

A - 331507
B - 69340

UNESP – Universidade Estadual Paulista
Instituto de Artes

ALINE ROMEIRO PEREIRA

NO LIMIAR DAS ARTES: LIBERDADE E CONTROLE NO GRAFISMO MUSICAL
EUROPEU E NORTE-AMERICANO DE 1950 A 1970.

**NO LIMIAR DAS ARTES: LIBERDADE E CONTROLE NO GRAFISMO MUSICAL
EUROPEU E NORTE-AMERICANO DE 1950 A 1970.**



2010000622

**T/UNESP
781.61
P436n**

São Paulo

2005

ALINE ROMEIRO PEREIRA

**NO LIMIAR DAS ARTES: LIBERDADE E CONTROLE NO GRAFISMO MUSICAL
EUROPEU E NORTE-AMERICANO DE 1950 A 1970.**

Dissertação apresentada ao Instituto de
Artes da UNESP como exigência
parcial para a obtenção do título de
Mestre em Música.

Orientadora: Prof^a Dr^a Lia Tomás

BIA

São Paulo

2005



Autora do trabalho: Aline Romeiro Pereira

Título do trabalho: No limiar das artes: liberdade e controle no grafismo musical europeu e norte-americano de 1950 a 1970.

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da UNESP como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

São Paulo, 18 de agosto de 2005.

Banca examinadora:

Profª Drª Lia Tomás (UNESP)

Prof. Dr. John Boudler (UNESP)

Prof. Dr. Silvio Ferraz (UNICAMP)



ACADEMIA DE CIÊNCIAS

- A professora e pesquisadora que desenvolveu os primeiros estudos sobre a evolução dos
- trabalhos e, especialmente, a evolução
- A Luciana, pela gestão institucional e pela evolução do trabalho
- A Wladimir Mattos, pela contribuição para a evolução do trabalho e pela
- qualidade do trabalho
- A Maria Tereza e a Maria Tereza, pela qualidade do trabalho e pela
- qualidade do trabalho
- A João Paulo Mattos, pela qualidade do trabalho e pela qualidade do trabalho
- A Leonardo Mattos, pela qualidade do trabalho e pela qualidade do trabalho
- A Mariana Mattos, pela qualidade do trabalho e pela qualidade do trabalho
- A Thiago Mattos, pela qualidade do trabalho e pela qualidade do trabalho
- A Silvio Mattos, pela qualidade do trabalho e pela qualidade do trabalho
- A Dora Mattos, pela qualidade do trabalho e pela qualidade do trabalho
- A CAPES, pela qualidade do trabalho e pela qualidade do trabalho

A Wlad Mattos
deux

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que colaboraram de diversas formas para a realização deste trabalho e, especialmente, agradeço:

A Lia Tomás, pelo gentil acolhimento e pela orientação da pesquisa.

A Wladimir Mattos, pelo acompanhamento contínuo e atencioso à evolução do trabalho e pela cuidadosa revisão do texto.

A Martha Herr e a John Boudler, pelos preciosos apontamentos feitos na ocasião da qualificação.

A Jean-Yves Bosseur, pela entrevista concedida e pelos conselhos em relação ao tema da pesquisa.

A Leonardo Martinelli, pelo auxílio com a língua francesa na ocasião da entrevista.

A Mireille Laurent, pela tradução atenciosa da entrevista.

A Thiago Rocha, pelas valiosas discussões, pelo apoio técnico e pela revisão do trabalho.

A Sílvio Ferraz, pela atenção e participação na banca de defesa desta dissertação.

A Dorotea Kerr, pelo apoio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNESP.

À CAPES, pelo auxílio financeiro à realização desta pesquisa.

RESUMO

A notação musical grafista surgiu das experimentações realizadas pelas vanguardas musicais do século XX, a partir do contexto das poéticas da indeterminação. O grafismo se caracteriza pela configuração não-habitual de registros gráficos na partitura. Esta pode chegar a consistir em algo semelhante a um desenho ou uma pintura, provocando os limites entre as Artes Visuais e a Música. Esta notação foi desenvolvida em princípio por alguns compositores norte-americanos da “Escola de Nova York”, e também por alguns compositores europeus. Há concepções em que o grafismo pressupõe uma improvisação livre e outras em que a partitura grafista não pode se confundir com improvisação, pois é uma situação de escolha controlada. O objetivo desta pesquisa é estudar os diferentes usos da notação grafista por alguns compositores norte-americanos e europeus de 1950 a 1970 através de uma contextualização histórica e estética do referido período, a fim de verificar a adaptação dos conceitos de “improvisação” e “escolha controlada” à idéia de grafismo musical. O método utilizado é compreensivo-interpretativo para a parte histórica e analítico-comparativo para as obras grafistas. A hipótese é que o grafismo envolve os dois conceitos, pois improvisação e escolha controlada possuem relações de similaridade e conjugação. Parte-se da premissa de que a improvisação se fundamenta em situações de escolha controlada. Em decorrência da análise, observamos dois tipos gerais: o *grafismo-código* e o *grafismo-estímulo*. Nesta perspectiva, conforme cada caso, ambas as noções em questão podem se adaptar às obras que apresentam notação grafista. A pesquisa contribui para o esclarecimento do próprio conceito de grafismo, enfatizando a riqueza de idéias existente nesta época e as particularidades presentes nos usos deste tipo de notação.

Palavras-chaves: grafismo, notação, improvisação, interpretação musical, vanguardas.

ABSTRACT

The musical graphic notation has resulted from musical vanguards experimentations of XXth century. The graphics is characterized by its non-habitual configuration of graphic registers on score, and this can to approach something similar to a drawing or a painting, affronting the limits between Visual Arts and Music. Some American composers, especially by the “New York School”, and by some European composers, developed this type of notation too. There are conceptions that graphic scores implies a free improvisation by performer, and, otherwise, that graphic score cannot be confused with improvisation, because is only a “controlled-choice” situation. The goal of this research is studying uses of graphic scores by some American and European composers since 1950 to 1970, through a historic and aesthetic study of the cited period, in order to verify the adjustment of the concepts “improvisation” and “controlled-choice” to musical graphic idea. The utilized method is comprehensive-interpretative for the historic part and analytic-comparative for the graphic works. The hypothesis of this research is that graphic scores involve both concepts, because improvisation and controlled-choice have similarity and conjugation relationships. Our premise is that improvisation is based upon controlled choice situations. By reason of analysis, we observed two general types: *code graphics* and *stimulant graphics*. In this perspective, according to each case, both notions in question may be appropriately applied to works what show graphic notation. This research contributes for the elucidation of own musical graphics concept, emphasizing the existent ideas wealth in this time and the present particularities in uses of this notation.

Keywords: graphic score, notation, improvisation, musical interpretation, avant-garde.

RÉSUMÉ

La notation musicale graphique apparaît des expérimentations réalisées par les avant-gardes musicales du XX^{ème} siècle. Le graphisme se caractérise par la configuration non habituelle de registres graphiques dans la partition. Celle-ci peut arriver à consister quelque chose de semblable à un dessin ou une peinture, qui provoque les limites entre l'Art Visuel et la Musique. Cette notion a été développée en principe par des compositeurs américains de l'École de New York et aussi par des compositeurs européens. Il y a des conceptions où le graphisme présume une improvisation libre et d'autres où la partition graphique ne peut pas se confondre avec l'improvisation, parce que c'est une situation de choix contrôlé. Le but de cette recherche, c'est d'étudier les différents usages de la notation graphique par quelques compositeurs américains et européens de 1950 à 1970, à travers d'une étude historique et esthétique de la période citée, pour vérifier l'adaptation des concepts "d'improvisation" et de "choix contrôlé" à l'idée du graphisme musical. La méthode utilisée est compréhensive interprétative pour la partie historique et analytique comparative pour les œuvres graphiques. L'hypothèse est que le graphisme enveloppe les deux concepts, parce que l'improvisation et le choix contrôlé ont des rapports de similarité et conjugaison. On part de la prémisse dont l'improvisation se fonde sur les situations de choix contrôlé. À partir de l'analyse, nous observons deux types généraux: le *graphisme code* et le *graphisme stimulant*. En cette perspective, dépendant chaque cas, les deux notions en question peuvent s'adapter aux œuvres qui présentent la notation graphique. La recherche contribue à l'éclaircissement du propre concept de graphisme, soulignant la richesse d'idées existante à cette époque et les particularités présentes dans les usages de ce type de notation.

Mot-clé: partition graphique, notation, improvisation, interprétation musicale, avant-garde.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1: CONTEXTOS E CONCEITOS PARA O GRAFISMO MUSICAL	15
1.1 Contextos estético e histórico do final do século XIX até entornos de 1970	15
1.2 Grafismo e notação musical	59
CAPÍTULO 2: A NOTAÇÃO GRAFISTA NOS EUA E NA EUROPA	73
2.1 Música experimental e indeterminação	73
2.2 Grafismo nos EUA	83
2.3 Grafismo na Europa	121
CAPÍTULO 3: GRAFISMO, IMPROVISACÃO E ESCOLHA CONTROLADA.....	141
3.1 Uma tipologia básica: grafismo-código e grafismo-estímulo	141
3.2 Efeitos visuais	145
3.3 Grafismo na música eletroacústica	149
3.4 Improvisação ou escolha controlada?	153
3.4.1 Grafismo e improvisação	155
3.4.2 Grafismo e escolha controlada	171
3.5 Composição, interpretação e performance	176
3.6 Modelos de grafismo e seus procedimentos	180
3.6.1 Exemplos de grafismo-estímulo	180
3.6.2 Exemplos de grafismo-código	193
CONCLUSÕES.....	202
BIBLIOGRAFIA	207
ICONOGRAFIA.....	216
PARTITURAS ILUSTRADAS	219
FONOGRAFIA.....	222
APÊNDICE A – Entrevista com o musicólogo e compositor francês Jean-Yves Bosseur (tradução)	225
APÊNDICE B – Entretien avec le musicologue et compositeur français Jean-Yves Bosseur (transcription).....	235

Observação: todas as traduções são de responsabilidade da autora, exceto aquelas cujos tradutores estão indicados na bibliografia.

INTRODUÇÃO

O grafismo musical surgiu das experimentações realizadas pelas vanguardas musicais da primeira metade do século XX e exerceu um papel fundamental no desenvolvimento da música contemporânea, principalmente no que tange a transformação de sua concepção estética e do paradigma musical tradicional. O grafismo se caracteriza pela configuração de registros gráficos não-habituais na partitura, de modo que esta chegue a consistir em algo semelhante a um desenho ou uma pintura, provocando os limites entre as Artes Visuais e a Música. Este tipo de notação foi mais desenvolvido na música durante as décadas de 1950 e 1960, em uma época extremamente conturbada da história, seguinte a duas guerras mundiais. Esta notação musical faz uso extenso das poéticas do acaso e da indeterminação, sendo contemporânea e diretamente oposta – no entanto complementar e não excludente – às estruturadas técnicas seriais de composição.

A escolha deste tema remete a “Estratégias interpretativas de obras contemporâneas para piano que envolvam grafismo”, trabalho de iniciação científica realizado durante nosso curso de graduação em música com habilitação no instrumento piano. Neste período, a pesquisa estava voltada para a performance instrumental. Entretanto, houve a necessidade de estudar os conceitos, as implicações e as contradições que o grafismo encerra, levando o tema a se aproximar do campo referente à musicologia. Inicialmente, a escolha do tema trouxe algumas dificuldades, como a escassez de partituras grafistas nos acervos brasileiros e a falta de seriedade dos próprios músicos em relação a este repertório.

Muitos compositores em todo o mundo fizeram uso da notação grafista. Para efeito de delimitação, escolhemos a Europa em geral e os EUA, país americano onde houve um movimento pioneiro de criação do grafismo e que atua como antípoda do pensamento musical europeu. Assim, estudamos nesta pesquisa a notação musical grafista dos compositores

europeus e norte-americanos mais significativos, em suas obras datadas de 1950 a 1970, período de surgimento e de efervescência do grafismo no contexto musical do século XX.

Nesta época, o grafismo foi desenvolvido, inicialmente, por alguns compositores norte-americanos, notadamente da chamada “Escola de Nova York” (integrada por John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff e Earle Brown), além de Philip Corner, Robert Moran, entre outros. Posteriormente, alguns compositores europeus também fizeram uso desta notação, como Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Luciano Berio, Dubravko Detoni, Sylvano Bussotti, André Boucourechliev, Cornelius Cardew, Roman Haubenstock-Ramati e Anesthis Logothetis.

É possível observar que, nas partituras grafistas, a liberdade e o controle interpretativo variam amplamente conforme o compositor e a obra. Contudo, nota-se a existência de dois tipos de grafismo, que exercem funções diferentes. Há grafismos direcionados ao estímulo interpretativo, que introduzem indeterminação na música por meio de registros gráficos não-habituais na partitura. Através deste grafismo, o compositor concede ao intérprete, em maior ou menor grau, uma certa responsabilidade na criação musical, tornando-o um co-criador da obra. Deste modo, a notação grafista promove uma relação extremamente aberta entre compositor, executante e público, até mesmo suscitando dúvidas quanto a estes próprios papéis já antes fixados e bem delimitados pela história da música. Há também grafismos que são direcionados à simbolização, quando o compositor, através de registros gráficos identificados como códigos particulares, pretende designar uma sonoridade específica, não contemplada pelos símbolos já existentes.

Com base nas delimitações definidas para esta pesquisa, fazemos uma análise das principais manifestações da notação grafista, definindo uma tipologia básica, isto é, um estudo para caracterização dos tipos básicos de grafismo, além de exemplificar seu emprego diferenciado na música eletroacústica. Devido à ambiguidade inerente ao nosso objeto de

pesquisa, é prudente nos atermos, neste trabalho, somente a estas duas tendências gerais, as quais denominamos grafismo-código e grafismo-estímulo. Respectivamente, uma vai em direção à codificação e outra à estimulação, como dois aspectos distintos que o grafismo pode adquirir, a partir da proposta do compositor ou do intérprete. Neste sentido, o aspecto *código* privilegia o controle pré-estabelecido e o aspecto *estímulo* visa a liberdade interpretativa.

Quando o grafismo apresenta indeterminação dos elementos musicais, diversos autores manifestam a idéia de que este requer uma improvisação por parte do intérprete. A respeito da partitura totalmente grafista *December 1952*, de Earle Brown, tida como a pioneira, Brindle afirma que “qualquer performance da obra será uma improvisação” (BRINDLE, 1987, p. 89). No entanto, o termo “improvisação” é visto com certo receio por outros autores, como inadequado para o contexto das obras grafistas. Salzman, por exemplo, manifesta claramente esta opinião, dizendo que a partitura grafista “não pode ser confundida com improvisação”, pois “é uma situação de escolha controlada” (SALZMAN, 1988, p. 161).

Nesta controvérsia, o grafismo consistiria em situação de improvisação ou em situação de escolha controlada? A partir desta questão, inevitavelmente surgem outras, como: Por que o grafismo não poderia consistir em improvisação? O que se entende por improvisação? O que se entende por escolha controlada? Controlada por quem ou pelo quê?

A hipótese da pesquisa é de que o grafismo consiste nas duas coisas, pois improvisação e escolha controlada possuem relações de similaridade e conjugação. Para isso, parte-se da premissa de que a improvisação se fundamenta em escolhas controladas, ou seja, a improvisação mesma consiste em situação de escolha controlada. A improvisação é entendida aqui como um **processo de criatividade instantânea no ato da performance**. Entretanto, uma situação de escolha controlada não necessariamente envolve improvisação, pois o conceito de escolha controlada é aplicado ao grafismo a partir do âmbito de sua interpretação e o conceito de improvisação se refere somente ao âmbito de sua performance. Nesse sentido,

de acordo com as determinações do compositor, o intérprete pode controlar se suas escolhas serão pré-concebidas, sem improvisação, ou se serão feitas durante a performance da obra, com improvisação.

Para esclarecer estas questões e discutir a hipótese, é necessário verificar os diversos usos da notação grafista aliados aos conceitos e contextos estéticos que abarcam tais usos, além de estudar o que se entende por “improvisação” e por “escolha controlada”. Assim, a presente pesquisa investiga a possibilidade de exclusão e conjugação destes dois conceitos em questão e suas aplicações à notação grafista. Para isso, a fundamentação teórica será feita através de um método compreensivo-interpretativo para a parte histórica, com base na revisão da literatura referente ao assunto, aliado a um método analítico-comparativo para a abordagem da musicografia e fonografia das obras grafistas, de modo a correlacioná-las ao seu contexto e aos seus principais conceitos.

No Capítulo 1, faremos uma contextualização geral da época, das influências e dos conceitos mais abrangentes aos quais se relaciona a notação grafista, bem como uma explicação geral a respeito de suas manifestações, com ênfase nos aspectos histórico e estético. Neste Capítulo, buscamos uma compreensão global do experimentalismo artístico frente ao espírito da época e ao contexto referentes à primeira metade do século XX. A fim de complementar o cenário para o capítulo seguinte, faremos uma breve explicação dos amplos conceitos de “obra aberta” e de “*work in progress*” em relação ao nosso objeto de pesquisa.

No Capítulo 2, veremos o desenvolvimento da música experimental nos EUA e Europa, com ênfase no surgimento das estéticas da indeterminação e da aleatoriedade, as quais propiciaram a criação do grafismo. Faremos uma ambientação da produção musical contemporânea às décadas de 1950 e 1960, destacando-se as principais contribuições para o contexto do grafismo e seus principais compositores. Sobre os EUA, veremos o desenvolvimento da indeterminação e da notação grafista pela Escola de Nova York e por

alguns outros compositores norte-americanos. Posteriormente, veremos um pouco sobre a tendência serialista e aleatória na Europa, a influência de seus principais representantes da Escola de Darmstadt, na Alemanha, bem como a utilização do grafismo por alguns compositores europeus.

No Capítulo 3 apresentaremos o problema fundamental da pesquisa e a nossa hipótese para responder à questão dele decorrente. Abordaremos os conceitos fundamentais para o desenvolvimento da discussão: a tipologia básica do grafismo, a fim de caracterizá-lo e demonstrar suas diferentes manifestações; o que se entende por improvisação e qual seu contexto no século XX; e a idéia de escolha controlada. Além disso, veremos um pouco sobre as manifestações do grafismo como efeito visual, bem como sua utilização na música eletroacústica. Em seguida, tecemos uma explanação sobre o processo do grafismo, que envolve os âmbitos relacionados à sua composição, interpretação e performance, e as correlações e interferências internas que ocorrem nos procedimentos referentes a cada um destes âmbitos. Por fim, apresentamos alguns exemplos de grafismos em conjunto com a análise de suas características, de acordo com a tipologia descrita, verificando também a possibilidade de envolverem ou não improvisação em sua performance.



CAPÍTULO 1: CONTEXTOS E CONCEITOS PARA O GRAFISMO MUSICAL

Este primeiro capítulo é destinado a uma contextualização geral da época e dos conceitos aos quais se relaciona a notação grafista. Devemos responder a algumas questões básicas que circundam o grafismo: o que é, como aparenta, quando surgiu, quem o faz e por quê o faz. Porém, para entendermos o advento e os objetivos do grafismo na música ocidental contemporânea é indispensável, primeiramente, uma ambientação histórica do período que vai do final do século XIX até por volta de 1970. Neste capítulo os aspectos histórico e estético são enfatizados, porque cremos na importância de uma compreensão global do experimentalismo artístico frente ao espírito da época e ao contexto referentes à primeira metade do século XX. Além disso, a fim de complementar o cenário para o capítulo seguinte, referente mais especificamente ao contexto musical contemporâneo, faremos uma breve explicação dos importantes conceitos de “obra aberta” e de “*work in progress*” em relação ao nosso tema.

1.1 Contextos estético e histórico do final do século XIX até entornos de 1970

O advento da notação grafista na música só se tornou possível no contexto da música contemporânea no qual estão presentes as vanguardas artísticas do modernismo. Estas vanguardas estavam inseridas em um ambiente de conturbação generalizada que marcou a transição do século XIX para o século XX e a primeira metade deste, em que se inserem as duas Guerras Mundiais, a Revolução Russa, as doutrinas socialistas e revolucionárias, além

da desenfreada evolução da ciência e da tecnologia. A partir do início do século XX, assistimos a um verdadeiro rompimento com as representações tradicionais de homem, da natureza e do cosmos.

Neste contexto geral, o experimentalismo inerente às vanguardas propôs novas visões de mundo para as artes, criando novos paradigmas. É claro que tudo isso provocou fortes debates, questionamentos e intrigas, os quais veremos com mais detalhes em relação ao campo da música. Hoje é possível observar que essa efervescência nos presenteia com uma riqueza de estilos artísticos, que trazem idéias surpreendentes e que expandem a nossa concepção do que é a arte hoje. Acreditamos que, para um melhor entendimento da época em questão, é de grande valia uma contextualização destes principais acontecimentos, suas personagens e idéias mais significativas.

Durante a maior parte do século XIX, nos campos da Física e da Matemática, “o conhecimento científico repousava tranqüilamente nas bases newtonianas, sobre uma concepção dominante de continuidade e de causa e efeito. A mecânica newtoniana havia se completado com a termodinâmica e o eletromagnetismo.” (D’AMBROSIO, 2003) Sob este pensamento, Pierre Laplace (1749-1827) afirma que o conhecimento do estado total do universo, num determinado momento, garante a certeza de passado e de futuro (apud D’AMBROSIO, *ibid.*). O determinismo, característico desta época, carrega em si uma idéia cômoda de consistência da natureza e da ordem social. A busca de uma fundamentação rigorosa para a matemática, sobre a qual repousa essa consistência, tornou-se um grande motivador da filosofia no século XIX.

Entretanto, estes velhos paradigmas se mostraram insuficientes e foram surgindo alguns impasses. O eletromagnetismo, teorizado em 1872 por James Maxwell (1831-1879), tornar-

se-ia o ponto de partida para os grandes questionamentos dos paradigmas newtonianos.¹ Em 1900, Max Planck (1858-1947) propõe uma solução ao introduzir na Física a teoria da “mecânica quântica”. Em 1905, Albert Einstein (1879-1955) faz uma crítica profunda das noções de espaço e tempo, e também propõe uma nova mecânica, denominada “relativística”. Em 1911, Ernest Rutherford (1871-1937) apresenta a teoria nuclear e, em 1915, Einstein propõe a teoria da relatividade geral, completando o cenário no qual se desenvolveria uma nova filosofia natural. O físico U. D’Ambrosio explica esta nova visão científica nascente, que possui estreita relação com o movimento artístico expressionista:

Com a mecânica quântica e a teoria da relatividade as explicações sobre fatos e fenômenos são procuradas de outra maneira. O universo observado não é mais a fonte principal de explicações. Exige-se uma penetração do observador no que é impenetrável com os meios materiais de que o ser humano dispõe. Assim como o artista expressionista busca outras maneiras de representação, o teórico exige novos instrumentos intelectuais. (D’AMBROSIO, 2003)

Em 1927, o físico Werner Heisenberg apresenta uma questão capital para o determinismo, ao formular o que viria a ser chamado **“Princípio da Incerteza”** (D’AMBROSIO, 2003): ao medir um dos elementos de um par em um micro-sistema, o ato experimental necessariamente destrói a possibilidade de medir o outro.² Nas novas visões de mundo oferecidas pela mecânica quântica, os princípios da complementaridade e da incerteza substituem o determinismo.

¹ O sistema científico proposto por Newton acredita na regularidade de fatos e fenômenos. Como formulado por David Hume (1711-1776), para todo fato E [efeito] há um conjunto de fatos C [causas] que se relacionam mediante um conjunto de descrições (id., 2003).

² Heisenberg, em seu “Princípio da Incerteza”, explica que não se pode observar a posição de um elétron a não ser que se faça algo rebater nele, como a luz (fóton), por exemplo. Deve-se introduzir uma forma de radiação, a qual tem sua própria energia, e essa energia perturbará o caminho do elétron, em maior ou menor grau. Quanto mais precisamente se deseja localizar o elétron, mais será perturbada sua velocidade (e, portanto, sua quantidade de movimento), porque será preciso adicionar mais energia. Por outro lado, quando se quer medir a quantidade de movimento do elétron (expressa através de sua velocidade), deve-se minimizar a interferência da radiação. Mas fazendo isso, torna-se impossível localizar precisamente a posição do elétron. Enfim, a radiação de alta energia fornecerá dados mais precisos sobre a posição do elétron em um dado momento, enquanto que destrói a evidência de sua velocidade inicial. Já a radiação de baixa energia fornecerá dados mais precisos sobre a rapidez com que ele se move em um dado tempo, enquanto que encobre os dados sobre sua localização. Além disso, o próprio ato de observar a posição de um elétron fará com que ele “se comporte” mais como uma partícula, enquanto que o ato de medir sua energia fará com que ele “se comporte” mais como uma onda (HEISENBERG, 1999).

Há uma clara sintonia das novas idéias da física com a grande inquietação do início do século XX, evidenciada na efervescência artística do Expressionismo. A adoção de uma nova lógica que aceita um amplo leque de possibilidades, e a não aceitação de verdades absolutas, posturas características da ciência nesta época, apresentam uma relação íntima com as propostas da filosofia e do experimentalismo artístico contemporâneo. Em meados do século XX, as artes visuais e a música caminhavam para a incorporação do acaso no processo criativo. O questionamento sistemático das vanguardas sobre os paradigmas artísticos tradicionais – no caso da música, especialmente sobre a noção de obra, a função da notação e as relações entre compositor, intérprete e ouvinte – também estão diretamente de acordo com essa nova postura científica e filosófica:

Na década de trinta começa a se delinear uma nova visão de homem. O universo quântico se refere à totalidade, na qual estão inseridos o indivíduo e o outro, o observado e observador, completando-se. As relações humanas são essenciais, nenhum indivíduo é sem o outro. A sociedade e, por conseguinte, a humanidade, se faz não pela soma dos indivíduos, mas pela relação entre eles. (D'AMBROSIO, 2003)

A vida cotidiana das pessoas também é irreversivelmente modificada com a nova tecnologia:

O homem comum, não importa seu grau de instrução, foi afetado pelas manifestações da nova ciência, particularmente por meio de uma nova tecnologia, que chegava ao maravilhoso. Igualmente afetada foi sua procura de explicações sobre um observável mais rico, que teve como consequência um imaginário muitíssimo mais estimulado. Essa ampliação do domínio do imaginário se manifestou nas representações do real, particularmente nas artes. (id., 2003)

Esta estimulação do imaginário será extremamente importante para o desenvolvimento dos movimentos artísticos de vanguarda e, posteriormente, também para a estética da indeterminação na música, propiciando o aparecimento da notação musical grafista e verbal. É principalmente sobre estes tipos de notação que se baseia a música “intuitiva”, idealizada pelo compositor K. Stockhausen, mas também proposta por C. Wolff, J. Cage, entre outros,



na qual o intérprete dispõe de poucas e vagas instruções na partitura, fazendo com que exercite seu potencial criativo. Muitas vezes estas músicas são destinadas a grupos de improvisação e os intérpretes devem interagir entre si de maneira “intuitiva”, isto é, privilegiando o impulso criativo instantâneo em detrimento da pré-concepção intencional dos elementos musicais da obra (veremos tal assunto com mais detalhes nos próximos capítulos).

Para que nosso estudo aborde uma consciência histórica, é fundamental considerar que a humanidade vivenciava a expectativa e a concretização de duas grandes guerras mundiais durante a primeira metade do século XX. As disputas pela dominação de novos territórios e mercados geraram o primeiro conflito armado que envolveu diretamente as grandes potências do mundo, de modo a alterar a organização social e política em âmbito mundial. Neste período, foi observada uma explosão do nacionalismo na Europa, principalmente na Alemanha, e também o aparecimento de uma nova potência mundial que apresentava um crescimento acelerado: os Estados Unidos da América. A partir daí, a rivalidade entre Europa e EUA pode ser notada em diversos campos: político, econômico, cultural e também no campo artístico.

Todos esses confrontos e crises provocaram uma série de inevitáveis transformações políticas, econômicas, sociais, filosóficas e artísticas em todo o mundo. Como não poderia deixar de ser, esta época conflituosa também foi antecedida e nutrida por várias doutrinas revolucionárias. O ideal político do **Anarquismo** e o pensamento filosófico do **Niilismo** representam duas principais doutrinas que surgiram no século XIX e permearam o contexto do século XX, inclusive em relação às artes.

Os temas niilistas – falha epistemológica, destruição de valores e despropósito cósmico – preocupou artistas, críticos sociais e filósofos. O questionamento sistemático e, em certo aspecto, destruidor das tradições artísticas é realizado pelas vanguardas experimentais, o qual

atinge um caráter exacerbado no movimento Dadaísta, na Arte Conceitual, na música de John Cage e nos *happenings* do grupo *Fluxus*, na década de 1960.

Como pudemos verificar, há uma trama complexa de novas tendências de pensamento em diversos campos do conhecimento humano, como da ciência e tecnologia, da filosofia, da política, da economia, da arte, da sociedade, todos relacionados entre si. O questionamento da tradição artística e, conseqüentemente, da tradição musical, estava completamente atrelado às transformações mundiais, devido às guerras e aos conflitos. A “era dos extremos” (HOBBSAWM, 2000) revelou atrocidades e violências extremas contra a humanidade, como o genocídio do povo judeu, amplamente criticado nas artes como uma denúncia e, ao mesmo tempo, como uma tentativa de compreensão dos fatos.

A atitude de indagar sistematicamente todos os padrões, crenças, verdades, paradigmas e dogmas estava generalizada na produção das vanguardas intelectuais e artísticas da modernidade, bem como a valorização da intuição, do instinto, do inconsciente, da liberdade de expressão. No entanto, esta atitude era mais uma difícil batalha, pois os defensores da tradição e da “ordem” mundial também cumpriam seus papéis na posição de retaguarda.

No cenário artístico da primeira metade do século XX, houve uma tendência generalizada ao abandono das formas tradicionais de expressão, embora estas ainda dominassem o mercado da grande arte (ibid., p. 494). Esta atitude de transformação estava atrelada principalmente ao contexto do novo pensamento científico-filosófico que permeava a época. Este abandono não aconteceu devido à escassez de talento dos artistas. Ao contrário disso, foi preciso que eles inventassem novas premissas, novos materiais e novas técnicas, para que então essa nova arte se manifestasse e desse origem aos sons e às imagens do novo século.³

³ Bem observa o historiador E. Hobsbawm (2000, p. 494), dizendo que “não há nenhum bom motivo para supor que os toscanos hoje são menos talentosos, ou mesmo que tenham um senso estético menos desenvolvido, que no século da Renascença florentina.”



É preciso compreender melhor as relações entre as artes nesta época, pois há influências fundamentais das artes visuais e da literatura daquele período sobre a música de meados do século e, mais precisamente, sobre a notação musical grafista. Para isso faremos um sobrevôo nas principais vanguardas artísticas, a fim de avistar seus conceitos, suas características e influências em relação ao nosso assunto.

Em princípio, no início do século XX, configurou-se o chamado “Modernismo”, uma tendência vanguardista nas artes que tinha o objetivo de romper com padrões rígidos das escolas artísticas do passado e caminhar em direção a uma criação artística livre de tradições. As artes plásticas e a literatura foram, em geral, as modernistas pioneiras, mas, em 1914, segundo Hobsbawm (2000, p. 178), praticamente tudo que se pode chamar por “Modernismo” já se achava a postos. Já bem estabelecidos, os movimentos de vanguarda em geral buscavam questionar radicalmente as tradições, a sociedade burguesa e a civilização que estava caminhando para a guerra mundial.

Toda essa renovação urgente do modernismo propiciou o ambiente adequado para o desenvolvimento de uma experimentação generalizada nas artes. Surgiram então os movimentos revolucionários da vanguarda ocidental do início do século XX, que pretenderam mais provocar que afirmar novas regras para as artes. Praticamente todos os movimentos foram importantes em algum aspecto para a música contemporânea: o Expressionismo, o Abstracionismo, o Cubismo, o Expressionismo Abstrato, o Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo. Cada um deles, em maior ou menor grau, foi significativo para nutrir o experimentalismo musical. A essência destas manifestações artísticas de vanguarda era uma busca de meios para expressar a realidade do período, que não podia ser expressa nos termos do passado. Por isso a recusa da tradição era uma constante. A seguir, veremos os objetivos e características dos principais movimentos, enfatizando aqueles que se mostraram ainda mais influentes para o advento da indeterminação e aleatoriedade na música.



O **Expressionismo** foi uma vanguarda pioneira do século XX. Iniciado no fim do século XIX, alcançou seu auge entre 1910 e 1920. O principal precursor do movimento é o pintor holandês Vincent van Gogh (Figura 1). Nesse movimento artístico, “o observador tem preponderância sobre o observado” (D’AMBROSIO, 2003). Não há preocupação com o padrão de beleza tradicional e as obras exibem enfoque pessimista da vida, marcado por angústia, dor, inadequação do artista diante da realidade e dos problemas sociais, que se caracteriza pela expressão de emoções intensas.



Figura 1: *O quarto*, de V. van Gogh, 1888.

As obras propõem uma ruptura com as academias de arte e o Impressionismo, a partir da idéia de recriar o mundo ao invés de apenas captá-lo ou moldá-lo segundo as leis da arte tradicional. Com a intenção de retratar estados mentais, vários quadros exibem personagens deformados, como o ser humano desesperado sobre uma ponte em “O grito”, do norueguês Edvard Munch (1863-1944), outro expoente do movimento (Figura 2).

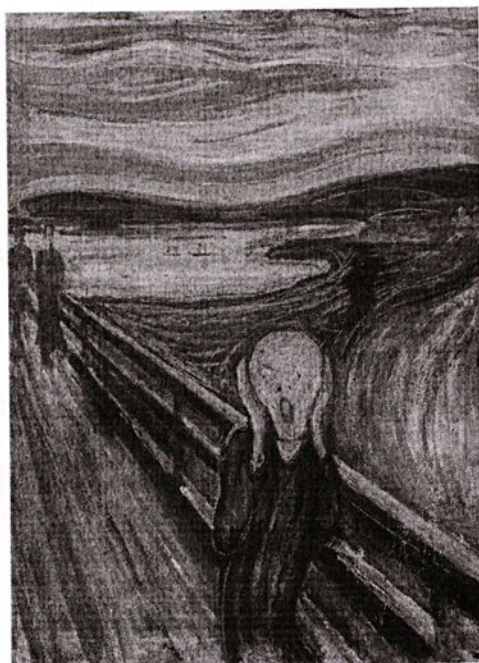


Figura 2: *O grito*, de E. Munch, 1893.

O Expressionismo viveu seu auge a partir da fundação de dois grupos alemães: o *Die Brücke* (A Ponte), em Dresden, que faz sua primeira exposição em 1905 e dura até 1913; e o *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul), em Munique, ativo de 1911 a 1914. Os artistas do primeiro grupo, como os alemães Ernst Kirchner (1880-1938) e Emil Nolde (1867-1956), são mais agressivos e politizados. Os do segundo grupo, entre eles o russo Wassily Kandinsky (1866-1944), o alemão August Macke (1887-1914) e o suíço Paul Klee (1879-1940), influenciados pelo cubismo e futurismo, voltam-se para a espiritualidade, deixam as formas figurativas e caminham para a abstração.

Considera-se que as idéias da vanguarda expressionista se manifestaram na música de Arnold Schoenberg. Segundo Fubini (1990, p. 429), “Schoenberg aparece como um romântico tardio, ligado à mentalidade do primeiro movimento expressionista alemão”. Depois do atonalismo livre do início do século XX, o compositor austríaco estabelece as bases teóricas para o **dodecafonismo**, o sistema dos doze tons em série que dispensou da

música a hierarquia tonal.⁴ O conceito fundamental que Schoenberg estabelece para as bases do dodecafonismo é o de “emancipação da dissonância”. O ouvido havia se habituado a distinguir as consonâncias das dissonâncias, e estas agora eram vistas não mais como distintas, mas como harmônicos mais distantes ou mais próximos dentro de qualquer série harmônica (FUBINI, 1990, p. 427). As idéias de consonância e dissonância passaram a ser consideradas como conceitos históricos, produzidos em consequência de determinadas práticas e costumes musicais.

Porém, Schoenberg demonstrou em certo aspecto um idealismo com intenções paradigmáticas. Propunha um sistema talvez ainda mais rígido, contradizendo alguns princípios do Expressionismo. Ele não queria simplesmente romper com o sistema tonal de modo destrutivo, mas tinha em vista prosseguir com a tradição e a supremacia da música austro-germânica. Entretanto, nas primeiras décadas do século XX, o dodecafonismo foi a base da chamada “nova música” através da Segunda Escola de Viena, constituída pelo próprio Schoenberg mais seus dois discípulos, Anton Webern e Alban Berg. Destes novos compositores, o mais inovador em suas propostas foi Webern, principalmente em relação à forma e ao uso do silêncio, sendo, neste sentido, um propulsor do trabalho experimental do compositor norte-americano John Cage. Por outro lado, a música dodecafônica foi a grande responsável pelo desenvolvimento do serialismo integral pelos compositores europeus Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, no qual a série é aplicada não somente aos tons, mas também estendida para os demais parâmetros musicais, como duração, intensidade e modo de ataque.

Posteriormente, o segundo grupo expressionista de Kandinsky dá início ao **Abstracionismo** na pintura e escultura. As obras agora abandonam o compromisso de

⁴ No dodecafonismo, todos os doze sons da escala cromática (de dó a dó, por exemplo) têm igual valor e podem ser dispostos em qualquer ordem, a critério do compositor, formando uma série original. O compositor pode, a partir da série original, utilizá-la de maneira invertida, retrogradada, ou o retrógrado da inversão.

representar a realidade aparente e não mais reproduzem figuras nem retratam temas. O que importa são as formas e cores da composição e, deste modo, a relação entre plasticidade e música se estreitam, na medida que a figuratividade não é mais buscada (Figura 3). Na escultura, os artistas trabalham principalmente o volume e a textura, explorando novas possibilidades da tridimensionalidade do objeto.

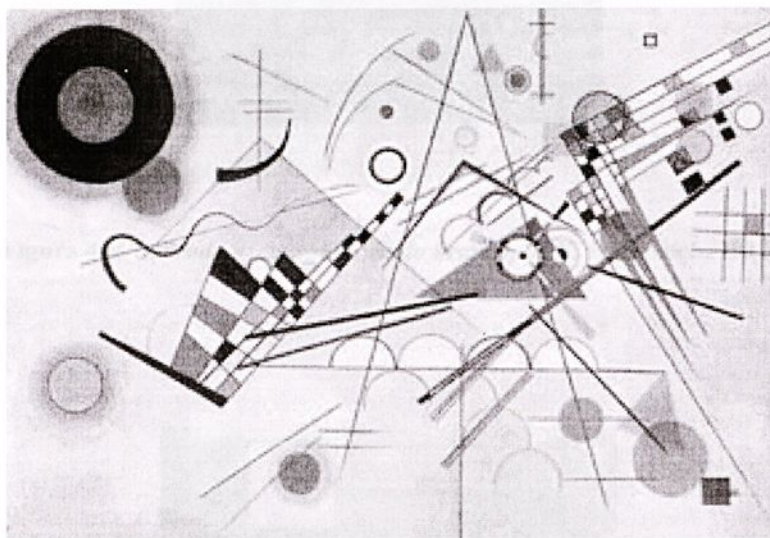


Figura 3: *Composição VIII*, de W. Kandinsky, 1923.

Apresenta-se dois tipos de abstração no movimento: a **informal**, que busca, de acordo com Kandinsky (1997), o lirismo privilegiando as formas livres, e a **geométrica**, que segue uma técnica mais rigorosa e não tem a intenção de expressar sentimentos ou outras idéias que não se refiram à própria forma geométrica. Na primeira, os artistas abandonam a perspectiva tradicional e criam as formas no ato da pintura, utilizando-se de linhas e cores para exprimir emoções. Em geral, o que se vêem são manchas e grafismos, que depois irão influenciar fortemente a notação musical indeterminada. Por outro lado, os principais responsáveis pelo início da abstração geométrica são o russo Malevitch (1878-1935) (Figura 4) e o holandês Piet Mondrian (1872-1944) (Figura 5).

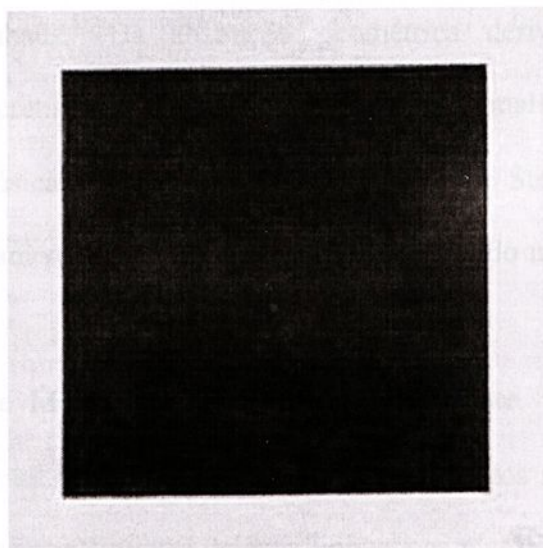


Figura 4: *Quadrado preto sobre fundo branco*, de K. Malevitch, 1915.

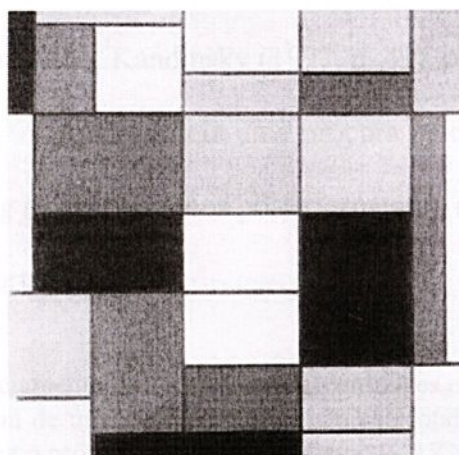


Figura 5: *Composição A*, de P. Mondrian, 1923.

A partir de 1915, ao criar quadros em que figuras geométricas flutuam num espaço sem perspectiva, Malevitch inaugura um movimento derivado da abstração, chamado de Suprematismo, que se refere à autonomia da forma. Já Mondrian, dedica-se entre os anos 20 e 40 a pintar telas apenas com linhas horizontais e verticais, ângulos retos e as três cores primárias (amarela, azul e vermelha), além do preto e do branco. Para ele, essas formas

seriam a essência dos objetos. O trabalho de Mondrian influencia diretamente a arte funcional desenvolvida pela Bauhaus.⁵ Da abstração geométrica derivam outras correntes: o Construtivismo, o Concretismo e, posteriormente, o Minimalismo. Este último possui representatividade na música dos compositores Philip Glass e Steve Reich, que, a partir da década de 1960, trabalham sob os mesmos preceitos, utilizando um mínimo material básico na composição musical.

Kandinsky, Klee e Mondrian mostraram, especialmente, um desejo de quebrar as barreiras que separavam as artes gráficas e a música. Atributos musicais começaram a ser pensados como elementos constituintes de suas linguagens pictóricas, e a se transformar em dados importantes para a fruição delas (CAZNÓK, 2003, p. 105). A busca destes artistas se concentraram sobre os seguintes aspectos musicais: temporalidade, improvisação, abstração e ressonâncias acústicas. Eles queriam tornar visível as diversas temporalidades de uma tela e questionar o “instantâneo” na visão. Kandinsky (1997, p. 49), por exemplo, define que a linha é um ponto em movimento. A pintura inicia uma procura pelo gesto único, que depois será extremada na *action painting* (a qual veremos posteriormente), característico da arte temporal, pois faz do instante seu suporte principal.

Os critérios para o agenciamento de formas, cores, contrastes e equilíbrios, por não dependerem mais de uma narrativa ou de uma representação, não são totalmente decididos *a priori*, vão se construindo à medida que o próprio material os solicita. (CAZNÓK, 2003, p. 107)

A música é a arte que mais lhes fornece subsídios na busca pela abstração (não-figurativismo). Para eles, as sensações provocadas pelas cores, pelos elementos gráficos e pelas formas têm uma ressonância. Para Kandinsky, as cores são relativas aos timbres dos instrumentos musicais.

⁵ Bauhaus é a principal escola artística alemã, direcionada para a indústria e o comércio, cuja ideologia básica era que se poderia promover uma melhor integração entre arte e tecnologia para o benefício de ambas.



O **Cubismo** foi um movimento das artes plásticas, sobretudo da pintura, que a partir do início do século XX rompe com a perspectiva adotada pela arte ocidental desde o Renascimento. De todos os movimentos deste século, é o que exerce influência mais ampla. Ao pintar, os artistas achatam os objetos, e com isso eliminam a ilusão de tridimensionalidade. Mostram, porém, várias faces da figura ao mesmo tempo. Retratam formas geométricas que fazem parte da estrutura de figuras humanas e de outros objetos, por isso o movimento ganha ironicamente o nome de Cubismo. A música aproveita essa idéia de multiplicidade, por exemplo, na música eletroacústica, ao apresentar simultaneamente diversas dimensões sonoras. A perspectiva musical, que era antes unívoca, agora pode ser múltipla. Os experimentalistas compartilham da idéia, por exemplo, promovendo improvisações coletivas em suas peças.

O movimento cubista surge em Paris no ano de 1907 com a tela *Les Femmes d'Alger* (O quebra-cabeça O), pintada pelo espanhol Pablo Picasso (Figura 6). Também se destaca o trabalho do francês Georges Braque (1882-1963) (Figura 7). Existe em ambos a influência da arte africana.

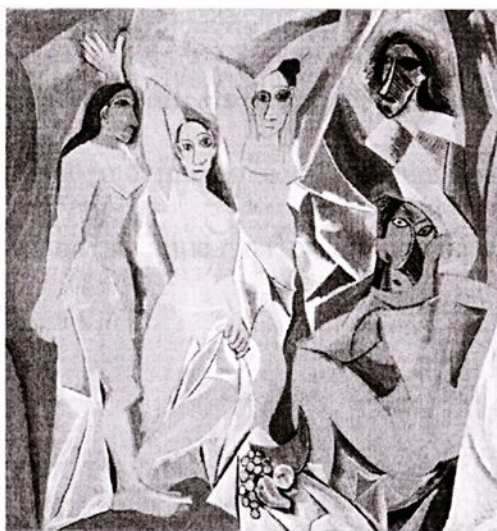


Figura 6: *Les Femmes d'Alger*, de P. Picasso, 1907.

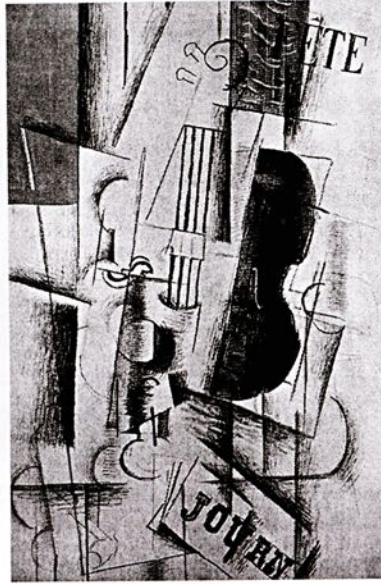


Figura 7: Formas Musicais, de G. Braque, 1913.

O Cubismo é influenciado ainda pelo francês Paul Cézanne, que representa a natureza com formas semelhantes às geométricas. Essa primeira fase, chamada de “cézanniana” ou “protocubista”, termina em 1910. Depois começa então o cubismo analítico, no qual a forma do objeto é submetida à superfície bidimensional da tela. O resultado final se aproxima da abstração. Na última etapa, de 1912 a 1914, o cubismo sintético ou de colagem constrói quadros com jornais, tecidos e objetos, além de tinta.

Em 1918 o arquiteto francês de origem suíça Le Corbusier e o pintor francês Ozenfant (1886-1966) decretam o fim do movimento com a publicação do manifesto “Depois do Cubismo”. O cubismo se manifesta ainda na arquitetura, especialmente na obra de Le Corbusier, e na escultura (Figura 8).

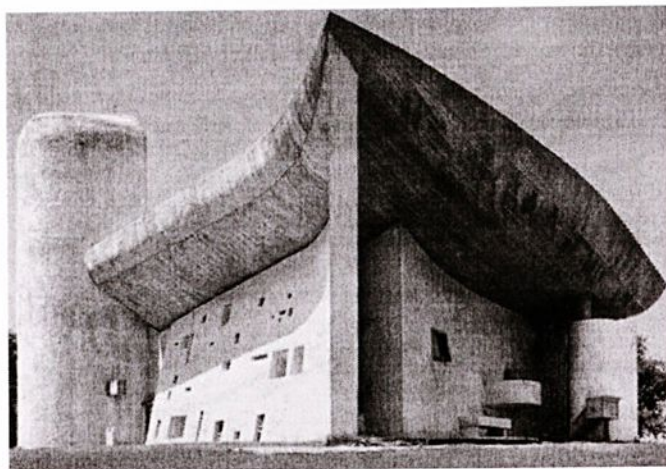


Figura 8: Capela *Notre Dame du Haut*, Ronchamps (França), de Le Corbusier, 1955.

Na literatura, os princípios do cubismo aparecem na poesia. A linguagem é desmontada em busca da simplicidade e do que é essencial para a expressão. O resultado são palavras soltas, escritas na vertical, sem a continuidade tradicional. O expoente é o francês Guillaume Apollinaire (1880-1918), que influencia toda a poesia contemporânea, tornando-se precursor do concretismo ao dispor versos em linhas curvas.

O **Futurismo** foi iniciado oficialmente em 1909 com a publicação do “Manifesto Futurista”, do poeta italiano Filippo Marinetti (1876-1944), no jornal francês *Le Figaro*. O texto rejeita o moralismo e o passado, exalta a violência e propõe um novo tipo de beleza, baseada na velocidade (Figura 9). O apologia do futurismo ao novo é tão grande que chega a defender a destruição de museus e cidades antigas. Além disso, era simpatizante do nascente pensamento fascista, encorajando a guerra como forma de “higienizar” o mundo.



Figura 9: *Words-in-Freedom (Irredentismo)*, de F. Marinetti, 1912.

O movimento futurista teve grande repercussão, principalmente na França e na Itália. Após a Primeira Guerra Mundial, o movimento entra em decadência, mas seu espírito influencia o “Dadá” (mesmo este tendo posição contrária à guerra) com relação à rejeição do passado. As artes plásticas e esculturas futuristas buscam expressar a velocidade da era industrial, utilizando técnicas cubistas e de repetição, tendo como grande expoente desta arte o pintor e escultor italiano Umberto Boccioni (Figura 10).



Figura 10: *Dinamismo de um ciclista*, de U. Boccioni, 1913

Preocupados com a interação entre as artes, alguns outros pintores e escultores se aproximam da música e do teatro. O pintor italiano Luigi Russolo (1885-1947), por exemplo, cria o *intonarumori*, o qual produz ruídos, e o utiliza em apresentações públicas (Figura 11 e 12).



Figura 11: *Intonarumori*, Luigi Russolo, Filippo Marinetti, Ugo Piatti (a partir da esquerda), 1913.

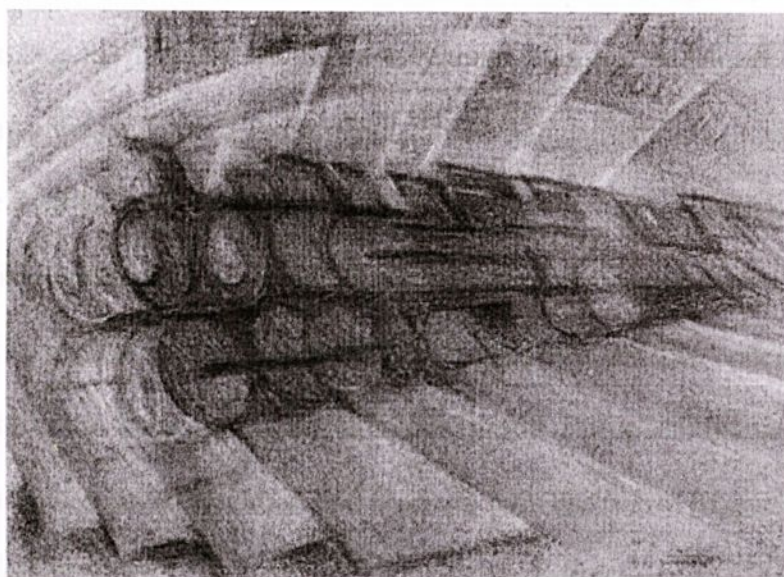


Figura 12: *Dinamismo de um trem*, de L. Russolo, 1912.

Na Rússia, o Futurismo se expressa principalmente na literatura, mas, enquanto os autores italianos se identificam com o Fascismo, os russos aliam-se à esquerda. Vladímir Maiakóvski (1893-1930), o poeta da Revolução Russa, e Viktor Khlébnikov (1885-1922) aproximam a poesia do povo russo. Com relação ao teatro, o manifesto de Marinetti, de 1915, defende representações de apenas dois ou três minutos com pequeno ou nenhum texto, poucos atores e vários objetos em cena. O Futurismo introduz a tecnologia nos espetáculos teatrais e encoraja a interação com o público. Neste sentido, uma idéia de interação interna e externa é transpassada à música. Internamente, além da interação entre a música e o público, existe a interação entre compositor e intérprete, através da participação efetiva deste na criação da obra. Externamente, existe a interação da música com as outras artes, como acontece, por exemplo, nos *happenings* produzidos pelos artistas norte-americanos nas décadas de 50 e 60. A música experimental reconhece uma importância fundamental nesses dois tipos de interatividade.

O **Dadaísmo** é normalmente considerado o movimento que mais influenciou os compositores experimentais. Foi fundado em 1916 por um grupo de artistas e intelectuais refugiados na cidade neutra de Zurique, na Suíça, expandindo-se depois por outros países da Europa e pelos Estados Unidos. Na Suíça se encontravam os artistas pacifistas de outras escolas artísticas prévias, como o Expressionismo alemão, o Futurismo italiano e o Cubismo francês. Esteve intimamente ligado ao movimento revolucionário comunista liderado por Lênin, caracterizando-se pelo desejo de destruir as formas de arte institucionalizadas e de romper o limite entre as várias modalidades artísticas. Os artistas opõem-se à sociedade materialista, vista como fracassada por promover a guerra, e propõem ignorar o conhecimento acumulado pela humanidade até então. Sua proposta é de que a arte ficasse solta das amarras racionalistas e fosse apenas o resultado do automatismo psíquico, selecionando e combinando elementos ao acaso. Deste modo, o dadaísmo protesta politicamente defendendo o absurdo, a

incoerência, a desordem e o caos, a fim de expressar uma negação total da cultura pertencente à civilização da guerra.

Em certo sentido, a música experimental norte-americana não se compara às idéias dadaístas. Embora seja dito frequentemente que esta possui influências de tal movimento, os compositores da norte-americanos aparentemente não tinham o objetivo de serem absurdos ou destrutivos. Embora também fossem radicais em suas proposições, eles tinham fundamentos e propostas para suas ações. John Cage em *4'33''*, por exemplo, apresenta uma “obra” com três movimentos, na qual a partitura só indica a duração cronometrada de cada um deles mais a palavra *Tacet*, que significa “tácito, silencioso”. Isto significa que o intérprete permanece em silêncio e o que caracteriza acusticamente a obra são as sonoridades ambientes que se produzem no entorno do executante. Neste momento, Cage deixa sua música completamente aberta à incidência do acaso. Neste exemplo, apesar do escândalo que causou em apresentar uma música que não tinha uma nota sequer, apenas silêncio, Cage queria justamente mudar o conceito que se tinha de “silêncio”⁶, como algo destituído de som, para que se pudesse ouvir os sons que o mesmo apresenta, ao sabor do acaso. Desta forma, cada ouvinte compõe sua própria música, de acordo como sua escuta a organiza. Neste momento, a paisagem sonora⁷ propõe uma inclusão totalizadora, tornando qualquer som ou ruído passível de ser escutado musicalmente. Partindo desta perspectiva, a intenção final de Cage se mostra construtiva, ao procurar aumentar e não diminuir a possibilidade de qualquer som se tornar parte de um contexto musical, defendendo uma composição que não seja segregadora do intérprete, do ouvinte e dos sons, mas sim totalmente inclusiva.

⁶ Cage, querendo provar os limites do silêncio, fez uma famosa experiência. Permaneceu em uma câmara anecóica (que isola totalmente o som externo a ela) e acabou por ouvir dois sons: um grave e outro agudo. Surpreendentemente, o som grave que ele tinha ouvido correspondia à sua circulação sanguínea, e o agudo, ao seu sistema nervoso. A partir desta experiência, Cage concluiu que o silêncio não existe, pois onde há vida, há som.

⁷ Concito que depois será mais desenvolvido pelo compositor canadense Murray Schaffer.



O objetivo do movimento dadaísta era escandalizar os amantes da arte burguesa, rejeitando, ironizando e satirizando a própria arte desta sociedade. Diferentemente de Cage com seu *4'33''*, esse espírito dadaísta é perfeitamente ilustrado pelo artista plástico Marcel Duchamp (1887-1968) no ano de 1917, em Nova York, que expôs um vaso urinol público como “arte instantânea”, procedimento que ficou conhecido como *ready-made* (Figura 13).



Figura 13: *Fonte*, de M. Duchamp, 1917.

Oriundo das convulsões geradas pela Primeira Guerra Mundial, o dadaísmo foi mais um estado de espírito que propriamente um movimento com leis e estruturas próprias. Segundo Hobsbawm (2000, p. 500), esta vanguarda se transformou ou antecipou o surrealismo na metade ocidental da Europa e o construtivismo soviético na parte oriental. Entretanto, o construtivismo esteve mais relacionado ao modernismo arquitetônico. Algumas intenções dadaístas foram retomadas mais tarde pelos adeptos da *Pop Art*. Os principais representantes do grupo dadaísta de Zurique são o filósofo e poeta Hugo Ball, o poeta Tristan Tzara, o pintor Marcel Janco, o pintor e escritor François Picabia e o pintor Jean Hans Arp (Figura 14, 15, 16, 17 e 18):

KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla

grossiga m'pfa habla horem

égiga goramen

higo bloiko russula huju

hollaka hollala

anlogo bung

blago bung

blago bung

bosso fataka

u u u

schampa wulla wussa ólobo

hej tatta gôrem

eschige zumbada

wulubu ssabudu uluw ssabudu

tumba ba- umf

kusagauma

ba - umf

(1917)
Hugo Ball

Figura 14: *Karawane*, de H. Ball, 1917.

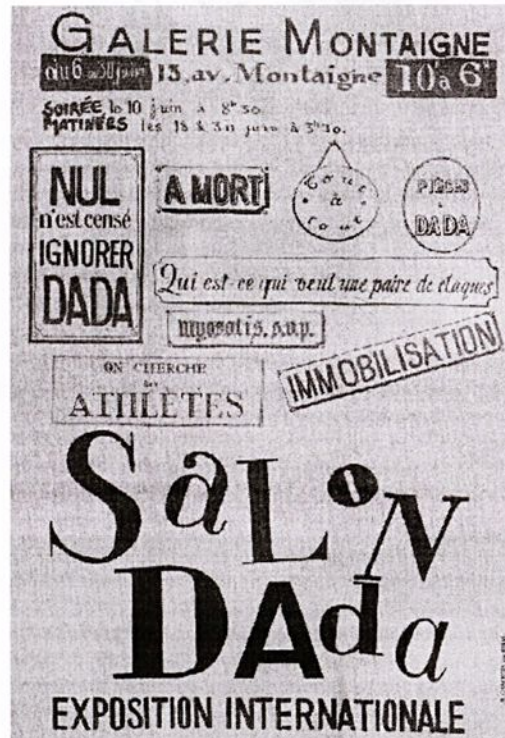


Figura 15: *Poster Salon Dadá*, de T. Tzara, 1921.



Figura 16: *Os tablets*, de M. Janco, 1918.

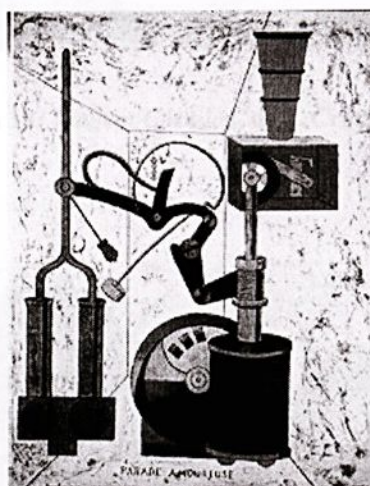


Figura 17: *Parada amorosa*, de F. Picabia, 1917.

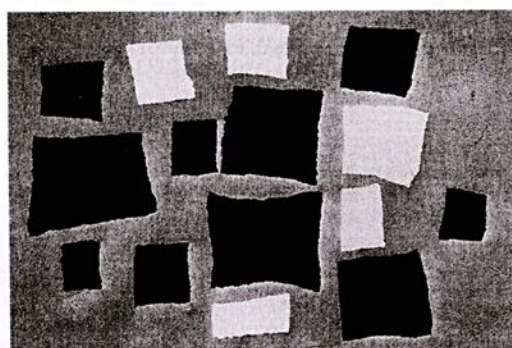


Figura 18: *Colagem com quadrados arranjados de acordo com as leis do acaso*, de J. Arp, 1916-17.

Já o grupo de Nova York era composto pelo pintor e escultor Marcel Duchamp, Jean Crotti (Figura 19), junto com os americanos Man Ray (Figura 20), Morton Schamberg e outros.

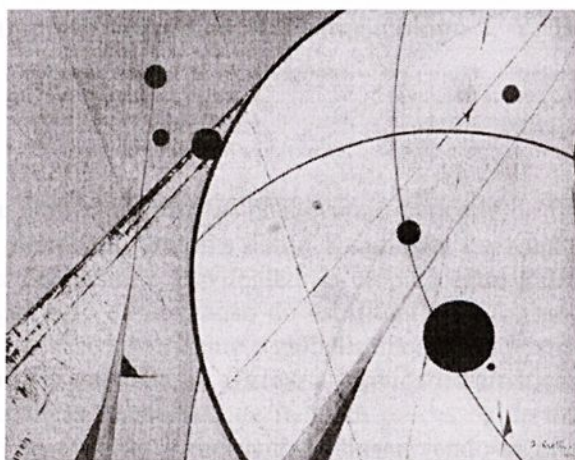


Figura 19: *Viagem Cósmica*, de J. Crotti, 1922.

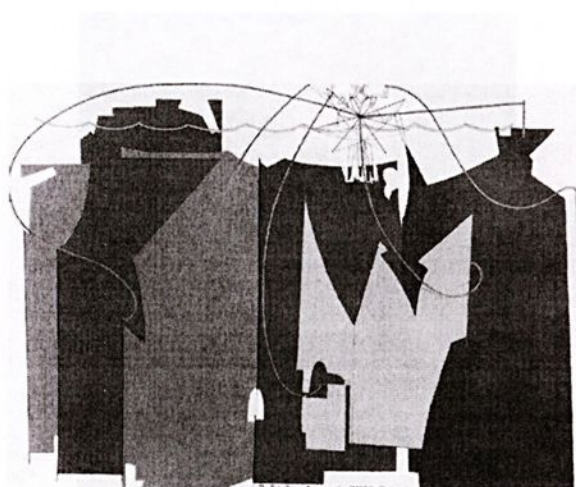


Figura 20: *The Rope Dancer Accompanies Herself with Her Shadows*, de M. Ray, 1915.

O Dadaísmo encontra sua representação na música com o compositor francês Erik Satie. Este compositor muitas vezes era tido como ridículo ou no mínimo excêntrico. Algumas peças foram precursoras do Minimalismo, mas outras têm algo de absurdo, como

Vexations (1893): “Tocar este motivo 840 vezes em sucessão, é recomendável preparar-se anteriormente, no mais profundo silêncio, por imobilidades sérias.”

O próprio Duchamp incorpora o elemento musical à sua atividade em 1913, em *La mariée mise à nu par ses célibataires même*, com *Erratum Musical* (Figura 21 e 22) para três vozes e *Erratum* para conjunto instrumental. O musicólogo J. Y. Bosseur comenta a atitude de Duchamp:

Numa altura em que numerosos artistas enaltecem o conceito de finalidade na arte, em que os compositores como Scriabine, pintores como Kandinsky ou Kupka sonham, o primeiro com uma arte total, lugar de encontro privilegiado e utópico entre todas as artes, os outros com a convergência no lugar puro da abstração do espiritual e do sagrado, Duchamp destroi tudo *a priori*, denuncia toda a visão sintetizante e globalizante. A sua posição implica a necessidade de uma inversão dos valores estéticos, ao afirmar a “atividade” artística como fenda no universo do possível. As suas fações musicais, que incluem processos de tirar à sorte, escapam a todo critério determinado de duração e metricidade, inscrevendo-se num projeto mais global, por meio de uma prática em que Duchamp se liberta de todas as restrições de ordem estética ou ideológica. (BOSSEUR, 1990, p. 237)



Figura 21: *La mariée mise à nu par ses célibataires même*, de M. Duchamp, 1912.

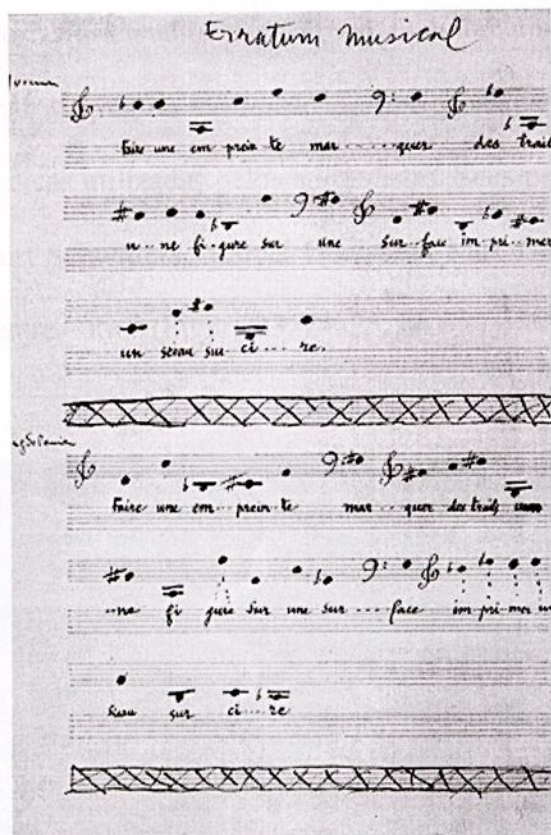


Figura 22: *Erratum Musical* (início), de M. Duchamp, 1913.

O **Surrealismo** foi um movimento fundado pelo poeta André Breton que a princípio tinha apenas expressão literária e caminhava ao lado do Dadaísmo. Em seu *Manifesto do Surrealismo*, publicado em 1924, prega o não-conformismo e propõe a fórmula de criação chamada "automatismo psíquico". Segundo D'Ambrosio:

A repressão à expressão contestadora da racionalidade que dominou na União Soviética de Stalin e na Alemanha de Hitler teve como contrapartida uma forma ainda mais contestadora do racional, que foi o surrealismo. Essa forma [...] se apoiava fortemente na valorização do indivíduo, conforme propunha Sigmund Freud. Criar uma nova racionalidade justificava-se, inclusive, pelo recurso a drogas. (D'AMBROSIO, 2003)

Um dos pontos mais fortes do Surrealismo é a poesia, devido ao forte apelo das imagens na descrição de aspectos subconscientes. O movimento pretendia explorar a força criativa do subconsciente, valorizando um anti-racionalismo, a livre associação de pensamentos e os

sonhos, norteados pelas teorias psicanalíticas de Freud. O automatismo, que buscava lograr o controle da mente racional através da expressão de um pensamento que não passasse por censuras, era uma das técnicas utilizadas pelos surrealistas. Seus principais expoentes foram: Hans Arp, Joan Miró, Kurt Schwitters, Marcel Duchamp, Max Ernst, Salvador Dali, André Masson, René Magritte, entre outros (Figura 23, 24, 25, 26 e 27):

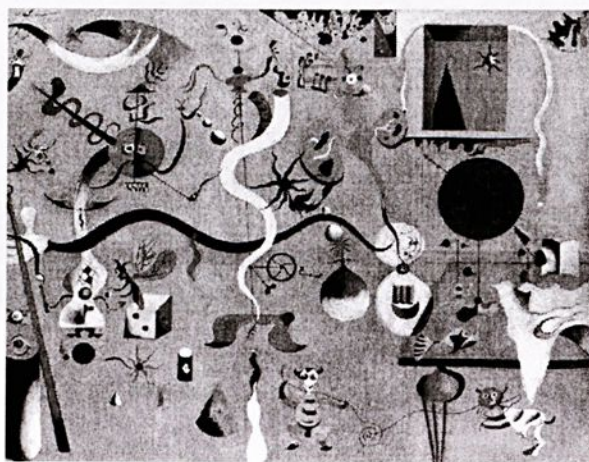


Figura 23: *Carnaval de Harlequin*, de J. Miró, 1925.



Figura 24: *Napoleão no deserto*, de M. Ernst, 1941.



Figura 25: *Premonição da Guerra Civil*, S. Dalí, 1936.

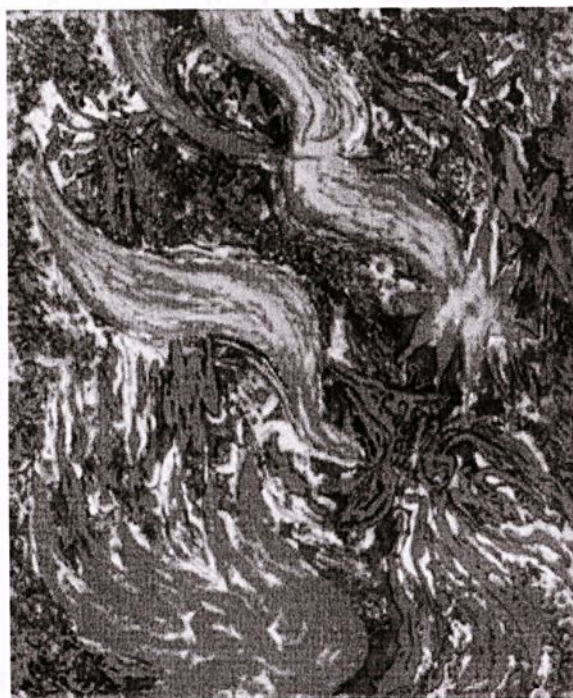


Figura 26: *Os pássaros sacrificados*, de A. Masson, 1954.

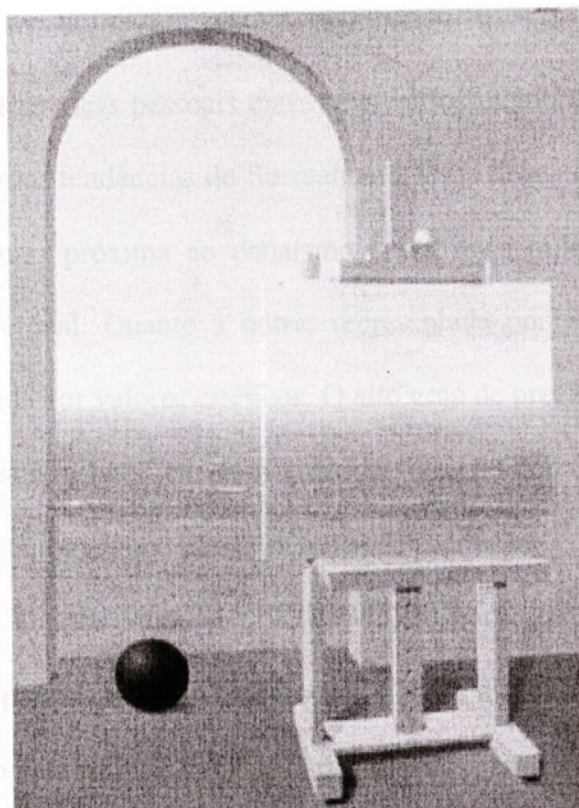


Figura 27: *A condição humana*, de R. Magritte, 1935.

O Surrealismo foi profundamente ligado a uma filosofia de pensamento e ação, na qual a liberdade era extremamente valorizada. Apesar de seu ativismo e até incongruência serem bem próximos ao dadaísmo, difere-se deste principalmente por ter uma vocação construtiva, que faltava ao seu antecessor. É considerado o movimento mais forte e controverso do período entre guerras, tendo se espalhado pelo mundo inteiro e influenciado várias gerações. Além da França, foi especialmente forte nos EUA, inspirando o Expressionismo Abstrato, principalmente pelo fato de que muitos artistas europeus acabaram se refugiar no país durante a Segunda Guerra. Com isso, pode-se afirmar que o Surrealismo então exerceu uma influência ainda mais forte que o Dadaísmo na música experimental norte-americana, já que esta foi diretamente ligada ao Expressionismo Abstrato.

Desde o começo do movimento, Breton pretendia afinar a arte com a política contemporânea. Em 1925, o artista já anuncia a adesão do Movimento ao Comunismo na

revista *La Révolution Surréaliste*. Além disso, parte da incongruência associada ao movimento, além das diferenças pessoais entre seus vários membros, devia-se a pelo menos duas fortes e contraditórias tendências do Surrealismo. Uma delas, exemplificada por Marcel Duchamp, achava-se mais próxima ao dadaísmo e era mais niilista, contrária a todos os conceitos de arte tradicional. Quanto à outra, representada por Salvador Dali e Magritte, estava ainda sendo guiada por valores estéticos. O alto grau de precisão que os trabalhos desta segunda tendência possuíam também eram considerados, de certa forma, contraditórios ao princípio do acaso e do automatismo como métodos de produção.

Após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a partir da já mencionada abstração informal, surgem o **Expressionismo Abstrato** nos EUA e a **Abstração Gestual** na Europa. Este termo foi utilizado pela primeira vez nas artes plásticas em 1919 para descrever as obras de Kandinsky. Depois, o movimento é associado a toda pintura abstrata baseada em formas não-geométricas produzida nos EUA nos anos 40 e 50, sob influência do Surrealismo, do fim da Segunda Guerra Mundial e da Guerra Fria. Este movimento, de grande importância para a música experimental, desenvolveu-se em Nova York e exerceu influência na Europa nas décadas de 50 e 60. O Expressionismo Abstrato foi o primeiro movimento artístico que seguiu o caminho inverso do tradicional: em vez de seguir da Europa para a América, seguiu da América para a Europa. Isso poderia talvez significar o surgimento de uma arte norte-americana, com forte domínio do subconsciente. Entretanto, havia a presença de franceses surrealistas refugiados de guerra nos EUA, em especial, André Masson, influenciando diretamente os artistas norte-americanos. Na Europa, nomes importantes do movimento são o holandês Willem De Kooning e o russo Mark Rothko (Figura 28 e 29):





Figura 28: *Gotham News*, de W. De Kooning, 1955.

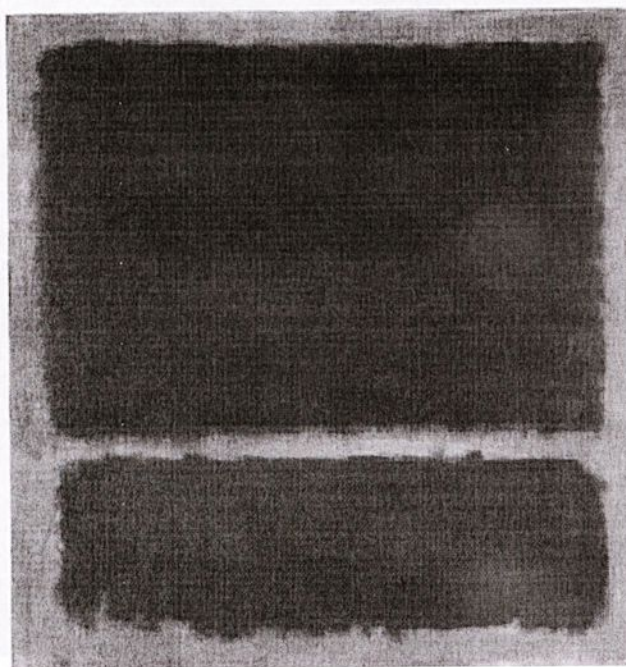


Figura 29: *N. 2*, de M. Rothko, 1962.

As principais características do Expressionismo Abstrato eram a revolta contra a pintura tradicional, a liberdade, a espontaneidade, a expressão da individualidade e da subjetividade do artista. O automatismo, conceito forte no movimento surrealista, encontra-se presente nesta

vanguarda principalmente através da *Action Painting* desenvolvida pelo norte-americano Jackson Pollock (1912-1956) (Figura 30). Este método privilegia a rapidez da execução, a espontaneidade e condena a premeditação para a obra, no qual a tela é geralmente estendida no chão e a tinta e outros materiais são aplicados ao acaso (Figura 31). A *Action Painting* possui outras denominações, tais como *art autre*, “pintura informal”, ou “pintura tachista”, e foi praticada pelos grupos “Cobra” e “Gesto”, que buscavam introduzir na pintura aquele elemento dinâmico que o Futurismo havia tentado – só que apenas cerebralmente – introduzir nesta arte. (DORFLES, 1992, p. 94). Pollock é partidário do ideal anarquista, para o qual exhibe o símbolo do movimento no jardim de sua casa (Figura 32).



Figura 30: *Lavender Mist*, de J. Pollock, 1950.



Figura 31: Pollock em ação



Figura 32: Símbolo da anarquia no jardim da casa de Pollock

O conceito de *Action Painting* tem por finalidade tornar o artista uma “parte integrante” de sua obra e fazer com que venha à tona a “vida” da pintura. É grande a afinidade do conceito de *Action Painting* com o pensamento musical de John Cage. A música produzida pela **Escola de Nova York** (a qual veremos no próximo Capítulo), constituída por Cage mais os compositores norte-americanos Earle Brown, Morton Feldman e Christian Wolff, também é chamada de *Action Music*, de maneira análoga ao movimento na pintura. Isso se deve porque a estética desses movimentos é baseada em indeterminação, acaso e gestualidade, tanto na criação das obras quanto na realização das mesmas.

O escultor Alexander Calder, com seus móveis, também exerceu forte influência nos compositores experimentalistas norte-americanos. Calder incorpora a atuação do ambiente, como a ação do vento, na disposição de sua escultura abstrata (Figura 33):

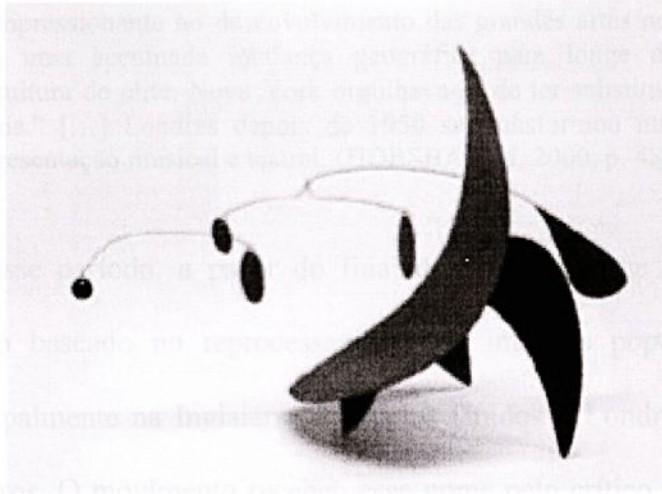


Figura 33: Móbile, de A. Calder, 1948.

Como pudemos observar, em geral as vanguardas modernistas: rejeitam tudo o que é tradicional; buscam novos conceitos e novas técnicas; exaltam o novo e a tecnologia; defendem a interação entre as artes. Cada movimento vanguardista, à sua maneira, promoveu rupturas fundamentais e necessárias em todos os campos artísticos, prevendo de maneira espetacular a decadência da burguesia e o colapso político-econômico que estava prestes a ser provocado a partir da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) (HOBSBAWM, 2000, p. 178).

É notável que, paralelamente ao desenvolvimento artístico, existe uma guerra cultural entre EUA e Alemanha, e o confronto se torna mais evidente durante a década de 1950. Existe uma tentativa dos EUA em afirmar uma cultura própria perante a Europa, ilustrada em uma ferrenha defesa das estéticas do acaso e da indeterminação na música. Tendo em vista o êxito deste país nas guerras, não é de se estranhar que esta cultura local, muito mais recente que os tradicionais centros europeus, manifestasse corajosamente uma afronta à supremacia artística do Velho Mundo, por meio de vanguardas experimentais agressivas, tanto na música quanto nas artes plásticas. Hobsbawm observa o deslocamento dos tradicionais centros artísticos europeus para Nova York e também Londres:

A coisa mais impressionante no desenvolvimento das grandes artes no mundo após a Era das Catástrofes foi uma acentuada mudança geográfica para longe dos centros tradicionais (europeus) de cultura de elite. Nova York orgulhava-se de ter substituído Paris como o centro das artes visuais.” [...] Londres depois de 1950 se transformou num dos maiores centros mundiais de apresentação musical e teatral. (HOBSBAWM, 2000, p. 485)

É também nesse período, a partir do final dos anos 50, que surge a *Pop Art*, um movimento artístico baseado no reprocessamento de imagens populares e de consumo desenvolvido principalmente na Inglaterra e Estados Unidos – Londres e Nova York eram seus principais centros. O movimento recebeu esse nome pelo crítico Lawrence Alloway. A princípio, o movimento parecia centrar-se numa provocação e rompimento radical com as belas-artes, mas, à medida que novos artistas se engajavam, compreendia-se os objetivos da exploração dos potenciais da arte gráfica comercial, característica principalmente notada no trabalho do artista plástico norte-americano Andy Warhol.

Nos EUA, os trabalhos de Jasper Johns, com uso de colagem (Figura 34), e Robert Rauschenberg (colagens, combinações de elementos da cultura *pop* americana) tiveram grande repercussão. Rauschenberg, interessado pelas relações entre arte e tecnologia, fez uma ligação entre o Expressionismo Abstrato e a *Pop Art*, recebendo notável popularidade nos anos 60 (Figura 35). Andy Warhol, em obras como o *silkscreen* “Marilyn” (Figura 36), o uso de fotografias, cédulas de dólares, imagens de Mona Lisa e do presidente Mao Tse Tung, é considerado um dos principais expoentes desta arte americana, com sua repetição de imagens banais e sua crença na fama instantânea e passageira que todo homem pode vir a ter.

Figura 36: Marilyn Monroe (de Andy Warhol)

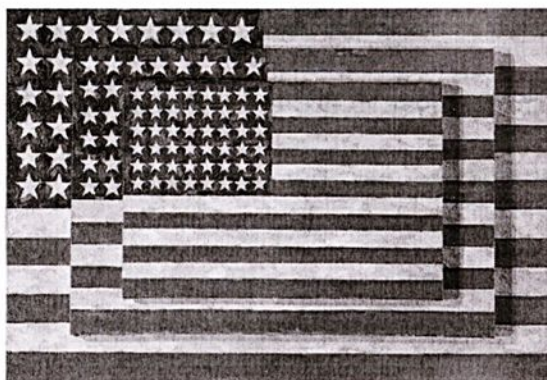


Figura 34: *Três bandeiras*, de J. Johns, 1958.



Figura 35: *Estate*, de R. Rauschenberg, 1968.



Figura 36: *Marilyn Monroe*, de A. Warhol, 1967.

Claes Oldenburg e seu uso de elementos do cotidiano se destacam na escultura (Figura 37). Também é típico da *Pop Art* americana o uso de recursos teatrais; eventos montados e encenados por artistas, como os *happenings*, tornaram-se extremamente presentes naquele panorama cultural dos EUA.

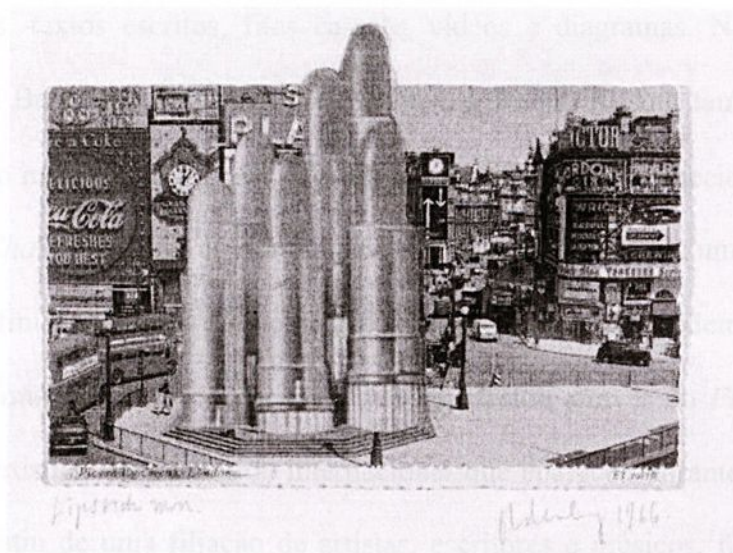


Figura 37: *Lipsticks in Picadilly Circus*, de C. Oldenburg, 1966.

A Arte Pop inglesa, entretanto, apresenta menos impacto e recursos dramáticos que a americana. Peter Blake, artista inglês deste movimento, imprime elementos nostálgicos à sua obra. Um exemplo de seu trabalho é *Doutor K. Tortur*, de 1965. Fora dos EUA e Inglaterra, Oyvind Fahlström, na Suécia, e Martial Raysse, na França, também são adeptos desse estilo.

A partir do Dadaísmo, percebe-se os primeiros indícios da sobrevalorização do conceito na arte. A partir de 1960, este pensamento se concretiza na chamada **Arte Conceitual**, aquela que considera a idéia, o conceito por trás de uma obra artística, como sendo superior ao próprio resultado final, que, aliás, pode até ser dispensável. Esta forma de ver a arte se estendeu a diversas manifestações artísticas, inclusive a música. Um trabalho de Arte Conceitual, em sua forma mais típica, costumava ser apresentado ao lado de uma teoria. Desta forma, pôde-se assistir a um gradual abandono da realização artística em si, em nome das

discussões teóricas. Países como a Inglaterra, que historicamente se manteve avessa às discussões teóricas quando o assunto era arte, foram grandes focos desse novo modelo. Algumas publicações foram bastante influentes, como *Art and Language*, do grupo liderado por Victor Burgin e John Stezaker.

Na Arte Conceitual é comum o uso de diferentes meios para transmitir significados, como fotografias, textos escritos, fitas cassete, vídeos e diagramas. Nos EUA, Lawrence Weiner e Robert Barry são importantes expoentes, e Joseph Kosuth também é considerado um dos líderes do movimento no país. Kosuth é principalmente conhecido pelo seu trabalho *One and Three Chairs*, onde apresenta uma cadeira propriamente dita, uma fotografia de uma cadeira e uma definição extraída do dicionário sobre o que seja uma cadeira.

No campo musical, a Arte Conceitual se manifestou através do *Fluxus*, nome dado a um movimento artístico de vanguarda internacional que apareceu durante a década de 1960. Este grupo consistiu de uma filiação de artistas, escritores e músicos, fundada pelo lituano George Maciunas, artista e arquiteto que promoveu e organizou as atividades do grupo nos EUA e na Europa. Na terminologia médica, a palavra “fluxo” denota fluência ou descarga de fluido. Desta forma, Maciunas esperava que o *Fluxus* poderia purgar o mundo da intelectualidade burguesa, cultura comercializada e arte institucionalizada (Figura 38). Estes princípios, baseados nas vanguardas futurista, dadaísta e surrealista da primeira metade do século XX, permitiram que o grupo realizasse performances musicais agressivas e absurdas, de forma a expressar energeticamente a revolução cultural da época. John Cage e os outros compositores de Nova York estiveram estreitamente ligados ao grupo *Fluxus*, nos *happenings* e eventos produzidos em conjunto pelos artistas.



Manifesto:

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. "Fluxed into another world." South.
 3. Med. To cause a discharge from, as in purging.
flux (flûks), n. [OF., fr. L. *fluxus*, fr. *fluere*, *fluxum*, to flow. See *FLUENT*; cf. *FLUSH*, n. (of cards).] 1. Med. a A flowing or fluid discharge from the bowels or other part; esp., an excessive and morbid discharge, as, the bloody flux, or dysentery. b The matter thus discharged.

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, **PURGE** the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, — **PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM"!**

2. Act of flowing: a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream; a continuing succession of chances.
 3. A stream; copious flow; flood; outflow.
 4. The setting in of the tide toward the shore. Cf. *REFLUX*.
 5. State of being liquid through heat; fusion. *Rare*.

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART.

Promote living art, anti-art, promote **NON ART REALITY** to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

7. Chem. & Metal. a Any substance or mixture used to promote fusion, esp. the fusion of metals or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicates (acidic), lime and limestone (basic), and fluorite (neutral). b Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union, as rosin.

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

see: *Fluxus* 2-31-63 *Maciunas* manifest

Figura 38: Manifesto *Fluxus*, de G. Maciunas.

O movimento *Fluxus* começou oficialmente em 9 de junho de 1962, na Galeria Parnass em Wuppertal, na Alemanha Ocidental, com a promoção do *Fluxus International Festival of Modern Music*. No mesmo ano houve vários concertos pela Europa mostrando obras de Nam June Paik, James Tenney, La Monte Young, Allison Knowles, Yoko Ono e outros músicos.

Os compositores do *Fluxus* exultam o potencial musical de sons não-convencionais, como por exemplo, o da quebra de um violino em *One for Violino Solo*, de Nam June Paik. Muito além da sonoridade incomum, o culto à destruição de um violino, por exemplo, chocava a sociedade da época, de modo que Paik foi rotulado como neo-dadaísta e "terrorista cultural". Algumas obras conceituais do mesmo autor, como a Sinfonia n. 5 (1965), são impossíveis de serem tocadas. Para *Half Time* (1964) (Figura 39), Paik orienta:

Em 1º de Julho de cada ano, toque um acordeônico em do maior durante dez minutos começando às 12 em ponto (meio-dia, hora de Greenwich) pensando que alguém em alguma parte do mundo toca exatamente a mesma música exatamente no mesmo momento. (SARMIENTO, 2004?)

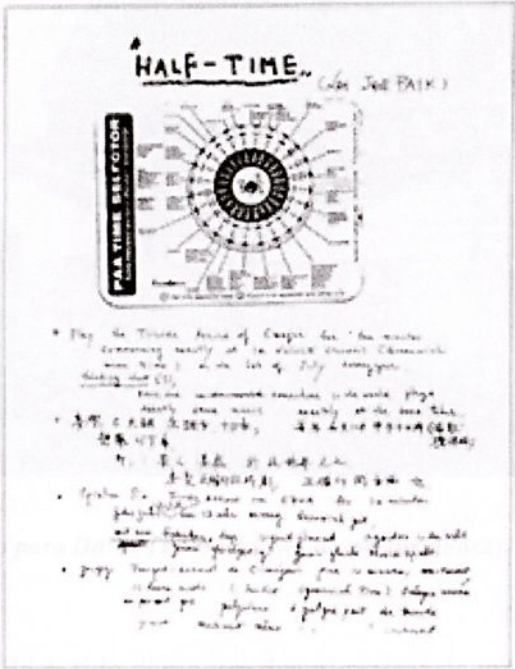


Figura 39: *Half-Time*, de N. J. Paik, 1964.

Eles foram pioneiros em um novo gênero de arte performática chamados “formas curtas” ou eventos. Os eventos consistem de breves instruções, normalmente uma ou duas frases, definindo algum tipo de atividade que será feita pelo executante. Um exemplo é *Composition 1960*, n.10, de La Monte Young, a qual orienta o performer a desenhar uma linha reta e segui-la, e a Peça para piano para David Tudor #1 (1960), a seguir (Figura 40):

Peça para piano para David Tudor #1 (1960), de La Monte Young:

Traga um fardo de palha e um balde de água ao palco para que o piano coma e beba. O intérprete pode então alimentar o piano ou deixar que este coma por si mesmo. No primeiro caso, a obra termina quando se tenha alimentado o piano. No último, termina-se depois que o piano coma ou decida não fazê-lo. (YOUNG apud NYMAN, 1981, p. 70)



Figura 40: *Peça para piano para David Tudor #1* (foto da performance), de La Monte Young, 1960.

La Monte Young (1935-), tido como um dos pioneiros da música minimalista, levou seu reducionismo musical a limites conceituais. Algumas de suas peças são baseadas em *Action Music*, como as *Compositions 1960*, n.ºs. 2–6, 9, 10, 13, 15 e *Compositions 1961*, n.ºs. 1–29, a maioria delas com notações verbais. *Composition 1960 #9* pode ser considerada como uma sátira ao próprio grafismo (Figura 41):

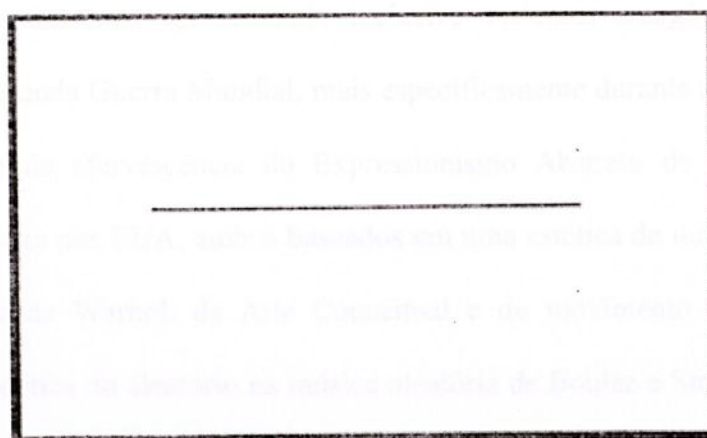


Figura 41: *Composition 1960 #9*, de La Monte Young.

Outros membros do grupo *Fluxus*, como Takehisa Kosugi, George Brecht, Dick Higgins e Yoko Ono também experimentaram atividades provocadoras. Eles acreditavam que não era necessário os artistas terem um *status* profissional na sociedade e, além disso, suas obras deveriam ser acessíveis a qualquer pessoa. Porém, quando a liderança de Maciunas começou a faltar, o movimento passou a decair. As atividades do grupo continuaram até final de 1970, mas seus membros decidiram acabar definitivamente com elas após a morte de Maciunas, em 1978. Apesar de sua severa crítica sobre a arte institucionalizada, obras do *Fluxus* estão expostas em vários museus pelo mundo (BERSNTEIN, 1999-2000).

Mais tarde, a partir do final da década de 1960, uma acentuada reação ao modernismo foi se tornando cada vez mais manifesta sob rótulos de “Pós-Modernismo”. Este movimento é contrário ao julgamento de valor da arte. Para os pós-modernistas, daí em diante “vale tudo” nas artes. Neste período, outros fatores também abalavam a alta cultura clássica, como: o desenfreado desenvolvimento da tecnologia; o triunfo universal da sociedade de consumo de massa; e a “morte do modernismo”, que desde fins do século XIX legitimava a prática da criação artística não utilitária (HOBSBAWM, 2000, p. 498).

Vimos que durante toda a primeira metade do século XX foi incubada uma tentativa de revolução artística que explodiu na década de 50 por meio de um experimentalismo radical, diversificado e contrastante, apresentando inclusive vertentes antagônicas no campo da música. Após a Segunda Guerra Mundial, mais especificamente durante as décadas de 1950 e 60, foi o período de efervescência do Expressionismo Abstrato de Pollock, da música experimental de Cage nos EUA, ambos baseados em uma estética de indeterminação e, mais tarde, da *Pop Art* de Warhol, da Arte Conceitual e do movimento *Fluxus*. Na Europa, conferimos uma poética do aleatório na música aleatória de Boulez e Stockhausen, que ficou em parceria com a nova literatura de Mallarmé e Joyce. Houve um grande compartilhamento de idéias e técnicas que passaram de um campo artístico para outro. No próximo Capítulo,

devemos esclarecer as noções distintas que penetram o conceito geral da música experimental, cujo principal desenvolvimento para o advento da notação grafista consiste na idéia de indeterminação e aleatoriedade.

São diversas teorias que estudam estas estéticas nas artes contemporâneas. Um dos conceitos mais importantes para a música contemporânea, é o de **obra aberta**. Embora “abertura” possua um significado amplamente aplicável na estética de qualquer obra de arte, compreendendo a “abertura” como um fator inerente à mesma, na teoria de Umberto Eco o termo ganha uma especialidade quando se refere àquela música que promove alguma indeterminação interpretativa e frutiva. O autor explica:

[...] a poética da obra “aberta” tende, como diz Pousseur, a promover no intérprete “atos de liberdade consciente”, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma *necessidade* que lhe prescreva os modos definivos de organização da obra fruída. (ECO, 2003, p. 41) [grifo do autor].

Eco ainda faz uma definição mais específica da obra aberta, a qual denomina **obra em movimento**. O autor usa como exemplo a obra *Trocas*, de Henri Pousseur, que possui uma estrutura móvel⁸:

[...] do barroco às atuais poéticas do símbolo, foi-se definindo cada vez mais um conceito de obra de resultado não-unívoco, [...] uma “abertura” baseada na colaboração *teorética, mental*, do fruidor, o qual deve interpretar livremente um fato de arte *já produzido*, já organizado segundo uma completude estrutural. [...] Ao contrário, em *Trocas*, de Pousseur, representa algo de ulterior: [...] o fruidor organiza a estrutura, no próprio campo da produção e da *manualidade*, o discurso musical. Colabora para *fazer* a obra. Uma composição do tipo de *Trocas* [levanta] um problema novo, induzindo-nos a reconhecer, no âmbito das obras “abertas”, uma categoria mais restrita de obras que, por sua capacidade de assumir diversas estruturas imprevistas, fisicamente irrealizadas, poderíamos definir como “obras em movimento”. (Id., *ibid.*, p. 50) [grifos do autor].

⁸ A forma móvel (*mobile form*) consiste em permitir ao intérprete, através da notação musical, alguma variabilidade na ordem dos eventos ou no percurso de leitura da partitura. Foi utilizada por muitos compositores, a fim de proporcionar mobilidade e imprevisibilidade na execução da obra.

Um outro conceito utilizado para se referir à música indeterminada é *work in progress*. Esta expressão é emprestada do romancista irlandês James Joyce (1882-1941), famoso por seu uso experimental da linguagem em obras como *Ulisses* (1922) e *Finneganns Wake* (1939). Suas inovações se davam por meio de um uso extenso de monólogo interior, de uma complexa rede de símbolos extraídos da mitologia, história e literatura, e de uma linguagem única com invenção de novas palavras. Joyce chamou de “*work in progress*” a publicação de *Finneganns Wake*, que se deu aos poucos em vários periódicos, como *Transatlantic Review*, *The Criterion*, *Le Navire d'Argent* e *This Quarter*. A versão final da obra foi publicada em 1939. Alguns críticos consideram *Finneganns Wake* uma obra-prima. Já outros leitores, julgam-na incompreensível (HULLE, 2002).

Já se tornou lugar-comum da crítica mais atualizada a referência ao contínuo espaço-temporal para explicar a estrutura do universo de Joyce; e não é por acaso que Pousseur, para definir a natureza de sua composição, fala de “campo de possibilidades”. [...] A noção de campo lhe provem da física e subentende uma visão renovada das relações clássicas de causa e efeito unívoca e unidirecionalmente entendidas, implicando, pelo contrário, um complexo interagir de forças, uma constelação de eventos, um dinamismo de estrutura; a noção de possibilidade é uma noção filosófica que reflete toda uma tendência da ciência contemporânea, o abandono de uma visão estática e silogística da ordem, a abertura para uma plasticidade de decisões pessoais e para uma situacionalidade e historicidade dos eventos. (ECO, 2003, p. 56)

A obra de arte indeterminada propõe uma multiplicidade de percursos, como a idéia de um labirinto, em vez do desenvolvimento unidirecional da estética tradicional. No caso da música, o ouvinte, desprovido de pontos de apoio que orientavam sua percepção, precisa agora acompanhar percursos múltiplos, exercendo o que Francis Bayer (1987, apud TERRA, 2000, p. 139) chama de **escuta gestual**.

A indeterminação, enfim, faz da obra não um objeto, mas uma questão, e as partituras são peças-chave para produzir estas mudanças de conceito sobre a obra musical e sua forma. As notações não se limitam mais a registrar códigos sobre uma folha de papel. Agora propõem roteiros, grafismos, múltiplas possibilidades de escolha para o intérprete e para o

ouvinte, compartilhando de maneira muito próxima os recursos experimentados por manifestações artísticas vizinhas, como a literatura e as artes visuais.

É curioso observar que várias partituras grafistas são manualmente pinceladas como uma pintura, outras apresentam materiais diferenciados, como transparências, e outras utilizam uma disposição quase escultural, provocando questões legítimas, como: onde estaria o limite entre a Música e as Artes Plásticas? Onde estaria a diferenciação entre o que é uma pintura e o que é uma partitura?

O aspecto experimental da arte de vanguarda é manifestado não somente em profundidade, dentro dos limites da forma de arte dada, mas também em extensão, nas tentativas de alargar as fronteiras da forma ou invadir outros territórios (POGGIOLI, 1968, p. 133).

Ao realizar esta pesquisa, partimos do princípio que tal limite é tênue, ou mesmo inexistente. As fronteiras conceituais que separam o fazer artístico, quando conveniente ou necessário para os artistas, tornam-se plenamente movediças, como afirma Piana:

Entre os movimentos característicos da música do século XX deveríamos com certeza inscrever um movimento em direção para as margens do musical, como se o risco de cair fora da própria música fosse conscientemente aceito, e ao mesmo tempo temido. [...] Justamente a condição assinalada pelo risco, procurado e, ao mesmo tempo, temido, de cair fora da música, constitui um dos traços característicos e exclusivos da experiência musical do século XX. (PIANA, 2001, p. 69)

1.2 Grafismo e notação musical

O grafismo musical surgiu das experimentações em notação realizadas por diversos compositores durante a primeira metade do século XX, mais precisamente. A notação grafista apareceu no início dos anos 50 e foi desenvolvida intensamente durante as décadas de 1950 e



1960, em uma época extremamente conturbada da história, logo após duas guerras mundiais. Esta notação faz uso extenso das poéticas do acaso e da indeterminação, as quais são contemporâneas e diretamente opostas, mas, em certo sentido, também complementares às estruturadas técnicas seriais de composição. Posteriormente veremos com mais detalhes o contexto histórico que provocou o experimentalismo na música e o grafismo na notação musical.

Algumas denominações fazem referência a esta notação, reconhecida por introduzir novos sinais gráficos na partitura: “notação gráfica”, “notação grafista”, “grafismo” e um outro nome ainda mais curioso, como *visual music* (SMITH, 1982, p. 75-93). Em linhas gerais, o grafismo musical é uma representação gráfica incomum quando relacionada à notação tradicional, e tem o objetivo de anotar novos símbolos para que o intérprete produza sons específicos ou também de estimular o intérprete a criar alguma sonoridade relativa a uma imagem. A composição do grafismo pode conter quaisquer símbolos e imagens, conhecidos ou não, bem como as explicações para sua execução podem estar presentes na obra ou não.

Em sua forma mais característica, a notação grafista usa, ao invés de símbolos conhecidos, apenas imagens para representar a sonoridade, frequentemente com aparência de desenhos ou pinturas, mas também podem apresentar símbolos musicais tradicionais de maneira deslocados ou distorcidos. Os compositores que utilizam este grafismo imagético apresentam uma nítida influência das artes visuais em suas obras. Como vimos anteriormente neste Capítulo, alguns pintores, como W. Kandinsky e P. Klee, possuíam uma relação estreita com a música. Kandinsky, em seu livro *Ponto e Linha sobre o Plano* (1997), atribui constantemente sonoridades e articulações musicais aos elementos gráficos, inclusive dando títulos como “Composição” e “Improvisação” para suas obras. Klee chega a promover alguns

⁹ A palavra “notação” também é substituída por “música”, como “música gráfica”, noção que sublinha a mistura dos campos artísticos.



curiosos concertos experimentais para interpretar musicalmente verdadeiras pinturas em tela (DÜCHTING, 1997).

A partitura grafista tida como a pioneira, incrivelmente próxima das artes visuais, é *December 1952*, do compositor norte-americano Earle Brown, cuja data de composição corresponde ao título da obra (

Figura 42). Entretanto, *Projections I*, do também americano Morton Feldman, é de 1950 e apresenta um novo sistema gráfico, não muito desvinculado da maneira convencional de se ler uma partitura (Figura 43). As duas partituras exibem formas geométricas, de maneira análoga ao Abstracionismo na pintura, o qual vimos anteriormente.



Figura 42: *December 1952*, de E. Brown, 1952.

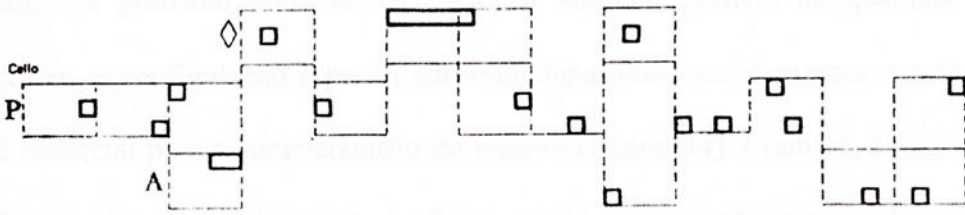


Figura 43: *Projection 1* (início), de M. Feldman, 1950.

É necessário esclarecer uma dúvida importante e aparentemente fácil: como identificar um grafismo? A notação grafista¹⁰, segundo Griffiths (1995, p. 158), apresenta “outros registros que não os habituais símbolos e palavras”. Pressupomos que uma definição mais adequada seria a de que a notação grafista apresenta quaisquer registros gráficos, mas de maneira não habitual. Tais registros podem ser uma mistura de símbolos novos e tradicionais, por exemplo, porém, a disposição não habitual destes símbolos na partitura é o que define o grafismo. Em princípio, qualquer elemento gráfico pode constar da partitura. Para uma partitura ser considerada grafista, não importa *o quê* é apresentado, mas *como* é apresentado. A constituição espacial dos elementos é de extrema importância para a configuração de um grafismo, que pode ser constituído de:

- Novos símbolos musicais acompanhados de bulas explicativas;
- Símbolos musicais tradicionais dispostos de maneira não-convencional, geralmente explorando outros aspectos visuais que não aqueles regidos pelo sistema cartesiano de frequência *versus* tempo;
- Símbolos comuns não-musicais, como setas e outros;
- Imagens figurativas e abstratas, acompanhadas ou não de explicações;
- Letras, sílabas, palavras, textos, algarismos em geral.

¹⁰ O termo “partitura gráfica” (*graphic score*, em inglês; *partition graphique*, em francês; *graphische partitur*, em alemão), usado para se referir ao grafismo musical, parece um pouco redundante na língua portuguesa. Qualquer notação é gráfica por princípio, seja a tradicional, a verbal, a modular, ou a “gráfica” propriamente dita, por ser o uso de uma linguagem em forma escrita, ou seja, por consistir em representações gráficas editadas geralmente sobre papel, de modo figurativo, abstrato ou simbólico. Justamente por ser decorrência de um “ismo”, o *grafismo* se relaciona a uma notação *grafista*, em concordância com o termo. Assim, o termo *notação grafista* é preferencial nesta pesquisa.

Enfim, um grafismo pode conter qualquer símbolo gráfico, de qualquer natureza cultural, porém, a configuração espacial não-tradicional dos seus elementos constituintes na partitura é essencial para a caracterização do mesmo (Figura 44). Contudo, às vezes ainda é difícil definir se algumas partituras são grafistas ou não, justamente por causa da abrangência, mistura e disposição de elementos gráficos.

Os grafismos que em geral mais chamam a atenção são aqueles que apresentam registros gráficos não-habituais, principalmente quando se trata de imagens não-figurativas, acompanhadas de poucas e vagas instruções de interpretação, como vemos em *December 1952*, de Brown. Em virtude disso, muitas vezes não se considera um aspecto mais determinado na notação grafista, fazendo com que lhe seja atribuída uma natureza inerentemente imprecisa, o que não é verdade. O grafismo não é necessariamente indeterminado. Posteriormente, veremos que há grafismos altamente codificados, no qual o compositor explicita com exatidão o significado dos novos símbolos gráficos.

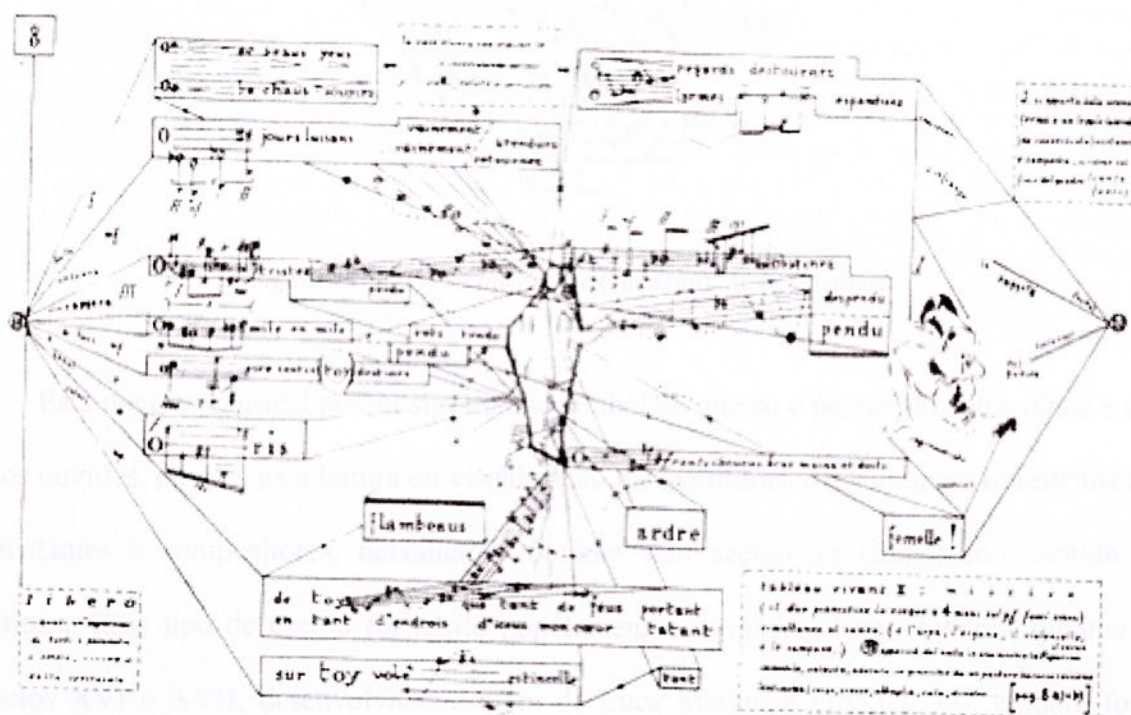


Figura 44: *La passion selon Sade*, de S. Bussotti, 1966.

Em certo aspecto, o grafismo tem algum antecedente na história da música ocidental. Houve uma prática bem antiga, de certo modo semelhante à notação musical grafista, chamada *Augenmusik*, isto é, “música para os olhos” (CAZNÓK, 2004, p. 77) (Figura 45):



Figura 45: *Belle, bonne et sage (rondeau)*, de B. Cordier.

Esta notação musical possui significado simbólico que só é percebido pelos olhos e não pelos ouvidos, pois exige a leitura ou visualização das partituras. Seus efeitos são restritos aos executantes e compositores, deixando o ouvinte sem acesso ao simbolismo contido na partitura. Esse tipo de escrita foi muito popular entre os madrigalistas italianos durante os séculos XVI e XVII, desenvolvida na obra de Luca Marenzio (1553-1599), embora fosse censurado e considerado um maneirismo por teóricos e intelectuais da época. De certo modo,

algo parecido ocorre com a escrita grafista no século XX, pois muitas vezes esta não é considerada uma notação musical legítima pelos teóricos e até pelos próprios músicos práticos. Além disso, a notação grafista enfrenta o seguinte problema: a indeterminação, a mobilidade e, sobretudo, a forma gráfica da partitura não chegam ao ouvinte. Neste último caso, por exemplo, o problema pode ser resolvido projetando a imagem da partitura no ato em que esta é executada. Em algumas obras os compositores indicam tal procedimento em suas instruções. As partituras que adotam notação gráfica, em certo aspecto, também podem ser consideradas como exemplo de *Augenmusik*, pois “as formas gráficas [...] apresentam ao leitor a forma visual concreta correspondente à configuração sonora almejada pelo compositor.” (CAZNÓK, 2004, p. 83)

Vejamos agora mais algumas definições para o grafismo. Nas palavras de Cznók, a notação grafista:

[...] normalmente não utiliza a pauta, preferindo o espaço total de uma folha em branco para a disposição dos grafismos, que vão desde formas figurativas, não-figurativas, geométricas, sílabas, palavras e colagens de textos de escrita tradicional. É uma escrita muito radical em termos de imprecisão, tanto na interpretação dos sinais (não tem nenhuma bula), quanto nas possibilidades de leitura. Estas podem ser feitas tanto de forma tradicional, ou seja, da esquerda para a direita, como também a partir de direções múltiplas que o intérprete queira e consiga imaginar (de forma retrogradada, diagonal, circular, entre outras. Pode-se ainda virar a folha em qualquer sentido e re-significar todos os sinais (os que estavam na parte inferior da folha passam para a parte superior, as linhas horizontais se tornam verticais, por exemplo). A liberdade de escolha do intérprete leva a resultados que variam desde construções formais mais abertas até as mais tradicionais, podendo aparecer, por exemplo, uma forma-sonata. Não há restrições nem obrigatoriedades de se adotar um único caminho poético. (CAZNÓK, 2004, p. 63)

Na visão de Simms, a notação grafista:

[...] comunica alturas, durações, dinâmicas, texturas ou outros elementos musicais por símbolos que geralmente são visualmente análogos aos sons que eles representam. Esses símbolos são freqüentemente misturados com os elementos da notação tradicional. A notação grafista é inerentemente imprecisa, convindo somente o delineamento de uma imagem musical pré-concebida. Desde então a notação convencional é específica por comparação. Virtualmente toda a música moderna que é ‘indeterminada de performance’ faz algum uso de técnicas gráficas. (SIMMS, 1986, p. 363)

A despeito das definições apresentadas, notamos que a introdução do acaso na notação grafista é amplamente variável, partindo de um grau mínimo de ambigüidade até a total indeterminação dos elementos musicais. Há grafismos cujos símbolos são definidos com precisão pelo compositor e o intérprete deve seguir suas instruções. Já outros não possuem bulas, mas apresentam poesias e explicações vagas para as imagens, justamente para delinear uma sonoridade ou somente estimular a imaginação associativa do executante, para que este mesmo crie relações entre os elementos gráficos e musicais. Através deste grafismo – geralmente mais imagético e menos simbólico – o compositor concede ao intérprete uma certa responsabilidade na criação musical, tornando-o efetivamente um co-criador da obra.

Com um caráter mais aberto, a notação grafista promove uma relação igualmente aberta entre compositor, executante e público, até mesmo suscitando dúvidas quanto a estes próprios papéis já fixados e bem delimitados pela história da música. Além disso, estas obras grafistas provocam os limites entre as artes visuais e a música, chamando de partitura algo muitas vezes igual a um desenho ou uma pintura.¹¹ Porém, neste grafismo, existe por trás da imagem uma intenção musical do autor, o que a faz receber uma função representativa de significação sonora, pois a imagem deve ser associada a uma possível sonoridade, a um possível complexo sonoro ainda inexistente. Deste modo, embora haja semelhança, o grafismo não é um objeto das artes visuais, pois configura-se como uma partitura, porém ultrapassando seu aspecto meramente utilitário.

É intrigante pensar o que levou ao surgimento deste tipo de partitura tão excêntrica, quais os por quês de sua criação e para quê é utilizada. Para isso, devemos observar que houve mudanças fundamentais de paradigmas na música do século XX, em grande parte no que diz respeito à sua representação gráfica. O paradigma clássico se relaciona com a notação

¹¹ Embora interessantes, as relações mais estreitas entre o grafismo musical e as artes gráficas ultrapassam os limites desta pesquisa, mas apontam para estudos futuros. Aqui nos ateremos mais às questões musicais e estéticas que o grafismo encerra.

musical tradicional, usualmente estandardizada em torno do sistema de pentagramas, claves, compassos, símbolos de dinâmica, de articulação, entre outros (Figura 46).

Figura 46: *Concerto para piano preparado e orquestra* (excerto), de J. Cage, 1957-58.

A notação tradicional é altamente determinada e simbólica, representativa de um sistema triádico unilateral (Figura 47) em que a criação e a codificação da sonoridade musical é feita pelo compositor, a decodificação é feita pelo intérprete e a missão se completa na figura do ouvinte. Este, por sua vez, deve entender a mensagem do compositor, isto é, o que o

compositor “quis dizer”, através de uma realização do intérprete que seja o mais fiel possível à partitura. O diagrama abaixo ilustra este sistema unilateral:

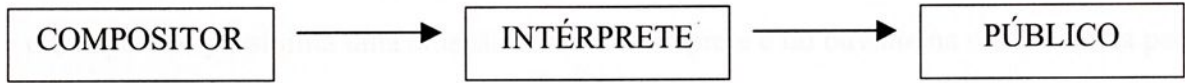


Figura 47: Diagrama – sistema triádico unilateral (tradicional)

A codificação faz com que o grau de repetitibilidade da obra seja mais elevado. Na notação tradicional este grau é tão elevado que permite o reconhecimento imediato de uma música, através de vários fatores conjugados, como ritmo, melodia e harmonia. Desta forma, é possível reconhecer auditivamente uma mesma Sonata de Beethoven tocada por vários intérpretes diferentes. Cada um desses intérpretes estudou a partitura e através dela conseguiu tocar aquele determinado conjunto de sons que identifica tal Sonata. É bem mais raro algum instrumentista tocar esta Sonata somente “de ouvido”, sem qualquer contato com a sua partitura. Neste sentido, a notação tradicional é um grande facilitador, pois permite que várias pessoas, desde que tenham aprendido a reconhecer aqueles códigos musicais e a decifrá-los, possam tocar de maneira reconhecível uma mesma partitura.

Segundo Zampronha (2000, p. 115), a notação é vista tradicionalmente como um mero código secundário para fixação dos sons originários da mente do compositor. Ao mesmo tempo, a notação é a obra e o intérprete deve ser o mais fiel possível à notação, para não distorcê-la. Zampronha (ibid., loc. cit.) aponta que esta notação musical utiliza signos gráficos estáveis, reversíveis e previsíveis, estabelecendo, portanto, uma relação de neutralidade com a matéria sonora. Convertendo-se em seu estereótipo, só pode ser superada mediante a eliminação da própria idéia de obra no sentido tradicional. O rompimento com o conceito

segundo o qual a notação *é* a obra implica em um novo paradigma, onde a notação passa a ser a *representação* da obra.

Quando o conceito de notação musical é alterado, altera-se também o conceito de obra, e o compositor possibilita uma atuação ativa do intérprete e do ouvinte na realização da peça. O compositor sai da posição de criador soberano; o intérprete, da posição de servo obediente; e o ouvinte, da passividade na escuta. O poder de escolha, agora, pode pertencer a todos e a intervenção do acaso também é possivelmente requerida pela partitura, de modo a interferir nas relações entre cada uma das três figuras que compõem o sistema triádico tradicional, mencionado anteriormente. Desta forma, partindo de outros tipos de notação musical, a estrutura idealmente perfeita do sistema se abala e estas três figuras passam a interagir entre si bilateralmente. De certo modo, o compositor é também intérprete e ouvinte, o intérprete é ouvinte e compositor e, por fim, o ouvinte é compositor e intérprete (Figura 48):

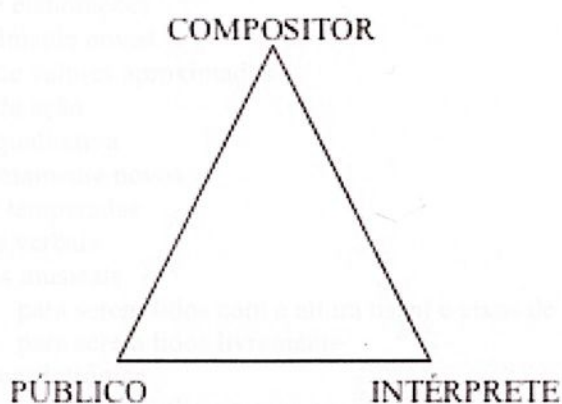


Figura 48: Diagrama – sistema triádico bilateral

Caznók aponta a relevância do aspecto espacial nos novos tipos de escrita da música do século XX, em especial sobre o grafismo:

Ainda que cada uma das diferentes notações encerre particularidades em seus modos de decifração, todas elas guardam uma relação intrínseca com a idéia que o homem ocidental tem do fenômeno sonoro e de sua representação gráfico-espacial. Pode-se perceber na notação

gráfica que a concepção de espaço não é mais aquela adotada na grafia tradicional, ou seja, um espaço definido por pontos de referência fixos, na qual os objetos se inscrevem de forma estável e hierárquica. Trata-se da vivência de um espaço sonoro multidirecional, abordado a partir de qualquer ponto, no qual a presença dos signos são tão importantes quanto as ausências. O espaço deixa de ser um suporte para tornar-se um elemento constituinte da obra, um território a ser percorrido de acordo com traçados cartográficos livres. (CAZNÓK, 2004, p. 64)

As inovações musicais no século XX criam novas categorias de notação para atender às necessidades composicionais específicas não encontradas na notação tradicional, como é o caso da escrita grafista, da modular e da proporcional, e ao mesmo tempo, as diferentes formas de escrita destas novas notações modificam a escritura musical dos compositores que a utilizam.

E. Karkoshka (1972, p. 5) apresenta um sumário dos mais importantes fenômenos na notação moderna:

- A. Alterações em notação tradicional
 - 1) simplificações
 - 2) adições e elaborações
- B. Princípios parcialmente novos
 - 1) notação de valores aproximados
 - 2) notação de ação
 - 3) notação qualitativa
- C. Princípios completamente novos
 - 1) notações temperadas
 - 2) partituras verbais
 - 3) grafismos musicais
 - a) para serem lidos com a altura usual e eixos de tempo
 - b) para serem lidos livremente
- D. Notação de música eletrônica
 - 1) baseada em notação antiga com novos símbolos
 - 2) desenhos esquemáticos
 - 3) instruções de tape com diagramas e indicações verbais

Segundo Karkoshka, os grafismos musicais se caracterizam por “princípios completamente novos”, e são criados “para serem lidos com a altura usual e eixos de tempo” ou então “para serem lidos livremente”. Porém, o grafismo pode apresentar algumas semelhanças com os outros tipos de notação. Algumas partituras misturam várias formas de

escrita, dificultando o trabalho de distinguí-las e encaixá-las em alguma classificação específica. Entretanto, a notação grafista geralmente se diferencia da modular, por exemplo, porque esta não apresenta complexidade espacial dos elementos gráficos. Os módulos funcionam de maneira mais objetiva, direcionados para modificar e/ou alternar o percurso de leitura da partitura, e são frequentemente constituídos por notação tradicional, na qual os elementos musicais podem estar completos ou incompletos. Em geral, esta notação deixa a escolha do percurso de leitura dos módulos para o intérprete definir no momento da execução. Já o grafismo se caracteriza por uma disposição espacial mais complexa dos elementos gráficos, a qual veremos com mais detalhes nos próximos capítulos deste trabalho.

A notação verbal e a grafista se destacam por serem aptas a proporcionar um alto grau de indeterminação na composição. Enquanto possibilidades, a verbal só delineia uma situação, escrita poeticamente, assim como a grafista pode fornecer somente uma imagem como ponto de partida para a interpretação. Mas o contrário também ocorre, quando a verbal descreve muito bem como deve ser a realização da peça e a grafista apresenta notação tradicional ou novos símbolos completamente convencionados pelo compositor.

Nesse contexto, o grafismo pode ser visto como um método radical para inserir indeterminação na composição musical, caracterizado pela possibilidade de dar suporte a uma representação musical descritiva, e não prescritiva como a notação tradicional. Com este grafismo o compositor permite da liberdade necessária para desenvolver as experiências de acaso que envolvem diretamente o intérprete. Porém, a notação grafista também foi usada para criar um complexo de novos símbolos, a fim de codificar alguma sonoridade incomum.

No capítulo seguinte, veremos que o grafismo foi desenvolvido por alguns compositores norte-americanos, notadamente da chamada “Escola de Nova York”, integrada por John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff e Earle Brown, e também por outros compositores como Philip Corner, Robert Moran, James Tenney e George Cacioppo.



Também veremos que diversos compositores europeus fizeram uso da notação grafista, como Karlheinz Stockhausen, Sylvano Bussotti, Cornelius Cardew, Dieter Schnebel e Anesthis Logothetis.

2.1 Música experimental e indeterminação

Um dos fenômenos mais importantes da música do século XX foi a introdução de experimentação e indeterminação. A música experimental surgiu como uma reação à música tradicional, que era baseada em regras rígidas e em uma linguagem musical estabelecida. A música experimental busca explorar novos sons, texturas e formas de organização musical, muitas vezes utilizando técnicas como a aleatoriedade, a improvisação e a participação do ouvinte. A música indeterminada, por sua vez, é aquela em que o compositor estabelece apenas algumas diretrizes gerais, deixando o intérprete ou o ouvinte livre para interpretar ou completar a obra de acordo com sua própria percepção e experiência.

CAPÍTULO 2: A NOTAÇÃO GRAFISTA NOS EUA E NA EUROPA

Neste capítulo, estudaremos o desenvolvimento da música experimental nos EUA e Europa, com ênfase no surgimento das estéticas da indeterminação e da aleatoriedade, as quais propiciaram a criação do grafismo. Faremos uma ambientação da produção musical contemporânea às décadas de 1950 e 1960, destacando-se as principais contribuições para o contexto do grafismo e seus principais compositores. Sobre os EUA, vamos discorrer sobre o desenvolvimento da indeterminação e da notação grafista pela Escola de Nova York e por alguns outros compositores norte-americanos. Posteriormente, sobre a tendência serialista e aleatória na Europa, a influência de seus principais representantes da Escola de Darmstadt, na Alemanha, bem como a utilização do grafismo por alguns compositores europeus.

2.1 Música experimental e indeterminação

Um dos fenômenos mais importantes da música do século XX foi a proliferação de novas abordagens de notação, a maioria delas engendrada pela intensa experimentação e, especialmente, pela estética da indeterminação. A música experimental, num sentido amplo¹², foi uma importante prática musical das décadas de 1950 e 1960, e como observa o musicólogo E. Fubini (1990, p. 453) foi nutrida mais de impulsos críticos, filosóficos e estéticos do que de razões estritamente musicais. As idéias dos compositores aderidos ao

¹² Utilizamos aqui o termo “música experimental” em um sentido amplo, que abrange as correntes renovadoras da música contemporânea, contemplando tanto os compositores dos EUA quanto da Europa, pois ambos praticavam experimentação composicional. Aqui a “música experimental” se refere àquela música que renovou conceitos e introduziu novos modos de notação musical. Posteriormente, este termo “experimentalismo” será utilizado para se referir à corrente estética norte-americana em especial.



experimentalismo fazem parte de um movimento geral da ciência, da filosofia e das artes, que critica a tradição e tende a considerar e expressar o mundo em termos de **possibilidade** em vez de **necessidade** (APEL, 1974, p. 27). O objetivo fundamental do experimentalismo em música era a busca contínua por novos modos de composição, performance e entendimento musical, para que se pudesse propor outras perspectivas, outros conceitos e modelos para a música do novo século.

Algumas instituições favoreceram o desenvolvimento da música experimental no início do século XX. Durante a década de 20 surgiram *League of Composers* nos EUA e *International Society for Contemporary Music* (ISCM) nos EUA e Europa. Estas instituições promoveram abertura para os novos tipos de música que surgiam na época.

A partir de 1930, iniciou-se uma ruptura no cenário musical: de um lado ficaram os adeptos da vanguarda racionalista e, de outro lado, os adeptos do experimentalismo imoderado. Esta divisão de vertentes foi depois intensificada nos EUA, devido à fuga das vítimas do Nazismo e ao consequente influxo de compositores modernistas europeus naquele país durante a Segunda Guerra Mundial. Estes imigrantes, possuindo idéias divergentes, atraíram uma nova geração de compositores americanos, que passou a questionar as idéias dos primeiros experimentalistas conterrâneos.

Os principais representantes da vanguarda racionalista foram os compositores Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, que privilegiavam o serialismo em suas composições. Ao final dos anos 40, na Europa, a música eletrônica¹³ e o serialismo integral surgem no pós-guerra, como uma chamada à ordem na composição. Em 1951, Boulez publica suas *Structures* e Stockhausen, *Kreuzspiel*, ambas baseadas nas técnicas do serialismo integral, que determina serialmente não só as alturas, como faz o dodecafonismo, mas também os demais elementos musicais na composição (ver com mais detalhes em 2.3).

¹³ Hoje normalmente chamada música “eletroacústica” após a fusão das vertentes francesa e alemã, respectivamente denominadas *musique concrète* e *elektronische musik*.

Por outro lado, o maestro do experimentalismo imoderado foi John Cage, compositor americano que levou às últimas conseqüências os questionamentos da obra musical enquanto conceito com sua estética da indeterminação na música. Justamente neste mesmo período houve um movimento contrário nos EUA: uma generalização imediata na tentativa de libertar o som, uma diversificação das técnicas de indeterminação e o alargamento do fenômeno do concerto *event* ou *happening*, disseminado principalmente pelos artistas do grupo *Fluxus*. Nestas ocasiões, como vimos no Capítulo 1, os músicos freqüentemente se juntavam aos dançarinos, poetas e pintores para realizar experimentos artísticos livres. Alguns compositores americanos observaram especialmente os procedimentos de indeterminação em pintura e escultura e os tomaram como pontos de partida para uma iniciativa semelhante no campo musical.¹⁴

Coincidentemente no ano de 1951 (mesmo ano das obras seriais mencionadas), o acaso é amplamente utilizado nas obras de Cage *Music of Changes* e *Imaginary Landscape n. 4*. Na primeira destas peças, o compositor utiliza o *I Ching*, “Livro das Mutações” chinês, como procedimento aleatório para determinar as notas, fixando-as depois em notação tradicional. Na segunda, utiliza a imprevisibilidade do acaso através da utilização de aparelhos de rádio convencionais, que vão sendo sintonizados durante a peça, de modo que só é possível saber o que soará no ato da realização da obra. No ano seguinte, Cage causa grande polêmica ao apresentar *4'33''*, já citado no Capítulo 1.

Em 1954 e 1958, Cage se apresentou em concertos e conferências sobre indeterminação na música pela Europa e, após isso, os compositores perceberam que tanto o serialismo integral quanto a composição eletrônica poderiam absorver o recurso do acaso. Esta

¹⁴ Os artistas visuais mais influentes no campo musical foram: Jackson Pollock, pintor que criou a *Action Painting*, ou seja, o ato de pintar gotejando e/ou espirrando tinta sobre a tela, chegando a um resultado final totalmente casual (ver Capítulo 1); Robert Rauschenberg, que combinava folhas de jornal para criar imagens randômicas e conflitantes; Alexander Calder, escultor que criava móveis usando chapas de metal coloridas conectadas com arame, usando o vento como modificador da forma total da obra.

descoberta abriu novos caminhos para a música dos compositores europeus. Entretanto, na visão deles, para que o acaso pudesse ser utilizado como procedimento composicional, era necessária alguma forma de adaptação ao efeito de desordem provocado pelo seu uso.

A **indeterminação** foi um dos mais significativos recursos de desenvolvimento da música do pós-guerra. Segundo Simms (1986, p. 357), “um elemento de uma obra musical é indeterminado se é escolhido por *acaso* ou se sua realização por um intérprete não é precisamente especificada por instruções de notação”. Este autor (*ibid.*, loc. cit.), baseando-se nas nomenclaturas de Cage, identifica duas formas de manifestação da indeterminação na música experimental através de acaso e imprevisibilidade:

- *indeterminação de composição* – utilização de procedimentos de acaso na composição musical. São sistemas baseados no acaso e no aleatório para escolher os detalhes composicionais. A notação usada é geralmente a convencional, sem signos gráficos desconhecidos;
- *indeterminação de performance* – composição que utiliza notação indeterminada.

Observando melhor, qualquer indeterminação é originada no ato composicional. Antes de mais nada, a idéia de inserir imprevisibilidade ou acaso em uma partitura, seja ela qual for, é composicional, pois parte de um compositor. No entanto, se o acaso é pré-determinado por algum método (por exemplo, o lance de dados) e fixado através de notação tradicional, a indeterminação se restringe ao ato composicional. Mas se existe imprevisibilidade na notação musical – como é o caso da maioria dos grafismos –, esta deverá requerer, em maior ou menor grau, uma atuação do intérprete para a concepção da obra, a cada performance. Devemos lembrar que o nível de imprevisibilidade varia amplamente conforme a notação. Além disso, as tendências composicionais não são necessariamente isoladas, mas muitas

vezes se mostram misturadas. Desta forma, os dois tipos de indeterminação mencionados – de composição e de performance – podem aparecer em uma mesma obra.

A indeterminação, assim, é introduzida na música através do recurso do acaso, que pode ser utilizado no âmbito da composição, através de operações associativas entre procedimentos acasuais e elementos musicais e através da imprevisibilidade, quando se estende ao âmbito da performance, pela forma móvel e por notações enigmáticas.

Através disso, Cage propagava sua idéia de não-intencionalidade e de renúncia ao conceito tradicional de identidade da obra musical. Desta forma, o recurso do acaso foi se adaptando nas composições seriais de expoentes como Boulez e Stockhausen. A composição aleatória então se mostrou na Europa no ano de 1957 em Darmstadt, com *Klavierstück XI*, de Stockhausen, e a *Terceira Sonata* para piano de Boulez. Na primeira, o intérprete se vê diante de uma única página com dezenove fragmentos de música a serem executados em qualquer ordem. Já a segunda é mais moderada em sua abertura para o acaso. Seu material é inteiramente anotado e seu modelo se parece com o poema *Un coup de dés*, de Mallarmé, em que diferentes caracteres são usados nas palavras e frases lançadas em desordem através das páginas.

Em geral, os compositores europeus preferem o termo matemático “aleatório” a “acaso” ou “indeterminação”, porque eles não compartilham as idéias de renúncia à identidade da obra e de não-intencionalidade que estes dois termos provocam. Este termo foi primeiramente usado por Werner Meyer-Eppler no contexto da eletroacústica e da teoria da informação para descrever um curso de eventos sonoros que é determinado na sua estrutura e flexível em seus detalhes (FEISST, 2002).

A expressão **música aleatória** nasceu por causa da obra *Klavierstück XI*, de K. Stockhausen, e do artigo de Boulez intitulado “*Alea*” (vocábulo latino que se refere às noções de jogos de dados, de azar ou de jogo em geral), publicado em 1958. O musicólogo J. Y.

Bosseur (entrevista anexa, p. 3) denuncia que este termo é usado frequentemente de maneira errônea, e acredita que sua melhor definição provém de Michel Philippot:

Um esquema de base foi proposto ao intérprete, que podia escolher as soluções que lhe convinham. Por exemplo, com *Klavierstück XI*, ele determinava a ordem na qual tocar as diversas curtas sequências musicais julgadas capazes de se encadear em uma sucessão qualquer. De uma maneira geral, tratava-se de 1/ deixar o intérprete decidir a configuração de sua escolha dentro de uma combinatória dada e 2/ direcionar-lhe uma liberdade de improvisação. Se, em tais músicas, o ouvinte pode ter a ilusão de uma certa (e relativa) imprevisibilidade, não resta dúvida que a palavra “aleatório” é aqui abusivamente empregada. Com efeito: 1/ não se trata de eventos ligados a uma variável aleatória qualquer mas a escolhas humanas, ora 2/ assim como mostrou o matemático Emile Borel, o homem é absolutamente incapaz de imitar o acaso, no entanto ele pode calcular algumas de suas modalidades quando estas lhe são aparentes. [...] Uma expressão apropriada para designar as músicas “aleatórias” (hoje em dia fora de moda) teria sido: **músicas para improvisação orientada**. (PHILIPPOT apud BOSSEUR, 1992a, p. 14, grifo nosso)

Para Boulez (1995, p. 46), a música aleatória se refere àquela em que o compositor faz algum uso do acaso, porém de maneira controlada. Assim, importância do uso do procedimento aleatório vem da vontade legítima de construir um tipo de labirinto com muitos circuitos, ou então de criar uma complexidade cambiante, renovada, especificamente característica da música interpretada, por oposição à complexidade fixa e não renovável da máquina. Boulez acredita que o compositor pode introduzir indicações que levam o intérprete a usar o aleatório para obter resultados que seriam impossíveis somente pela escrita em partitura: “introduzo assim pelo texto uma necessidade de acaso na interpretação: um acaso dirigido”. (BOULEZ, 1995, p. 48)

O uso de terminologias diferentes a respeito da indeterminação expressa nitidamente concepções estéticas distintas, representadas antagonicamente por Boulez e Cage. Preocupado em assegurar a integridade da obra, Boulez prefere submeter o acaso a um controle, defendendo o uso do acaso dirigido. Exige-se do intérprete mais do que simplesmente executar uma partitura. Requer-se dele que interaja com a obra, efetuando suas próprias escolhas. Nas obras dos compositores de orientação serialista, como Boulez e Pousseur, o aleatório afirma a obra enquanto objeto, ampliando, com a indeterminação, as escolhas

possíveis; o aleatório opera na liberdade de escolha do intérprete, mas esta liberdade que lhe é atribuída deve ser dirigida pelo compositor, a fim de que este assegure sua função reguladora e preserve a identidade de sua obra. No universo de Cage, ao contrário, o emprego do acaso leva a negar o *status* da obra, priorizando o processo (TERRA, 2000, p. 47). A composição deixa de ser concebida como objeto-tempo, e passa a ser considerada como “uma atividade caracterizada pelo processo e essencialmente não-intencional” (CAGE, 1974, p. 22). A noção de obra, segundo Terra, “passa a representar para ele, em função do controle exercido sobre o intérprete, um papel opressivo, de que ele se torna o mais implacável crítico” (TERRA, 2000, p. 82).

Até os compositores europeus mais resistentes notaram o potencial artístico que o acaso poderia trazer à música. Além disso, Stockhausen, em seu artigo de 1959, conclui que o serialismo havia chegado a um impasse: ou admitia-se a indeterminação de certos elementos da composição ou assumia-se compor apenas para meios eletrônicos, sem executantes.

Existe uma opinião corrente de que o uso da indeterminação na música surgiu como uma reação ao serialismo. No entanto, Terra (2000, p. 137) observa que tanto a indeterminação quanto o serialismo são frutos da estética de Anton Webern. A autora aponta que este compositor, representante da Segunda Escola de Viena, exerceu grande influência em diversas correntes da música contemporânea. Webern era prestigiado tanto pelos compositores de norte-americanos quanto pelos europeus, a despeito das reconhecidas divergências ideológicas entre estes dois grupos. Entretanto, os norte-americanos se interessavam mais pela imprevisibilidade e texturas flexíveis de suas obras atonais, a eloquência de seus silêncios e a atenção dedicada a cada ocorrência individual, do que pelo rigor de suas concepções seriais, admiradas pelos europeus.

A indeterminação na música é uma resposta ao problema da dissolução do sistema tonal. Este problema surge em uma crise no século XX, decorrente do questionamento da

noção clássica de causalidade, como vimos no Capítulo 1. Um dos motivos que reforçariam a recusa do sistema musical tonal é o fato de que este discurso reproduz uma concepção determinista. As estéticas da indeterminação surgem como alternativas ao problema da dissolução do sistema tonal, mas com propostas diferentes das soluções tradicionais utilizadas pela música neo-clássica. Estas novas estéticas contribuíram com a criação de formas móveis dotadas de uma multiplicidade de sentidos. Seus fundamentos foram construídos sobre as novas teorias formuladas nos campos da ciência – que passam a interpretar os fatos naturais com pontos de vista baseados na indeterminação, na probabilidade e na estatística – e da filosofia, bem como as experimentações das vanguardas artísticas modernistas. Deste modo, tinham em vista construir a imagem de um mundo complexo em permanente expansão.

Especialmente depois da Segunda Guerra Mundial, com o alargamento da variedade de estilos musicais, novas notações proliferaram de compositor para compositor e até de obra para obra. A mais extrema variedade de inovações de notação foi introduzida em conjunção com a indeterminação na música desenvolvida na década de 1950 e 1960. A maioria das novas técnicas de notação que apareceram nesta época serviram para nutrir dois impulsos opostos: conferir mais precisão às intenções do compositor e ampliar a extensão de elementos musicais e recursos sonoros; produzir partituras ambíguas e não-prescritivas, para encorajar uma participação maior do intérprete na realização da música.

A notação grafista surgiu com os ideais da *action music*, a música experimental norte-americana da Escola de Nova York (a qual veremos a seguir), no conturbado ambiente da música de meados do século XX. O grafismo introduz o acaso e a escolha na música na medida em que os elementos musicais não são identificáveis ou “legíveis” para o intérprete, fazendo com que este deva criar as associações entre a imagem da partitura e alguma possível sonoridade. Outros tipos de notação, como a modular, também abrem margem para indeterminação na música, introduzindo o elemento aleatório, de modo que o intérprete possa



escolher a ordem dos módulos ou o percurso de leitura para a realização da peça. Porém, geralmente o conteúdo musical dos módulos é bem definido. Através da notação grafista vários conceitos musicais são colocados em questão, como os conceitos de “forma”, “estrutura” e “obra”. Por outro lado, esta atitude crítica severa gera muitas vezes uma visão desta notação como um puro barroquismo (FUBINI, 1990, p. 456).

Contudo, devemos considerar que a indeterminação na música não é novidade. No século XVIII a composição randômica a partir de unidades musicais pré-compostas era um entretenimento popular. *Dice Music* (música de dados) era um tipo de música aleatória feita nesta época. Os jogos musicais de Mozart eram trechos pré-estabelecidos a serem escolhidos ao acaso, formando pequenas peças musicais. Também não é nova a idéia de “forma móvel”, pois frequentemente obras com vários movimentos eram submetidas a omissões ou reagrupamentos parciais. Contudo, o uso da indeterminação no século XX foi diferente em escala e importância. No caso extremo de Cage, a introdução do acaso na música levou à completa subversão do conceito ocidental de obra de arte permanente, e mesmo à negação da necessidade de compor.

Há também outras tendências da música experimental que, em algum sentido, também envolvem indeterminação. Uma delas é o “minimalismo”, que busca extasiar ou hipnotizar o público através de uma música extremamente repetitiva, criando uma espécie de ilusão auditiva. Nesta tendência, desenvolvida pelos compositores Terry Riley, La Monte Young, Steve Reich e Phillip Glass o acaso pode se manifestar no nível da escuta, pois esta depende de como cada pessoa ouve psico-acusticamente as repetições e os deslocamentos sonoros que elas geram. A “nova complexidade”, tendência desenvolvida pelo inglês Brian Ferneyhough, parte de uma concepção virtuosística, de modo que a notação é altamente complexa. Neste caso, a indeterminação se manifesta na capacidade de cada intérprete em resolver os problemas que a partitura apresenta. (SALZMAN, 1970, p. 197).



A idéia de espontaneidade na música inspirou a revitalização da prática extemporânea, que estava há tempos fora da música de concerto ocidental, e grupos de improvisação começaram a aparecer em vários lugares (MORGAN, 1990, p. 374). Durante os anos 50 e 60, essas improvisações musicais informais, segundo Morgan (1990, p. 449), eram *happenings* em sua essência, frequentemente com concepções multimidiáticas.

Alguns grupos dispensavam o uso de partitura em suas performances. O compositor americano Lukas Foss, por exemplo, agrupava instrumentistas escolhidos por suas habilidades em manifestar criatividade, por objetivos estilísticos comuns, intuição musical e entendimento mútuo. A improvisação em grupo enfatiza a performance, resultante de uma situação cuja responsabilidade fica totalmente a cargo do intérprete, chamada também de *performer's music* (BRINDLE, 1987, p. 86). Muitos grupos encorajavam os integrantes a simplesmente tocarem o que desejassem em performances de forma livre, porém, com um compromisso de cooperação mútua. A *Scratch Orchestra*, criada pelo compositor britânico Cornelius Cardew, é um grupo em que cada pessoa seria permitida ser “autêntica”, como um “microcosmo social democrático” (NYMAN, 1981, p. 114).

Alguns *ensembles* de música contemporânea se especializaram na improvisação em grupo, incluindo músicos virtuosísticos, músicos de jazz e também pessoas sem qualquer habilidade musical, conforme o grupo e a ocasião. A ambição era criar situações musicais completamente “abertas” em que qualquer tipo de material, não importando suas origens, poderia ser introduzido. Um dos primeiros grupos foi *Improvisation Chamber Ensemble*, formado em 1957 em Los Angeles por Lukas Foss. Outros grupos importantes, principalmente ativos durante a década de 1960, são *ONCE* de Ann Arbor, formado por Robert Ashley, Gordon Mumma, Roger Reynolds, o *San Francisco Tape Center*, formado por Pauline Oliveros e Morton Subotnick, e o próprio movimento *Fluxus*, com destaque para o compositor Nam June Paik (coreano que viveu nos EUA), La Monte Young e Philip Corner.

Entre os grupos mais proeminentes estão o *ensemble* inglês *AMM* e o *ensemble* americano com sede em Roma *MEV* (*Musica Elettronica Viva*), formados em 1965 e 1966, respectivamente. Outro é *ACEZANTES Ensemble for New Sound*, fundado e liderado por Dubravko Detoni. Karkoshka (1999) observa que todos os grupos de improvisação europeus têm uma tendência em comum: “eles estão interessados em descobrir e desenvolver aqueles territórios que estiveram reprimidos por uma centena de anos de música dependente de notação.”

2.2 Grafismo nos EUA

Como já dissemos no tópico anterior, a composição indeterminada no século XX surgiu com os compositores norte-americanos experimentalistas entre as duas Guerras Mundiais, e após a Segunda Guerra, o espírito experimentalista continuou nos EUA. Este espírito instruiu a cultura musical do país desde a virada daquele século. Na década de 1940, a diáspora europeia em direção aos Estados Unidos, contribuiu para o desenvolvimento da erudição musical do pós-guerra. As condições para o rompimento com a tradição modernista europeia, portanto, só puderam germinar num centro musical distante da Europa.

A característica fundamental da música experimental norte-americana é uma contínua busca por novos modos radicais de composição. O significado da música experimental transcende a experimentação tecnológica (computacional, por exemplo) sugerindo uma desimpedida disposição de provar os limites da música. Seja no campo da música experimental ou no campo da arte visual conceitual, muitas vezes a idéia para uma peça tem maior ou igual importância que a própria realização da idéia. O resultado final do processo

composicional, a obra de arte acabada, já não é mais tão valorizado. Isso pode ser visto como uma reação contra a estética romântica e seu conceito de obra-prima. Para Simms (1986, p. 360), existe uma integração entre “idéias de ordem” e “ações espontâneas” na música experimental norte-americana. Tanto na composição quanto na performance deste repertório, a idéia de intuição é muito valorizada, em contraposição à idéia de pré-concepção para a constituição da obra.

O compositor Charles Ives foi o pioneiro da “música experimental”, termo cunhado posteriormente, em 1979, no “New Music New York Festival”. No início do século XX, Ives algumas vezes deixava o performer certas alternativas, por exemplo, o número de vezes que um compasso era para ser tocado ou se uma seção inteira seria tocada ou não, e essas tendências foram desenvolvidas mais tarde por Henry Cowell, especialmente no seu *String Quartet n. 3*, de 1935, conhecido como o quarteto “Mosaico”, que consiste de um número de segmentos separados que tem que ser “montados” pelos músicos. Mais tarde, os termos *open form* e *mobile form*, isto é, “forma aberta” e “forma móvel”, tem sido então aplicados para obras deste tipo.

Outros compositores como Carl Ruggles e Edgard Varèse também contribuíram para a procura por uma música americana distinta. Nesta busca, o compositor Henry Cowell e outros simpatizantes procuraram estabelecer um idioma musical norte-americano livre de imitações européias ou apropriações em estilo europeu do material folclórico americano. Seu livro *New Musical Resources* (1930) guiou a geração de compositores no período entre-guerras. Mais tarde, o livro de John Cage, *Silence*, publicado em 1961, guiou a geração de compositores do pós-guerra. Esses livros mostram prescrições de composições e também são convites à experimentação pessoal.

Algumas outras culturas também exerceram influências na música dos EUA, principalmente na de Cage, como a cultura indiana, o pensamento oriental Zen-Budista, a

filosofia hinduísta, o gamelão balinês e a percussão africana. Estas influências mudaram algumas maneiras de ver o mundo, a vida e, conseqüentemente, a maneira de fazer música, além de afetar a extensão das técnicas convencionais vocal e instrumental do ocidente, como mostram a cantora Joan La Bárbara, o trombonista Stuart Dempster e o flautista Robert Dick, entre outros.

As diversas notações grafistas se desenvolveram junto aos *happenings*, eventos multimídia, arte conceitual e arte performática das décadas de 1950 e 1960, relacionadas a uma visão da música como processo e ação tanto quanto som. Cada obra possui representação gráfica única, e, não mais uma partitura no sentido tradicional, é um catalisador para ação ou um programa para atividade.

Os compositores experimentalistas se importavam com leis da acústica, constituição de escalas musicais, potencial sonoro de instrumentos musicais, natureza psicológica e mística da comunicação entre compositor, intérprete e público. Ao mesmo tempo, estavam menos preocupados com forma e técnica, pois em geral trabalhavam com recursos mais simples e menos estruturados. Desse ponto de vista, a notação grafista não deixa de ser uma ocasional simplificação da técnica composicional, bem como um meio de promover a sobreposição da música com outras formas de arte.

Os principais músicos que trabalharam e estenderam as explorações de John Cage em Nova York no início de 1950 foram os compositores Earle Brown, Morton Feldman e Christian Wolff aliados ao pianista e compositor David Tudor, grupo que integrou a chamada **Escola de Nova York**. Estes músicos se voltavam à composição na qual múltiplas possibilidades poderiam ser cumpridas no momento da execução. Cage e a escola de “*action music*” (outro nome dado ao grupo) tiveram uma importante influência sobre compositores e artistas mais novos atuantes na América. Esta escola também se manifestou na improvisação em grupo, muito desenvolvida por músicos na época.



Algumas obras de tais compositores desta época podem causar uma impressão de revolta iconoclasta, também por mostrarem influências dadaístas (como vimos no Capítulo 1, o escândalo era o princípio de coesão do dadaísmo). No entanto, havia menos em Cage e seus colegas uma intenção de escândalo, e mais uma idéia renovadora de libertar os sons e expandir o conceito e a percepção do que é música.

Apesar de compartilharem dos ideais de Cage a respeito da música, as motivações estéticas e filosóficas eram particulares a cada um dos compositores da Escola de Nova York, manifestando-se em suas respectivas obras musicais. No início da década de 1950, Cage e os outros criadores da *action music* criaram uma ousada notação musical grafista, por conter ou ser totalmente constituída de grafismos, que representam a sonoridade através de imagens e símbolos novos, visualmente semelhantes aos elementos das artes gráficas. Cada um dos compositores fizeram importantes contribuições para esta notação. Agora, vamos saber um pouco sobre os principais compositores norte-americanos e como desenvolveram o grafismo em suas obras.

John Cage (1912-1992), nascido em Los Angeles, foi uma das maiores figuras da música de vanguarda pós-guerra (PRITCHETT, 2004). As influências de suas composições, escritos e de sua personalidade foram sentidas por muitos jovens compositores e artistas pelo mundo. Cage foi o compositor americano que produziu maior impacto que qualquer outro na música do século XX. Certos aspectos de suas obras produziram novas estéticas de silêncio, de indeterminação na música, de execução como gesto, de acaso e de escolhas. Cage foi o grande mentor da Escola de Nova York, a pioneira na utilização da notação grafista. Este compositor também intensificou a importância de sons e ruídos do ambiente. Na visão do musicólogo e compositor Eric Salzman (1970), Cage criou uma “música existencialista”, de acasos e de mutações.

A obra de Cage pode ser dividida em dois períodos: antes e depois de 1950. No período anterior à década de 50, Cage foi aluno de Schoenberg e compôs sob sua influência. Escreveu obras de acordo com os princípios modernistas, com notação precisa e princípios matemáticos organizadores. Em suas primeiras composições, do início da década de 1930, Cage escreveu peças modestas em que tentava aplicar o método serial dodecafônico de Schoenberg. Mas não ficou interessado nisso por muito tempo. Em 1937, começou a trabalhar como acompanhador musical de um grupo de dança, entrando no ano seguinte como acompanhador e professor na *Cornish School of Arts* em Seattle (Washington), onde conheceu o dançarino e coreógrafo Merce Cunningham, com quem teve uma longa relação de trabalho. Por causa da dança, Cage começou a escrever música para percussão, utilizando para isso os músicos e os próprios dançarinos. A partir daí, passou a incorporar em sua obra ruídos e sons considerados não-musicais, incluindo no *ensemble* vários objetos e instrumentos exóticos, como os instrumentos indianos, balineses e japoneses.

Ainda na Cornish School, Cage inventou o piano preparado, atribuindo-lhe sonoridades que remetem a diversos instrumentos de percussão. Escreveu para este novo instrumento as obras *Bacchanale* (1940), *A Book of Music* (1944) e *Three Dances* (1945).

Em 1946, Cage conheceu o músico indiano Gita Sarabhai, que o introduziu à música e filosofia indiana, afeiçoando-se fortemente com a estética e espiritualidade asiática e estas idéias tornam-se evidentes em suas obras de 1947, como o ballet *The Seasons* e nas *Sonatas e Interlúdios* para piano preparado. Em 1949, Cage viajou pela Europa e teve contato com o jovem Boulez, com quem passou a se corresponder freqüentemente. Em 1950, em Nova York, conheceu Morton Feldman, que o apresentou ao pianista e compositor David Tudor, ao compositor Christian Wolff e ao círculo de pintores do Expressionismo Abstrato.

Após 1950, nota-se três importantes fontes de inspiração para Cage: o conceito de sincronicidade de Carl Jung; a filosofia e estética orientais, como o Zen-Budismo e o

Hinduísmo; a descoberta do *I Ching* como uma “operação de acaso” na composição musical. A partir destas fontes teriam surgido as idéias para suas obras posteriores.

Mais do que apenas conhecer estas culturas, passou a praticá-las, cultivando o conceito de silêncio estético e espiritual em sua vida e em suas obras. Em “*Lectures on Nothing*” (1950) ele associa o silêncio às estruturas baseadas no tempo: a divisão da duração total da obra em partes existe e tem integridade mesmo se o compositor diz ou não algo dentro da estrutura. Cage estava delineando sua peça totalmente silenciosa, que seria chamada “*Silent Prayer*”.

Neste época, o som não motivado era o assunto primário para Cage, quando intensificou sua consciência da filosofia oriental Zen, tomando a arte dentro de uma realidade holística de não-envolvimento. Segundo Nyman (1981, p. 55), o pensamento oriental não enfatiza a visão de “causa e efeito”, mas sim a percepção do que está aqui e agora. Os demais compositores da Escola de Nova York não eram adeptos convictos do pensamento Zen, mas compartilhavam dos ideais propostos por Cage.

Ainda no mesmo período, Cage conhece o *I Ching*, antigo texto do oráculo chinês em que determinadas imagens são selecionadas aleatoriamente de um grupo de sessenta e quatro através do lançamento de moedas. Logo ele percebeu que este procedimento de jogar as moedas e relacionar os resultados a uma tabela de associações poderia ser utilizado como uma maneira de escolha das sonoridades de uma composição musical. Com este método, a ordem dos eventos e a composição em si mesma é completamente aleatória e fora do controle da mente consciente do compositor. As “operações de acaso”, como exemplifica o procedimento do *I Ching*, ou do lance de dados, mudaram a direção de sua produção, baseada então na estética do silêncio. Antes visto como indiferente e sem finalidade, agora o silêncio se atualizaria na completa negação da vontade do compositor.

Cage partiu deliberadamente rumo ao som não-intencional. No entanto, empregou o acaso só para a escolha da ordem e coordenação dos eventos musicais, enquanto o material e a estrutura da totalidade da obra já estava previamente de acordo com suas predileções. Sua crença era de que o acaso poderia produzir algo mais vivo e fresco do que a mente de um compositor inventaria por si. Nesse sentido, qualquer resultado produzido pelo acaso era válido.

Em *Music of Changes* (1951), para piano, Cage incorpora a filosofia oriental ao próprio processo de composição. Como primeiro exemplo, nesta obra o acaso é aplicado a tabelas de sons, ritmos, tempo e dinâmicas. As decisões criativas são tomadas com base na operação de azar, consistindo em lances baseados no *I Ching*. Embora os sons e suas sucessões fossem escolhidos pelo acaso, a notação desta obra é totalmente determinada.

O silêncio foi algo tão importante no início da música de Cage, como os procedimentos de acaso e a indeterminação. Em 1952, estréia a longamente planejada *4'33''*, com David Tudor ao piano, na sua mais famosa, controversa e provocativa criação. Entretanto, segundo Simms (1986, p. 361), sua música não tinha a intenção de ser “absurda” ou “destrutiva da arte”. Em *4'33''*, de acordo com sua estética, Cage não queria simplesmente chocar os ouvintes com uma anti-música. Pelo contrário, uma de suas idéias era generalizadora, com a finalidade de transformar, naquele momento, os sons do ambiente e do público em música. A estrutura temporal da peça era o bastante e esta poderia incluir qualquer tipo de som do ambiente no momento. Porém, a obra não deixou de escandalizar o público e a comunidade musical da época.

Sempre excitado por inovações tecnológicas, Cage produziu também em 1952 *Williams Mix*, para fita magnética, uma das primeiras composições do gênero nos EUA. Em *Music for Piano* (1952-6), as notas correspondem às imperfeições do papel sobre a qual a peça foi

escrita. Depois, Cage passou a pensar que as operações de acaso possibilitam um universo musical limitado, e então introduziu o conceito de abertura em suas obras.

Cage pesquisou formas de abrir suas composições através de uma notação mais ambígua, criando uma situação a qual passou a chamar de **indeterminação**. O resultado de seus sistemas composicionais não deveriam fixar objetos, mas trazer um caráter de processo à obra musical. O papel do intérprete seria animar o processo, produzindo resultados diferentes a cada performance. A exploração da indeterminação foi a base do seu *Concerto para Piano Preparado e Orquestra* (1957-8), que consiste em sessenta e três páginas com oitenta e quatro tipos diferentes de notação, incluindo um amplo repertório de grafismos.

A partitura do *Concerto*, para piano e treze instrumentistas (cujo número de instrumentistas, incluindo o pianista, pode variar de zero a treze), mistura indicações gráficas incomuns com símbolos musicais distorcidos. As letras na partitura se referem a um grupo de instruções gerais, mas os instrumentistas interpretam à vontade a maioria dos elementos gráficos.

A notação, tal como aparece no *Concerto*, não é mais a representação simbólica de determinados sons a serem reproduzidos pelo executante, no sentido tradicional. Agora é necessária, efetivamente, uma ação criativa do intérprete para produzir as relativas sonoridades (Figura 49):

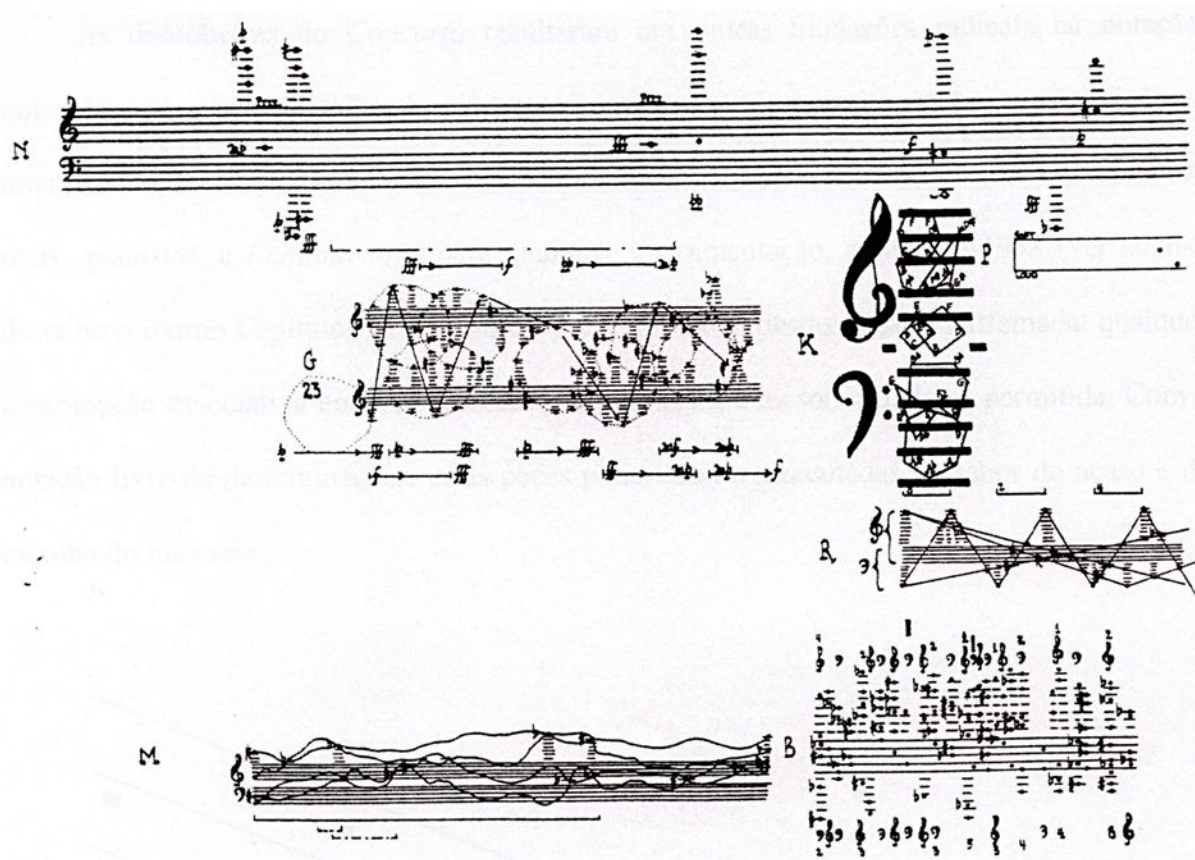


Figura 49: *Solo para Piano* (excerto), do *Concerto*, de J. Cage.

A notação BT do *Concerto*, por exemplo, delineamentos de pianos são usados para converter pontos em eventos sonoros. A localização dos pontos dá a localização onde os sons devem ser feitos no piano (Figura 50):

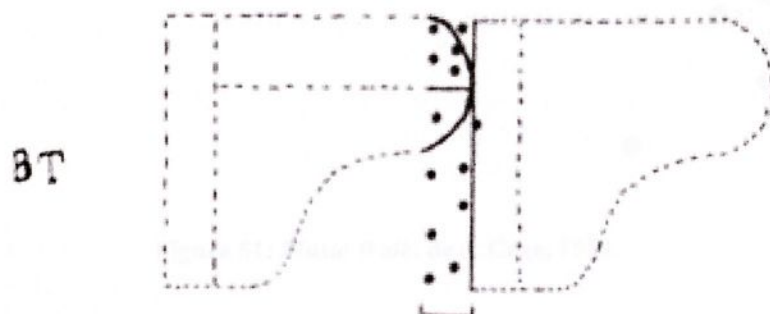


Figura 50: Notação BT, do *Concerto*, de J. Cage.

As descobertas do *Concerto* resultaram em outras inovações radicais na notação, notavelmente o uso da folha de plástico transparente, que permite muitas superposições e interpenetrações dos elementos gráficos, como se vê em *Music Walk* (Figura 51), para um ou mais pianistas, e *Fontana Mix*, para qualquer instrumentação, ambas de 1958 (ver análise desta no próximo Capítulo). A flexibilidade interpretativa destas peças é extremada: qualquer combinação associativa entre os elementos da partitura e as sonoridades é permitida. Com a notação livre de determinações, estas peças poderiam ser executadas ao sabor do acaso e da escolha do intérprete.

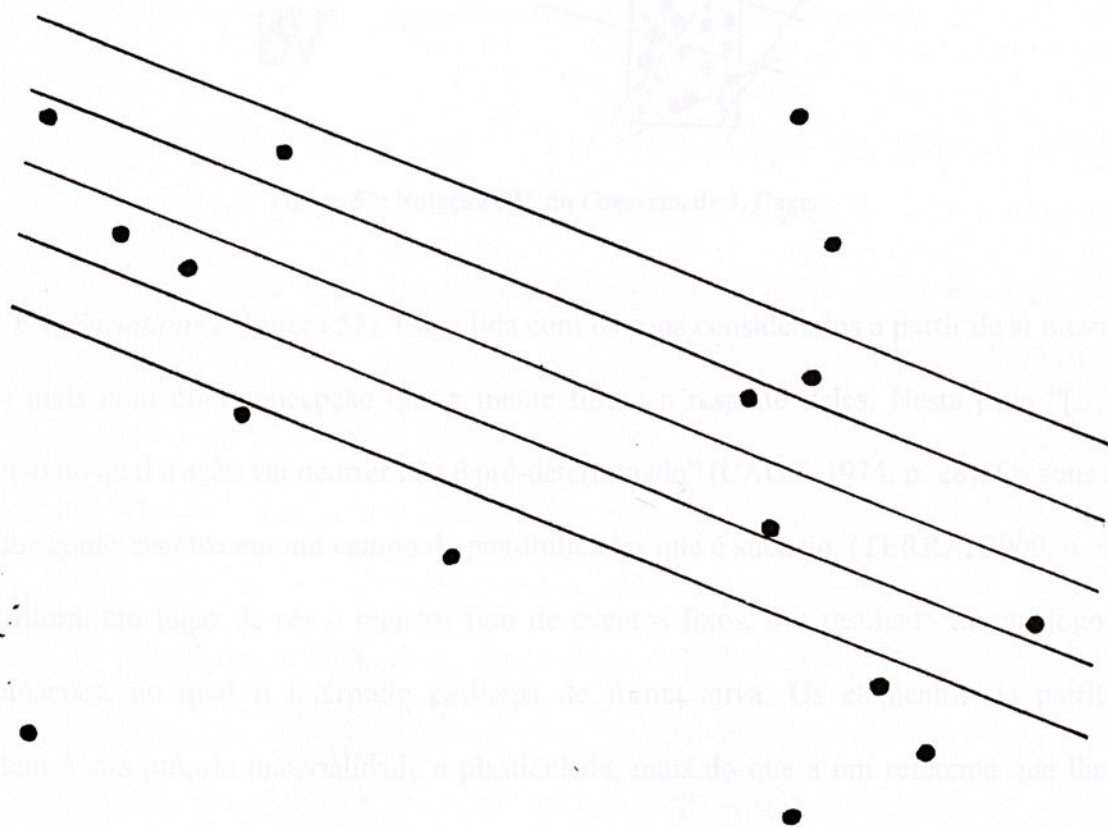


Figura 51: *Music Walk*, de J. Cage, 1958.

Outras obras seguintes como *Variations I* (1958 - primeira das sete *Variations*, compostas até 1968) e *Variations II* (1961) também estão nesta ampla área da variável. Nessas obras, a indeterminação aparece na sua forma grafista abstrata, como no primeiro exemplo, no qual a partitura consiste em cinco transparências diferentes, contendo arranjos de cinco linhas, derivados da notação BV do *Solo para Piano*, do *Concerto para Piano Preparado e Orquestra*. Uma ou mais destas transparências podem ser sobrepostas nos pontos da partitura BV para uma performance (Figura 52).

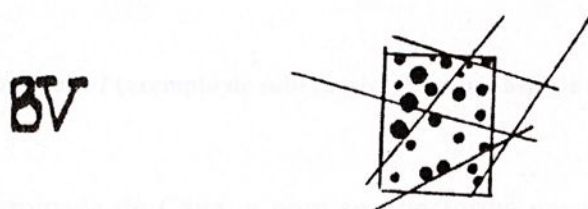


Figura 52: Notação BV, do *Concerto*, de J. Cage.

Em *Variations I* (Figura 53), Cage lida com os sons considerados a partir de si mesmos e não mais com uma concepção que a mente forma a respeito deles. Nesta peça “[...] o universo no qual a ação vai ocorrer não é pré-determinado” (CAGE, 1974, p. 28). Os sons são tratados como eventos em um campo de possibilidades que é silêncio. (TERRA, 2000, p. 96). A partitura, em lugar de ser o registro fixo de eventos fixos, é o resultado de um jogo de combinações, no qual o intérprete participa de forma ativa. Os elementos da partitura remetem à sua própria materialidade e plasticidade, mais do que a um referente que lhes é exterior, à maneira da escrita ideogramática e da pintura abstrata (TERRA, 2000, p. 97).

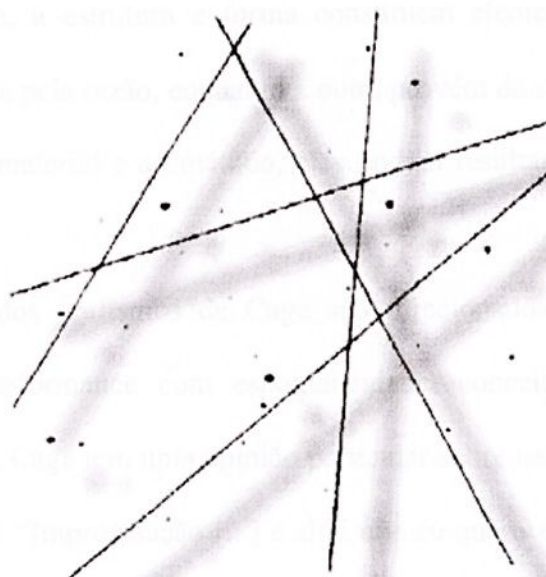


Figura 53: *Variations I* (exemplo de sobreposição das folhas), de J. Cage, 1958.

Na música indeterminada de Cage, a obra se transforma em um organismo dinâmico que compete ao intérprete fazer viver, e não um objeto fechado em si mesmo. Através da notação grafista totalmente aberta (sem qualquer prescrição para sua realização), estas obras deixam o intérprete livre para usar qualquer tipo de recurso sonoro. Algumas informações verbais que precedem as notações grafistas de Cage são propositalmente obscuras, para provocar no intérprete uma constante dúvida. O executante não é mais quem apenas executa, mas é alguém essencialmente importante para a real concepção da obra. Neste sentido, o conceito de autoria da criação fica conscientemente compartilhado, sendo mais uma importante ruptura com o pensamento tradicional em música. De acordo com o musicólogo francês Jean-Yves Bosseur (1995, p. 74), “não se trata aí de uma transmissão ou uma substituição de poderes [...]. mas tende a partilhar o potencial de indeterminação contido no que já não é uma ‘partitura’, mas sim um ‘processo’”.

De acordo com Terra, Cage acredita que os elementos composicionais (para ele consiste em estrutura, método, material e forma) se organizam a partir da relação entre **controle** e **liberdade**, exercida, respectivamente, pela razão e pela sensibilidade. Em relação ao controle

exercido sobre a obra, a estrutura e forma constituem elementos opostos. A primeira é inteiramente controlada pela razão, enquanto a outra provém da sensibilidade, associando-se à liberdade. Quanto ao material e ao método, eles podem resultar do controle da razão ou da sensibilidade¹⁵.

A maior parte dos grafismos de Cage são direcionados ao estímulo interpretativo, privilegiando uma performance com espontaneidade, conceito que remete à noção de **improvisação**. Porém, Cage tem uma opinião particular sobre isso. Inicialmente, ele se opôs a este conceito, dizendo: "Improvisação [...] é algo que eu quero evitar. A maioria das pessoas que improvisam caem em seus gostos, desgostos e na sua memória, e [...] não chegam em nenhuma revelação da qual são inconscientes." (CAGE apud FEISST, 2002).

Segundo Bosseur, existe um mal-entendido frequente a respeito da idéia de uma permissividade generalizada em relação à interpretação da música de Cage. O compositor procurava seguir uma concepção baseada nos ensinamentos zen-budistas de Daisetz Suzuki, os quais defendiam os desprendimento dos gostos e desgostos pessoais. A partir disso, o compositor afirma:

Um músico disciplinado, não é alguém que se fixa a regras estritas, ou que respeita estritamente as regras, quem interpreta escrupulosamente o que é para se executar (trata-se de um 'executante', palavra que eu nunca gostei muito), mas alguém que sabe *esquecer*, que é livre de toda idéia de gosto e de desgosto, que não busca construí-la. (CAGE apud BOSSEUR, 2000, p. 68)

Contudo, Bosseur (entrevista anexa, p. 6) conta que, mais tarde, Cage chegou a escrever peças denominando-as curiosamente como *Composed Improvisations*.

Nos anos 60, ele se dedicou às suas composições baseadas em acaso e aos seus *happenings*, em conjunto com o grupo *Fluxus*. Simpatizado com o espírito experimental do grupo, em 1962 criou *0'00''*, uma performance que consiste em amplificar ao máximo possível qualquer simples ação. Cage mostrou um crescente interesse no teatro de

¹⁵ Para John Cage, *estrutura* é a divisão da obra em partes, o *método* é o procedimento nota-por-nota, o *material* é constituído dos sons e silêncios, e a *forma* é a morfologia da continuidade.

performance musical, manifestado em *Cartridge Music* (Figura 54), para pequenos sons amplificados em performance ao vivo. Nesta peça, o compositor atingiu um alto grau de indeterminação, tanto a ordem das ações quanto as ações singulares são largamente deixadas à decisão espontânea do intérprete. Por isso pode ser usada para vários instrumentos, ou pode ser livremente combinada com outras composições (KARKOSHKA, 1972, p. 98). É constituída por vinte folhas, mais três folhas de plástico transparente: uma com pontos, a outra com pequenos círculos e a terceira com uma linha pontilhada. Uma quarta folha transparente é sobreposta, a qual representa o mostrador de um relógio, que ajuda a definir as durações dos acontecimentos produzidos.

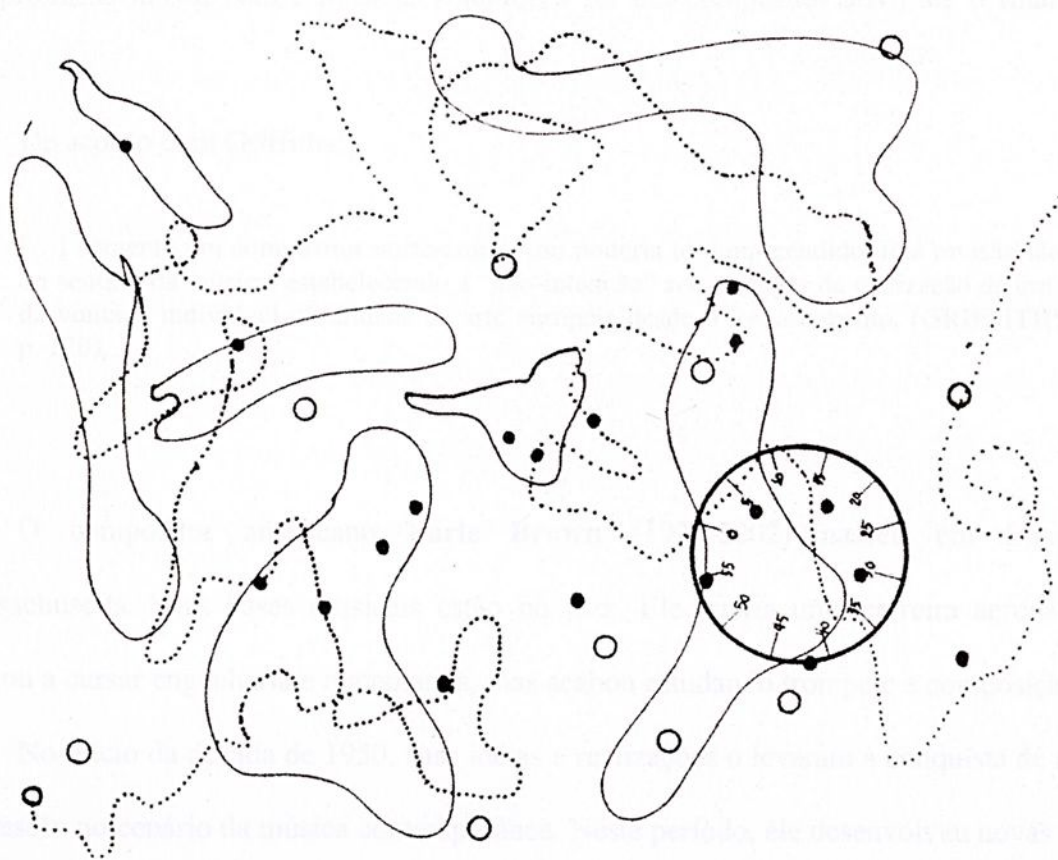


Figura 54: *Cartridge Music* (folha 7), de J. Cage, 1960.

Em *Variations e Cartridge Music*,

Cage convida os indivíduos, que não mais poderão se definir exclusivamente como músicos, atores ou bailarinos, a entregar-se a um jogo, a deixar que os sons se produzam o mais objetivamente possível, a deixar o tempo fluir sem lhe impor medidas absolutas. (BOSSEUR, 1990, p. 74)

Depois da publicação de sua coletânea de escritos *Silence*, Cage se tornou um compositor de renome internacional, e por isso mesmo alvo de muitas críticas, hostilidades e julgamentos. Perguntava-se se ele seria mais um filósofo do que um compositor. Depois da década de 60, Cage escreveu poucas obras. Na sua segunda coleção de escritos, *A Year from Monday* (1967), Cage diz que está “menos e menos interessado em música”. Entretanto, com a composição *Cheap Imitation*, para piano (1969), um tributo a Erik Satie, Cage reafirma seu compromisso inicial com a música, voltando a ser um compositor ativo até o final de sua vida.

De acordo com Griffiths:

[...] somente um compositor norte-americano poderia ter empreendido uma revisão tão radical do sentido da música, estabelecendo a “não-intenção” *zen* no lugar da realização de um produto da vontade individual, finalidade da arte européia desde o Renascimento. (GRIFFITHS, 1998, p. 120).

O compositor americano **Earle Brown** (1926-2002) nasceu em Lunenburg, Massachusetts. Suas bases musicais estão no jazz. Ele queria uma carreira aeronáutica e chegou a cursar engenharia e matemática, mas acabou estudando trompete e composição.

No início da década de 1950, suas idéias e realizações o levaram à conquista de notável expressão no cenário da música contemporânea. Neste período, ele desenvolveu novas formas de notação que visavam estimular novas atitudes interpretativas, destacando as partituras grafistas e a sua “forma-aberta”.

Brown foi influenciado diretamente pelas artes visuais, em particular pela obra de Jackson Pollock e Alexander Calder. Sua música também é relacionada à obra de Robert Rauschenberg, por exemplo, em seu uso de colagens e justaposições. Brown organizou eventos com sua própria música e de outros compositores em galerias e museus dos EUA e Europa, evidenciando, desta maneira, as relações entre a música contemporânea e as artes visuais da época. O encontro de Brown com os trabalhos dos artistas plásticos foi especialmente influente no desenvolvimento de sua estética musical. Através desta influência, Brown distinguiu a utilização da “função criativa do não-controle” (BROWN apud NYMAN, 1981, p. 48).

Antes de 1952, utilizava notação convencional, estruturas atonais e atonalismo livre em suas composições. Entre 1946 e 1950, estudou o sistema musical europeu de Joseph Schillinger, que é baseado na análise qualitativa e quantitativa do material físico da música, como exemplo, o espectro sonoro. Entre 1950 e 1952, mudou-se para Denver, realizou algumas experiências em artes plásticas, começou a pintar e explorou várias técnicas composicionais, ainda escrevendo peças que utilizavam notação tradicional. A convite de Cage, viajou para Nova York para trabalhar no *Project for Music for Magnetic Tape*, com seu *Octect I* (1952-3). Brown trabalhou como engenheiro de gravação e edição para a *Capitol Records* de 1955 a 1960, e em seguida como diretor artístico, diretor de repertório e produtor para a *Mainstream-Time Records*, de 1960 a 1973.

Depois de 1952, sua notação mudou drasticamente em *Folio* (1952-53). Brown criou a *time-notation*, uma notação proporcional que depois foi adotada por outros compositores, inclusive europeus. As obras mais abertas que concebeu, no início dos 50, foram *December 1952* e *Four Systems*, cujos materiais não são especificados, permitindo, como ele diz, “o elemento humano operar por abrir a forma” (BROWN apud NYMAN, 1981, p. 48). Brown vê a forma musical como “uma função de ação de pessoas diretamente em resposta a um

ambiente descrito. (...) Parece razoável considerar o potencial de uma mente humana como um parâmetro criativo colaborativo” (BROWN apud NYMAN, 1981, p. 48). Ligado com o conceito de abertura da forma e com as respostas dos intérpretes, Brown em suas peças iniciais imagina que o tempo era um componente inerentemente flexível. No prefácio de sua coleção *Folio*, escreveu:

O tempo é a verdadeira dimensão em que a música existe quando interpretada e é por natureza um *continuum* infinitamente divisível. Nenhum sistema métrico ou notação baseada em métrica é capaz de indicar todos os possíveis pontos no *continuum*, ainda que o som pode começar e terminar em qualquer lugar nesta dimensão. (BROWN, *Folio*, 1952-53)

4 *Systems* (1954) é parecida com *December 1952* (ver Cap. 1, Fig. 42),¹⁶ porém é indicada para piano e/ou outros instrumentos ou mídia sonora. Nesta partitura, as linhas ou blocos aparecem em quatro divisões iguais, que equivalem aos sistemas, que agora apresentam apenas linhas horizontais de várias espessuras (Figura 55):

Figura 55: 4 Systems, de J. Brown, 1954

— 2 —

¹⁶ Devido à importância desta obra em nosso trabalho, analisaremos com mais detalhes suas implicações no Capítulo 3 da dissertação.



Figura 55: *4 Systems*, de E. Brown, 1954.

Na parte inferior da própria folha da partitura, há um parágrafo para instruções: “Pode ser tocada em qualquer sequência, qualquer lado para cima, em qualquer tempo(s). As linhas contínuas do extremo esquerdo até o extremo direito definem os limites externos do teclado. A espessura pode indicar dinâmicas ou *clusters*.” (BROWN, *Folio*, 1952-53)

Sobre a mobilidade da partitura, Brown escreveu a seguinte instrução atrás da capa de *Folio*, dizendo que era válida tanto para *December 1952* quanto para *4 Systems*:

A composição pode ser interpretada em qualquer direção de qualquer ponto no espaço definido por qualquer extensão de tempo e pode ser interpretada em qualquer das quatro posições rotacionais [da folha] em qualquer sequência. (Ibid., loc. cit.)

Como já diz o nome, *4 Systems* tem uma divisão formal bem clara, pois os quatro sistemas que apresentam as linhas são bem visíveis. Pelas instruções, a peça é aparentemente direcionada para instrumentos de teclado, mas o termo *keyboard* é usado apenas como referência. As únicas indicações para esta peça são as seguintes: “Pode ser tocada em qualquer sequência, qualquer lado para cima, em qualquer tempo. As linhas contínuas da esquerda para a direita definem os limites externos do teclado. A espessura pode indicar dinâmicas ou clusters.” (BROWN, *4 Systems*, 1954)

A impressão inicial destas duas partituras descritas é que os seus blocos deveriam representar acordes, clusters ou algum tipo de som sustentado, mas a interpretação não necessariamente deve ser assim. A versão de John Tilbury trata os retângulos horizontais como melodia, sendo a espessura como intensidade e extensão como duração, os blocos verticais são representados por harmonia, com a espessura novamente como intensidade e altura como frequência. Segundo Nyman:

O que é especialmente relevante nestas obras, então período inicial na inauguração da música experimental, é que elas permitem aos intérpretes a liberdade de perguntar (e responder) pela primeira vez na história da música questões como: O que são as unidades de tempo? E como elas se relacionam com o tempo total, o tempo dos retângulos individuais, o tempo dos silêncios entre eles? A extensão de intensidade deveria se referir fora da peça ou não? [...] A relação dos elementos musicais para os retângulos deveria ser lógica ou arbitrária, consistente ou inconsistente? (NYMAN, 1981, p. 49)

As peças grafistas de Brown se restringem aos anos de 1950, notadamente em *Folio*. No final da década, Brown parou de trabalhar com o tipo de notação de *December 1952* e *Four Systems*: estas não eram mais o que Brown considerava como “obras”, uma vez que ele passou a acreditar serem destituídas de conteúdo. Ele disse que *December 1952* era uma “atividade” em vez de uma “peça”, porque o conteúdo é fornecido pelos próprios músicos (BROWN apud NYMAN, 1981, p. 58). Contudo, muitas de suas partituras buscam encorajar

o intérprete a se engajar no processo criativo da atividade musical, sem apresentar parâmetros claramente definidos na partitura.

Para Brown, a liberação do tempo era um projeto mais importante que a liberação do som. Partindo do princípio que tempo é uma variável incomensurável, ele desenvolveu o que chamou de *time-notation* (Figura 56), uma notação em que o tempo não é indicado através dos valores simbólicos tradicionais de duração, mas sim através de uma disposição gráfica visualmente proporcional da duração.

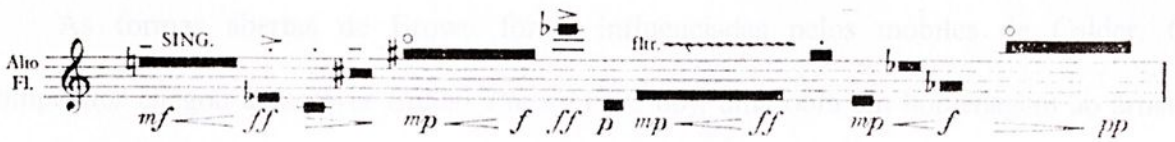


Figura 56: *Time-notation* (excerto de *Available Forms II*, de E. Brown)

A *time-notation* especifica alturas e dinâmicas precisamente, mas deixa as durações relativamente indefinidas, sugerindo extensões visuais de tempo na partitura. Outras peças contemporâneas como *Twenty-Five Pages* (1953) permitem flexibilidades adicionais: cada página pode ser interpretada com qualquer lado para cima e as claves podem ser trocadas. Em *Music for Cello and Piano* (1954-5) e na obra *1953*, para piano, Brown utiliza *time-notation* junto a outros elementos de indeterminação.

Dois aspectos importantes da obra de Brown são a espontaneidade e a mobilidade da *open form* (forma-aberta). Em *Twenty-Five Pages* (1953), de um a vinte e cinco pianos, as páginas podem ser dispostas em qualquer ordem. Há uma preocupação com a mobilidade permanente de uma interpretação para outra, desenhada especificamente para encorajar uma “mobilidade” conceitual na abordagem dos intérpretes em relação à partitura. O interesse de Brown é “achar o grau de condicionamento – de concepção, de notação, de realização – que

irá balancear a obra entre os pontos de controle e não-controle” (BROWN apud NYMAN, 1981, p. 45).

A mobilidade aparece também em *Available Forms I* (1961). Nesta obra, cada uma das seis páginas soltas da partitura especifica quatro ou cinco eventos. O regente, que geralmente tem controle sobre dinâmicas e velocidade, começa com qualquer evento em qualquer página e, quase como uma pintura, cria sua própria forma da obra a partir dos materiais disponíveis. Outras permutações acontecem em *Available Forms II* (1962) e *Event: Synergy II* (1967-8), em que dois regentes colaboram para criar a mistura sonora.

As formas abertas de Brown foram influenciadas pelos móveis de Calder. O compositor chegou a escrever *Calder Piece* (1963-66), uma obra em homenagem ao artista plástico, na qual emprega metaforicamente um móbile que muda constantemente, funcionando tanto como um objeto de performance quanto um ponto de referência estrutural (Figura 57 e 58).

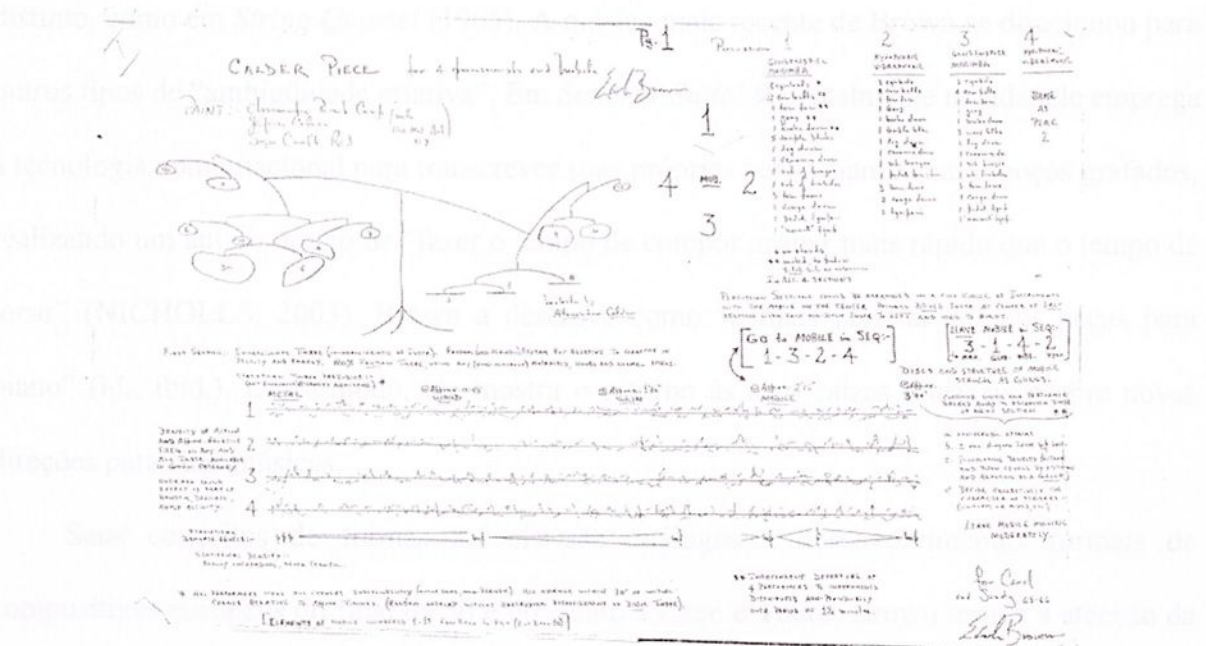


Figura 57: *Calder Piece*, de E. Brown, 1963-66.

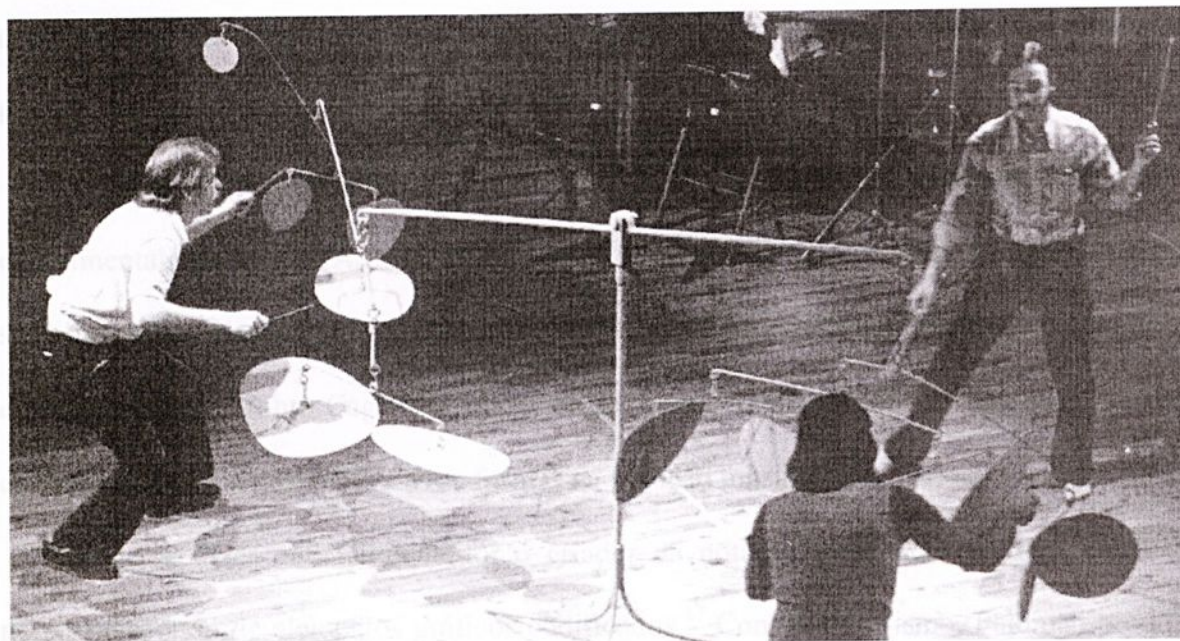


Figura 58: Performance de *Calder Piece*.

Em sua música mais tardia, Brown permaneceu num meio-termo entre determinação e indeterminação, com formas móveis e abertas. Nesta fase os intérpretes deviam manter o caráter e a forma básica da obra. Brown queria então estabelecer um estilo composicional distinto, como em *String Quartet* (1965). A música mais recente de Brown se direcionou para outros tipos de “ambigüidade criativa”. Em *Summer Suite* '95, totalmente notada, ele emprega a tecnologia computacional para transcrever suas próprias performances em esboços grafados, realizando um antigo desejo de “fazer o tempo de compor acabar mais rápido que o tempo de tocar” (NICHOLLS, 2003). Brown a descreve como “a mais jazzista de suas peças para piano” (id., ibid.). Deste modo, ele mostra o retorno às suas raízes musicais e abre novas direções para suas músicas.

Seus conceitos de formas móveis são análogos a desenvolvimentos formais de compositores europeus do final de 50 e 60. Junto a Cage e Tudor, Brown trouxe a atenção da vanguarda européia, estabelecendo fortes contatos com os compositores Pierre Boulez e Bruno Maderna. A partir de 1956 visitava a Europa freqüentemente, e, em 1964 e 1965, foi

conferencista em Darmstadt. Suas inovações estruturais e notacionais foram tomadas como modelo por vários compositores.

O nova-iorquino **Morton Feldman** (1926-1987), assim como os demais compositores experimentalistas dos EUA, teve na década de 1950 um período de grande importância para sua obra. A associação com Cage, Brown, Wolff e Tudor fortaleceu o desenvolvimento de sua estética musical. John Cage foi quem mais o encorajou a confiar em seus instintos composicionais e a desafiar todas as formas de tradição musical.

Pode-se dizer que Feldman foi o criador da notação totalmente grafista, em 1950, porém, dispondo de elementos gráficos codificados.¹⁷ Com seu grafismo, Feldman produziu composições completamente intuitivas, sem trabalhar com qualquer sistema composicional identificável. Outra grande influência veio dos artistas do cenário de Nova York, principalmente pintores do Expressionismo Abstrato: Mark Rothko, Jackson Pollock, Franz Kline, Philip Guston, Robert Rauschenberg e Frank O'Hara. Estes artistas o estimularam a imaginar um universo sonoro totalmente diferente de tudo que ele já havia escutado. Feldman chegou a escrever peças denominadas *Rothko Chapel*, *Why Patterns?* e *For Philip Guston*, em homenagem aos pintores. Mais tarde, em 1976, desenvolveu projetos com Samuel Beckett.

Feldman admirava em Pollock e Calder a confiança do ímpeto criativo. Com eles também aprendeu a ser hostil em relação à retórica composicional e às formas de expressão inerentes ao passado, a ter preferência por conjunto de gestos abstratos a planos de tempo totais; a ter uma obsessão pelo material físico da arte, crença em métodos manuais e confiança no instinto. Escreveu vários ensaios defendendo seu pensamento estético, alguns envolvendo ataques polêmicos ao sistema de compositores europeus como Boulez e Stockhausen.

¹⁷ Esse aspecto diferencia seu grafismo da abordagem ainda mais indeterminada de Brown (nesse sentido, também tido como um pioneiro), com *December 1952*, a qual não dispõe de elementos codificados, mas de estímulos interpretativos. Veremos essas idéias com mais detalhes no próximo Capítulo.



As suas composições não tem melodia, harmonia ou ritmo no sentido tradicional. Embora tido como minimalista por alguns, as obras “sussurrantes” de Feldman estão comparativamente distantes da música de Philip Glass e Steve Reich. Segundo Ruch (2001), “suas partituras são recheadas com sutis quebra-cabeças e ‘música visual’, e são frequentemente vistas como obras de arte nelas mesmas.” Feldman (1998, p. 210) prefere pensar suas obras como estando “entre categorias. Entre tempo e espaço. Entre pintura e música. Entre a construção da música e a sua superfície”.

O compositor explorou novas estratégias de notação para eliminar a retórica tradicional de suas obras, dando mais ênfase ao instinto composicional do que ao acaso. Com a influência dos pintores, surgem então as suas primeiras partituras grafistas, as cinco *Projections* (1950-1). Nestas partituras, os músicos escolhem as notas dentro de um dado registro e de uma estrutura de tempo. Feldman usa fileiras horizontais de caixas conectadas entre si para delinear unidades de tempo e, dentro das caixas, desenha pequenos quadrados e retângulos para representar eventos sonoros. O registro geral do som é sugerido pelo seu posicionamento na partitura, sendo que a parte de cima corresponde ao registro agudo, a parte do meio, ao médio e a parte de baixo da página, ao grave. Um número dentro do quadrado corresponde ao número de notas que um acorde terá.

As suas obras *Projections* (1950-51) e *Intersections* (1951-53) apresentam partituras com dinâmica e alturas indeterminadas, porém duração, textura e continuidade controlados. Ele criou notações grafistas que habilitam o instrumentista a fazer certas escolhas dentro de limites definidamente prescritos. Contra o poder funcional de estruturação e conexão que as relações de alturas tinham assumido na música ocidental, Feldman simplesmente dividiu a extensão de cada instrumento em três áreas de registro – agudo, médio e grave – cujos limites seriam determinados pelo intérprete, bem como a seleção das alturas para cada área. Desta maneira, Feldman compôs peças despretensiosas, modestas, de sonoridades simples e

delicadas. As dinâmicas suaves, isto é, os níveis de *pianissimo*, são extremamente importantes em sua música. Feldman também preferia instrumentos tradicionais e voz.

Em *Projections* seu objetivo não era compor à maneira tradicional, mas projetar sons dentro do tempo, livres de uma retórica composicional. *Projection 1* (Figura 59), para cello solo, é exemplo de uma obra indeterminada em alguns parâmetros e precisa em outros. Escrita no início de 1950, o timbre é indicado pelos sinais “P”, “A” e “losango”, respectivamente, uso de pizzicato, uso de arco e harmônico. As “caixas” maiores (*boxes*) equivalem aos registros agudo, médio e grave, no sentido vertical de cima para baixo. A posição dos quadrados e retângulos pequenos dentro das caixas maiores indicam o ponto do ataque e a altura relativa do evento sonoro. Cada caixa contém quatro pulsos ao tempo médio de 72 M.M. As durações são indicadas pela extensão horizontal do quadrado ou retângulo. As dinâmicas, a articulação e a altura exata das notas não são especificadas, porém, tudo deve ser tocado de maneira extremamente suave, enfatizando o caráter fragmentado e pontilhista da textura.

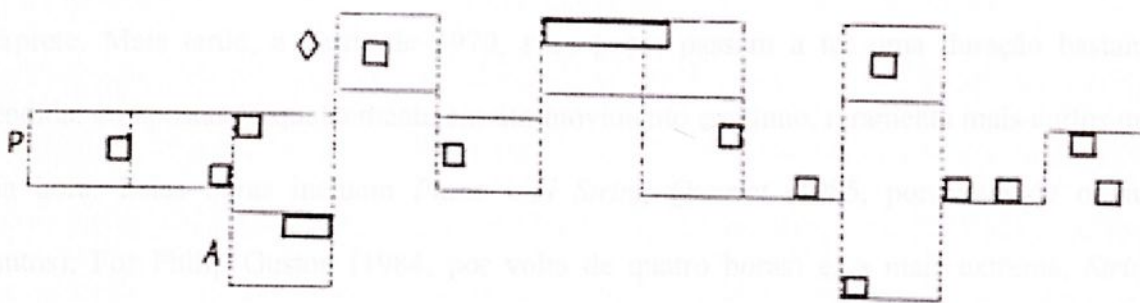


Figura 59: *Projection 1* (excerto), de M. Feldman, 1950.

Nas obras *Intersections*, Feldman não fixa a continuidade melódica, e dissolve as conexões entre um som e o próximo. *Intersection 1* (Figura 60), por exemplo, são quinze páginas em que as notas não estão definidas em termos bastante vagos, de maneira semelhante à peça anterior em relação ao registro, à duração e altura.

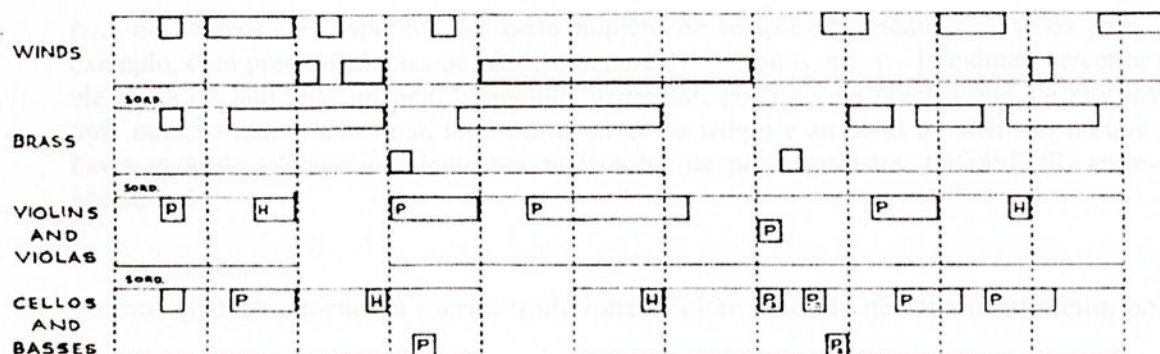


Figura 60: *Intersection I* (excerto), de M. Feldman, 1951.

A notação grafista de Feldman deixa a escolha das notas para o intérprete e sugere durações aproximadas. A altura é livre, enquanto tempo de ocorrência, timbre e dinâmicas são relativamente fixos. Cada evento é ouvido como um timbre isolado, portanto a altura é tida como uma categoria secundária.

A música de Feldman passou por alguns estágios de desenvolvimento na tentativa de atribuir flexibilidade à performance e pureza de som. Em 1950 e 1960 ele experimentou o grafismo e outras formas de notação que estipulavam vários graus de liberdade para o intérprete. Mais tarde, a partir de 1970, suas peças passam a ter uma duração bastante estendida, compostas frequentemente em um movimento contínuo, raramente mais curtos que meia hora. Estas obras incluem *Piano and String Quartet* (1985, por volta de oitenta minutos), *For Philip Guston* (1984, por volta de quatro horas) e, a mais extrema, *String Quartet II* (1983), que ultrapassa cinco horas de duração sem intervalos. Estas peças instrumentais do seu período de maturidade, além da duração longa, são escritas para grupos não usuais de instrumentos, com predominância de sons suaves.

Feldman parou muito rápido de fazer partituras indeterminadas. Entre 1953 e 1958, abandonou a notação grafista, pois não estava contente com seus resultados. A liberdade dada ao executante acabava por ser improvisativa demais. Bosseur conta que,

[...] na verdade, ele esperava um certo número de relações harmônicas entre os sons, por exemplo, com predominâncias de sétimas maiores, de trítomos, etc. [...] Feldman percebeu que ele pedia de fato uma imagem harmônica particular, por isso era preciso que ele reutilizasse uma notação mais tradicional, também ao nível do tempo e ao nível do silêncio, porque não havia para ele silêncio suficiente nas realizações de peças grafistas. (BOSSEUR, entrevista anexa, p. 1)

Porém, quando retornou à escrita tradicional, Feldman ainda não ficou satisfeito, pois a considerava excessivamente unidimensional. A partir daí voltou ao grafismo escrevendo duas obras orquestrais: *Atlantis* (1958) e *Out of Last Pieces* (1969). Depois, escreveu a série de peças instrumentais chamada *Durations*, em que as notas são precisamente escritas, mas os intérpretes tocam simultaneamente e escolhem as durações.

Segundo Nyman, as peças em que Feldman faz uso da notação tradicional preservam os mesmos valores das suas peças grafistas, e apresentam sons curtos muito suaves, com erupções ocasionais de sons ruidosos, não motivados. “Um som singular é ‘nomeado’ e apresentado como um objeto discreto em seu próprio direito, rodeado por silêncio.” (NYMAN, 1981, p. 45)

Christian Wolff, o mais jovem integrante da Escola de Nova York, nasceu em 1934, na cidade de Nice, na França, mas vive desde 1941 nos Estados Unidos. Wolff tinha apenas dezesseis anos quando encontrou Cage pela primeira vez, com quem estudou composição, embora tenha sido predominantemente autodidata. Ao mesmo tempo em que Cage e Feldman descobriram a “indeterminação de performance” (em *Imaginary Landscape n. 4* e *Projections I* e *IV* respectivamente), Wolff achou seus próprios métodos de de-sistematização composicional, que permitiu o elemento “acaso” emergir na performance de suas obras. Contudo, John Cage, Morton Feldman, David Tudor e Earle Brown, mais tarde Cornelius Cardew e Frederic Rzewski o ajudaram a encontrar as direções de sua música. Wolff encontrou uma dimensão política para suas obras, nas quais incorpora muitas vezes canções

folclóricas e de protesto. O minimalismo, a indeterminação e formas abertas também chamaram sua atenção como métodos composicionais.

Em suas obras, Wolff tinha um interesse particular em permitir flexibilidade aos executantes e extensões de liberdade interpretativa no real momento de performance da peça. Ele também queria incitar nos executantes, tanto profissionais quanto amadores, um espírito de independência em relação ao grupo musical.

A obra de Wolff introduz vários novos modos de notação e liberdade do evento musical, tanto para o compositor e o intérprete como para o ouvinte. O compositor descreveu seus atuais interesses da seguinte maneira:

Mudar o fazer musical para uma atividade colaborativa e transformadora (intérprete em compositor em ouvinte em compositor em intérprete, etc.), o caráter cooperativo da atividade para a exata origem da música. Encorajar, através da produção da música, uma noção das condições sociais em que vivemos e de como essas podem ser mudadas. (WOLFF, 2005)

As peças iniciais de Wolff, assim como as dos outros compositores da Escola de Nova York, caracterizam-se pela utilização frequente do silêncio. Uma das maiores preocupações do compositor em 1951-52 era escrever peças que envolvessem um número restrito de notas. O *Trio* para flauta, clarinete e violino, por exemplo, usa apenas três notas. O que interessava e ele não eram propriamente as notas, mas suas possíveis sobreposições e combinações.

Mais tarde, a abertura para a liberdade interpretativa ganha importância nas suas obras. No final da década de 50, Wolff se empenhou em estimular a invenção, a comunicação e a interação entre os integrantes de um conjunto, e então escreveu suas primeiras obras voltadas para a improvisação. Partindo destas idéias, ele dizia que “a música deve tornar possível a liberdade e a dignidade dos executantes. Ela deve ser permanentemente capaz de surpreender, inclusive os próprios executantes e o compositor” (WOLFF apud GRIFFITHS, 1989, p. 161). Desta forma, Wolff antecipou obras de Stockhausen como *Prozession* e *Kurzwellen*, fazendo indicações muito gerais, baseadas em instruções para que em determinados momentos os

músicos reajam uns aos outros, sem exigir qualquer controle sobre o resultado sonoro final. Através da notação, Wolff guia o intérprete na escolha de alturas e texturas, assim como provoca uma interação ritmicamente diversa entre os executantes. Também escreveu peças para voz em que as notas reais não eram dadas, mas apenas uma linha se movendo para cima e para baixo, como indicação da direção geral em que as notas deveriam se mover. A intenção de Wolff era tratar a voz do mesmo modo que um instrumento de percussão não-temperado, onde é impossível determinar exatamente a nota que resultará da notação.

As obras de Wolff envolvem indeterminação na medida em que as decisões interpretativas devem ser tomadas pelos executantes. Este processo funciona melhor para uma performance com dois ou mais instrumentos, mas é difícil para um instrumento solo. Para que a improvisação seja realizada, são necessárias referências de interação de escuta entre os vários instrumentistas.

Segundo Bosseur (1990, p. 183), tanto em suas obras quanto em sua vivência social, Wolff se esforça por afirmar seu empenho político. Por volta de 1968, Wolff e vários outros compositores tentaram deixar as palavras agirem diretamente sobre a comunicação musical. *Prose Collection*, apresenta um conjunto de “cenários musicais”, não mais acompanhados de outros tipos de notação, nem mesmo grafistas. O próprio texto torna-se a partitura. Outra peça, *Play*, enuncia-se da seguinte maneira:

Toquem, emitam sons, produzam estrépitos breves, de contornos claros a maior parte do tempo, tranquilos, duas ou três vezes, movam-se em direção aos outros e toquem tão alto quanto possível; mas assim que deixarem de ouvir o que vocês próprios estão a tocar, ou o que um outro toca, parem imediatamente. Deixem intervalos variados entre as intervenções (dois, cinco segundos, indefinidos); por vezes façam sobrepor-se os acontecimentos. Uma, duas, três, quatro ou cinco vezes, toquem um som longo, um som complexo ou uma sequência de sons. Toquem por vezes independentemente, outras coordenadamente: com os outros (quando eles começarem ou pararem ou enquanto eles tocam ou se movem) ou então um instrumentista deverá tocar (começar ou, com sons longos, começar e parar ou apenas parar) a um sinal (ou durante os dois a cinco segundos de um sinal) que ele próprio não pode controlar (ele não sabe quando aparecerá o sinal). Em certos pontos, ou do princípio ao fim, utilizar a eletricidade. (WOLFF apud BOSSEUR, 1990, p. 168)

Em *Play*, Wolff não dá ordens, mas apresenta propostas, capazes de evitar a saturação dos acontecimentos, para promover uma interpenetração dos sons, libertos de uma sintaxe imposta *a priori*. Nesta partitura, em notação verbal, já não existe um “código” dirigido ao intérprete, o texto basta-se a si próprio, faz-se intervir “indicações”, tão pouco dirigidas quanto possível, para os que quiserem produzir sons (id., *ibid.*, loc. cit.). Wolff explica:

Play foi escrita para quem não tem necessariamente uma educação musical. Uma inclinação para brincar com os sons será perfeitamente suficiente para levar qualquer um a executá-la, ainda que um pouco de engenho, de disciplina, de concentração e de calma não deixem de valorizar a execução.” (id., *ibid.*, loc. cit.)

Há muitas afinidades entre *Play* e suas outras partituras escritas anteriormente em notação grafista, como a de *1, 2 or 3 people* (Figura 61): trata-se de estabelecer com outra pessoa um jogo de reações livres, mantendo-se os executantes atentos a cada situação e mudança no interior de uma situação musical, e conscientes de sua própria inserção no tempo, bem como da interpretação global da obra (BOSSEUR, 1990, p. 171). Nesta partitura não há ordens, mas sim propostas para leitura. No entanto, deve-se seguir as indicações de alguns códigos presentes na partitura.



Figura 61: *1, 2 or 3 people*, de C. Wolff, 1964.

Wolff fala sobre seu ponto de vista:

Nós temos que nos libertar de uma consequência direta e peremptória da intenção e do efeito, porque a intenção pode sempre ser a nossa própria e pode ser circunscrita, enquanto tantas outras forças estão evidentemente em ação no efeito final. (WOLFF apud NYMAN, 1981, p. 42)

A música de Wolff foi apresentada em todo o mundo, e também utilizada por bailarinos, como Merce Cunningham e Lucinda Childs. O compositor também atuou como improvisador com os músicos Takehisa Kosugi, Steve Lacy, Christian Marclay, Kui Dong e Larry Polansky.

Além dos compositores mencionados, representantes da Escola de Nova York, diversos outros experimentaram intensamente novas concepções do grafismo em suas obras, como Larry Austin, James Tenney, George Crumb, Robert Ashley, Salvatore Martirano, George Cacioppo, Philip Corner e Robert Moran.

Vejamos agora três exemplos de notações grafistas produzidas por compositores que não pertencem diretamente à Escola de Nova York, mas que compartilhavam de sua estética.

A primeira obra, *String Complement* (1964), de **James Tenney** (1934-), é uma folha quadrada de 36cm (Figura 62 e 63), com instruções. Esta partitura foi incluída na exposição *Between Sound and Vision*, no museu da Universidade de Illinois, em Chicago. Tenney, norte-americano nascido em New Mexico mas residente no Canadá, trabalha com música eletrônica e computacional, e também desenvolve *softwares* para composição.

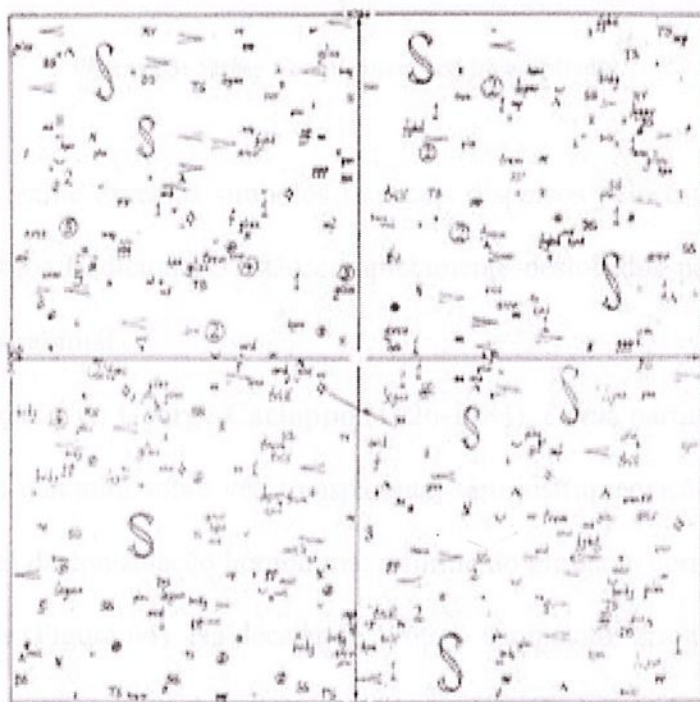


Figura 62: *String Complement*, de J. Tenney, 1964.

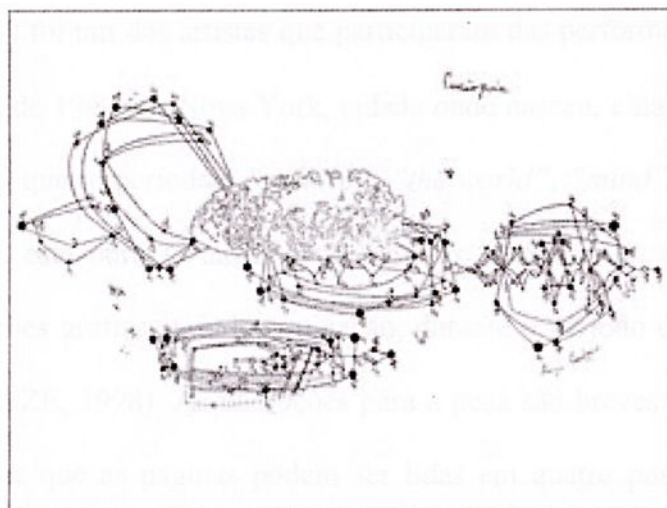


Figura 64: *Cassiopeia*, de G. Cacioppo, 1962.

Em 1960, ele foi co-fundador do já referido grupo *ONCE*, junto com Robert Ashley e Gordon Mumma, e foi ativo nas apresentações dos lendários *ONCE Festivals*, em Ann Arbor, até 1968.

Outra obra é *Ink Marks for Performance*, de **Philip Corner**, escrita para piano solo em 1962. Aqui mostraremos uma das seis páginas que constituem a partitura (Figura 65):

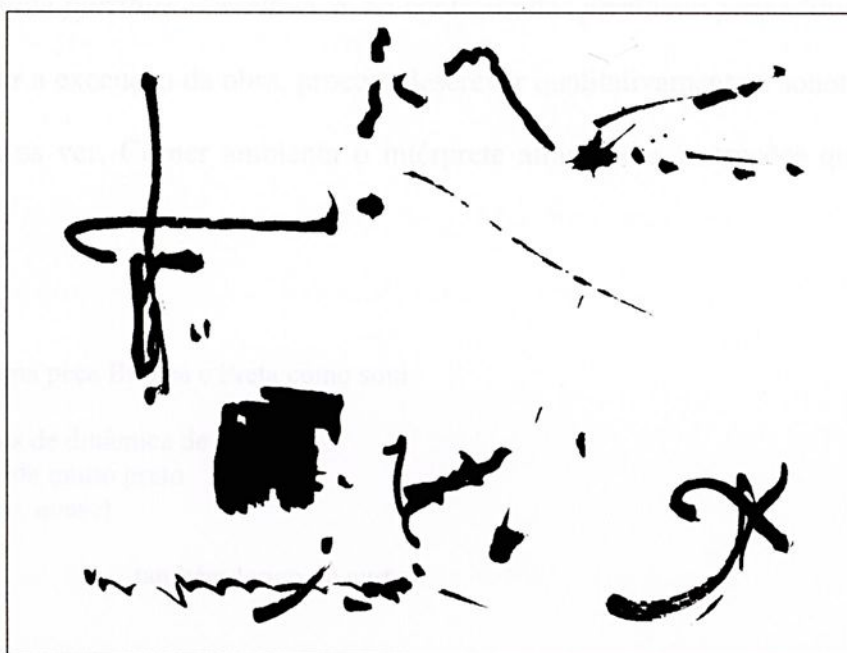


Figura 65: *Ink Marks for Performance*, de P. Corner, 1962.

Corner (1933-) foi um dos artistas que participaram das performances do grupo *Fluxus* do início da década de 1960 em Nova York, cidade onde nasceu, e na Alemanha. Ele divide sua própria obra em quatro períodos: “*culture*”, “*the world*”, “*mind*” e “*body*”. Segundo o próprio compositor, esta obra se encaixa no período “*the world*”, onde sua produção se direcionou a inovações gráficas e indeterminação, durante o período de 1960-75 (CORNER apud LUKOSZEVIEZE, 1998). As instruções para a peça são breves e possuem um caráter poético. Para ilustrar que as páginas podem ser lidas em quatro posições, Corner escreve explorando as dimensões espaciais da página:

s
e
g
a
four positions possible (each) page
any (way)
S E G A P
P A G E S
E
S

Esta é uma *partitura descritiva*, e, ao contrário das *partituras prescritivas* que ordenam como deve ser a execução da obra, procura descrever qualitativamente a sonoridade desejada. Como podemos ver, Corner ambienta o intérprete através das instruções que antecedem o grafismo:

Esta é uma peça Branca e Preta como som

sugestões de dinâmica de todas as
nuances de muito preto
(e branco, quase)

O Todo também longo ou curto

A indeterminação da obra como um todo dá margem também à linguagem poética das instruções, possibilitando uma pluralidade de sentidos:

Colocação uma página sobre uma página (ou parte)
mudando

performance: (material coberto) não agora

ou espalhamento incluindo espaços
onde partes não escondidas da superfície
de fundo participam no tempo –
som deve desaparecer em distâncias
atravessar entre páginas

em cada página no tempo: distâncias
atravessar o silêncio branco

sim, a possibilidade de todas as sequências
...ainda a presença de áreas
(reduzir a silêncio formas intervindo)

partes todas – tocar de – todas partes
de páginas e formas sobre isso
(frações isoladas de densidades
frações isoladas de continuidades)
e sobrepor qualquer material
que acontece alinhar junto
-então registro é relacionado...
caso contrário sons são feitos como eles
desejam e onde
movimento segue, direita para esquerda
igualmente bom

O silêncio é um aspecto importante em muitas obras de Corner e isso se relaciona às suas profundas experiências com meditação, demonstrando sua nítida influência cageana:

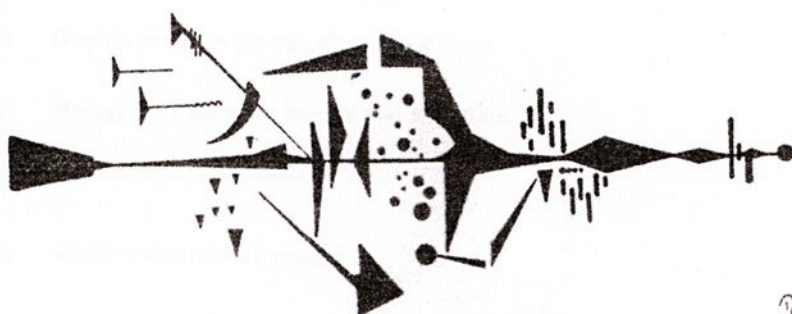
De uma perspectiva mundial isso não é grande coisa. Quatro minutos e meio de silêncio? [em referência a 4'33'', de Cage] Pessoas experimentam dias de silêncio, mas não em nossa cultura, não em nossas salas de concerto. (CORNER apud LUKOSZEVIEZE, 1998)

A partitura de *Ink Marks for Performance* é constituída por pinceladas e respingos de tinta preta sobre um papel branco, apresentando formas abstratas. Há um alto grau de liberdade concedida para a interpretação do grafismo nesta obra, uma vez que o compositor

não faz nenhuma restrição, mas apenas algumas sugestões quanto ao aspecto qualitativo geral da peça.

Robert Moran (1937-), nascido em Denver, Colorado, possui alguns grafismos que estão muito presentes na bibliografia consultada, como é o caso de sua peça *Four Visions*, de 1967. Além disso, esse compositor também dirigiu o San Francisco New Music Ensemble. Aqui mostramos as partes 2 e 3 (Figura 66):

2.



3.

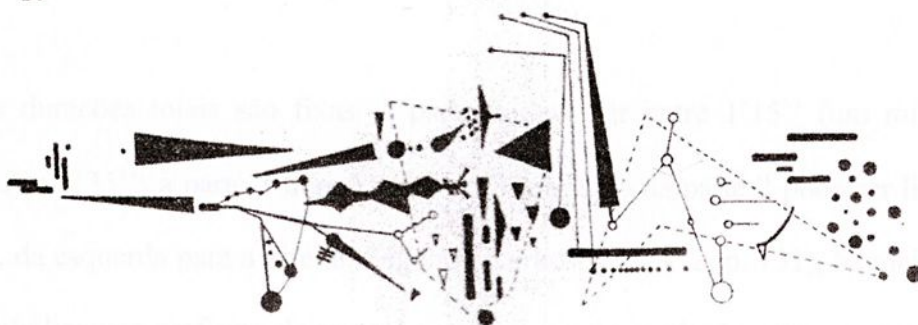


Figura 66: *Four Visions* (partes 2 e 3), de R. Moran, 1967.

Tal como *Bombardments n° 2* (1966), a qual veremos no próximo Capítulo, Moran apresenta em conjunto com a partitura dum prefácio com a explicação dos símbolos (Figura 67), no qual prescreve os instrumentos a serem usados: flauta, harpa e quarteto de cordas.

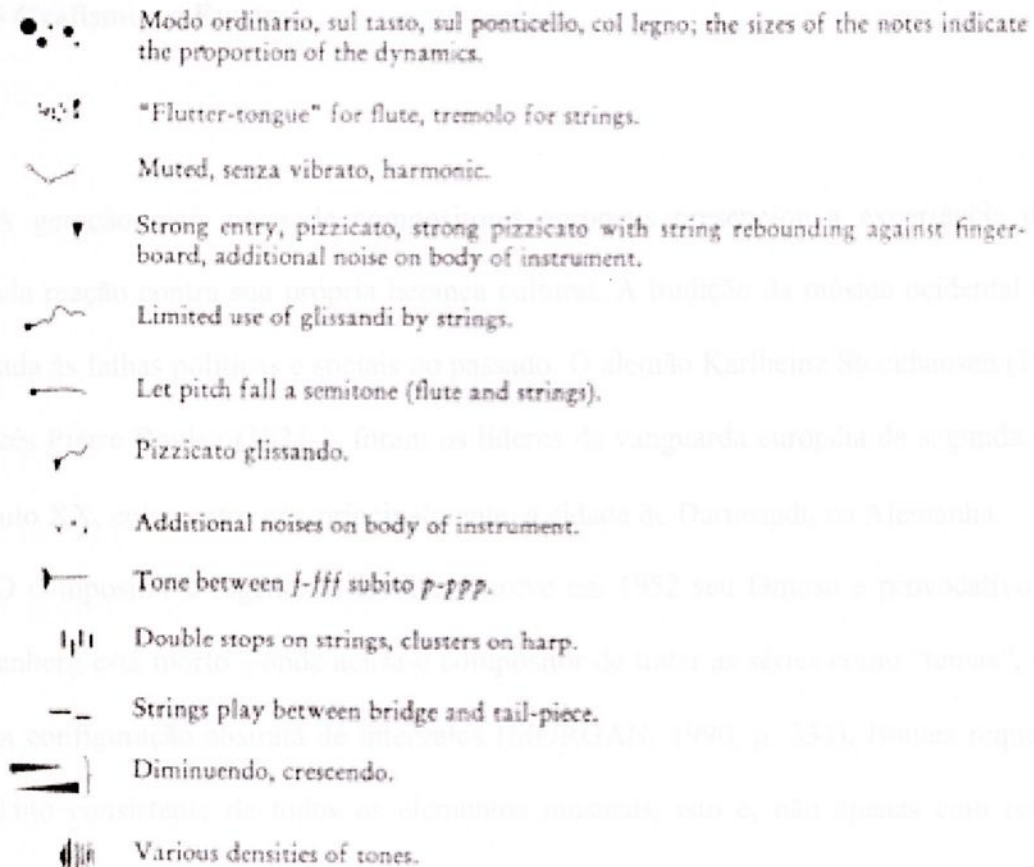


Figura 67: Bula para *Four Visions*.

As durações totais são fixas: a parte 2 deve ter entre 1'15'' (um minuto e quinze segundos) e 1'35''; a parte 3 dura 1 minuto. O grafismo da parte 2 pode ser lido de maneira habitual, da esquerda para a direita. Segundo Karkoshka (1972, p. 131), há mais variedade de tipos simbólicos no grafismo da parte 3 e a diferença de resultado sonoro entre uma execução e outra é bem mais notável do que na parte 2. Todas as quatro partes de *Four Visions* podem ser tocadas sem um regente.

2.3 Grafismo na Europa

A geração mais nova de compositores europeus presenciou a experiência de uma profunda reação contra sua própria herança cultural. A tradição da música ocidental parecia vinculada às falhas políticas e sociais do passado. O alemão Karlheinz Stockhausen (1928-) e o francês Pierre Boulez (1925-) foram os líderes da vanguarda européia da segunda metade do século XX, cujo centro era, principalmente, a cidade de Darmstadt, na Alemanha.

O compositor e regente P. Boulez escreve em 1952 seu famoso e provocativo ensaio “Schoenberg está morto”, onde acusa o compositor de tratar as séries como “temas”, em vez de uma configuração abstrata de intervalos (MORGAN, 1990, p. 334). Boulez requeria um tratamento consistente de todos os elementos musicais, isto é, não apenas com relação à altura, mas também ritmo, dinâmica, textura e forma. Na visão de Boulez e também do alemão Stockhausen, as figuras de Debussy e Webern eram exemplares, pois eles procederam em seus próprios termos no trato dos sons musicais. Principalmente Webern foi admirado pela sua preocupação com os detalhes e sua clareza de estruturas, que pareciam prenunciar uma música em que cada nota fosse composta separadamente, tal como ocorre no serialismo integral (GRIFFITHS, 1997, p. 134), que consiste em um método composicional de serialização e permutação dos elementos musicais, tais como altura, ritmo, dinâmica e ataque. Uma vez este método é estabelecido, a música pode até certo ponto escrever a si mesma “automaticamente”, como o resultado de uma leitura mecânica de tabelas numéricas, ordenando os valores musicais designados. Entretanto, o compositor deve optar por alguns aspectos, como a escolha do tempo e do registro. Embora o serialismo tenha sido um fenômeno rápido no sentido do desenvolvimento de sua própria técnica, este iniciou uma revolução musical radical que atingiu compositores norte-americanos, como Milton Babbitt, e

Igor Stravinsky, que desde 1939 residia nos Estados Unidos por causa das guerras e também adotou o serialismo em suas composições.

A história do serialismo integral dentro do contexto europeu começou com um mestre da geração anterior: o francês Olivier Messiaen. Ele ofereceu uma abordagem rigorosa e objetiva da composição ao tratar os atributos individuais do som musical (altura, ritmo, dinâmica, timbre) como componentes separáveis, cada qual com suas próprias características estruturais. Contudo, o aspecto mais inovador desta perspectiva se relaciona ao ritmo, no qual as noções de “compasso” e “pulso” são substituídas pelo sentimento de um valor mínimo e sua multiplicação livre, em direção a uma concepção essencialmente “amétrica”. Evitando modelos mais tradicionais, Messiaen procurou inspiração em fontes há muito tempo removidas da música ocidental moderna, como o canto gregoriano, e também a música hindu e o canto dos pássaros.

Para os compositores europeus mais jovens, a peça mais importante de Messiaen era a terceira de *Quatre Études*, intitulados *Mode de valeurs et d'intensités* (Modos de valores e intensidades). O prefácio da partitura mostrava um conjunto de três séries de doze elementos no qual a composição exclusivamente se baseava. Cada membro de cada série é designada uma nota em uma dada oitava, uma duração, uma dinâmica e um tipo de ataque. Estas três séries são uma preparação “pré-composicional” que determinam o conteúdo da peça. Entretanto, esta composição em si não é serialmente estruturada: as séries não são transpostas ou invertidas. Somente os elementos musicais são determinados, não sua sucessão.

Segundo Morgan (1990, p. 340), o que atraiu os jovens compositores era o aspecto rigidamente “construtivista” da obra, um procedimento no qual eles sentiram os elementos conectados através de uma analogia estrutural. Boulez, convencido da necessidade histórica da atonalidade, adotou uma rigorosa concepção histórica da música como uma estrutura conscientemente ordenada de relações internas, rompendo com o estilo composicional do neo-



classicismo. Sua obra *Structures I*, de 1952 (composta no mesmo ano de peça totalmente grafista de *December 1952*, do norte-americano Brown), para dois pianos, foi um marco na evolução do serialismo integral. Nesta técnica composicional, todos os parâmetros musicais possíveis são determinados através de uma série fixa que ainda pode ser invertida, retrogradada ou ter sua inversão retrogradada, por exemplo. Em *Structures I*, o material é ordenado dentro de quatro “escalas” de doze unidades cada, uma para cada elemento musical (altura, duração, modo de ataque e dinâmica).

Além de Boulez, Stockhausen foi um dos compositores mais influentes no desenvolvimento do serialismo integral. Também em 1952, compôs a peça orquestral *Punkte*, desenvolvendo o estilo “pontilhista” no qual cada nota é um evento isolado, um tipo de textura típico do serialismo integral. Logo após, em 1952-53, escreveu *Kontra-punkte*, na qual a estrutura é formada por uma tendência gradual em direção a uma maior unificação de seus materiais.

Na Europa, em virtude de tais experimentos serialistas, houve uma demora para que a indeterminação fosse aceita como recurso composicional. Segundo Simms (1986), devido à defesa do serialismo e da visão tradicional do papel do compositor, muitos europeus tiveram influência moderada do acaso, das formas móveis e da notação grafista. Entretanto, o idioma musical europeu e o serialismo integral se depararam com o problema da monotonia na escuta de suas obras. Esta técnica composicional gerava homogeneidade e entropia na música, e não o efeito de variedade esperado. Assim, a indeterminação seria uma possível solução. Boulez “abre” sua obra, na qual se propõe a auxiliar o executante a participar da criação da peça através de cuidadosas formas móveis. É na sua *Terceira Sonata* para piano, em 1957, que o intérprete recebe esta liberdade de escolha (Figura 68). Dentro de certos limites, é permitido ao intérprete organizar como quiser os cinco movimentos da obra. Além disso, também são

oferecidas rotas alternativas de leitura da partitura na qual deve-se escolher trechos que podem ser tocados ou omitidos.



Figura 68: *Terceira Sonata para piano* (excerto), de P. Boulez, 1957.

Houve uma forte inspiração dos compositores europeus nas tendências da literatura moderna (Simms, 1986, p. 357). O poeta Stéphane Mallarmé usava uma livre distribuição de linhas em seu poema *Un coup de dés* (Um lance de dados), convidando o leitor a diferentes rotas pelo poema (Figura 69). Esta forma labiríntica foi usada como modelo por Boulez. No entanto, este compositor não usou grafismo em suas obras, mas sim a forma móvel.

LE NOMBRE

EXISTÂT-IL

uniquement qu'illustration d'une d'agente

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL

remuant que nif et cho quand appare

culis

par quelques profusion abandon en court

SE CHIFFRÂT-IL

tristesse de la somme pour peu qu'on

ILLUMINÂT-IL

LE HASARD

Choir

la phrase

rythmique infens du milieu

l'enchevêtré

aux deuses originelles

naïvetés d'un surmuse son délire jusqu'à une cime

flétris

par la neutralité identique du gouffre

Figura 69: *Un coup de dés* (excerto), de S. Mallarmé.

Outro escritor, James Joyce, inspirou o italiano Luciano Berio com seu uso de descontinuidades sintáticas. Este compositor usou “indeterminação de performance” para capturar o jogo de palavras e sons de Joyce. Outros compositores e intérpretes haviam se voltado para a improvisação propriamente dita, geralmente para dar espaço a demonstrações de virtuosismo ou ainda, como nas peças do norte-americano Wolff, para incentivar uma intrínseca espontaneidade de execução.

Na década de 60, diversos compositores europeus já usavam indeterminação em suas obras. Porém, para grande parte deles, a indeterminação nunca veio a ser um fim em si mesma, mas um instrumento composicional, por exemplo: Ligeti usou grafismo em *Volumina* para uma interação de texturas, objetivo básico em seu estilo; Berio usou indeterminação na notação em seu ciclo de *Sequenzas* para liberar a virtuosidade do instrumentista.

Embora o serialismo integral e a indeterminação aparentemente representem posições opostas – uma racional, com abordagem altamente calculada da composição, a outra essencialmente “intuitiva”, não-sistemática –, são intimamente ligadas entre si. Boulez e Cage, respectivos representantes principais destas posições, mantinham uma relação de amizade e ambos viam a composição musical como um “objeto” completamente autônomo, relativamente independente dos desejos e sentimentos do compositor, e acreditavam que a melhor maneira de produzir este objeto era através de um rigoroso planejamento pré-composicional.

Com a conferência de Cage em Darmstadt em 1958 juntamente com Stockhausen e seus experimentos de métodos de indeterminação, o recurso do acaso na composição passa a ser amplamente experimentado na Europa. Neste mesmo ano, Boulez publicou seu artigo “*Alea*”, onde distingue e critica um certo tipo de “acaso por inadvertência”, e os compositores que fazem uso deste acaso. Neste artigo, o compositor europeu aponta alguns maus usos do acaso: o “acaso por inadvertência”, o “fetichismo do número” e o uso de notações imprecisas. O primeiro corresponde à “adoção de uma filosofia colorida de orientalismo que encobrisse uma fraqueza fundamental na técnica da composição” (BOULEZ, 1995, p. 43). Este uso do aleatório seria a experiência do indivíduo que não se responsabiliza mais pela sua obra, “simplesmente se atirando por fraqueza inconfessada, por confusão e por alívio temporário em uma espécie de magia pueril” (ibid., loc. cit.). O segundo mau uso se relacionaria à busca estéril de uma força combinatória que leva inevitavelmente ao aleatório. Neste caso, “a

imaginação limita-se a dar origem a um mecanismo complexo e é esse que se encarrega de engendrar as estruturas microscópicas e macroscópicas, até chegar ao esgotamento das combinações possíveis, o que indica o final da obra” (ibid., p. 44). A composição, querendo ser a mais perfeita, a mais objetiva, substitui a invenção pela esquematização. O terceiro mau uso corresponde à utilização de notações propositadamente imprecisas, que pressupõe a escolha instantânea e mutante do intérprete. Segundo Boulez, tanto na abordagem que chamou “fetichismo do número”, quanto das notações imprecisas, existe uma recusa sistemática da escolha pelo compositor, a primeira pelo número e a segunda pelo intérprete. Neste texto, Boulez também ataca a excessiva pré-concepção serial, propondo eliminar radicalismos aleatórios e seriais: “Nós respeitamos o aspecto ‘acabado’ da obra ocidental, seu ciclo fechado, mas nós introduzimos o ‘acaso’ da obra oriental, seu desenvolvimento aberto.” (ibid., p. 52)

Há uma vertente peculiar, chamada **música estocástica**, na qual o uso da indeterminação envolve o controle do compositor e se caracteriza por aplicar aos sons métodos de distribuição baseados no cálculo de probabilidades, como as Leis de Gauss, de Poisson, e outras. O termo “estocástica”, empregado pelo compositor, arquiteto e engenheiro civil Iannis Xenakis (1922-2001), foi emprestado da estatística para descrever tais processos composicionais. Refere-se a uma tendência ou um estado de desordem homogênea ou de entropia máxima, ao qual tende a matéria submetida a um mínimo de controle, conforme o segundo princípio da Termodinâmica. Xenakis, grego naturalizado francês, foi o arquiteto do Pavilhão Philips da Exposição Universal de Bruxelas, em 1958, e compôs a obra *Polytope de Montréal* (1967), um espetáculo luminoso e sonoro, com uma música para quatro orquestras idênticas. Também foi um dos primeiros a usar o computador para calcular a forma musical e para a música eletroacústica.

Xenakis utiliza grafismos apenas para o esboço de algumas obras, transpondo-as depois em notação tradicional, para serem tocadas por instrumentos acústicos. Em duas peças orquestrais, *Metastaseis* (1953-54), para sessenta músicos, e *Pithoprakta* (1956-57), para quarenta e nove músicos, ele faz uso de tal procedimento (Figura 70 e 71).

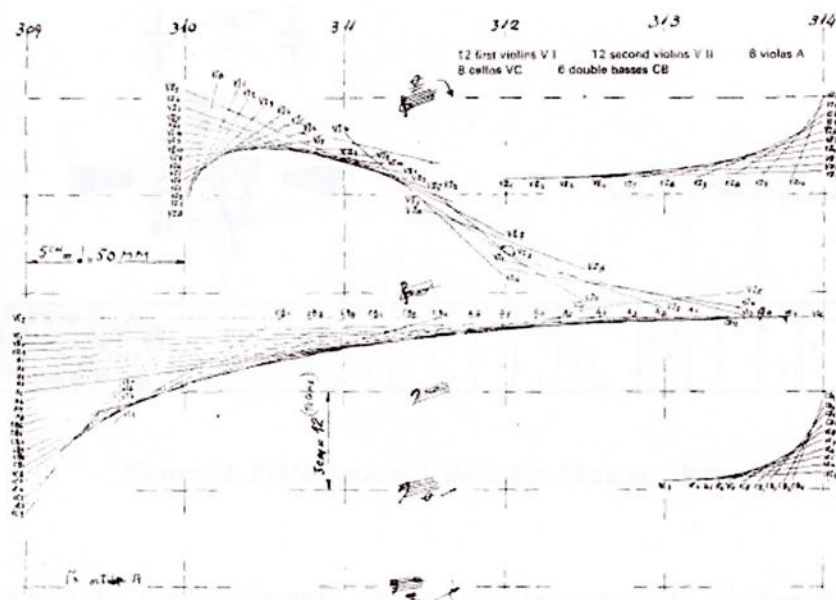


Figura 70: Diagrama para *Metastaseis*, de I. Xenakis, 1953-54.

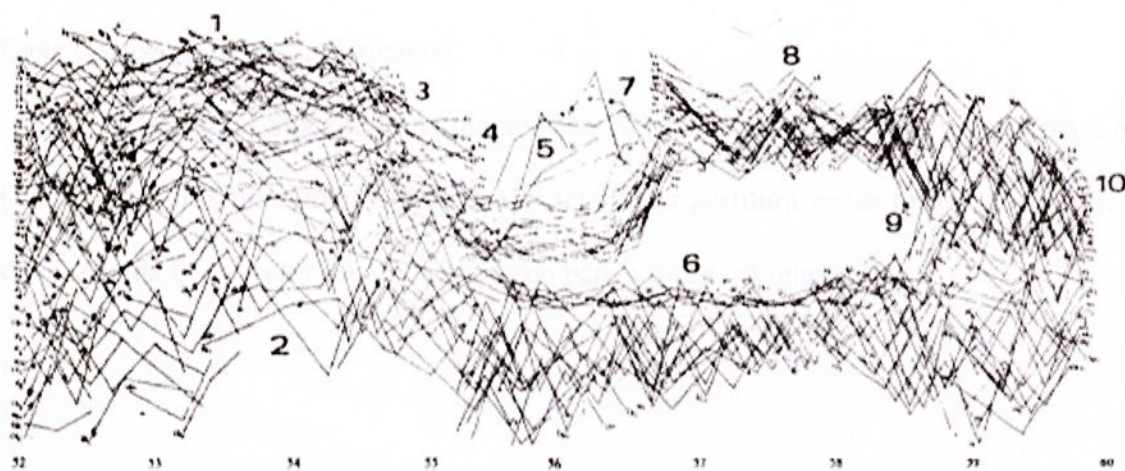


Figura 71: Diagrama para *Pithoprakta*, de I. Xenakis, 1956-57.

Stockhausen fez sua primeira viagem aos EUA em 1958, fato que trouxe novas concepções para sua música, atribuídas principalmente à influência de John Cage. Uma importante obra que demonstra isso é *Zyklus* (1959) (Figura 72), a qual analisaremos no próximo Capítulo.

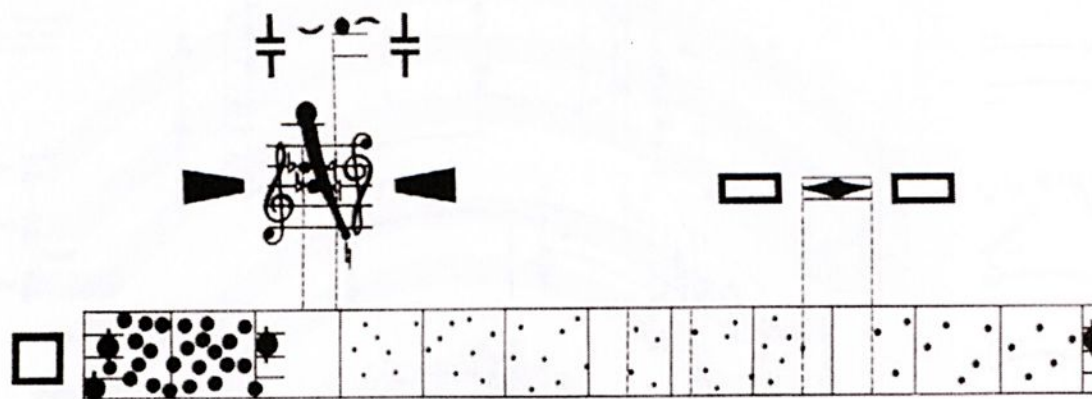


Figura 72: *Zyklus* (excerto), de K. Stockhausen, 1959.

Em certo sentido, o procedimento desta peça é oposto ao de *Klavierstück XI*: a forma maior é determinada, enquanto os detalhes são parcialmente variáveis. A abordagem da indeterminação altamente calculada e cuidadosamente estruturada distingue *Zyklus* da obra de Cage e seus seguidores americanos.

Outra peça de Stockhausen cuja notação contém aspectos gráficos inovadores é *Refrain* (1959), para três instrumentistas. A aparência desta partitura causa um efeito visual, porém deve ser lida de maneira usual, da esquerda para a direita (Figura 73).

Esta partitura possui uma faixa de plástico transparente na qual estão inscritos elementos gráficos simbólicos a serem sobrepostos à página principal (Figura 74). A posição da faixa pode variar em relação a cada nova performance.

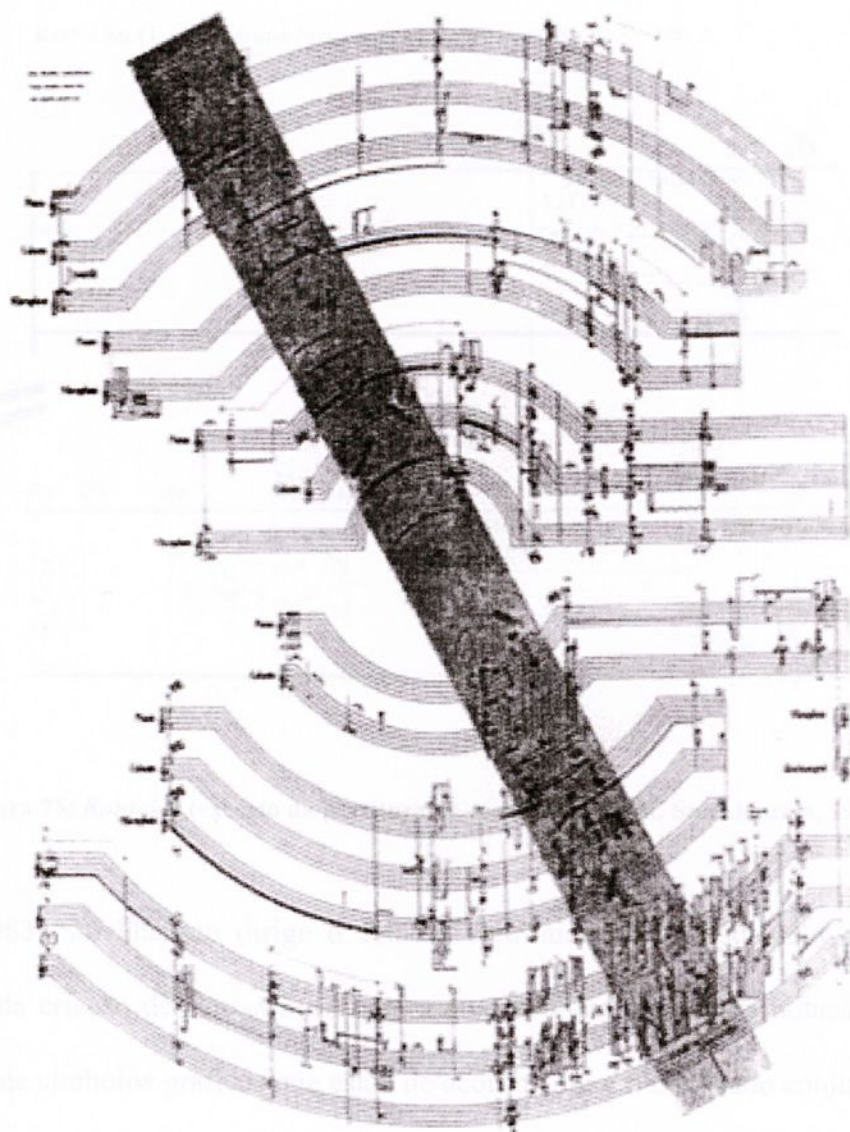


Figura 74: Refrain com a faixa sobreposta.

Stockhausen se destacou pelos seus usos inovadores de mídia eletrônica. Em 1960, estréia *Kontakte* (1958-60), obra tida como uma divisora de águas na evolução da música experimental moderna, inaugurando a composição em *live-electronics*, ou seja, é a primeira

peça que funde material pré-gravado com instrumentação ao vivo, composta para fita magnética, opcionalmente com piano e percussão. Stockhausen utiliza alguns grafismos na partitura de realização de *Kontakte* (Figura 75):

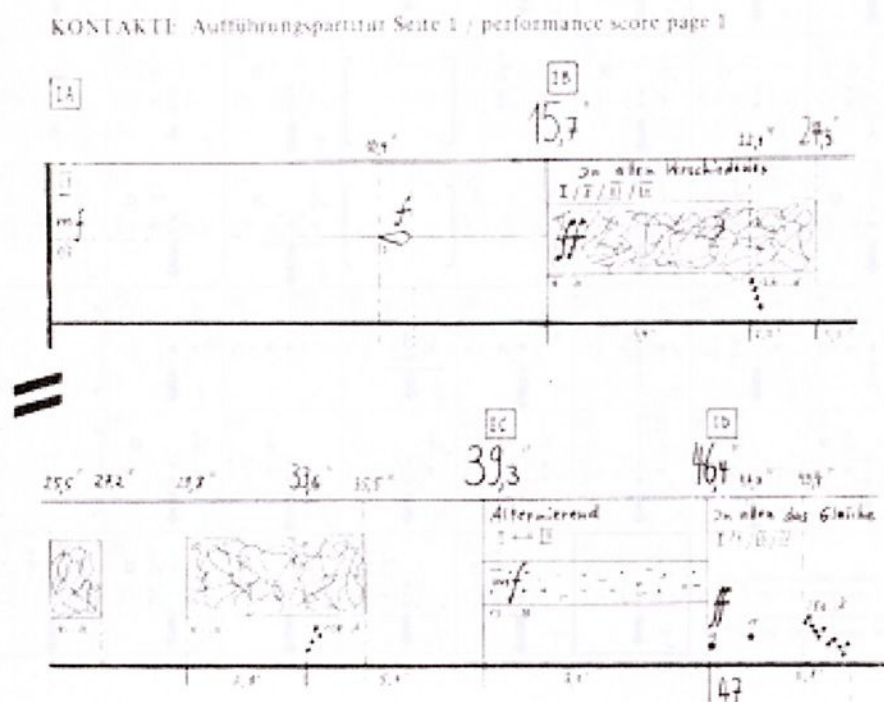


Figura 75: *Kontakte* (excerto da partitura de realização), de K. Stockhausen, 1958-60.

Em 1963, Stockhausen dirige o estúdio eletrônico da Radiodifusão de Colônia, no mesmo ano da criação de *Plus-Minus*, para a qual também emprega a notação grafista. São sete páginas de símbolos gráficos que estão de acordo com um detalhado conjunto de regras e de esquemas formais. No entanto, ainda assim esta é uma obra aberta, que será diferente a cada performance. *Plus-Minus* (Figura 76) é um jogo para compositores baseado na intrínseca tensão entre forma e conteúdo, processo fixo e expressão variável (MACONIE, 1990). Esta peça se assemelha à *Mutatis Mutandis*, do também alemão Herbert Brün (ver Cap. 3, Fig. 99), por serem direcionadas para compositores. Porém, há diferenças fundamentais entre estas duas obras que vão além da aparência gráfica, pois, enquanto na obra de Brün não há

indicações interpretativas, *Plus-Minus* possui um esquema simbólico pré-estabelecido, mas que não remove o caráter aberto da obra.

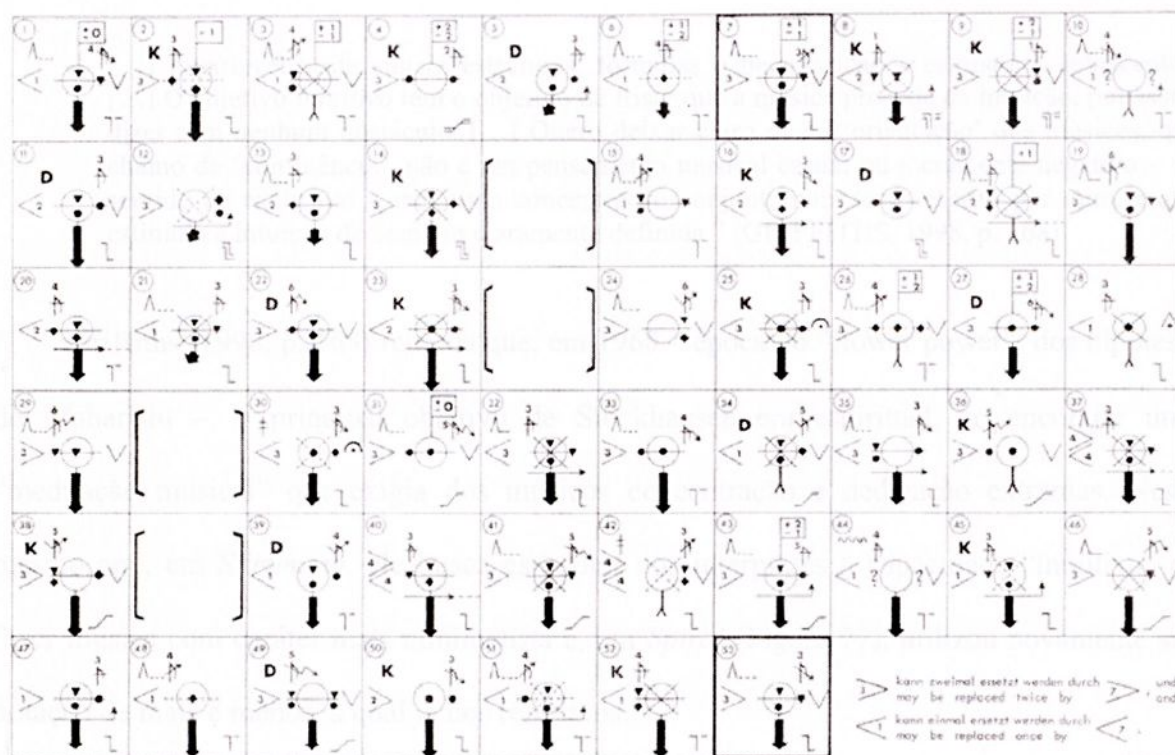


Figura 76: *Plus Minus* (excerto), de K. Stockhausen, 1963.

Pela metade da década de 60 sua imersão na composição eletrônica é quase total. Em seu próximo período, a inovação de Stockhausen foi a sua notação codificada com sinais de mais e menos, utilizada em composições processuais como *Prozession* (1967) e *Kurzwellen* (1968), nas quais as reações intuitivas dos intérpretes são muito mais solicitadas. Estas obras destinavam-se a seu próprio conjunto de modo que os resultados eram, em certa medida, determinados pelo próprio compositor, que também atuava como regente.

Stockhausen passa a se considerar menos um “criador” e mais um “planejador de processos”.¹⁸ Neste período, que tem por maior exemplo a obra *Aus den sieben tagen* (1968), um dos objetivos do compositor era eliminar gradualmente o conceito de notação, com o

¹⁸ Earle Brown se manifestou de modo similar: “Se a palavra ‘compositor’ não pode se aplicar, eu aceito perfeitamente ser chamado ‘designer de programas’” (BROWN, 1971, p. 36).

objetivo de chegar a uma criação musical totalmente intuitiva, por meio de uma partitura verbal. Para esta obra, Stockhausen emprega a expressão “música intuitiva”, que prefere a “improvisação”. Segundo o compositor, este termo:

[...] invariavelmente sugere estruturas, fórmulas e peculiaridades estilísticas subjacentes. [...] O adjetivo *intuitivo* tem o objetivo de frisar que a música procede da intuição, por assim dizer sem nenhum obstáculo. [...] Quero deixar claro que a ‘orientação’ dos músicos, que chamo de ‘confluência’, não é um pensamento musical casual ou meramente negativo – no sentido de exclusivo –, mas uma concentração conjunta num texto escrito por mim, e que estimula a intuição de maneira claramente definida.” (GRIFFITHS, 1998, p. 168)

Griffiths (1998, p. 168) recorda que, em 1968 – época do “flower power”, dos hippies e do Maharishi –, o principal objetivo de Stockhausen era espiritual, ao encorajar uma “meditação musical” que exigia dos músicos concentração e dedicação extremas. Neste mesmo ano, em *Stimmung*, ele busca estimular nos intérpretes a capacidade “intuitiva” de fazer música com caráter mais minimalista e, em *Spiral* (Figura 77), utilizou novamente sua notação de mais e menos, à qual já nos referimos.

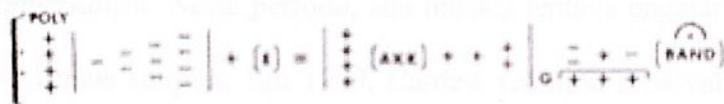


Figura 77: *Spiral* (excerto), de K. Stockhausen, 1968.

A maioria dos compositores europeus da geração pós-segunda guerra fizeram ao menos algum uso da indeterminação em suas obras. Muitos deles utilizaram a notação grafista. Dentre eles, além de Stockhausen, podemos citar vários outros, como: Dubravko Detoni (croata), Vinko Globokar (francês de origem iugoslava), Dieter Schnebel (alemão), György Kurtág (húngaro), Tona Scherchen-Hsiao (francesa de origem chinesa), Paolo Renosto (italiano), Anestis Logothetis (búlgaro radicado em Viena), Krzysztof Penderecki (polonês), Franco Evangelisti (italiano), André Boucourechliev (francês de origem búlgara), György

Ligeti (húngaro naturalizado austríaco), Luciano Berio (italiano), Witold Lutoslawski (polonês), Cornelius Cardew (britânico), Sylvano Bussotti (italiano), Roman Haubenstock-Ramati (austríaco de origem polonesa), Louis Roquin (francês), Domenico Guaccero (italiano), Herbert Brün (alemão).

Dentre os compositores citados, alguns possuem obras grafistas de destaque, que puderam ser encontradas na bibliografia desta pesquisa. Uma delas é *Treatise* (1963-67), do britânico Cornelius Cardew (1936-1981), uma de suas mais famosas composições, a qual será analisada no próximo Capítulo. Na década de 1960, Cardew estudou, lecionou e tocou com frequência peças de John Cage, Christian Wolff, Terry Riley, La Monte Young e outros. Durante este tempo ele seguiu o caminho do desenho gráfico. Além de criar o grupo de improvisação *AMM*, outro experimento de Cardew é a *Scratch Orchestra*, que envolve pessoas de vários níveis de talento musical tocando juntas. Mais tarde, Cardew adotou uma filosofia altamente socialista e maoísta. Ele foi um membro ativo do Partido Comunista Revolucionário Britânico e escreveu um artigo sobre sua primeira obra musical intitulado *Stockhausen serves Imperialism*. Neste período, sua música tentava engajar as massas e era focada em melodias e versos simples. Em 1969, Cardew retomou seus valores tradicionais com a *Scratch Orchestra*.

Sua peça *Solo with Accompaniment*, de 1964, é para dois intérpretes e mostra diagramas que dão somente uma sugestão imprecisa de um evento musical que os intérpretes devem colocar numa forma decisiva (BRINDLE, 1987, p. 84) (Figura 78).

	y	+	
9	8	n	45
	n	gh/4	mf
II		x	

	I	n	
f/1		-	9
mf	w	7	.
gh/1	y	8	IV

Figura 78: *Solo with Accompaniment* (excerto), de C. Cardew, 1964.

O búlgaro **Anestis Logothetis** (1921-1994) é um compositor que escreveu diversos grafismos de visualidade pictural, como exemplifica sua obra *Cycloide*, de 1967 (Figura 79).

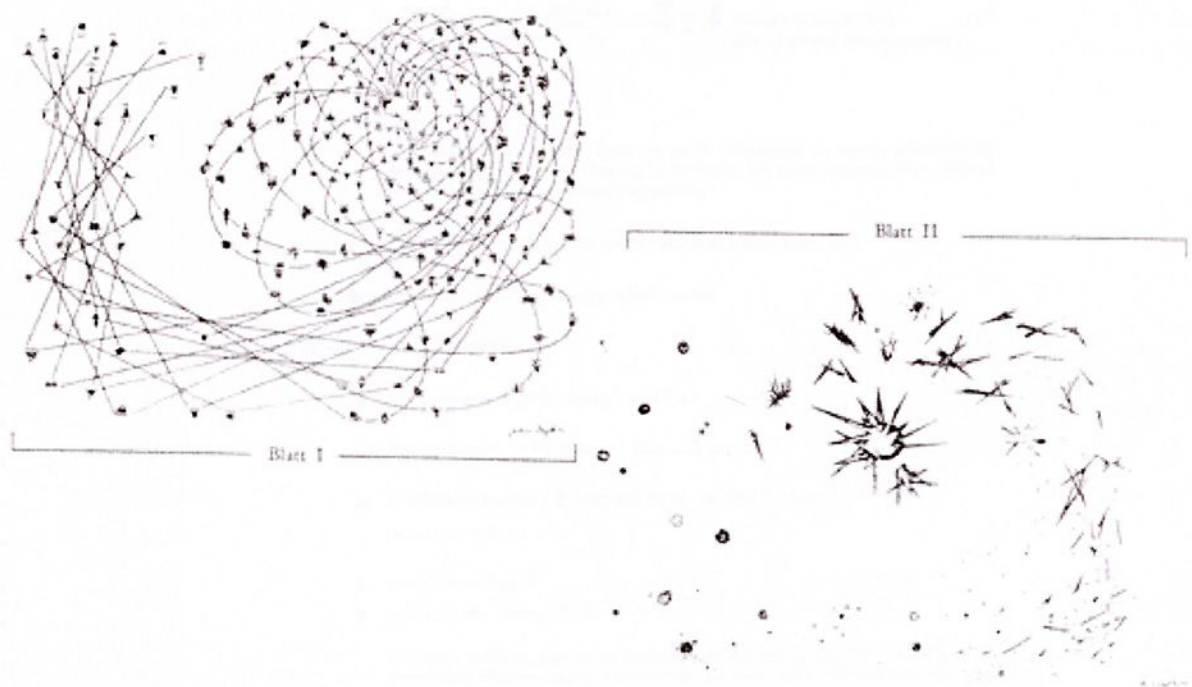


Figura 79: *Cycloide* (Blatt I e II), de A. Logothetis, 1967.

Porém, este compositor dispôs instruções detalhadas para esta peça, assim como para outras. Há uma abundância de símbolos cujas sonoridades são especificadas. A página 1 é para doze vozes, cada qual com sua linha própria. Inicia-se pela parte das linhas retas mais

claramente separadas em direção às linhas curvas emaranhadas. Os símbolos individuais podem ser reconhecidos através da explicação prévia do compositor. A página (Blatt) 2, a imaginação é deixada mais livre. Também há uma direção circular análoga à da página 1 e a execução dos símbolos também é explicada na introdução da obra (Figura 80).

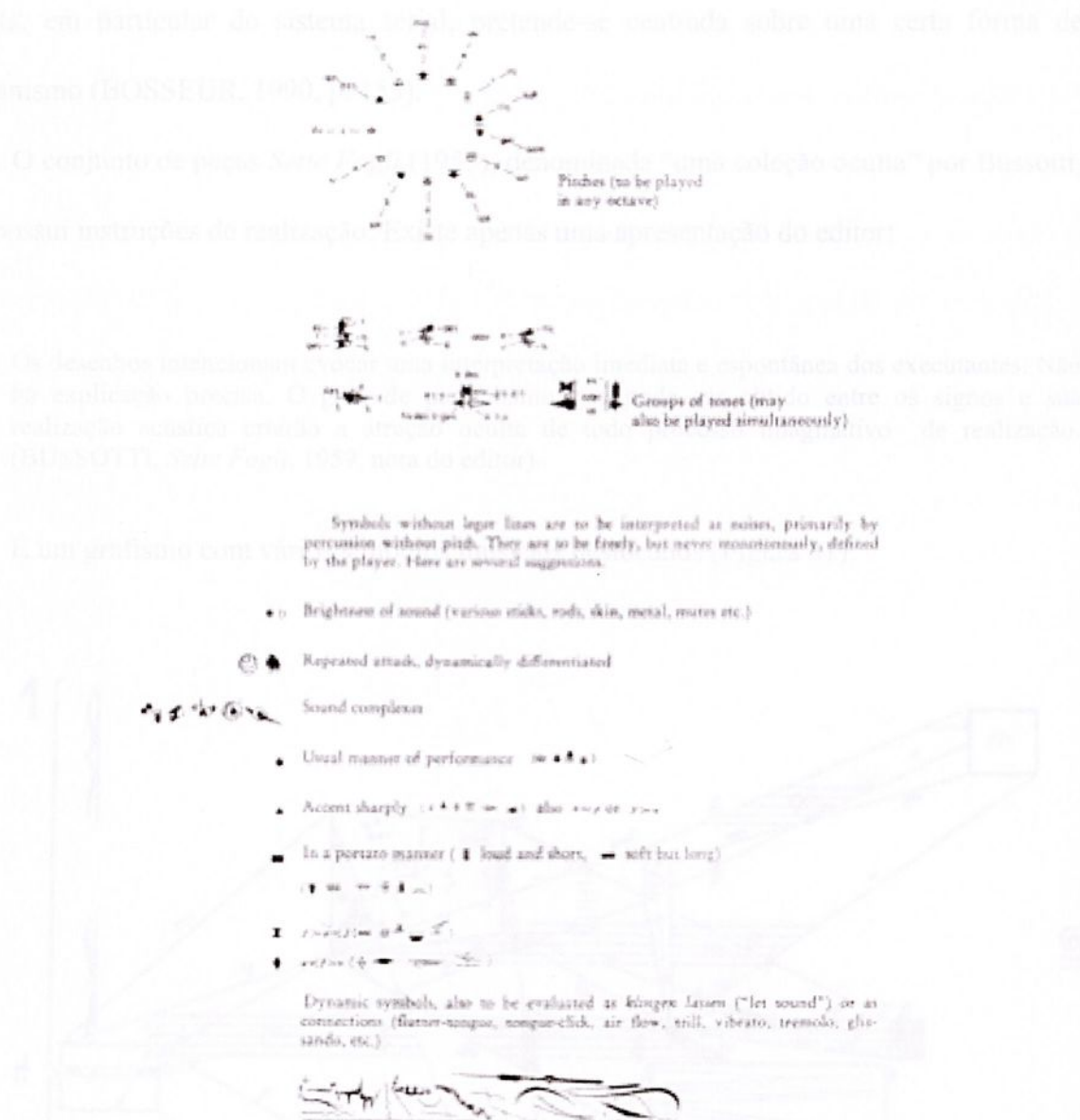


Figura 80: Explicações dos símbolos de *Cycloide*.

O italiano **Sylvano Bussotti** (1931-) contribuiu de modo significativo para o repertório em questão. Na década de 1950, seu estilo composicional passou de uma escritura serial às

partituras grafistas. Tido como um artista poliédrico, além de compositor, Bussotti é pianista, pintor, escritor, poeta e desenhista. Também possui uma estreita relação com o teatro, trabalhando também como ator, figurinista e cenógrafo. A apresentação pictórica de várias partituras de Bussotti tornam suas obras enigmáticas e complexas como música. A concepção estética do compositor, segundo Bosseur, dirigida contra a rigidez árida dos sistemas de escrita, em particular do sistema serial, pretende-se centrada sobre uma certa forma de humanismo (BOSSEUR, 1990, p. 155).

O conjunto de peças *Sette Fogli* (1959), denominada “uma coleção oculta” por Bussotti, não possui instruções de realização. Existe apenas uma apresentação do editor:

Os desenhos intencionam evocar uma interpretação imediata e espontânea dos executantes. Não há explicação precisa. O grau de paralelismo que pode ser obtido entre os signos e sua realização acústica criarão a atração oculta de todo processo imaginativo de realização. (BUSSOTTI, *Sette Fogli*, 1959, nota do editor)

É um grafismo com vários símbolos musicais deslocados (Figura 81):

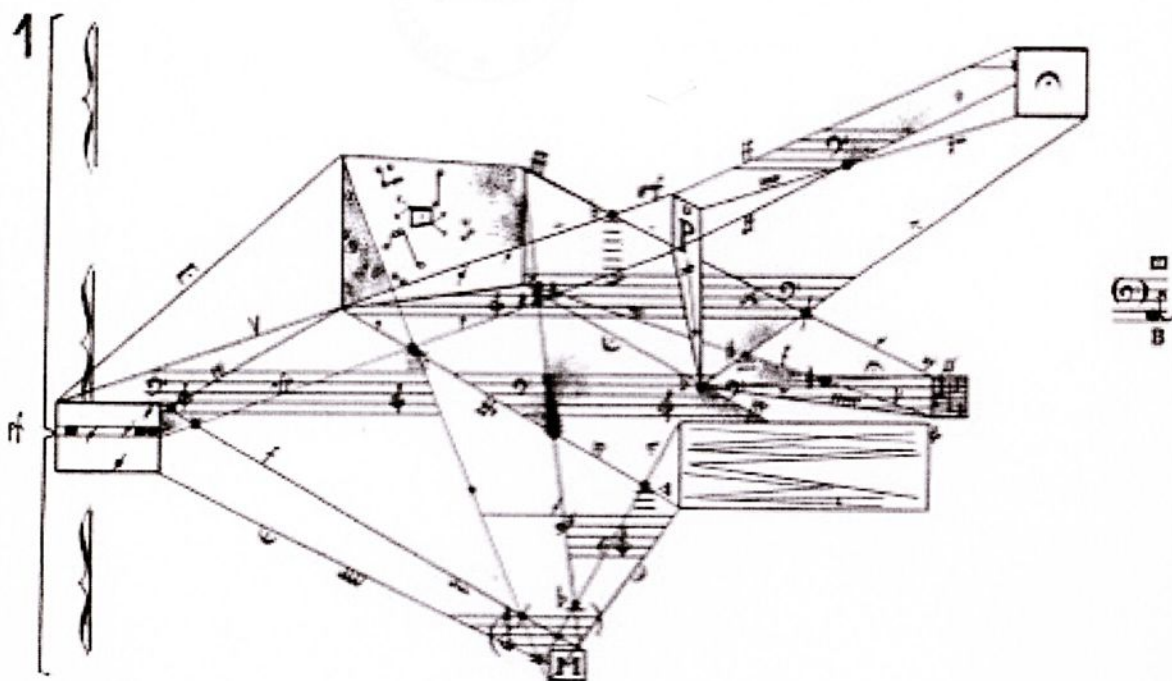


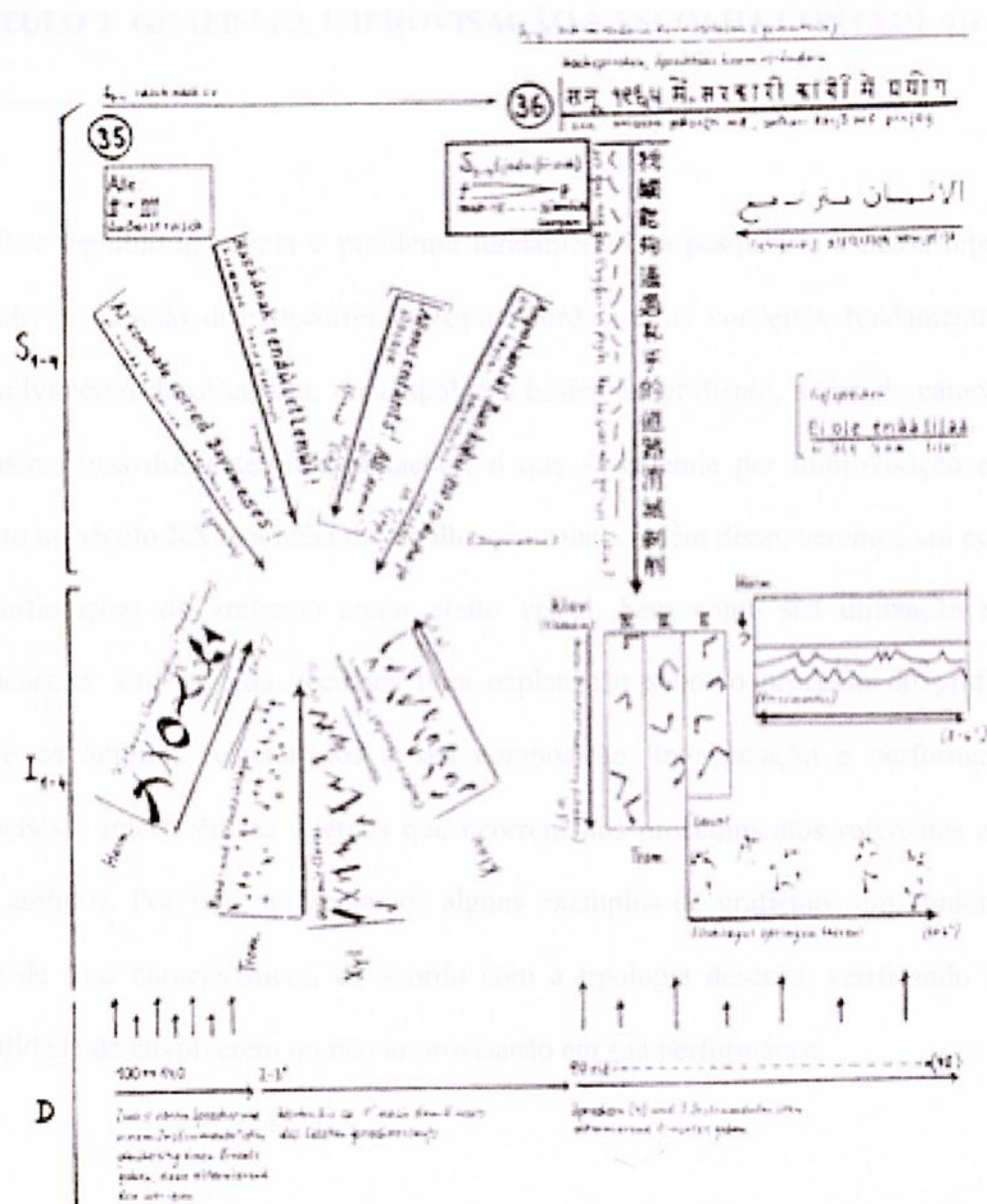
Figura 81: *Per 3 sul piano*, de S. Bussotti, 1959.

O alemão **Dieter Schnebel** (1930-), após se diplomar como pedagogo e musicólogo, estudou as técnicas da Segunda Escola de Viena e reencontrou Henze, Boulez, Krenek e Nono em Darmstadt. A música de Schnebel explora e pesquisa certos limites, integrando as práticas gestuais, teatrais, as novas técnicas instrumentais e vocais, o silêncio, os ruídos ambientais, o espaço, etc. As partituras de Schnebel não se propõem a fixar um resultado sonoro definitivo, mas ao contrário, procuram indicar um processo motor de produção sonora.

Em sua obra *Glossolalie* (1959-60), a parte (S) é direcionada aos oradores (*speakers*), a parte (I) aos instrumentistas e a parte (D) é para direcionamentos relativos ao trecho. Nesta página (Figura 82), elementos exóticos primeiro colidem agressivamente – as setas se apontam entre si. Em outras partes da obra a notação expressa o “inarticulado por meio de [...] símbolos distorcidos” (KARKOSKA, 1972, p. 151).



Figura 82. *Glossolalie*, partitura de D. Schnebel, 1959-60.



CAPÍTULO 3: GRAFISMO, IMPROVISACÃO E ESCOLHA CONTROLADA

Este capítulo apresenta o problema fundamental da pesquisa e a nossa hipótese para responder à questão dele decorrente. Aqui abordamos os conceitos fundamentais para o desenvolvimento da discussão: uma tipologia básica do grafismo, a fim de caracterizá-lo e demonstrar suas diferentes manifestações; o que se entende por improvisação e qual seu contexto no século XX; e a idéia de escolha controlada. Além disso, veremos um pouco sobre as manifestações do grafismo como efeito visual, bem como sua utilização na música eletroacústica. Em seguida, tecemos uma explanação sobre o processo do grafismo, que envolve os âmbitos relacionados à sua composição, interpretação e performance, e as correlações e interferências internas que ocorrem nos procedimentos referentes a cada um destes âmbitos. Por fim, apresentamos alguns exemplos de grafismos em conjunto com a análise de suas características, de acordo com a tipologia descrita, verificando também a possibilidade de envolverem ou não improvisação em sua performance.

3.1 Uma tipologia básica: grafismo-código e grafismo-estímulo

Como vimos no Capítulo 1, os grafismos musicais, segundo Karkoshka (1972, p. 5), caracterizam-se por apresentarem princípios completamente novos, e são criados “para serem lidos com a altura usual e eixos de tempo” ou então “para serem lidos livremente”. Partindo dos apontamentos deste autor e considerando a imensa variabilidade da determinação na música, notamos que, no contexto do grafismo, o grau de liberdade interpretativa e

performática muda amplamente conforme o compositor, a obra, o intérprete e o executante.¹⁹ Em linhas gerais, Griffiths observa a existência de dois tipos que exercem funções diferentes, e, em princípio, possuem direções opostas, os quais denominamos neste trabalho *grafismo-código* e *grafismo-estímulo*: “Podem-se distinguir dois tipos. Por um lado, há notações que correspondem a necessidades compositivas bastante específicas. [...] Por outro lado, há gráficos que se destinam não à simbolização, mas ao estímulo.” (GRIFFITHS, 1995, p. 158)

O *grafismo-código* frequentemente aparece para suprir necessidades composicionais específicas, no momento em que a notação tradicional já não corresponde às expectativas do compositor. Neste tipo, existem códigos ou regras explicitadas por instruções e bulas que o compositor cria para significar os seus símbolos.²⁰ De acordo com Piana (p. 302), “devem existir indicadores externos do gráfico [musical] para que o mesmo possa ser entendido como ‘símbolo’. Tais indicadores estabelecem aquelas ligações denotativas em que se funda a apresentação simbólica que o gráfico realiza”. Com relação ao intérprete, o grafismo-código pode proporcionar desde um grau mínimo a um grau moderado de abertura na abordagem da obra, justamente porque introduz algum sistema simbólico, com significações pré-estabelecidas para os elementos gráficos que compõem a partitura.

Um exemplo de notação grafista destinada à simbolização é o sistema quadriculado de Morton Feldman, encontrado em sua série *Projections* de 1950-1, e também suas *Intersections* (ver, respectivamente, Cap. 2, Fig. 59 e 60). Este sistema libera a obra da

¹⁹ Embora os termos “intérprete” e “executante” pareçam sinônimos, é importante ressaltar nesta pesquisa que *interpretação* difere de *performance*, pois a primeira é uma noção que independe de sua realização, ou seja, sua performance. A interpretação é um projeto das idéias para a execução da obra, porém, o complexo da interpretação envolve a performance. Deste modo, intérprete e executante não são necessariamente a mesma pessoa.

²⁰ A título de esclarecimento, aqui neste trabalho entendemos a noção de símbolo de acordo com John Dewey (DEWEY, 1950, p. 66, apud ABBAGNANO, 1997, p. 1072), como signo arbitrário e convencional. Assim, o símbolo que caracteriza o grafismo-código é entendido como novo, individual, arbitrário, inventado pelo compositor e significado por ele ou, no caso de um grafismo-estímulo, pelo intérprete, pois este também pode transformar um grafismo-estímulo em grafismo-código, quando há abertura para isso. Desta forma, num sentido amplo, o grafismo-código deve apresentar uma convenção que fixe a significação de seus símbolos. Esta convenção pode ser estabelecida *a priori* ou *a posteriori*, isto é, a partir do compositor ou do intérprete, respectivamente.

indicação de alturas precisas. Outros exemplos são a notação com sinais de mais e menos criada por Karlheinz Stockhausen, presente em *Spiral*, e os símbolos de *Plus Minus*, vistos anteriormente em grande conjunto (Figura 83):



Figura 83: *Plus Minus* (detalhe), de K. Stockhausen, 1968.

O *grafismo-estímulo*, como indica a denominação, é utilizado para estimular o intérprete a criar sonoridades a partir de uma imagem, geralmente não-figurativa. Neste tipo, o grau de abertura dos elementos musicais é maior do que no grafismo-código, porque traz pouca ou nenhuma convenção, permitindo que o intérprete usufrua de uma ampla liberdade de escolha. Muitas vezes o controle dos elementos musicais se dá apenas por meio de imagens abstratas, através das quais o intérprete deve acessar e selecionar as possíveis sonoridades correlatas em seu próprio repertório, sua própria experiência musical. Desse modo, o compositor controla minimamente o que o músico vai buscar, pois a relação se dá entre a imagem e o intérprete, ou cada um dos intérpretes, no caso de um grupo. A criatividade musical do intérprete, além de esperada pelo compositor, é indispensável para a realização da obra. *December 1952*, nosso principal exemplo em questão, apresenta uma partitura grafista totalmente aberta, constituída apenas por linhas retas de várias espessuras e comprimentos.²¹

²¹ Para o caso do grafismo-estímulo, há uma interessante contribuição das artes visuais que pode ser utilizada como ferramenta de análise interpretativa: a teoria dos elementos gráficos do pintor Wassily Kandinsky, considerado um pioneiro na concepção do abstracionismo na pintura, explicitada em seu livro *Ponto e Linha sobre o Plano* (1997). Este assunto pretende ser desenvolvido em estudos futuros.

Com o objetivo de estimular sem limitar a imaginação dos executantes, os novos registros visuais grafistas, tal como *December 1952* e os diversos grafismos de Cage (Figura 84), abrigam alguns elementos e procedimentos que haviam sido deixados de fora do repertório e, conseqüentemente, da grafia tradicional (CAZNÓK, 2004, p. 61).

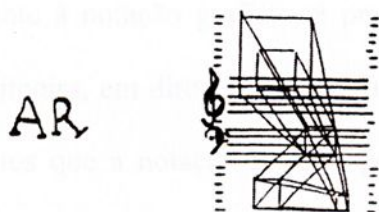


Figura 84: Notação AR, *Concerto para piano preparado e orquestra*, de J. Cage, 1957-58.

É importante observar que o grafismo-estímulo pode se tornar um grafismo-código, se o compositor permitir e se o intérprete assim o quiser. De acordo com a nossa concepção, em um grafismo-estímulo que apresente uma liberdade máxima de interpretação, isto é, em que o compositor só determine a própria imagem do grafismo sem especificar nenhum elemento musical, o intérprete pode criar qualquer sistema para fixar o significado dos elementos gráficos, desde que não convencionais, transformando-os em símbolos. Desta maneira, é possível que um grafismo-estímulo venha a ser um grafismo simbólico, através da intervenção permitida ou requerida ao intérprete. O contrário, em certo aspecto, também pode acontecer, quando o compositor apresenta um grafismo-código com alguns aspectos de estímulo.

O caso do grafismo-estímulo consiste em uma notação essencialmente descritiva, e não prescritiva, como é a notação tradicional (cf. Cap. 1, 1.2). Já o grafismo-código tem algumas afinidades com esta, porque procura preservar a identidade da obra e o controle sobre o resultado sonoro, que se dá através da manutenção da prescrição pelos símbolos. Com o grafismo-estímulo, o compositor procura descrever uma sonoridade, uma idéia musical. É

uma imagem que algum som pode vir a ter. Esse som correspondente varia dependendo de quem o lê, isto é, quem o interpreta. Esse processo é diferente de uma leitura por decodificação, como ocorre no grafismo-código. De maneira similar à notação tradicional, este também é baseado em um procedimento de codificação da sonoridade, por parte do compositor, e decodificação, por parte do intérprete.

Devido à diversidade inerente à notação grafista, é prudente nos atermos somente a estas duas tendências gerais: a primeira, em direção à codificação, e a segunda, ao estímulo, observados como aspectos distintos que a notação grafista pode adquirir. Neste sentido, o aspecto código privilegia o controle pré-estabelecido pelo compositor, através de bulas e instruções mais detalhadas para os símbolos gráficos, visando preservar uma identidade para a obra. Já o aspecto estímulo visa o controle pós-estabelecido pelo intérprete, pois o compositor propositalmente deixa por conta do intérprete a responsabilidade da criação sonora propriamente dita da peça, compondo o que seria uma imagem análoga às possíveis sonoridades, com pouca ou nenhuma instrução para a interpretação da mesma.

Figura 85: *The Map, Circle of Infinity (Hans Pongracz, parte de Makrokosmos, de G. Crumb, 1972)*

3.2 Efeitos visuais

Além dos dois tipos descritos acima, há também um exemplo de grafismo muito próximo do antigo conceito de *augenmusik*, o qual já comentamos no capítulo anterior (ver Cap. 1, Fig. 45). Neste uso do grafismo, a partitura ganha efeitos visuais, a fim de reforçar algum simbolismo presente na música. Encontramos este grafismo em *Makrokosmos*, de George Crumb (Figura 85).

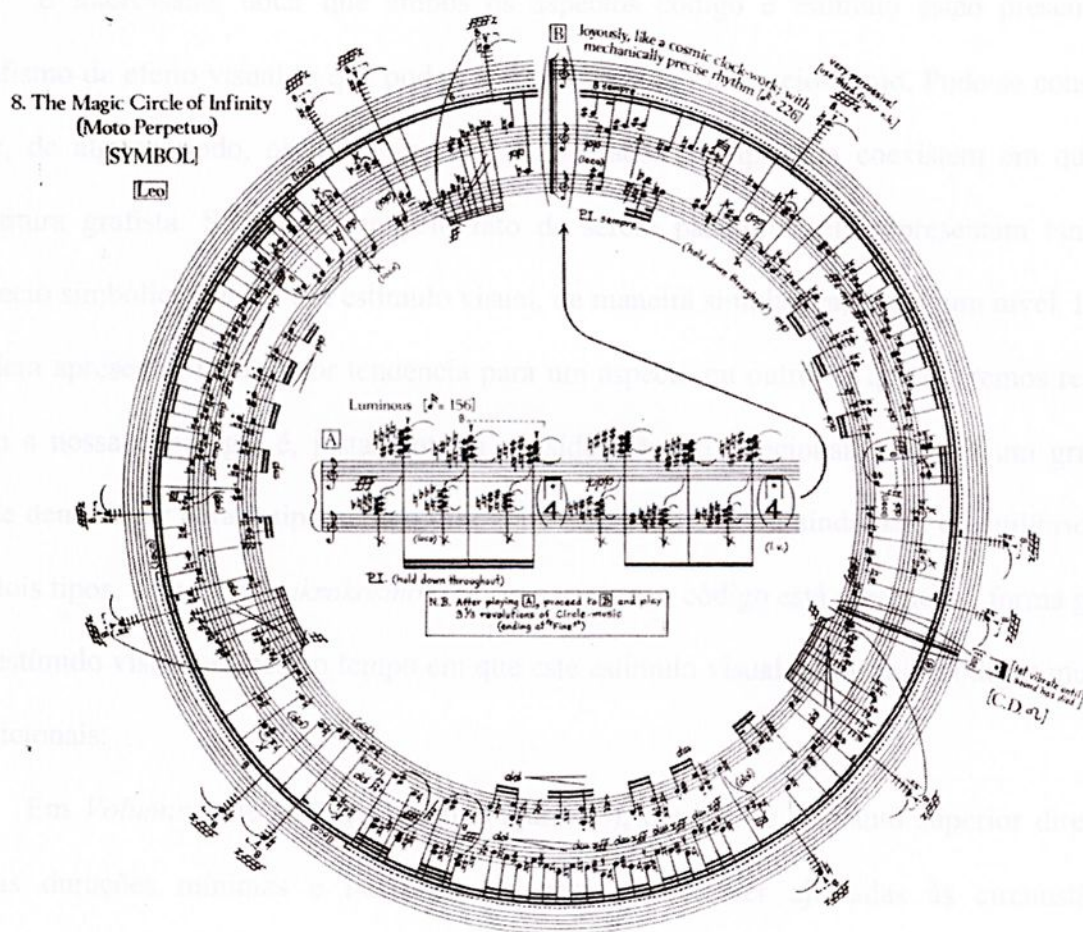


Figura 85: *The Magic Circle of Infinity (Moto Perpetuo)*, parte de *Makrokosmos*, de G. Crumb, 1972.

Os movimentos *Crucifixus*, *The Magic Circle of Infinity* e *Spiral Galaxy*, de *Makrokosmos* (1972),²² apresentam, respectivamente, grafismos em forma de cruz, círculo e espiral, justamente para reforçar as idéias simbólicas presentes em cada título. No entanto, os grafismos são formados por sistemas de notação tradicional, com indicações muito precisas. Por isso, esta partitura apresenta grafismos totalmente determinados em seus parâmetros musicais. Porém, a disposição espacial dos elementos gráficos dificulta a leitura normal dos símbolos no pentagrama, e, em virtude disso, seria mais adequado que o intérprete tocasse de maneira memorizada, para que possa se concentrar na tarefa de transpor o efeito visual da partitura para o resultado sonoro, no momento da realização da peça.

²² Apesar de ultrapassar o limite de datas imposto para esta pesquisa, julgamos importante o exemplo desta obra.

É interessante notar que ambos os aspectos código e estímulo estão presentes no grafismo de efeito visual, o que pode configurá-lo como um meio-termo. Pode-se considerar que, de algum modo, os dois aspectos segmentados na tipologia coexistem em qualquer partitura grafista. Simplesmente pelo fato de serem partituras, elas apresentam tanto um aspecto simbólico quanto um estímulo visual, de maneira simultânea, em algum nível. Porém, podem apresentar uma maior tendência para um aspecto ou outro. O que queremos ressaltar com a nossa tipologia é, justamente, a consideração do direcionamento que um grafismo pode demonstrar para o tipo código ou para o tipo estímulo, ou ainda para o equilíbrio entre os dois tipos, como em *Makrokosmos*. Nesta partitura, o código está presente na forma gráfica do estímulo visual ao mesmo tempo em que este estímulo visual permeia os códigos musicais tradicionais.

Em *Volumina*, de György Ligeti (Figura 86), observa-se no canto superior direito as dadas durações mínimas e máximas, as quais devem ser ajustadas às circunstâncias individuais. Em nenhum momento a peça é notada tradicionalmente. Os clusters são sempre indicados em vários tipos de movimentos. Por outro lado, instruções verbais detalhadas proporcionam uma figura de ação e som extremamente clara, de modo que a indicação verbal exata e o efeito gráfico sejam unidos (KARKOSHA, 1972, p. 121).

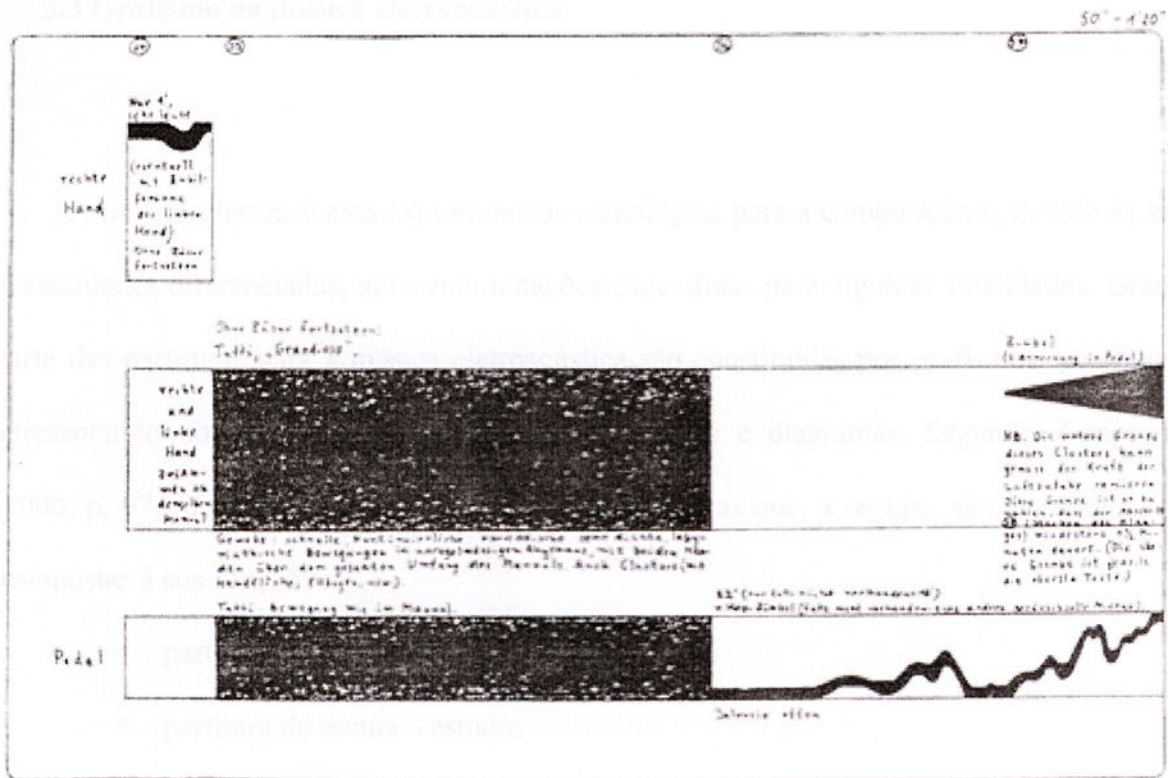


Figura 86: *Volumina* (excerto), de G. Ligeti, 1961-62.

Portanto, estes grafismos de efeito visual estão situados em um meio-termo entre o grafismo-estímulo e o grafismo-código, porque apresentam alta determinação dos elementos musicais ao mesmo tempo em que a forma como são apresentados constitui uma imagem simbólica (como em Crumb) ou constitui uma referência pictórica auxiliar (como em Ligeti). A imagem tem uma função de “efeito visual”, e não necessita efetivamente de uma significação interpretativa.

3.3 Grafismo na música eletroacústica

A música eletroacústica explora novas tecnologias para a composição e, devido às suas necessidades diferenciadas, apresenta notações específicas para algumas finalidades. Grande parte das partituras para a música eletroacústica são constituídas por grafismos, geralmente apresentando novos símbolos, desenhos esquemáticos e diagramas. Segundo Zamprinha (2000, p. 97), pode-se distinguir cinco tipos de partituras que, a seguir, são denominadas e justapostas à sua função:

- partitura de interpretação – execução;
- partitura de escuta – estudo;
- partitura de sonorização – difusão.
- partitura de realização – criação;
- partitura de registro – documentação;

Frequentemente, quase todos esses tipos de partitura apresentam grafismo, talvez com exceção da partitura de registro. Conforme a função atribuída, os tipos de grafismo da música eletroacústica também podem variar entre a codificação e o estímulo interpretativo/fruitivo.

Na partitura de realização a notação grafista funciona como um molde, na qual se deve seguir as instruções de como construí-la, por isso sua representação é mais simbólica (Figura 87).

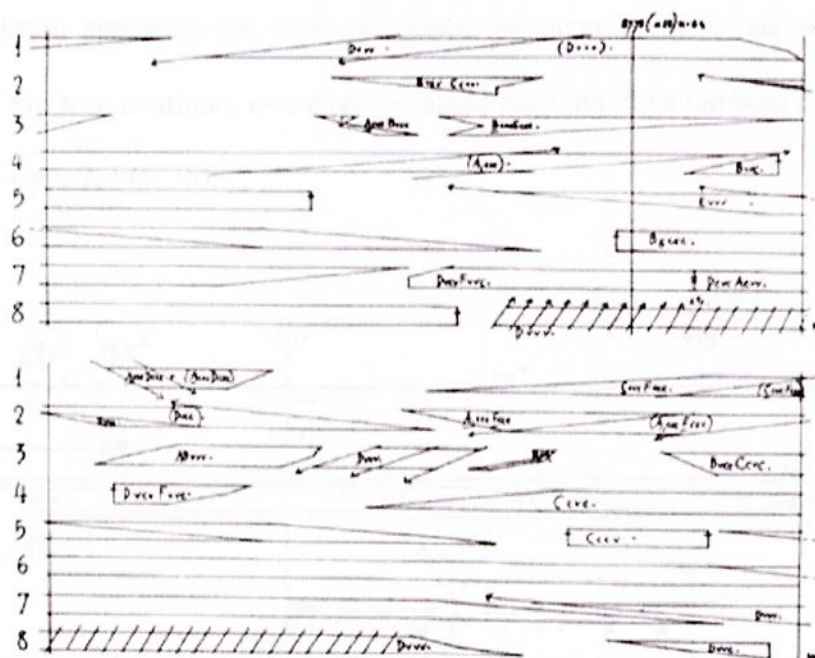


Figura 87: *William Mix* (excerto da partitura de realização), de J. Cage, 1952.

No caso da partitura de escuta, o grafismo exerce uma função de estímulo visual para a fruição auditiva da obra e, por outro lado, também serve como uma espécie de descrição visual do fenômeno sonoro percebido (Figura 88).

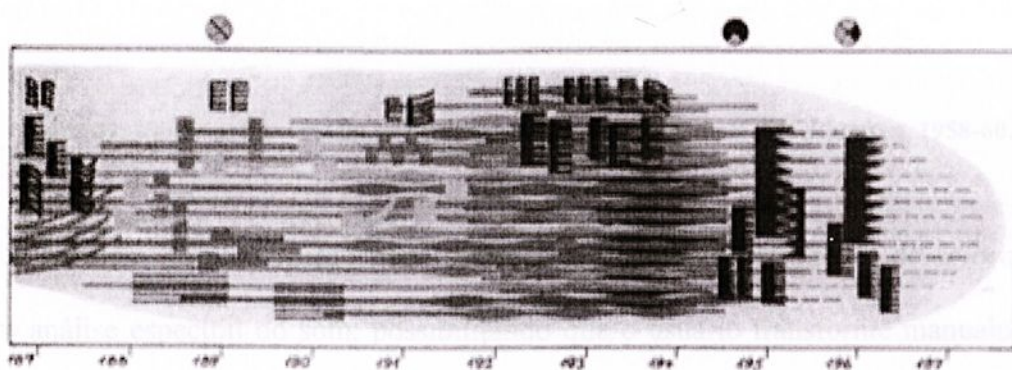


Figura 88: *Artikulation* (excerto da partitura aural), de G. Ligeti, 1970.

Na partitura de interpretação, assim como na partitura de escuta, o efeito visual é análogo ao efeito sonoro correspondente. Por exemplo, se a gravação apresenta um som/ruído

granular, a partitura apresenta em correspondência pequenos pontos, que se remetem aos grãos. Se existe um som contínuo, este é representado por uma linha também contínua (Figura 89; ver também Cap. 2, Fig. 75).



Figura 89: *Kontakte* (excerto da partitura de interpretação), de K. Stockhausen, 1958-60.

A partitura de sonorização pode ser feita em computador, através de *softwares* que realizam análise espectral do som, possibilitando que o usuário transforme manualmente os diversos espectros dos objetos sonoros representados em objetos visuais correspondentes (Figura 90). A partir desta tradução em código visual, torna-se possível utilizar este material como uma referência para a difusão da obra em concerto (ZAMPRONHA, 2000, p. 103).

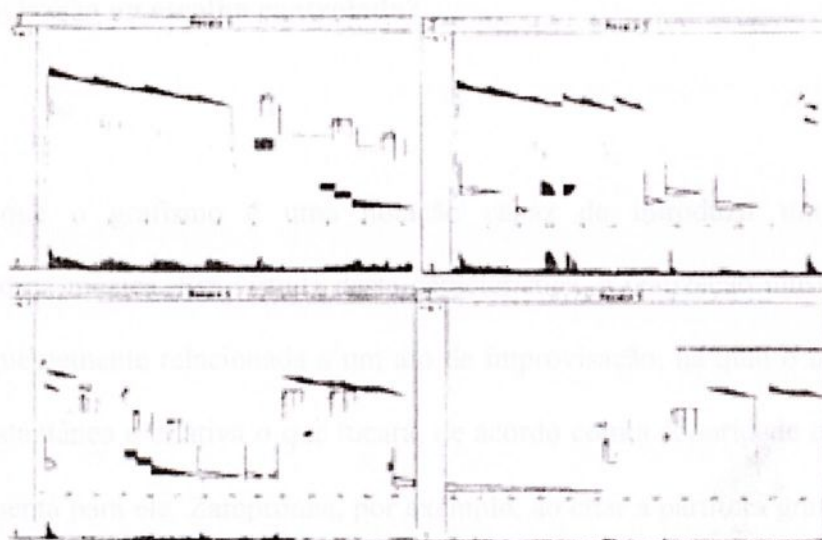


Figura 90: Rosace 5 (excerto da partitura de sonorização), de F. Bayle.

No caso da partitura de escuta, faz-se o caminho inverso da construção do grafismo-estímulo. Enquanto este apresenta apenas uma imagem que, em princípio, não possui uma sonoridade específica, a partitura de escuta é uma possível imagem de uma sonoridade já criada e gravada; é a representação gráfica de uma análise particular da obra. Desta forma, a partitura de escuta é direcionada ao ouvinte e a imagem é produzida – não necessariamente pelo compositor – depois da criação sonora, *a posteriori*, para auxiliar a escuta analítica e a fruição da obra. Já a partitura grafista direcionada a um intérprete (como, no caso da música eletroacústica, a partitura de interpretação) é a imagem criada pelo compositor antes da experiência sonora real, *a priori*, para fins de interpretação e execução da obra.

3.4 Improvisação ou escolha controlada?

Vimos que o grafismo é uma notação capaz de introduzir um alto grau de indeterminação na música. Em virtude desta característica, a realização musical da partitura grafista é frequentemente relacionada a um ato de improvisação, na qual o intérprete decide de maneira instantânea e criativa o que tocará, de acordo com a sonoridade que determinada imagem representa para ele. Zampronha, por exemplo, ao citar a partitura grafista de Sylvano Bussotti *Piano Piece for David Tudor 3*, diz que “esta partitura não é acompanhada de instruções de como deve ser realizada, tornando-se um estímulo para improvisação por parte do intérprete” (ZAMPRONHA, 2000, p. 91).

Outro autor, Brindle (1987), dedica um capítulo de seu livro para relacionar entre si improvisação, partituras grafistas e partituras textuais, no qual diz:

A improvisação de vanguarda [varia] de situações em que é dado ao intérprete somente um grau limitado de liberdade, até esquemas que indicam apenas os detalhes parciais que devem ser consideravelmente elaborados. [...] A partitura pode conter informação tão mínima que quase a completa improvisação é a única solução” (BRINDLE, 1987, p. 81)

Sobre a já citada partitura grafista *December 1952*, Brindle afirma ao descrevê-la:

A mesma partitura [*December 1952*] pode ser usada por vários intérpretes, que podem usar diferentes posições da página, e cuja interpretação do espaço em branco como silêncio pode variar consideravelmente como para duração, de modo que qualquer performance da obra será uma improvisação com resultados totalmente imprevisíveis. (BRINDLE, 1987, p. 89)

Como pudemos ver no Capítulo 1 (Figura 42), *December 1952* é constituída apenas de linhas retas sobre uma folha de papel. O compositor não especifica o que se deve tocar, mas apenas sugere uma visualização tridimensional da imagem, propondo um terceiro eixo

correspondente à profundidade na partitura. Também a respeito desta peça, Morgan (1990, p. 368) afirma: “a partitura, então, é um ponto de partida para uma improvisação essencialmente livre.”

Entretanto, há controvérsias em relação ao significado desta partitura e ao que esta demanda ao intérprete. O uso do termo “improvisação”, quando relacionado à realização do grafismo, causa discordâncias. Bosseur afirma que “*December 1952* [...] não é uma situação de improvisação, porque ele estabelece suas referências.” (BOSSEUR, entrevista anexa, p. 9). O autor manifesta sua opinião: “improvisação para mim é um termo problemático. [...] É tudo porque justamente a improvisação é um termo abstrato demais” (ibid., p. 5).

No caso do compositor e musicólogo Eric Salzman, quando também descreve esta mesma partitura, o autor manifesta claramente sua posição contrária ao uso do termo e contrapõe um outro conceito em seguida:

É importante não confundir esta música com improvisação. Não há aqui nenhuma questão relativa à tradição de execução ou à invenção espontânea dentro de qualquer padrão previamente dado, mas apenas situações de escolha controlada, nas quais qualquer base racional para decisão foi intencionalmente retirada ou minimizada. (SALZMAN, 1988, p. 161)

A partir desta controvérsia, surge uma questão geral a respeito do que o grafismo pressupõe: o grafismo demanda uma situação de improvisação ou de “escolha controlada”?

Enquanto Brindle considera que a improvisação está presente na partitura grafista desde que é dado ao intérprete um grau mínimo de liberdade, Salzman acredita que tal partitura consiste em “situações de escolha controlada”, algo que não deve ser confundido com improvisação. Para responder a esta questão, devemos esclarecer alguns conceitos envolvidos. Para uma descrição mais adequada do conceito de grafismo em música, devemos estudar as suas principais manifestações, bem como contextualizar os conceitos de improvisação e de escolha controlada. Partimos da hipótese de que o grafismo demanda as duas coisas. Além

disso, vislumbramos um mesmo princípio para a noção de improvisação e de escolha controlada, no qual a improvisação mesma é uma situação de escolha controlada, mas com um diferencial: **a peculiaridade da improvisação consiste no processo criativo de temporalidade instantânea**. Deste modo, em nosso ponto de vista, estas duas noções apresentam relações de similaridade e conjugação.

3.4.1 Grafismo e improvisação

No que se conhece como o princípio do desenvolvimento da música ocidental, tomando por base o verbete “improvisation”, do dicionário Grove (HORSLEY, 1980), era desconhecida a divisão em grupos de músicos criativos (compositores), músicos intérpretes (cantores e instrumentistas) e de ouvintes passivos (o público). Em princípio, a criação e a execução musical eram praticadas geralmente pela mesma pessoa, mas a divisão dos papéis de criação para o compositor e de execução para o intérprete, mais tarde, seria gradativamente aceita, no entanto, sem impedir a existência de compositores intérpretes, como Chopin ou Lizst.

Sem o recurso da notação, a conservação das melodias antigas se dava através da tradição oral. A improvisação era fundamental para a prática musical, principalmente caracterizada pelos indispensáveis ornamentos e variações sobre as músicas oralmente conhecidas. Com o advento da notação, a ênfase que antes era dada à improvisação se desloca gradualmente para a composição, iniciando-se um processo de busca pela precisão.

Foi através da prática improvisatória que todas as formas do canto litúrgico – como os Aleluias, Ofertórios, Graduais – revelaram as diversas transformações e elaborações de sua



linha melódica fundamental. O Canto Gregoriano apresentava certa ambiguidade devido à “imprecisão” da notação neumática. Os neumas eram destinados a ajudar a memória do executante, indicando movimentos melódicos já conhecidos e de caráter iminentemente prosódico.

A partir do século XI a composição foi pouco a pouco substituindo a improvisação. Grout diz que “a improvisação continuou a praticar-se depois do século XI e muitos aspectos estilísticos da música composta tiveram a sua origem – como sempre acontece – na prática da improvisação” (GROUT, 2001, p. 97). Até o século XII a interpretação dos textos musicais continua sendo incerta. A partir do século XV o ritmo é mais claramente indicado, mas a expressão e a instrumentação só são determinadas a partir do século XVIII. A florescência do Canto Gregoriano apresentou o princípio da polifonia, uma arte cujas leis ainda hoje formam a base da composição musical. No processo evolutivo da polifonia foi fundamental o acréscimo de uma ou mais vozes a uma melodia já conhecida – o *cantus firmus* –, seja gregoriana ou secular, realizadas inicialmente por improvisação e mais tarde por composição em forma escrita. Na medida em que a polifonia se faz mais complexa é que a música ocidental desenvolve um sistema de notação gradualmente mais preciso.

O desenvolvimento do contraponto improvisado na metade do século XVI abrangeu várias práticas e técnicas. A habilidade de improvisar sobre melodias variadas era uma prática desenvolvida pelos músicos, principalmente nas cortes principescas e nos coros papais, onde os intróitos para o próprio da missa eram entregues à improvisação. Ainda no século XVI, o contraponto improvisado sobre o cantochão não se restringia ao canto, mas também era realizado nos instrumentos de tecla, introduzindo a execução do músico solista. Além do órgão, a improvisação instrumental também se estendeu ao alaúde e à viola.

Originária da prática improvisativa, a arte da ornamentação musical, tanto vocal quanto instrumental, foi altamente desenvolvida durante os períodos do Renascimento e da Barroco.



Neste contexto, a contribuição do intérprete muitas vezes excedia a do compositor, que frequentemente considerava como tarefa o trabalho de esquematizar a sua obra no papel, deixando os detalhes ornamentais a cargo dos cantores e instrumentistas.

A música do início do Barroco começa a enfatizar a arte de cantar e tocar de modo solístico. A partir do contraponto improvisado se desenvolve o acompanhamento do “baixo contínuo”, o qual exerce uma função marcante na passagem da polifonia para a homofonia. Durante o século XVII e primeira metade do século XVIII, o “contínuo” oferece o devido apoio harmônico para a voz solista. Este não era completamente escrito pelo compositor. Os acordes eram anotados através de cifras numéricas, indicando apenas intervalos que podiam ser interpretados de diferentes maneiras. A prática deste baixo cifrado se estendeu à maioria das formas da música barroca e o elemento de improvisação resultou da nova maneira de pensar musicalmente, agora em termos de acordes. Os *préludes non mesurés*, praticados quase exclusivamente na França durante o século XVII e o início do século XVIII, eram destinados ao alaúde, ao cravo ou à viola da gamba, no qual o solista deveria ele mesmo harmonizar a música. Também não havia barras de compasso, o que tornava o ritmo dos *préludes* bastante livre. Pouco a pouco esses prelúdios passaram a ser escritos e não mais improvisados.

Aliada ao canto monódico e ao baixo contínuo, principais elementos da música Barroca, a arte da ornamentação improvisada se estendeu às diversas formas musicais, tanto as eclesiásticas quanto as seculares, como as árias de ópera, os oratórios, as cantatas profanas, os moteto e outras peças vocais para solista, como também às progressivas formas da música instrumental, especialmente sonatas e concertos. Ainda no século XVII, as cadências finais das composições polifônicas ornamentais dos séculos XV e XVI transformaram-se em longas peças instrumentais, as quais assumiram o caráter de “tocatas”, “caprichos” e “estudos”. Ao final do Barroco, alcança-se uma síntese entre a horizontalidade e a verticalidade da



polifonia. A partir daí, há uma tendência em transcrever para teclado, de maneira clara, os ornamentos que eram deixados à improvisação do intérprete.

A ornamentação na música vocal alcançou seu apogeu no século XVIII com o desenvolvimento do *bel canto*. A virtuosidade dos cantores atingiu tanto a ópera quanto os oratórios, as cantatas com solistas e os duetos de câmara. Era esperado que os cantores improvisassem, exibindo seu virtuosismo em ornamentações e diferentes versões nas árias de ópera e oratórios. As repetições *da capo* nas árias (para os cantores) e nas sonatas (para os instrumentistas) dava ao executante a oportunidade de exibir sua virtuosidade improvisatória nas ornamentações e variações.

As cadências livres que ornamentavam e enriqueciam os *Concerti Grossi* e os concertos para instrumentos variados ficavam à mercê do intérprete, pois não eram escritas pelo compositor. A improvisação solística também se desenvolvia em variações ou fantasias livres, baseadas em melodias populares e de óperas. Mas foi principalmente na prática do órgão que a improvisação atingiu um alto nível de desenvolvimento.

Até que se chegasse ao século XIX, a tendência de que as ornamentações fossem escritas pelo próprio compositor foi se acentuando cada vez mais. A influência alemã se tornava notável em toda a Europa, ressaltando o valor das prescrições do compositor sobre as liberdades do intérprete quanto à ornamentação. Beethoven representava este modo de pensar, que reforçou a individualidade e primazia do compositor. A colaboração criativa do intérprete nas ornamentações passou a ser inconcebível. Neste sentido, o executante deveria se submeter totalmente à vontade do compositor para trazer ao mundo audível suas obras-primas. Em virtude destas idéias, nota-se durante o século XIX uma proliferação de manuais de instruções instrumentais para a música. Os compositores começaram a indicar o valor exato das *apogiaturas* e a escreverem outros ornamentos por extenso na partitura, suprimindo os símbolos referentes que antes eram utilizados. Para justificar essa nova postura, os

compositores ressaltavam o crescimento das classes de músicos amadores, a crescente complexidade da música neste período, e a crescente individualidade dos estilos de cada compositor, que davam interpretações particulares para vários ornamentos.

Nos concertos do período Clássico, a prática geral era improvisar as cadências sobre os motivos e temas dos referidos concertos, até que, em 1809, Beethoven compôs a cadência de seu Concerto n. 5 para piano e orquestra, o que se tornaria costumeiro a partir de 1820. Contudo, durante a primeira metade do século XX, os solistas ainda cultivavam a improvisação livre, tanto nos salões quanto nas salas de espetáculo, preludiando antes dos recitais propriamente ditos. Alguns compositores marcantes na história da música também foram grandes improvisadores ao teclado ou em outros instrumentos, como Frescobaldi, Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Franck, Bruckner, Brahms, Stravinsky, Messiaen e Berio.

Gradualmente, a improvisação “livre” também foi desaparecendo. Uma das causas apontadas para isso consiste no declínio dos pequenos salões para concertos, onde a improvisação se mostrava mais à vontade do que na atmosfera formal das grandes salas de espetáculo. Outra era o processo de declínio do compositor-intérprete.

A improvisação na música popular ocidental é elemento fundamental de alguns estilos, como o flamenco, o “negro spiritual”, as variações em *ostinato* do boogie-woogie norte-americano, as canções da música hispânica, as canções dos repentistas nordestinos brasileiros e o samba. Porém, é no jazz, com sua profusão de formas e estilos, que a improvisação atinge seu ápice na música popular moderna. Nascido do *blues*, das *work songs* dos trabalhadores negros norte-americanos, do *negro spiritual* protestante e do *ragtime*, o jazz passou por uma sucessão de transformações, que culminariam com as influências mútuas entre o jazz e a música experimental do século XX.



Os estilos jazzísticos denominados *cool* e o *bebop* dominaram a década de 1950, mas é o *free jazz* que representa as experimentações improvisatórias mais radicais nos anos 60. Com este estilo o jazz incorporou conquistas estéticas da arte de vanguarda daquela década, como a música atonal, a aleatória e o *happening*. O *free jazz* nasceu "oficialmente" com o famoso disco de 1960 intitulado justamente *Free Jazz*, liderado por Ornette Coleman (sax alto) e Eric Dolphy (clarinete-baixo). No *free jazz*, a ênfase está na improvisação coletiva. Os músicos não estão obrigatoriamente presos à improvisação temática, nem a padrões de fraseado característicos do jazz, nem à harmonia tonal; em vez disso, eles se valem de acordes e pequenas células combinadas previamente como meio de coordenação e orientação dentro da textura sonora (BEZERRA, 2001).

Há também um estilo denominado *avant-garde jazz*, o qual difere do *free jazz* no sentido de ter mais estrutura nos grupos, embora as improvisações individuais geralmente também sejam livres de regras convencionais. Há muitas sobreposições entre *free jazz* e *avant-garde jazz*; a maioria dos músicos frequentemente tocam os dois estilos. Segundo Yanow (2005), “nas melhores performances *avant-garde* é difícil dizer quando as composições terminam e as improvisações começam; o objetivo é que os solos sejam um desenvolvimento que exceda o arranjo”. Assim como o *free jazz*, o *avant-garde* surgiu na década de 1960. Entre seus fundadores nos últimos anos da década de 1950 estavam o pianista Cecil Taylor, o saxofonista-alto Ornette Coleman e o tecladista e líder de banda Sun Ra. Um pouco depois, John Coltrane viria a ser a mais popular e influente figura do *avant-garde*.

Como vimos, a improvisação até o século XIX era uma prática musical muito presente e, à medida em que a notação e a composição musical foram se aprimorando, a improvisação era deixada de lado, chegando a tal ponto que as ornamentações e as próprias cadências de concerto, antes tidas como responsabilidade dos executantes, passaram a serem fixadas em



partitura. Formas musicais que antes eram improvisadas, como a fantasia e o prelúdio, agora eram escritas pelo compositor. A partir daí, o músico executante desenvolveria uma habilidade diferenciada, de decodificar partituras cada vez mais detalhadas, com o dever de reproduzir o mais fielmente possível o que seria a idéia original do compositor. O papel criativo do intérprete no cenário da música ocidental ficou reduzido a sutilezas interpretativas e voltado, principalmente, ao virtuosismo instrumental. Esta nova postura, porém, inibiria a criatividade improvisativa e a espontaneidade inerente a ela. Os frutos da música do século XIX são executantes, em grande parte, sem qualquer habilidade desenvolvida para a improvisação, já que o repertório da música tradicional não mais requer essa atitude do intérprete. Além disso, esta postura passou a abranger também a música mais antiga, passando-se a escrever as músicas antes baseadas em improvisação e ornamentação. Desta forma, as pesquisas musicológicas prezaram por recuperar manuscritos e transcrevê-los para a notação tradicional.

A música experimental e aleatória de meados do século XX recupera o elemento improvisatório, abordando-o e manipulando-o de diversas formas. Este elemento consiste, principalmente, em desafiar a criatividade e a inventividade do intérprete no momento da execução. A prática improvisativa, desta forma, volta a ser vista com bons olhos pelos compositores, em princípio mais pelos adeptos do experimentalismo, como vimos no Capítulo 2, em grande parte norte-americanos. Os defensores da cultura européia, que protegiam a idéia de obra fechada em si, passariam mais tarde a explorar o recurso da improvisação. Todavia, não podemos esquecer que a cultura da música ocidental se origina fundamentalmente na cultura européia, inclusive a própria notação musical, que nasceu e se desenvolveu em conjunto ao canto gregoriano. Por isso, seria um equívoco pensar que a improvisação no século XX é algo revolucionário que parte da América para enfrentar a cultura européia clássica “cristalizada”, pois esta advém de uma cultura de improvisação que

precedeu e, até certo ponto, coexistiu com a notação musical. De qualquer forma, é um consenso a idéia de que a cultura européia seja o berço da cultura musical ocidental, inclusive da cultura norte-americana.

Esta retomada da improvisação, contudo, mostrou-se problemática. Ela foi proposta para uma “geração da partitura”, isto é, de uma geração de intérpretes cujo pensamento musical estava imerso no ideal musical do século XIX; eram treinados para reproduzir fielmente uma prescrição musical altamente determinada e simbólica. Essa proposta improvisativa causou – e ainda causa – um estranhamento nos músicos, que simplesmente não sabem como agir diante de uma situação que exige criatividade instantânea, mostrando-se intimidados com a idéia de improvisar, ou submetendo esta idéia a uma restrita coleção de estereótipos do que poderia soar como improvisação. É curioso, mas um intérprete que possui uma técnica instrumental altamente desenvolvida para o repertório ocidental erudito muitas vezes não se sai bem como improvisador, pois é justamente esta técnica especializada que o atrapalha. Uma pessoa leiga, que não lê partitura e não possui uma técnica musical acurada, mas que apresenta alguma sensibilidade musical criativa e desinibição, era frequentemente considerado um melhor improvisador pelos grupos de improvisação da época. Por causa disso, estes grupos procuravam integrantes que tinham justamente este perfil do “leigo com musicalidade” (SOLOMON, 1986, p. 232).

De fato, “improvisação” é uma palavra carregada de significados, pois, além de amplamente utilizada na história da música ocidental de tradições erudita e popular, relaciona-se também a outras culturas musicais, como a árabe e a indiana, encerrando diversas questões no campo da musicologia e da etnomusicologia..

O compositor alemão K. Stockhausen, por exemplo, quando se refere às suas composições indeterminadas, prefere a expressão “música intuitiva” a “improvisação”, pois esta “invariavelmente sugere estruturas, fórmulas e peculiaridades estilísticas subjacentes”

(GRIFFITHS, 1998, p. 168). Para ele, o adjetivo *intuitivo* tem o objetivo de frisar que a música procede da intuição, ou seja, sem nenhum obstáculo. Seu principal exemplo é *Aus den sieben tagen* (Dos sete dias), na qual cada partitura verbal é um poema em prosa contendo indicações gerais. “*Goldstaub*” (Poeira de ouro), uma das últimas peças componentes desta sua obra intuitiva, solicita muito mais do que as habilidades musicais dos intérpretes (STOCKHAUSEN apud GRIFFITHS, 1998, p. 168):

Vive completamente só durante quatro dias
guardando jejum
em silêncio absoluto, com a possível imobilidade.
Dorme apenas o necessário,
pensa o menos possível.
Depois de quatro dias, bem tarde da noite,
sem prévia conversação
toca sons simples.
SEM PENSAR no que está tocando
fecha os olhos,
simplesmente ouve.

Bosseur conta uma anedota interessante a respeito desta música intuitiva:

Stockhausen realizou uma versão de um trecho de *Aus den sieben Tagen* para a orquestra da BBC. O texto de *Aus den sieben Tagen* joga com a consciência que você é todo o tempo, você é todo o espaço. Ele chega de manhã para o ensaio e faz um discurso para os músicos: “concentrem-se ao máximo, saiam de si, e neste momento, o som cresce em você e então extraia esse som e toque.” É uma orquestra sinfônica, cem músicos escutaram isso! O que se passou na hora do concerto? Houve um trompista que atacou uma soberba Giga Escocesa, repetida por todos os músicos. Stockhausen teve um furor absoluto. Ele berrou com os músicos: “Indivíduo pavoroso!” E o outro disse: “Mas eu sou escocês, a música vem de mim!” Evidentemente, é a indeterminação que joga o jogo. (BOSSEUR, entrevista anexa, p. 2)

Stockhausen, assim como Salzman, leva em consideração um sentido mais estrito do termo improvisação. Além disso, faz uma idéia longínqua de música intuitiva, praticamente impossível de se realizar, pois presume uma execução procedida da intuição e livre de padrões ou modelos. Se as bases racionais para decisão são retiradas ou minimizadas, como diz Salzman (1970, p. 185) sobre um grafismo como *December 1952*, as escolhas a serem feitas pelo intérprete estão sob as rédeas do compositor. Então a escolha do intérprete seria –

se é que possível – puramente intuitiva, como pensou Stockhausen a respeito de sua música. No entanto, o intérprete vê a imagem, uma representação gráfica, e, para interpretá-la, necessita buscar possíveis sonoridades em sua própria experiência musical, ou seja, em seus próprios modelos.

Em *December 1952*, Brown não determina o que o músico deve buscar. Somente o intérprete, ou cada um dos intérpretes, no caso de um grupo, é quem decide quais associações serão feitas entre a imagem e o som. Entretanto, este processo não escapa de recorrer aos estereótipos interpretativos inerentes ao repertório de cada intérprete e da sonoridade que ele vai representar. De alguma forma, isso também faz parte do universo da improvisação, pelo fato de que o intérprete dispõe de seu próprio repertório, suas estruturas, seus modelos e padrões. No caso do grafismo-estímulo, como *December 1952*, quanto maior for a cultura musical do intérprete, maiores serão as possibilidades de interpretação do grafismo. Nesta obra, a invenção sonora espontânea por parte do intérprete é consentida pelo compositor, mas não é indispensável para a realização da obra. Cazanók, esclarece esta perspectiva:

O compositor, ao optar pela confecção de uma partitura gráfica, conta com o fato de que o intérprete será, obrigatoriamente, um co-autor de sua obra e que ela renascerá sempre de forma diferente, a menos que o intérprete decida preparar e apresentar apenas uma entre as possíveis realizações. (CAZNÓK, 2004, p. 62).

Em virtude destas questões, devemos esclarecer e validar o conceito essencial da improvisação, que procurou ser resgatado por diversos compositores na música do século XX. Este termo na música diz respeito à interpretação, à performance, à técnica vocal/instrumental, à estilística, à criatividade, à espontaneidade da execução. Todas essas noções fazem parte do universo da improvisação.

No contexto da música do século XX, principalmente no repertório da música indeterminada, os compositores tinham o objetivo de inserir acaso na obra, além da clara intenção de privilegiar a pessoa do intérprete, tão submissa à figura do compositor-gênio

durante o século XIX. Esta intenção também pode ser entendida como uma negação do próprio papel do compositor por ele mesmo, o que o faz transferir esta responsabilidade ao intérprete. Neste sentido, as idéias de criatividade, inventividade e espontaneidade aliadas à performance, pertencentes ao conceito de improvisação, são úteis para a introdução do acaso na música e para a criação, interpretação e realização do grafismo. No entanto, de acordo com Sabine Feisst (2002), existe uma grande diferença entre improvisação e acaso, na medida em que a improvisação envolve decisões espontâneas e o acaso deve ser algo exterior, objetivo.

De maneira geral, a improvisação é um procedimento baseado na criatividade instantânea, realizada no momento de performance, ou seja, é um tipo de expressão musical na qual o intérprete, ou o compositor-intérprete, faz uso de sua técnica instrumental ou vocal em conjunção com sua capacidade de criação musical. A improvisação ainda remete a algo criado com espontaneidade, de acordo com conhecimentos pré-estabelecidos ou cultivados e habilidades pessoais. A respeito disso, Piana afirma:

O que aparece como simplesmente percebido, como dado na experiência considerada na sua atualidade, está na verdade sob domínio de uma conexão de sentido instituída e baseada no costume. Assim, o que pode parecer como um juízo “espontâneo” proferido de momento e puramente baseado naquilo que vejo e ouço agora, demonstra-se, ao contrário, como um pré-julgamento no qual há uma incidência determinante de circunstâncias habituais que cresceram junto comigo, que me pertencem na mesma medida em que eu pertenço a elas, assim como pertencem ao contexto histórico-social em que estou mergulhado. (PIANA, 2001, p. 22)

O termo “espontâneo”, quando se refere à improvisação, é frequentemente relacionado a algo irrefletido, não preparado, sem estruturação ou pré-concepção. Estas idéias até podem ser buscadas, mas, como já mencionamos, devemos lembrar que há estereótipos interpretativos inerentes à prática musical, devido ao próprio repertório pessoal, à forma de estudo, e a outros fatores. Deste modo, parece impossível existir na música qualquer espontaneidade totalmente livre de pré-concepções. Porém, o termo “espontâneo” se relaciona ao ato impulsivo, não-intencional, não ensaiado.

Existe uma definição ainda mais ampla de improvisação, proposta por Bruno Nettl (1974, p. 11), na qual composição e improvisação são colocadas em um mesmo plano, como pólos diferentes de um mesmo processo. Para ele, poderíamos substituir os dois termos por “composição rápida” ou “composição lenta”, uma vez que, nas mais diversas culturas, as músicas improvisadas têm procedimentos similares às músicas compostas. O que as diferenciaria é o fato de uma ser cuidadosamente refletida e a outra, apesar de atada a modelos, ser espontânea, criada no momento. Para Nettl (*ibid.*, loc. cit.), a primeira perde a espontaneidade por deliberação, enquanto a segunda deixa a busca pela inovação em prol da vazão ao impulso repentino.²³

Em linhas gerais, observa-se que a improvisação pode ser basicamente estilística ou *livre*. A **improvisação estilística** é baseada em um dado estilo musical, como o jazz e o flamenco, ou idioma instrumental, como a improvisação organística. O modelo estilístico exige um alto grau de preparação, de conhecimento do determinado estilo, do idioma instrumental/vocal, entre outros detalhes musicais. O termo “improvisação” tradicionalmente se refere à improvisação estilística, baseada em padrões musicais idiomáticos pré-concebidos.

A **improvisação livre** é também chamada “improvisação total”, “improvisação aberta”, “música livre” e, mais simplesmente, “música improvisada”. De acordo com Bailey, (1993, p. 83), sua característica mais consistente é a diversidade, pois não tem comprometimento estilístico ou idiomático. Não há uma sonoridade idiomática prescrita para a improvisação livre. Geralmente é uma situação musical momentânea, na qual a espontaneidade é privilegiada ao máximo. Vários grupos de improvisação, criados entre as décadas de 1950 e 1960, dedicavam-se à prática da improvisação livre, até mesmo dispensando o uso de

²³ O compositor/improvisador Frederic Rzewski conta uma interessante história sobre seu encontro com o improvisador/compositor Steve Lacy: “Em 1968, [...] peguei meu gravador de bolso e pedi para ele [Lacy] descrever em quinze segundos a diferença entre composição e improvisação. Ele respondeu: ‘Em quinze segundos a diferença entre composição e improvisação é que em composição você tem todo o tempo que quer para decidir o que dizer em quinze segundos, enquanto em improvisação você tem quinze segundos.’ Esta resposta durou exatamente quinze segundos e ainda é a melhor formulação que eu conheço da questão” (RZEWSKI apud BAILEY, 1993, p. 141).

partituras. Alguns destes grupos aceitavam pessoas musicalmente inexperientes, justamente para aumentar a espontaneidade musical livre de obrigatoriedades estilísticas. Já outros entendiam esta prática como altamente sofisticada, reservada aos músicos mais talentosos e virtuosos.

A improvisação buscada pela música experimental que se baseia em notação “indeterminada”²⁴, parece não ser estilística nem livre. É uma improvisação particular desta estética, que poderíamos caracterizar como uma **improvisação compositiva**, ou, como mencionou Philippot (apud BOSSEUR, 1992a, p. 14), “música para improvisação orientada”, propondo este termo como substituto a “música aleatória”. É uma improvisação requerida por uma composição através de uma notação indeterminada, de maneira que integre parcial ou totalmente a obra. É permitida ou solicitada pelo compositor, quando deseja inserir espontaneidade e um processo de criatividade instantânea na música. Assim, a improvisação compositiva, ao mesmo tempo, compõe sonoramente e realiza a obra no momento da performance.

Apesar da confusão recorrente, parece realmente não ser adequado caracterizar a performance da notação grafista como uma “improvisação livre” ou “total”. Isso afirma uma incompreensão a respeito do conceito de notação em relação ao conceito de improvisação. Além disso, improvisação “livre” ou “total” são termos ilusórios, pois não existe uma improvisação sem qualquer limite ou determinação, como explica Bosseur, ao ser questionado se o grafismo se aproxima de uma improvisação livre:

A improvisação não existe na medida em que, no momento que você toca, você tem um instrumento portador de um certo passado, é o que ao menos se pode dizer. A voz é igual, quer dizer, é você, sua relação com o instrumento. Então, já tem um certo número de dados precisos

²⁴ O termo “notação indeterminada” é comumente usado, mas a determinação existe já pelo fato de ser uma notação. Até no grafismo-estímulo sem qualquer instrução interpretativa, tido muitas vezes como “totalmente indeterminado”, existe a própria imagem da partitura, que é concebida como uma representação gráfica para uma possível sonoridade musical, e, neste sentido, determinada, mesmo que possa ser disposta de várias maneiras. Porém, é convencionalmente chamada “notação indeterminada” aquela que não especifica por completo os elementos sonoros que devem ser associados aos elementos gráficos.

que pertencem a você, ao seu instrumento que tem três séculos, dois séculos ou que é muito contemporâneo. Depois, há a relação com os outros indivíduos: você os conhece, você não os conhece; há o espaço no qual você toca, a ocasião na qual você toca, se você toca ou não para um público. Tudo isso é como uma partitura, na verdade. Então, já existe um cenário. [...] Se eu tocassem agora com você: nós nos conhecemos mais ou menos, eu não tenho a técnica instrumental...; então, são os dados que são os elementos para uma construção de um momento musical, que não pode ser considerado, para mim, como uma improvisação total. Não existe improvisação total. [...] Se podemos dizer “improvisar”, não tocamos da mesma maneira, nem um pouco. (BOSSEUR, entrevista anexa, p. 5)

Scheyder (1991, p. 123) também compartilha da idéia de Bosseur, na qual “uma verdadeira improvisação seria um produto híbrido, fruto de um saber técnico e de uma amnésia passageira da aquisição intelectual”. Portanto, a expressão “improvisação livre” ou “improvisação total” deve ser entendida no sentido em que busca se desvincular de padrões ou modelos tradicionais, em comparação com a improvisação estilística, que os afirma.

Em virtude disso, a improvisação do grafismo deve ser diferenciada da improvisação livre – tal como ocorre no *free jazz*, no *avant-garde jazz* ou nos *ensembles* dedicados à música contemporânea, em suas performances livres de partitura – justamente porque é vinculada a uma notação, que corresponde minimamente a uma imagem, e a modelos particulares. Desse modo, a improvisação, no contexto da notação grafista, possui basicamente os seguintes modelos: o próprio grafismo, tal como se apresenta; o compositor, com suas propostas e ideais estéticos; e o(s) intérprete(s), com suas experiências, suas técnicas, suas relações com o grupo.

Devido à notável influência mútua da música experimental e da prática improvisativa da música popular, esta improvisação de caráter compositivo pode envolver as idéias estéticas da “estilística” e da “livre”, conforme a intenção do compositor e do intérprete, como referências a estas práticas; contudo, isso não significa que a improvisação compositiva se tornou estilística, por exemplo, mas pode haver uma apropriação da estética de uma pela outra. Deve-se ter o cuidado de não confundí-las. Esta confusão fez com que muitos

compositores desistissem da notação grafista, como Feldman, que a achava “improvisativa demais”.

Porém, é complicado falar de um “estilo” de improvisação compositiva na música indeterminada, pois, no contexto desta música, cada compositor possui total liberdade para inserir diversos materiais em suas composições, conforme a sua estética, o que torna difícil a caracterização de um estilo. Existem arquétipos harmônicos que caracterizam determinados compositores importantes do século XX (ver MENEZES, 2002), e pode ser que hajam arquétipos referentes a alguns compositores de música indeterminada.

As diversas facetas da improvisação descritas têm por característica comum serem efêmeras, difíceis de serem repetidas com exatidão, a não ser que sejam gravadas e copiadas. Todavia, como aponta Solomon (1986, p. 226), existe uma diferença entre “tocar de ouvido” e improvisar, sendo que nesta última há necessidade de alguma originalidade. Por isso, devemos ressaltar a importância da autenticidade na criação do improviso. Mesmo quando se trata de improvisar dentro de um estilo bem delimitado, como no jazz, a criação improvisativa deve ser autêntica, isto é, não deve ser meramente imitativa. No caso da música experimental, existe muitas vezes um pensamento errôneo e estereotipado de que a improvisação é “dissonante”, “disforme” ou “pontilhista”. Desta forma, qualquer conjunto de sons “esquisitos” já poderia ser considerado como uma improvisação para a música contemporânea, e qualquer grafismo seria tocado do mesmo jeito. E parece que isso realmente acontece, talvez por uma incompreensão dos músicos em relação a o que a notação grafista pode representar; ou pior, por uma falta de seriedade dos próprios intérpretes com relação a este repertório. Esta também foi uma causa que fez compositores desistirem da notação indeterminada, porque os intérpretes não correspondiam às expectativas. Muitos partiram para a composição eletrônica, dispensando a interação com, e a necessidade de intérpretes.

Este desentendimento acerca do conceito de “improvisação” pode ser uma justificativa para comportamentos como de Salzman e Stockhausen, que preferem vetá-la para a música indeterminada, para evitar que o intérprete improvise com base em estilos e padrões esteticamente incompatíveis com esta música. Mas, como ilustrou Bosseur anteriormente, esta atitude ainda não resolve o problema. Quando faz uso da indeterminação, o compositor decide se esta utilização será livre – e aceita suas consequências – ou se esta utilização será controlada, o que proporciona de antemão uma certa definição de resultados.

Neste sentido, as principais idéias pertencentes ao conceito de improvisação que procuraram ser resgatadas na composição do século XX são: a concepção inventiva da obra em um processo de criatividade instantânea; e a performance espontânea, irrefletida, que visa o momento de realização da obra como único, irrepetível e pessoal.²⁵

Portanto, a realização de um grafismo pode requerer uma improvisação, mas, não no sentido muito restrito do termo, relativo à improvisação estilística tradicional, ou em sentido muito amplo, como é o caso da improvisação livre. A improvisação do grafismo pressupõe um processo de criatividade instantânea, que consiste em uma criação sonora baseada na associação espontânea de idéias entre elemento gráfico e musical, no caso do grafismo-estímulo, ou em um código que o compositor ou o intérprete estabeleça para conectar o elemento visual ao sonoro, no caso do grafismo-código. Quando há margem para improvisação no grafismo em que os elementos musicais são mais determinados, esta improvisação ocorre a partir de um código apresentado pelo compositor. No grafismo-estímulo, quando a imagem é a única determinação da obra, esta própria imagem é o principal modelo no qual o executante realiza a improvisação.

²⁵ Pode-se dizer, de maneira mais abrangente, que qualquer execução, inclusive da música tradicional, também é única e irrepetível em sua singularidade. Porém, a notação tradicional, por ser altamente simbólica e padronizada, concede reconhecimento instantâneo da obra, o que é, muitas vezes, intencionalmente evitado no caso da música indeterminada.



Observando, agora, a afirmação de Salzman, dizendo que *December 1952* não pode ser uma improvisação, percebemos que o autor não considera a compatibilidade da estética da obra com o fundamento do termo, a situação de criatividade instantânea. Além disso, o “padrão previamente dado” na qual a improvisação deve se basear consiste justamente no grafismo da partitura, aliás, um padrão bastante limitado.

Deve-se considerar que o conceito e a prática de improvisação procuraram ser resgatados e explorados na música experimental do século XX. Aliás, esse resgate também é flagrado em diversas vanguardas artísticas contemporâneas, como vimos no Capítulo 1.

3.4.2 Grafismo e escolha controlada

A expressão “escolha controlada”, no contexto de Salzman (1988), é usada para substituir o conceito de improvisação. A “situação de escolha controlada” promove a idéia de um delineamento criado pelo compositor, no qual o intérprete não vai dispor de padrões e tradições de execução e não deve inventar espontaneamente naquele momento da obra. Como vimos no tópico anterior, a idéia que se tem de improvisação faz com que o autor prefira substituir este termo por outro, como também fez Stockhausen ao introduzir o termo “música intuitiva” como substituto. Em certo ponto de vista, parece que Salzman quer evitar que o intérprete desconsidere a própria imagem da partitura, o que é comum acontecer neste repertório, e improvise “qualquer coisa” com base nas referências que já esteja habituado, ou ainda que faça qualquer caricatura de algo que se pareça com “música contemporânea”.²⁶

²⁶ Em sua entrevista (em anexo, p. 2), Bosseur conta: “Boulez me disse que fez, de propósito, uma maldosa versão de *December 1952*, [...] pedindo aos músicos para tocarem em sol maior, alguma coisa assim. Então, é evidente que ele falseou completamente para mostrar que, na verdade, ‘espalha-se’ qualquer cor a esta partitura, podendo torná-la tenaz. Evidentemente, se observarmos, é um pouco de má fé. [...] Os músicos que tocam Cage [e, analogamente, Brown] hoje frequentemente o tocam com muito mais consciência profissional do que em sua época, onde era muitas vezes tocado de qualquer jeito.”

Se observarmos de maneira mais abrangente, qualquer obra que envolva alguma indeterminação de performance propõe uma situação de escolha controlada para o intérprete. “Escolha controlada” é até mesmo uma expressão redundante, pois a própria palavra “escolha” denota noções que pressupõem um certo “controle”, tais como: preferência, opção, seleção (HOUAISS, 2005). A idéia de uma escolha descontrolada chega a ser inconcebível.

Contudo, notamos que a idéia de “escolha controlada” é correlata à idéia de “acaso dirigido”, proposto pelo compositor Boulez, em seu já citado artigo “Alea” (1995). O acaso dirigido é inserido na composição através da mobilidade e pluralidade dos elementos musicais, de maneira controlada. Assim, a obra é concebida de maneira a deixar algumas aberturas para que o intérprete faça sua escolha no momento da execução. Porém esta escolha é limitada pelo compositor, de modo que a identidade da obra seja preservada. O intérprete é o veículo final do método aleatório utilizado pelo compositor, pois é aquele quem faz a obra ser revelada de maneiras diferentes a cada performance. Este processo realmente não envolve improvisação, pois, apesar da possível instantaneidade da escolha, não requer decisões criativas do intérprete.

Os tipos de notação musical apropriados para inserir indeterminação na performance – como a grafista, a proporcional, a modular, a verbal – pressupõem escolha controlada porque fixam ou sugerem de alguma maneira um ambiente de escolha, baseado no controle que a partitura exerce. Este controle pode ser mínimo, exercido apenas por uma imagem, como é o caso do grafismo-estímulo, sobre o qual o intérprete exercerá suas escolhas interpretativas. Mesmo em um grafismo totalmente abstrato em que a página possa ser disposta de várias maneiras e que a associação de idéias seja livre, o compositor determina ao menos a imagem que a partitura apresenta, o que não deixa de ser uma forma de controle.

Deste modo, qualquer grafismo, seja ele mais ou menos indeterminado, caracteriza-se como uma situação de escolha para o intérprete, determinada pelo compositor em um primeiro âmbito, e controlada pelo executante em um segundo âmbito.

Portanto, Salzman está correto em sua afirmação de que uma obra como *December 1952* caracteriza uma situação de escolha controlada. O que Salzman caracteriza como “situação de escolha controlada” também pode ser uma improvisação por parte do intérprete, já que a improvisação também consiste em uma situação que necessariamente envolve escolhas. A improvisação mesma acontece sobre uma situação de escolha controlada, a qual consiste nas relações entre o próprio grafismo, tal como se apresenta, e como o intérprete o vê.

Porém, pode-se observar que o que diferencia basicamente a prática improvisatória é a sua inerente criatividade em temporalidade instantânea. As escolhas controladas podem ser altamente pré-concebidas, ensaiadas e executadas sem improvisação, enquanto as escolhas controladas com improvisação devem manter uma abertura para serem criativas no momento da performance, o que não implica, no entanto, isentá-la de preparação e estudo para a performance. A prática improvisatória não é necessariamente desprovida de organização.

Tal qual o conceito de grafismo que vimos no capítulo 1, essencialmente, improvisar é como, e não o quê. A improvisação é um procedimento e, por isso, tende a se relacionar mais ao processo do que ao resultado musical, mais à estética da possibilidade do que à estética da necessidade. Quando perguntam: como se toca um grafismo sem instruções? Pode-se responder: improvisando, por exemplo. Para uma obra como *December 1952*, é muito pertinente realizar algo instantâneo, espontâneo, criativo, algo que a improvisação pode concretizar. Entretanto, a interpretação deve possuir algum vínculo com a imagem gráfica da partitura, como aponta Umberto Eco:

A obra em movimento, em suma, é possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais, mas não é um convite amorfo à intervenção indiscriminada: é o convite não necessário nem unívoco à intervenção orientada, a nos inserirmos livremente num mundo que, contudo, é sempre aquele desejado pelo autor. (ECO, 1991, p.62)

A improvisação, como criatividade e espontaneidade conjugadas, é interessante e pode ser requerida para a realização do grafismo. Mas, como vimos anteriormente e não devemos esquecer, há também grafismos que não se prestam a desafiar a criatividade instantânea e, portanto, não envolvem improvisação. “Se há um grafismo, como [...] um certo tipo de *glissando*, ou um certo tipo de inflexão, não estamos mais na improvisação”, afirma Bosseur (entrevista anexa, p. 6). Isto ocorre, por exemplo, na notação “M” do *Solo for Piano*, do *Concerto* de Cage (Cap. 2, Fig. 1). O mesmo autor observa:

Há notações gráficas, que são mais livres que outras, mas a partir do instante onde há grafismo, há uma espécie de simulação da forma do som. Então, sobretudo se há uma altura antes, ou mesmo nenhuma altura, há um grafismo que faz isso, temos evidentemente tendência para reproduzir segundo o bom e velho esquema agudo em cima, grave embaixo, ou seja, não é uma improvisação. (ibid., p. 9)

Devemos observar que é inadequado tratar a improvisação no século XX como desprovida de esquemas organizadores, ou como incompatível com a própria idéia de notação. Tais esquemas dependerão justamente do intérprete e da obra em particular, sem esquecer que, em sua concepção básica, a improvisação diz respeito ao momento de execução, a despeito do eixo de leitura da partitura.

Os dois tipos básicos de grafismo que caracterizamos no início deste Capítulo se diferenciam quanto à determinação de seus elementos e quanto à liberdade concedida ao intérprete. Assim, qualquer um destes dois tipos pode ser realizado com improvisação, desde que demande alguma **criatividade do intérprete no momento da execução**.

O grafismo-código traz, pela tradição ou por uma nova convenção, códigos pré-estabelecidos que o compositor fornece através de uma bula ou então que já fazem parte do

conhecimento do intérprete, como, por exemplo uma palavra ou um sinal musical tradicional. Quando existe a presença destes códigos pré-estabelecidos, a liberdade criativa do intérprete se torna mais restrita, e, conseqüentemente, o resultado sonoro é mais previsto e controlado pelo compositor. Neste caso, a possibilidade de improvisação pode chegar a ser inexistente em obras que exijam um rigor maior na interpretação do código dado para realizá-las.

Por outro lado, no grafismo-estímulo, a partitura geralmente apresenta apenas alguma representação imagética, a partir da qual o intérprete poderá criar uma sonoridade para a obra através da livre associação entre imagem e som, a partir de um mínimo de determinações dadas pelo compositor. Neste caso, a improvisação pode chegar a ser livre de restrições por parte do compositor, quando a obra é orientada à realização criativa e instantânea, limitada apenas pela imagem, tal como ela se apresenta.

Portanto, o universo da notação grafista envolve as mais diversas manifestações, que vão de uma mínima até uma máxima determinação dos elementos musicais, podendo ou não envolver improvisação. Além disso, a aparência de um grafismo, à primeira vista, pode levar o observador ao engano quanto aos objetivos do compositor. Veremos posteriormente que uma partitura aparentemente apresenta um grafismo-estímulo de grande liberdade, porém o compositor pede que os elementos gráficos sejam codificados e declara que a realização da obra não envolve improvisação. Com isso, percebemos que nem todo grafismo-estímulo requer improvisação, e, por outro lado, nem todo grafismo simbólico a dispensa, demonstrando a alta complexidade do universo das obras grafistas e sua natureza experimental. A improvisação estará presente no momento em que se escolhe inserir um processo de criatividade instantânea na sua realização.



3.5 Composição, interpretação e performance

Considerando a partitura que contém notação grafista uma partitura como qualquer outra, vemos que há três âmbitos particulares: composição, interpretação e performance.

Esta tradicional tríade do fazer musical também está presente aqui, à medida em que encaramos a partitura grafista como uma partitura legítima e todo o processo que a envolve. Porém, no contexto do grafismo, já não há uma linearidade unilateral dos três âmbitos, pois os seus limiares são mais sutis, ampliando as possibilidades de interferências mútuas, quando há esta intenção. Tanto a interpretação quanto a performance podem ser compositivas, na mesma medida em que o ato da composição pode assumir um caráter performático e interpretativo. Quando o compositor produz um grafismo-estímulo pictórico, por exemplo, isso se faz de maneira muito diferente do que seria a habitual forma de escrever uma partitura tradicional, com notas sobre uma página de pentagramas impressos. O diagrama abaixo esclarece estas relações com algum detalhamento (Figura 91):

Figura 91 Diagrama - processo de grafismo em composição, interpretação e performance

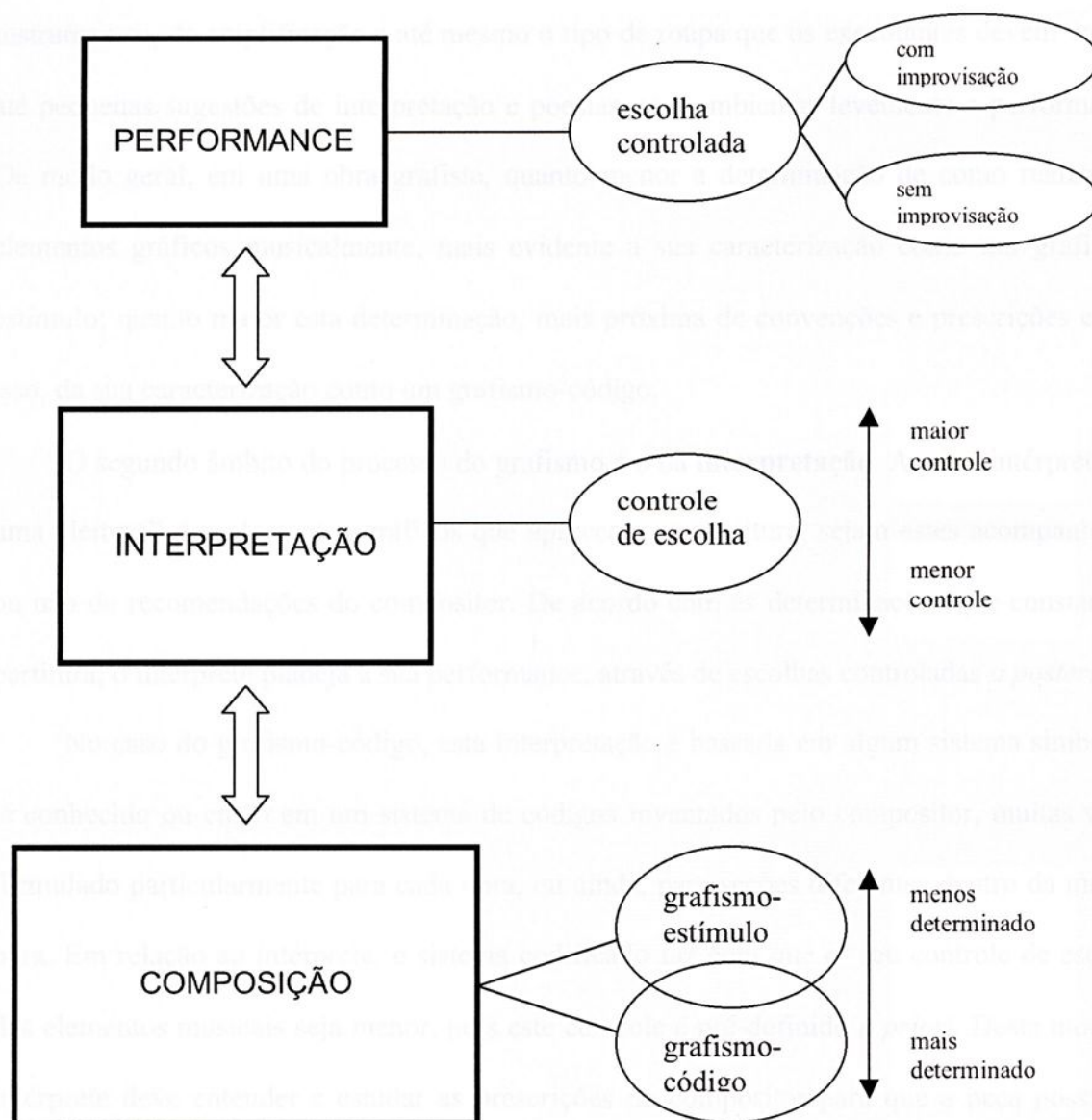


Figura 91: Diagrama – processo do grafismo em composição, interpretação e performance

No âmbito da **composição**, os dois tipos de grafismo que estudamos – código e estímulo – podem ser mais ou menos determinados pelo compositor *a priori*. Este também pode dispor de recomendações para fixar o significado dos símbolos, para direcionar propostas interpretativas ou simplesmente para auxiliar, em qualquer sentido, a leitura da partitura. Quando presentes, as recomendações podem apresentar desde bulas detalhadas para os símbolos gráficos e instruções precisas para a realização da peça (como a disposição de

instrumentos, de amplificação e até mesmo o tipo de roupa que os executantes devem vestir), até pequenas sugestões de interpretação e poesias para ambientar levemente a performance. De modo geral, em uma obra grafista, quanto menor a determinação de como realizar os elementos gráficos musicalmente, mais evidente a sua caracterização como um grafismo-estímulo; quanto maior esta determinação, mais próxima de convenções e prescrições e, por isso, da sua caracterização como um grafismo-código.

O segundo âmbito do processo do grafismo é o da **interpretação**. Aqui, o intérprete faz uma “leitura” dos elementos gráficos que aparecem na partitura, sejam estes acompanhados ou não de recomendações do compositor. De acordo com as determinações que constam da partitura, o intérprete planeja a sua performance, através de escolhas controladas *a posteriori*.

No caso do grafismo-código, esta interpretação é baseada em algum sistema simbólico já conhecido ou então em um sistema de códigos inventados pelo compositor, muitas vezes formulado particularmente para cada obra, ou ainda, para seções diferentes dentro da mesma obra. Em relação ao intérprete, o sistema codificado faz com que o seu controle de escolha dos elementos musicais seja menor, pois este controle é pré-definido *a priori*. Deste modo, o intérprete deve entender e estudar as prescrições do compositor para que a peça possa ser realizada.

No caso do grafismo-estímulo, a interpretação se fundamenta na própria imagem gráfica da partitura e também nas possíveis instruções que acompanham as obras. Neste caso, o controle de escolha dos elementos musicais que serão relacionados aos elementos gráficos da partitura é maior, mas o grau de liberdade interpretativa do grafismo varia amplamente de obra para obra, de maneira particular a cada contexto. Assim, o intérprete construirá sua leitura pessoal da partitura, associando os elementos gráficos aos elementos musicais através de escolhas controladas por ele mesmo e pelo compositor. Se for permitido, o intérprete poderá adotar ou criar um sistema próprio para a leitura do grafismo, com codificações

altamente detalhadas, ou ainda, poderá mapear a partitura e deixar as escolhas mais específicas para o momento da performance, configurando uma improvisação.

O terceiro âmbito do processo é a **performance**, o estágio em que o grafismo será efetivamente realizado. Neste estágio ocorre a escolha já controlada pelo âmbito da interpretação e a escolha do momento da performance propriamente dita. Se a composição do grafismo deixa em aberto a opção pela improvisação, o intérprete deve decidir se improvisará ou não. Se a composição pede espontaneidade e criatividade, a situação de escolha controlada se dará através de uma improvisação. **No contexto do grafismo, entendemos por improvisação o processo criativo de associação instantânea entre os elementos gráficos e musicais.** A improvisação se configura como uma maneira de realização da peça, mas que está vinculada à sua proposta interpretativa. Deste modo, em uma performance, a situação de escolha controlada pode envolver ou não a improvisação, pois esta não é outra coisa senão um procedimento de concretização da obra em um ato criativo instantâneo e evanescente. O que demandará a ocorrência ou não de improvisação é a determinação por parte do compositor ou a escolha por parte do intérprete. Desta forma, escolha controlada e improvisação não são excludentes entre si. A improvisação pode, então, ser considerada no contexto do grafismo como um modo possível de performance. Portanto, a improvisação mesma é uma forma de escolha controlada, mas com características de ser instantânea, espontânea e criativa.

De acordo com a situação que o compositor cria para o grafismo, o intérprete pode controlar se suas escolhas serão pré-concebidas e preparadas, sem improvisação, ou se serão planejadas para serem feitas durante a performance da obra, com improvisação. Isso faz com que seja inadequado afirmar que qualquer performance será uma improvisação, como pensou Brindle, ou dizer que são apenas situações de escolha controlada, como constatou Salzman. Em fato, cabem ao compositor e ao intérprete as decisões relativas ao processo da obra.



3.6 Modelos de grafismo e seus procedimentos

Agora mostraremos exemplos de alguns grafismos mais representativos, para que possamos analisar suas principais características, verificando se são baseados no estímulo interpretativo ou se seus elementos gráficos possuem algum sistema de codificação. Faremos duas seções: a primeira para mostrar exemplos que apresentam maior tendência ao grafismo-estímulo; e a segunda para os exemplos que se direcionam para o grafismo-código. Algumas partituras, através de suas instruções e bulas, dão indícios que permitem afirmar se as obras envolvem ou não improvisação em sua performance. Os depoimentos dos compositores também ajudam no caminho para uma maior segurança nestas afirmações. Contudo, a maioria dos grafismos, principalmente do tipo “estímulo”, envolve improvisação, e, além disso, também podem excluir tal possibilidade, se o intérprete assim escolher.

3.6.1 Exemplos de grafismo-estímulo

Devido à polêmica em torno de *December 1952*, de Earle Brown, vamos analisar sua partitura e suas instruções com mais detalhes neste momento. Esta obra, concebida na mesma data de seu título, foi o primeiro exemplo de partitura grafista totalmente direcionada ao estímulo interpretativo. A partitura consiste de trinta e uma linhas horizontais e verticais de vários comprimentos e larguras, dispostas sobre uma única folha de papel com tamanho 29,70 cm X 42,02 cm. Não há uma interpretação pré-concebida pelo compositor para os elementos gráficos, a não ser algumas frases que sugerem um ponto de vista tridimensional do grafismo. Com *December 1952* (Figura 92), parte integrante do conjunto de peças *Folio* (1952/53),

Brown explicita seu interesse em arte moderna, principalmente pela proximidade com os estudos geométricos do pintor Mondrian (Figura 93).

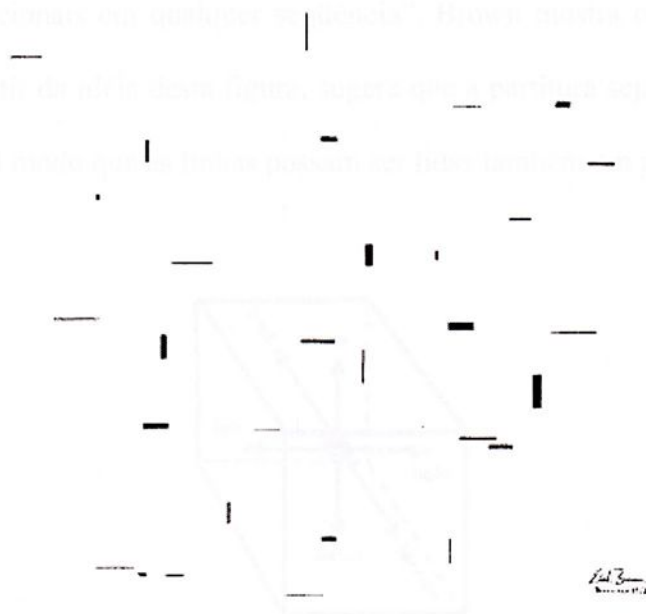


Figura 92: *December 1952*, de E. Brown.

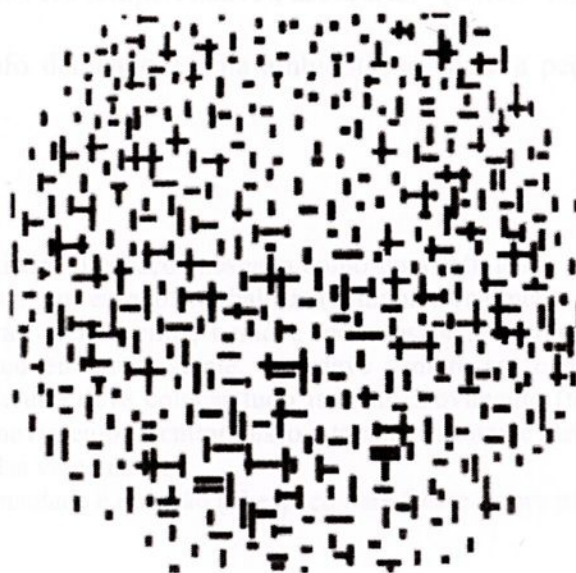


Figura 93: *Composition en ligne*, de P. Mondrian.

As breves instruções especificam que a peça é para “um ou mais instrumentos e/ou mídia sonora” e que a partitura pode ser “executada em qualquer direção de qualquer ponto no espaço definido para qualquer duração de tempo e pode ser realizada de qualquer das quatro posições rotacionais em qualquer seqüência”. Brown mostra o desenho de um cubo (Figura 94), e, a partir da idéia desta figura, sugere que a partitura seja vista com um espaço tridimensional, de tal modo que as linhas possam ser lidas também em profundidade:

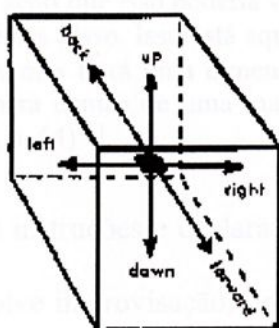


Figura 94: Instrução de *December* 1952.

Logo abaixo do cubo, Brown escreve: “espaço relativo para mobilidade conceitual e transformação dos eventos em tempo instável, arbitrário.” (BROWN, December 1952, 1961). Há também um parágrafo dedicado a uma ambientação para a peça, direcionada à relação entre espaço e tempo:

... ter elementos existir no espaço...espaço como uma infinidade de direções a partir de uma infinidade de pontos no espaço...trabalhar (composicionalmente e em performance) para direita, esquerda, trás, frente, cima, baixo e todos os pontos entre...a partitura [sendo] uma imagem deste espaço em um instante, que deve sempre ser considerado como irreal e/ou transitório...o executante deve colocar tudo isso em movimento (tempo), quer dizer, realizar que isso está em movimento e entrar nisso...também sentar e deixar isso mover ou mover através disso em todas velocidades.

[coeficiente de] intensidade e duração [é] espaço para frente e para trás.

(ibid.)

Bosseur (1990, p. 83) afirma que, para Brown, a notação grafista representa “um meio de obter uma não-rigidez dos acontecimentos musicais e, por conseguinte, ‘improvisações solistas ou coletivas’”. Em outro momento, Brown fala sobre sua própria peça, admitindo a intenção da improvisação em seu processo:

De fato, alguns dos mais brilhantes instrumentistas ficam completamente mortos se você pede a eles para imaginar alguma coisa...Eu tenho que ensinar improvisação toda vez que eu faço esta peça [*December 1952*] com pessoas diferentes...Eu devo ensinar a natureza da peça e criar uma condição mental e sonora para a peça. Apesar disso, eu acredito afirmativamente que improvisação é uma atividade musical que saiu do uso ocidental por um tempo mas está certamente de volta agora. E eu senti que isso poderia voltar, e é por que eu baseei grande parte do meu trabalho em certos aspectos disso. Isso está aqui e eu penso que ficará. E isso não fará desaparecer a escrita da música mas trará uma dimensão adicional – de vivacidade – para a composição e trará o músico para dentro de uma maior intensidade de trabalho nesta peça. (BROWN apud BAILEY, 1993, p. 64)

Além da própria partitura, as instruções e declarações de Brown explicitam a intenção de um grafismo-estímulo que envolve improvisação, pois não há um código pré-definido de associação entre imagem e som, mas apenas sugestões para uma ambientação geral da peça. Cabe ao intérprete escolher qual a sonoridade que será relacionada com a partitura e como a realizará. Brown manifesta afeição à idéia de inserir na realização da peça uma certa vivacidade, inerente à improvisação. Mas isso não necessariamente deve ser seguido, justamente por esta ser uma obra que permite diversas interpretações.

Bosseur cita o termo *work in progress* em referência a *December 1952*, de Brown. O compositor afirma que esta é uma “execução composta” e não uma “composição executada” (BROWN, 1971). Para o compositor da obra, a forma do processo é “sinérgica”²⁷ e não existe por si própria. Segundo Bosseur:

As formas assim postas em jogo são vistas como sinérgicas, no sentido em que sinergia implica que o efeito total do que é dado pela partitura, o “texto” considerado na sua globalidade, é

²⁷ Para Brown, sinergia é a “ação conjugadora de todos os órgãos de um sistema” (BROWN apud BOSSEUR, *ibid.*, loc. cit.), o que sublinha a necessidade de se construir os processos a partir de um plano diferente do de um agregado de composição do tipo arquitetural.

superior à soma dos efeitos analisados independentemente. É este efeito dinâmico, sinérgico, que torna o processo fundamentalmente aberto, o institui como *work in progress*. (BOSSEUR, 1990, p. 63)

Treatise (1963-67), do britânico Cornelius Cardew (1936-1981), é uma partitura grafista para qualquer instrumento e não possui instruções. Possui cento e noventa e três páginas de imagens abstratas, deixando sua sonorização completamente ao gosto do intérprete (Figura 95):

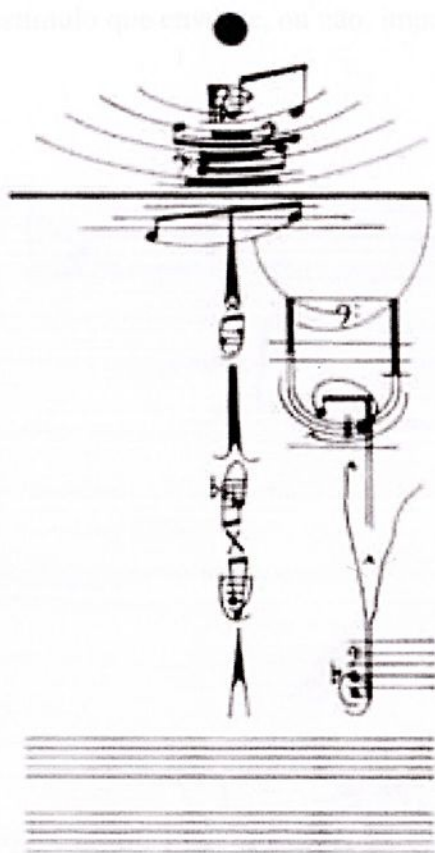


Figura 95: *Treatise* (excerto), de C. Cardew, 1967.

Treatise é um grafismo-estímulo totalmente livre de exigências por parte do compositor. Cardew constrói imagens com diversos símbolos musicais distorcidos e deslocados na página,

tratando-os como materiais visuais artísticos e não como símbolos funcionais. Sendo assim, qualquer associação sonora aos elementos visuais é permitida. Pode-se realizar os grafismos desta peça com ou sem improvisação.

A *Peça para piano para David Tudor n. 3*, do italiano Sylvano Bussotti (1931-), citada no início deste Capítulo, foi feita em homenagem ao pianista David Tudor, um dos maiores intérpretes do repertório da música experimental. Esta peça não é acompanhada de instruções de como deve ser realizada, e, portanto é totalmente direcionada ao estímulo interpretativo. Temos então, um grafismo-estímulo que envolve, ou não, improvisação (Figura 96):



Figura 96: *Peça para piano para David Tudor n. 3*, de S. Bussotti, 1959.

As linhas horizontais, por exemplo, podem representar as cordas do piano, e os outros eventos podem ser ações para se tocar diretamente sobre as cordas do piano.

Reflexões bem claras sobre o processo de criação do sistema e a distribuição dos grupos

Odyssée (1963) (Figura 97) do búlgaro Anestis Logothetis é uma notação de visualidade rica, mas que permite observar, em princípio, uma certa subdivisão em quadrados dos elementos que compõem o grafismo:

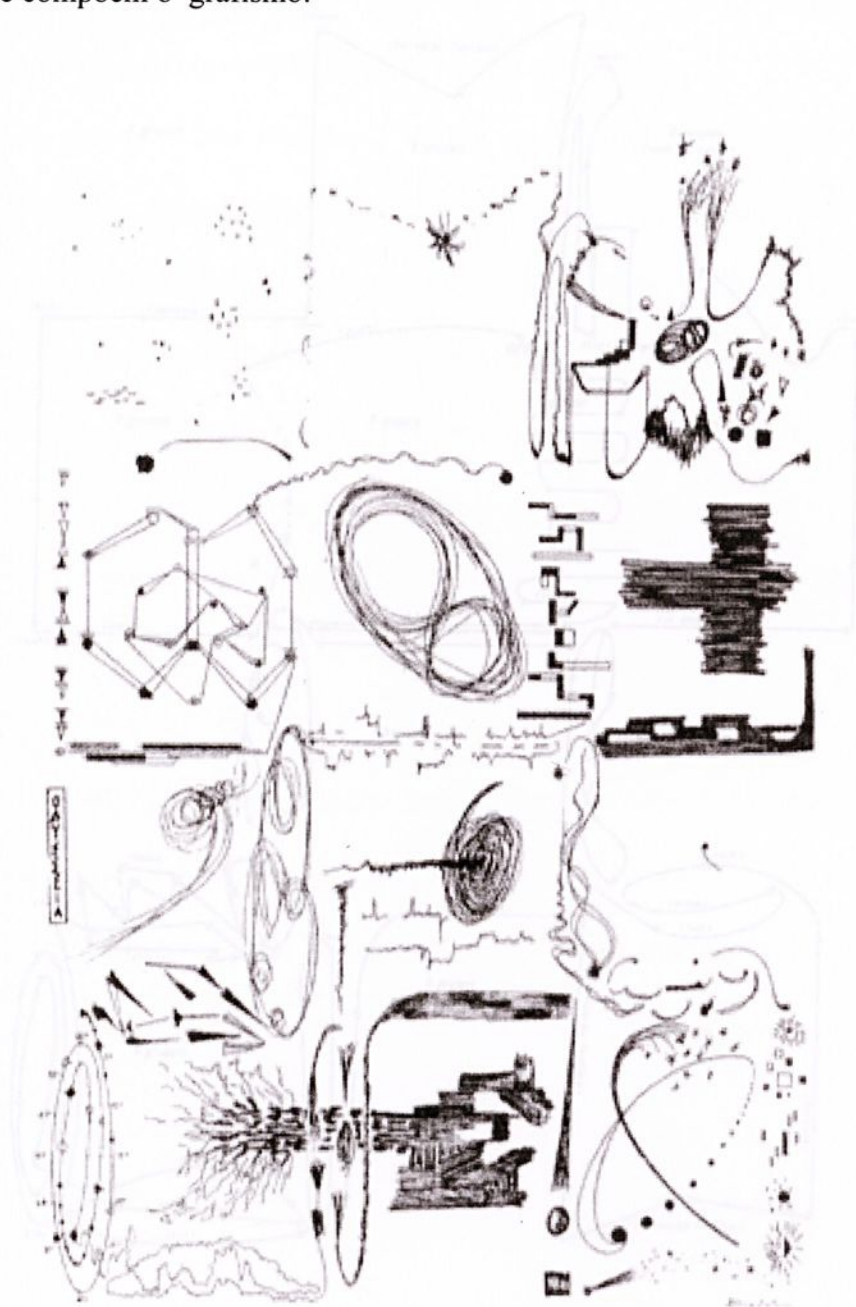


Figura 97: *Odyssée*, de A. Logothetis, 1963.

Figura 97: *Odyssée*, de A. Logothetis, 1963.

À primeira vista, em comparação com os exemplos anteriores, esta partitura parece exibir um estímulo com liberdade interpretativa generalizada, mas *Odyssée* possui algumas definições bem claras sobre o percurso de leitura dos eventos e a distribuição dos grupos instrumentais (**Error! Reference source not found.**): grupo. Frequentemente o primeiro grupo está

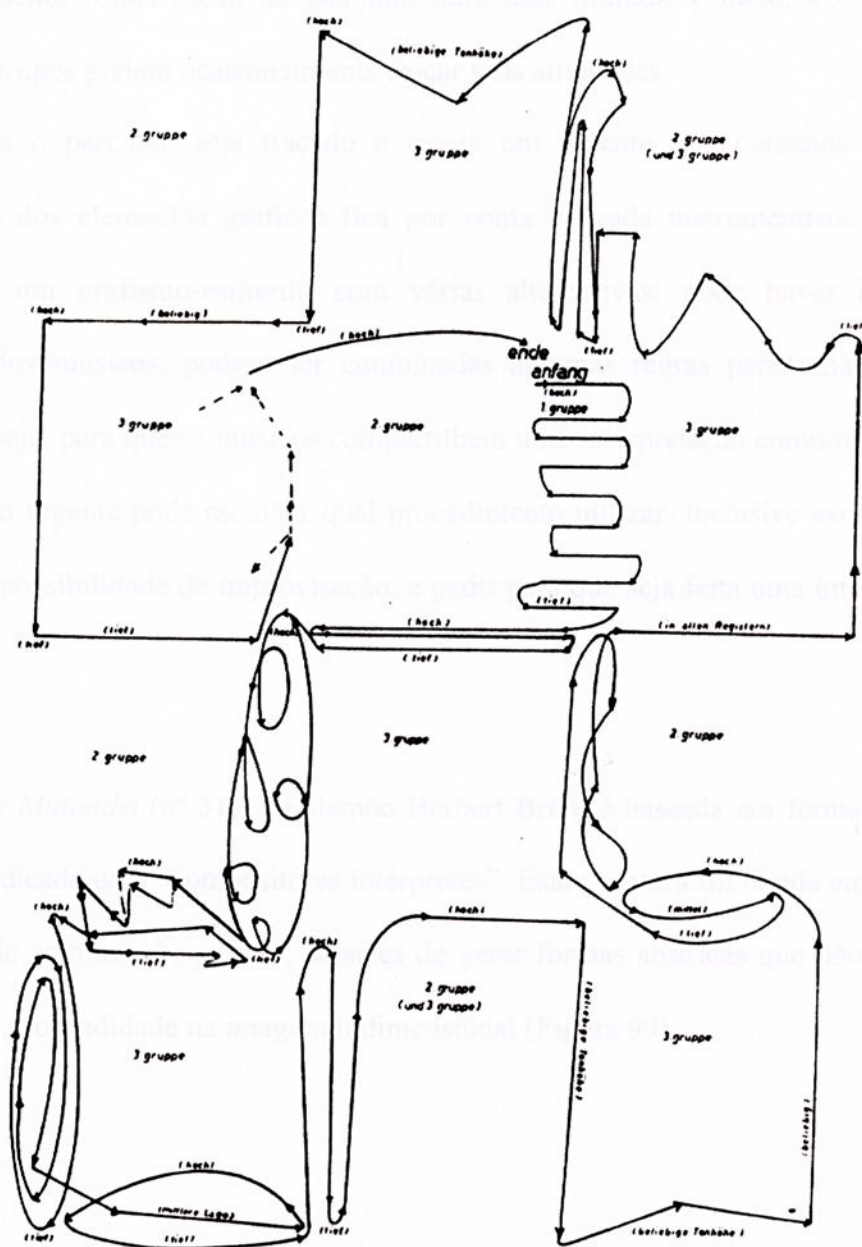


Figura 98: Roteiro para leitura de *Odyssée*.

Há um “caminho” traçado com setas indicativas, cujas linhas são impressas em vermelho numa folha transparente para que possa ser posta sobre o desenho. A folha transparente mostra o “caminho” com diretrizes de realização para o primeiro grupo de instrumentistas e instruções para o segundo e terceiro grupo. Enquanto o primeiro grupo está tocando o “caminho” os outros dois tocam as áreas ao lado do caminho onde o primeiro grupo está no momento. Cada seção do caminho dura dois minutos e meio, e é marcada pelo regente. Os grupos podem ocasionalmente trocar suas atividades.

Embora o percurso seja traçado e exista um regente que comanda os grupos, a interpretação dos elementos gráficos fica por conta de cada instrumentista. Deste modo, configura-se um grafismo-estímulo com várias alternativas: pode haver improvisações individuais dos músicos; podem ser combinadas algumas regras para uma improvisação coletiva, ou seja, para que os músicos compartilhem uma interpretação comum dos elementos gráficos; ou o regente pode escolher qual procedimento utilizar, inclusive excluir parcial ou totalmente a possibilidade de improvisação, e pedir para que seja feita uma interpretação fixa do grafismo.

Mutatis Mutandis (nº 31), do alemão Herbert Brün, é baseada em formas geométricas abstratas e indicada para “compositores intérpretes”. Esta partitura foi criada em 1968 através de técnicas de computação gráfica, capazes de gerar formas abstratas que dão uma incrível impressão de profundidade na imagem bidimensional (Figura 99):





Figura 99: *Mutatis Mutandis* (nº 31), de H. Brün, 1968.

Em seguida, o próprio compositor situa a referida obra, explicando suas intenções a partir dela:

[...] Com MUTATIS MUTANDIS eu intenciono apresentar um tipo diferente de desafio. Aqui o intérprete é convidado a começar por contemplar um grafismo como traços deixados por um processo que moveu uma caneta em várias direções através do plano.

Este processo foi composto por um compositor. A caneta, portanto, moveu-se de acordo com uma estrutura programada: regras, restrições, comandos.

O intérprete, agora, é para construir, por pensamento e imaginação, SUA versão da estrutura que pôde deixar os traços que o grafismo exhibe.

O intérprete não é convidado a reconstruir meu programa de computador, o processo estruturado que realmente gerou os grafismos. Mais propriamente ele é convidado a construir o processo estruturado que ELE gostaria que tivesse gerado os grafismos.

Finalmente, ele deve compor um modelo resultante desta estrutura, (uma partitura?), para e no meio de sua escolha: som, movimento, linguagem, filme, etc., e desempenhá-lo.

O intérprete não é convidado a improvisar.

Ele é convidado a compor.

[grifos do autor] (BRÜN apud SMITH, 1982, p. 35)

Nestas instruções, o compositor explicita com extrema clareza que o intérprete não deve improvisar. Além disso, para que se possa interpretar *Mutatis Mutandis*, deve-se ter o *métier*

da composição, pois Brün além de advertir que o intérprete não é convidado a improvisar, acrescenta que este deve compor (ibid., loc. cit.). Nas instruções, ainda existe uma sugestão para que o compositor-intérprete faça uma outra partitura, a fim de fixar com maior precisão a interpretação dada aos elementos do grafismo. Este é um claro exemplo de grafismo-estímulo que não envolve improvisação, pois deve ser codificado *a posteriori*, ou seja, pelo intérprete. É o caso de um grafismo-estímulo que deve se transformar em um grafismo-código, ou seja, que tem por objetivo estimular a criação de um sistema que codifique a sonoridade dos elementos gráficos ora apresentados.

Fontana Mix (1958), de Cage, é uma obra totalmente grafista, sem qualquer pré-determinação de seus elementos musicais e de sua instrumentação. A partitura consiste em um total de vinte páginas de materiais gráficos: dez páginas com seis linhas curvas cada, e mais dez folhas transparentes (do mesmo tamanho das páginas) com pontos dispostos ao acaso. Em cada folha há seis linhas, três contínuas e três pontilhadas. Essas linhas são livremente curvas e possuem três espessuras diferentes que se apresentam na mesma proporção tanto nas linhas contínuas quanto nas pontilhadas. A constituição das linhas é a mesma em todas as folhas de papel. As transparências mostram alguns pontos pretos, redondos e dispersos. Estes possuem mais ou menos o mesmo tamanho em todas as folhas. Não há obrigatoriedades para a disposição das folhas, nem para a leitura e interpretação dos elementos gráficos. Há também uma faixa transparente quadriculada.

As linhas ocupam mais a região central da folha, iniciam-se por um dos lados e logo se embarçam entre si para terminar do outro lado. (Figura 100 e 101):



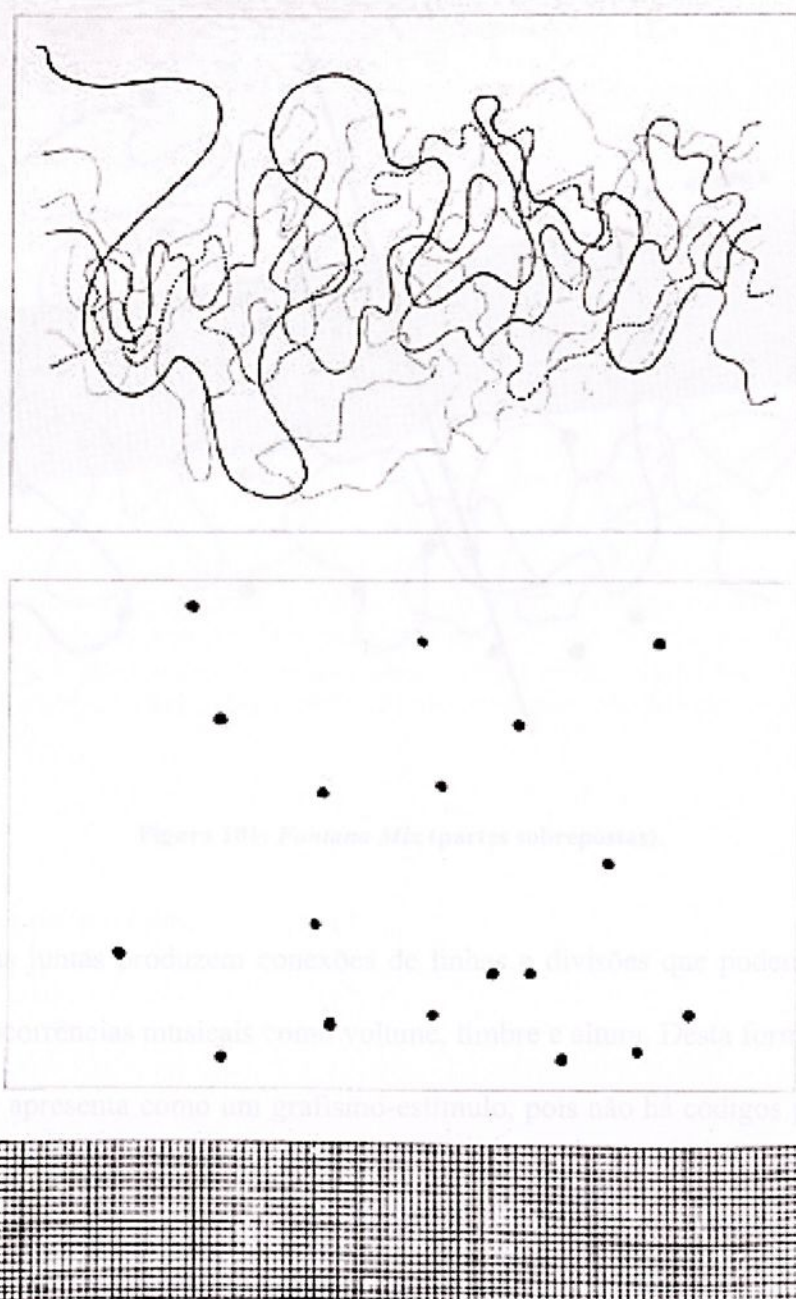


Figura 100: *Fontana Mix* (partes separadas), de J. Cage, 1958.

No próximo exemplo, estas partes já estão sobrepostas, mais uma parte que contém uma linha reta:

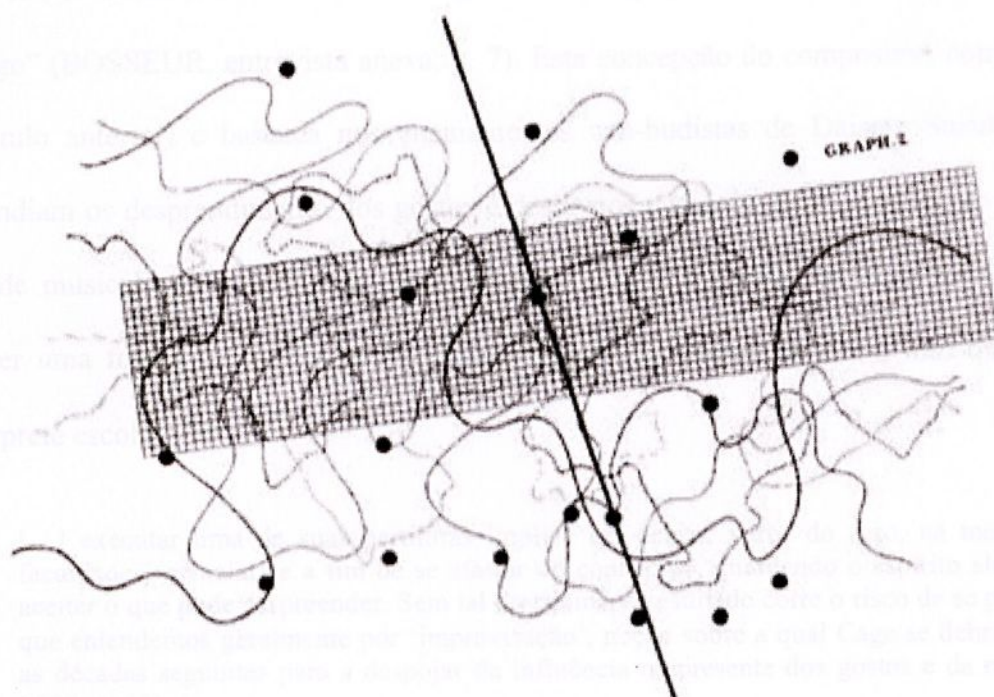


Figura 101: *Fontana Mix* (partes sobrepostas).

As páginas juntas produzem conexões de linhas e divisões que podem ser livremente relacionadas a ocorrências musicais como volume, timbre e altura. Desta forma, a partitura de *Fontana Mix* se apresenta como um grafismo-estímulo, pois não há códigos pré-definidos. A liberdade concedida permite ainda que esta partitura possa ser vista como a matriz de uma composição posterior, como uma composição eletroacústica, a qual poderá adotar um sistema de codificação específico para estes elementos gráficos, que depois podem ser transcritos em outra notação adequada. Os elementos podem ser associados a um sistema simbólico pós-concebido pelo intérprete (ou compositor-intérprete) e, então, a imagem será transformada em um grafismo-código.

Vimos no Capítulo 2 que Cage tem uma opinião especial sobre improvisação, Bosseur aponta que, na concepção musical do compositor, “o que chamamos de improvisação impõe problemas, na medida em que a improvisação é frequentemente o ‘desembalar’ de tudo o que

você sabe, de seus sentimentos, de seu ego. Então, Cage procurava se afastar desta dominação de ego” (BOSSEUR, entrevista anexa, p. 7). Esta concepção do compositor, como vimos no Capítulo anterior, é baseada nos ensinamentos zen-budistas de Daisetz Suzuki, os quais defendiam os desprendimento dos gostos e desgostos pessoais. Esse pensamento requer uma atitude musical não-intencional, essencialmente intuitiva. Desta forma, a música de Cage requer uma forma de rigor, um rigor não imposto do interior da obra, mas que o próprio intérprete escolhe:

[...] executar uma de suas partituras implica em aceitar partir do zero, na medida de suas faculdades, esvaziar-se a fim de se afastar do conhecido, guardando o espírito alerta, pronto a aceitar o que pode surpreender. Sem tal disciplina, o resultado corre o risco de se parecer com o que entendemos geralmente por ‘improvisação’, noção sobre a qual Cage se debruçará durante as décadas seguintes para a despojar da influência onipresente dos gostos e da memória. (id., 2000, p. 69)

3.6.2 Exemplos de grafismo-código

Figura 102: *Bombardments n° 2*, de R. Moran, 1966.

A obra *Bombardments n° 2* (1966), de Robert Moran, é escrita para grupo de percussão, de um a cinco instrumentistas. As dimensões da partitura são de 44,5 cm de altura por 59,5 de largura. Aqui a mostraremos numa escala bastante reduzida, como se segue (Figura 102):

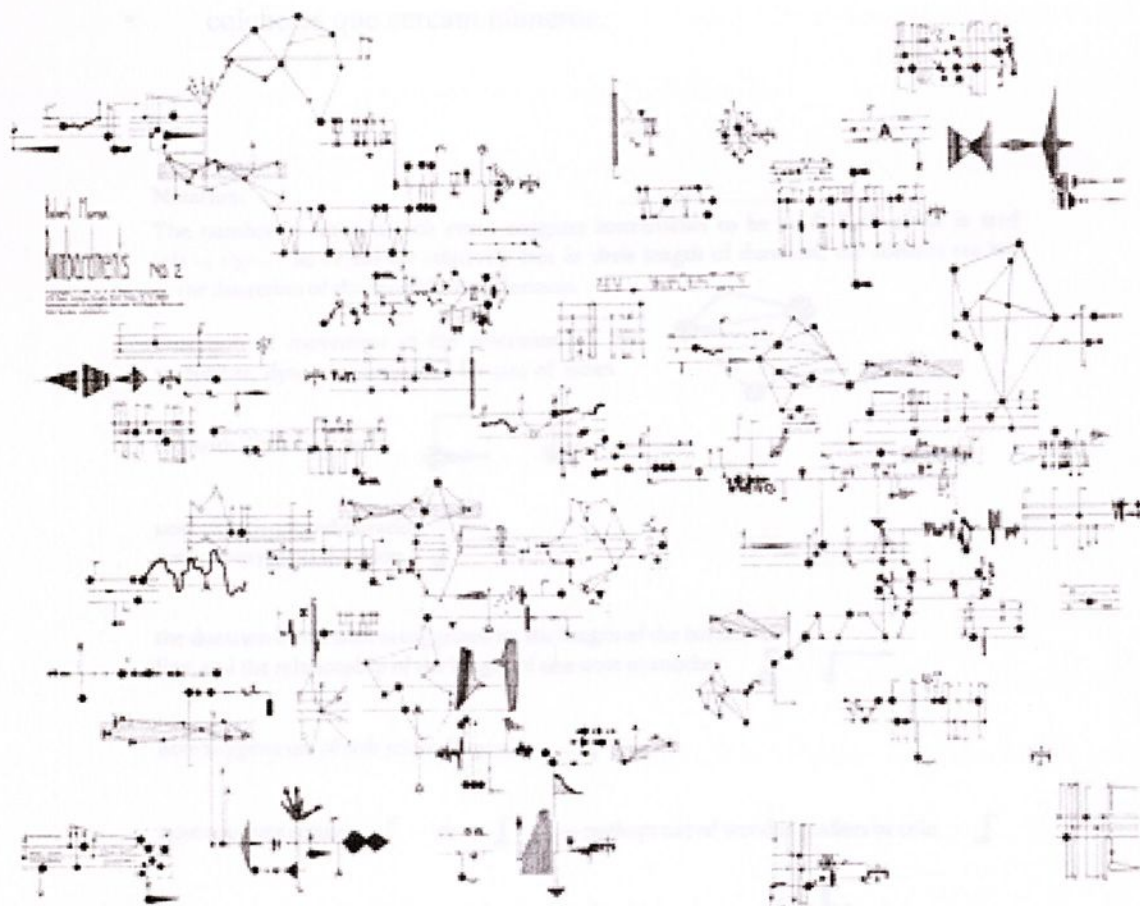


Figura 102: *Bombardments n° 2*, de R. Moran, 1966.

Para esta partitura configura um grafismo-código, pois acompanha uma bula explicativa apresentando os símbolos para os elementos musicais, que especificam durações, instrumentos a serem utilizados, dinâmicas, articulações e densidades de clusters (Figura 103). As alturas são guiadas por elementos referenciais. Estas referências consistem em:

- pautas formadas por uma ou mais linhas que servem para situar as alturas e que conectam grupos;
- hastes de vários tamanhos que conectam notas/acordes e grupos;
- linhas singulares que conectam notas/acordes e grupos;
- símbolos de *crescendo* e *decrescendo*;
- linhas tracejadas que selecionam trechos que podem ser omitidos;

- colchetes que cercam números.

Notation:

The number of lines in each event suggests instruments to be used. Each event is read left to right. The events are relatively free in their length of duration; the silences are left to the discretion of the individual performers.

Direction of movement at the discretion of the performer; dynamics suggested by size of notes



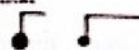
roll with *dim.*, with *cresc.*



note of split-second duration
note of very short duration



the duration of the note is suggested by the length of the horizontal line, and the relationship of the length of one note to another



note suggests use of soft sticks, fingers, etc.



note suggests either



or



— perhaps use of wooden mallets or coin



notes suggest use of brake drums, cluster sounds within piano



triangle, finger cymbals, high hat



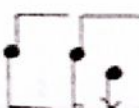
note fades completely



note suggests car coil



two rhythmical possibilities



note suggests triangle, a strong attack, pizz. on piano strings, quick release of the piano pedal



(Continued on inside back cover)

Figura 103: Bula de *Bombardments* n° 2.

O compositor define os instrumentos de percussão a serem utilizados, incluindo piano e celesta, dividindo-os para os cinco intérpretes. Moran sugere a presença de um regente para o grupo, mas caso este não participe a obra deve ser tratada, segundo o compositor, como uma “improvisação livre” (MORAN, 1966). Em nossa concepção, esta expressão quer dizer que, livres um regente, os instrumentistas terão que exercer funções criativas no momento da

realização da peça, organizando-se entre si. Para isso ele indica três atitudes para a performance, que podem ser mescladas e também modificadas:

- a) “concordância” em som com os eventos apresentados pelos outros intérpretes;
- b) “discordância” em som contra os eventos dos outros intérpretes;
- c) “indiferença” de atitude, como se todos tocassem sozinhos.

O percurso de leitura pode ser iniciado em qualquer ponto da partitura. A partir do ponto escolhido segue-se lendo o mesmo evento até que surja uma conexão gráfica com outro evento. Em vários momentos surgem duas ou mais alternativas de percurso. Nessa ocasião deve ser feita apenas uma escolha e em seguida prosseguir a leitura, desprezando os demais caminhos. Moran sugere não mais que dez minutos de música, mas ainda assim ele deixa a duração a critério do regente ou do instrumentista. Deste modo, *Bombardments n. 2* se configura como um grafismo-código que permite improvisação em determinadas circunstâncias.

A peça *Intersection n° 3*, de Morton Feldman (Figura 104), foi composta em 1953 e apresenta um sistema gráfico quadriculado claramente funcional:

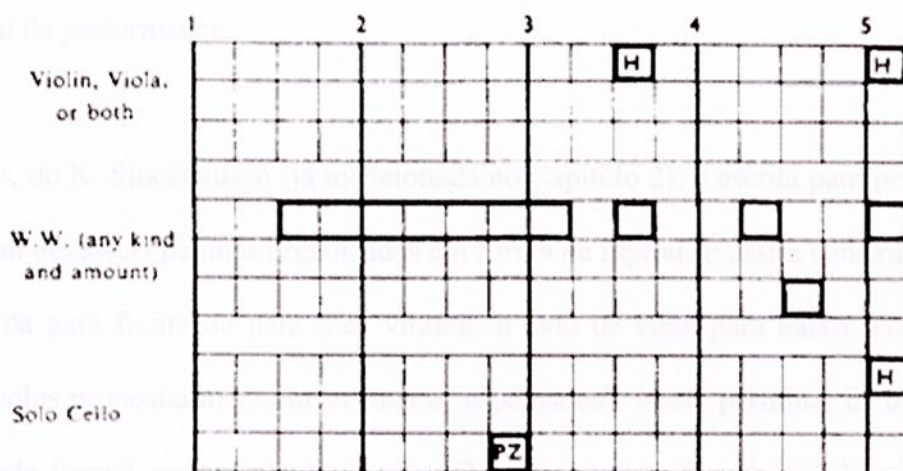


Figura 104: *Intersection n° 3* (início), de M. Feldman, 1953.

Intersection n° 3 exibe um grafismo-código, porém mantendo uma certa indeterminação de elementos musicais, no qual:

- horizontalmente, cada pequeno quadrado representa uma unidade de tempo correspondente a M.M. 72;
- verticalmente, cada uma das três faixas de quadrados que compõem os três âmbitos instrumentais representa um nível geral da altura do som – agudo, médio e grave, de cima para baixo – equivalente para todos os instrumentos. As alturas são, portanto, relativas e aproximativas.

A instrumentação da obra é parcialmente definida: a faixa inferior para cello solo, a intermediária para qualquer tipo e quantidade de instrumentos do naipe “madeiras”, e a superior para violino, viola ou ambos. A letra “H” significa que o compositor deseja sonoridade harmônica (isto é, duas ou mais notas tocadas simultaneamente) e “Pz”, significa *pizzicato*. Apesar de não constar indicações, as dinâmicas na obra de Feldman são constantemente suaves, com variações muito sutis de intensidade. Desta forma, nota-se que *Intersection n° 3* é um grafismo-código, pois apresenta um sistema codificado pré-estabelecido por Feldman. Devido à indeterminação de alguns elementos, há um ambiente favorável para a improvisação, de modo que estes elementos podem ser definidos pelo grupo no momento da performance.

Zyklus, de K. Stockhausen (já mencionada no Capítulo 2), é escrita para percussão solo e consiste em dezesseis páginas organizadas em forma de espiral. É assim construída para que possa ser lida para frente ou para trás, virando o lado de cima para baixo. Por isso se vê alguns símbolos propositalmente invertidos e “espelhados”. Nesta partitura, há uma proposta de mobilidade formal em um plano circular. O instrumentista fica dentro de um círculo de instrumentos de percussão e gira durante a performance. Pode-se começar a leitura partindo

de qualquer ponto em qualquer página. Entretanto, uma vez decidido o ponto de início e a direção, a seqüência total dos eventos é fixada e a performance procede normalmente até que o ponto de início seja reencontrado, e, neste momento, a peça acaba. Cada página consiste de trinta unidades de tempo, e o intérprete determina a duração de uma unidade, devendo segui-la. Ao mesmo tempo em que é fixa, a notação permite alguma liberdade em tocar os eventos individuais. Ou seja, *Zyklus* (Figura 105) é um grafismo-código com algum estímulo interpretativo, porém, os momentos improvisativos são mais restritos. Uma página da partitura ilustra a complexa interação de elementos especificados e indeterminados:

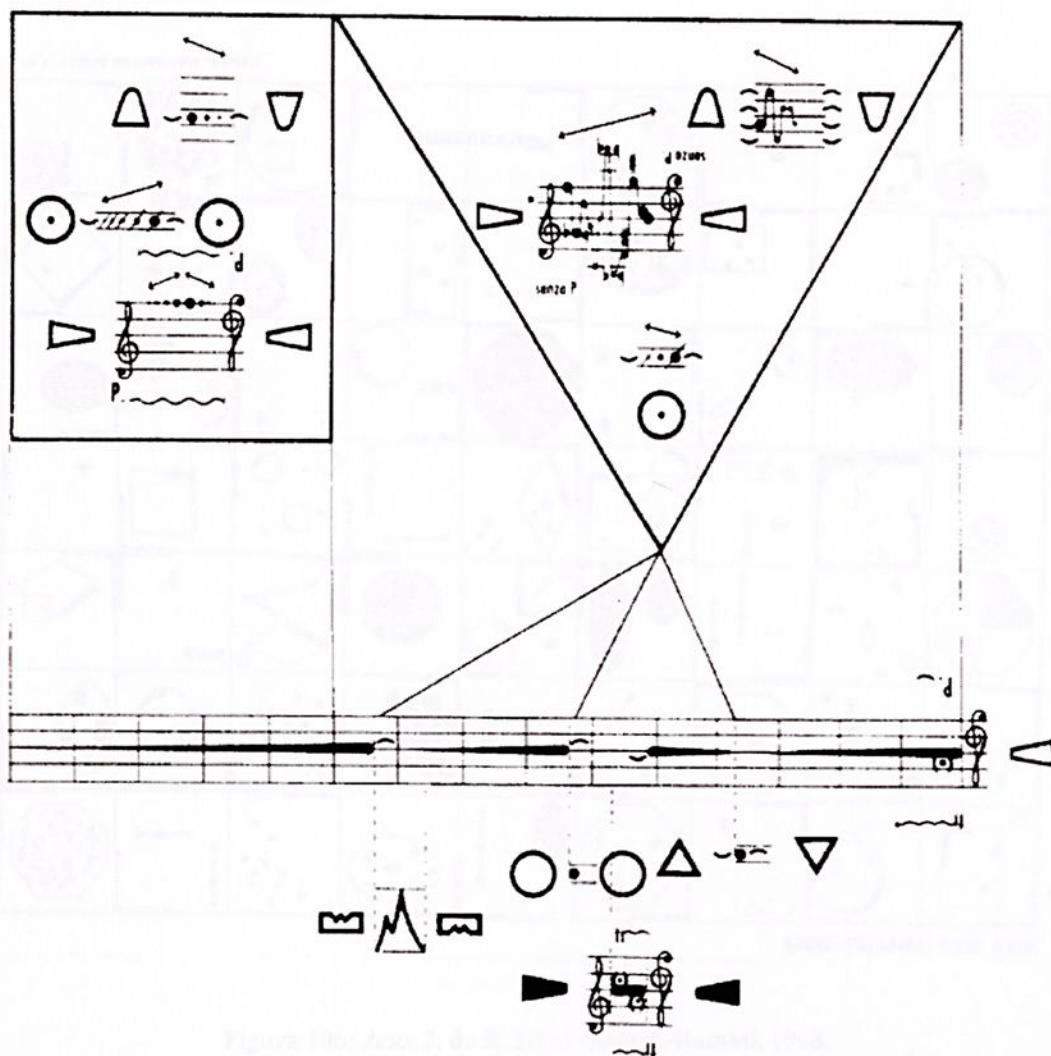


Figura 105: *Zyklus* (excerto), de K. Stockhausen, 1959.

Como podemos ver, existe uma mistura de símbolos musicais tradicionais, como a clave de sol e o pentagrama, com outros símbolos especiais, todos organizados de maneira não-habitual pelo espaço da página. O ciclo foi composto em 1959 como uma peça obrigatória para o concurso *Kranichstein* de percussionistas.

Jeux 2, de Roman Haubenstock-Ramati (austriaco de origem polonesa) é uma obra para dois percussionistas, cuja partitura apresenta elementos gráficos diversos e pode ser lida em qualquer uma das quatro posições possíveis (Figura 106):

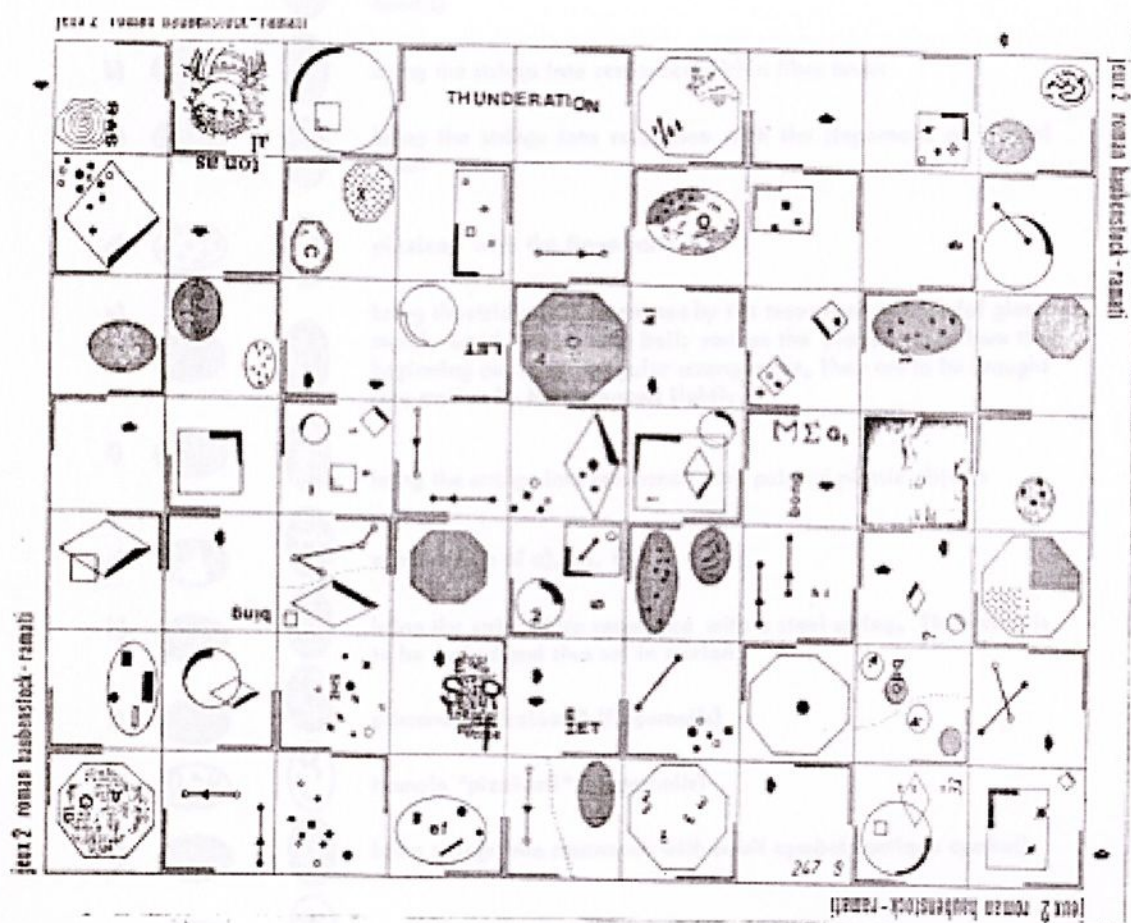


Figura 106: *Jeux 2*, de R. Haubenstock-Ramati, 1968.

Nota-se que há diversos caracteres tipográficos, números, figuras geométricas e um curioso desenho figurativo. A instrumentação é bem explicada nas instruções, inclusive o arranjo dos instrumentos no palco. Os símbolos e conjunto de símbolos são explicados detalhadamente (Figura 107).

Piano: Form: Elipse

high register

low register

a)			bring the strings into resonance by means of the palm(s) of the hand(s)
b)			bring the strings into resonance with a fibre brush
c)			bring the strings into resonance with the fingernails or a steel brush
d)			pizzicati with the fingernails
e)			bring the strings into resonance by the movement of balls (of glass, metal, wood, etc.). The balls rest on the piano strings from the beginning on, in an irregular arrangement. They are to be brought into motion by being pushed lightly
f)			bring the strings into resonance with pointed plastic objects
g)			combination of a), e), f)
h)			bring the strings into resonance with a steel spring. The spring is to be pushed and thus set in motion
i)			glissando "pizzicati" (fingernails)
k)			tremolo "pizzicati" (fingernails)
l)			bring strings into resonance with small cymbal (antique cymbal)
m)			note clusters on the keyboard
n)			strike the wooden parts of the piano with a wooden hammer

Figura 107: Instruções para *Jeux 2*.

Ramati especifica detalhadamente as possíveis variáveis da interpretação e performance: diz até mesmo que a vestimenta dos intérpretes deve ser “atual”. As letras e os números, por exemplo, devem ser falados durante a performance ou durante uma parte dela, e sempre na língua nativa do instrumentista. Se a letra é pequena, deve ser lida em *pianissimo*, se é grande, fala-se mais forte.

O compositor também indica que a partitura deve ser projetada em suas quatro posições em quatro telas grandes. Os quadrados podem ser lidos em direção horizontal ou vertical. Segundo Ramati, apenas os dois quadrados que contém imagens figurativas podem ser deixados de lado ou então serem considerados como uma oportunidade para pequenas cadências e/ou ação pantomímica.

Este grafismo é direcionado ao código, pois não restam dúvidas quanto ao que deve ser feito, há poucas brechas interpretativas. Até as partes mais livres são claramente identificadas. O compositor menciona a palavra “cadência”, que pode ser análoga ao nosso conceito de improvisação nesse contexto.

CONCLUSÕES

No decorrer desta pesquisa, vimos que o grafismo musical esteve imerso no contexto das vanguardas artísticas da primeira metade do século XX, de maneira indissociável. Os compositores norte-americanos da chamada Escola de Nova York, pioneiros na criação do grafismo como notação musical, estiveram especialmente ligados ao Expressionismo Abstrato e à Action Painting, movimentos das artes visuais que se destacaram no ambiente dos EUA e exerceram grande influência também na Europa nas décadas de 1950 e 1960.

Estas vanguardas artísticas, principalmente nas artes visuais e na literatura, fizeram uso extenso do acaso e da imprevisibilidade em suas obras, criando noções de abertura, mobilidade, indeterminação e aleatoriedade na música. Com isso, surgiram diversos procedimentos para inserção destas noções na composição, dentre os quais a notação grafista é um exemplo. As idéias de obra como processo, de intuição, de espontaneidade e de improvisação também permeiam estas noções e, conseqüentemente, permeiam o que se entende pelo grafismo.

Durante a pesquisa, observamos a ampla variação de liberdade e controle interpretativo que as obras grafistas oferecem. Apesar das divergências estéticas apontadas, a produção do grafismo foi bastante diversa tanto nos EUA quanto na Europa. Notamos a existência de dois tipos gerais de grafismo, que exercem funções diferentes e representam direcionamentos composicionais distintos, porém possivelmente coexistentes. Com base nas delimitações definidas para esta pesquisa, fizemos uma análise das principais manifestações da notação grafista, definindo uma tipologia básica para a mesma. Denominamos os dois tipos como grafismo-código e grafismo-estímulo: um vai em direção à codificação e o outro, à estimulação. Neste sentido, o aspecto código privilegia o controle pré-estabelecido e o aspecto estímulo visa a liberdade interpretativa.

O grafismo-estímulo se direciona ao estímulo interpretativo, introduzindo indeterminação na música por meio de registros gráficos não-habituais na partitura. Vimos que, através deste grafismo, o compositor concede ao intérprete, em maior ou menor grau, uma certa responsabilidade na criação musical, tornando-o um co-criador da obra. Com este caráter, a notação grafista promove uma relação aberta entre compositor, executante e público, chegando até mesmo a suscitar dúvidas quanto a estes próprios papéis anteriormente fixados e bem delimitados pela história da música.

O grafismo-código se direciona à simbolização através de registros gráficos identificados como códigos particulares que correspondem a alguma sonoridade mais ou menos pré-concebida. Este tipo é utilizado quando, por exemplo, o compositor pretende designar uma sonoridade específica, não contemplada pelos símbolos musicais já existentes em sua configuração habitual.

Vimos que, principalmente quando o grafismo apresenta maior indeterminação dos elementos musicais correspondentes, diversos autores manifestam a idéia de que este requer uma improvisação por parte do intérprete, e outros, não concordam com isso. Tomamos como base a partitura totalmente grafista *December 1952*, de Earle Brown, a principal referência das polêmicas que circundam o grafismo, também por apresentar um grau mínimo de determinação dos elementos musicais. Brindle afirma que “qualquer performance [desta] obra será uma improvisação” (BRINDLE, 1987, p. 89). No entanto, o termo “improvisação” é tido como inadequado para o contexto das obras grafistas na visão de Salzman. Este autor manifesta claramente sua opinião contrária, dizendo que a partitura grafista “não pode ser confundida com improvisação”, pois são “apenas situações de escolha controlada” (SALZMAN, 1988, p. 161).

Após a contextualização histórica e estética do Capítulo 1, e o estudo dos conceitos pertencentes ao âmbito musical do período delimitado no Capítulo 2, a questão principal da

pesquisa se baseou justamente nesta controvérsia, explicitada no Capítulo 3. Procuramos entender por que o grafismo poderia ou não envolver a situação de improvisação, e qual seria a diferenciação desta em relação à situação de escolha controlada mencionada por Salzman.

Para isso, estudamos as idéias inerentes aos conceitos de improvisação e de escolha controlada. Vimos que a **improvisação** traz consigo as idéias de espontaneidade, criatividade, invenção e decisão instantânea, pois em geral diz respeito a algo que realizamos com pouca ou nenhuma preparação prévia. Entendemos que a improvisação musical, em seu sentido amplo, é um processo de criatividade instantânea no ato da performance. Notamos que o uso impróprio do termo relacionado ao grafismo acontece quando se considera o sentido restrito da palavra, no qual a improvisação é baseada em padrões estilísticos, ou também o inverso, quando esta pretende ser uma invenção totalmente livre de qualquer controle ou limitação. A partir disso, verificamos que a improvisação mesma consiste em situação de escolha controlada, pois o processo de criatividade instantânea característico da improvisação envolve escolhas interpretativas controladas pelo executante no momento da performance.

Observamos que, no contexto do grafismo, a situação de **escolha controlada** é criada pelo compositor e direcionada ao intérprete, portanto, acaba controlada pelos dois. O compositor faz escolhas composicionais e determina limites interpretativos. O intérprete, à sua maneira, faz escolhas interpretativas (que podem ter caráter composicional, no caso das partituras pouco determinadas) e decide qual será o procedimento performático. Contudo, uma situação de escolha controlada não necessariamente envolve improvisação, pois o conceito de escolha controlada é aplicado ao grafismo desde o âmbito de sua composição e o conceito de improvisação se refere mais propriamente ao âmbito de sua performance.

Desta forma, percebemos a aplicação da hipótese da pesquisa, na qual o grafismo pressupõe tanto uma situação de improvisação quanto uma situação de escolha controlada, pois as duas idéias possuem relações de similaridade e conjugação. Nesse sentido, de acordo



com a situação que o compositor cria para o grafismo, o intérprete pode controlar se suas escolhas serão pré-concebidas e preparadas, sem improvisação, ou se serão planejadas para serem feitas durante a performance da obra, com improvisação. Isso faz com que seja inadequado afirmar que qualquer performance será uma improvisação, como pensou Brindle, ou dizer que são apenas situações de escolha controlada, como constatou Salzman. Em fato, cabem ao compositor e ao intérprete as decisões relativas ao processo da obra.

Verificamos diversos exemplos da notação grafista de compositores norte-americanos e europeus, aliados aos conceitos e contextos estéticos em que as obras estão imersas. Além disso, exemplificamos seu emprego específico na música eletroacústica e como recurso de efeito visual. Por fim, analisamos alguns exemplos para verificar se evidenciam aspectos referentes ao grafismo-estímulo ou grafismo-código, e se possibilitavam improvisação. Para a escolha das partituras, dispomos do critério da disponibilidade, privilegiando aquelas que tivemos acesso integral ao material original impresso, ou aquelas que possuíam análises mais detalhadas na bibliografia referente às obras.

Neste trabalho, não tratamos sobre teorias de visualidade, nem sobre como interpretar os elementos visuais do grafismo. No entanto, para o caso do grafismo-estímulo em especial, há contribuições interessantes das artes visuais. Em uma delas a aproximação com a música é declarada: a teoria dos elementos gráficos do pintor Wassily Kandinsky, explicitada em seu livro *Ponto e Linha sobre o Plano* (1997). Esta teoria pode ser fecunda como ferramenta de análise interpretativa. Além disso, Kandinsky pode fundamentar as idéias comuns existentes a respeito dos elementos que geralmente compõem este tipo de grafismo, tais como: tendência de permanecer, respectivamente, o eixo vertical/horizontal como altura/duração e sincronismo/diacronismo; preto/branco como dinâmica forte/fraca; ponto como som curto; e linha como som contínuo. Estes assuntos relacionados à performance propriamente dita, bem

como a utilização do grafismo na educação musical (mais especificamente no processo de aprendizagem da notação), são apontamentos interessantes para estudos futuros.

ABBACCHIANO, N. "Simbolo". In: *Dizionario de Filosofia*. Rimpresión colombiana. Traducción de Alfredo N. Gallati. Santafé de Bogotá (Colombia). Fondo de Cultura Económica, 1997.

APEL, W. (ed.); WHITE, J. R.; SOUCOURSCHILJEV, A. "Alcorno Music". In: *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Belknap, 1974, pp. 26-27.

ALPERSON, P. (ed.). *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1987.

ANTUNES, J. *Notação na música contemporânea*. ed. Brasília: Sistrara, 1988.

ASHWAI, G. et al. *Pictures of Music*. Mary and Leigh Block Museum of Art Northwestern University. Disponível em: <http://www.blockmuseum.northwestern.edu/picturesofmusic/>. Acesso em: 25 abr 2005.

BAILEY, D. *Jupiterbation: its nature and practice in music*. New York: Da Capo Press, 1983.

BEUT, L. et al. "Notation". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980, vol. 43, pp. 333-420.

BERIO, L. *Espectros sobre a música contemporânea*. Rossmi Dalmonde (trad.). Tradução de Alvaro Lencina e Letícia Zini Nunes. São Paulo: Civilização Brasileira, 1991.

BERNSTEIN, D. W. *John Cage and the Project of Modernity: A Transformation of the Twentieth-Century Avant-Garde*. Corvallis, California, fall 1999/spring 2000, n° 3. Adaptado de: *How common everyday: the music, poetry, and art of John cage*, publicação da University of Chicago. Disponível em: <http://www.comparat.org/cornell/11/bernstn/bernstn01.htm>. Acesso em: 31 jan. 2005.

_____. "Plurax". In: Stanley Sadie (ed.), *Grove Music Online*. Oxford (UK): Oxford University Press, 2004. Disponível em: <http://www.grovemusic.com/>. Acesso em: 31 jan. 2005.

BEZERRA, V. A. *História do jazz*. São Paulo, 2001. Disponível em: <http://www.jazz.com.br/>. Acesso em: 28 mar. 2005.

BLACK, R. "Contemporary Notation and Performance Practice: Three Difficulties". In: *Perceptual of New Music*, serials, 1982-3, vol. 25, n°1 e 2, pp. 117-46.

BOSSEUR, D. v. BOSSEUR, J. *Revolução: Música e o tempo contemporâneo desde 1945*. Paris: Spemore, 1979.

_____. *Revolução: Música e o tempo contemporâneo desde 1945*. Tradução de Maria José Belina Machado. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.

BOSSEUR, J. *La musique et le temps*. Paris: Des Vols, 1992a.

_____. *Facultades de la música contemporánea*. Paris: Miskay, 1992b.

_____. *Sound and the visual arts: interrelations between music and plastic arts today*. Paris: Des Vols, 1997.

BIBLIOGRAFIA

- ABBAGNANO, N. "Símbolo". In: *Diccionario de Filosofía*. Reimpresión colombiana. Traducción de Alfredo N. Galletti. Santafé de Bogotá (Colombia): Fondo de Cultura Económica, 1997.
- APEL, W. (ed.); WHITE, J. R.; BOUCOURECHLIEV, A. "Aleatory Music". In: *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Belknap, 1974, pp. 26-27.
- ALPERSON, P. (ed.). *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1987.
- ANTUNES, J. *Notação na música contemporânea*. Brasília: Sistrum, 1989.
- ASHWAL, G. et al. *Pictures of Music*. Mary and Leigh Block Museum of Art/NorthWestern University. Disponível em: <http://www.blockmuseum.northwestern.edu/picturesofmusic>. Acesso em: 25 abr 2005.
- BAILEY, D. *Improvisation: its nature and practice in music*. New York: Da Capo Press, 1993.
- BENT, I. et al. "Notation". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980, vol. 13, pp. 333-420.
- BERIO, L. *Entrevista sobre a música contemporânea*. Rossana Dalmonte (realiz.). Tradução de Álvaro Lorencini e Letizia Zini Nunes. São Paulo: Civilização Brasileira, 1981.
- BERNSTEIN, D. W. *John Cage and the Project of Modernity: A Transformation of the Twentieth-Century Avant-Garde*. Corner, California, fall-1999/spring 2000, nº 3. Adaptado de *Here comes everybody: the music, poetry, and art of john cage*, publicado por University of Chicago. Disponível em: http://www.cornermag.org/corner03/david_bernstein/bernstein01.htm Acesso em: 31 jan. 2005.
- _____. "Fluxus". In: Stanley Sadie (ed.), *Grove Music Online*. Oxford (UK): Oxford University Press, 2004. Disponível em: <http://www.grovemusic.com> Acesso em: 31 jan. 2005.
- BEZERRA, V. A. *História do jazz*. São Paulo, 2001. Disponível em: www.ejazz.com.br. Acesso em: 24 mar. 2005.
- BLACK, R. "Contemporary Notation and Performance Practice: Three Difficulties". In: *Perspectives of New Music*, Seattle, 1983-4, vol. 22, nº1 e 2, pp. 117-46.
- BOSSEUR, D. e BOSSEUR, J. *Révolutions Musicales: la musique contemporaine depuis 1945*. Paris: Sycomore, 1979.
- _____. *Revoluções Musicais: a música contemporânea depois de 1945*. Tradução de Maria José Bellino Machado. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.
- BOSSEUR, J. *Le sonore et le visuel*. Paris: Dis Voir, 1992a.
- _____. *Vocabulaire de la musique contemporaine*. Paris: Minerve, 1992b.
- _____. *Sound and the visual arts: intersections between music and plastic arts today*. Paris: Dis Voir, 1997.



- _____. *Musique et arts plastiques: interactions au XXe siècle*. Paris: Minerve, 1998.
- _____. *John Cage*. Seconde édition revue et augmentée. Paris: Minerve, 2000.
- BOTSTEIN, L. "Modernism". In: Stanley Sadie (ed.), *Grove Music Online*. Oxford (UK): Oxford University Press, 2004. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>> Acesso em: 31 jan. 2005.
- BOULEZ, P. "Alea". In: *Apontamentos de aprendiz*. Textos reunidos e apresentados por Paule Thévenin. São Paulo: Perspectiva, 1995, pp. 43-55.
- _____. *The Boulez-Cage correspondence*. Documents collected, edited and introduced by Jean-Jacques Nattiez et al.; translated and edited by Robert Samuels. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- BRINDLE, R. S. *The new music: the avant-garde since 1945*. 2ª ed. New York: Oxford University, 1987.
- _____. "Indetermination, hazard et musique aleatoire". Traduction de l'anglais: Benoit Greneche. In: *Les Cahiers du CIREM (Centre International de Recherches en Esthétique Musicale), Musique et aleatoire(s)*. Rouen, déc. 1990/mars 1991, n° 18-19, pp. 65-79.
- BROWN, E. "Sur la forme". In: *Musique en Jeu*. Paris, 1971, n. 3, pp. 29-44.
- CAGE, J. *Silence*. 2 ed. Middletown: Wesleyan University Press, 1974 (1 ed. 1961)
- _____. *A year from monday: new lectures and writings by John Cage*. London: Marion Boyars, 1985.
- _____. *De segunda a um ano: novas conferências e escritos*. Tradução de Rogerio Duprat, revista por Augusto de Campos. São Paulo: HUCITEC, 1985.
- CAMPOS, A. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CAMPOS, H. *Arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- CANDÉ, R. "Tendências da Nova Música". In: *História Universal da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, vol.2, pp. 363-97.
- CARDEW, C. *Stockhausen serves imperialism*. Londres: Latimer New Dimensions, 1974.
- CASTANET, P. A. "Earle Brown et la tendance aleatoire des années 50 aux USA". In: *Les Cahiers du CIREM (Centre International de Recherches en Esthétique Musicale), Musique et aleatoire(s)*. Rouen, déc. 1990/mars 1991, n° 18-19, pp. 27-36.
- CAUX, D., ATTON, C. F. "Treatise". In: Philippis, A. *Granuvox*.
- CAZNÓK, Y. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: UNESP, 2004.
- CHARLES, D. "L'interprète et le hasard". In: *Musique en Jeu*. Paris, 1971, vol. 3, pp. 45-51.
- CHAUDRON, A. *John Cage Database*. Amsterdam: 2005. Disponível em: <<http://www.johncage.info>>. Acesso em: 12 maio 2005.
- CISTERNINO, N. "Earle Brown, 'December 52': L'ensemble graphique". Tradução do italiano por Caroline Le Hericey e Pierre-Albert Castanet. In: *Les Cahiers du CIREM (Centre International de Recherches en Esthétique Musicale), Musique et aleatoire(s)*. Rouen, déc. 1990/mars 1991, n° 18-19, pp. 37-40.
- COLE, H. *Sounds and Signs: aspects of musical notation*. Oxford: Oxford University Press, 1974.

- COLI, J. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- COPE, D. *New Music Notation*. Dubuque, Iowa: Kendall/Hunt, 1976.
- _____. *New Music Composition*. New York: Schirmer, 1977.
- COPLAND, A. *A nova música*. Rio de Janeiro: Record, 1969.
- COTT, J. *Stockhausen: conversations with the composer*. New York: Simon and Schuster, 1973.
- COWELL, H. *New Musical Resources*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- DAHLHAUS, C. *Estética musical*. Lisboa: edições 70, 1991.
- _____. *Fundamentos de la História de la Música*. Barcelona: Ed. Gedisa, 2003.
- D'AMBROSIO, U. "Expressionismo nas ciências". In: *Pluriversu*. [S.l.] 2003. Disponível em: <<http://www.geocities.com/pluriversu/express.html>>. Acesso em: 10 abr. 2005.
- DANTAS, L. "Anarquismo". In: *Contracultura*. [S. l.], [2004?]. Disponível em: <http://www.contrac.hpg.ig.com.br/a_anarquismo.htm>. Acesso em: 10 abr. 2005.
- DELIO, T. "John Cage's *Variations II*". In: *Perspectives of New Music*. Seattle, 1980-1, vol. 19, pp. 351-71.
- _____. (ed.). *The music of Morton Feldman*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1996.
- DENYER, F. e FULKERSON, J. *The Ecstasy of the Moment*. In: *Morton Feldman Page*. [S. l.], 1997. Disponível em: <<http://www.cnvill.demon.co.uk/mfeom.htm>> Acesso em: 1 fev. 2005.
- DEWEY, J. *Lógica: teoria de la investigación*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1950.
- DORFLES, G. *O devir das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- DÜCHTING, H. *Paul Klee: Painting Music*. New York: Prestel, 1997.
- ECO, U. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 9ª ed. Tradução: Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *A Definição da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.
- _____. *Como se faz uma tese*. 15ª edição. São Paulo: Perspectiva, Coleção Estudos, 2000.
- ENTLER, R. *Poéticas do acaso: acidentes e encontros na criação artística*. Tese de Doutorado em Artes, USP, Escola de Comunicação e Artes, 2000.
- FELDER, D. "An interview with Stockhausen". In: *Perspectives of New Music*. Seattle, 1977, vol. 16/1, pp. 85-101.
- FELDMAN, M. "Entre Catégories". *Ecrits et paroles*. Texts réunis par Jean-Yves Bosseur et Danielle Cohen-Levinas. Paris: L'Harmattan, 1998, pp. 205-210.
- _____. *Give my regards to eighth street: collected writings of Morton Feldman*. Ed B.H. Friedman; afterword Frank O'Ohara. Cambridge: Exact Change, 2000.
- FERREIRA, M. R. *Modo de jogo: improvisação*. Dissertação de Mestrado em Artes. São Paulo: USP, Escola de Comunicação e Artes, 1996.
- FEISST, S. "Losing Control: Indeterminacy and Improvisation in Music since 1950". In: *New Music Box*, 2002. Disponível em: <<http://www.newmusicbox.org/article.nmbx?id=1653>>. Acesso em: 02 maio 2005.



- FORGET, M. "Du mutique a l'objectal: la notion de silence chez John Cage". In: *Les Cahiers du CIREM (Centre International de Recherches en Esthétique Musicale), Musique et silence*. Rouen, juin./sept./déc. 1994, n° 32-33-34, pp. 89-94.
- FRANCIS, André. *Jazz*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FRANÇOIS, J. "Writing without Representation, and Unreadable Notation". In: *Perspectives of New Music*. Seattle, 1992, vol. 30, n° 1, pp. 6-20.
- FUBINI, E. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Versión castellana: Carlos Guillermo Perez de Aranda. 2ª ed. Madrid: Alianza, 1990.
- GAUDIBERT, E. "Les silences – essay sur les diferentes catégories du silence musical". In: *Les Cahiers du CIREM (Centre International de Recherches en Esthétique Musicale), Musique et silence*. Rouen, juin./sept./déc. 1994, pp. 113-120.
- GENA, P. "Freedom in experimental music: the New York revolution". In: *TriQuarterly* 52, fall 1981, Evanston, IL, Northwestern University Press, pp. 223-43. Disponível em: <<http://www.artic.edu/~pgena/frexpms.html>>. Acesso em: 12 maio 2005.
- GOEHR, L. *The imaginary museum of musical works: an essay in the Philosophy of Music*. New York: Oxford University Press, 1992.
- GOLEA, A. *La musica de nuestro tiempo*. Mexico: Era, 1967.
- GORDON, J. *Art of the States*. Boston: WGBH Radio/Educational Foundation, 2005. Disponível em: <http://www.artofthestates.org/index.html>. Acesso em: 11 maio 2005.
- GREGORY B. (ed.). *La idea como arte*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1977.
- GRIFFITHS, P. *Modern Music and after: the avant-garde since 1945*. New York: George Braziller, 1989.
- _____. *Enciclopédia da música do século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- _____. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- _____. "Aleatory". In: Stanley Sadie (ed.), *Grove Music Online*. Oxford (UK): Oxford University Press, 2004. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>> Acesso em: 31 jan. 2005.
- _____. "Aleatory". In: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980, pp. 237-242.
- GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. *História da música ocidental*. 2ª ed. Tradução: Ana Luisa Faria. Lisboa: Gradiva, 2001.
- GUACCERO, D. "‘L’Alea’, du son au signe graphique". In: *Les Cahiers du CIREM (Centre International de Recherches en Esthétique Musicale), Musique et aleatoire(s)*. Rouen, déc. 1990/mars 1991, n° 18-19, pp. 9-24.
- GUERIN, M. *O que é uma obra*. Tradução de Claudia Schilling. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1977.
- HEISENBERG, W. *Física e filosofia*. 4ª ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1999.
- HOBSBAWM, E. *A Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. 2ª ed. Tradução:



- Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- HORSLEY, I. et al. "Improvisation". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). London: Macmillan, 1980, pp. 31-56.
- HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva/Instituto Antonio Houaiss, 2004. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm>>. Acesso em: 23 abr. 2005.
- HULLE, D. V. "Joyce, James". In: *The Literary Encyclopedia*. University of Antwerp, 2002. Disponível em: <<http://www.litencyc.com/php/speople.php?rec=true&UID=5181>>. Acesso em: 25 abr. 2005.
- KANDINSKY, W. *Ponto e Linha sobre o Plano: contribuição à análise dos elementos da pintura*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Versão francesa de 1970 por Suzanne e Jean Leppien do original alemão.
- KARKOSHKA, E. *Notation in New Music*. Translated from the German by Ruth Koenig. London: Universal Edition, 1972.
- _____. "Aspects of group improvisation". Translated by Carl Bergstrøm-Nielsen. In: *IIMA: International Improvised Music Archive*. [S. l.], 1999. Disponível em: <http://www20.brinkster.com/improarchive/ek_aspects.htm>. Acesso em: 11 maio 2005.
- KURKELA, K. "Score, vision, action". In: *Contemporary Music Review*. United Kingdom, 1989, vol. 4, p. 417-435.
- LACOSTE, J. *A Filosofia da Arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- LANSKY, P.; PERLE, G.; HEADLAM, D. "Atonality". In: Stanley Sadie (ed.), *Grove Music Online*. Oxford (UK): Oxford University Press, 2004. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>> Acesso em: 31 jan. 2005.
- LIGABUE, M. "Sound and Sign: some notes and reflections on the modalities of signification in music". In: *Contemporary Music Review*, United Kingdom, 1998, vol. 17, part 2, pp. 35-46.
- LOTRINGER, S. "Becoming Duchamp". In: *tout-fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal*. New York, CyberArtSciencePress, Art Science Research Laboratory, may 2000, vol. 1, issue 2.
- LUCIE-SMITH, E. *Visual arts in the twentieth century*. Upper Sadddle River, NJ: Prentice Hall, c1996.
- _____. *Movements in art since 1945*. London: Thames and Hudson, 2001.
- LUKOSZEVIEZE, A. "Philip Corner: an introduction". In: *Resonance Magazine*, London, London Musicians Collective, dec. 1998, vol. 7, n. 1. Disponível em: <www.l-m-c.org.uk/texts/corner.html>. Acesso em: 12 maio 2005.
- MACONIE, R. *The Works of Karlheinz Stockhausen*. 2nd ed. Oxford: Clarendon, 1990.
- MATHON, G. "'Aria' de John Cage". In: *Les Cahiers du CIREM (Centre International de Recherches en Esthétique Musicale), Musique et aleatoire(s)*. Rouen, déc. 1990/mars 1991, n° 18-19, pp. 41-49.
- MAUCERI, F. X. "From Experimental Music to Musical Experiment". In: *Perspectives of New Music*, Seattle, 1997, vol. 35, n° 1, pp. 187-204.
- MÉDIATHÈQUE DE L'IRCAM. Paris, Centre Pompidou, 2005. Disponível em:

- <<http://mediatheque.ircam.fr/index.html>> Acesso em: 23 abr. 2005.
- MELLO, Chico. "Precisión y anarquía en Feldman". In: *Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral*. Santa Fe (Argentina), dez. 1995, nº 4. Traducción del portugués: Ornar Cortado. Disponível em : <<http://www.argiropolis.com.ar/secciones/musica/Mello.htm>> Acesso em: 1 fev. 2005.
- MENEZES FILHO, F. *Música eletroacústica: história e estéticas*. São Paulo: EDUSP, 1996. _____ . *Apoteose de Schoenberg*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê, 2002.
- MINK, J. *Marcel Duchamp, 1887-1968: a arte como contra-arte*. Kohn: Taschen, 2000.
- MORGAN, R. P. *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europa and America*. Serie: The Norton introduction to music history. New York/London: W. W. Norton & Company, 1990.
- MORTON FELDMAN. In: Stanley Sadie (ed.), *Grove Music Online*. Oxford (UK): Oxford University Press, 2004. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>> Acesso em: 31 jan. 2005.
- NEIGHBOUR, O.W. "Schoenberg, Arnold". In: Stanley Sadie (ed.), *Grove Music Online*. Oxford (UK): Oxford University Press, 2004. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>> Acesso em: 1 fev. 2005.
- NETTL, B. "Thoughts on improvisation: a comparative approach". In: *The Musical Quaterly*. New York, Schirmer, jan. 1974, vol. LX, n. 1, pp. 1-19.
- NICHOLLS, D. "Brown, Earle (Appleton)". In: Stanley Sadie (ed.), *Grove Music Online*. Oxford (UK): Oxford University Press, 2003. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>> Acesso em: 31 jan. 2005.
- BERGSTROM-NIELSEN, C. "New Music and Improvisation". In: *Intuitive Music Homepage*. Denmark: 1998. Disponível em: <<http://hjem.get2net.dk/intuitive/cart1.htm>>. Acesso em: 10 maio 2005.
- NIETZSCHE, F. *The will to power*. Translation: Walter Kaufmann. New York: Vintage, 1967.
- NOTATION. In: Stanley Sadie (ed.), *Grove Music Online*. Oxford (UK): Oxford University Press, 2003. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>> Acesso em: 31 jan. 2005.
- NUNN, T. *Wisdom of the impulse on the nature of musical free improvisation*. 1998 (pdf edition 2004)
- NYMAN, M. *Experimental Music: Cage and Beyond*. New York: Schirmer, 1981.
- OSBORNE, H. *Estética e teoria da arte: uma introdução histórica*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.
- PAZ, J. C. *Introdução à musica de nosso tempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- PEDROSA, M. *Mundo, Homem, arte em crise*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- PEDROSA, M. e ARANTES, O. (org.). *Forma e Percepção Estética: textos escolhidos II*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- PIANA, G. *A Filosofia da Música*. Tradução: Antonio Angonese. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- POGGIOLI, R. *The theory of the avant-garde*. Translated from the Italian by Gerald



- Fitzgerald. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, c1968.
- POSTMODERNISM. In: Stanley Sadie (ed.), *Grove Music Online*. Oxford (UK): Oxford University Press, 2004. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>> Acesso em: 31 jan. 2005.
- POTTER, K. *Four musical minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Cambridge, UK; New York: Cambridge University, 2000.
- _____. "Minimalism". In: Stanley Sadie (ed.), *Grove Music Online*. Oxford (UK): Oxford University Press, 2004. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>> Acesso em: 31 jan. 2005.
- POULARD, G. "Le silence appelle l'ecoute". In: *Les Cahiers du CIREM (Centre International de Recherches en Esthétique Musicale), Musique et silence*. Rouen, juin/sept./déc. 1994, pp. 157-162.
- PRATT, A. "Nihilism". In: *The Internet Encyclopedia of Philosophy*. Daytona Beach, FL (USA), 2001. Disponível em: <<http://www.iep.utm.edu/n/nihilism.htm>>. Acesso em: 10 abr. 2005.
- PRESCIVALLE, T. "Principais idéias anarquistas". In: *Anarquismo*. [S. l.], 1997. Disponível em: <<http://www.geocities.com/CapitolHill/Lobby/3526/anarcprinc.html>> Acesso em: 10 abr. 2005.
- PRITCHETT, J. *The music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- PRITCHETT, J.; KUHN, L. "John Cage". In: Stanley Sadie (ed.), *Grove Music Online*. Oxford (UK): Oxford University Press, 2004. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>> Acesso em: 31 jan. 2005.
- RAHN, J. (ed.). *Perspectives on musical aesthetics*. New York: W. W. Norton & Company, 1994.
- RIBEIRO, M. C. S. M. *A improvisação do intérprete face à grafia contemporânea de Ernest Widmer*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Música, 1985.
- RICHTER, H. *Dada: arte e antiarte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ROCHA, F. O. *A improvisação na música indeterminada: análise e performance de três obras brasileiras para percussão*. Dissertação de Mestrado em Música, orientador: Prof. Dr. Mauricio Loureiro. Escola de Música, UFMG, MG, 2001.
- ROCKWELL, J. "Experimental Music". In: *The New Grove Dictionary of American Music*. London: Macmillan, 1986, pp. 91-95.
- RUCH, A. "Morton Feldman: neither words and music for Samuel Beckett". In: *The Modern Word; Apmonia*. [S. l.], 2001. Disponível em: <http://www.themodernword.com/beckett/beckett_feldman.html>. Acesso em 25 de mar. 2005.
- SABATIER, F. *Miroirs de la musique: la musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts*. Paris: Fayard, 1995.
- SALLES, F. *Imagens musicais ou música visual*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica. Orientador: José Luiz Martinez. São Paulo: PUC, 2002. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/filipe/tesemestrado/index.htm>>. Acesso em: 17 abr 2005.

- SALZMAN, E. *Twentieth-century music: an introduction*. 3rd ed. New Jersey: Prentice Hall, 1988.
- _____. *Introdução à música do século XX*. Tradução de Marco Aurélio de Moura Matos, da 1^a ed. de 1967. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.
- SAMSON, J. "Avant-Garde". In: Stanley Sadie (ed.), *Grove Music Online*. Oxford (UK): Oxford University Press, 2004. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>> Acesso em: 31 jan. 2005.
- SARMIENTO, J. A (dir.; ed.). *Arte Sonoro*. Cuenca (Espanha), Universidad de Castilla La Mancha, Facultad de Bellas Artes, 2004?. Disponível em: <<http://www.uclm.es/artesonoro/paik/html/time.html>>. Acesso em: 10 maio 2005.
- SCHEYDER, P. "Improvisation et hasard". In: *Les Cahiers du CIREM (Centre International de Recherches en Esthétique Musicale), Musique et aleatoire(s)*. Rouen, n° 18-19, déc.1990/mars 1991, pp. 123-126.
- SCHLOEZER, B.; SRIABINE, M. *Problemas de la música moderna*. Traducción de María y Oriol Martorrel. Barcelona: Seix Barral, 1973. Original francês de 1959.
- SCHOENBERG, A. *Style and Idea*. California: California University, 1984.
- SEEGER, C. *Studies in musicology: 1935-1975*. Berkeley: University of California, 1977.
- SEKEFF, M. L. (org.). *Arte e Cultura: estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.
- SEVERINO, E. "O Existencialismo". In: *A filosofia contemporânea*. Lisboa: Edições 70, 1987, pp. 239-261.
- SHIINA, R. "Deux silences chez John Cage". In: *Les Cahiers du CIREM (Centre International de Recherches en Esthétique Musicale), Musique et silence*. Rouen, juin./sept./déc. 1994, pp. 95-100.
- _____. "Hasard et temps dans la musique". In: *Les Cahiers du CIREM (Centre International de Recherches en Esthétique Musicale), Musique et aleatoire(s)*. Rouen, n° 18-19, déc. 1990/mars 1991, pp. 51-63.
- SIMMS, B. R. *Music of the Twentieth Century: style and structure*. New York: Schirmer, 1986.
- SMITH, Sylvia e Stuart. "Visual Music". In: *Perspectives of New Music*. Seattle, 1982, vol. 20, n° 1 e 2, p. 75-93.
- SOLOMON, L. "Improvisation II". In: *Perspectives of New Music*. Seattle, 1986, vol. 24, n° 2, pp. 224-35.
- STEHMAN, J. *História da música européia*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, c1964.
- STOCKHAUSEN, K. "Plus-Minus". *Tradition ends, tradition begins*. 2003-2004 Season. Internet Concert Project. Bloomingdale School of Music. Disponível em: <<http://www.bsmny.org/icp/03-04/stockhausen/plusminus.html>>. Acesso em: 03 maio 2005.
- STRAVINSKY, I. *Poética musical em seis lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- STRICKLAND, E. "Young, La Monte (Thornton)". In: Stanley Sadie (ed.), *Grove Music Online*. Oxford (UK): Oxford University Press, 2004. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>> Acesso em: 31 jan. 2005.

- STUCKENSCHMIDT, H. H. *La musique du XXe siècle*. Texte français de Gaston Duchet-Suchaux e Paule Druilhe. Paris: Hachette, 1969.
- TÁPIES, A. *El arte contra la estética*. Tradución Joaquim Sempre. Barcelona: Ariel, 1978.
- TERRA, V. *Acaso e aleatório na música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*. São Paulo: EDUC/FAPESP, 2000.
- THORNTON, S. "Sigmund Freud", In: *The Internet Encyclopedia of Philosophy*, [S. l.], 2001. Disponível em: <<http://www.iep.utm.edu/f/freud.htm>>. Acesso em: 10 abr. 2005.
- TOLSTOI, L. *O que é a arte?* Tradução: Yolanda Steidl de Toledo, Yun Jung Im. São Paulo: Experimento, 1994.
- TOMÁS, L. *Ouvir o lógos: música e filosofia*. São Paulo: UNESP, 2002.
- ULMAN, E. "The music of Sylvano Bussotti". In: *Perspectives of New Music*. Seattle, 1996, vol. 34, nº 2, pp. 186-201.
- WARD, D. *Anarchy Archives*. [S. l.], 1996. Disponível em: <http://dwardmac.pitzer.edu/anarchist_archives/index.html> Acesso em: 10 abr. 2005.
- WATANABE, R. T. *Introduction to Music Research*. New Jersey: Prentice-Hall, 1967.
- WELSH, J. P. "Open Form and Earle Brown's *Modules I and II* (1967)". In: *Perspectives of New Music*. Seattle, 1994, vol. 32, nº 1, pp. 254-90.
- WHITICKER, M. "Morton Feldman: conversation without Cage". In: *Morton Feldman Page*. [S. l.], 1989. Disponível em: <<http://www.cnvill.demon.co.uk/mfwhtckr.htm>> Acesso em: 1 fev. 2005.
- WHITTALL, A. *Musical Composition in the Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, 1999.
- WIND, Edgar. *Arte y anarquia*. Version castellana de Salustiano Maso. Madrid: Taurus, c1986.
- VICTORINO, Paulo. *Glossário sobre Artes*. São Paulo, [2000?]. Disponível em: <http://www.pitoresco.com.br/art_data/index.htm> Acesso em: 12 fev. 2005.
- YANOW, S. *Avant-garde jazz*. [S. l.], 2005. Disponível em: <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=77:7725>>. Acesso em: 24 mar. 2005.
- ZAMPRONHA, E. S. "Onde está a música?". In: *ARTEunesp*. São Paulo, 1996, vol.12, pp. 115-33.
- _____. *Notação, Representação e Composição: um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000.
- ZANATTA, R. *O id e o inconsciente coletivo: questões a Freud, Jung e Lacan*. São Paulo, 1999. Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br/Artigos/idcoleti.html>> Acesso em: 11 abr. 2005.
- ZINN, D. *The structure & analysis of the modern improvised line*. New York: Excelsior Music; Bryn Mawr, PA: Sole; T. Presser, c1981.

ICONOGRAFIA

ARP, J. *Colagem com quadrados arranjados de acordo com as leis do acaso*. 1916-17.

Colagem. Disponível em:

<http://www.moma.org/press/departments/drawings/drawings_arp.html>. Acesso em: 22 nov. 2004.

BALL, H. *Karawane*. 1917. Texto. Disponível em:

<<http://www.ubu.com/historical/sound/ball.html>>. Acesso em: 22 nov. 2004.

BOCCIONI, U. *Dinamismo de um ciclista*. 1913. Pintura. Disponível em:

<<http://www.csulb.edu/~karenk/20thcwebsite/438mid/ah438mid-Full.00066.html>>. Acesso em: 22 nov. 2004.

BRAQUE, G. *Formas Musicais*. 1913. Pintura. Disponível em:

<http://k_kenar.webpark.pl/braquel.htm>. Acesso em: 22 nov. 2004.

BROWN, E. Performance de *Calder Piece*. Fotografia. Disponível em:

<<http://www.improvis.org/walden/Timelines.htm>>. Acesso em: 22 nov. 2004.

CALDER, A. *Mobile*. 1948. Escultura. Disponível em:

<http://www.artsconnected.org/toolkit/images/alexander_calder.jpg>. Acesso em: 22 nov. 2004.

CROTTI, J. *Viagem Cósmica*. 1922. Pintura. Disponível em:

<<http://www.astroarte.it/astroarte/artivisive/storia/img/crotti-viaggiocosmico.jpg>>. Acesso em: 22 nov. 2004.

ERNST, M. *Napoleão no deserto*. 1941. Pintura. Disponível em: <[http://www-](http://www-inc.usc.edu/~brannon/pix/max-ernst/napoleon_in_the_desert_1941.jpg)

[inc.usc.edu/~brannon/pix/max-ernst/napoleon_in_the_desert_1941.jpg](http://www-inc.usc.edu/~brannon/pix/max-ernst/napoleon_in_the_desert_1941.jpg)>. Acesso em: 22 nov. 2004.

DALI, S. *Premonição da Guerra Civil*. 1936. Pintura. Disponível em:

<<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=4504240>>. Acesso em: 22 nov. 2004.

DE KOONING, W. *Gotham News*. 1955. Pintura. Disponível em:

<<http://www.albrightknox.org/ArtStart/Kooning.html>>. Acesso em: 22 nov. 2004.

DUCHAMP, M. *La mariée mise à nu par ses célibataires même*. 1912. Pintura. Disponível em:

<<http://www.luxflux.net/artists/duchamp/l-glass.JPG>>. Acesso em: 22 nov. 2004.

_____. *Fonte*. 1917. Ready-made. Disponível em:

<<http://ee.eng.usf.edu/snider/light/artist/Duchamp/duchampurinal.jpg>>. Acesso em: 22 nov. 2004.

GOGH, V. *O quarto*. 1888. Pintura. Disponível em:

<<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/gogh/>>. Acesso em: 22 nov. 2004.

JANCO, M. *Os tabletes*. 1918. Pintura. Disponível em:

<http://www.hmscrown.com/fine_art/Marcel_Janco.html>. Acesso em: 22 nov. 2004.

JOHNS, J. *Três bandeiras*. 1958. Encáustica sobre tela. Disponível em:

- <http://www.sciences-po.fr/cartographie/cartographie_html/5_page5theorie/02_IMAGE_ET_VV_HTML/08_v_v_jasper_johns.html>. Acesso em: 22 nov. 2004.
- KANDINSKY, W. *Composição VIII*. 1923. Pintura. Disponível em: <<http://witcombe.sbc.edu/modernism/images/kandinsky-composition8.jpg>>. Acesso em: 22 nov. 2004.
- LE CORBUSIER, *Capela Notre Dame du Haut*, Ronchamps (França). 1955. Fotografia. Disponível em: <http://www.digischool.nl/kleioscoop/le_corbusier.htm>. Acesso em: 22 nov. 2004.
- MACIUNAS, G. *Manifesto Fluxus*. Texto. Disponível em: <<http://www.medienkunstnetz.de/works/fluxus-manifest/>>. Acesso em: 22 nov. 2004.
- MAGRITTE, R. *A condição humana*. 1935. Pintura. Disponível em: <<http://www.csulb.edu/~dbrown/spring99/phil415/images/magritte.Human%20Condition.JPG>>. Acesso em: 22 nov. 2004.
- MALEVITCH, K. *Quadrado preto sobre fundo branco*. 1915. Pintura. Disponível em: <<http://www.centrepompidou.fr/images/oeuvres/XL/3I01502.jpg>>. Acesso em: 22 nov. 2004.
- MALLARMÉ, S. *Un coup de dés* (excerto). 1897. Texto. Disponível em: <<http://www.revijasrp.si/knrevsrp/revsrp41/stema41/lenom41.jpg>>. Acesso em: 22 nov. 2004.
- MARINETTI, F. *Words-in-Freedom (Irredentismo)*. 1912. Meios mistos. Disponível em: <<http://www.atelier-rc.com/Atelier.RC/b-dayCalendar/12.22-Marinetti-Irredent.jpg>>. Acesso em: 22 nov. 2004.
- MASSON, A. *Os pássaros sacrificados*. 1954. Pintura. Disponível em: <http://www.bc.edu/bc_org/rvp/pubaf/chronicle/v10/ja17/masson1.jpg>. Acesso em: 22 nov. 2004.
- MIRÓ, J. *Carnaval de Harlequin*. 1925. Pintura. Disponível em: <<http://www.phy.hr/~laci/paint/Miro/miro.carnival-harlequin.jpg>>. Acesso em: 22 nov. 2004.
- MONDRIAN, P. *Composição A*. 1923. Pintura. Disponível em: <<http://witcombe.sbc.edu/modernism/images/mondrian-compositionA.jpg>>. Acesso em: 22 nov. 2004.
- MUNCH, E. *O grito*. 1893. Pintura. Disponível em: <<http://perso.wanadoo.fr/listephilo/munch.jpeg>>. Acesso em: 22 nov. 2004.
- PICABIA, F. *Parada amorosa*. 1917. Pintura. Disponível em: <<http://www.elgatoconbotas.com.sv/Francis%20Picabia%20AMOROUS%20PARADA.jpg>>. Acesso em: 22 nov. 2004.
- PICASSO, P. *Les Demoiselles d'Avignon*. 1907. Pintura. Disponível em: <<http://www.cpo.cnr.it/picasso.jpg>>. Acesso em: 22 nov. 2004.
- _____. *Guernica*. 1937. Pintura. Disponível em: <<http://www.terra.es/personal/asg00003/picasso/grguer2.jpg>>. Acesso em: 22 nov. 2004.
- POLLOCK, J. *Lavender Mist*. 1950. Pintura. Disponível em: <<http://www.thesalmons.org/lynn/pollock.lavender-mist.jpg>>.

POLLOCK at work in studio. Fotografia. Disponível em:

<http://www.georgetown.edu/faculty/irvinem/visualarts/Image-Library/Pollock/pollock-at_work_in_studio-1950.jpg>. Acesso em: 22 nov. 2004.

SÍMBOLO da anarquia no jardim da casa de Pollock. Fotografia. Disponível em:

<http://solidstate.physics.sunysb.edu/lees2002/photos/pollock/pollock2002_1017_155434AA.JPG>. Acesso em: 22 nov. 2004.

OLDENBURG, C. *Lipsticks in Picadilly Circus*. 1966. Meios mistos. Disponível em:

<http://www.tate.org.uk/collection/T/T01/T01694_8.jpg>. Acesso em: 22 nov. 2004.

RAUSCHENBERG, R. *Estate*. 1968. Meios mistos. Disponível em: <<http://www.sauerthompson.com/junkforcode/archives/RauschenbergRVH4Estate.jpg>>. Acesso em: 22

nov. 2004.

RAY, M. *The Rope Dancer Accompanies Herself with Her Shadows*. 1915. Litografia.

Disponível em:

<<http://www.msubillings.edu/art/images/Dada/Man%20Ray,%20The%20Rope%20Dancer%20Accompanies%20Herself%20with%20Her%20Shadows.jpg>>. Acesso em: 22 nov. 2004.

ROTHKO, M. N. 2. 1962. Pintura. Disponível em:

<<http://www.georgetown.edu/faculty/irvinem/visualarts/Image-Library/Rothko/rothko-no-2-1962.jpg>>. Acesso em: 22 nov. 2004.

RUSSOLO L., MARINETTI F., PIATTI U. *Intonarumori* (Russolo and friends). Autores a partir da esquerda. 1913. Fotografia. Disponível em:

<<http://emfinstitute.emf.org/exhibits/images/russolo&friends190.jpg>>. Acesso em: 22 nov. 2004.

RUSSOLO, L. *Dinamismo de um trem*. 1912. Pintura. Disponível em:

<<http://www.uessearte.it/images/velocita/Russolo.jpg>>. Acesso em: 22 nov. 2004.

TZARA, T. *Poster Salon Dada*. 1921. Texto. Disponível em: <<http://perso.univ-lyon2.fr/~edbreuil/images/typodada/salondada.jpg>>. Acesso em: 22 nov. 2004.

WARHOL, A. *Marilyn Monroe*. 1967. Meios mistos. Disponível em: <http://www.sciences-po.fr/cartographie/cartographie_html/5_page5theorie/02_IMAGE_ET_VV_HTML/13_v_v_warhol_marilyn.jpg>. Acesso em: 22 nov. 2004.

YOUNG, L. M. *Peça para piano para David Tudor #1*. 1960. Fotografia. Disponível em:

<<http://www.uclm.es/artesonoro/lamonteyoung/html/tudor1.html>>. Acesso em: 22 nov. 2004.

PARTITURAS ILUSTRADAS

- BAYLE, F. *Rosace 5* (excerto da partitura de sonorização). Música eletroacústica. 1973. Extraído de Zampronha, 2000, p. 103.
- BOULEZ, P. *Terceira Sonata para piano* (excerto). Piano. 1957. Extraído de <http://www.themodernword.com/joyce/music/boulez_sonata.html>
- BROWN, E. *December 1952*. Folio. Original 1952. Sem instrumentação. New York: Association Music Publishers. 1961.
- _____. *4 Systems: for David Tudor on a Birthday*. Piano e/ou outros instrumentos ou mídia sonora. Original 1954. New York: Association Music Publishers. 1961.
- _____. *Available Forms II* (excerto). Multi-orquestra. 1962. Extraído de Brindle, 1987, p. 179.
- _____. *Calder Piece*. Grupo de câmara. 1963-66. Extraído de <<http://www.earle-brown.org/works.focus.php?id=33>>.
- BRÜN, H. *Mutatis Mutandis* (nº 31). Sem instrumentação. 1968. Extraído de <<http://www.herbertbrun.org/Gallery01/Gallery01FrameSet.html>>
- BUSSOTTI, S. *La passion selon Sade*. Ópera (Mystère de chambre). 1966. Extraído de Brindle, 1987, p. 88.
- _____. *Peça para piano para David Tudor n. 3*. Sette Fogli: una collezione occulta. Coleção de partituras. Piano. Vienna: Ricordi/Universal, 1959.
- _____. *Per Tre Sul Piano*. Piano. Sette Fogli Sette Fogli: una collezione occulta. Coleção de partituras. London: Universal, 1963.
- CACIOPPO, G. *Cassiopeia*. Sem instrumentação. 1962. Extraído de <<http://nastystart.org/images/news/picturesofmusic09132004.jpg>>.
- CAGE, J. *Concerto para Piano Preparado e Orquestra* (excerto). De zero a treze instrumentistas. 1957-58. Extraído de Pritchett, 1999, p. 64.
- _____. “Solo para Piano”. *Concerto para Piano Preparado e Orquestra*. 1957-58. Extraído de Pritchett, 1999, p. 115.
- _____. “Notação BT”. *Concerto para Piano Preparado e Orquestra*. 1957-58. Extraído de Pritchett, 1999, p. 121.
- _____. “Notação BV”. *Concerto para Piano Preparado e Orquestra*. 1957-58. Extraído de Pritchett, 1999, p. 136.
- _____. “Notação AR”. *Concerto para Piano Preparado e Orquestra*. 1957-58. Extraído de Pritchett, 1999, p. 123.
- _____. *Music Walk*. Para um ou mais pianistas que também tocam rádios e produzem sons auxiliares cantando ou outro meio. 1958. Extraído de Pritchett, 1999, p. 127.
- _____. *Variations I*. Qualquer número de executantes, qualquer tipo ou número de instrumentos. 1958. Extraído de <<http://www.obst->

music.com/composers/images/cage_variations.jpg>.

_____. *Cartridge Music* (folha 7). “Pequenos sons” amplificados. 1960. Extraído de Karkoshka, 1972, p. 98.

_____. *Williams Mix* (excerto da partitura de realização). Fita magnética. 1952. Extraído de <http://www.dxarts.washington.edu/coupe/wk7_pres/williams.jpg>.

_____. *Fontana Mix* (partes separadas e juntas). Sem instrumentação. 1958. Primeiro exemplo extraído de <<http://www.hgb-leipzig.de/daniels/vom-readymade-zum-cyberspace/mkn/images/008b-cage-fontana-mix.jpg>>; segundo exemplo extraído de <<http://www.kunst.uni-stuttgart.de/wendland/progetti/mondovi/fontana.gif>>

CARDEW, *Treatise*. Sem instrumentação. 1967. Extraído de <http://granuvox.free.fr/public/AVE_Aventuriers_Son/Cardew/prog_treatise_attsin95_parrition_02.jpg>.

_____. *Solo with Accompaniment* (excerto). Dois executantes. Extraído de Brindle, 1987, p. 85.

CORDIER, B. *Belle, bonne et sage. Rondeau*. [13??]. Extraído de Caznók, 2004, p. 81.

CORNER, P. *Ink Marks for Performance*. Piano. Original 1962. Extraído de Soundings, nº 3/4, p. 74-80. California: Peter Garland, 1972.

CRUMB, G. “The Magic Circle of Infinity (Moto Perpetuo)”. *Makrokosmos I*: 12 fantasy pieces after the zodiac. Piano amplificado. Original 1972. New York: Peters. 1974.

DUCHAMP, M. *Erratum Musical* (excerto). Para três vozes. 1913. Extraído de <http://www.toutfait.com/issues/issue_2/Articles/lotringer.html>.

FELDMAN, M. *Projection 1* (excerto). Violoncelo solo. 1950. Extraído de Brindle, 1987, p. 61.

_____. *Intersection 1* (excerto). Sopros, metais, violinos, violas, violoncelos e baixos. 1951. Extraído de Brindle, 1987, p. 67.

_____. *Intersection 3* (excerto). Violino, viola ou ambos; qualquer tipo e quantidade de sopros; violoncelo solo. 1953. Extraído de <http://web.apu.ac.uk/music/rhoadley/courses/seminars/sem/sem_notations.php>.

HAUBENSTOCK-RAMATI, R. *Jeux 2*. Dois percussionistas. Original 1968. Wien: Universal, 1978.

LIGETI, G. *Artikulation*. Áudio-partitura de Rainer Wehinger. Música Eletroacústica. Mainz: Schott, 1970.

_____. *Volumina*. Órgão. 1961-62. Extraído de Karkoshka, 1972, p. 120.

LOGOTHETIS, A. *Odyssée*. Ballet e Três grupos instrumentais. 1963. Extraído de Karkoshka, 1972, p. 127.

_____. *Cycloide*. Sem instrumentação. 1967. Extraído de Karkoshka, 1972, p. 128.

MORAN, R. *Bombardments n° 2*. De um a cinco percussionistas. New York: C. F. Peters, 1966.

_____. *Four Visions* (partes 2 e 3). Flauta, harpa e quarteto de cordas. 1967. Extraído de Karkoshka, 1972, p. 131.

PAIK, N. J. *Half-Time*. Sem instrumentação. 1964. Extraído de

- <<http://www.uclm.es/artesonoro/paik/html/time.html>>.
- SCHNEBEL, D. *Glossolalie* (página 30). Oradores e instrumentistas. 1959-60. Extraído de Karkoshka, 1972, p. 151.
- STOCKHAUSEN, K. *Zyklus* (excertos). Percussão solo. 1959. Primeiro exemplo extraído de <<http://www.km-regensburg.de/kmr/projekt/projekt2000/Schlagzeug/zyklus/dateien/struktur.htm>>; segundo exemplo extraído de <<http://www.km-regensburg.de/kmr/projekt/projekt2000/Schlagzeug/zyklus/bilder/struk8.jpg>>.
- _____. *Refrain*. 1959. Três instrumentistas. Primeiro exemplo extraído de <<http://www.bsmny.org/icp/03-04/stockhausen/refrain2a.jpg>> e <<http://www.bsmny.org/icp/03-04/stockhausen/refrain3a.jpg>>; segundo exemplo extraído de Karkoshka, 1972, p. 155.
- _____. *Kontakte* (excertos da partitura de interpretação). Sons eletrônicos, piano e percussão. 1958-60. Primeiro exemplo extraído de <http://www.zakros.com/mica/soundart/f02/Kontakte_1.jpg>; segundo exemplo extraído de <<http://www.uni-weimar.de/~wastlhub/stockhausen/bilder/part2-16.gif>>.
- _____. *Plus-Minus* (excerto). 2 x 7 páginas para realização. London: Universal, 1966.
- _____. *Spiral*. Um solista com receptor de ondas curtas. 1968. Extraído de Griffiths, 1980, p. 240.
- TENNEY, J. *String Complement*. Instrumentos de corda com arco. 1964. Primeiro exemplo extraído de <http://www.blockmuseum.northwestern.edu/picturesofmusic/html_zoom/jt_string/s_jt_string_L2_2x3.jpg>; segundo exemplo extraído de <http://www.blockmuseum.northwestern.edu/picturesofmusic/html_zoom/jt_string/s_jt_string_L1_0x1.jpg>.
- WOLFF, C. *1, 2 or 3 people*. Um a três executantes. 1964. Extraído de Bosseur, 1990, p. 169.
- XENAKIS, I. *Metastaseis* (diagrama). Orquestra. 1953-54. Extraído de <<http://at.or.at/hans/misc/itp/newmediahistory/philippavilion/metastaseis1.gif>>.
- _____. *Pithoprakta* (diagrama). Orquestra. 1956-57. Extraído de <<http://www.asahi-net.or.jp/~fq3k-hsmt/music/xenakis.gif>>.
- YOUNG, L. M. *Composition 1960 #9*. 1960. Sem instrumentação. Extraído de <<http://www.uclm.es/artesonoro/lamonteyoung/html/9.html>>.

FONOGRAFIA

- AMM. *AMMmusic*. Original: 1967. Surrey: ReR Megacorp, 1989. CD.
- ASHLEY, R.; Cacioppo, G.; Mumma, G.; Reynalds, R.; Scavarda, D.; Behrman, D.; Crevoshay, G.; Krumm, P.; Oliveros, P.; Sheff, R.; Wise, B. *Music from the Once Festival 1961-1966*. Original: 1964. New York: New World Records, 2003. Vol. 1 a 5. CD.
- BERIO, L. 20/21 - *Berio: Sequenzas / Ensemble InterContemporain. Vol. 1 - 3*. Hamburg: Deutsche Grammophon, 1999. CD.
- BROWN, E. *American Masters Series: Earle Brown*. New York: CRI, 2000. CD.
- _____. *Music for Chamber Orchestra*. Rye, NY: The Earle Brown Music Foundation Archive Recordings, 1997. CD.
- _____. Arden, D. *Music for Piano(s) 1951 – 1995*. San Francisco: New Albion, 1996. CD.
- _____. Centering: *The Music of Earle Brown*. Providence: Newport Classic, 1998. CD.
- _____. Concord String Quartet. *American String Quartets, 1950 - 1970*. Englewood Cliffs: Vox Music, 1995. CD.
- BRUNN, H. *Mutatis Mutandis*. Albany, NY: EMF, 1998. CD.
- BUSSOTTI, S. *La passion selon Sade / Le bar miro*. Milano: BMG Ricordi, 2000.
- CAGE, J. ; Tan, Margaret Lang. *Daughters of the Lonesome Isle*. New Albion, 1994. CD.
- _____. Cikada Duo; Torgersen, Hilde (soprano); SISU. *Will you give me to tell you*. Oslo: Albedo, 2001. CD.
- _____. Yuji Takahashi (piano preparado); Buffalo Philharmonic Orchestra; Lukas Foss (regente). *Concert for Prepared Piano and Chamber Orchestra*. Original: 1968. New York: Nonesuch, 1998. CD.
- _____. Kessel, S. (piano preparado). *Bacchanale*. In: Into Silence. Faixa 10. KoIn: Obst, 2002. CD.
- _____. Bonnen, D. 4'33''. In: Into Silence. Faixa 11. KoIn: Obst, 2002. CD.
- _____. *Williams Mix*. In: The 25-Year Retrospective Concert of the Music of John Cage. Vol. 1-3. Vol. 3, Faixa 2. Mainz: Wergo, 1992. CD.
- _____. Tudor, D.; Cosugi, T.; Pugliesi, M. *Music for Merce Cunningham*. New York: Mode Records, 1991. CD.
- _____. Drury, S. (piano). *The Piano Works 3*. New York: Mode Records, 1998. CD.
- _____. Schleiermacher, T.; Christof, J. (pianos). *Complete Piano Music Vol.5. - Two Pianos*. Detmold: MDG, 2000. CD.
- CARDEW, C. e Scratch Orchestra. *The Great Learning*. Original: 1971. In: Bedford: Two Poems; Cardew: The Great Learning. Hamburg: Deutsch Grammophon, 2002. CD.

- _____. *Treatise*. In: Cornelius Cardew: *Treatise* (excerpt) / Morton Feldman: *Why Patterns*. London: BMIC at The Warehouse, 1999. CD.
- COLEMAN, O. *Free Jazz*. Original: 1960. New York: Atlantic Studios, 1990. CD.
- COLTRANE, J. e Cherry, D. *The Avant-Garde*. Original: 1960. New York: Atlantic Studios, 1990. CD.
- COWELL, H. *Mosaic*. Vol. 1 e 2. New York: Mode Records, 1999. CD.
- CRUMB, G. *Complete Crumb Edition, Vol. 8*; Makrokosmos Books I & II, Otherworldly Resonances. New York: Bridge 2004. CD.
- DEEP LISTENING Band. *The Ready Made Boomerang*. San Francisco: New Albion Records, 1991. CD.
- DEMPSTER, S. *In The Great Abbey of Clement VI*. San Francisco: New Albion Records, 1987. CD.
- DETONI, D. e ACEZANTEZ Ensemble. *ACEZANTEZ*. Originais: 1973-1976. UK: Paradigm Discs, 2000. CD.
- DICK, R. *The Other Flute*. Newton Centre: G.M. Recordings, 1995. CD.
- FELDMAN, M. *Rothko Chapels / Why Paterns?* San Francisco: New Albion, 1991. CD.
- _____. *Indeterminate Music*. New York: Mode Records, 2002. CD.
- _____. *Composing by Numbers - The Graphic Scores, 1950-67*. New York: Mode Records, 2005. CD.
- FOSS, L. e Improvisation Chamber Ensemble. *Time Cycle*. Original: 1960. in: *The Bernstein Century*. New York: Sony Music, 1997. CD.
- GLASS, P. e Philip Glass Ensemble. *Music With Changing Parts*. Original: 1973. New York: Nonesuch, 1994. CD.
- JOSTE, M. *Bussotti: Piano Works*. New York: Mode Records, 1998. CD.
- LA BARBARA, J. *Voice Is the Original Instrument*. Compilação de performances experimentais da década de 1970. Vol. 1 e 2. New York: Lovely Music, 2003. CD.
- LIGETI, G. *Keyboard Works (Piano, Harpsichord, Organ)*. Sony, 1997. CD.
- _____. *Continum; Zehn Stück für Bläserquintet; Artikulation*. Mainz: Wergo, 1993. CD.
- MESSIAEN, O. Cheng, G. *Petites Esquisses d'Oiseaux; Canteyodjaya; Quatre Etudes de Rythme; Piece pour le Tombeau de Paul Dukas*. Port Washington: Koch Int'l Classics, 1995. CD.
- MEV - Musica Elettronica Viva. *The Sound Pool*. Original: 1969. Paris: Spalax, 2002. CD.
- MUMMA, G. *Live-Electronic Music*. New York: Tzadik, 2002. CD.
- OLIVEROS, P. *Alien Bog/Beautiful Soop*. Original: 1967. Chester: Pogus, 1998. CD.
- PAIK, N. J. *Works 1956 > 1979*. Bruxelles: Sub Rosa, 2000. CD. RA, S. *Other Planes of There*. Original: 1964. New York: Evidence, 1992. CD.
- REICH, S. e Steve Reich Ensemble. *Reich: Music for 18 Musicians*. Munich: ECM Records, 2000. CD.
- RILEY, T. *A Rainbow In Curved Air*. Original: 1969. New York: Sony Music, 1988. CD.



SHEPP, A. *Archie Shepp & The New York Contemporary Five*. Original: 1963. Copenhagen: Storyville Records, 2004. CD.

STOCKHAUSEN, K.; Tudor, D. (piano) e Caskel, C. (percussão). *Kontakte No12*. Wergo, 1993. CD.

_____.; Ensemble Musique Vivante. Masson, D. (regente). *Aus den sieben Tagen*. Arles cedex: Harmonia Mundi, 1992. CD.

_____. Flowers, S. (soprano); Walmsley-Clark, P. (soprano); Long, N. (mezzo-soprano); Covey-Crump, R. (tenor); Rose, G. (baritono); Hillier, P. (bass). *Stimmung*. London: Hyperion, 1992. CD.

_____.; Jodelet, F. (percussão); Fremy, G. (piano). *Zyklus / Refrain / Kontakte*. Levallois: Accord, 1996. CD.

_____.; Henck, H. (piano). *Klavierstück 1 a 11*. Mainz: Wergo, 1993. CD.

_____.; Blum, E. (flauta). *Spiral*. Basel: HatHut, 1994. CD.

SUBOTNICK, M. *Silver Apples Of The Moon*. Original: 1967. Mainz: Wergo, 1994. CD.

TAYLOR, C. *Unit Structures*. Original: 1966. New York: Blue Note Records, 1990. CD.

TUDOR, D. e Kosugi, T. *3 Works for Live Electronics*. New York: Lovely Music, 1996. CD.

WOLFF, C. *1, 2 or 3 People*. In: The New York School. Basel: HatHUT, 1995. CD.

XENAKIS, I. *Historic Collection*. Berlin: Edition RZ, 2003. CD.

_____. *Metastasis; Pithoprakta; Eonta*. Paris: le Chante du Monde, 1993. CD.

YOUNG, L. M. *The Well-Tuned Piano 81 X 25. Vol. 1 – 5*. New York: Gramavision, 1987. CD.

APÊNDICE A – Entrevista com o musicólogo e compositor francês Jean-Yves Bosseur²⁸

(tradução)

Aline: Para você, existiria um estilo de improvisação de partituras grafistas?

Bosseur: Não, porque isso depende de quem faz esta improvisação. O interesse destas partituras varia muito de uma geração para outra. Quer dizer, hoje eu penso que não se tocaria Earle Brown ou as primeiras peças de Feldman como foram tocadas em 1952 ou 55. Ou seja, eu creio que isso mexe. Por exemplo, no caso de Feldman é muito interessante. Ele parou muito rápido de fazer partituras indeterminadas, como *Intersection 3*, etc, porque, na verdade, ele esperava um certo número de relações harmônicas entre os sons, por exemplo, com predominâncias de sétimas maiores, de trítomos, etc. Então, se você quiser, isso está ligado a uma época. Feldman percebeu que ele pedia de fato uma imagem harmônica particular, por isso era preciso que ele reutilizasse uma notação mais tradicional, também ao nível do tempo e ao nível do silêncio, porque não havia para ele silêncio suficiente nas realizações de peças grafistas.

A: A idéia de estilo para a música do século XX é um pouco perigosa por causa de uma possível classificação arbitrária?

B: Sim, é muito perigosa, porque é uma caricatura. Por exemplo, se podemos dizer que há um estilo serial, é a caricatura do estilo serial. Eu vou fazer aqui uma espécie de caricatura que não corresponde ao fundamento real desta música. E é semelhante para a indeterminação. É

²⁸ Realizada no IA-UNESP (Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista).



mais complicado, porque não se toca hoje em dia as peças de Cage, como *Cartridge Music*, como eram tocadas no início. As tecnologias mudaram, os reflexos mudaram e, aliás, os músicos que tocam Cage hoje frequentemente o tocam com muito mais consciência profissional do que em sua época, onde era muitas vezes tocado de qualquer jeito. Hoje é um pouco um ato de militantismo tocar Cage. Nesse caso, se escutamos o Concerto para piano de Cage, na versão de 1958, não é o que se fez de melhor. Boulez me disse que fez, de propósito, uma maldosa versão de *December 1952*, de Earle Brown, pedindo aos músicos para tocarem em sol maior, alguma coisa assim. Então, é evidente que ele falseou completamente para mostrar que, na verdade, “espalha-se” qualquer cor a esta partitura, podendo torná-la tenaz. Evidentemente, se observarmos, é um pouco de má fé.

A: Então, o estilo seria auto-proclamado; o artista diz – é este meu estilo – ao invés de ser uma questão de estilo por uma perspectiva histórica?

B: Sim, mas se queremos um estilo ou indeterminação, é verdade que é preciso fixar as coisas. É como Feldman acabou fazendo, enfim, ele o fez muito rápido. Senão, é falsear as coisas. Não se pode pedir aos músicos para tocarem cromaticamente, ou então é preciso indicar uma rede de notas dizendo “bem, eu quero isso...”, mas neste momento não é mais indeterminado. Há uma história muito engraçada que aconteceu com Stockhausen. Ele realizou uma versão de um trecho de *Aus den sieben Tagen* com a orquestra da BBC. O texto desta peça joga com a consciência de que você é todo o tempo, todo o espaço, alguma coisa assim. Ele chegou de manhã para o ensaio e fez um discurso aos músicos para lhes dizer: “bem, vocês precisarão se concentrar a máximo, sair de vocês mesmos. Neste momento, o som que surge de vocês, então, ponham para fora esse som, e vocês o tocarão.” Havia cem músicos que escutavam isso. O que aconteceu na hora do concerto? O trompista atacou uma

soberba giga escocesa, retomada por todos os músicos. Stockhausen ficou numa fúria absoluta. Ele repreendeu os músicos: “Seu indivíduo pavoroso!”, o outro disse: “Eu sou escocês, a música vem de mim!”. Evidentemente, é a indeterminação que jogava o jogo! São estereótipos, mas é preciso ser extremamente prudente, pois mais uma vez eu não vejo porque uma peça indeterminada deveria responder a esterótipos. Ou então é ir além de uma partitura; trata-se de uma peça indeterminada de Cage, ou seja, eu vou fazer somente sons muito barulhentos, ou intervalos dissonantes. Mas isso vai além da partitura.

A: O compositor Eric Salzman identifica a música aleatória como “ametódica”. Você concorda?

B: Mas é o contrário. Porque justamente o aleatório ... é necessário retomar a definição de Meyer-Eppler. Aleatório é um termo matemático. Eu tenho um vocabulário de música contemporânea, que será traduzido pela Unesp. Eu pedi a Michel Philippot, ele estava farto da palavra “aleatório”, porque tem uma utilização completamente errônea. Então, quando eu fiz o vocabulário, eu lhe chamei e disse: “você poderia me fazer uma citação, enfim, você poderia me ajudar?” Ele disse: “sim, sim, sim, eu vou fazer isso!” E é perfeito. Ele diz exatamente o que é aleatório. É um método, visto que é evidentemente calculado. Como você adquiriu os sons contidos, você tem um registro global de dados temporários e como os sons vão chegar de maneira aleatória. O resto é metáfora.

A: Sim, a metáfora do método. E a música é mais metafórica que metódica...

B: Sim, é claro, mas o termo aleatório deve ser utilizado no seu senso matemático, de Meyer-Eppler; eu citei Lutoslawski, e eu creio que a citação de Meyer-Eppler é retomada por



Philippot. Então, aí é óbvio, é claro, sem nenhuma dúvida. Agora, há compositores como Lutoslawski que utilizam o termo “aleatório controlado”, mas ele é um pouco metafórico, porém muito justo também. É um pouco menos justo, menos preciso que Philippot, mas é muito coerente e metódico. Então, não é nada “ametódico”. De qualquer maneira, há métodos de indeterminação, Cage mostrou, e isso se faz a partir de métodos. Os métodos de Cage para indeterminação são muito determinados, muito precisos, paradoxalmente.

A: Você concorda que o grafismo se aproxima de uma improvisação livre, como a do jazz?

B: Isso me parece aberrante. Para mim, a improvisação é um termo ilusório. A improvisação não existe na medida em que, no momento que você toca, você tem um instrumento portador de um certo passado, é o que ao menos se pode dizer. A voz é igual, quer dizer, é você, sua relação com o instrumento. Então, já tem um certo número de dados precisos que pertencem a você, ao seu instrumento que tem três séculos, dois séculos ou que é muito contemporâneo. Depois, há a relação com os outros indivíduos: você os conhece, você não os conhece; há o espaço no qual você toca, a ocasião na qual você toca, se você toca ou não para um público. Tudo isso é como uma partitura, na verdade. Então, já existe um cenário. A improvisação quer dizer o quê?

Se eu tocasse agora com você: nós nos conhecemos mais ou menos, eu não tenho a técnica instrumental; então, são os dados que são os elementos para uma construção de um momento musical, que não pode ser considerado, para mim, como uma improvisação total. Não existe improvisação total. Não se pode improvisar sem ter atrás de si vinte ou dez ou um ano de aprendizagem, ter as pessoas ou os músicos de jazz, ou que não são músicos de jazz.

Eu sempre me lembrarei do músico de jazz Archie Shepp. É um grande saxofonista de jazz, e eu fiz uma coisa com ele um dia. Eu estava com o meu sax alto e meu violino *alto*. Estava por

fazer um vínculo com um grupo de teatro, com o qual iríamos fazer alguma coisa com ele, e ele disse: “você vai tocar conosco”, então eu disse: “não, eu não sou músico de jazz”, ele me disse: “a gente não vai fazer jazz, vai fazer música”. E eu evidentemente toquei com ele muito bem, foi maravilhoso, muito interessante. Archie Shepp é um grande músico do *free jazz*, mas, justamente no que se chama improvisação, que para mim é um termo problemático, vai da improvisação para órgão, onde aí você tem verdadeiramente os esquemas que são muito estabelecidos. Aí há os estilos, quer dizer, improvisa-se em um estilo para órgão, isso pode se compreender e isso vai até o *free jazz*, onde é verdadeiro. Pode ser o único elemento que temos em comum; é o fato de tocar com certos músicos ou não, de fazer parte de um certo movimento, dentro do jazz. Por exemplo, quer dizer que eu não improvisei com Archie Shepp, como eu teria feito com os músicos de música contemporânea, porque há uma impregnação do jazz. Então, se podemos dizer improvisar, não tocamos da mesma maneira, nem um pouco, e é tudo porque justamente a improvisação é um termo abstrato demais.

A: É um outro nome para um tipo específico de interpretação, não é uma coisa à parte da performance, podemos dizer?

B: Stockhausen recusava o termo improvisação, justamente a respeito de *Aus den Sieben Tagen*, no início deste período onde ele fazia peças muito abertas, ele falava de “música intuitiva”; e música intuitiva não é um termo ruim se desvinculado de seu aspecto espiritualista, messiânico, etc., porque é verdade, é uma música de intuição da pessoa, que se confronta a outros e muda com outros. Ou seja, não vamos inventar outro termo, mas improvisação é um termo perigoso e, então, quando há grafismo, eu lhes diria, o que mais se aproximaria da impressão seriam os cenários de música verbal. Por exemplo, dá-se algumas informações, você reagirá de tal ou tal maneira, você se oporá a mim, sabe-se coisas assim,

sem que haja suporte escrito, que seja notações tradicionais ou sob formas gráficas. Quer dizer, não há mais o intermediário da página desde que há grafismo. É o que falávamos aquela hora, se há um grafismo, como Cage o fez no Concerto, quer dizer um certo tipo de glissando, ou um certo tipo de inflexão, não estamos mais na improvisação. Então, para a improvisação, é preciso também ler Cage, porque ele falou bastante sobre a improvisação. Eu comento em minha obra sobre Cage, vocês poderão ver que ele se opôs bastante à improvisação. Mas, em certo momento, ele escreveu peças que se chamam estranhamente algo como “*composed improvisation*”, muito curioso, onde ele responde ao fenômeno da improvisação. Ele disse coisas muito justas a este respeito. O que chamamos de improvisação, impõe problemas, na medida onde a improvisação é frequentemente o “desembalar” de tudo o que você sabe, de seus sentimentos, de seu ego. Então, Cage procurava se afastar desta dominação de ego, pelo menos.

A: A esse respeito, a única forma de improvisação possível é de uma pessoa de cultura estrangeira que vai tocar um instrumento musical que nunca viu na vida e que não conhece nenhum sistema de representação musical?

B: Se por acaso ele for um pouco músico, ele vai encontrar uma técnica. É muito rápido, mas se ele não se ele não for músico, ele estará paralisado. Eu fiz uma experiência, por exemplo, que se chama “música verde”. Eu lhes fiz ouvir um trecho de músicas com plantas, supostamente, que serviriam para caça. No sul da França construiu-se muitos instrumentos com plantas para imitar pássaros com o intuito de caçá-los; é o que chamamos “*happos*”, mas esses happos são frequentemente objetos modelados. Nesta experiência, fabricamos happos com bambu, com caroço de cereja, caroço de pêssego. Então eu trabalhei muito esta experiência com crianças, com amadores, fazer o processo. Eu chamo isso de processos de

criação coletiva a partir de objetos que não são nada convencionais. Então é preciso inventar a técnica. Isto é interessante, se eu dou instrumentos de percussão para crianças eles vão imitar caricaturas de gestos que eles eventualmente viram. Eles não estarão verdadeiramente livres com esses instrumentos; no entanto, se eu lhes dou um objeto que eles não conhecem, eles vão tentar encontrar uma técnica, quer dizer, “o que eu posso fazer com isso? Assoprar, bater?”, ou seja, é interessante.

A: Você sabe qual é a origem de *December 1952*, das partituras das peças *Folio*, de Earle Brown?

B: Earle Brown tocava justamente jazz, em sua Universidade, com músicos nada extraordinários, no entanto bons músicos. Ele constatou que nas improvisações que eles faziam havia sempre os mesmos estereótipos, que a forma era clímax progressivo, o grande clímax, depois, « se tivermos tempo faremos outro»; tudo isso é muito pobre e muito direcionado finalmente, é a banalidade. E é assim que Brown progressivamente disse : « poxa, o que eu gostaria é encontrar notações que questionem os intérpretes, quer dizer, onde eles não podem mais se apoiar sobre o que eles já sabem, tentar desestabilizá-los no conforto deles » ; é isso, é tudo. É tão bobo assim. Então *December 1952* que eu fiz realizar com crianças, etc. É muito apaixonante, porque há um fenômeno gráfico muito limitado : não há curva, não há diagonal, então é bem restrito, é aí onde não se está na improvisação mas nas notações, que nos pergunta, a que eu vou fazer corresponder uma barra de tal espessura, uma outra barra, etc. Então, não podemos determinar as coisas, se isso tem dois centímetros, isso terá dois segundos. Eu vou dizer uma coisa muito banal : quanto maior for o traço, mais longo será o som, quanto mais espesso for o cluster, mais forte será. Eu vou tentar achar alguma coisa mas que não venha dos meus hábitos. A notação se torna um catalisador.

A: Sobre o texto de Salzman, você pensa que o grafismo se aproxima mais de uma improvisação livre ou mais de situações de escolha controlada? Por que?

B: Eu penso que é mais uma situação de escolha controlada, o texto em inglês diz muito bem as coisas, porque não é uma improvisação, porque devemos decidir racionalmente sobre o que eles dizem, a que vou fazer corresponder o fato que há traços em cima, em baixo da página, a espessura dos traços, o que envolve os traços, será que eu vou fazer um percurso, porque *December 1952* não é um percurso linear, não vai da esquerda para a direita, não podemos fazer uma leitura esquerda-direita de *December 1952*. Tudo isso são questões que cada um decide por si, pronto.

Ou seja, não é uma situação de improvisação, porque ele estabelece suas referências. E muito claro. Então, há notações gráficas, que são mais livres que outras, mas a partir do instante onde há grafismo há uma espécie de simulação da forma do som. Então, sobretudo se há uma altura antes ou mesmo nenhuma altura, há um grafismo que faz isso, temos evidentemente tendência para reproduzir segundo o bom e velho esquema agudo em cima, grave embaixo, ou seja, não é uma improvisação.

A: Você acredita que não existe improvisação?

B: A situação que mais se aproxima é quando você não tem nenhum papel na sua frente ; você não tem partitura e você está numa situação onde você reage aos outros, mais uma vez você reage porque você está ou no meio musical, então, é o que eu dizia aquela hora, existe mesmo assim uma partitura. É o fato que, se eu toco contigo, eu faço um duo. E você, toca « helicon » e eu toco violino, eu já sei que você estará preferencialmente no grave e eu preferencialmente no médio-agudo. Há várias coisas. Eu, tenho um instrumento de atritar,

você tem um instrumento de sopro, tudo isso são « comas », sujeiras de partituras. É verdade que há grafismo, por exemplo, há um compositor que se chama Logothetis. Aí então, foi muito espantoso, porque quando eu estava em Darmstadt, as partituras do festival de Darmstadt, havia partituras de Logothetis que estavam aí expostas ; então, invariavelmente, havia instrumentistas que as pegavam, que assim improvisavam grafismos, mas eles não viam que ali havia pequenas figuras na partitura de Logothetis, e que cada pequena figura queria dizer um altura precisa. De fato, ele substituiu o pentagrama por um sistema no qual, por exemplo, uma nota assim queria dizer um « do ». Ou seja, era finalmente outra precisão. Bom, é problemático. Por que não utilizar a notação tradicional para escrever uma nota ? Não é nem um pouco uma improvisação. É o espírito do concerto em inserir de repente uma cadência. E um momento de relativa liberdade em uma forma fixa. Não podemos dizer, por exemplo, só porque há uma cadência no concerto, que se trata de improvisação. E um parêntese de cadência, parêntese mais ou menos livre, portanto a obra não é uma improvisação. É assim também quando você vê de repente Lutoslawski, você terá um reservatório de notas, portanto a obra é improvisada. Há uma passagem na qual ele chama “criação coletiva”, que é um ótimo termo.

E o que é o grafismo? Depende de qual grafismo. O grafismo está ligado, em certas partituras, até mesmo de Berio, a primeira versão da *Sequenza* para flauta. Depois ele mudou, mas há traços que prolongam o grafismo, são grafismos, podemos dizer que é uma notação.

Então, o grafismo, mais uma vez, é idêntico, pode ser uma notação proporcional que é evidentemente pouco diferente de uma notação tradicional, um pouco mais flexível ou então, não temos mais altura nenhuma, temos um desenho, mas neste momento há tantas notações grafistas quanto compositores. Eu conheço, por exemplo, está em minha obra “Revolução Musical”, eu comento isso, como Phillips, que é na sua origem um pintor inglês, e que fez partituras que são legíveis para os músicos. Então aí o grafismo é verdadeiramente muito



importante, mas não são improvisações. Há conceitos muito nítidos do que ele quer ao nível sonoro e ele o traduz sob forma gráfica, mas ele sabe o que ele quer, ele não dá qualquer desenho para obter qualquer coisa.

A: No seu ponto de vista, o conceito de *work in progress* é bom para a questão da interpretação das obras grafistas?

B: Sim, é um termo muito bom e é muito utilizado porque indica verdadeiramente um movimento, que não fica parado.

A: Mas, pode-se pensar que todas as partituras são *work in progress*?

B: Sim, é uma questão de grau, porque não há partituras completamente fechadas e não há partituras completamente livres. Está tudo entre os dois.

APÊNDICE B – Entretien avec le musicologue et compositeur français Jean-Yves

Bosseur²⁹ (transcription)

Aline: Pour vous, est-ce qu'il existerait un style d'improvisation de partitions graphistes?

Bosseur: Non, parce que ça dépend qui fait cette improvisation. C'est l'intérêt de ces partitions qui varie d'une génération à l'autre. C'est-à-dire, qu'aujourd'hui je pense, on ne jouerait pas Earle Brown ou les premiers Feldman comme on les a joués en 1952 ou 55. Donc, je crois que ça bouge. Bon, par exemple, dans le cas de Feldman c'est très intéressant parce que en fait Feldman a arrêté assez vite de faire des partitions indéterminées, *Intersection 3*, etc. Pourquoi, parce qu'en fait, il attendait un certain nombre de relations harmoniques entre les sons, par exemple, avec des prédominances de septièmes majeures, des tritons, etc. Donc, ça si vous voulez c'est lié à une époque, c'est-à-dire et Feldman s'est rendu compte que comme il attendait en fait une image harmonique particulière en fait donc il fallait qu'il réutilise une notation plus traditionnelle et aussi au niveau du temps, et au niveau du silence, parce qu'il n'y avait pas, pour lui, assez de silence, dans les réalisations de ses pièces graphiques.

A: L'idée de style pour la musique du XXème siècle est un peu dangereuse à cause de la classification arbitraire?

B: Oui, c'est très dangereux, parce que c'est une caricature. Par exemple, si on peut dire qu'il y a un style sériel c'est la caricature du style sériel. Je vais faire ici une espèce de caricature qui ne correspond pas au fondement réel de cette musique; et c'est pareil pour

²⁹ Réalisé à IA-UNESP (Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista).



l'indetermination c'est encore plus compliqué parce qu'on ne joue pas aujourd'hui les pièces de Cage, comme *Cartridge Music*, comme on les joue au début. Les technologies ont changé, les reflexes ont changé et d'ailleurs les musiciens qui jouent Cage aujourd'hui, souvent le joue avec beaucoup plus de conscience professionnelle que dans son époque où c'était quelque fois n'importe quoi. Aujourd'hui c'est un peu un acte de militantisme de jouer Cage.

Alors, par exemple, si on écoute le concert de piano de Cage dans la version de 1958, ce n'est pas ce qui c'est fait de mieux. Boulez a fait, il me l'a dit, il a fait une version exprès très méchamment, de *Decembre 52* de Earle Brown en demandant aux musiciens de jouer, je ne sais pas, en sol majeure, quelque chose comme ça, alors, évidemment, il a faussé complètement, pour montrer que en fait on penné n'importe quelle couleur à cette partition, qu'on peut la rendre tenace, évidemment, si on veut c'est un peu de la mauvaise foi.

A : Le compositeur Eric Satie ne voit pas la musique elle-même comme unethodique. Eric-

A: Le style est auto-proclamé, c'est l'artiste qui dit - c'est ça mon style – au lieu d'être une question de style sur une perspective historique?

B: Mais c'est le contraire. Pourquoi, par exemple justement l'alcétoir il fait reprendre la

B: Oui, mais si on veut un style ou l'indetermination, c'est vrai qu'il faut fixer des choses. C'est comme Feldman a fini par le faire enfin, l'a fait très vite. Sinon c'est faussé les choses, on ne peut pas demander à des musiciens de jouer chromatique ou alors il faut indiquer un réseau de notes en disant "ben voilà, je veux que...". Mais, à ce moment, ce n'est plus indéterminé. Alors, il y a une histoire très drôle qui est arrivée à Stockhausen, je ne sais pas si tu la connais. Stockhausen a fait réaliser une version d'un extrait de *Aus den Sieben Tagen* à l'orchestre de la BBC. Le texte de *Aus den Sieben Tagen* joue avec la conscience que tu es tout le temps, tu es tout l'espace, quelque chose comme ça. Il arrive le matin pour la répétition, et il fait un discours aux musiciens pour leur dire "ben voilà, il va falloir vous concentrer au maximum, sortir de vous etc. et à ce moment-là le son qui monte en vous, alors

vous extirperez ce son et vous le jouerez", c'est l'orchestre symphonique. Il y avait cent musiciens qui écoutaient ça. Alors, qu'est ce qui s'est passé à l'heure du concert? Il y a le corniste qui a attaqué une superbe gigue écossaise "pirari- pompom" repris par tous les musiciens. Stockhausen avait une fureur absolue. Il a engueulé les musiciens, "c'est un épouvantable individu". L'autre a dit: "Je suis écossais, la musique vient de moi!" Évidemment! C'est l'indetermination qui jouait le jeu. C'est des stéréotypes, mais il faut être extrêmement prudent parce que encore une fois, je ne vois pas pourquoi une pièce indéterminée devrait répondre à des stéréotypes ou alors c'est aller plus loin qu'une partition, il s'agit d'une pièce indéterminée de Cage donc je vais faire que des sons très *bruiteux* ou des sons, des intervalles dissonants, mais cela va au-delà de la partition.

A : Le compositeur Eric Salzman identifie la musique aléatoire comme améthodique. Êtes-vous d'accord?

B: Mais c'est le contraire. Pourquoi, parce que justement l'aléatoire il faut reprendre la définition de Meyer-Eppler, c'est-à-dire, aléatoire est un terme mathématique ; alors ça, je pense que Lia a un vocabulaire de la musique contemporaine que j'ai fait parce que j'ai un vocabulaire de musique contemporaine qui sera peut-être traduit par Unesp. J'ai demandé à Michel Phillipot, parce que Michel Phillipot, vous le connaissez tous certainement, il en avait par dessus la tête de ce mot « aléatoire », par dessus la tête parce que c'est une utilisation complètement erronée. Alors, quand j'ai fait le vocabulaire, je l'ai appelé et je lui ai dit, « est-ce que vous pourriez me faire une citation ? », enfin vous pourriez m'aider. Il a dit « oui, oui, oui, je vais faire ça », et c'est parfait. Il dit exactement que c'est que l'aléatoire. C'est une méthode, puisque évidemment c'est calculé, comment vous êtes acquise comment les sons

contenus vous avez un registre global des données temporaires et comment les sons vont arriver de manière aléatoire, le reste, c'est de la métaphore.

A : Oui, c'est la métaphore de la méthode. La musique est plus métaphorique que méthodique...

B: Oui, c'est sûr, mais, le terme aléatoire doit être utilisé dans son sens mathématique de Meyer-Eppler. J'ai cité Lutoslawski, et je crois que la citation de Meyer-Eppler est reprise par Phillipot. Donc, là c'est net, c'est clair sans aucun doute; maintenant, il y a par exemple des compositeurs comme Lutoslawski qui utilisent le terme aléatoire contrôlé, mais lui, c'est un peu métaphorique mais très juste aussi, c'est un peu moins juste, enfin, moins précis que Phillipot, mais c'est très cohérent, et c'est très méthodique. Donc, ce n'est pas du tout améthodique. De toute façon, il y a des méthodes pour l'indetermination, Cage l'a montré, ce fait à partir de méthodes. Les méthodes de Cage pour l'indetermination sont très déterminées, très précises paradoxalement.

A : Êtes-vous d'accord que le graphisme s'approche d'une improvisation libre, comme la *free improvisation* en jazz?

B: Ça me semble aberrant; c'est-à-dire que, pour moi l'improvisation est un terme illusoire, c'est-à-dire que l'improvisation n'existe pas dans la mesure où, lorsque vous jouez, vous avez un instrument qui est porteur d'un certain passé, c'est au moins ce qu'on puisse dire, la voix c'est pareil, c'est-à-dire, c'est vous, votre rapport à l'instrument, donc déjà un certain nombre de données précises qui tiennent à vous, à votre instrument qui a trois siècles, deux siècles ou qui est très contemporain. Ensuite, il y a le rapport avec les autres individus, vous les connaissez, vous ne les connaissez pas; il y a l'espace dans lequel vous jouez, l'occasion

dans lequel vous jouez, si vous jouez pour un public, pas pour un public, tout ça c'est comme une partition en fait, donc, il y a un scénario déjà, donc l'improvisation, ça veut dire quoi ? Si je jouait maintenant avec vous, bon on se connaît plus ou moins, je n'ai pas la technique instrumentale, donc ce sont des données qui sont éléments pour une construction d'un moment musical qui ne peut pas être considéré, pour moi, comme une improvisation totale, il n'y a pas d'improvisation totale. On ne peut pas improviser sans avoir der soi vingt ou dix ou 1 an apprentissage, avoir des gens ou des musiciens de jazz ou pas des musiciens de jazz.

Moi, je me souviendrai toujours, je ne sais pas si vous connaissez le musicien de jazz Archie Shepp, c'est un grand saxophoniste de jazz et j'ai fait une chose avec lui un jour, j'étais avec mon alto, mon violon alto, et puis, j'étais pour faire le lien avec un groupe de théâtre avec lequel on voulait faire quelque chose avec lui, et il dit : » tu vas jouer, toi, avec nous », alors j'ai dit « non, je ne suis pas musicien de jazz, enfin », il me dit « on ne va pas faire du jazz, on va faire de la musique ». Et j'ai évidemment joué avec lui très bien, c'était merveilleux, c'était très intéressant. Archie Shepp est un grand musicien du free jazz , mais justement, dans ce qu'on appelle improvisation, qui pour moi est un terme problématique , ça va de l'improvisation pour orgue où là vous avez vraiment des schémas qui sont très établis. Là, il y a des styles, c'est-à-dire qu'on improvise dans le style de...pour l'orgue là, ça peut se comprendre et ça va jusqu'au free jazz où c'est vrai là, peut-être la seule élément qu'on a en commun c'est le fait d'avoir jouer avec certain musicien ou pas, de faire parti d'une certaine mouvance par exemple dans le jazz , c'est-à-dire que je n'ai pas du tout improvisé avec Archie Shepp comme je l'aurais fait avec des musiciens musique contemporaine parce que, il y a une imprégnation du jazz ; donc, si on peut dire improsiver, on ne joue pas de la même manière, pas du tout, et c'est tout parce que justement l'improvisation c'est un terme trop abstrait.



A: C'est un autre nom pour un type spécifique d'interprétation, ce n'est pas une chose apart de l'interprétation, on peut dire.

B: Stockhausen refusait le terme improvisation, notamment c'est à propos de *Aus den sieben Tagen* au début de cette période où il faisait des pièces très ouvertes, il parlait de musique intuitive; les « musiques intuitives » n'est pas un mauvais terme si on le déconnecte de son aspect spiritualiste, messianique, etc., parce que, c'est vrai c'est une musique de l'intuition personnelle, qui se confronte à d'autre et change avec d'autre, donc on ne va pas encore inventer un autre terme, mais improvisation est un terme dangereux et alors quand on a du graphisme, moi je vous dirais, ce qui se rapprocherait le plus de l'impression ce serait des scénarios de musiques verbales, par exemple, on donne quelques informations, tu réagiras telle ou telle manière, tu t'opposeras à moi ; on sait des choses comme ça, sans qu'il y est de support écrit, se soit notations traditionnelles ou sous formes graphiques c'est-à-dire, quand on n'a plus l'intermédiaire de la page, dès qu'il y a graphisme, c'est ce qu'on disait tout à l'heure par exemple si on a un graphisme, comme Cage en fait dans le concert, bon ça veut dire un certain type de *glissando* ou bien un certain type d'inflexion ; on n'est plus dans l'improvisation. Alors pour l'improvisation, il faut aussi lire Cage, parce que Cage a pas mal parler sur l'improvisation, moi j'en parle dans mon ouvrage sur Cage, donc, vous pourrez voir il s'est beaucoup opposé à l'improvisation, mais à un moment donné, il a écrit des pièces qui s'appellent bizarrement quelque chose comme « composed improvisation », très curieux ; où il répond au phénomène de l'improvisation, donc, il faut absolument pour votre travail que vous lisiez Cage sur l'improvisation. Il a dit des choses très justes là-dessus. Ce qu'on appelle improvisation, pour lui, pose des problèmes, dans la mesure où l'improvisation est souvent le déballage de tout ce que vous savez, de vos sentiments, de votre Ego ; alors Cage cherchait à s'écarter de cette domination de l'Ego ; au moins.



A: Et à ce propos, l'unique forme d'improvisation possible c'est d'une personne d'une culture étrangère qui va jouer un instrument musical qui n'a jamais vu dans sa vie et qui ne connaît aucun système de représentation musical?

B: Si jamais il est un peu musicien, il va se trouver une technique. c'est très vite, mais si il n'est pas musicien il sera paralysé. Moi, j'ai fait l'expérience, par exemple, qui s'appelle musique verte, je vous ai fait entendre un extrait, c'est-à-dire, c'étaient des musiques avec des plantes, supposés, servir pour la chasse, c'est-à-dire en France, dans le Sud de la France, on a construit plein d'instruments avec des plantes, pour imiter les oiseaux et donc les chassés ; c'est ce qu'on appelle des « hapos », mais les « hapos » sont souvent des objets à briquer, là c'était fabriquer des « hapos » avec un bambou, un noyau de cerise, un noyau de pêche, et donc j'ai beaucoup travaillé là-dessus avec des enfants, par exemple, avec des amateurs, c'est-à-dire, faire des processus ; moi, j'appelle ça des processus, de création collective à partir d'objets qui ne sont pas du tout conventionnels, alors là il faut qu'on s'invente la technique. Alors là, c'est intéressant, si je donne des instruments de percussions à des « gosses », à des enfants, ils vont retrouver des caricatures de gestes qu'ils ont éventuellement vus, c'est-à-dire, mais ils ne vont pas être vraiment libres avec ces instruments, tandis que si je leur donne un objet qu'ils ne connaissent pas, ils vont essayer de se retrouver une technique, c'est-à-dire, qu'est-ce que je peux faire avec ça ; souffler, taper, donc c'est intéressant.

A: Est-ce que vous savez quelle est l'origine de « Décembre 52 », des partitions de *Folio* pièces de Earle Brown?

B: Earle brown faisait justement du jazz, dans son Université, avec des musiciens pas extraordinaires, mais de bons musiciens sans plus. et il avait constaté que dans les

improvisations qu'ils faisaient, il y avait toujours les mêmes stéréotypes, que la forme s'était climax progressif, le grand climax, après si on a le temps, on en fait un autre ; tout ça est très pauvre et très directionné, finalement c'est des banalités, exactement, c'est la banalité et c'est comme ça que Brown progressivement, s'est dit : « mais tiens ! ce que je voudrais, c'est trouver des notations qui questionnent les interprètes, c'est-à-dire, où ils ne peuvent plus appuyer sur ce qu'ils savent déjà, c'est-à-dire, essayer de les destabilisés dans leur confort ; c'est ça, c'est tout. C'est aussi bête que ça ; donc *Décembre 52* que moi, j'ai fait réaliser avec des enfants, etc ; c'est très passionnant parce que il y a un phénomène graphique très limité, il n'y a pas de courbe, il n'y a pas de diagonale, donc c'est assez contraignant, c'est là où on est plus dans l'improvisation mais dans des notations, qui vous interrogent, à quoi je vais faire correspondre une barre de telle épaisseur, une autre barre etc ; alors, il ne faut pas figées les choses, si ça fait 2 centimètres, ça fera 2 secondes, de dire « tiens, je vais dire une chose très banale, plus le trait sera long, plus le son sera long, plus ce sera épais ce sera un cluster épais, plus sera fort » je vais essayer de trouver quelque chose mais qui ne vient pas de mes habitudes. La notation devient un catalyseur.

A: Sur le text de Salzman, pensez-vous que le graphisme s'approche plus d'une improvisation libre ou plus des situations de choix controlé? Por quai?

B: Je pense que c'est plus une situation de choix controlé, le texte anglais dit très bien les choses parce que ce n'est pas une improvisation, parce que on doit décider rationnellement à ce qu'ils disent à quoi je vais faire correspondre le fait qu'il y est des traits en haut, en bas de la page, l'épaisseur des traits, ce qui entoure les traits, est-ce que je vais faire un parcours, parce ce que ce n'est pas un parcours linéaire *Décembre 52*, ça ne va pas de gauche à droite, on ne peut pas faire une lecture gauche/droite de *Décembre 52*, est-ce que je vais faire un



parcours qui ira, comme ça, donc, tout ça sont des questions que chacun décide pour lui-même, voilà.

Donc, ce n'est pas une situation d'improvisation, parce que il établit ses repères. Donc, c'est très clair. Alors, il y a des notations graphiques, qui sont plus libre que d'autre, mais dès l'instant o il y a graphisme il y a une espèce de simulation de la forme du son.

Alors surtout si il y a une hauteur avant ou même pas de hauteur, on a un graphisme qui fait ça, on a évidemment tendance à reproduire selon le bon vieux schéma aigu en haut, grave en bas, donc ce n'est pas une improvisation.

A: Vous croyez qu'il n'existe pas d'improvisation ?

B: La situation qui se rapproche plus, c'est quand vous n'avez pas du tout de papier devant le nez, vous n'avez pas de partition et que vous êtes dans une situation où vous réagissez aux autres, encore une fois vous réagissez parce que vous êtes soi, dans le milieu musical et alors c'est ce que je disais tout à l'heure, il y a quand même une partition qui existe ; c'est le fait que si je joue avec toi, je fais un duo. Et toi, tu joues de l'hélicon moi je joue du violon, bon déjà je sais que tu vas être plutôt dans le grave, moi plutôt de média-aigu. Il y a plein de choses. Moi, j'ai un instrument à frotter, que toi tu as un instrument de souffle donc, tout ça c'est des « commas », des bauges de partitions. C'est vrai qu'il y a des graphismes par exemple, il y a un compositeur qui s'appelle Logothetis.

Alors là, c'était très étonnant parce moi quand j'étais à Darmstadt, les partitions du festival de Darmstadt, il y avait des partitions de Logothetis qui étaient là exposés ; alors invariablement, il y avait des instrumentis qui prenaient ça, qui improvisaient comme ça des graphismes, mais ils n'avaient pas vu qu'il y avait des petites figures dans la partition de Logothetis et que chaque petite figure voulait dire une hauteur précise. En fait, il avait substitué la portée à un

système dans lequel, par exemple, une note comme ça voulait dire un do, donc c'était finalement une autre précision ; bon, c'est problématique parce que pourquoi pas utiliser une notation traditionnelle pour écrire une note. Ce n'est pas du tout une improvisation, alors ça donne l'impression, puis en fait non. Est-ce qu'on va dire que par exemple la cadence dans un concerto est de l'improvisation ? ce n'est pas l'improvisation, c'est l'esprit du concerto d'insérer tout d'un coup une cadence, c'est un moment de relative liberté dans une forme fixe ; on ne va pas dire par exemple parce qu'il y a une cadence dans concerto qu'il s'agit d'improvisation, c'est une parenthèse cadence, parenthèse libre, plus ou moins libre, l'œuvre, ce n'est pas une improvisation pour autant ; c'est pareil quand vous allez voir Lutoslawski tout d'un coup, vous allez avoir un réservoir de notes, l'œuvre est improvisée pour autant. Il y a un passage dans lequel il appelle « *la création collective* » qui est un très bon terme. Et le graphisme c'est quoi, ça dépend de quel graphisme. Le graphisme est lié, par exemple, dans certaine partition même de Berio la première version de la *Sequenza* pour flûte, après il a changé, mais il y a des traits qui prolongent...c'est des graphismes, on peut dire, c'est une notation.

Donc, le graphisme, encore une fois, c'est pareil, ça peut être une notation proportionnelle qui est évidemment très peu différente d'une notation traditionnelle, un peu plus souple, plus flexible notation ou alors, on a plus de hauteur du tout, on a un dessin, mais à ce moment-là, il y a tant de notations graphiques que de compositeurs et je connais aussi, par exemple, c'est dans mon ouvrage « Révolution Musicale », j'en parle, comme Phillips qui est, à l'origine, un peintre anglais et qui a fait des partitions mais qui sont lisibles par des musiciens, alors là le graphisme est vraiment très important, mais ce n'est pas des improvisations. Il a des concepts très nets de ce qu'il veut au niveau sonore et il le traduit sous forme graphique, mais il sait ce qu'il veut, il ne donne pas n'importe quel dessin, pour obtenir n'importe quoi.



A: À votre avis, le concepte de *work in progress* est bon pour la question de la interpretation de les œuvres graphiques?

B: Oui, c'est un très bon terme et c'est beaucoup utilisé parce que ça indique vraiment un mouvement, que ne se fige pas.

A: Mais on peut pensé que tout les partitions sont *work in progress* ?

B: Oui, c'est une question de degré, parce que il n'y a pas des partitions complètement figés et il n'y a pas des partitions complètement libres. C'est tout entre les deux.



LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>O quarto</i> , de V. van Gogh, 1888.	22
Figura 2: <i>O grito</i> , de E. Munch, 1893.....	23
Figura 3: <i>Composição VIII</i> , de W. Kandinsky, 1923.	25
Figura 4: <i>Quadrado preto sobre fundo branco</i> , de K. Malevitch, 1915.....	26
Figura 5: <i>Composição A</i> , de P. Mondrian, 1923.	26
Figura 6: <i>Les Demoiselles d'Avignon</i> , de P. Picasso, 1907.....	28
Figura 7: <i>Formas Musicais</i> , de G. Braque, 1913.	29
Figura 8: <i>Capela Notre Dame du Haut</i> , Ronchamps (França), de Le Corbusier, 1955.....	30
Figura 9: <i>Words-in-Freedom (Irredentismo)</i> , de F. Marinetti, 1912.....	31
Figura 10: <i>Dinamismo de um ciclista</i> , de U. Boccioni, 1913	31
Figura 11: <i>Intonarumori</i> , Luigi Russolo, Filippo Marinetti, Ugo Piatti (a partir da esquerda), 1913.	32
Figura 12: <i>Dinamismo de um trem</i> , de L. Russolo, 1912.	32
Figura 13: <i>Fonte</i> , de M. Duchamp, 1917.....	35
Figura 14: <i>Karawane</i> , de H. Ball, 1917.....	36
Figura 15: <i>Poster Salon Dadá</i> , de T. Tzara, 1921.....	36
Figura 16: <i>Os tabletes</i> , de M. Janco, 1918.....	37
Figura 17: <i>Parada amorosa</i> , de F. Picabia, 1917.....	37
Figura 18: <i>Colagem com quadrados arranjados de acordo com as leis do acaso</i> , de J. Arp, 1916-17.	37
Figura 19: <i>Viagem Cósmica</i> , de J. Crotti, 1922.....	38
Figura 20: <i>The Rope Dancer Accompanies Herself with Her Shadows</i> , de M. Ray, 1915.....	38

Figura 21: <i>La mariée mise à nu par ses célibataires même</i> , de M. Duchamp, 1912.	39
Figura 22: <i>Erratum Musical</i> (início), de M. Duchamp, 1913.	40
Figura 23: <i>Carnaval de Harlequin</i> , de J. Miró, 1925.	41
Figura 24: <i>Napoleão no deserto</i> , de M. Ernst, 1941.	41
Figura 25: <i>Premonição da Guerra Civil</i> , S. Dali, 1936.	42
Figura 26: <i>Os pássaros sacrificados</i> , de A. Masson, 1954.	42
Figura 27: <i>A condição humana</i> , de R. Magritte, 1935.	43
Figura 28: <i>Gotham News</i> , de W. De Kooning, 1955.	45
Figura 29: <i>N. 2</i> , de M. Rothko, 1962.	45
Figura 30: <i>Lavender Mist</i> , de J. Pollock, 1950.	46
Figura 31: Pollock em ação.	47
Figura 32: Símbolo da anarquia no jardim da casa de Pollock.	47
Figura 33: <i>Móbile</i> , de A. Calder, 1948.	48
Figura 34: <i>Três bandeiras</i> , de J. Johns, 1958.	50
Figura 35: <i>Estate</i> , de R. Rauschenberg, 1968.	50
Figura 36: <i>Marilyn Monroe</i> , de A. Warhol, 1967.	50
Figura 37: <i>Lipsticks in Picadilly Circus</i> , de C. Oldenburg, 1966.	51
Figura 38: Manifesto <i>Fluxus</i> , de G. Maciunas.	53
Figura 39: <i>Half-Time</i> , de N. J. Paik, 1964.	54
Figura 40: <i>Peça para piano para David Tudor #1</i> (foto da performance), de La Monte Young, 1960.	55
Figura 41: <i>Composition 1960 #9</i> , de La Monte Young.	55
Figura 42: <i>December 1952</i> , de E. Brown, 1952.	61
Figura 43: <i>Projection I</i> (início), de M. Feldman, 1950.	62
Figura 44: <i>La passion selon Sade</i> , de S. Bussotti, 1966.	63

Figura 45: <i>Belle, bonne et sage</i> (rondeau), de B. Cordier.....	64
Figura 46: <i>Concerto para piano preparado e orquestra</i> (excerto), de J. Cage, 1957-58.....	67
Figura 47: Diagrama – sistema triádico unilateral (tradicional).....	68
Figura 48: Diagrama – sistema triádico bilateral	69
Figura 49: <i>Solo para Piano</i> (excerto), do <i>Concerto</i> , de J. Cage.	91
Figura 50: Notação BT, do <i>Concerto</i> , de J. Cage.....	91
Figura 51: <i>Music Walk</i> , de J. Cage, 1958.....	92
Figura 52: Notação BV, do <i>Concerto</i> , de J. Cage.	93
Figura 53: <i>Variations I</i> (exemplo de sobreposição das folhas), de J. Cage, 1958.	94
Figura 54: <i>Cartridge Music</i> (folha 7), de J. Cage, 1960.....	96
Figura 55: <i>4 Systems</i> , de E. Brown, 1954.	100
Figura 56: <i>Time-notation</i> (excerto de <i>Available Forms II</i> , de E. Brown)	102
Figura 57: <i>Calder Piece</i> , de E. Brown, 1963-66.....	103
Figura 58: Performance de <i>Calder Piece</i>	104
Figura 59: <i>Projection I</i> (excerto), de M. Feldman, 1950.	107
Figura 60: <i>Intersection I</i> (excerto), de M. Feldman, 1951.	108
Figura 61: <i>I, 2 or 3 people</i> , de C. Wolff, 1964.	113
Figura 62: <i>String Complement</i> , de J. Tenney, 1964.	114
Figura 63: <i>String Complement</i> (trecho ampliado).....	115
Figura 64: <i>Cassiopeia</i> , de G. Cacioppo, 1962.....	116
Figura 65: <i>Ink Marks for Performance</i> , de P. Corner, 1962.	116
Figura 66: <i>Four Visions</i> (partes 2 e 3), de R. Moran, 1967.	119
Figura 67: Bula para <i>Four Visions</i>	120
Figura 68: <i>Terceira Sonata</i> para piano (excerto), de P. Boulez, 1957.	124
Figura 69: <i>Un coup de dés</i> (excerto), de S. Mallarmé.....	125

Figura 70: Diagrama para <i>Metastaseis</i> , de I. Xenakis, 1953-54.	128
Figura 71: Diagrama para <i>Pithoprakta</i> , de I. Xenakis, 1956-57.	128
Figura 72: <i>Zyklus</i> (excerto), de K. Stockhausen, 1959.	129
Figura 73: <i>Refrain</i> (com faixa transparente ao lado), de K. Stockhausen, 1959.....	130
Figura 74: <i>Refrain</i> com a faixa sobreposta.	131
Figura 75: <i>Kontakte</i> (excerto da partitura de realização), de K. Stockhausen, 1958-60.	132
Figura 76: <i>Plus Minus</i> (excerto), de K. Stockhausen, 1963.....	133
Figura 77: <i>Spiral</i> (excerto), de K. Stockhausen, 1968.....	134
Figura 78: <i>Solo with Accompaniment</i> (excerto), de C. Cardew, 1964.....	136
Figura 79: <i>Cycloide</i> (Blatt I e II), de A. Logothetis, 1967.....	136
Figura 80: Explicações dos símbolos de <i>Cycloide</i>	137
Figura 81: <i>Per 3 sul piano</i> , de S. Bussotti, 1959.....	138
Figura 82: <i>Glossolalie</i> (excerto), de D. Schnebel, 1959-60.....	140
Figura 83: <i>Plus Minus</i> (detalhe), de K. Stockhausen, 1968.....	143
Figura 84: Notação AR, <i>Concerto para piano preparado e orquestra</i> , de J. Cage, 1957-58.	144
Figura 85: <i>The Magic Circle of Infinity (Moto Perpetuo)</i> , parte de <i>Makrokosmos</i> , de G. Crumb, 1972.....	146
Figura 86: <i>Volumina</i> (excerto), de G. Ligeti, 1961-62.	148
Figura 87: <i>William Mix</i> (excerto da partitura de realização), de J. Cage, 1952.	150
Figura 88: <i>Artikulation</i> (excerto da partitura aural), de G. Ligeti, 1970.....	150
Figura 89: <i>Kontakte</i> (excerto da partitura de interpretação), de K. Stockhausen, 1958-60....	151
Figura 90: <i>Rosace 5</i> (excerto da partitura de sonorização), de F. Bayle.	152
Figura 91: Diagrama – processo do grafismo em composição, interpretação e performance	177
Figura 92: <i>December 1952</i> , de E. Brown.....	181
Figura 93: <i>Composition en ligne</i> , de P. Mondrian.....	181

Figura 94: Instrução de <i>December 1952</i>	182
Figura 95: <i>Treatise</i> (excerto), de C. Cardew, 1967.	184
Figura 96: <i>Peça para piano para David Tudor n. 3</i> , de S. Bussotti, 1959.	185
Figura 97: <i>Odyssée</i> , de A. Logothetis, 1963.	186
Figura 98: Roteiro para leitura de <i>Odyssée</i>	187
Figura 99: <i>Mutatis Mutandis (nº 31)</i> , de H. Brün, 1968.	189
Figura 100: <i>Fontana Mix</i> (partes separadas), de J. Cage, 1958.	191
Figura 101: <i>Fontana Mix</i> (partes sobrepostas).....	192
Figura 102: <i>Bombardments nº 2</i> , de R. Moran, 1966.	194
Figura 103: Bula de <i>Bombardments nº 2</i>	195
Figura 104: <i>Intersection nº 3</i> (início), de M. Feldman, 1953.....	196
Figura 105: <i>Zyklus</i> (excerto), de K. Stockhausen, 1959.	198
Figura 106: <i>Jeux 2</i> , de R. Haubenstock-Ramati, 1968.	199
Figura 107: Instruções para <i>Jeux 2</i>	200



