

## **Processos de Indeterminação em Acronon de H.J. Koellreutter**

Isabela Martins Bonafé

■ 206

Aluna especial na Universidade Federal do ABC (UFABC) no Programa de Mestrado de Neurociência e Cognição, via fluxo contínuo da UFABC campus São Bernardo, no curso de Neurociência sob orientação da professora Dra. Patrícia Vanzella. Possui Licenciatura em Música/Educação Musical-(FIC), Faculdade Cantareira, São Paulo-SP. Formação musical: Aulas com a Pianista Lucielena Toledo Terrible (Campinas, Teoria); com o professor Samuel Lima (OSMC) de violino; professor Davi Graton (OSESF) de violino; com a professora Elisa Fukuda (FIC) de viola. Participação no CD do violinista Daniel Conti- Estadia - (2016). Em 2018 foi professora de na Escola Livre Sofia (escola básica) na cidade de Campinas-SP. Atualmente, é professora particular de Violino, Viola, Violão e Teoria Musical na cidade de São Paulo. (<<http://lattes.cnpq.br/1472421397795520>>).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do ABC-UFABC, São Bernardo do Campo, São Paulo.

## ■ RESUMO

O presente artigo propõe a análise da peça *Acronon*, do maestro e compositor Hans-Joachim Koellreutter, com base nas estéticas da indeterminação dos compositores John Cage e Pierre Boulez. Ambas as estéticas do século XX divergem a terminologia em significado, porém ainda sim é possível encontrá-las no processo de criação da peça para piano solo, *Acronon*. Buscar-se-á demonstrar como tais estéticas, por vezes divergentes, convergem na obra de Koellreutter, *Acronon*, por meio da análise e estudos acerca do indeterminismo e serialismo de John Cage e Pierre Boulez.

## ■ PALAVRAS-CHAVE

Análise Musical, Estética Musical, Indeterminismo e serialismo

## ■ ABSTRACT

The present article proposes the analysis of the music piece *Acronon* by the conductor and composer Hans-Joachim Koellreutter, based on the aesthetics of the indetermination of the composers John Cage and Pierre Boulez. Both twentieth-century aesthetics diverge terminology into meaning, but it is still possible to find them in the process of creating the solo piano piece, *Acronon*. It will be sought to demonstrate how such sometimes divergent aesthetics converge in the work of Koellreutter, *Acronon*, through analysis and studies about the indeterminism and serialism of John Cage and Pierre Boulez.

207 ■

## ■ KEYWORDS

Musical analysis, musical aesthetics, indeterminism, serialism

## INTRODUÇÃO

Koellreutter (1915-2005) foi músico, compositor e educador alemão naturalizado brasileiro. Nasceu em Freiburg, Alemanha, estudou música desde jovem e entre 1934-1936 estudou na Staatliche Akademische Hochschule für Musik, em Berlim, onde teve aulas de flauta com Gustav Scheck (1901-1984) e piano com Carl Adolf Martienssen (1881-1955), e foi expulso por sua postura política. Por conta disso, concluiu seus estudos musicais no Conservatoire de Musique, em Genebra. Em decorrência de problemas políticos, veio ao Brasil em 1937. Em 1940, ele introduziu a técnica atonal-dodecafônica de composição no Brasil, instituiu cursos de férias e levou o jazz e a música popular para as instituições de ensino (BRITTO, 2015, p. 22).

Na sua produção como compositor encontram-se obras como *invenção* (1940); *Música* (1941); *Três peças pra piano* (1945; 1965; 1977); *Acronon* (1978-1979) e *Wu Li* (1980). O processo composicional de Koellreutter pode ser dividido em três fases: 1) Obras tonais, de 1933-1939; 2) Obras dodecafônicas, de 1940-1953; 3) Ensaios seriais e planimétricos com base em processos de indeterminação, de 1960 até o fim de sua carreira (BRITTO, 2015, p. 75, 76).

*Indeterminação* foi um termo que emergiu no século XX, no campo da música, e acabou por produzir inúmeras possibilidades nos processos composicionais e nas poéticas contemporâneas. A indeterminação é utilizar o acaso na composição musical a fim de gerar possibilidades na mesma. Os compositores Cage (1912-1992) e Boulez (1925-2016) são importantes nesse período, pois além de utilizarem o acaso como material em suas composições, ambos discorrem esteticamente a respeito da indeterminação, porém divergem a terminologia em significado.

## METODOLOGIA

A metodologia utilizada, para melhor compreensão da estética indeterminista, terá como base de estudo as ideias dos compositores Boulez (1925-2016) e Cage (1912-1992). Será feita a análise de *Acronon* segundo os processos de indeterminação de Boulez e Cage. Para isso serão utilizadas como referencial teórico as publicações de Heller (2008), Kater (1997), Guerrini Júnior (1986), Porto (1999), Griffiths (1987, 2016a, 2017b), Giracello (S.D.), Britto (2015), Boulez (1964), Terra (2000) e uma entrevista com Villafranca (2017).

## INDETERMINAÇÃO

*Indeterminação* foi um termo que emergiu no século XX, no campo da música, e acabou por produzir inúmeras possibilidades nos processos composicionais, na poética contemporânea. Os compositores Cage (1912-1992) e Boulez (1925-2016) se destacam nesse período, pois além de utilizarem o acaso como material em suas composições, ambos discorrem esteticamente a respeito da indeterminação, porém em relação aos significados se apresentam em geral, antagônicos.

Na música de Boulez, o recurso à indeterminação deve ser entendido em relação ao método serial, o qual surgiu como um gerador de ordem ao atonalismo,

que implicava no rompimento de princípios tradicionais da música. O método é originalmente relacionado ao compositor Schoenberg (1874-1951) e tem como princípio básico a disposição de 12 notas da escala cromática numa ordem fixa, essa ordem é chamada de série, que pode ser utilizada para gerar melodias, harmonias, pode ser manipulada de várias maneiras, porém sempre ligadas à mesma sequência de intervalos. Posteriormente, o método serial foi desenvolvido e chamado de Serialismo Integral, que implica na criação de séries para todos os parâmetros de composição, como dinâmica, andamento, quaisquer aspectos do som podem ser transformados em séries. Para Boulez, o acaso é introduzido na série com a finalidade de promover possibilidades, funciona como um gerador de variadas combinações (GRIFFTHS, 1978, p. 43, 80-82; 113; 137-139).

A intenção do compositor ao permitir elementos indeterminados não pretende abolir a escolha do compositor, dando ao intérprete a autonomia acerca das escolhas a serem feitas, e atribuindo a esse a participação na composição como um co-autor. Fazer do acaso uma escolha seria uma forma de adaptação à desordem, causada pela incidência do mesmo, em obras que continham partes determinadas por operações numéricas, e que faziam o compositor perder o controle sobre detalhes da composição (GRIFFTHS, 1978, p. 159; TERRA, 2000, p. 33).

Por não abdicar da escolha do compositor, do controle absoluto da obra, Boulez se diferencia de Cage. Segundo Boulez, abdicar desse controle e transferir a escolha para o executante seria mascarar uma “deficiência técnica”, uma “fraqueza inconfessada” e a nomeia como “acaso por inadvertência” (BOULEZ, 1964, p. 43). O uso da indeterminação teria como fim ampliar as possibilidades de combinações, permutações geradas pela série, porém delimitadas para que seja assegurada a integridade da obra. Boulez chama esse delimitado de *acaso dirigido*, que seria controlar a “liberdade” do acaso para que não acabe em caos, exigindo do intérprete a interação com a obra por meio de escolhas, porém executando-a objetivamente de maneira rigorosa. Assim, seria assegurado o controle do compositor sobre a obra (BOULEZ, 1964, p. 53; TERRA, 2000, p. 38-39).

Na música de Cage, a utilização de elementos indeterminados visa a mudar a noção de obra musical constituída até então, romper com a ideia de que a obra musical é um “objeto no tempo” e transformá-la em um processo, o qual afirma a não-intencionalidade da obra. Para o compositor, músicas parcialmente ou totalmente indeterminadas situam-se no conceito de *indeterminação*. A intenção ao permitir elementos indeterminados implica em abolir a escolha do compositor, seus gostos pessoais, em tratar os sons em suas qualidades puramente sonoras. Essa abolição é chamada “não intencionalidade”. O processo de criação da obra se constrói no tempo e no silêncio. Gradualmente, esses se tornam a estrutura da peça e é configurada pelo executante que lhe dará forma. Ao enfatizar o silêncio como campo de possibilidades, Cage possibilita que a estrutura da composição se expresse sem a presença do material. Com isso, ele nega a noção de ordem na composição musical (TERRA, 2000, p. 25; 47, 64).

O silêncio é o campo de possibilidades onde os eventos da indeterminação ocorrem, ele possui em valor em si mesmo. Cage considera silêncio não somente a ausência de sons, mas também os sons ambientes. Estes representam também um “indeterminado puro”, pois é imprevisível e mutável por natureza. Logo, o emprego

da indeterminação tem como fim ampliar o silêncio como campo, a fim de abranger e alcançar todas as possibilidades sonoras e ruídos, Terra descreve a seguir sobre o conceito de composição musical como resultado das vertentes de Cage e Boulez (TERRA, 2000, p. 37, 41; 43).

O resultado das vertentes é o conceito de composição musical como a construção de um campo virtual, seja este campo a forma (configuração) resultante da ampliação do método serial (como em Boulez e os seguidores do serialismo), seja ele o silêncio (na obra de John Cage), o campo em que todos os sons são possíveis (TERRA, 2000, p. 36).

Todos os sons são possíveis, Cage parte da individualidade do som, concebe-os como “sons”, não como intenções artísticas expressas em forma de sons baseadas num gosto pessoal. Ele concebe em sua composição um “tecido” musical onde cada som é entendido como um centro e que esses múltiplos centros se relacionam, se interpenetram sem se obstruir, mantendo seu valor individual. Cage emprega o acaso como uma maneira de compor sem recorrer à noção de ordem, gerada pela estrutura conhecida até então, pois esse amplia o campo (silêncio, via para o acaso) em que as possibilidades sonoras se efetuem e enfatiza o caráter multidimensional do espaço e a não linearidade do tempo.

Se para Boulez a indeterminação tem como princípio gerar possibilidades, sem que o compositor “perca” o controle sobre total a obra, para Cage essa ganha ênfase representando o “não controle” do compositor sobre a obra, ou seja, o processo do intérprete sobre a composição é mais importante que resultado sonoro final da mesma (TERRA, 2000, p. 63-66).

Outro termo que pode ser encontrado na música de Cage é a expressão *operações de acaso*, que é um meio de fazer da composição musical a expressão do paradoxo “não intencionalidade intencional”, ou seja, ter a intenção de criar uma obra musical que não seja a expressão pessoal do compositor, que não apresente sua individualidade, seu “controle total” enquanto criador da obra artística. A intenção também se direciona ao músico intérprete, pois esse deve se identificar com qualquer eventualidade que ocorra na obra. Assim, Cage permite a participação ativa do intérprete na construção da obra musical. Nesse momento, a obra deixa de ser uma representação de mundo (da visão pessoal do compositor) e passa a ser a experiência do intérprete (TERRA, 2000, p. 79-80).

A obra indeterminada propõe a múltipla possibilidade de percursos, diferente da música tonal, cujo percurso é unidirecional. Por ser uma obra móvel, acaba por sugerir ao ouvinte acompanhar percursos que se manifestam em inúmeras direções, implicando na necessidade de uma mudança na escuta, pois não há pontos fixos (e.g. cadência) para essa escuta se apoiar (TERRA, 2000, p. 139).

## **ACRONON : CARACTERÍSTICAS DA PEÇA**

A peça *Acronon* (1978-79) é uma obra denominada “ensaio”, de Hans Joachim Koellreutter (1915-2005), compositor alemão responsável pela introdução do serialismo no Brasil e radicado no mesmo país desde 1937. O título de sua obra,

*Acronon*3, dedicada ao pianista Caio Pagano (1940\*), significa ser “livre de tempo medido”, que possui um tempo próprio não mensurado, visa à vivência qualitativa do tempo. Composta para piano e orquestra, em três movimentos, a partitura inclui a grade orquestral e uma esfera de acrílico transparente a qual contempla em sua superfície 18 estruturas sonoras, planimétricas, nas cores preto, verde e vermelho, sobre as quais o performer (pianista) deverá improvisar, escolhendo-as livremente (PORTO, 2004, p. 171, 172).

A estrutura da parte da orquestra e piano escritos na grade orquestral é serial, e obedece ao que Koellreutter chama de *estética do impreciso* e do *paradoxal*. A estética de Koellreutter é aplicada *Acronon* de forma que o impreciso se encontra nas tendências, que substituem as ocorrências definidas (e.g. tempo aproximado, não mensurado) e o paradoxal se encontra em conceitos estéticos contrários se fundem (e.g. serialismo e abertura total). A figura 1 representa as séries nas quais Koellreutter se baseou para construir as partes da orquestra e do piano (KATER, 1997, p. 41; KOELLREUTTER, 1983, contracapa LP).

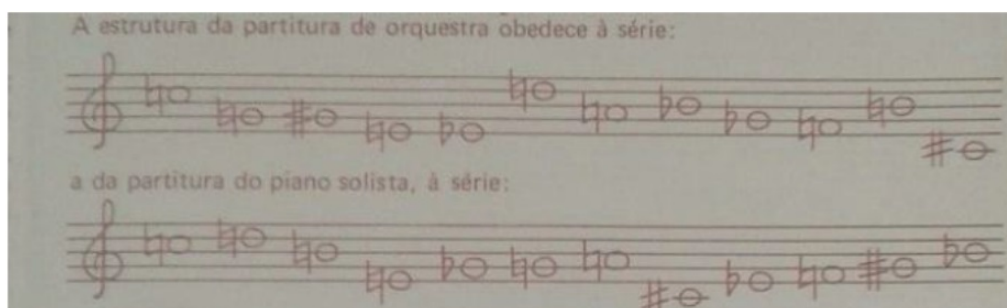


Figura 1 - Séries da orquestra e piano (LP Koellreutter, 1983, Foto tirada pela autora)

A partitura do piano é composta de parte escrita na grade orquestral, baseada na série na figura 1, e esfera transparente. Na esfera, as figuras provêm de uma escrita chamada *gestáltica*, em que cada configuração (figura) é entendida como signo, ou seja, representações sonoras que serão entendidas pelo performer e traduzidas em som.

A forma de *Acronon* é ternária e provém de uma forma artística japonesa chamada “ten-chi-jin”, cuja tradução literal é “céu-terra-homem”, e simboliza um conceito de mundo que o povo japonês agrega em seu modo de vida e nos campos artísticos. A utilização do “ten-chi-jin” busca propiciar uma forma assimétrica, móvel e de equilíbrio dinâmico e aparece no 1º movimento como motivo inicial de três notas, nos 3 movimentos que são dinâmicos, fluem sonoramente e possuem forma assimétrica, e nas estruturas mono e multidimensionais da esfera. A figura 2 é um exemplo do motivo inicial baseado no “ten-chi-jin” representado pelas três notas que se repetem ao longo da peça (Figura 2, compassos 43 a 45). Esse material sonoro é transformado e utilizado ao longo da peça tanto na parte orquestral como na construção da esfera e de algumas estruturas sonoras (KATER, 1997, p. 41; PORTO, 2004, p. 178).

41 42 43 44 45 46 47 48 49

1 2 3 4 5 6 7 8 9

simile

50 51 52 53 54 55 56 57 58

■ 212

Figura 2 - Motivo inicial (1ºmov.) baseado no “ten-chi-jin” (Foto tirada pela autora)

A peça é um monólogo do pianista e ocorre de maneiras diferentes a cada movimento, sendo o primeiro movimento piano e tantam, o segundo piano e orquestra, e o terceiro piano e instrumentos solistas. A parte do piano não é toda im-

provisada, no I movimento é toda escrita (sem improviso) e em alguns momentos do II e III movimentos. Nas demais o pianista se orienta pela esfera, que possui uma escrita estruturada planimetricamente.

Segundo a informação citada a seguir, encontrada na contracapa do LP “Koellreutter” de 1983, a peça *Acronon* é um monólogo do pianista com a orquestra.

[A peça *Acronon*] consiste num monólogo do pianista, acompanhado ou ‘comentado’ por um tam-tam (1º movimento), pela orquestra (2º movimento) e por instrumentos solistas (3º movimento) sendo que planos de grandes consistência sonora revezam com planos de textura, pontos e linhas (KOELLREUTTER, contracapa do LP Koellreutter, 1983).

A esfera (Figura 3) aparece nos segundo e terceiro movimentos da obra, proporcionando o improviso. As possibilidades musicais que a esfera proporciona acabam por gerar um alto grau de imprevisibilidade e acaso que decorrem da improvisação, pois, apesar das instruções de realização das cores e figuras geométricas que compõem os diagramas, o resultado sonoro final da esfera depende unicamente do universo musical conhecido pelo performer, ou seja, de suas capacidades técnicas e conhecimentos musicais estéticos e estilísticos.

213 ■

O autor diz que a música pode possuir quatro dimensões. A dimensão é a direção específica na qual se concebe o discurso musical e o âmbito das relações dos signos musicais. A peça *Acronon* é quadridimensional, pois possui as dimensões de: 1) sucessão de sons (melodia); 2) simultaneidade (harmonia); 3) convergência (tonalidade, centro tonal) e 4) tempo-espaço (continuidade, interdependência). Além das dimensões presentes da grade orquestral, cada dimensão pode ser tocada de acordo com o conhecimento e vontade do performer intérprete da esfera. (BRITTO, 2015, p. 122; JÚNIOR, 1986, programas 02 e 03; PORTO, 2004, p. 172-179).



Figura. 3 – Esfera de acrílico (Foto tirada pela autora)



A Figura 3 é uma foto da esfera, corresponde à parte do piano solo, e sugere um novo tipo de leitura musical, pois não segue o padrão tradicional e bidimensional da escrita musical (e.g. pentagrama). As figuras são planimétricas e sugerem um improviso em quaisquer linguagens musicais (e.g. tonal, atonal, modal, serial), ou seja, assume um caráter universal que pode ser alcançado ou limitado segundo a experiência e conhecimento do performer, que será o músico-improvisador. A leitura é multidimensional e multidirecional pois, devido à forma esférica da partitura, não há uma direção determinada para a leitura das figuras e, dada a transparência da esfera, é possível visualizar as figuras em multi-planos possibilitando até mesmo fundir figuras diametralmente opostas ou fragmentá-las (VILLAFRANCA, 2017).

O performer da esfera, músico-improvisador, é entendido com um coautor, que assumirá a responsabilidade de criar ou extrair a música contida na esfera. Dependerá da experiência do performer com relação ao conhecimento, às suas capacidades musicais e técnicas, vivenciar e apreender ao máximo o que a esfera é capaz de promover em possibilidades (BRITTO, 2015, p.87; PORTO, 2004, p. 174-176, VILLAFRANCA, 2017).

■ 214

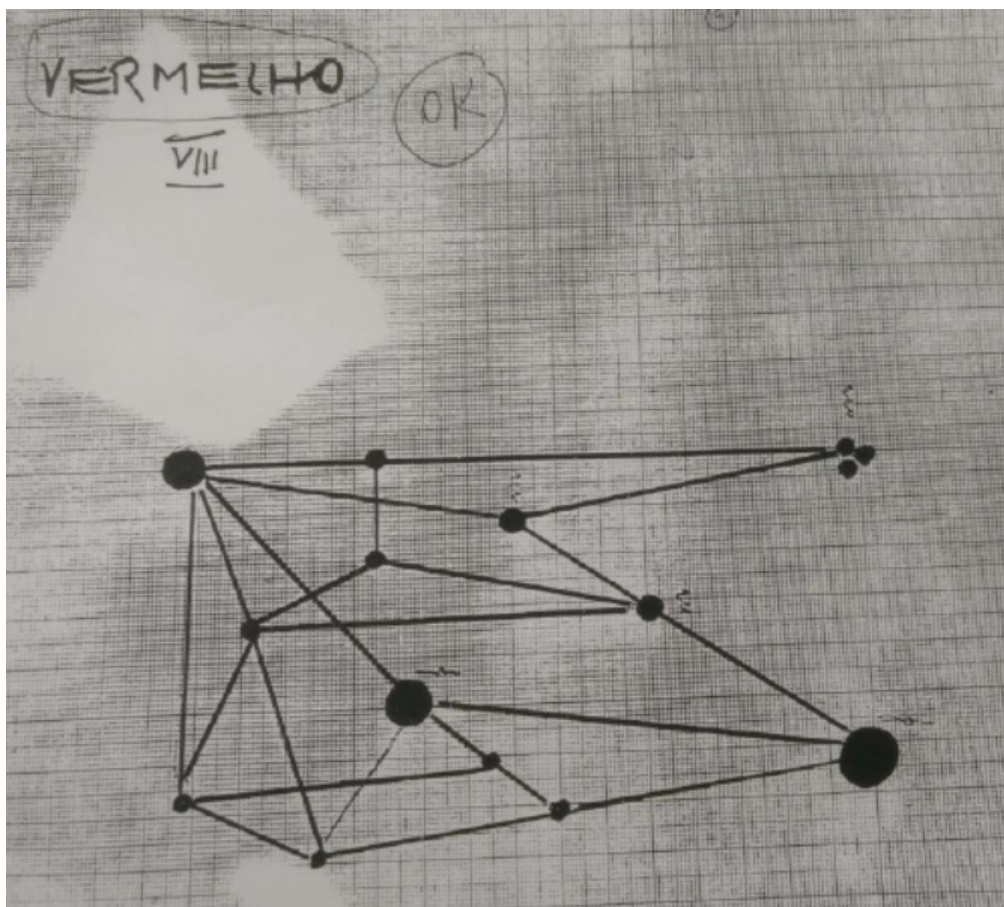


Figura. 4 - Exemplo de figura planimétrica da esfera. (Foto tirada pela autora)

A Figura 4 representa um exemplo de figura (diagrama) planimétrica contida na esfera. A realização dos diagramas obedece ao roteiro e simbologia sugeridos pelas figuras e suas superposições, nelas, os símbolos representam: círculos são sons de curta duração, triângulos são sons de média duração, quadrado são sons de longa duração e traços são silêncios e 24 possíveis direções para onde encaminham as ocorrências musicais. As cores sugerem andamentos e o tamanho das figuras representa a dinâmica. A superposição das figuras, gerada pela transparência da esfera e por conta desse poder ser girada em quaisquer direções, gera possibilidades múltiplas de leituras (BRITTO, 2015, p. 88; VILLAFRANCA, 2017).

### Acronon frente às poéticas de Boulez e Cage

Segundo Porto (2004, p. 173) e Britto (2015, p. 89) e Koellreutter (1983, contracapa do LP) a estrutura da obra, as partes da orquestra e do piano são seriais (FIG 1), apesar da realização musical não obedecer a critérios próprios da estruturação dodecafônica. Embora os autores concordem sobre o fato da estrutura da obra ser serial, ao analisá-la não é possível encontrar uma lógica serial na organização das ocorrências sonoras ou parâmetros de composição. Pode-se supor que, por Koellreutter ter introduzido o serialismo no Brasil, ou seja, por ele ser tradicionalmente serialista, a obra *Acronon* foi composta nesse princípio serial (Figura 1). Sendo assim, a peça se aproximaria da estética de Boulez, por esse também provir de uma tradição serial e ser um dos idealizadores do Serialismo Integral. Em *Acronon*, os intervalos da série foram utilizados de maneira independente, serviram como base para o desenrolar dos eventos sonoros, do jogo musical (BRITTO, 2015, p. 89).

215 ■

Boulez pregava que o compositor sempre devia controlar completamente os parâmetros musicais de obra durante o processo composicional, mesmo sob a utilização do acaso (e.g. acaso dirigido). Em *Acronon* pode-se dizer que o controle ocorre na determinação das alturas, suas combinações em acordes e clusters ocorrentes na partitura da orquestra e do piano (sem improvisado), e nos momentos escolhidos para a execução da esfera, assim como nas instruções de realizações dos diagramas planimétricos (e.g. cores, figuras geométricas, traços).

A forma da peça é assimétrica, inspirada pelo ten-chi-jin. Ela é móvel, pois é livre no improvisado do piano, ou seja, o pianista pode assumir, em seu improvisado na esfera, qualquer forma musical ou nenhuma, tocar qualquer diagrama em qualquer sequência. Pode ser considerada determinada, pois os trechos, tanto determinados (partitura de orquestra e piano) como indeterminados (improvisado do piano sobre a esfera), são indicados na partitura, porém é indeterminada se comparada aos padrões formais tradicionais (e.g. forma sonata).

A busca de Koellreutter pela tradição japonesa (ten-chi-jin), ou seja, o orientalismo na produção musical o aproxima de Cage, pois este também se aproxima da cultura oriental ao utilizar o I-ching em *Music of changes* (1951) e o zen-budismo. Ambos buscaram na cultura oriental materiais e ideias para a criação musical (HELLER, 2008, p. 60).

Em *Acronon*, a esfera, apesar de determinada em suas instruções de realização, tem uma proposta aberta, e é possível assemelhar tal proposta ao paradoxo

da “não-intencionalidade intencional” de Cage, pois nela Koellreutter cria uma estrutura que permite ao performer improvisar em qualquer linguagem musical que seja de seu conhecimento e vontade, tornando-se coautor da obra, imprimindo nela suas expressões e escolhas pessoais. Na esfera, como vimos, não existe uma direção exata a ser seguida, pois se apresenta de forma multidirecional, ou seja, o performer pode partir de qualquer direção, transitar entre os diagramas e até mesmo fundir diagramas diametralmente opostos criando planos sonoros ou fragmentá-los criando novos digramas, segundo suas capacidades técnico-musicais. Nesse momento, o autor se afasta da obra, abrindo mão do controle total da mesma, permitindo que o performer assuma o papel de compositor na criação da obra (VILLAFRANCA, 2017).

Pode-se comparar *Acronon* com a Sonata 3 (1957), de Boulez e *Klavierstück XI*, de Stockhausen. Na Sonata 3, Boulez explora a antítese do serialismo e da música calculada, e dá início à escrita da música com elementos aleatórios. Se considerarmos as raízes de Boulez, isso é uma drástica mudança na filosofia e estilo, pois com isso ele estabelece uma nova filosofia musical que o permitiu criar, nos seus termos próprios, uma música que é estabelecida e concreta, e também é indeterminada. O performer deve fazer uma rota, a qual Boulez estabelece regras básicas de execução, através do mapa da peça. O material musical contido em cada seção é estruturado e determinado, mas a manipulação, a escolha da ordem das seções não é. Com isso nota-se que os elementos aleatórios devem ser claramente pensados, ou seja, é indeterminado na apresentação da ordem das seções, mas determinados nas seções em si e na rota (GIRACELLO, s.d., p. 1, 3,5).

Boulez se utiliza do serialismo como material de composição e da indeterminação como gerador de mobilidade, porém o performer é visto como executor não como coautor. Em *Acronon*, Koellreutter também se vale do serialismo como material de composição, porém o intérprete é visto como coautor, pois a esfera permite não somente a livre escolha dos diagramas (em paralelo, como às escolhas das seções na Sonata 3), mas a criação do material musical a partir deles. Apesar das instruções de execução em relação às cores e figuras geométricas dos diagramas, o performer é livre para escolher como utilizar as figuras. Existe uma abertura ampla, apesar das regras.

Outro parâmetro indeterminado em *Acronon* é o tempo da obra, que não é definido nem mensurado, mas aproximado e sentido pelo maestro (no caso da parte de orquestra) e pelo performer (na esfera). Essa permissão por parte do autor enfatiza o não controle sobre a obra, pois permite ao intérprete escolher livremente o andamento e a duração dos compassos, das seções, da obra. O tempo é relativo, indeterminado, escolhido e mantido segundo as percepções dos intérpretes, que tanto podem mantê-lo constante e regular, como podem “libertar” a obra dos limites metrônomicos.

A questão sobre o tempo se inicia no título da própria obra, *Acronon*, que, como vimos, significa ser livre de tempo medido. Nota-se que esse conceito se estende a todo o parâmetro temporal (e.g. métrica, pulso) ao longo da obra, tanto na parte orquestral quanto na esfera, onde se apresenta intensificado, pois essa depende unicamente do performer, que assume o tempo relativo (interno) baseado na sua percepção e intenção pessoal (KOELLREUTTER, 1983, contracapa LP).

## CONCLUSÃO

A peça se aproxima da estética (terminologia) de Boulez por conta das estruturas sobre as quais *Aconon* foi composto serem seriais, assim como o próprio Koellreutter ser tradicionalmente serial. A peça se aproxima da estética (terminologia) de Cage por ter uma proposta aberta, o performer é coautor, “intencionalidade não intencional”, pois Koellreutter se afasta da obra criando uma estrutura que não transpareça suas intenções enquanto compositor, o plano da esfera ser o silêncio.

Conclui-se que a proposta da obra se inclina mais à estética de Cage sobre indeterminação do que a de Boulez, apesar de ser construída a partir da série. Ao assumir o performer como um coautor, e permitir na obra trechos indeterminados como forma, tempo e a própria esfera, a obra se aproxima do paradoxo da “não-intencionalidade intencional” de Cage, o qual o autor cria uma estrutura que não seja a expressão pessoal do compositor, que não apresente sua individualidade, seu “controle total” enquanto criador da obra artística, mas que seja a do performer.

No contexto do indeterminismo, *Aconon* é relevante, pois foi composta a partir da série, mas quebra o paradigma do serialismo sobre o controle da obra e se abre para que o performer imprima sobre ela suas impressões, vontades e visão de mundo, gerando assim infinitas possibilidades de resultados finais, se renovando a cada intérprete.

217 ■

## REFERÊNCIAS

BRITTO, Teca Alencar de. **Hans Joachim Koellreutter: ideias de mundo, de música, de educação**. São Paulo. Editora Edusp, 2015.

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

GIRACELLO, Robert. **The Case for Alea: Boulez on Indeterminacy**. MUS 253- Advanced Seminar in Music Theory (MUS 253. Integrative Studies Seminar in Critical Studies) San Diego, California, S.D. Disponível em: <http://www.c7music.net/cv/boulez.pdf>; Acesso em 20/11/2017.

GRIFFITHS, Paul. **A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Tradução por: Clóvis Marques. Tradução de: *Modern music: a concise history* (London: Thames and Hudson, 1986) [ed. rev. de: *A concise history of avant-garde music: from Debussy to Boulez* (New York: Oxford University Press, 1978)]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

\_\_\_\_\_. **“Aleatory”**. In: Grove music online. Oxford music online. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00509>. Acesso em: 17 mar. 2016.

\_\_\_\_\_. **“Cage, John (Milton)”**. In: The Oxford companion to music. Oxford music online. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1077>. Acesso em: 10 abr. 2017a.

\_\_\_\_\_. **“Stockhausen, Karlheinz”**. In: The Oxford companion to music. Oxford music online. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6474>. Acesso em: 10 abr. 2017b.

HELLER, Alberto Andrés. **John Cage e a poética do silêncio**. Tese de doutorado. Florianópolis, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/91918/257998.pdf?sequence=1&isAllowed=y>; Acesso em: 20/11/17.

JÚNIOR, Irineu Guerrini. **Ouvido e Consciência**. Programas 1 a 14. Cultura FM, São Paulo, 1986 (ano da primeira exibição). Disponível em: <http://culturafm.cmais.com.br/koellreutter/ouvido-e-consciencia-1>; acesso em: 14/10/2017.

KATER, Carlos. **Catálogo de obras H.J. Koellreutter**. Belo Horizonte: Fundação de Educação Artística/FAPEMIG, 1997.

\_\_\_\_\_. **Música Viva e H.J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa editora; Atravez, 2001.

PORTO, Nélio Tânios. **O processo de criação de Acronon de H.J. Koellreutter**. Revista de Crítica Genética. São Paulo, 2004. Disponível em: <http://revistas.fflch.usp.br/manuscritica/article/view/993>; Acesso em: 06/10/2017.

■ 218

PRITCHETT, James. **The music of John Cage**. ed. reimpr. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1999.

PRITCHETT, James; KUHN, Laura; GARRETT, Charles Hiroshi. “**Cage, John (Milton, Jr.)**”. In: *The Grove dictionary of American music*, 2. ed. *Grove music online. Oxford music online*. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2223954>. Acesso em: 10 abr. 2017.

VILLAFRANCA, Sérgio. Entrevista concedida a Isabela Martins Bonafé, São Paulo, 11/agosto/2017.

TERRA, Vera. **Acaso e aleatório na música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez**. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2000.

Recebido em 31/05/2018 - Aprovado em 16/04/2019

Como citar:

BONAFÉ, I. M. (2019). Processos de Indeterminação em Acronon de H. J. Koellreutter. *OuvirOUver*, 15(2), 206-218. <https://doi.org/10.14393/OUV24-v15n1a2019-14>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.