

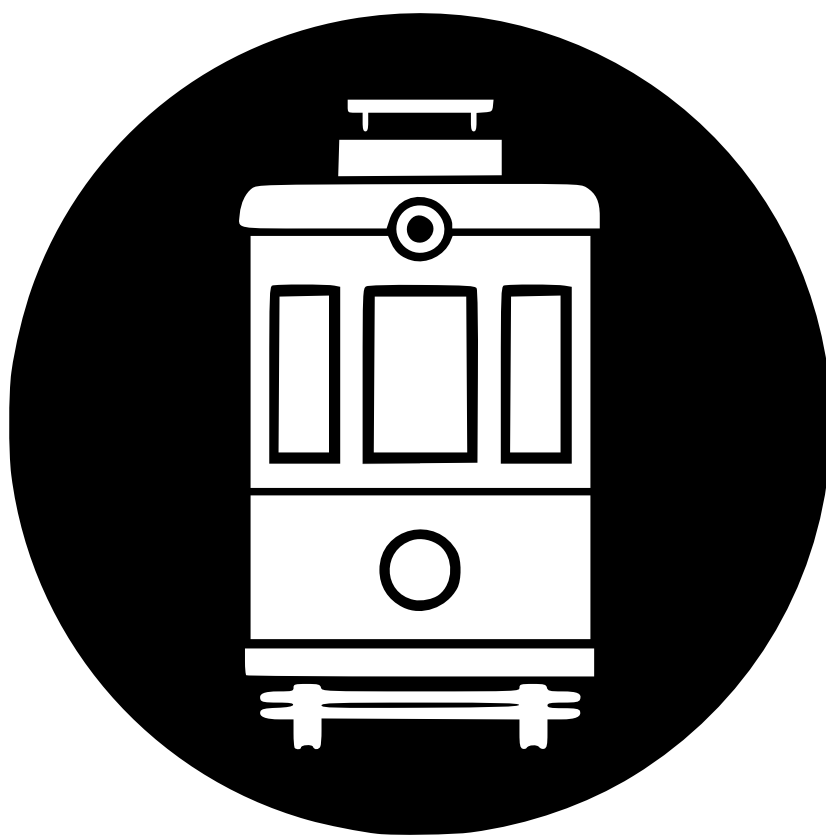
TODAS AS ARTES

.....
REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA
ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 6, N. 1, Jan.-Abr. 2023
ISSN 2184-38052

RECENSÕES / RESENHAS





A MÚSICA DE JOHN CAGE – JAMES PRITCHETT

THE MUSIC OF JOHN CAGE – JAMES PRITCHETT

LA MUSIQUE DE JOHN CAGE – JAMES PRITCHETT

LA MÚSICA DE JOHN CAGE – JAMES PRITCHETT

André Quaresma

Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória», Coimbra, Portugal

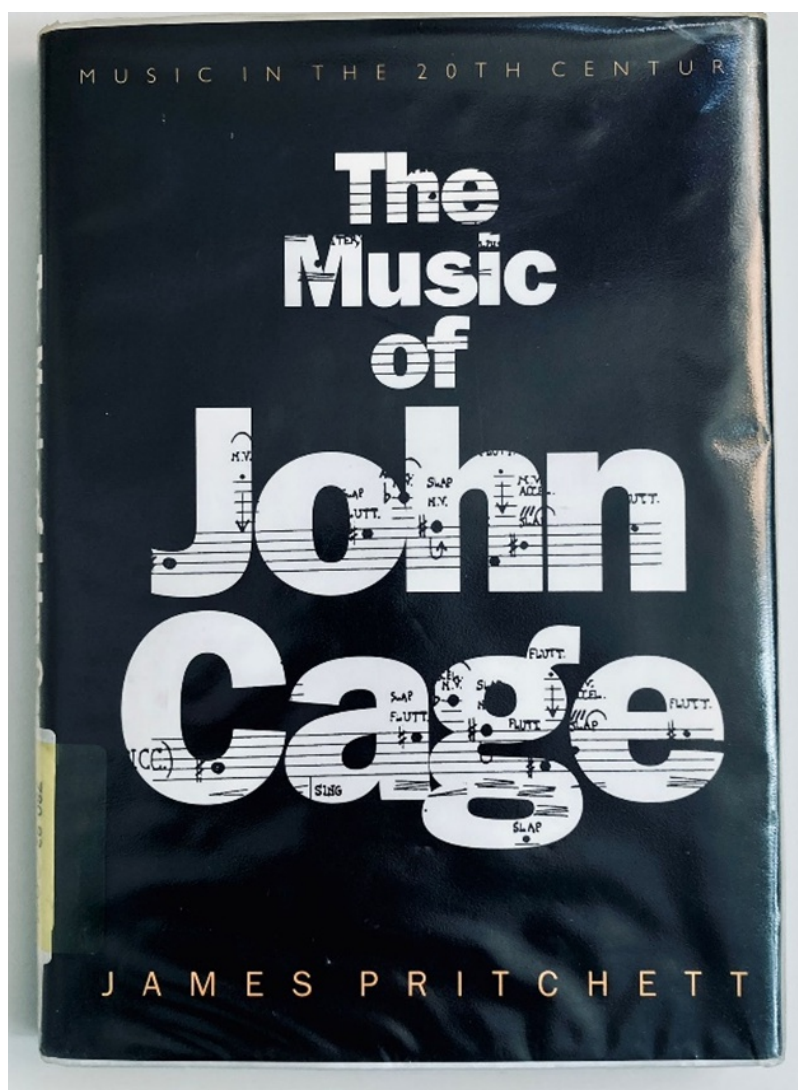


Figura 1: The Music of John Cage , livro de James Pritchett (1993), editado pela Cambridge University Press

Fonte: André Quaresma.

Esta recensão pretende resumir de forma crítica os capítulos 2 “To sober and quiet the mind...” (1946-1951) e 3 “Throwing sound into silence” (1951-1956) do livro de James Pritchett *The Music of John Cage*, editado em 1993 pela Cambridge University Press. O trabalho foi feito no processo de pesquisa para a edição crítica e implementação digital da composição Cartridge Music – for amplified ‘small sounds’ (Cage, 1960), enquadrado num processo de prática como investigação. Apesar dos trabalhos com percussões e das inovações composicionais e instrumentais, a primeira metade da década de 1940 é, para John Cage, uma época de desilusão. A grande maioria dos músicos e público que assistia ao seu trabalho não o aceitava bem, reagindo de forma hostil ou como se de uma piada se tratasse. É um John Cage deprimido e desiludido com a incompreensão, que conhece Gita Sarabhai. A indiana chega aos Estados Unidos para estudar música ocidental e torna-se aluna de Cage que, em contrapartida, lhe pede lições de estética e música indiana. O estudo desta cultura oriental tem uma grande influência em Cage que se começa a interessar pela sua filosofia e mais especificamente pelo Budismo Zen. Cage repete ao longo da sua vida uma frase de Sarabhai acerca do propósito da música.

The purpose of music is to sober and quiet the mind thus rendering it susceptible to divine influences (Pritchett, 1993: 37).

O compositor entra numa fase de descoberta cultural, procurando leituras e filosofias orientais. Entre os muitos autores que influenciam Cage, é importante para a nossa análise destacar Ananda Coomaraswamy pela introdução de outro conceito relevante para a sua composição. Ao debater a tradução de sânscrito da palavra *sadrsya*, que quer dizer imitação, Coomaraswamy refere que tal imitação se refere às “formas eternas” e não apenas às aparências. Esta ideia é explorada por Cage numa das suas palestras, *Defense of Satie* (1948), onde o conceito de música é dividido em vários elementos que são analisados de forma a decidir quais devem ser comuns a todas as composições e quais devem ser particulares a cada compositor, numa tentativa de conciliar as necessidades de individualismo com as de tradição. Cage divide a música em quatro elementos: estrutura (a divisão do todo em partes), forma (a sucessão do som), método (os processos que garantem a sucessão) e material (os sons da composição). Segundo Cage, a forma não pode ser a base de uma disciplina universal dado ser uma expressão de sentimento, o método e o material são o meio com que se atinge a forma e não têm nenhuma especificidade para o fazer, sobrando assim a estrutura que, de acordo com Cage, tem de ser o elemento em que todos concordam uma vez que todos identificam o estruturalmente divergente como monstruoso. Esta forma desconstruída de ver a música – ou o som organizado – tem impacto na composição de Cage, uma vez que a separação em elementos permite aplicar processos composicionais a cada elemento isoladamente, um exemplo desta agilidade é a utilização da técnica Gamut. Já anteriormente usada por Cage, a técnica consiste em isolar excertos da composição e aplicá-los de diferentes formas com diferentes variações ao longo da música. Esta desconstrução permite fazer *gamuts* de diferentes elementos como na composição *The Seasons*, onde Cage utiliza *gamuts* de harmonias, que vão sendo utilizados e alterados ao longo da composição de forma a produzir melodias.

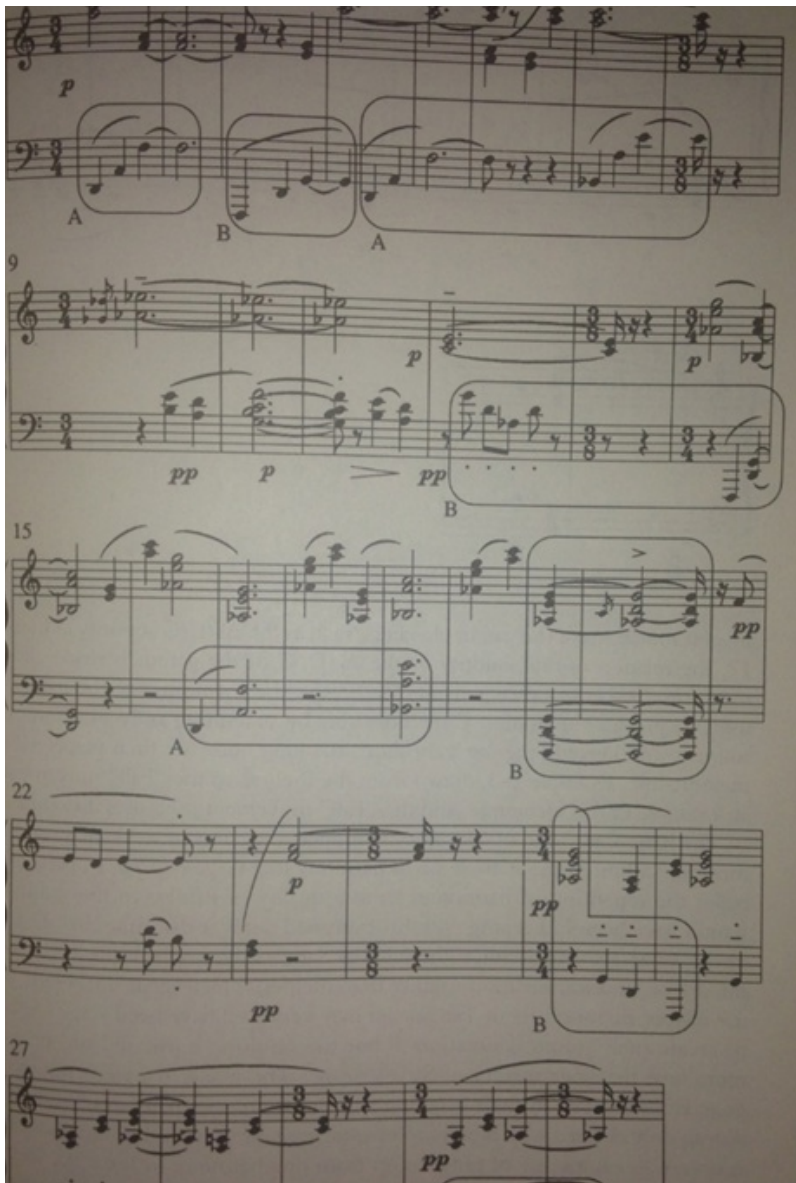


Figura 2 : The Seasons (Summer) - John Cage (1947)

Fonte: The Music of John Cage (1993:43).

Estas novas formas de pensar a música e novas técnicas para a compor não só resolvem alguns dos problemas de Cage do final da década de 1940 – como utilizar campos harmônicos de forma estática ou não progressiva – como criam novos caminhos para ser explorados. A divisão da música em elementos e a utilização de *gamuts* abrem a possibilidade da sua abertura ao material (instrumentação), em vez de tentar atingir a melodia através de *gamuts* de harmonias, Cage tenta-o através de *gamuts* de sons. O trabalho do compositor é um longo caminho de experiências que pretendem ultrapassar problemáticas e naturalmente os sucessos levam a novos desafios. É importante também lembrar que a notação de Cage está diretamente ligada a estes conceitos e esta evolução é observável na análise das suas partituras. A identificação dos elementos da música e a sua segmentação, a aplicação de regras de ordem e liberdade, levam a necessidades de composição multidimensionais. *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* é exemplo destas composições, Cage cria um gráfico 14 por 16 com um som em cada célula, desta forma, ao movimentar-se no gráfico vai identificando os materiais. A composição está dividida em três partes, na primeira parte o

piano é improvisado e a orquestra é fixa, com base em regras presentes no gráfico; no segundo movimento o piano segue as regras que a orquestra seguia no primeiro, dando uma sensação de confluência; no terceiro e último movimento juntam-se o piano e a orquestra ao resultado interpretado no primeiro movimento, através de um processo indeterminístico baseado no *I Chinga*. Esta forma de organizar a música é particularmente especial porque se adapta perfeitamente ao processo indeterminístico que Cage vem a adoptar, o livro chinês *I Chinga*. O *I Chinga* é um livro oracular que se baseia na interpretação de sessenta e quatro hexagramas em que cada uma das suas seis partes tem uma representação binária: Yang (linha completa) e Yin (linha quebrada). Cada um dos sessenta e quatro hexagramas tem um significado. A sua importância semiótica é tão grande que a obra se reveste de importância no estudo de várias áreas. Para consultar o *I Chinga* é necessário atirar três moedas ao ar, de forma a identificar uma linha de um hexagrama, sendo que essa linha pode ter duas características: a força (Yin e Yang) e o movimento (estática ou móvel). Se o hexagrama consultado tiver alguma linha móvel, é gerado outro hexagrama em que essa linha inverte a força. Cage aplicou o conceito do *I Chinga* ao quadro da sua composição, para cada célula eram atiradas as três moedas para obter a linha de um hexagrama, se obtivesse uma linha estática a célula do novo quadro era preenchida com a correspondente da orquestra (Yang) ou a do piano (Yin), se obtivesse um hexagrama com linha móvel, Cage compunha um novo som para piano e orquestra, colocando-o na célula respectiva. O terceiro movimento ficou então da seguinte forma:

Figura 3: Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra (3.º movimento) - John Cage (1950-1951)

Fonte: The Music of John Cage (1993: 72).

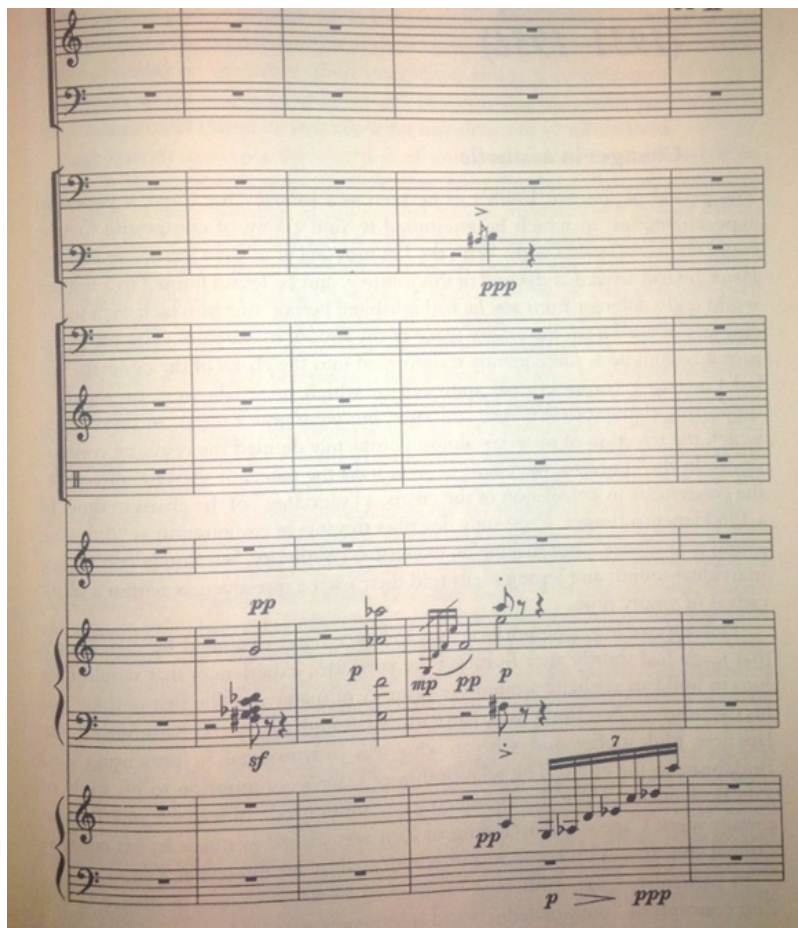


Figura 4: Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra (3.º movimento) - John Cage (1950-1951)

Fonte: The Music of John Cage (1993: 73).

As duas primeiras décadas do trabalho de John Cage são de procura do seu espaço na composição. Inicialmente com a tentativa de fuga ao neoclassicismo no sentido do contraponto de Arnold Schoenberg, depois de fuga à harmonia de Schoenberg no sentido do som dos materiais, passando pela divisão da música nas partes que a compõem, as estruturas rítmicas fixas e os *gamuts* de melodias que depois passam a *gamuts* de sons (materiais), tudo culminado no recurso ao *I Ching* na decisão de quando e quais os *gamuts* a utilizar. Com o terceiro movimento do *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra*, Cage atinge (ou inventa) o seu espaço na composição e parte para a década de 1950 numa posição onde nunca antes esteve, a sua zona de conforto composicional. A utilização do indeterminismo foi uma decisão que tomou durante essa composição – por concluir que o *I Ching* se encaixava perfeitamente nas estruturas tabelares da obra que estava a compor – e aplicada apenas ao seu terceiro movimento. Os trabalhos seguintes, por outro lado, são pensados de raiz nessa direcção e a composição *Music of Changes* é disso exemplo. Ao contrário de *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* em que Cage adaptou o *I Ching* à sua estrutura de 16 por 14, para a *Music of Changes* o compositor adopta uma estrutura 8 por 8 de forma a mapear os 64 hexagramas do *I Ching*. Para além deste ajuste na estrutura, Cage adiciona outras características da música ao processo indeterminístico, criando outras tabelas para representar a duração, sonoridade e dinâmica; retirando assim o risco de influência consciente na dinâmica e no ritmo de cada *gamut* de cada célula. Desta forma, Cage garante combinações que não lhe passariam pela cabeça estendendo a sua composição para além da sua consciência.

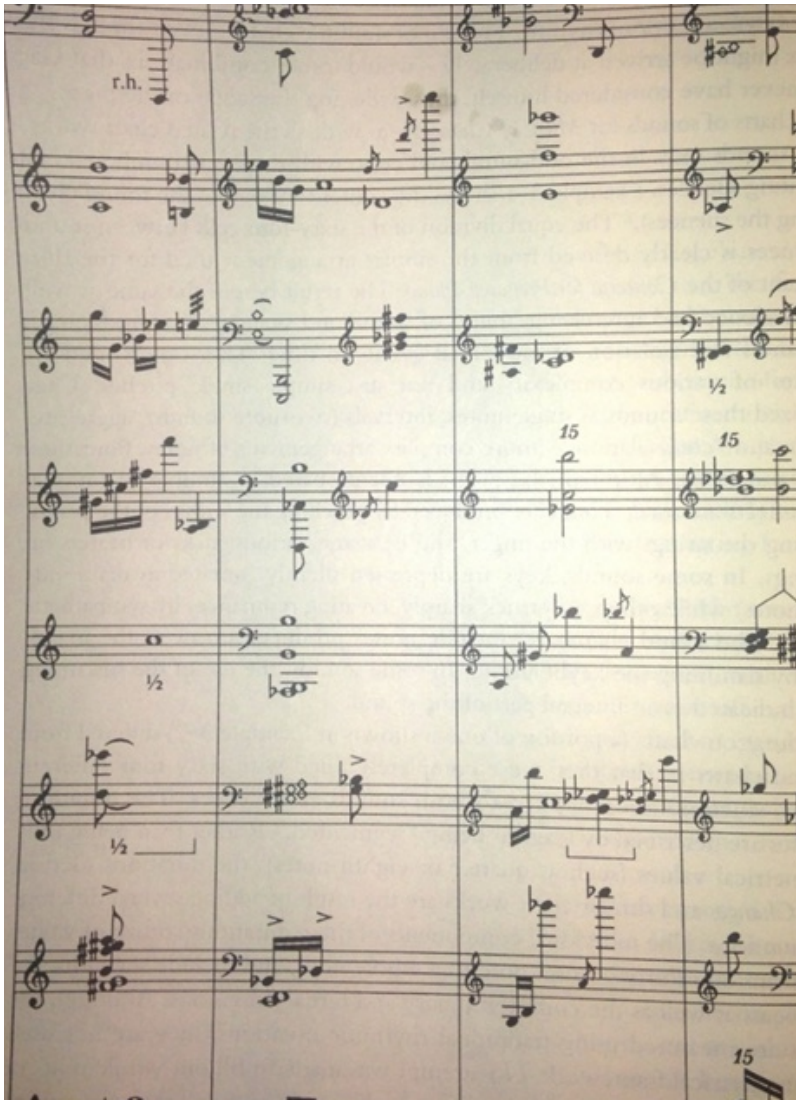


Figura 5: Music of Changes - segunda parte da tabela de sons - John Cage (1952)

Fonte: The Music of John Cage (1993:80).

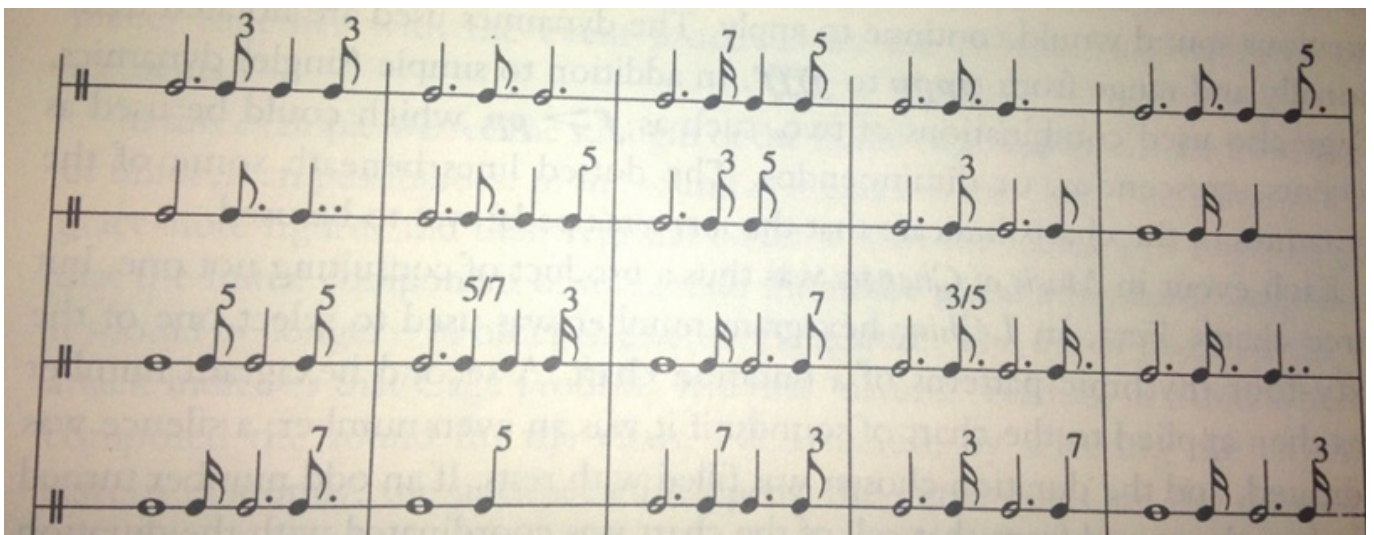


Figura 6: Music of Changes - segunda parte da tabela de durações (excerto) - John Cage (1952)

Fonte: The Music of John Cage (1993: 82).

Music of Changes é desta forma o resultado da aplicação do *I Ching* em três tabelas. Primeiro para identificar o modelo rítmico da tabela de durações, depois aplicado à tabela de sons e, dependendo do resultado das moedas, poderia ser inserido um silêncio ou o som identificado na tabela, e por último, caso fosse inserido um som, seria consultada a tabela de dinâmicas para aplicar ao som em causa.

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

Figura 7: *Music of Changes* - segunda parte da tabela de dinâmicas (excerto) - John Cage (1952)

Fonte: *The Music of John Cage* (1993: 72).

Os trabalhos seguintes de Cage assentam sobre as bases do indeterminismo e do silêncio – a importância do silêncio como tela onde aplica o som é vincada, o compositor via as suas formas de composição como “atirar sons ao silêncio” (Pritchett, 1993: 71-104), referindo a sua importância ao permitir isolar cada som sem perturbações de outros sons. É sobre estes dois conceitos que Cage trabalha, afinando as metodologias de forma a ultrapassar antigos ou novos problemas. Em *Water Music* (“for a pianist, using also a radio, whistles, water containers, a deck of cards, a wooden stick, and objects for preparing the piano”) de 1952, Cage utiliza um relógio para controlar o tempo abandonando a métrica temporal, inserindo também materiais não convencionais e acções teatrais nos seus quadros de som, como atirar cartas para as cordas do piano. A notação consiste num conjunto de instruções em inglês com excertos de sons pelo meio.

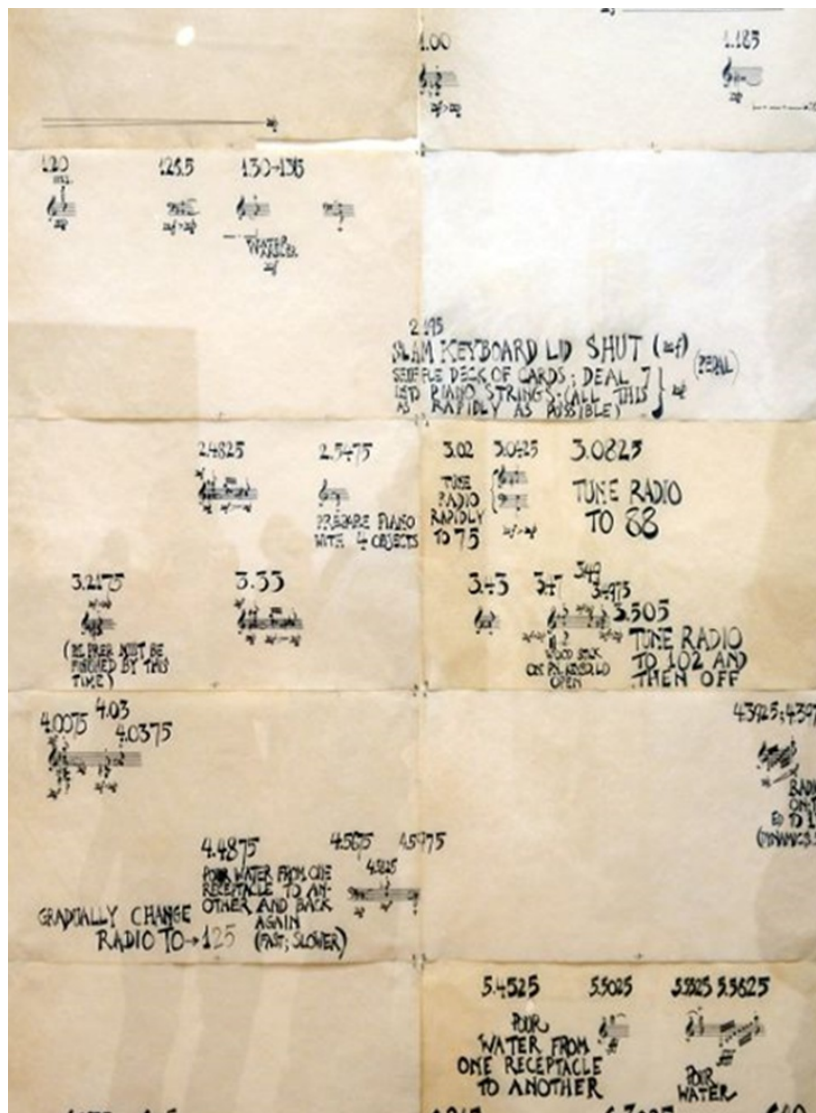


Figura 8: Water Music - John Cage (1952)

Fonte: Whitney Museum of American Art de Nova Iorque. <https://www.mountainsotravelphotos.com/USA%20-%20New%20York%20City%20Art/07%20Whitney/slides/41%20Water%20Music%20-%20John%20Cage%201952%20Whitney%20Museum%20Of%20American%20Art%20New%20York%20City.html>

Outro exemplo da variedade de possibilidades que este processo permite será a composição *Williams Mix*. Nomeada segundo o arquitecto Paul Williams que financiou o projecto, trata-se de uma composição para sons concretos gravados em fita magnética. Cage organizou os materiais em seis categorias identificadas por letras: A - sons da cidade, B - sons do campo, C - sons electrónicos, D - sons produzidos manualmente (incluindo música), E - sons produzidos por sopro (incluindo canções) e F - micro-sons que necessitam ampliação. Para além desta classificação, o compositor atribuiu ainda as características de previsibilidade e imprevisibilidade à frequência, timbre e amplitude de cada som, identificando cada um destes elementos como controlado (previsível) ou variável (imprevisível). Assim, cada som fica identificado por uma letra maiúscula representando o tipo de som e três letras minúsculas representando a previsibilidade (c) ou a imprevisibilidade (v) de cada característica do som. Uma vez que a amplitude já estava incluída nesta codificação, Cage não tinha necessidade de utilizar uma tabela de dinâmicas substituindo por outra relativa ao ataque e decaimento de cada som.

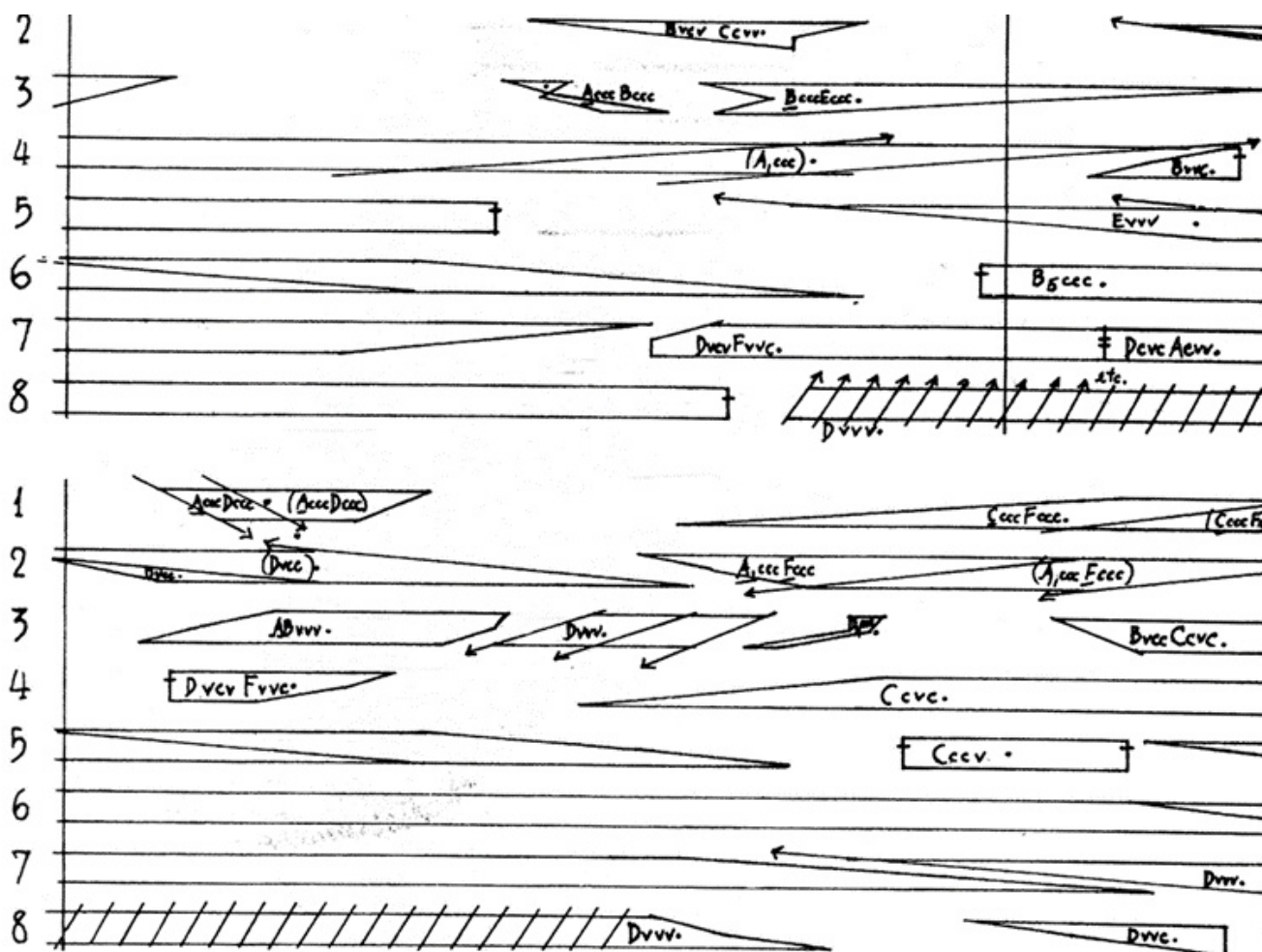


Figura 9: Williams Mix - John Cage (1951-1953)

Fonte: Medien Kunst Netz. <http://www.medienkunstnetz.de/works/williams-mix/>

Apesar da composição através de tabelas e do *I Ching* responder às necessidades do compositor, o processo revelou-se extremamente complexo e consumidor de imenso tempo. Cage procurou outras formas, menos trabalhosas, de composição – dando o exemplo dos pintores que tinham processos lentos quando pintavam a óleo e rápidos quando pintavam em aguarela – a composição de *Carillon No. 1* é um exemplo desta simplificação. Partindo de uma base em papel quadriculado, Cage utiliza outros papéis que vai dobrando e onde vai furando as intercepções das dobras, sobrepondo a folha furada sobre a quadriculada e marcando os pontos dos furos. Após este processo, Cage usava as posições relativas verticais para identificar as notas e as horizontais para identificar o tempo, transcrevendo o gráfico para uma notação que pudesse ser interpretada. Este processo foi utilizado em vários trabalhos, as variadas composições de *Music for Carillon* ou *Music for Piano* são alguns exemplos.

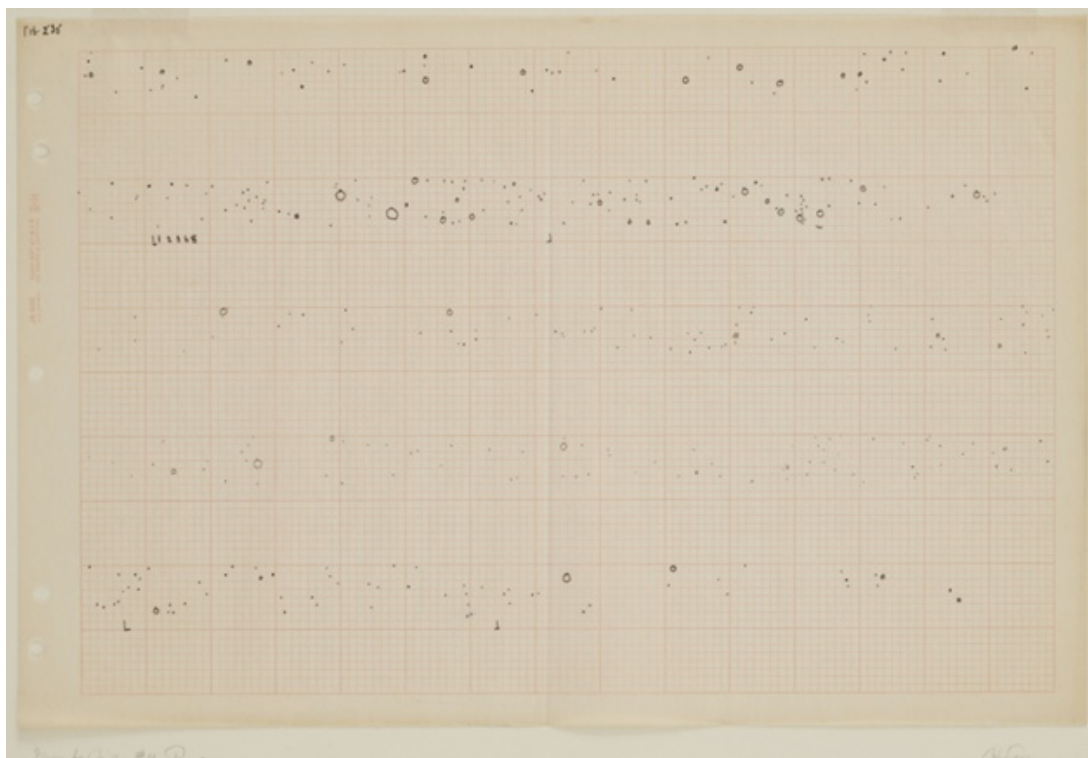


Figura 10: Music for Carillon, #4 (segunda página) - John Cage (1961)

Fonte: MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/33028>

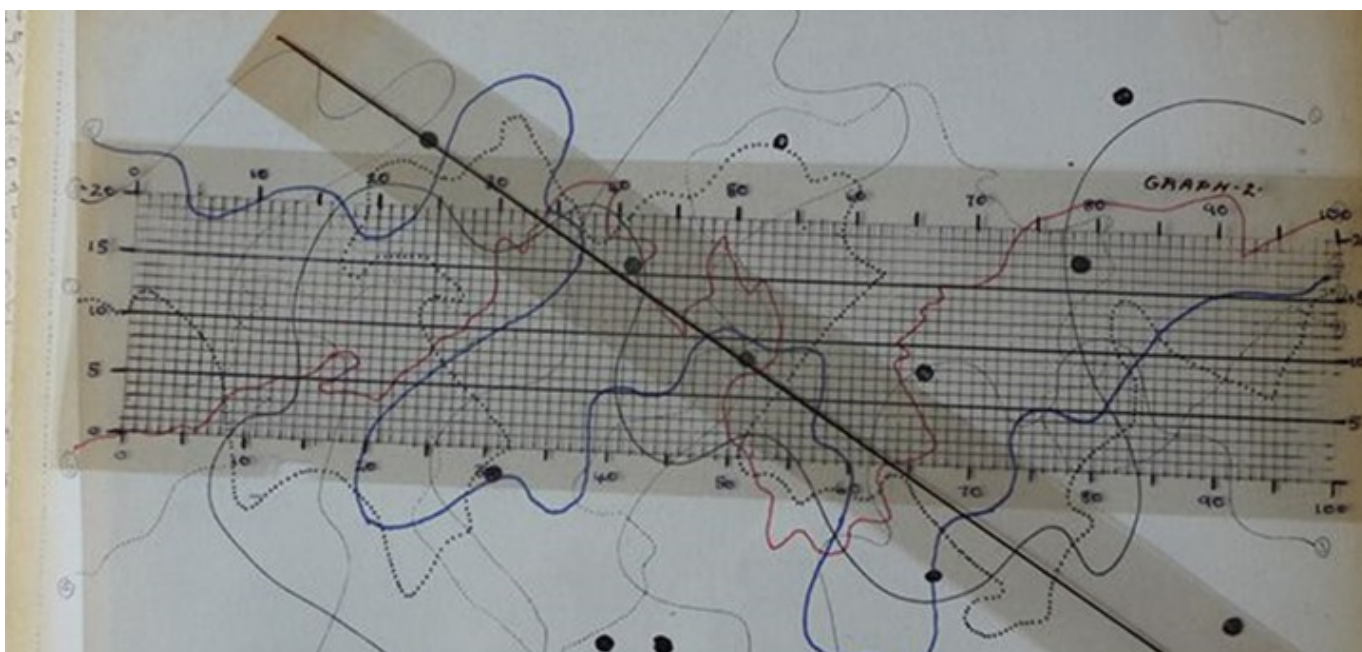


Figura 11: Fontana Mix - John Cage (1958)

Fonte: Smithsonian Magazine. <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/5-12-examples-of-experimental-music-notation-92223646/>

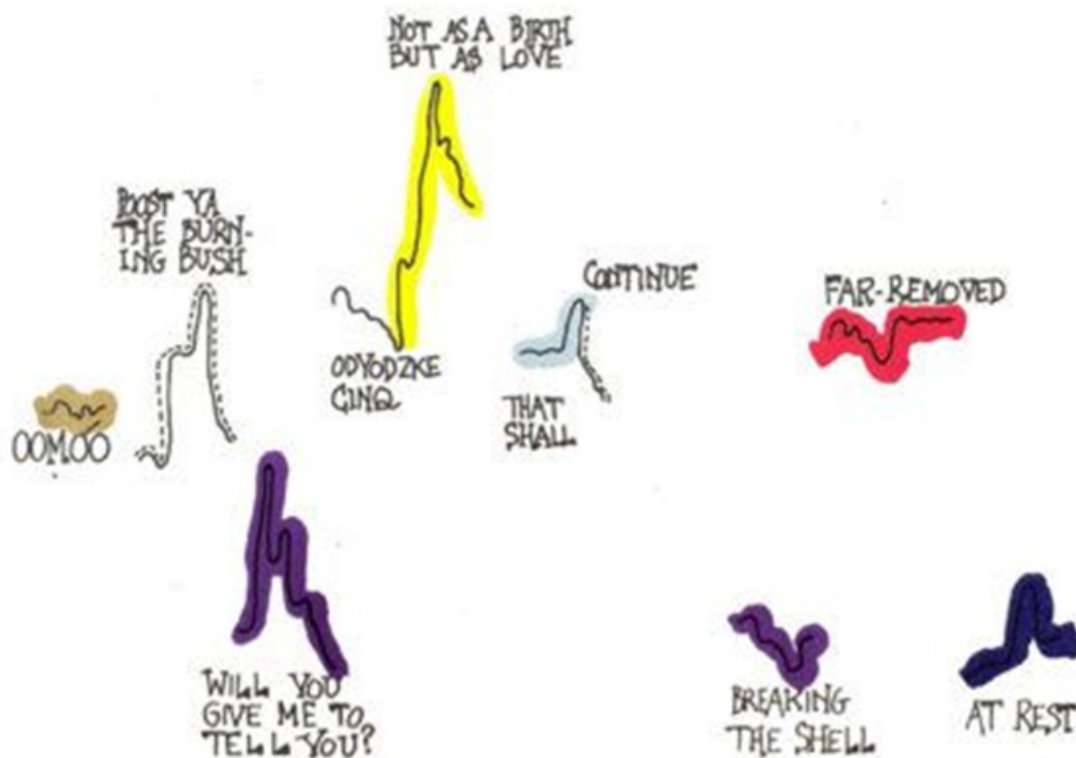


Figura 12: Aria (excerto) - John Cage (1958)

Fonte: The New York Times . <https://archive.nytimes.com/opinionator.blogs.nytimes.com/2011/08/03/scoring-outside-the-lines/>

A procura de estruturas e estéticas alternativas é uma constante em John Cage desde praticamente o início da sua vida de compositor. A descoberta e exploração de mecanismos indeterminísticos de composição e de interpretação tornaram o seu trabalho gráfico notacional de uma riqueza singular. Variando as abordagens consoante os propósitos finais, ou simplesmente para procurar processos mais eficientes ou esteticamente mais interessantes, podemos encontrar diferentes exemplos. Em *Fontana Mix* (1958), Cage usa pela primeira vez transparências na sua notação transformando a partitura numa ferramenta de criação musical. A composição consiste em páginas com linhas curvas de diferentes espessuras e transparências com pontos colocados aleatoriamente, linhas e medidas que podem ser interpretadas como acções de mudanças de frequência, amplitude, timbre ou duração. A obra foi feita no seguimento de um convite de Luciano Berio para Cage ir para Milão trabalhar em composições para fita magnética.

Outro tipo de abordagem serão as composições para voz, como é exemplo a composição *Aria*, também de 1958, onde Cage apresenta vinte páginas de notação gráfica, cada página correspondente a trinta segundos de interpretação. A notação consiste em vogais e consoantes isoladas e palavras em vários idiomas, com várias cores e formas. Existem ainda dezasseis quadrados para representar “non musical vocal noises” (Prichett, 1993: 132) e cabe ao intérprete atribuir diferentes estéticas de canto às diferentes cores.

FOUR²

SOPRANOS John Cage

Figura 13: Four² (parte para soprano) - John Cage (1990)

Fonte: Music Theory Online. <https://mtosmt.org/issues/mto.17.23.4/mto.17.23.4.andersen.html>

A exploração notacional baseada no silêncio e no indeterminismo acompanha toda a obra de Cage, mesmo quando regressa a notações de aspecto aparentemente mais tradicional como as *Number Pieces*, conceitos como intervalos de tempo, instruções escritas e liberdade interpretativa mantêm-se presentes. Os processos de composição são a constância nas variadas expressões visuais que o compositor apresenta em todo o seu trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Pritchett, James (1993). *The music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Daniels, Dieter. John Cage «Williams Mix». *Medien Kunst Netz*. Disponível em: <http://www.medienkunstnetz.de/works/williams-mix/>
- Cage, John (1961). *Music for Carillon, #4*, Page 2. The Museum of Modern Art history (MoMA). Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/33028>
- Stamp, Jimmy (2013). *Examples of experimental music notation*. Smithsonian Magazine. Disponível em: <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/5-12-examples-of-experimental-music-notation-92223646/>
- Muchmore, Pat (2011). *The Score: Scoring outside the lines*. *The New York Times*. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/opinionator.blogs.nytimes.com/2011/08/03/scoring-outside-the-lines/>
- Andersen, Drake (2017). What can they have to do with one another?": Approaches to Analysis and Performance in John Cage's Four². *Music Theory Online*, 23 (4). Disponível em: <https://mtosmt.org/issues/mto.17.23.4/mto.17.23.4.andersen.html>

André Quaresma. Doutorando em Estudos Artísticos. Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Investigador Integrado do CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória». Largo da Porta Férrea, 3004-530 Coimbra, Portugal. E-mail: andrew.oq@gmail.com. ORCID: 0000-0001-9277-545X.

Receção: 10-12-2022

Aprovação: 29-12-2022

Citação:

Quaresma, André (2022). A música de John Cage – James Pritchett. Recensão. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 6(1), pp. 128-141. ISSN 2184-3805. DOI : 10.21747/21843805/tav6n1r1

