

“Todas as coisas são um eco do nada”: Notas sobre o Projeto John Cage para Órgão

Vera Terra¹

22



Fig 1: Banner Do Projeto John Cage Para Órgão Em Domplatz, Halberstadt

¹ Faculdade de Dança Angel Vianna, RJ.

I. Introdução: raízes medievais do Projeto John Cage Para Órgão em Halberstadt

A origem de Halberstadt remonta à Idade Média, quando o bispado foi fundado. A cidade foi destruída e reconstruída duas vezes, ressurgindo de suas cinzas, tal qual uma fênix. Da primeira vez, no século doze, foi arruinada pelas tropas do Duque da Saxônia, Henrique, o Leão; mais tarde, ao final da Segunda Guerra Mundial, pelos bombardeios dos Aliados. Após a reunificação da Alemanha, Halberstadt foi integrada ao novo estado da Saxônia-Anhalt, tornando-se a capital do distrito de Harz.

Devido à preservação de seu passado medieval, a paisagem urbana de Halberstadt difere daquela das metrópoles e megalópoles contemporâneas, onde grandes arranha-céus – essas imensas caixas de concreto e cimento – se alongam em direção ao espaço. A linha do horizonte da cidade é desenhada pelas elevadas torres das várias catedrais góticas, que apontam graciosamente para o alto, aspirando ao céu.

A cidade abriga igrejas e catedrais históricas que tangem seus sinos do alto de suas torres a intervalos de quinze minutos ao longo do dia, por vezes durante cinco minutos contínuos. No interior, tocam-se magníficas músicas para órgão em missas e concertos.

Há um laço profundo e duradouro entre a cidade e o órgão. De fato, foi em Halberstadt que se instalou o primeiro grande órgão de tubos de que se tem registro numa catedral da Alemanha, descrito pelo eminente teórico da música e compositor alemão Michael Praetorius (1571-1621) num extenso tratado intitulado *Syntagma Musicum II: De Organographia* (1614-20) (Zea E-Books. Book 24, p. 98):

De acordo com a data que aparece nele, a construção inicial do instrumento monumental na Catedral de Halberstadt se deu há 250 anos e a restauração há 120 anos. Isso é o que está inscrito nesse instrumento:
Concluído na Vigília de São Mateus, o Apóstolo, em 1361 d.C. pelo padre Nicolas Faber. Reformado em 1495 por Gregorius Kleng.

O órgão de tubos de Halberstadt, registrado no tratado de Praetorius, era um grande órgão, duas vezes maior do que os modelos anteriores: o órgão pequeno, o primeiro a ser criado, e o órgão de tamanho médio, acrescido de uma oitava e

incluindo semitons. Tinha três manuais (teclados superiores) acrescidos de uma pedaleira (um teclado tocado com os pés). O grande órgão soava uma oitava abaixo de seus antecessores. Diferentemente dos modelos prévios, limitados a produzir um som invariável – um mesmo som de órgão pleno –, o grande órgão emitia timbres variados. O nível de excelência da fabricação da terceira geração de órgãos é ressaltado por Praetorius (Zea E-Books. Book 24, *Ibid.*):

Tal como hoje, os construtores conceberam e exploraram minuciosamente várias criações engenhosas; sua imaginação os dotou de novos e grandiosos *insights*, do mesmo modo como visualizamos algo num sonho. Assim, eles buscaram avidamente não só os semitons, mas também todas as variedades de sons. Ambas as inovações já se encontram no órgão de Halberstadt.

Ao ler as anotações de Praetorius referentes ao modelo e uso dos teclados nos grandes órgãos, “em particular no antigo órgão de Halberstadt anteriormente mencionado”, parece claro que o que ele tinha em mente, ao exaltar “a possibilidade de obter uma diferença no som” (Zea E-Books. Book 24, p. 99) ao tocar os quatro teclados, era não propriamente enfatizar os timbres em si, mas salientar a tessitura polifônica que o incomparável instrumento musical tornava explícita, uma tessitura bem mais complexa do que a linha melódica única sem acompanhamento característica da monofonia anterior.

Praetorius descreve de que modo os dois teclados do meio, o segundo, então chamado “Descante”, e o terceiro podiam ser tocados, respectivamente, com a mão direita e a esquerda, a mão esquerda tocando o baixo, produzindo assim uma pequena composição a duas partes baseada no canto, chamada “bicinium” àquela época. E prossegue dizendo que os músicos “continuaram a fazer progressos até criarem um tricinium e finalmente inventaram o contraponto florido” (Zea E-Books. Book 24, p. 101).

A tessitura polifônica, estruturada sobre diferentes linhas melódicas simultâneas, é descrita como a dimensão vertical do espaço musical. Ela espelhava, na Idade Média, a silhueta vertical das imponentes catedrais onde os grandes órgãos eram instalados, por seus tubos enormes exigirem construções monumentais para serem fixados. Música e arquitetura buscavam, ambas, naquela época, a verticalidade.

A estrutura elevada das catedrais góticas, sustentada por ogivas, abóbadas de nervuras e arcos botantes, cria um ambiente acústico particular para a música tocada em seu interior. O campo sonoro das salas é dotado de um elevado grau de difusão. A reverberação proporciona uma ambiência acústica ideal para o órgão, pois atenua o problema do tempo de decaimento muito curto das ondas sonoras geradas por ele – “100 a 150 ms para 60 dB” (MEYER, Jürgen, 2002). Sem essa reverberação, o decaimento do som do órgão seria percebido como um final abrupto, particularmente quando a intensidade é alta.

No interior das igrejas reverberantes, o grande órgão alcançava sua sonoridade plena, especialmente quando o teclado superior (Descante) e o inferior, a pedaleira, eram tocados juntos, como descreve Praetorius: “... o [teclado] de cima e o de baixo eram usados para o possante órgão completo, i.e., a mistura (chamada naquela época de “Hindersatz”), pois ficava atrás do Principal (præstanten) soando com os tubos præstant” (Zea E-Books. Book 24, p. 99). O grande órgão podia então soar em seu inteiro esplendor.

Uma experiência multissensorial se produzia no interior das câmaras vazias das igrejas e catedrais medievais, entrelaçando a percepção da música com as de luz e cor emanadas das janelas de vitrais. Música e arquitetura uniam seu conhecimento e criatividade para proporcionar uma experiência do sagrado.

A reverberação dos sons no interior das igrejas transcendia o espaço material das construções e alcançava o imaterial. O videoartista norte-americano Bill Viola descreveu as emoções despertadas pelo som da música tocada nesses ambientes, onde as ondas sonoras encontram um meio de expressão:

Para a mente europeia, a característica reverberante do interior da catedral gótica está intrinsecamente ligada a um sentimento profundo do sagrado, e tende a evocar fortes associações tanto ao espaço privado interno de contemplação quanto aos domínios mais amplos do inefável (VIOLA: 1996, p. 44-45).

Halberstadt é hoje um centro do órgão na Alemanha, sendo denominada a “Cidade do Órgão de Halberstadt” (“Orgelstadt Halberstadt”). O grande órgão da Catedral de Santo Estêvão e São Sixto (“Dom”) é tocado atualmente durante os cultos, acompanhado do badalar dos sinos, e um novo projeto para ele está em andamento. Esforços estão sendo feitos no sentido de obter recursos financeiros

para a reconstrução do órgão fabricado por David Beck, instalado na Igreja de São Martinho, assim como para criar um centro de pesquisa sobre a música para órgão do início do período barroco. Mais recentemente, em 2001, um projeto de vanguarda foi inaugurado na antiga Igreja de São Burchardo, o Projeto John Cage para Órgão, planejado para se estender por um período de mais de seis séculos.



Fig. 2: Igreja de São Martinho

II. O terceiro milênio: o ponto de partida do Projeto John Cage para Órgão

O ano 2001 se aproximava. Ele marcaria não só a virada do século, mas também o início do terceiro milênio no calendário gregoriano. O ano era visto como um momento crucial na história da humanidade, quando uma era terminaria para dar origem a uma nova. Indagações sobre para onde estávamos indo, ou sobre como seria o futuro da humanidade, afloravam às mentes. Um alerta de bug – o chamado bug Y2K, ou bug do ano 2000, ou bug do milênio – foi lançado, advertindo que os computadores não estavam programados para reconhecer os zeros (00) do ano 2000, sendo assim não funcionariam corretamente. Esperança e temor se intensificavam à medida que o ano 2001 se avizinhava: de um lado, o sonho de um mundo melhor; de outro, o medo do caos, de presenciar um cenário apocalíptico. Uma sensação de incerteza pairava no ar.

O fato de o terceiro milênio ser percebido como um ingresso no futuro deve ser levado em conta quando buscamos as origens do Projeto John Cage para Órgão, sediado na antiga Igreja de São Burchardo, em Halberstadt. Não se deve negligenciar o fato de o ano do milênio ter sido escolhido para inaugurá-lo, precisamente o dia cinco de setembro, 89º aniversário do compositor e artista de vanguarda norte-americano John Cage. Sua obra ORGAN²/ASLSP inspirou a ideia do projeto. Ao estender a duração da peça de Cage para órgão por muitos séculos, desde o ano do milênio até exatamente 639 anos adiante, o projeto para órgão incorporava o espírito da era vindoura, não somente por visar o futuro, mas também por lançar um apelo às atuais e próximas gerações para assumirem a responsabilidade de manter o órgão funcionando durante os seis séculos seguintes.

Um propósito ético encontra-se na base da extensa performance musical, que vem sendo tocada desde 2001 na Igreja de São Burchardo. Por isso, não se pode abordar o Projeto John Cage para Órgão em uma perspectiva estritamente estética, a não ser que a noção de estética seja ampliada de modo a abranger a ética, como o fez Friedrich Nietzsche (1844-1900) ao propor que a vida deve ser vivida como uma obra de arte. Em *Origem da Tragédia*, ele afirma: "só como *fenômeno estético*

nos é possível *justificar* que o mundo exista eternamente” (NIETZSCHE: 1982, p. 59).

Cage seguiu um rumo diferente ao abordar a relação entre arte e vida. Buscou libertar nossa escuta de preconceitos estéticos, do gosto pessoal (nossas “preferências e aversões”). Opôs-se às barreiras criadas entre arte e vida, como está expresso em *Silence*:

Quando separamos a música da vida o que obtemos é arte (um compêndio de obras-primas). Na música contemporânea, quando ela é verdadeiramente contemporânea, não temos tempo de fazer essa separação (que nos protege da vida), assim a música contemporânea não é mais arte do que vida (CAGE: 1974, p. 44).

A atitude de Cage levou-o a conferir à atividade de escutar um papel proeminente em sua poética:

Há, comprovadamente, sons para serem ouvidos e sempre, dispondo-se de ouvidos para ouvir. Quando esses ouvidos estão conectados com uma mente ociosa, essa mente se torna livre para entregar-se ao ato de ouvir, ouvindo cada som como ele é; não como um fenômeno mais ou menos próximo de um preconceito (CAGE: *idem*, p. 23).

Na aurora do terceiro milênio, poderíamos ter feito nossas as palavras de John Cage, a fim de celebrar esse momento histórico tão especial: “HAPPY NEW EARS!” (CAGE: 1975, p. 30).

*

O Projeto John Cage para Órgão é resultado de uma colaboração interdisciplinar entre músicos, musicólogos, artistas, filósofos e teólogos. Sua ideia surgiu de um debate acalorado que se seguiu a uma execução muito lenta da peça *ORGAN²/ASLSP*, de Cage, num simpósio sobre os vários aspectos da música composta para órgão, realizado em Trossingen, Alemanha, em 1998.

ORGAN²/ASLSP foi recriada para órgão, a partir de uma obra escrita por John Cage originalmente para piano, chamada *ASLSP*. Nas notas introdutórias à partitura, o compositor explica: “O título é uma abreviação de “as slow as possible” (“o mais lento possível”). Refere-se também a “Soft morning, city! Lsp!” (“Suave manhã, cidade! Lsp!”), a primeira exclamação do último parágrafo de *Finnegans Wake*

(James Joyce)." Ambas as versões da peça consistem de oito partes. Na versão para piano, um dos movimentos deve ser descartado e substituído pela repetição de qualquer uma das outras seções, em qualquer ponto da performance. Na versão para órgão, nenhum movimento deve ser suprimido, e qualquer um deles pode ser repetido. Cage se refere às principais diferenças entre a forma das duas peças nas notas que introduzem *ORGAN²/ASLSP*: "Diferente de *As/sp*, todas as oito peças devem ser tocadas. No entanto, qualquer uma delas pode ser repetida, embora não necessariamente, e, como em *As/sp*, a repetição pode ser feita em qualquer lugar da sequência" (PETERS. Edition. 2011).

A obra original – *ASLSP* – foi encomendada e selecionada para a Competição Internacional de Piano promovida pela Universidade de Maryland, USA, em 1985. A obra adaptada – *ORGAN²/ASLSP* – foi composta a pedido do organista alemão Gerd Zacher, que a estreou em Metz, na França, em 1987. A forma aberta das duas peças remete às várias formas de composição indeterminada, analisadas por John Cage em sua palestra "intencionalmente doutrinária" *Indeterminacy*, proferida nos *Cursos Internacionais de Verão para a Nova Música de Darmstadt*, em setembro de 1958. Cada tipo é introduzido pelas palavras: "Essa é uma palestra sobre composição que é indeterminada quanto à sua performance" (CAGE: 1974, p. 35-39).

Em vista do fato de as oito partes, tanto de *ASLSP* como de *ORGAN²/ASLSP*, serem reestruturadas pelo intérprete, podemos considerar as duas composições como indeterminadas quanto à sua forma, que é definida por Cage como "a morfologia da continuidade", "o conteúdo expressivo" de uma peça musical. Nesse aspecto, as peças irmãs de Cage se assemelham ao *Klavierstück XI*, de Karlheinz Stockhausen, uma das obras analisadas na palestra *Indeterminacy*, como se segue:

A divisão do todo em partes, a estrutura, é determinada. A sequência dessas partes, no entanto, é indeterminada, ocasionando a possibilidade de uma única forma, o que quer dizer, uma única morfologia da continuidade, um único conteúdo expressivo a cada performance (CAGE: *idem*, p. 35).

Embora similares em sua forma, as duas peças diferem radicalmente no modo como o tempo é estruturado pelos compositores. Enquanto Stockhausen faz uso de um pulso regular, um dos aspectos identificados por Cage como um traço característico da música europeia, Cage o abole inteiramente. Ele o faz devido a seu

interesse crescente por processos, em vez de objetos, o que o levou a trabalhar com o conceito de um tempo musical estático, afastando-se da tradição europeia.

Os aspectos formais essencialmente convencionais à música europeia são, por exemplo, a apresentação do todo como um objeto no tempo, tendo um começo, um meio e um final, com um caráter progressivo em vez de estático, o que quer dizer, possuindo um ou mais clímax e, em contraste, um ou mais pontos de repouso (CAGE: *idem*, p. 36).

Um objeto no tempo se move em direção a um propósito e é visto dualisticamente. A poética de Cage se desenvolveu no sentido oposto, em direção à noção de processo, que não é intencional, nem dualista: "A visão que se tem é não a de uma atividade cujo propósito é integrar os opostos, mas, antes, de uma atividade caracterizada pelo processo e essencialmente não intencional (CAGE: *idem*, p. 22).

Ao rejeitar a noção de música como um objeto no tempo, Cage passa a tratar os sons como eventos num campo de possibilidades, o que sugere a ele, por exemplo, a configuração das estrelas no céu, ou atividades na terra vistas do alto (CAGE: *idem*, p. 94). Em consequência, cria uma tessitura pontilhista, preenchida por materiais sonoros escolhidos ao acaso, que se parecem a múltiplos eventos ocorrendo no tempo e no espaço. A partitura de *Atlas Eclipticalis* (1961-1962) é um exemplo. Cage sobrepôs pautas musicais a um atlas de estrelas publicado em 1958 por Antonín Bečvář (1901-1965), um astrônomo tcheco, para configurar a tessitura musical da peça.

E m *ASLSP*, a tessitura pointilhista é construída por duas vozes independentes, formadas por notas e acordes gerados a partir dessas notas, tocadas simultaneamente em um andamento muito lento. A lentidão favorece uma percepção acurada do comportamento das ondas sonoras produzidas pelo piano, que reverberam no espaço ambiente. A percepção de harmônicos é intensificada pelo emprego de um acorde staccato, em que, após o ataque, uma das alturas é sustentada pela pressão da tecla correspondente, enquanto as demais teclas são liberadas. Seria essa atmosfera, criada por sons (fundamentais e harmônicos) tocados suavemente em um andamento muito lento, uma referência à imagem de uma manhã suave na cidade, retratada por James Joyce no último parágrafo de *Finnegans Wake*, que inspirou John Cage?



Uma análise do título *ASLSP* mostra que o acrônimo criado por John Cage não corresponde ao que a expressão quer dizer, “As slow as possible” (“O mais lento possível”). Isso se deve ao fato de Cage ter inserido nele a exclamação onomatopeica *Lsp!*, extraída do último parágrafo de *Finnegans Wake*, de James Joyce. Ao fazê-lo, Cage apresenta uma versão contrastante ao conhecido acrônimo *ASAP*, que significa “As soon as possible” (“O mais breve possível”), assinalando que sua poética vai na direção oposta ao ritmo acelerado que rege a vida nas sociedades contemporâneas. As duas expressões – *ASLSP* e *ASAP* – têm em comum o fato de serem indeterminadas quanto ao tempo. A indeterminação, como vimos, é um tema recorrente na poética de John Cage. Ela assume a forma da ambigüidade, quando Cage associa sua música à literatura de Joyce para compor *ASLSP*. Se considerarmos que o acrônimo de Cage é formado pela aglutinação de duas palavras, “AS” (“como”) e “LSP,” chegamos a um possível significado: “como Lsp”, i.e., semelhante a *Lsp*, ou ainda à maneira de Joyce.

De que modo John Cage aborda o estilo de Joyce em *ASLSP*? Uma chave para responder a essa pergunta se encontra na compreensão de Cage sobre o romance de Joyce. “*Finnegans Wake* é o rio” (BOSSEUR: 1993, p.180.), diz ele. O rio é essencialmente uma corrente, um fluxo (de água) em contínuo movimento e mudança. Joyce toma a noção de fluxo como modelo para estruturar a narrativa de seus romances. O chamado “fluxo de consciência” é um estilo literário que representa os pensamentos e sentimentos dos personagens do modo como eles surgem na mente, não em uma sequência lógica, mas como eles são vivenciados.

O fluxo, na poética de Cage, é o fluxo do tempo. Sua poética é, de fato, uma poética do tempo. Ao longo de seu processo artístico criativo, Cage concebeu o tempo não como uma matéria a ser estruturada de modo a produzir um objeto no tempo, movendo-se em direção a uma finalidade, mas como um processo, que não é intencional. "Não é uma música no tempo, é uma música-tempo que só pode encontrar seu sentido no desvanecer-se" (BOSSEUR: 1970, p.17).

Ao se libertar da necessidade de controlar as coisas, Cage libera a mente para "agir como um receptor fiel da experiência" (CAGE: *idem*, p. 32). Sua música proporciona uma experiência de escuta em que sons e silêncios se movem num estado de não-obstrução e interpenetração, dois conceitos aos quais ele foi introduzido por seus estudos sobre o zen budismo.

Pois viver acontece a cada instante e esse instante está sempre mudando. A coisa mais sábia a fazer é abrir nossos ouvidos e ouvir um som imediatamente, antes que nosso pensamento tenha a chance de transformá-lo em algo lógico, abstrato ou simbólico (CAGE, John. 1975, p. 98).

*

No contexto da poética de Cage, *ASLSP* (As slow as possible) e *ORGAN²/ASLSP* são exemplos de peças indeterminadas quanto à sua performance, uma vez que sua forma e andamento são deixados em aberto pelo compositor. O último aspecto, a indeterminação em relação ao andamento, gerou um vivo debate entre os presentes ao simpósio sobre o órgão, realizado em Trossingen, que acabou por conduzir à ideia do Projeto John Cage para Órgão. Ao discutirem as técnicas de execução e os aspectos estéticos e filosóficos envolvidos em *ORGAN²/ASLSP*, os participantes do simpósio se depararam com questões complexas, tais como: "Quão lento é "o mais lento possível" quando a música é tocada em um órgão?", "Como a peça deve ser tocada?", e "Quão longa deve ser a peça?"

A discussão levou o grupo à conclusão de que seria possível prolongar indefinidamente a performance de *ORGAN²/ASLSP*, devido ao fato de o órgão ser um aerofone, um instrumento musical que produz sons pela vibração de uma coluna de ar. Diferentemente do piano, um cordofone que produz sons pela vibração de cordas tensionadas percutidas, que silenciam depois de reverberarem durante certo tempo no espaço, o órgão, ao menos teoricamente, seria capaz de sustentar os

sons gerados por ele, enquanto as teclas (dos manuais e/ou da pedaleira) fossem mantidas pressionadas, fazendo vibrar a coluna de ar no interior dos tubos. Portanto, estabelecer um limite de tempo para tocar *ORGAN²/ASLSP* só encontraria justificativa no tempo de vida do instrumento e de seu executante, o organista. A questão permanecia: “Quão longa deve ser a peça?”

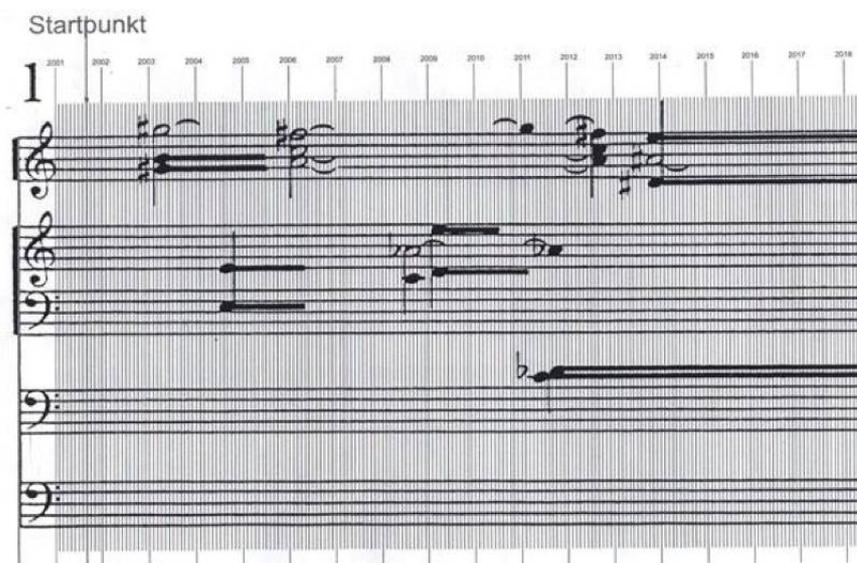
No limiar do terceiro milênio, enfrentando os desafios de uma nova era, compositores, organistas, musicólogos, filósofos e todos aqueles que participavam do simpósio sobre o órgão em Trossingen conceberam um novo projeto para *ORGAN²/ASLSP*; “desenvolveram a ideia – então ainda u-tópica – de uma duração da performance calibrada pela expectativa de vida de um órgão” (John-Cage-Organ-Kunst-Projekt, p. 30). A longuíssima performance poderia ser considerada u-tópica não só por não haver naquele momento um lugar (τόπος) para alojar o projeto, mas também por assumir o status de uma era, tornando-se a primeira “obra de arte trans-epocal” já imaginada. O projeto também poderia ser considerado utópico por conceber uma era ideal de paz e criatividade no futuro, como expresso no texto de divulgação: “A questão sobre como realizar a obra levou à conclusão de que “as slow as possible” pode ser pensada e tocada indefinidamente – ao menos enquanto durar a vida de um órgão e enquanto a paz e a criatividade existirem nas próximas gerações” (Folheto de divulgação do projeto, contracapa).

Uma vez definidas as linhas gerais do projeto, o próximo passo seria encontrar um local para a performance. Fazendo uso de um método aleatório, uma prática habitual no processo composicional de Cage, foi escolhida a cidade de Halberstadt para sediá-lo. “O local da performance, a Igreja de São Burchardo, foi descoberto graças ao artista e futuro cidadão honorário de Halberstadt, Johann Peter Hinz” (John-Cage-Organ-Kunst-Projekt, *Ibid.*). A escolha trouxe à memória o grande órgão instalado na catedral de Halberstadt na Idade Média, documentado por Michael Praetorius em seu tratado *Syntagma Musicum II: De Organographia*. Os manuais do grande órgão de Halberstadt estavam organizados em doze semitons numa oitava, combinando teclas brancas longas com teclas pretas menores, configuração que até hoje continua a ser o padrão para teclados. Por essa razão, o magnífico órgão foi considerado um marco e foi atribuída uma importância histórica à cidade de Halberstadt, por abrigá-lo em sua catedral: “Poderíamos portanto dizer

que o berço da música moderna estava em Halberstadt" (John-Cage-Orgel-Kunst-Projekt, *Ibid.*).

O ano de 1361, quando o grande órgão foi construído, foi tomado como referência para definir a duração da longuíssima performance na Igreja de São Burchardo. Desse ano até 2000 (inicialmente considerado como o ano do milênio, em vez de 2001) há um intervalo de 639 anos. Esse período entre dois marcos históricos foi definido como a duração do Projeto John Cage para Órgão em Halberstadt. A performance, iniciada no 89º aniversário de John Cage, no dia 5 de setembro de 2001, está prevista para terminar em 4 de setembro de 2640, véspera do aniversário do compositor. Pela segunda vez em sua história, Halberstadt seria a pioneira de um projeto para órgão relacionado a um novo conceito de música.

Uma vez definidos o local da performance e a duração do projeto, o próximo passo seria estabelecer sua cronologia. A linha de tempo do projeto foi distribuída pelas nove seções da estrutura ("a divisão do todo em partes"), a mesma observada por Gerd Zacher na estreia em Metz, na França, em 1987: oito partes mais uma repetição de uma das seções. Dividindo 639 anos, a duração total da peça, por nove, obtemos a duração de cada seção: 71 anos, a expectativa de vida aproximada de um ser humano em nossa época. Para obter a duração das notas e pausas, sobrepôs-se um papel milimetrado à partitura, como ilustrado abaixo:



No momento, ouvem-se cinco sons da primeira seção de *ORGAN²/ASLSP*, gerados por cinco tubos. Dois deles – os impulsos c' (16') e des' (16') – foram introduzidos em 5 de agosto de 2011; os três outros – os impulsos dis', ais' e e'' – começaram a soar em 5 de outubro de 2013. Até agora, foram realizadas treze mudanças de som. A próxima mudança acontecerá no dia 5 de setembro de 2020, dia do aniversário de John Cage, quando dois sons diferentes – os impulsos gis e e' – se juntarão aos que estão sendo tocados atualmente.

As mudanças de som sempre acontecem no quinto dia do mês, em referência ao dia de nascimento de John Cage. Nos dois primeiros anos, ouviu-se somente o ruído produzido pelos foles. As três primeiras notas da partitura começaram a soar no dia 5 de fevereiro de 2003, quando foram colocados tubos no console. As mudanças de som atraem muitas pessoas para a igreja e as sensações experimentadas nesses momentos estão reportadas no livreto do projeto:

O ano de 2006 foi um tanto frenético: duas mudanças de som ocorreram num único ano. No décimo ano, em 5 de agosto de 2011, a décima primeira mudança de sons foi espetacular, pois dois tubos de graves, com um intervalo de um semitom entre eles, se juntaram pelos próximos 36 anos, o som oscilando entre a sala das máquinas e o porto de Hamburgo (John-Cage-Orgel-Kunst-Projekt, *Ibid.*).

A ideia de uma música indeterminada quanto à sua duração não é estranha à poética de John Cage. Ao descrever as mudanças ocorridas em seu modo de compor, Cage se refere ao momento em que renunciou totalmente à necessidade de controlar as durações, dando como exemplo sua peça *Music for Piano* (1952):

A estrutura, deixando de estar presente, a peça se realizava em qualquer extensão de tempo, de acordo com as exigências da ocasião. A duração dos sons era portanto deixada indeterminada. A notação tomou a forma de semibreves no espaço, o espaço sugerindo, mas não medindo o tempo (CAGE: 1974, p. 30).

De acordo com as observações de Cage, a duração de uma peça musical poderia variar conforme as circunstâncias exigidas pela performance, a mesma peça podendo se estender por um longo ou breve período de tempo. Ele deixa isso claro ao analisar o *Duo II for Pianists*, de Christian Wolff, em sua palestra *Indeterminacy*:

Se as outras peças do programa durarem quarenta e cinco minutos e forem necessários mais quinze minutos para compor a extensão do programa, *Duo II for Pianists* pode durar

quinze minutos. Quando só houver cinco minutos disponíveis, durará cinco minutos (CAGE: 1974, p. 39).

Assim, uma peça prevista para durar 639 anos, como a execução de *ORGAN²/ASLSP* na Igreja de São Burchardo, em Halberstadt, não pode ser considerada estranha ao universo artístico de Cage, embora isso possa parecer esquisito para algumas pessoas e impossível de ser realizado.

Cabe mencionar o interesse especial dedicado por Cage a *Vexations*, uma peça para piano composta por Erik Satie (1866-1925) em 1893, consistindo de um motivo repetido 840 vezes em sequência em um andamento muito lento. No texto *Erik Satie*, uma conversa imaginária entre ele e o compositor francês, Cage escreve:

De verdade, não se pode sustentar uma execução de *Vexations* (durando [minha estimativa] vinte e quatro horas; 840 repetições de uma peça que já tem cinquenta e dois pulsos e ainda envolve uma estrutura repetitiva: A,A₁,A,A₂, cada A durando treze compassos), mas por que lhe dedicar atenção? (CAGE: 1974, p. 76).

Quando Cage descobriu *Vexations*, em 1949, ele a mandou imprimir e organizou sua estreia no Pocket Theatre, de New York, em 1963, envolvendo doze pianistas, um dos quais ele próprio. A execução total durou 18 horas e 40 minutos. Cage organizou mais tarde outras apresentações da peça, em Berlim (1966) e na Universidade da Califórnia em Davis (1967).

O que é tão importante na peça de Satie que levou Cage a "lhe dedicar atenção"? Não somente a obra o inspirou, como também a instrução dada ao pianista na partitura: "Para tocar esse motivo 840 vezes sucessivamente, seria aconselhável preparar-se previamente, no mais profundo silêncio, em sérias imobilidades." Cage encontrou nas "sérias imobilidades" propostas por Satie o conceito de tempo estático que ele pretendia ser a base de sua poética musical. Com relação ao "mais profundo silêncio", ele expressa um estado mental em que a mente, ao renunciar ao controle das coisas, como propôs John Cage, age como "um receptor fiel da experiência", proporcionando uma atividade de escuta focalizada na percepção do próprio tempo, uma matéria em incessante mutação, onde os sons emergem e se extinguem. Cage vê nesse estado uma experiência próxima ao zen budismo: "Os comentários textuais referentes às *Vexations* não são humorísticos; eles têm o espírito do zen budismo" (SHLOMOWITZ, 1999).

Satie cria, com *Vexations*, o conceito de "duração expandida", amplamente explorado na arte experimental, seja em instalações, happenings ou em videoarte. Essa é a principal característica da performance realizada na Igreja de São Burchardo, em Halberstadt, planejada para durar até 2640. Somente um artista que, como John Cage, inspirando-se na obra de Satie, fez do tempo o objeto de sua poética, seria capaz de criar uma tessitura musical dotada de tão grande plasticidade que fosse possível estendê-la ao longo de séculos, conferindo-lhe a dimensão de uma era.

Podemos, então, dizer que o Projeto John Cage para Órgão em Halberstadt abrange elementos das poéticas de dois artistas que exerceram considerável influência sobre o pensamento e a arte de John Cage: James Joyce e Erik Satie. Não poderia ser diferente, já que eles estão gravados para sempre no "Alfabeto" de John Cage, um vocabulário de artistas, cujas obras estiveram sempre ao lado do processo criativo de Cage, com as quais ele "soletrou" sua vida. A primeira influência, de Joyce, é explícita, mencionada no título da obra *ASLSP*; a segunda, de Satie, se depreende da análise. A presença sutil de Joyce e Satie asseguram ao projeto criatividade e ousadia.

Soft morning, city! Lsp!

Summon the magic

And bring Erik Satie!

*

Conforme mencionado anteriormente, o Projeto John Cage para Órgão em Halberstadt está intimamente associado ao fato do terceiro milênio ser percebido como uma entrada no futuro. Iniciou-se no ano do milênio e pretende durar até a segunda metade do milênio. Apesar de suas raízes no passado medieval, o projeto visa essencialmente o futuro, concebido como uma era utópica em que a paz e a criatividade prevalecerão, inspirando-se no conceito de esperança do filósofo alemão Ernst Bloch.

Outro modo de abordar a chegada ao terceiro milênio é concebê-lo como um período em que está em curso uma mudança de paradigma. No pensamento de John Cage, esta é representada por uma mudança de um pensamento linear para a

complexidade, do determinismo para a indeterminação, do dualismo para o não-dualismo, pela produção de processos em vez da fabricação de objetos (dentre os quais a chamada obra de arte).

Quando dizemos que não há causa e efeito, isso significa que há uma infinidade incalculável de causas e efeitos, que de fato cada uma e todas as coisas em todo o tempo e espaço estão relacionadas a cada uma e todas as outras coisas em todo o tempo e espaço. Sendo assim, não há necessidade de se proceder cautelosamente em termos dualistas de sucesso e fracasso, ou do belo e do feio, ou do bem e do mal, mas antes simplesmente andar "sem se perguntar", para citar Meister Eckhart, "Estou certo ou fazendo algo errado" (CAGE: 1974, p. 47).

III. O novo órgão e a igreja antiga

A Igreja de São Burchardo é uma das mais antigas de Halberstadt. Foi construída em torno de 1050 por Burchard de Nahburg. No folheto de divulgação do Projeto John Cage para Órgão, obtemos algumas informações sobre sua história. A igreja funcionou como um convento cisterciense por mais de 600 anos. Durante a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), o prédio foi parcialmente destruído, sendo reconstruído em 1711. Mais tarde, em 1810, a Igreja de São Burchardo foi secularizada por Jérôme, o irmão de Napoleão, sendo usada para diferentes finalidades: como celeiro, como um casebre, uma destilaria e um chiqueiro. Hoje, serve de local para o Projeto John Cage para Órgão, que atrai visitantes de diferentes partes do mundo.

No interior da igreja em ruínas foi instalado um órgão, especialmente construído para o projeto. Placas de doadores estão afixadas nas paredes internas, formando um cinturão em torno do instrumento musical. Elas estão dispostas em ordem cronológica, cada uma se referindo a um ano específico da linha de tempo do projeto. Há nomes e mensagens (textos, citações, desenhos) gravados na superfície das placas, inscrevendo a marca de seus doadores na história do projeto.

Na área exterior em volta do prédio, um par de esculturas modernas de metal contrasta com a arquitetura da igreja antiga. Elas nos lembram da colaboração de Cage com artistas de vanguarda norte-americanos, tais como Robert Rauschenberg e Jasper Johns, particularmente o escultor Richard Lippold, que inspirou Cage a compor as 14ª e 15ª de suas *Sonatas e Interlúdios para Piano Preparado* (1946-48),

denominadas *Gemini*, a partir da obra do escultor. Cage recriou na música o conceito do díptico, ao compor suas sonatas gêmeas. Analogamente, concebeu *ORGAN²/ASLSP* como uma abordagem diferente de *ASLSP*, levando em conta as características específicas do órgão ao tratar do mesmo tema.

A simultaneidade do moderno e do antigo representada, respectivamente, pelas esculturas e a igreja, reforça a visão não dualista do pensamento de Cage e a importância atribuída por ele ao conceito de interpenetração. Ao visitar um novo centro para as artes em Ohio, Cage ficou bastante impressionado com o projeto do arquiteto, que sobrepôs os planos arquitetônicos de um prédio antigo e um moderno, um sobre o outro, gerando um novo plano arquitetônico de desenhos inusitados. "E você se interessa por essa abordagem?", lhe perguntaram. "Sim, muito", ele respondeu. "Não é o novo, mas o novo unido ao passado" (BOSSEUR: 1993, p.179).

*

Na fase inicial do Projeto John Cage para Órgão em Halberstadt, as circunstâncias eram similares às observadas na época em que Michael Praetorius escreveu sobre a construção do grande órgão na catedral da cidade: um novo projeto para órgão e um novo conceito de música estavam sendo gestados simultaneamente. Portanto, seriam exigidas dos fabricantes de órgão contemporâneos, que trabalhavam no projeto de um novo órgão para o Projeto John Cage para Órgão, as mesmas habilidades de conceber e explorar minuciosamente várias criações engenhosas, a mesma imaginação capaz de criar novos e os mais elevados insights, exaltadas por Praetorius nos construtores de órgão do passado.



Fig. 3: Igreja de São Burchardo (Vista Externa)



Diferentes modelos para o novo órgão foram explorados, como relata o Prof. Dr. Rainer O. Neugebauer, diretor do Projeto John Cage para Órgão em Halberstadt. A ideia inicial era construir um órgão muito grande, simbolizando um cogumelo gigantesco e instalá-lo no centro da igreja, em referência ao grande interesse de John Cage por esse tipo de fungo e seu crescimento aleatório. A segunda ideia foi a de recriar em um tamanho menor o órgão de Faber, documentado por Michael Praetorius, e construir duplicatas dos tubos para substituir aqueles que viessem a deixar de funcionar ao longo dos 639 anos de execução. O elevado custo desse projeto tornou-o inviável. A terceira concepção pode ser considerada como a primeira versão do modelo de órgão de tubos atual. Ela consistia em um conjunto formado por uma mesa de madeira com seis orifícios para inserir os tubos do órgão, um par de foles acoplados feitos de madeira e tubos de diferentes tamanhos correspondentes às diferentes alturas da partitura musical. O ar é sugado para dentro dos tubos do órgão por um compressor. Como não há organista tocando o instrumento, as teclas permanecem pressionadas por sacos de areia.



Quando as três primeiras notas (gis', h', gis'') da partitura começaram a soar, em 5 de fevereiro de 2003, os três tubos correspondentes às alturas das notas foram dobrados, de modo a preencher todos os orifícios do console. Quando a mudança seguinte de sons ocorreu, em 6 de julho de 2004, dois tubos diferentes foram introduzidos, cada um correspondendo a uma das notas (e, e') da partitura musical, resultando em cinco sons diferentes simultâneos. Como nenhum tubo foi duplicado, um orifício ficou em aberto. Então, foi criado outro modelo para que houvesse o mesmo número de tubos e de sons. Quando um novo som é necessário, o tubo correspondente à sua altura é introduzido na mesa; quando um som termina, o tubo correspondente é removido. O Prof. Dr. Rainer O. Neugebauer considera que o design do órgão representa uma espécie de notação gráfica ou visual, já que é possível *ver* quantas notas estão soando e inferir suas alturas *olhando* para o tamanho dos tubos inseridos no console, sem ouvi-los: quanto mais longo o tubo, mais grave o som; quanto menor o tubo, mais agudo o som. O órgão é hoje um símbolo do Projeto John Cage para Órgão, o signo de sua identidade.

Se analisarmos os três principais projetos concebidos para o órgão do Projeto John Cage para Órgão, em Halberstadt, do primeiro ao atual modelo, observamos que eles representam três diferentes aspectos, respectivamente, o simbólico, o histórico e o funcional. Embora o modelo funcional tenha prevalecido, os outros aspectos, o simbólico e o histórico, não estão ausentes do projeto, mas expressos de outra maneira. O aspecto simbólico é expresso, por exemplo, pelo contraste entre a luz emanada das janelas de vidro e as sombras projetadas na área interna do prédio. A luz é geralmente associada à vida e ao sagrado. Muitas cosmologias narram a criação do universo como o surgimento da luz no interior de uma escuridão primitiva. As sombras foram associadas aos sons pelo compositor norte-americano Morton Feldman, como referido por Cage em *Julliard Lecture*: "Eu me lembro agora que Feldman falou de sombras. Ele disse que os sons não eram sons, mas sombras. Eles são obviamente sons; é por isso que são sombras; todas as coisas são um eco do nada" (CAGE, John. 1975, p. 98). Quanto ao aspecto histórico, ele é representado pelas ruínas, que são aparentes e assinalam a passagem do tempo, seus efeitos sobre as coisas construídas pelas pessoas ao longo da história da humanidade, assim como pelas memórias, sentimentos e pensamentos associados a

elas. Elas estão gravadas sobre as placas dos doadores, fixadas nas paredes da antiga Igreja de São Burchardo.

O caráter trans-epocal do Projeto John Cage Órgão o torna uma expressão de diferentes dimensões do tempo: o cosmológico, o social, o histórico, o pessoal, e sua relação com o conceito de tempo musical. É difícil encontrar, entre as categorias tradicionais das artes, uma que se adéque perfeitamente à original obra de arte que está sendo tocada desde 2001 na Igreja de São Burchardo. O projeto John Cage para Órgão é um concerto? É uma performance? Poderia ser chamado de uma instalação sonora? É uma obra "sight-specific"? Todas as categorias empregadas para definir uma obra de arte, mesmo as que se referem à arte contemporânea, parecem não se ajustar à dimensão do projeto. Dito isso, podemos concluir que o Projeto John Cage para Órgão coloca questões aos visitantes que ali vão para ouvir e ver o órgão singular, com a esperança de que contribuam para mudar seu modo de pensar. O projeto visa o futuro e nos deixa a responsabilidade de torná-lo uma era de paz e criatividade.

E o que eu penso que necessitamos em Joyce, ou necessitamos em nossas vidas, é, na medida em que tivermos coragem, retornar à poesia e ao caos, em vez de ficar sempre do lado seguro do policial (CAGE & SCHÖNING: 1979, p. 38).





Nos dois primeiros anos, só se ouviu o ruído dos foles.



Igreja de São Burchardo (Espaço Interior)

APÊNDICE: John Cage ORGAN²/ASLSP, 639 Anos, Parte 1, Mudança de Sons

Impulso	1	P:			05.09.2001
Impulso	2	K:	gis', h', gis''		05.02.2003
Impulso	3	K:	e, e'		05.07.2004
Impulso	4	P:		gis', h'	05.07.2005
Impulso	5	K:	a', c'', fis''		05.01.2006
Impulso	6	P:		e, e'	05.05.2006
Impulso	7	K:	c', as'		05.07.2008
Impulso	8	P:		c'	05.11.2008
Impulso	9	K:	d', e''		05.02.2009
Impulso	10	P:		e''	05.07.2010
Impulso	11	P:		d', gis''	05.02.2011
Impulso	12	K:/P:	c' (16'), des' (16')	as'	05.08.2011
Impulso	13	P:		a', c'', fis''	05.07.2012
Impulso	14	K:	dis', ais', e''		05.10.2013
Impulso	15	K:	gis, e'		05.09.2020
Impulso	16	P:		gis	05.02.2022
Impulso	17	K:	d'		05.02.2024
Impulso	18	K:	a'		05.08.2026
Impulso	19	P:		e'	05.10.2027
Impulso	20	K:	g		05.04.2028
Impulso	21	P:		d'	05.08.2028
Impulso	22	P:		a'	05.03.2030
Impulso	23	P:		dis', e''	05.09.2030
Impulso	24	P:		g	05.05.2033
Impulso	25	K:	h		05.12.2033
Impulso	26	K:	f, d'		05.08.2034
Impulso	27	P:		f, d'	05.09.2034
Impulso	28	P:		h	05.10.2034
Impulso	29	K:	des''		05.06.2035
Impulso	30	K:/P:	A (16')	des''	05.09.2037
Impulso	31	K:	as', as''		05.03.2038
Impulso	32	P:		as''	05.07.2038
Impulso	33	P:		as'	05.05.2039
Impulso	34	K:	d', as'		05.12.2039
Impulso	35	P:		d', as'	05.04.2040
Impulso	36	K:	des, b		05.01.2041
Impulso	37	P:		des, b	05.03.2042
Impulso	38	P:		A (16')	05.11.2043
Impulso	39	K:	a, d'		05.07.2044
Impulso	40	K:/P:	e'	ais'	05.03.2045
Impulso	41	K:	h', c'', ais''		05/03/46

Impulso	42	P:		c' (16'), h', c'', ais''	05.10.2047
Impulso	43	K:	c (16')		05.02.2049
Impulso	44	K:	dis', a'		05.04.2050
Impulso	45	P:		a, d', e'	05.02.2051
Impulso	46	P:		dis', a'	05.11.2051
Impulso	47	K:	es, h		05.05.2053
Impulso	48	P:		c' (16')	05.11.2054

Impulso	49	P:		es, h	05.07.2056
Impulso	50	K:	b'		05.08.2057
Impulso	51	K:	A (16')		05.05.2058
Impulso	52	P:		A (16')	05.11.2059
Impulso	53	K	ges', c'', des''		04/05/60
Impulso	54	P:		ges', c'', des''	05.06.2060
Impulso	55	K:/P:	e'	b'	05.11.2060
Impulso	56	K:	h', c'', es'', c'''		05.02.2061
Impulso	57	P:		c'', es'', c'''	05.04.2061
Impulso	58	K:/P:	d'	e'	05.09.2061
Impulso	59	K:	ais, dis', fis'		05.08.2062
Impulso	60	P:		ais, fis'	05.02.2064
Impulso	61	K:/P:	a, a'	dis	05.01.2067
Impulso	62	P:		d'	05.06.2067
Impulso	63	P:		a, a'	05.07.2068
Impulso	64	P:		des' (16')	05.03.2071
Impulso	65	P:		h'	05.07.2071

Fim da Parte1		04.09.2072
Início da Parte 2		05.09.2072

K= Klang Anfang (Início do Som), P=Pausa / Klang Ende (Término do Som)

NOTAS

O texto *Todas as coisas são um eco do nada: notas sobre o Projeto John Cage para Órgão* foi escrito originalmente em inglês, revisto pelo Prof. Wellington Amorim Jr., e então traduzido para o português.

As fotos foram tiradas com câmera de celular, durante a visita a Halberstadt, em agosto de 2019.

Um agradecimento especial ao Prof. Dr. Rainer O. Neugebauer, cientista social, diretor do Projeto John Cage para Órgão em Halberstadt, por ter amavelmente concedido a mim uma entrevista sobre o projeto, que constituiu uma fonte importante para a redação do texto.

BIBLIOGRAFIA:

BOSSEUR, Dominique. “L’expérience du temps chez Cage”. In: *Musique em Jeu* nº1. Paris: Seuil, 1970, p.16-22.

BOSSEUR, Jean-Yves. *John Cage*. Paris: Minerve, 1993.

CAGE, John. *Silence*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.1974, 2nd ed.

CAGE, John. *A year from Monday*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.1975, 3rd ed.

CAGE, John & SCHÖNING, KLAUS. *Laughtears _ Conversation on Roaratorio*. Paris: 13/15 August, 1979.

JOHN-CAGE-ORGEL-KUNST-PROJECT Booklet. Halberstadt: John-Cage-Orgel-Stiftung, 2017.

NIETZSCHE, Frederico. *A origem da tragédia*. Lisboa: Guimarães & C.^a, 3rd ed., 1982.

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

VIOLA, Bill. “O som de um raio de transmissão”. In: Zarembo, Lilian; BENTES, Ivana (org). *Radio Nova, constelações da radiofonia contemporânea*. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique.1996, p.43-60.

FONTES NA WEB:

CAGE, John. “Works”. https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=30. Acesso em 8 de novembro de 2019.

CAGE, John. “Works”. https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=31. Acesso em 20 de novembro de 2019.

HALBERSTADT Organ. <https://www.domorgel-hbs.de/de/die-orgel/orgelchronik.html>

MEYER, Jürgen. “Acoustics of gothic churches”.

<http://www.conforg.fr/acoustics2008/cdrom/data/fa2002-sevilla/forumacusticum/archivos/rba05002.pdf>
Acesso em 10 de outubro de 2019.

NICHOLAS, Vanessa. "Sound by artists". <http://www.magentafoundation.org/magazine/sound-by-artists/>
Magenta Magazine, ©2019. Acesso em 9 de setembro de 2019.

ORGANUM GRUNIGENSE REDIVIVUM. <https://www.praetorius-beckorgel.de/en/kirche.php>. 2011.
Acesso em 18 de outubro de 2019.

PETERS, Edition. "ORGAN²/ASLSP". <https://issuu.com/editionpeters/docs/www.editionpeters.com>
August 8, 2011. Acesso em 3 de novembro de 2019.

PETERS, Edition. "ASLSP". https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=30 Acesso
em 3 de novembro de 2019.

SHLOMOWITZ, Matthew. Cage's place in the reception of Satie. <https://www.shlom.com/?p=cagesatie>.
San Diego, 1999. Acesso em 9 de setembro de 2019

Zea E-Books. Book 24. Praetorius, Michael and Faulkner, Quentin trans. & ed., "Syntagma Musicum II:
De Organographia, Parts III – V with Index" (2014), p. 98. <https://digitalcommons.unl.edu/zeabook/24/> August 25,
2014. Acesso em 26 de setembro de 2019.