

Ciclos e Palíndromos rítmicos na obra *Living Room Music* de John Cage

Danilo Aparecido do Carmo Alves (USP)

Resumo: O seguinte trabalho visa esclarecer aspectos rítmicos composicionais do primeiro movimento *To Begin* de *Living Room Music*, John Cage. Observando a organização e estruturação dos eventos grafados na partitura, evidenciam-se parâmetros cíclicos e estruturas palindrômicas que corroboram a construção de um discurso musical e, conseqüentemente, a forma do movimento. Os dados foram extraídos observando a célula base da composição. Logo, destacam-se compreensões teóricas que servem e somam recursos técnicos à prática de intérpretes e compositores.

Palavras-chave: Cage. Percussão. *Living Room Music*. Ritmo. Ciclicidade.

Title: Rhythmic Cycles and Palindromes in John Cage's *Living Room Music*

Abstract: This article aims to clarify compositional rhythmic aspects of *Living Room Music's* first movement *To Begin* by John Cage. Observing the organization and structuring of the events written in the score, it is evidenced cyclic parameters and palindromic structures that corroborate the construction of a musical discourse and, consequently, the formal content of the movement. All the extracted data is based on the primary cell of the composition. Thus, we highlight theoretical understandings that serve and add technical resources to the practice of performers and composers.

Keywords: Cage. Percussion. *Living Room Music*. Rhythm. Cyclicity.

1. Introdução: contexto e motivações

Como descrito por David NICHOLLS (2002, p. 61-84), as primeiras exposições de John Cage à música eram bastante limitadas, estando, na maioria das vezes, confinadas ao repertório do final do século XIX. Estudou piano, tendo aulas com Phoebe James e depois com Fannie Charles Dillon, compositora interessada no potencial musical do canto dos pássaros (Cage 1948, p. 27-28). Em 1930, após ouvir um concerto com obras de Stravinsky e Scriabin executadas pelo pianista John Kirkpatrick, em Paris, Cage cultivaria seu interesse pela “música moderna”. Seria então, a partir deste contato, que o compositor exploraria entusiasticamente esse novo repertório, compondo várias obras estruturadas por cálculos matemáticos, as quais ele descreve a

posteriori como sendo "sem apelo sensorial e sem poder expressivo" (Cage 1948, p. 29; apud NICHOLLS, 2002, p. 61-84).

Nesse contexto, ao retornar a Los Angeles em 1931, Cage continuou a compor e sua música passa a moldar relações diretas com obras literárias, como em *Three Songs* (1933) utilizando textos de Gertrude Stein. Além disso, tomando como exemplo a primeira canção *Twenty Years After* (1933), observa-se que a obra consiste e se compõem, em linhas gerais, inteiramente de dois motivos repetidos quase identicamente nas partes de piano e voz, similarmente a um cânone. Tais repetições refletiriam o estilo poético de Stein, sendo então este estilo composicional, como o compositor posteriormente explicou, "a transcrição de uma linguagem repetitiva em uma música repetitiva" (Cage 1989, p. 238; apud NICHOLLS, 2002, p. 61-84). Esse ideal de repetição prefigura a predileção posterior de Cage por motivos repetidos, tanto melodicamente quanto ritmicamente, visualizada tanto em sua música dodecafônica, quanto em sua música para percussão.

Frente a essa exposição, em contato com a bibliografia analítica sobre John Cage, suas primeiras obras revelam também uma escrita que coloca em primeiro plano a estrutura e organização rítmica da peça. Como exemplo, em *Imaginary Landscape No. 1* (1939) existem quatro grandes seções de 16, 17, 18 e 19 compassos, sendo cada seção dividida em quatro subseções, em que as três primeiras tem sempre 5 compassos de duração (NICHOLLS, 2002, p. 69). Em *First Construction (in Metal)* (1939), existem cinco seções que funcionam na forma de palíndromo com 4, 3, 2, 3 e 4 unidades, respectivamente. Cada unidade contém 16 compassos subdivididos da mesma maneira. Ademais, o conteúdo musical da peça é baseado em dezesseis motivos-base, quantidade relacionada à soma da estrutura palindrômica (NICHOLLS, 2002, p. 71-74). Tais proporções tornaram-se uma característica regular de sua música durante os anos 1940, sendo elevada a grande complexidade em peças posteriores como *Sonatas and Interludes for prepared piano* (1946-48) (PRITCHETT, 1993, p. 29-33).

Assim, observando as peças anteriores aos procedimentos de acaso dos anos de 1950, um tipo de escuta que pode ser adotada em John Cage é atenta à unidade composicional, a "repetição de notas, equilíbrios, desequilíbrios e trajetórias de crescimento" (PERRY, 2005). Logo, neste trabalho, a análise adotada pretende esclarecer procedimentos da estruturação rítmica dos eventos musicais do movimento *To Begin de Living Room Music* (1940). A partir da observação de parâmetros cíclicos, propõem-se discutir a construção de um discurso musical que corrobora a estruturação

de sua forma e conteúdo, assim contribuindo às discussões teóricas e procedimentos analíticos já referenciados à obra de John Cage.

2. Living Room: obra de estrutura e método

Living Room Music trata-se de uma obra de John Cage, composta em 1940, e se configura em quatro movimentos: *To Begin, Story, Melody e End*. A formação sugerida é um quarteto de percussão e voz para instrumentos não especificados, sendo estes todos e quaisquer objetos que podem ser encontrados no ambiente de uma “sala de estar” (PRITCHETT, 1993, p. 20). Tal fato configura o título dado à obra.

Como dito, Cage instrui os músicos a usar quaisquer objetos domésticos ou elementos arquitetônicos como instrumentos, e dá exemplos: revistas, papelão, livros, piso, etc. Tais instrumentações destinam-se ao primeiro e ao último movimento, compostos integralmente para esse tipo de exploração sonora. Em seu segundo movimento, assume como instrumentação a fala, utilizando os elementos fonéticos como seu material composicional - rítmico-musical. Dialogando com suas outras anteriores, Cage também escolhe um curto poema de Gertrude Stein, neste caso *The World Is Round*. O terceiro movimento é opcional, incluindo uma melodia tocada por um dos musicistas em “qualquer instrumento adequado”.

Tida como pertencente a sua primeira fase de produções, Cage demonstra interesse não apenas sobre as questões rítmicas como algo individual, mas sim sobre estruturações rítmicas em que a “divisão do tempo presente em métricas convencionais é adotada apenas como um escalonamento de quantidade” (NYMAN, 1999, p. 32). Tal afirmação reflete sua concepção composicional datada na época, a qual ele próprio descreve como baseada em *estrutura e método*. Por *estrutura*, Cage entende como sendo a “divisão do todo em partes”; e por *método*, compreende os “procedimentos de construção nota-a-nota” (CAGE, 2011, p. 18). Logo, para o compositor, são nas estruturas rítmicas e formais que se constrói o discurso musical, no qual “a mente é a oposição do coração”, ou, em outras palavras, “a ideia de ordem está em oposição às ações espontâneas” (CAGE, 1961, p. 18-19).

Destas concepções, podem-se esboçar diversas metodologias analíticas que cumpram a pretensão de esclarecer tais questões contextuais. Nesse sentido, a análise da estrutura rítmica dos eventos grafados na partitura, atenta a seus parâmetros cíclicos e o caráter processual do material composicional, corrobora a uma melhor compreensão de sua forma e de seu conteúdo.

3. *To Begin*: o discurso musical e sua forma de determinação

Sobre a textura de um *moto perpetuo*, o movimento evidencia sua organização através da recorrência de acentuações sobre a unidade, colcheia. Desta forma, este trabalho se debruça em catalogar as estruturas rítmicas presentes em *To Begin*, permitindo construir uma linha de raciocínio que esclarece, primeiramente, a micro e, depois, a macro estrutura da obra. A adoção de uma pauta rítmica (gráfico) busca facilitar a compreensão da estrutura-rítmica em sua organização composicional.

O olhar atento a uma unidade estrutural, delegada nesse caso à figura da colcheia, é um tratamento analítico comum para as obras de Cage. Como explicado pelo compositor, é um tipo de estruturação própria de suas primeiras composições (CAGE, 2011, p. 57). Para tal elucidação, ele cita o exemplo de *Imaginary Landscapes No. 4* (1951), baseado num número de compassos com medidas de raiz quadradas, de modo que os grandes comprimentos tenham a mesma relação no todo que os comprimentos pequenos em uma unidade. Seria uma prática comum entre os compositores da época, citando como exemplo Morton Feldman que dividia as alturas em três áreas (alta, média e baixa) e também estabelecia uma unidade de tempo, servindo-se da partitura como um “gráfico” (CAGE, 2011, p. 72).

Como dito na introdução do trabalho, o movimento evidencia também sua organização através das acentuações adotadas e do contraste entre texturas mais ou menos densas. Em relação ao trabalho textural, ele pode ser definido brevemente pelo número de vozes atuantes, ou seja, quantos percussionistas estão tocando. Nesse sentido, de maneira geral, os timbres dos objetos selecionados se misturam à execução de seus pares, de modo a criar uma uniformidade da textura da qual perceberemos apenas os picos de amplitude (as acentuações) e sua densidade. Logo, a textura seria uma “sensação gestáltica produzida pela configuração e pelo dinamismo dos elementos sonoros presentes num determinado fluxo sonoro” (FERRAZ, 1990, p. 4).

Por fim, a catalogação aqui descrita é feita de maneira consciente e congruente às ideias de uma composição que funciona em prol de uma estrutura de divisão do todo em partes, a partir de método e procedimentos obtidos nota-a-nota em que o material principal é o som e silêncio, ritmo e textura, construindo uma forma contínua em que a ideia de ordem está em oposição às ações espontâneas (CAGE, 1961, p. 18-19).

4. Estrutura: o conteúdo formal de *To Begin*

Utilizando as próprias marcações das barras duplas da partitura como indicativo, pode-se dividir o movimento em três partes. A primeira (A), do compasso 1 ao 6, serve como um tipo de introdução que se configura, de maneira geral, num crescendo que culmina em uma estratificação textural, da qual se reduz o *tutti* instrumental à uma única voz (Ex. 1). A partir desta quebra, inicia-se uma nova seção que vai progressivamente adensando, novamente sobre a ideia de uma textura que resulta do número de vozes atuantes e da sincronia ou assincronia das acentuações (Ex. 2).

Ex. 1 – Primeira seção (A): “introdução” (c. 1-6).

Em sua segunda seção (B), do compasso 7 ao 18, o interesse sonoro recai sobre a questão rítmica e de acentuação, devidamente marcado pela inserção de quartinas sobre o *moto perpetuo* em fluxo de colcheias (Ex. 2). Quanto ao seu desenvolvimento dinâmico, tem âmbito de *pp* a *ff*, além de *fp* e *ppsúbitos*, o que funciona neste caso como recurso para melhor destacar as vozes desejadas pelo compositor, sendo na maioria das vezes usado para entrada de uma nova voz com clareza, sem que se perca timbricamente no meio da trama contrapontística.

Ex. 2 – Segunda seção (B): “desenvolvimento” (c.7-18).

Em sua última seção (C), compasso 19 ao 36, o trabalho rítmico irá se densificar ainda mais, com uma textura altamente polirrítmica entre as vozes e com acentos deslocados, gerando quatro camadas ritmicamente independentes (Ex. 3). No geral, existem ondulações dinâmicas que ocorrem de maneira camerística, de modo que a textura se comporta ou em conjunto (homofonicamente) ou por grupos (dando a sensação de figura e fundo). Como na primeira seção, haverá um crescendo textural, resultado da dinâmica e convergência de acentos, da qual se estratifica o *tutti instrumental* para um *solo* que se torna “*Repentinamente silencioso e notavelmente desacelerando*”.

Ex. 3 – Última seção (C): “conclusão” (c.19-36).

Após essa breve exposição do conteúdo formal, verifica-se que os elementos constituintes da textura expressam certa organização decorrente do planejamento formal do movimento. Quanto ao planejamento formal, refere-se à organização das seções em múltiplos de 6: Seção (A) tem duração métrica de 6 compassos (c. 1-6); a Seção (B) duração de 12 compassos (c. 7-18); e a Seção (C) de 18 compassos (c. 19-36). Tal fato demonstra um claro planejamento pré-composicional devido à marcação das barras duplas na partitura.

5. Derivação sobre 6: a organização rítmica modular e cíclica

Com tal consciência acerca da adoção formal do número 6, é curioso notar que este elemento numérico também se expressa em âmbito menores de organização. Entendendo a colcheia como pulso base, as células rítmicas de acentuações são construídas na recorrência e alternância dos números 2 e 3, ambos divisores de 6. Para melhor elucidar, verifiquemos a figura a seguir que traz consigo uma tabela que expressa visualmente (pelo colorido) a ocorrência dos acentos e o intervalo de repetição.

Ex. 4 – Organização modular rítmica presente na Seção (A) introdutória (c.1-6) e visualização por uma Pauta Rítmica (gráfico). Cada célula (quadrado) representa a unidade, colcheia. “X” representa pausa.

Através da análise de recorrência de acentuações, pode-se depreender uma organização rítmica derivada da relação numérica apresentada. A partir disto, extraem-se questões de ciclicidade que singularizam a atividade de cada voz. Ou seja, o estabelecimento de um modelo fixo de repetição culmina em um deslocamento de fase entre as acentuações. Nesse sentido de organização, o compositor ressalta:

Padrões, repetições e variações surgirão e desaparecerão. No entanto, os ritmos são durações de qualquer tamanho que coexistem em quaisquer estados de sucessão e sincronidade. O segundo é mais ativo, por suas mudanças imprevisíveis, quando as partes não são fixadas por uma partitura, mas são deixadas independentes uma da outra, sem que duas performances estejam produzindo as mesmas durações resultantes. (CAGE, 2011, p. 15; tradução nossa).

Analisando a informação do gráfico (Ex. 5), tem-se como ciclo de acentuação para cada voz: (#1) (3+2+2), que se repete até o momento em que o 3 volta a cair no primeiro tempo do compasso, substituído então por uma quintina (5) no âmbito dinâmico *f*. (#2) padrão (3+3), que se repete até o compasso 5 em que, para a finalização da seção, o compositor opta pela sincronização das vozes no padrão rítmico (3+2+2), que seguirá nesta voz. O (#3) percussionista apresenta como módulo rítmico a recorrência (3+3+2+2), sem que seja alterada em momento algum até a quebra textural no compasso 6. (#4) apresenta inicialmente um (3+3) e passará a ser como a célula de (#1) (3+2+2) (c. 2) até o fim da seção.

Ex. 5 – Organização modular rítmica presente na Seção (A) introdutória (c.1-6).
Cada célula (quadrado) representa a unidade, colcheia. “X” representa pausa.

A partir da análise da primeira seção, fica expresso a relação cíclica de células rítmicas que jogam em torno de 2 e 3 como padrão de acentuação. Pode-se ainda interpretar que as escolhas das células rítmicas derivam apenas da soma (3+2), da qual se gera variantes para obter diversidade rítmica. Esta pode ser feita tanto de maneira básica, pela adição e subtração de células: $(3+2) \rightarrow (3+2+2)$, $(3+3+2+2)$, ou $(3+3)$; como também outra desconecta da pulsação, como a quintina: $(3+2) = (5)$. Por mais que pareçam relações estritamente matemáticas, o fato é que demonstram ser uma ferramenta geradora de material composicional ou ainda uma forma de interpretação da partitura.

Na seção seguinte, também se analisa da mesma forma e se depreende resultados na mesma proporção de raciocínio cíclico e rítmico (Ex. 6). Como um dado adicional, ressalta-se a inserção de quartinas, gerando uma textura ritmicamente mais contrapontística. Observando a execução de cada voz, cataloga-se: (#1) ciclo de (3+3+2) com intermitência de (4+4), interpretada como uma derivação $(3+3+2) = (4+4) = (8)$. O percussionista (#2) mantém-se sobre célula base da seção anterior: (3+2+2), modificada apenas no compasso 13, assumindo o módulo (3+3+2) com inserção de quartinas (4) nas duas primeiras ocorrências. Nesse sentido, sendo $(3+3+2+4) = (12)$, é uma referência rítmica ao tamanho métrico da seção. Em (#3), assume-se como módulo cíclico a estrutura (2+4), derivado da importância estrutural do número 6 $(2+4) = (6)$ com intervalos de 3 compassos de pausa e 3 de ocorrência (6 dividido por 2). (#4) tem como padrão a recorrência $(3+2+2) + (3+3+3)$, alterado no final do

compasso 16 em que se tem (2+3+2+2) de modo que a inserção de (2) possibilita a quintina no tempo primo do compasso 18.

Ex. 6 – Organização rítmica presente na Seção B intermediária (c.7-18). Cada célula (quadrado) representa a unidade, colcheia. “X” representa pausa.

A seção final demonstra-se extremamente polirrítmica explorando as relações de palíndromo possíveis na organização dos módulos rítmicos. Explicando os dados obtidos do gráfico (Ex. 7): Em (#1), apesar de no primeiro compasso termos a célula (3+2+2+2), a recorrência maior será do módulo (1+2), que a partir do compasso 20 se mantém até o final da peça como uma camada individual, um ostinato. Em (#2), a segunda voz, se mantém o padrão (3+3+2) da seção anterior que no compasso 20 é substituído por (4+2+2) e no compasso 23 diluído em (4+2). Ainda em (#2), a partir do compasso 24 até o compasso 33, Cage assume um palíndromo de módulos rítmicos que, no entanto, não é retrogradavel (Ex. 8).

Ex. 7 – Organização rítmica presente na Seção C final (c.19-36). Cada célula (quadrado) representa a unidade, colcheia. “X” representa pausa.

Ex. 8 – Palíndromo modular rítmico presente na Seção C final (c.24-34).

Em (#3) o ciclo adotado é muito maior e se refere à $(2+3+2+2+2) + (2+3+2+2+2)$, da qual a soma é 24 (retirado de $6 * 4 = 24$), e se repetirá duas vezes esse padrão para aderir à $(3+3)$ e depois o passa para o ciclo $[(1+2)+(2)+(1+2)]$, que também tem estrutura de palíndromo. Por fim, o quarto percussionista (#4) assume inicialmente como módulo rítmico $(3+2+2)$, passando no compasso 22 para a estrutura $(2+2+2+2)$ seguida por um curto palíndromo de acentuação $(2+2+2+2) + (2+4) + (2+2+2+2)$. Depois disto, Cage realiza um palíndromo mais longo e finalizado por uma tercina no compasso 33 (Ex. 9).

$(3+3+2) + (3+3+2) + (3+3+2) + (2+2+2+2) + (2+2+2+2) + (2+4) + (2+2+2+2) + (3+2+2+2) + (3+2+2) + (3+2) + (3+2+3) + (3+2+3) + (5) + (3+2+2) + (3+2+2+2) + (3)$

Padrão Modular Palíndromo (curto) Palíndromo (longo-final)

Ex. 9 – Organização rítmico-cíclica presente na Seção C final (c.19-36).

6. Conclusões: considerações do olhar analítico

A partir da análise realizada, demonstrou-se a utilização de módulos rítmicos como elementos de estruturação e inflexão da forma, ou seja, agenciador da organização composicional. Neste sentido, a interação macro entre as vozes não foi tratada, pois reflete discussões acerca da escuta e percepção de defasagem rítmica e acentuações resultantes. Estas questões, ainda são afetadas pelos timbres escolhidos pelos instrumentistas, fato que não garante tratar estas resultantes como universais a qualquer execução da obra. Por fim e por tais motivos que esta análise se debruçou sobre a questão estrutural dos módulos rítmicos, dialogando com bibliografias recentes de análise sobre John Cage e possibilitando opções de compreensões interpretativas da obra bem como a sumarização de um método composicional. Além disso, a integração de perspectivas perceptuais e musicológicas na metodologia analítica musical contemporânea enriquece não apenas nossa compreensão da estrutura musical, mas também fornece uma estrutura mais ampla e mais "científica" para a análise musical que pode levar a várias aplicações práticas pedagógicas, composicionais, computacionais.

Referências Bibliográficas

- CAGE, John. Silence: lectures and writings. Wesleyan University Press, 2011.
 COOK, Nicholas. A guide to musical analysis. New York: W. W. Norton, 1987.

DUCKWORTH, William. *Talking Music: Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and Five Generations of American Experimental Composers*. New York, NY: Schirmer Books, 1995.

FERRAZ, Silvio. *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*. SP: EDUC-Editora da PUC-SP, 1998.

_____. *Análise e percepção textural: Peça VII, de 10 Peças para de Gyorgy Ligeti*. *Cadernos de Estudo: Análise Musical*, v. 3, p. 68-79, 1990.

GREEN, Douglass Marshall. *Form in tonal music: an introduction to analysis*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979.

HUSARIK, Stephen. *John Cage and Lejaren Hiller: HSPCHD, 1969*. In: *American Music*, Vol. 1, No. 2 (Summer, 1983), pp.

KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of post-tonal music*. 4. ed. New York: Routledge, 2016.

LEJEUNNE, Denis. 2012. *The Radical Use of Chance in 20th Century Art*, pp. 185–189

MATHES, James. *The analysis of musical form*. Upper Saddle River: Pearson Education, 2007

MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical*. A. Leduc, 1944.

NATTIEZ, Jean-Jacques; SAMUELS, Robert. *The Boulez-Cage Correspondence*. Cambridge University Press, 1993.

NICHOLLS, David. 2007. *John Cage*. University of Illinois Press

_____. (ed.). 2002. *The Cambridge Companion to John Cage*. Cambridge University Press, 2002

NYMAN, Michael. *Experimental music: Cage and beyond*. Cambridge University Press, 1999.

PERRY, Jeffrey. *Cage's Sonatas and Interludes for Prepared Piano: Performance, Hearing and Analysis*. In: *Music Theory Spectrum*, Vol. 27, No. 1 (Spring, 2005), pp. 35-66.

PRITCHETT, James. *The Music of John Cage*. Cambridge University Press, 1996.

Danilo Alves é graduando em Composição na Universidade de São Paulo, USP (2018-), sob a orientação de Ronaldo Miranda e Silvio Ferraz. Iniciou seus estudos com Evandro Netto (2015) em sua cidade natal, Lindóia-SP. Ingressou na USP como Bacharel em Piano, sob a tutela de Luciana Sayuri Shimabuco (2016-2017), tendo participado de programas de pesquisa e cultura como “Em Preto e Branco” (2016), dedicado a concertos em ambientes de formação pré-acadêmica, coordenado por Sayure, e “Por uma musicologia mais abrangente”, voltado a pesquisas sobre teoria e análise musical, coordenado pela musicóloga Adriana Lopes Moreira (2017-). É também aluno da Game Audio Academy (2018-), orientado por Thiago Adamo, sócio fundador da iniciativa “Poligons Sounds” (2018-) de game áudio e co-coordenador do projeto “O Caracol” (2019-), junto do maestro Roberto Rodrigues. danilodacaalves@gmail.com