forças) que luta pela independência nacional, enquanto a Grã-Bretanha é uma nação que oprime outras nações. Por essa razão, o nacionalismo na Grã-Bretanha é uma força opressiva, enquanto o nacionalismo na Irlanda é uma força de libertação.

É claro que existe o chauvinismo irlandês – você o encontra nos círculos da RCA, onde existe a ideia de que todos os britânicos são ruins e deveriam ser mortos – isso é reacionário, prejudica a luta, porque interfere na unidade dos britânicos e dos irlandeses em sua luta contra o inimigo comum: a classe dominante britânica.

O segundo movimento cultural do ano passado foi um evento internacional: a celebração do 150º aniversário da morte de Beethoven. No PCA, nós assumimos a tarefa, no início do ano, de produzir um artigo sobre Beethoven; este artigo ainda não apareceu. Ainda não tomamos uma posição definitiva sobre Beethoven.

No entanto, tudo o que posso fazer é prestar contas acerca do nosso pensamento sobre a questão. A primeira coisa é rejeitar a ideia – promovida por Ernest Newman durante o 100º aniversário – de que Beethoven era o veículo para o divino se manifestar na terra. Atualmente, nós não aceitamos que o gênio é um mistério absoluto, transcendendo espaço e tempo, etc. A maioria das pessoas agora concorda que os compositores são um produto de sua época e de sua sociedade, e que Beethoven era um filho da Revolução Francesa, um eloqüente porta-voz das idéias burguesas em um período em que esses ideais lutavam pela supremacia na Alemanha, e contra as forças atrasadas do feudalismo moribundo. Entre os musicólogos sérios, aceita-se que Beethoven escreveu música política de modo que seu conteúdo refletia o movimento revolucionário burguês. No entanto, entre os marxistas, outra visão metafísica se afirmou para substituir a antiga visão metafísica de que o gênio de Beethoven transcende o tempo e o espaço. Esta nova visão (não tão nova – pois remonta a 1940) sustenta que o aspecto revolucionário e progressivo de Beethoven é algo eterno, que transcende o tempo e o espaço que, por meio disso, eles querem dizer que a música de Beethoven é revolucionária e progressiva em termos da revolução proletária em curso hoje. Assim, você encontra livros divertidíssimos que promovem Beethoven – com uma certa coloração marxista – sendo produzidos na Alemanha Oriental. Você encontra o antigo DKP na Alemanha Ocidental publicando um registro de Beethoven em 1970 para marcar o 200º aniversário de seu nascimento; e mais recentemente você encontra o novo regime na China (após a morte de Mao e o golpe contra a chamada “Camarilha dos 4”) transmitindo parte da quinta sinfonia na data do aniversário do ano passado.

No campo da cultura, como em todos os outros campos, há um antagonismo irreconciliável entre o proletariado e a burguesia: o que é bom para nós, é ruim para eles e o que é bom para eles, é ruim para nós. Então Beethoven, que é eminentemente bom para a burguesia, como é óbvio a partir da ampla promoção que ele recebe, é ruim para a classe trabalhadora. O exemplo mais marcante é a sua escolha de texto para a 9ª Sinfonia: “Todos os

homens são irmãos” é um slogan burguês que encobre as contradições de classe na sociedade e prega a colaboração de classes.

Alguém me disse, “Vocês, marxistas, são muito preto no branco”, portanto, neste ponto, devemos entrar em um dos tons de cinza. No entanto, a discussão até agora tem sido sobre compositores mortos e é muito importante chegar ao presente e falar da participação viva dos compositores de hoje na luta de classes – e como essa participação pode se tornar consciente e progressiva. Então vamos traçar uma linha sob este preâmbulo – e retornar a ela para a discussão se as pessoas quiserem.

Nós somos parte do meio da música clássica, nossa música fala a uma seção particular da sociedade: o estrato educado. Nós, do estrato educado, somos educados para considerar essa herança musical como nossa. Através da nossa escolaridade nos apropriamos dessa música e ela se torna parte de nossa cultura. Torna-se um privilégio que nos distingue das massas trabalhadoras, e que nos separa delas, e nos dá a impressão de sermos superiores à classe trabalhadora. Do ponto de vista da classe trabalhadora, essa cultura é hostil e opressiva, é algo desfrutado por todos os abastados e seus puxa sacos pequeno-burgueses em salas de concerto bem aquecidas e salas de aula como essa, às quais a classe trabalhadora não tem acesso na sociedade capitalista. Essa cultura não é apenas hostil pelo simples fato de ser um privilégio ao qual as pessoas trabalhadoras não têm acesso, é hostil em virtude de seu conteúdo e ideologia. As peças e óperas burguesas não dizem respeito à vida das pessoas trabalhadoras e não expressam suas aspirações e esperanças: tratam de indivíduos – heróicos ou miseráveis – que lutam contra suas contradições internas, agonizam sobre estados subjetivos ou tratam sobre assuntos abstratos desinteressantes.

Assim, todo este campo da cultura burguesa (incluindo a música clássica) é estranho para a classe trabalhadora e é um fardo nas suas costas. É parasita, no sentido que, sem o trabalho produtivo dos trabalhadores, não haveria mais valia para fazer e distribuir essa cultura extravagante. Em suma, é reacionária e opressiva.

Há apenas uma estrada onde o compositor pode desempenhar um papel progressivo na luta de classes, romper com o *establishment* cultural burguês e ir para o meio dos trabalhadores. E há apenas uma maneira progressiva de se juntar junto dos trabalhadores, e ela é participar na organização da derrubada do sistema opressivo.

Isto é muito preto no branco, e porque esta é uma questão de princípio, tem que ser preto no branco – em questões de princípio, não há tons de cinza. Mas não deixe ninguém distorcer isso com más intenções e dizer “Ou você é um compositor burguês ou você é um revolucionário,

não há nada entre os dois”. Isto não é o que eu disse. O que eu disse é que há apenas uma estrada e as características das estradas é que elas têm comprimento e levam de um lugar para outro. O importante é pisar nesta estrada e continuar perseverando nela; através de um longo e árduo processo de luta, de remodelar o pensamento através da prática e da participação, nós definitivamente podemos servir ao povo e contribuir para a causa revolucionária da classe trabalhadora. Obviamente, nem todo mundo vai percorrer o caminho até o fim, mas enquanto eles se mantiverem nessa estrada, eles são progressistas, independentemente de quão longe eles chegarem. Mas se não pisarmos nesta estrada, e apenas tentarmos aplicar algum marxismo, por exemplo, a alguns problemas de composição musical, ou traçarmos nossas carreiras musicais escrevendo sobre a classe dominante – então não daremos nenhuma contribuição, e pelo contrário, continuará a ser um pesado peso nas costas do povo.

Tendo pisado nessa estrada, o que acontece com o compositor burguês? Ele ainda tem um emprego e tem que ganhar a vida, e não há nada de errado com isso. Aqui neste festival burguês há muito a ser feito: levantar as questões certas para a discussão, encorajar a luta por mais democracia, lutar contra as idéias atrasadas e inspirar os músicos a se engajarem na luta e se integrarem com as massas e assim por diante. Uma vez que a grande maioria dos músicos é ideologicamente oprimida e materialmente explorada, existe uma grande corrente subjacente de resistência ao domínio burguês. O compositor progressista tem que aproveitar esse recurso, unir as pessoas e os ideais da classe trabalhadora e transformá-los em uma força de combate. No curso disto, a burguesia tentará se livrar de nós e nós teremos que revidar. Mas a principal coisa a lembrar é que apenas a classe trabalhadora pode liderar uma luta bem-sucedida contra a burguesia.

Antes de abrir o debate, uma última palavra sobre o conceito de “Arte que serve ao povo”. Será a arte algo que o povo precisa? E a arte pode ser dada ao povo?

Eu não sou nenhum liberal que deixará esta pergunta provocativa sem resposta! Uma das grandes questões que o socialismo tem que resolver é a divisão entre trabalho mental e trabalho manual. A arte é uma síntese: expressa de maneira física e concreta os ideais espirituais de uma sociedade. É o povo revolucionário que criará a arte da revolução. A partir de sua atividade revolucionária virá a arte revolucionária. Em nossa experiência no PCA, artistas treinados muitas vezes impõem suas concepções de arte – sobre o que é a arte e sob que padrões aplicá-la às pessoas. O ponto é servir o povo sendo uma pessoa – para nos dedicarmos a resolver quaisquer problemas que ele possa estar enfrentando – e não como um artista. Ao ficar lado a

lado com o povo trabalhador na batalha, compartilhando o bem e o mal com eles, estaremos então em posição de fazer alguma arte que seja do povo e para o povo.

A ideia de que os artistas podem fazer uma contribuição puramente cultural para a revolução é uma ideia burguesa; baseia-se na concepção do artista como um indivíduo especial com uma maneira especial de olhar o mundo. É por isso que os revisionistas amam tanto Beethoven: sua contribuição para a revolução burguesa foi puramente cultural: ele não saiu para lutar por isso, ele apenas escreveu música para isso. E os revisionistas tentam dizer que o mesmo acontece com a revolução proletária – que você pode fazer sua contribuição a partir de uma poltrona ou de um caderno. Mas como eu disse: essa revolução é diferente, e é muito comum os artistas se colocarem no caminho da arte revolucionária e se oporem a ela; os combatentes revolucionários têm que deixar de lado seus camaradas culturais para produzir a arte revolucionária.

Eu terminarei com uma música cantada por um camarada irlandês, um cantor amador.