



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

### COMUNICAÇÃO

*Nathália Angela Fragoso Rossi*  
UFMG – [nathaliafragoso@gmail.com](mailto:nathaliafragoso@gmail.com)

*Rogério Vasconcelos Barbosa*  
UFMG - [rogeriovb@terra.com.br](mailto:rogeriovb@terra.com.br)

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

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

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

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

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

### **1. O nascimento da música indeterminada**

A década de 1950 foram anos de grande atividade para Cage. Seu trabalho com *chance composition*, desenvolvido principalmente em *Music of Changes*<sup>1</sup> (1951) lhe rendeu importantes peças e, além disso, suas experimentações com novas formas de compor lhe abriram muitas portas a serem exploradas.

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

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

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

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

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

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

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

Portanto, para Cage, o termo *acaso* deve ser usado para músicas que passam por processos como jogos de dados, sorteios com varetas e moedas do *I Ching*, cartas, etc. O compositor utiliza um procedimento de “sorteio” e se isenta de decisões como determinar alturas ou ritmos. O resultado do acaso é registrado em uma partitura. Já o termo *indeterminação* passa pela relação da composição com o intérprete, uma vez que a este é dado “um nível de liberdade para remodelar o resultado sonoro” (COSTA; 2009, p.21)<sup>2</sup>.

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

Segundo David W. Bernstein (2002), durante a constante troca de correspondências (entre maio 1949 e setembro de 1962), Boulez reconheceu paralelos entre o seu desenvolvimento do serialismo integral e os processos sistemáticos usados por Cage na composição aleatória. No decorrer livro *The Boulez-Cage Correspondence* (1993), editado por Jean-Jaques Nattiez, é possível perceber a grande proximidade e o afastamento desses compositores no final dos anos 60.

Segundo Boulez, o acaso utilizado por Cage é reflexo de um despreparo técnico e uma forma de fuga para a resolução dos problemas composicionais. Considera a opção pelo

acaso “a adoção de uma filosofia tingida de orientalismo que mascara uma fraqueza básica de técnica composicional” (BOULEZ: 1964, p.42) e é a favor de uma disciplina composicional onde, independentemente do recurso utilizado, o compositor não pode abrir mão da responsabilidade com o resultado musical.

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

Segundo Costa, na “rejeição de alguns teóricos aos métodos composicionais de Cage, havia um conservadorismo, que seria a expressão de uma ‘resistência tradicional europeia’ contra a possibilidade de redefinição dos papéis de autor, intérprete e ouvinte dentro do jogo musical”( COSTA; 2009, p.4).

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

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

## **2. A interpretação na música indeterminada**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### 3. Cage e Tudor

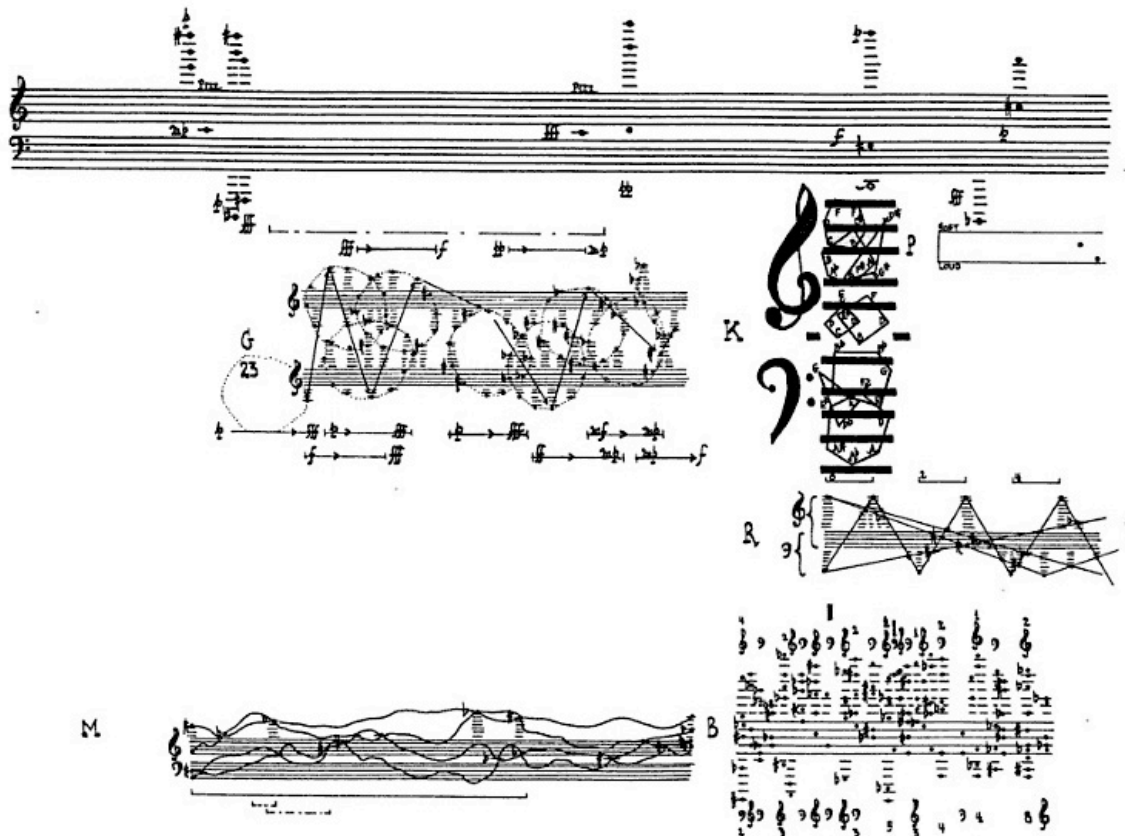
Podemos observar no caso da música de Cage, a importância da proximidade com o intérprete de suas obras. David Tudor mergulhou profundamente nas peças feitas por Cage para ele. Ambos criaram uma parceria que tornava possível a execução de trabalhos que para muitos poderiam ser extremamente subjetivos.

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

Holzaepfel (2002, 173) explicita em detalhes a preparação e dedicação do pianista para a performance da peça. Tudor rascunhou mais de oito páginas com gráficos, listas, cálculos e durações. Para resolver os enigmáticos problemas de notação na partitura, ele

buscou ajuda do matemático Hans Rademacher, que desenvolveu fórmulas para calcular as durações de cada uma das unidades estruturais da obra. Para sua performance, Tudor escreveu as durações resultantes dos cálculos em sua partitura e utilizava um cronômetro para ler a notação rítmica proporcional de forma precisa.

Segundo Pritchett, o *Solo for Piano* (figura 1) – parte do *Concert for Piano and Orchestra*<sup>3</sup> (1957-1958) – foi possível devido à meticulosa forma de trabalhar de David Tudor. Cage sabia que poderia confiar uma partitura tão peculiar somente a um intérprete muito especial.



The image displays a complex musical score for 'Solo for Piano' by John Cage. At the top, there are two staves with vertical lines and arrows indicating specific notes or durations. Below this, the score is divided into several sections labeled with letters: 'G', 'K', 'M', and 'B'. Section 'G' features a dense network of lines and notes. Section 'K' shows a grand staff with intricate rhythmic patterns. Section 'M' includes a piano part with a wavy line above it. Section 'B' consists of multiple staves with rhythmic notation and dynamic markings like 'f' and 'p'. The overall notation is highly detailed and non-traditional, reflecting Cage's experimental approach to music.

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

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

As qualidades de David Tudor inspiraram muitos compositores a dar liberdade ao intérprete em seus métodos de composição – a música indeterminada elimina a

tradicional diferença entre compositor e intérprete. (Cage, apud Holzaepfel: 2002, p.183)

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

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

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

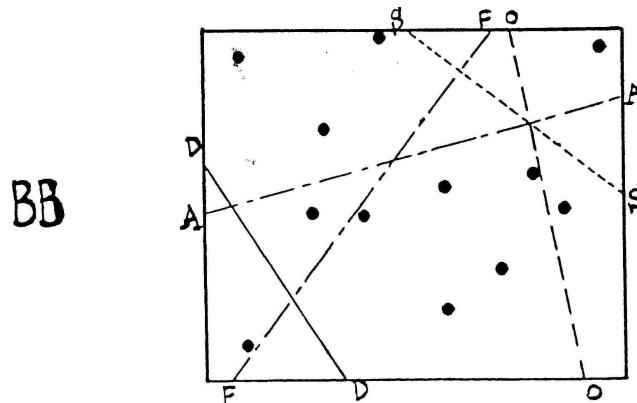


Figura 2: trecho de *Solo for Piano* em que foram baseadas as peças *Variations I* e *Variations II* (Pritchett 1999)

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

James Pritchett (2004, 11-16) analisa a performance de David Tudor em *Variations II*. A partitura dessa peça indeterminada, consiste em cinco páginas de papel

transparente com linhas desenhadas que devem ser sobrepostas a uma folha de papel que contém pontos. A sobreposição pode ocorrer da maneira que o intérprete escolher e Cage propõe a distância de uma linha a um ponto como a determinação de um parâmetro musical.

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

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

A música indeterminada proporcionou diversos questionamentos ao trabalho de Cage. Visto de forma superficial, seu trabalho foi associado ao despreparo técnico ou a uma liberdade excessiva. No entanto, é evidente a importância do contexto estético e o envolvimento do intérprete na realização das obras indeterminadas. Mais do que ler a partitura e entender as notações propostas, é necessário uma imersão no estilo proposto pelo compositor.

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

## **Referências:**

### **- Livros**

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

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





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

**- Capítulos de livro ou verbete assinado em enciclopédia**

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

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

**- Dissertações ou Teses**

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

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

**- Artigos em Periódico**

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

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

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

**Notas**

---

<sup>1</sup> Nessa peça, Cage utilizou o sorteio com *I Ching* de forma aprimorada, detalhada e aprofundada, resultando em uma partitura tradicional com notação proporcional. *I Ching* é um clássico texto chinês que pode ser compreendido e estudado tanto como um oráculo quanto como um livro de sabedoria.

<sup>2</sup> Apesar de distintos, os princípios de acaso e indeterminação estão intimamente relacionados em diversas obras de Cage.

<sup>3</sup> Essa é uma das peças mais importantes e significativas, do ponto de vista da indeterminação. Todos os instrumentos da peça são solistas e suas partes são totalmente independentes umas das outras. Além disso, a parte do piano é um livro com 84 tipos diferentes de notações de caráter indeterminado, entre os quais o pianista deve escolher sua linha de performance. Esse livro foi usado como fonte, de forma direta ou indireta, em praticamente todas as composições de Cage durante o período de 1958 a 1961.