

DANTAS NEVES RAMPIN

**A Música de Morton Feldman sob a Ótica de
sua compreensão da Pintura do
Expressionismo Abstrato**

Orientador: Profa. Dra. Denise Hortência Lopes Garcia

UNICAMP

**Campinas – SP
2008**

DANTAS NEVES RAMPIN

A Música de Morton Feldman sob a Ótica de sua compreensão da Pintura do Expressionismo Abstrato

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em
Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de
Campinas como requisito parcial para a obtenção do título de
Mestre em Música.

Orientador: Profa. Dra. Denise Hortência Lopes Garcia

Este exemplar é a redação final da disse
defendida pelo Sr. Dantas Neves Ram
aprovado pela Comissão Julgadora
21/08/2008

Profa. Dra. Denise Hortência Lopes C


Orientadora

Campinas – SP
2008

Nº CHAMADA:

T/UNICAMP / R147m

V. _____ EX. _____
TOMBO BCCL 80569
PROC 16-1148-09
C _____ D _____ X _____
PREÇO 11,00
DATA 10-03-09
BIB-ID _____

ced. tu: 436 349

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

R147m	Rampin, Dantas Neves. A Música de Morton Feldman sob a Ótica de sua compreensão da Pintura do Expressionismo Abstrato / Dantas Neves Rampin. – Campinas, SP: [s.n.], 2008. Orientador: Profª. Drª. Denise Hortência Lopes Garcia. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Morton Feldman. 2. Pintura Abstrata. 3. Tempo não estrutural. 4. Música - Séc.XX. 5. Processos composicionais. I. Garcia, Denise Hortência Lopes. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. <p style="text-align: right;">(em/ia)</p>
-------	---

Título em inglês: "The music of Morton Feldman by the optic of his
comprehension of Abstract Expressionism Painting"

Palavras-chave em inglês (Keywords): Morton Feldman ; Abstract painting ;
Non-structural Time ; 20th century Music ; Compositional process.

Titulação: Mestre em Música.

Banca examinadora:

Profª. Drª. Denise Hortência Lopes Garcia.

Prof. Dr. Silvio Ferraz de Melo Filho.

Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa.

Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco.

Prof. Dr. Leonardo Aldrovandi.

Data da Defesa: 21-08-2008

Programa de Pós-Graduação: Música.

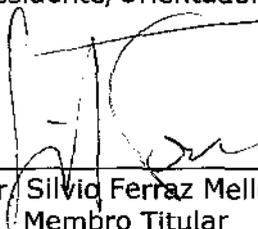
Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Dantas Neves Rampin - RA 980946 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dra. Denise Hortência Lopes Garcia
Presidente/Orientadora



Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho
Membro Titular



Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa
Membro Titular

200905467

AGRADECIMENTOS

À Professora Denise Garcia, pela amizade, pela compreensão, pela dedicação e por todo conhecimento compartilhado.

À CAPES que nos concedeu suporte para a pesquisa através de uma bolsa de mestrado do programa do Instituto de Artes da Unicamp.

À Professora Lisbeth Esteves Cicolin que nos deixou saudades pela amizade e por toda a dedicação e trabalho no início da minha formação musical. Aos pais de Lisbeth, Cecy e Antônio a quem tenho muita estima e admiração.

Ao meu grande e inestimável amigo e compositor Alfredo Votta Junior, pelo companheirismo, incentivo e ajuda na realização desta pesquisa.

Ao amigo João Reynaldo que me abriu os olhos para as artes.

Aos amigos Fernanda Vieira e Fábio Floriano que tão gentilmente se disponibilizaram a interpretar minha música.

À Cristina Neves pelo auxílio lingüístico na composição da dissertação.

Aos meus pais, Euclides e Agar, aos meus irmãos Denílson e Douglas, minhas cunhadas Márcia e Silvana e meus sobrinhos Rafael e Karine pelo apoio e carinho que sempre me dedicaram.

Aos meus sogros Isaías e Clarice que me acolheram como filho e aos meus cunhados Jônatas e Leandro pelo apoio e amizade.

À minha esposa Karina pelo companheirismo e amor que nunca me faltaram.

A todos os amigos que direta ou indiretamente cooperaram para a realização deste trabalho.

E a Deus por me conceder paz de espírito, saúde e disposição para realizar este trabalho e por ter colocado pessoas tão especiais em minha vida.

“Se você não tem um amigo pintor, você está em problemas.”

Morton Feldman

*“O grau em que a notação de uma música
é responsável por muito da sua própria composição
é um dos segredos mais bem guardados da história”*

Morton Feldman

RESUMO

Esta pesquisa reflete a relação entre a música do compositor norte americano Morton Feldman e o grupo de pintores do Expressionismo Abstrato – The New York School of Visual Arts – partindo da ótica do próprio compositor. Abordamos a maneira como Feldman trabalhou concepções advindas da pintura na composição técnica e estética em sua música. Para discorrer sobre este tema, a dissertação apresenta uma breve contextualização histórica da década de 50, do século passado, momento do encontro de Feldman com os pintores. Em seguida, apresentamos as concepções desenvolvidas por Feldman em sua música derivadas da pintura. Para tanto, apresentaremos análises que nos permitam compreender como estas concepções se concretizam musicalmente através da história notacional do compositor. Do ponto de vista metodológico a pesquisa se vale das declarações do próprio compositor, de pesquisas que abordam o trabalho composicional de Morton Feldman e da análise de obras. Priorizamos a análise da peça *Crippled Symmetry*, já que ela apresenta uma das notações mais originais produzidas por Feldman, o que nos inspirou a composição de *Sombras Sobre o Encoberto II*, peça que apresentamos neste trabalho como resultado composicional desta pesquisa. Nas considerações finais, além do resultado de *Sombras Sobre o Encoberto II*, discutimos como as concepções utilizadas por Feldman a partir da pintura pode ser amplamente explorada como base composicional singular.

Palavras-chave: Morton Feldman, Pintura Abstrata, *Tempo não Estrutural*, Música do século XX, Processos composicionais.

ABSTRACT

This research is about the relation between the music of the American composer Morton Feldman and the group of painters of Abstract Expressionism – The New York School of Visual Arts – from the point of view of himself. It will focus the way Feldman developed concepts drawn from painting in the technique and aesthetics of his music. Thus the dissertation presents a historical account of the 1950s, when Feldman and the painters met. Then we present concepts Feldman drew from painting and developed in his music. We provide analyses which allow us to understand how such concepts work musically throughout Feldman's notational history. The method of this research is based on Feldman's statements, researches about his compositional work and the analysis of pieces. *Crippled symmetry*, whose notation is among the most original devised by Feldman, undergoes extensive analysis. It has also been the inspiration for the composition of our work *Sombras sobre o encoberto II*. We present this piece as the compositional outcome of this research. In addition to this piece, the conclusion shows how the concepts Feldman drew from painting can be vastly explored as a unique basis for the composition of music.

Keywords: Morton Feldman, Abstract Painting, Non-structural Time, 20th century Music, Compositional process.

CAPÍTULO 5 – A COMPOSIÇÃO DE SOMBRAS SOBRE O ENCOBERTO II.....	161
5.1 <i>Sombras Sobre o Encoberto II: Andamento e Dinâmica.....</i>	163
5.2 <i>Sombras Sobre o Encoberto II: Articulação do Tempo.....</i>	164
5.3 <i>Sombras Sobre o Encoberto II: Timbre.....</i>	169
5.4 <i>Sombras Sobre o Encoberto II: Complexos Sonoros.....</i>	171
CONCLUSÃO.....	175
REFERÊNCIAS.....	183
BIBLIOGRAFIA.....	187
ANEXOS.....	191
A – Biografia cronológica resumida.....	193
B – Lista das obras de Morton Feldman.....	228
C – <i>Sombras Sobre o Encoberto II</i>.....	239

INTRODUÇÃO

No início do século XIX, as noções de originalidade e expressão pessoal tornaram-se questões vitais para os artistas, conduzindo alguns compositores a buscar “inspiração” em outras disciplinas da arte. Em *The New York Schools of Music and Visual Arts* (2002), Johnson (2002, pp. 1- 5), ressalta que Ludwig van Beethoven transformou suas Sinfonias e Sonatas em dramas pessoais de conflito e resolução, trazendo para dentro da sua “música pura” a literatura, como na Terceira e Quinta Sinfonias e especificamente na Nona Sinfonia; Hector Berlioz produziu Sinfonias em histórias; Franz Lizt “recitava” ao piano e narrava “Poemas Sinfônicos”; Felix Mendelssohn “pintava” paisagens orquestrais; Richard Wagner desenvolvia a noção de *Gesamtkunstwerk*; e Gustav Mahler utilizava argumentos filosóficos em suas Sinfonias.

As questões de originalidade intensificaram-se, porém a música afastou-se cada vez mais das relações com a “tradição do discurso dramático”. A música do final do século XIX buscava uma nova “linguagem” desvinculada do discurso romântico. Em suma, uma “linguagem” fresca que conduziu a música a grandes revoluções harmônicas, melódicas, formais e da cor instrumental.

A influência das disciplinas artísticas de outras áreas foi crucial no processo de construir esta “linguagem musical”. Johnson (2002, p. 1) destaca a maneira como Claude Debussy e Igor Stravinsky foram inspirados pela música de culturas não-Européias, tanto em concepções como em métodos. Além disso, Debussy, por exemplo, foi muito influenciado pela literatura de Stéphane Mallarmé, ao passo que, o “cubismo analítico” influenciou diretamente Stravinsky. Segundo Griffiths (1987), Arnold Schoenberg influenciou-se pelas crenças místicas de Maeterlinck, pelas idéias do metafísico Strindberg, assim como pelos simbolistas alemães além do seu forte relacionamento com Wassily Kandinsky e sua pintura. Edgard Varèse (1883- 1965), durante os seus anos de estudante em Paris, cultivou importantes relacionamentos com pintores, escultores, escritores e artistas. Varèse comenta em Cage:

A pintura responde ao mundo de uma forma completamente diferente da música, um mundo mais amoroso, enquanto que a música inerte a ela mesma, cria padrões e formas arbitrárias que resultam em regras obsoletas (Cage, 1961, pp. 83- 84)¹.

Na música da metade do século XX, talvez um dos “movimentos” que melhor expressou uma relação entre diferentes áreas das artes e do conhecimento, no sentido de criar uma relação de troca e de mútua influência criadora, como também buscar respostas aos anseios e questões da arte no mundo e em seu tempo, foi o grupo que nasceu no cenário boêmio de New York (como veremos em breve) – formado por músicos como John Cage (1912-1992) tido como figura predominante, Morton Feldman (1926-1987) responsável por apresentar a Cage o pianista David Tudor (1926-1996) que se tornaria seu maior interprete, Earle Brown (1926-2002) que junto com Feldman foram responsáveis pelas primeiras obras em escrita gráfica (como veremos e abordaremos no capítulo 3.1, p. 82), Christian Wolff (1934-), o mais novo dentre eles (apresentando fortes tendências minimalistas), completado por seus amigos pintores (o grupo de pintores de New York).

É importante frisar que a relação entre os dois grupos (o de músicos e o de pintores) era de igual importância, pois eles mantinham relação com outros grupos artísticos da época: escritores, coreógrafos, atores, entre outros. No entanto o foco deste trabalho está nesta relação em especial – música e pintura – advinda da imensa influência que Morton Feldman (nosso objeto de pesquisa) sofreu do grupo de pintores Abstratos de New York, fundamentando uma obra que caminhava paralela a produção dos pintores. Esta produção singular demonstra uma das obras mais originais da segunda metade do século XX.

No entender de Varèse “que a pintura responde ao mundo de uma forma completamente diferente da música, um mundo mais amoroso, enquanto que a música inerte a ela mesma, cria padrões e formas arbitrárias que resultam

¹ Todas as citações referidas a bibliografia em línguas estrangeiras – inglês, francês e espanhol – contidas neste trabalho, são traduções realizadas por nós.

em regras obsoletas”. Encontramos em parte, a resposta para esta atração tão forte de Feldman para com os pintores de New York.

Tal fato vinha da busca por uma música mais afetiva, aberta para o mundo, menos fechada dentro das suas próprias formulações: uma música que se escuta mais e se formula menos, em suas ações. A busca por esta música era o sentido que também permeava as intenções do grupo de músicos. Porém outro fator relevante da atração de Feldman para com os pintores é que ele encontrou na pintura os conceitos e orientações que vinham ao encontro das suas necessidades, mais do que de sua própria música.

Não é inoportuno dizer que o trabalho dos pintores influenciou quase que todas as suas composições: não apenas como uma forma de orientação estética, mas também questões da forma geral, passando aos mais finos detalhes de suas partituras. Esta influência não se restringiu ao início dos anos 50, quando ele teve os primeiros contatos com esses artistas, mas se produziu durante toda a sua carreira composicional.

A relação entre música e pintura, na obra de Morton Feldman, produziram em nós um conjunto de questionamentos: Quais eram estas relações? Como elas operavam na prática composicional de Morton Feldman? O que podemos extrair destas relações? Na tentativa de responder estas e outras questões, mas também de levantar novas interrogações sobre a obra de Morton Feldman, apresentaremos neste trabalho um estudo focado em compreender as influências da pintura na música de Morton Feldman através do olhar pessoal que ele teve diante da obra dos pintores.

Revisitando seus textos, artigos relacionados ao assunto e à luz da sua obra, veremos como Feldman desenvolveu em cerca de trinta e sete anos uma obra de caráter original e significativa.

Iniciaremos apresentando no capítulo 1 – *Morton Feldman: Música e Pintura* – o grupo dos pintores do expressionismo abstrato na década de cinqüenta e o contato entre Morton Feldman com estes. No capítulo 2 – *Morton Feldman e a Pintura do Expressionismo Abstrato: Ambivalências / Ambigüidades* –

desenvolveremos na ótica dos estudos de Jonathan Bernard, autor do artigo *Feldman's Painters* (2002), as concepções entre música e pintura que nortearam a produção de Feldman, a saber:

- Mudança / *Stásis*
- Ataque / *Decay*
- Duração / Atemporalidade (Ausência de Tempo)
- Horizontal / Vertical
- Superfície / Profundidade
- Acabado / Aberto
- Idéias / Materiais
- Orquestração / Articulação

No capítulo 3 – *Visualidade Composicional: Indeterminação / Controle* – ressaltaremos, através de uma concisa e circunstancializada leitura das obras de Feldman, dos anos 50 a 70, o desenvolvimento de sua escrita, ancorando-nos na abordagem que realizamos no capítulo anterior. O capítulo 4 – *1970 – 1987: A Volta à Escrita Convencional / Crippled Symmetry* – compreende uma análise da peça intitulada *Crippled Symmetry* (1983) em que Feldman desenvolveu uma das técnicas relacionadas à visualidade em sua escrita (das mais originais de toda a sua obra), sobretudo a escrita em *Segmentações* influenciada, segundo Johnson, pela pintura do norte americano Jasper Johns e da sua coleção de tapetes nômades turcos (Johnson (2002, pp. 217- 247). *Crippled Symmetry* compreende a uma das peças dos anos 80, década da sua morte.

No capítulo 5 – *A Composição de Sombras Sobre o Encoberto II* – apresentaremos a escrita de *Sombras Sobre o Encoberto II*, de nossa autoria, escrita com base na técnica de *Segmentação* em Feldman. Por fim, buscamos desenvolver nas considerações finais a conclusão do estudo da obra de Morton Feldman e a experiência em aplicar técnicas de sua escrita em nosso trabalho.

Apresentaremos, ainda em anexo, a tradução de uma biografia cronológica resumida sobre a vida de Morton Feldman oriunda do alemão para a língua inglesa pelo musicólogo e compositor Sebastian Claren² e traduzida por nós. Acrescente-se a isso uma lista das obras de Morton Feldman e a versão integral de *Sombras Sobre o Encoberto II*, peça de nossa autoria.

² Texto original em alemão escrito pela escritora e tradutora Christine Shuttleworth. Nossa tradução foi realizada a partir da tradução em língua inglesa retirada de Villars (2006, pp. 255- 275).

CAPÍTULO 1

MORTON FELDMAN: MÚSICA E PINTURA

1.1 A ESCOLA DE NEW YORK NA DÉCADA DE 50

Na época em que Feldman conheceu os pintores de New York, estes faziam parte de um cenário boêmio, freqüentadores dos vários bares novayorquinos, destacando o *Cedar Street Tavern* (muitas vezes citado por eles, apenas como *Cedar Bar* – figura 1, palco de grandes encontros entre artistas e intelectuais da época, que viria a se tornar o ponto de encontro da Escola de New York, posteriormente conhecido como *Club of Eighth Street*³, com suas rodas de discussões, simpósios, palestras, leituras e concertos. De fato, identificava-se ali um significativo movimento da arte no mundo há pelo menos uma década.



Figura 1: Fotografia de Fred W. McDarrah. *Cedar Street Tavern*, 1960. © Fred W. McDarrah. Printed in U.S.A.

Fonte disponível em: <www.new-pony.com/tour/oldcedar.jpg>

Acessado em: 15/07/2007.

³ O *Club of Eighth Street* foi o movimento criado entre 1948 e 1950, que juntou duas organizações similares criadas na época - *Artist School* e o *Studio 35*. O *Club* é considerado o primeiro movimento oficial da escola dos artistas Abstratos, reunindo escritores, pintores, músicos e importantes intelectuais das mais variadas áreas do conhecimento.

Willem de Kooning, Jackson Pollock e Mark Rothko, por exemplo, haviam tido suas primeiras exposições individuais em 1945, quando ainda tinham entre 30 e 40 anos, e o futuro promissor deles já era bem reconhecido pelos críticos e donos de galerias abertas a novas tendências.

Entretanto, alguma coisa começou a mudar por volta do final da Segunda Guerra Mundial. A filosofia que havia prevalecido entre os artistas durante os anos 30 e os anos da Guerra, que os pressionou ao envolvimento com as preocupações sociais e a terem uma posição política esquerdista explícita, começou a dissolver-se, como comenta a crítica Dore Ashton: “à medida que o artista adentrava à segunda metade dos anos 40, o problema de sua relação com a sociedade foi mais ou menos esquecido” (Ashton, 1992, p. 235).

Neste mesmo período, muitos pintores americanos traziam influências da década de 30 e das tendências desenvolvidas na arte européia, sobretudo o cubismo – e seus derivativos essencialmente “visuais” e preocupados com o “espaço pictórico” – e o surrealismo – visto pelos seus antagonistas como um movimento contaminado pelo literário e pela teatralidade (isto é, formado por elementos não-visuais ou anti-“visual”). Entretanto estes pintores pregavam a libertação do espírito e buscavam libertar-se dos questionamentos propostos pelo cubismo e surrealismo, imprimindo seus próprios anseios.

O fato é que os artistas abstratos, no final da década de 40, cada vez mais se desviavam de um estilo figurativo, até o seu eventual e completo abandono. Entretanto, transpor o choque entre a complexa herança das funções ilusórias do figurativismo na pintura e, ao mesmo tempo, lidar com a facticidade incontestável que se criou na pintura enquanto objeto e com o fato de sua superfície não mais alimentar a ilusão narrativa, foi um trabalho árduo aos expressionistas abstratos, que buscaram cada um à sua maneira, solucionar estas questões. Segundo Stagos (1991) o que tornou esses problemas tão intensos para os expressionistas não foi tanto a ambição de fazer pinturas abstratas e de “aplanar” ainda mais o espaço pictórico, quanto à convicção de que a feitura de uma grande arte envolvia a materialização do conteúdo significativo. O problema

não era o aspecto que teriam suas pinturas (abstratas), mas, sobretudo, como descobrir um veículo e encontrar espaço para gêneros muito específicos de assuntos, diante da evidente exaustão dos recursos que tinham sustentado as funções tradicionais de representação da pintura.

Enquanto isso, novos rumos surgiam na arte emanados não apenas pelas questões estéticas, ou por problemáticas técnicas relevantes ao fazer pintura, mas vinham pela via de uma esfera política mais ampla: enquanto nos anos 30 muitos encontraram trabalho através da WPA⁴ – Administração do Progresso de Trabalhos (departamento do governo americano responsável por comissionar projetos públicos de artes pelo país) – como descreve Ashton, os artistas tiveram de contentar-se, no fim dos anos 40, com um presidente que publicamente ridicularizava novos estilos chamando-os de “escola de pintura do presunto com ovos”, e um secretário de estado que em 1947 abruptamente cancelou uma exibição da “Nova Pintura Americana”, que havia sido enviada para o Exterior sob o patrocínio do governo (Ashton (1992, pp. 174- 175).

Nota-se que os críticos, principalmente os mais conservadores e em especial aqueles que escreviam para revistas de grande circulação de massa como, *Time* e *Life*, viram com perplexidade e até com certa hostilidade a arte do pós-guerra, convencendo posteriormente os artistas que se retirar do mundo era o único caminho seguro. No entanto, a maioria dos artistas se posicionaram de forma a continuar a desenvolver o seu trabalho, sem dar muita importância às críticas. Ashton, 1992, p. 238 ressalta que:

Atitudes expressadas no final dos anos 40 aproximaram-se da posição que sempre foi mantida por alguns pintores – mais notadamente por Willem de Kooning, que havia permanecido consciente, porém deliberadamente indiferente a tudo que era extrínseco ao desenvolvimento interior de seu trabalho.

⁴ WPA: *Works Progress Administration*, repartição norte-americana criada pelo Presidente Roosevelt dentro do programa de reconstituição nacional do *New Deal*, após a *débâcle* (a recessão da bolsa após o *crash*) econômico-financeira de 1929-33.

Nos anos 50, o pintor Robert Motherwell pôde caracterizar a Escola de New York – da qual ele mesmo era membro – como quase exclusivamente dirigida internamente, de modo a formar um grupo de artistas que:

...tenta descobrir o que é a arte através do processo de fazer arte. Isso significa dizer que alguém descobre uma figura e não por assim dizer, a impõe. O que constitui a descoberta é a descoberta dos próprios sentimentos de alguém, o qual nenhum de nós ousaria propor antes do ato da pintura propriamente dito (segundo Motherwell (1950). In Terenzio (1992, p.78) citado por Johnson (2002, pp. 174-175).

Embora a influência da arte europeia do início dos anos 40 tenha sido essencial na trajetória dos pintores do Expressionismo Abstrato, a ênfase dada aos sentimentos sob as “idéias preconcebidas” significou também uma “desconfiança aos conceitos conscientes” e uma rejeição das “ideologias prevalecentes”, juntamente com qualquer tipo de super-intelectualização do processo criativo (Johnson, 2002, pp. 174-175).

Não muito antes, críticos começaram a usar novos termos para identificar o estilo, ou grupo de estilos, que resultaram dessa nova atitude voltada para o interior. Primeiramente estava o “*Expressionismo Abstrato*”, com o qual nem todos os artistas estiveram de acordo, mas que ainda assim ganhou ampla aceitação. Posteriormente, a denominação continuou sendo aceita com determinadas restrições, mas por expressar certa neutralidade, continua sendo usada até hoje. Posições mais sectárias dentro da crítica americana são representadas pelo rótulo “*Action Painting*” dado pelo crítico Harold Rosenberg, posteriormente usado por outros críticos, para evocar e destacar o ato de pintar em oposição ao objeto físico resultante, caracterizando este ato como “entrando na tela”. Nesse sentido, Rosenberg, 1994, p. 25 diz que:

O que deveria ir à tela não era uma figura e sim um evento. O pintor não mais chegaria ao cavalete com uma imagem em sua mente; se aproximaria com material nas mãos para

fazer algo com o outro material em frente a ele. A imagem seria um resultado desse encontro.

Para Rosenberg, o desvio da representação, ou “extinção do objeto” era o efeito do uso desta abordagem, e não sua causa:

As maçãs não eram apagadas da mesa de forma a abrir espaço para uma relação perfeita entre espaço e cor. Tinha que ser assim para que nada atrapalhasse a pintura.... Forma, cor, composição, desenho, são auxiliares, qualquer um dos quais podem ser dispensados. O que importa é a revelação contida no ato (Rosenberg, 1994, pp. 26-27).

Embora Rosenberg eventualmente fosse acusado de realizar generalizações – especialmente pela crítica Bárbara Rose – sobre a nova arte dos anos 50, baseando-se nas famosas fotografias de Hans Namuth (Figura 2) de Jackson Pollock trabalhando, o termo “pintura de ação” permaneceu, para os críticos, no dicionário por um tempo, e é impregado até hoje, principalmente para descrever a pintura de Pollock.



Figura 2: Fotografia de Hans Namuth. *Untitled* – Jackson Pollock trabalhando no seu estúdio. Photograph © 1999 Estate of Hans Namuth.
Fonte disponível em: <[www. Kaliweb. com/jacksonpollock/bio.html](http://www.Kaliweb.com/jacksonpollock/bio.html)>
Acessado em: 15/07/2007.

Além do termo proposto por Harold Rosenberg, outro foi levantado por Clemente Greenberg, e utilizado por alguns críticos na época, mas que não teve a mesma força das outras duas designações, ou seja, o termo "*Pintura Tipo Americana*" (sugerindo a idéia de uma pintura positivamente não-européia). Uma década mais tarde, Greenberg falando sobre a pintura americana dos anos 50, acaba por adotar o termo Expressionismo Abstrato. Ele ressalta que:

...se o rótulo “Expressionismo Abstrato” significa alguma coisa, esse significado em pintura seria: liberdade, manuseio rápido, ou a forma de vê-la; massas que se fundem e se mancham ao invés de forma que se mantém distinta; ritmos amplos e distintos; cores quebradas; saturação ou densidade de pintura desigual, pincel, espátula ou marcas de dedos exibicionistas.... (Greenberg (1962) citado por Johnson (2002, p. 175).

O que pode ser notado a partir da descrição feita por Greenberg, é que, segundo ele, é dado o foco nos materiais de pintura como sujeitos, e não como meios para outro fim independentemente definido. Arthur C. Danto, testifica esse aspecto no trabalho do expressionismo abstrato, observando:

Eles eram celebradores da tinta. Tinta para eles simbolizando a pintura. A “pintabilidade⁵” da tinta, sua fluidez, viscosidade, a maneira como forma uma pele, a forma como encolhe quando seca muito rápido, a forma como oculta e revela, como derrama, como respinga, como se esparrama, quando mantém a marca dos pêlos do pincel – e a forma como pinga (Danto (1992, p. 138) citado por Johnson (2002, p. 175).

Ambas as caracterizações estão inteiramente de acordo com as colocações feitas por Motherwell: ao invés da imposição de uma figura – não que a pintura fosse supostamente algum tipo de registro – o processo de descobrimento, preferivelmente, deveria ser a fusão entre processo e trabalho de arte.

⁵ A palavra do inglês *Paintiness* aqui traduzida por “Pintabilidade”, pode ser traduzida por Pictorialidade palavra existente em português. A utilização de “Pintabilidade”, palavra construída, inexistente na língua portuguesa, vem do fato dela expressar melhor a idéia de ação sobre a tinta, do que a palavra Pictorialidade, que descreve o objeto em si, a tinta já fixada sobre a tela.

1.2 MORTON FELDMAN NA DÉCADA DE 50

Morton Feldman nasceu em Manhattan, New York, no dia 12 de janeiro de 1926, onde residiu a maior parte da sua vida. Iniciou seus estudos musicais, tomando aulas de piano com a professora Vera Maurina Press, que fora aluna de Ferruccio Bussoni e amiga de Alexander Scriabin. Também fez aulas particulares de contraponto com Wallingford Riegger, (pioneiro do dodecafonismo shoenberguiano nos Estados Unidos) e, no final dos anos 40, estava estudando composição com Stefan Wolpe, um compositor que havia chegado à América no final da Guerra, fugindo de Berlim através da Palestina.

Wolpe, nesta época, era certamente um compositor progressista – embora não tão radical quanto os compositores da *avant-garde* de New York. Alguns destes compositores se juntariam a Feldman na faculdade Black Mountain College durante os anos 50 – porém Feldman já estava buscando uma direção muito diferente, já que ele era incapaz de identificar exatamente qual seria essa direção, e resistia ao que Wolpe tinha a lhe compartilhar:

Aquele tema único persistente em todas as nossas lições era a razão pela qual não desenvolvi minhas idéias e sim fui de uma coisa à outra. 'Negação' foi como Wolpe caracterizou isso... Eu me lembro, eu me equilibrava entre vários procedimentos que eu sabia que não eram aplicáveis à música (Feldman (1981) citado por Friedman e O'Hara (2000, p. 146).

Em 1944 Wolpe pede a Edgar Varèse que aceite Feldman como seu aluno, mas este se recusa, o que levou posteriormente Feldman a ter uma relação

mais estreita com Varèse. Provavelmente, Feldman deve ter questionado se ele não havia alcançado o fim da linha em sua aspiração de tornar-se compositor⁶.

A ajuda necessária viria em 1949, com John Cage, que o introduziu rapidamente ao seu círculo social, que incluía muitos dos pintores da Escola de New York. O papel de Cage como facilitador e intermediário foi dos mais importantes na vida de Feldman, mas não o único. Eventualmente Feldman passou a ver Cage como um exemplo:

Cage é o primeiro compositor na história da música que levantou a bandeira de que talvez a música fosse uma forma de arte e não uma forma de música – algo sobre música, sempre e sempre algo sobre música e somente sobre música no sentido do senso histórico (Feldman (1984) citado por Villars (2006, p. 183).

Villars (2006) ressalta, reportando-se a uma entrevista que Feldman concedeu a Paul Griffiths em 1972, da influência que Cage exerceu sobre sua música. Ele explicita ali o “choque do reconhecimento” que sentiu do seu primeiro encontro com Cage, ao perceber que estava pensando vagamente dentro da mesma linha composicional dele.

Cage, da mesma forma, demonstrava uma profunda admiração para com Feldman. Em uma de suas correspondências a Pierre Boulez ele afirma: “A música de Feldman é muito bela, e se transforma a cada nova peça. Entre os compositores de agora, ele é o que tem se tornado o meu melhor amigo” (Cage e Boulez citado em Nattiez e Samuels, 1993, p. 78). Feldman pensava que Cage, enquanto compositor, havia ido muito longe, mas não o suficiente. Por um lado ele não concordava com a não autoria e com o dito de Cage de que “tudo é música”, ou que o processo da música deve imitar o processo da natureza; porém, Feldman encontrou na convicção de Cage, com relação à “supressão do ego” vinda do Zen

⁶ Sua resistência à idéia de perder sua independência de espírito era tal, que no final dos anos 50 quando ainda trabalhava na lavanderia da família, recusou uma bolsa de estudos oferecida por Lukas Foss, para que ele pudesse dedicar-se exclusivamente a composição.

Budismo, um posicionamento *religioso* que o destacava entre os importantes compositores da sua época, como Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky, Anton Webern, Alban Berg, entre outros.

Por outro lado, na ocasião de uma entrevista feita a Françoise Esellier em 1970 relatada em Feldman (1998, p. 212), Feldman define o que para ele era a principal diferença entre a música norte americana e a européia: “a primeira é mais filosófica, a segunda é mais conceitual”. E diante da perplexidade de Esellier, explica: “Ocorre que nós não temos história. E quando não há história, devemos fazer filosofia”. Tal afirmação não deve ser entendida literalmente, já que dois anos mais tarde (1970) ele iria dizer: “Eu me interesso por fatos, não por filosofia” (citado por Friedman e O’Hara, 2000, p. 110). Mas a curiosa posição declarada por Feldman anteriormente, revela ao menos duas posições importantes:

- Da predileção dos compositores do início dos anos 50 em adotar o pensamento orientalista trazido à música norte americana por John Cage como base reflexiva e estética.
- Desenvolver uma filosofia significava criar uma base para as intenções poéticas musicais.

É evidente que Cage e Feldman, assim como outros compositores de New York, replantaram as premissas de uma criação musical num sentido filosófico, e é exatamente neste campo que eles (principalmente por parte de Feldman) discordaram (Monjeau, 2004, p. 177).

No momento em que Feldman passa por um processo de descoberta da sua própria voz composicional, quase que imediatamente começa a gravitar ao redor dos pintores que começara a conhecer, destacando-se Jackson Pollock, Willem de Kooning, Mark Rothko, Philip Guston, Franz Kline. Podemos incluir

nesta lista, dois pintores da segunda geração⁷: Robert Rauschenberg e Jasper Johns, que foram indispensáveis para a música pós anos 50 de Morton Feldman.

Em Ashton (1988) aponta que Feldman olhava os pintores abstratos, como um movimento artístico que podia se definir por incluírem fortes personalidades, uma cena em que todos eram totalmente diferentes e onde conseqüentemente reinava um senso de liberdade quase ilimitada: “Os pintores pareciam crer em opções infinitas” (p. 11).

Paradoxalmente, era essa individualidade que os tornava uma *Escola*: “Fortificados por uma estética poderosa e misteriosa” que tinham em comum, “Todos procuravam dentro de sua própria sensibilidade... por tudo que fosse ligado à pintura” (Feldman (1964) citado por Villars (2006, p. 15). Percebe-se que para Feldman os pintores eram mais atualizados do que os compositores, o que os tornava mais interessantes. Feldman comenta que eles não falavam, por exemplo, de cubismo, da mesma forma que um grupo de compositores contemporâneos discutiam sobre técnicas serialistas (Feldman (1982) citado por Villars (2006, p. 115). Feldman lembrou um fórum em particular no qual a questão colocada para discussão foi: quando uma pintura está terminada? – um assunto fascinante que ele calcularia ser impossível de trazer à discussão entre compositores.

Os pintores de New York também exerceram uma atração sobre Feldman, por sua refrescante falta de interesse em saber ou presumir o seu lugar na história, já que ele, até o final dos anos quarenta, como afirma Jean-Yves Bosseu: alimentava um sentimento pesado face à sua herança histórica, considerando-se em parte como um diletante, à imagem dos grandes pioneiros da música americana, tal Charles Ives (Bosseu (1998) citado em Feldman (1998, p. 13).

⁷ Jasper Johns e Robert Rauschenberg estão inseridos por alguns autores como artistas considerados da segunda geração do expressionismo abstrato, por outros eles estariam classificados dentro de outros movimentos pós anos cinquenta da pintura americana, como a pop arte, por exemplo.

Rosenberg (1994, p. 30) salienta que o artista desse período “não queria que o mundo fosse diferente, ele queria que a tela fosse o mundo” e, conseqüentemente, nem desafiavam a sociedade, nem tentavam mudá-la. Feldman concordava. Os pintores por ele conhecidos não estavam preocupados com “influência”, não tinham tendências “messiânicas”, e não concebiam a sua existência como um lugar de contribuição artística: “o que eles fizeram foi tornar toda a noção de contribuição artística uma coisa a menos na arte” (Feldman (1971) citado por Friedman e O'Hara, 2000, p. 100).

É possível observar nesse processo toda uma relação se produzindo, ou seja, os artistas do *Club of Eighth Street* também estavam se libertando dos efeitos perniciosos do modernismo da primeira metade do século XX, em que a *idéia* havia reinado suprema, fazendo o pensar substituir o olhar. Acreditando que a abordagem do olhar sobre o pensamento havia se perdido depois de Paul Cézanne, os pintores estavam em processo de restauração deste olhar: ao assumirem uma “completa independência de outra arte e alegando completa segurança interna para trabalhar com aquilo que era desconhecido para eles” – a absoluta negação das idéias preconcebidas (Feldman (1964) citado por Villars, 2006, pp. 15-16).

Dore Ashton comenta:

A parte do sentido de lugar, do sentido de indefinição de movimento (em todo caso, havia muitas coisas de movimento entre eles), o que parecia reunir os artistas nos anos 40, era uma necessidade comum de denunciar toda a retórica e iludir todas as redes lançadas por ambiciosos curadores e historiadores. As angústias de muitos dos expressionistas abstratos estão bem documentados nas atas do *Club*⁸ (ver nota 3) e em numerosas memórias. A idéia era não tomar parte dos dogmas que nutriam a tradição moderna. A retórica, visual ou verbal, era apenas um

⁸ A transcrição de algumas destas atas e algumas memórias do *Club* são relatadas por Dore Ashton no seu livro: *The New York School: A Cultural Reckoning*. Berkeley and Los Angeles: University of Califórnia Press, 1992.

vestígio, porque não havia nenhuma, e não havia escola e se não havia escola, não havia limites (Ashton, 1992, p. 13).

A formulação de Ashton fundamenta muito bem as tendências que amadurecerão durante os anos 40 até os anos 50, e que influenciaram até artistas dos anos 60 – como os da segunda geração de abstracionistas (ver nota 7).

Para Feldman esta posição parecia ser também o perfeito antídoto ao modernismo na música, na qual “a preocupação em *fazer* algo, com sistemas e construção... tinha se tornado em muitos casos, o próprio objeto da composição musical”. Ele via as observações de Pierre Boulez com desânimo, quando este dizia que não estava interessado em como soa uma peça, apenas em como ela era feita.

Assim, ele faz uma observação constatada em *Predeterminate/Indeterminate* de (1965) citado por Friedman e O'Hara (2000, p. 33): “Nenhum pintor falaria dessa forma. Philip Guston uma vez me disse que quando ele vê como uma pintura é feita ele enjoa dela”. Na realidade, a música no seu ponto de vista, tinha problemas piores que a pintura, sem perspectiva de salvação: a “vanguarda acadêmica” das Universidades promulgou não somente a música escrita no estilo de Webern ou Schoenberg, mas a música que era uma “crítica de Webern e Schoenberg” no sentido de que alguém “pega a idéia de uma outra pessoa, para desenvolvê-la, expandi-la, para impor, em sua lógica uma ‘super-lógica’”. Como uma falsificação, que na maioria das vezes, acaba se tornando uma imagem piorada da matriz, sem um conteúdo expressivo, sendo apenas uma imitação superficial.

Feldman num artigo intitulado: *The Anxiety of Art*, de 1965, chega a afirmar:

A verdadeira tradição (*na música*) americana do século XX é a tradição desenvolvida a partir do empirismo de Ives, Varèse e Cage, tendo eles passado por “iconoclastas” – escrevendo de maneira não profissional. Em música, para fazer algo novo, algo original, tem que ser amador. Os

imitadores – esses são os profissionais (citado por Friedman e O'Hara (2000, p. 23, *grifo nosso*).

Feldman descobriu que a nova pintura havia deixado nele um desejo de “ter um mundo sonoro mais direto, mais imediato, mais físico do que qualquer outra coisa que já havia existido” – um mundo que representasse para ele, o equivalente da pintura para a Escola de New York (Feldman, 1998, p. 131). Aspirando a esse objetivo artístico, Feldman chegou à conclusão que estava enfrentando uma tarefa imensamente difícil – e não apenas por causa do estado da composição musical do seu tempo. Feldman (1962) citado por Johnson (2002, p. 178) afirma que: “A tragédia da música é que ela *começa* com perfeição, por isso o interesse adquirido do compositor pela sua arte”.

Em 1967, Feldman comenta:

...que para aprender através da pintura, a música deve dar-se conta de que não é pintura, e que nada surgirá simplesmente por tentar achar uma forma de fazer algo “equivalente” na música ao que os pintores fizeram. Em vez disso os compositores devem aprender a apreciar “esse temperamento mais perceptivo que espera e observa o mistério inerente dos materiais” nos quais “o pintor alcança maestria permitindo autenticidade ao que ele está fazendo” (citado por Johnson (2002, p. 178).

Feldman estava convencido de que qualquer esforço para aprender através da pintura falharia se a pessoa estabelecesse uma idéia a qual ela gostaria de alcançar. Numa entrevista feita por Fred Orton e Gavin Bryars, em 27 de maio de 1976 para o *Studio International* e transcrita em Villars (2006, p. 67), foi-lhe perguntado o que ele pensava que tinha aprendido dos expressionistas abstratos, o qual ele respondeu: “Talvez a introspecção onde o processo pudesse ser um fantástico objeto-assunto⁹”.

⁹ O termo *subject-matter*, traduzido aqui por objeto-assunto (princípio), é parte integrante da concepção do pensamento entre *Categorias* (que veremos a seguir) utilizado pelo pintor Robert Rauschenberg, que traduz a essência de Feldman com relação às questões que envolvem sua

Fiel a essa introspecção, em seus muitos ensaios e entrevistas, Feldman não formulou nenhuma filosofia compreensiva sobre “composição e pintura¹⁰” ou qualquer coisa do tipo. As idéias surgiam apenas na densidade do processo criativo, idéias que não poderiam ser concebidas e nem articuladas antecipadamente e que provavelmente seriam diferentes todas as vezes que tentasse escrevê-las novamente, e obviamente não poderiam ter nenhum tipo de apresentação sistemática. Sua evasão nesse aspecto parece semelhante à de Willem de Kooning, que uma vez confessou que não poderia jamais abordar uma idéia diretamente. Feldman comenta em 1983 em Johannesburg durante a sua segunda leitura intitulada: *Feldman on Feldman*: “Eu sei que existe alguma idéia fantástica por aí, porém sempre que quero me aprofundar nela, tenho um sentimento de apatia e quero me deitar e dormir” (Villars, 2006, p. 179). Assim, Feldman fala bastante em torno do assunto ao invés de falar sobre o assunto, como se este não pudesse ser comentado ou apreendido, mas apenas visto – porém fazendo isso por um período de 20 a 25 anos, ele permitiu, sem ter escolhido, certas correspondências e analogias que revelam algumas direções sobre uma forma de pensamento composicional.

arte, sempre entre conceitos, entre princípios (assuntos), entre idéias,etc. O objeto-assunto evoca esta ambigüidade do objeto pictural na pintura de Rasuchenberg, orientado pelo seu pensamento entre *Categorias*.

¹⁰ A expressão usada aqui é “*painterly composition*”. O sentido da expressão pode ser lida como “*composição pinturalizada*”.

CAPÍTULO 2

MORTON FELDMAN E A PINTURA DO EXPRESSIONISMO ABSTRATO: AMBIVALÊNCIAS / AMBIGUIDADES

No início de nossa exposição sobre Morton Feldman e sua relação com a pintura do Expressionismo Abstrato, destacamos a sua inserção e aparecimento no cenário de New York nos anos 50 e como os críticos viam o movimento do grupo de pintores da Escola de New York. Estes dois pontos são fundamentais para entendermos a influência da pintura em Feldman, mas não só estes. Qualquer abordagem analítica capaz de dar uma visão significativa dos trabalhos de Feldman na música deve levar em conta outros dois fatores: as afirmações de artistas como Willem de Kooning, Philip Guston, Franz Kline, Jackson Pollock e Mark Rothko, todos ativos durante este período e todos pessoalmente conhecidos por Feldman e o testemunho do próprio Feldman em seus escritos e entrevistas.

Trabalharemos, neste capítulo, com esses dois fatores na tentativa de descobrirmos como Feldman orientou seu processo de escrita composicional a partir do que ele ouvia e via dos pintores. Para isso utilizaremos uma organização metodológica fundamentada numa concepção utilizada pelo próprio Feldman, isto é, aquela em que o pensamento se dá “*entre Categorias*”, comentada por ele no texto de 1969, intitulado, *Between Categories* (citado em Friedman e O'Hara, 2000, pp. 83-89).

É importante salientar que, apesar do pensamento “*entre Categorias*” só ser comentado diretamente por Feldman a partir do final dos anos 60, este pensamento sintetiza e organiza toda a sua obra, de modo que, partindo deste, poderemos abarcar todo o pensamento por trás da obra de Morton Feldman. O pensamento “*no meio*”, “*entre Categorias*”, talvez tenha sido a tentativa mais esclarecedora de Feldman buscando caracterizar sua atividade como compositor: “Eu prefiro pensar no meu trabalho como: “*entre Categorias*”. Entre Tempo e Espaço. Entre pintura e música. Entre a construção musical e sua superfície” (p. 88). Esta concepção “*entre Categorias*” é oriundo do pensamento “*entre Categorias*” do pintor Robert Rauschenberg¹¹.

¹¹ Robert Rauschenberg, assim como Jasper Johns's, compõem o grupo de pintores da segunda geração da Escola de New York e apesar de não serem considerados Abstratos (assim como Guston, que foi o pintor mais influente na vida de Feldman) fascinaram Feldman. A pintura de Rauschenberg influenciou Feldman de tal modo que ele acabou se apoiando nas concepções de

O estado de estar “*entre Categorias*” surge por consideração às freqüentes junções, e sugere uma gama de dicotomias ao longo das quais muitos aspectos da estética do trabalho de Feldman podem ser revisados (como faremos brevemente).

O lugar *entre* não é o mesmo espaço ilustrado na pintura ou o espaço temporal na música. Parece mais uma *situação*, da qual muitos pintores e críticos durante os anos 50 falaram. Jonathan W. Bernard, cita duas frases distintas: uma da autora Dore Ashton (escrevendo uma frase crítica sobre Willen de Kooning) quando esta afirma que “Ao invés de pintar objetos ele pinta situações”; e a outra, uma típica frase de Franz Kline quando falava de suas pinceladas iniciais em uma pintura, as mencionava como “o início de uma situação” (Ashton, 1992, pp. 178, 181). Sobre essas duas frases, Bernard tece o seguinte comentário: “Tais situações foram compreendidas pela maioria dos pintores daquele período como instáveis, difíceis de serem definidas, cheias de perigos imperceptíveis e em constante perigo de estarem mal situadas” (Johnson 2002, p. 179).

Para Feldman, essa “*entre posição*”, como ele chamou, era o que os expressionistas abstratos mais deviam a Cézanne: “insistência no plano da figura” a tal ponto que esta desfaz a idéia da “figura original” que de alguma forma deve ter servido de base para a pintura. Feldman (1969) observa: “A busca pela superfície se tornou um tema obsessivo para a pintura” – *não a superfície em si mesma*: “A arte de Cézanne está suspensa entre a superfície e aquilo a partir de onde ela se desenvolveu” (citado por Friedman e O’Hara, 2000, p. 84, *grifo nosso*).

Vemos outra vez essa qualidade no relato de Feldman sobre uma pintura de Robert Rauschenberg que adquiriu (Figura 3). Um grande quadro pintado em preto com jornais (também pintados de preto) colados à tela¹².

Rauschenberg com relação às *categorias* Estas acabaram orientando os processos composicionais da fase final de suas obras (como vimos anteriormente).

¹² Pintura sem título de 1952-53 que Feldman comprou de Rauschenberg pelo preço de dezesseis dólares, como relatado pelo próprio Feldman (1971) citado por Friedman e O’Hara, (2000, p. 94).



Figura 3: Robert Rauschenberg. *Untitled – 1951- 53*¹³. Coleção Particular.

Fonte disponível em:

<<http://www.kunstmuseumbasel.ch/de/collection/virtualpcollection/epochen/20-jahrhundert/rauschenberg-robert.html>>

Acessado em: 24/08/2007.

Trinta e poucos anos depois ele disse que este quadro o fez entender o que era querer “nem vida nem arte, mas algo no meio”. A pintura de Rauschenberg não era uma colagem, era outra coisa – algo mais. Feldman afirmou:

Depois disso comecei a compor uma música lidando precisamente com esse “no meio”: criando uma ambivalência entre material e construção, e uma fusão de método e aplicação, concentrando em como eles poderiam ser direcionados, e isso, que é difícil de categorizar (Feldman (1981) citado por Friedman e O’Hara (2000, p. 147).

¹³ O quadro que Feldman comprou de Rauchenberg faz parte da mesma série de quadros do ilustrado acima.

A maneira como Feldman administrou este desafio pessoal estabelecido por ele mesmo, pode ser melhor analisada através da observação de outras dicotomias (ambivalências) que o levaram à concepção “*no meio*”, como parâmetro na sua constituição. Tomando como base a divisão proposta por Jonathan Bernard, autor do artigo *Feldman’s Painters* (2002) que tem sido o texto base para este capítulo, é possível traçar uma abordagem bem consistente para tratar da relação entre música e pintura na obra de Morton Feldman pela sua ótica. Bernard orientado pelo pensamento em categorias propõe uma análise através das dicotomias que envolvem a obra de Feldman¹⁴.

O caminho proposto por Bernard propõe sete dicotomias:

- Mudança / *Stásis*
- Ataque / *Decay*
- Duração / Atemporalidade (Ausência de Tempo)
- Horizontal / Vertical
- Superfície / Profundidade
- Acabado / Aberto
- Idéias / Materiais

Nossa proposta é trabalharmos com oito pontos em que não iremos considerar Mudança / *Stásis* como dicotomias, já que elas apresentam um sentido de complementaridade. Bernard trata Mudança / *Stásis* como dicotomia, pois a princípio Feldman sugere desta forma, embora mais tarde chegue à conclusão que não são (como veremos adiante no tópico Mudança / *Stásis*). No tratamento do tópico Idéia / Material, seremos tentados a classificá-los como complementares, mas se observarmos a maneira como Feldman trabalha estes dois elementos – Idéia como pensamento abstrato desvinculado *a priori* do

¹⁴ Dentro deste modelo sugerido por Jonathan Bernard, destacaremos outras relações, como noção de “*Escala*” e “*Tempo Não Estrutural*”, que são importantes na música de Feldman.

Material sonoro – concluiremos que Idéia / Material devem ser tratados como dicotômicos e não como complementares.

Já no tópico *Ataque / Decay*, em que ambos são constituintes do mesmo objeto (som), consideraremos a utopia de Feldman por desejar um som sem ataque, como se *Ataque / Decay* fossem totalmente ambíguos. Desta forma, consideraremos sete dicotomias e uma complementaridade (*Mudança / Stásis*).

Partindo da dicotomia / complementaridade de cada parâmetro que compõe as músicas de Feldman, poderemos abordar o uso e as transformações das mesmas, durante suas diferentes fases composicionais¹⁵.

Além dos pontos apresentados por Bernard, sugerimos para uma melhor abordagem analítica neste trabalho, uma dicotomia vital na obra de Morton Feldman:

- Orquestração / Articulação

2.1 MUDANÇA / STÁSIS

*Stásis*¹⁶ do grego *ék-stasis* significa sair de si ou sair do seu estado habitual. Na pintura do expressionismo abstrato *Stásis* está relacionada com a concepção de um *presente em permanência*. Feldman apropriou-se deste termo empregado na pintura dos expressionistas abstratos incorporando-o à sua música, principalmente após sua forte convivência com o seu grande amigo Philip Guston

¹⁵ Jean-Yves Bosseur em sua monografia a respeito da música de Morton Feldman divide sua obra entre as peças dos anos 50 - obras gráficas, anos 60 e 70 - transição entre as obras gráficas e a escrita determinada e o crescimento da **escala** (tempo não estruturado) nas obras de Feldman e o período em que ele adota o pensamento em categorias, e o uso radical dos padrões (*Crippled Symmetry*), nas obras entre 70 até 87 (ano da sua morte).

¹⁶ Este conceito também tem uma relação com a "supressão do ego" nos ensinamentos *Zen-Budistas*, apresentado por Cage a Feldman já nos anos 50, que ganhou força e uma leitura mais elaborada no seu contato com os pintores Guston e Rothko.

e não menos próximo a ele, Mark Rothko. Rothko, em termos da consolidação da *Stásis* na música de Feldman, foi talvez mais importante que o próprio Guston, já que a *Stásis* na obra de Rothko é um elemento extremamente enfatizado, assim como este passou a ser enfatizado por Feldman: “Os graus de *Stásis* encontrados num Rothko ou em Guston, talvez tenham sido o elemento mais significativo que eu trouxe da pintura para a minha música” (Ashton, 1962, cap. 16).

A *Stásis* orienta Feldman na sua operação com o tempo (como veremos adiante no tópico *Duração / Atemporalidade*). A “*Stásis do tempo*” obtida através da *escala* – termo empregado nas artes visuais está compreendida na relação das proporções dos objetos picturais e a tela. Ela é utilizada por Feldman numa relação análoga a esta apresentada na pintura, entre padrões (objeto sonoro) / temporalidade¹⁷.

Feldman (1984) citado por Johnson (2002, p. 180) afirma: “Eu estou envolvido em *Stásis*. É paralisante e ao mesmo tempo vibrante”. Para Feldman, manter o grau de *Stásis* significava manter uma tensão, uma qualidade que admirava no trabalho de Rothko. Em uma leitura ele relembra que Rothko (presumivelmente no meio de uma pintura), costumava perguntar a ele: “Está aí? Quanto dela está aí?” - e Feldman adiciona ao seu público: “Não sei se tudo está lá, mas o quanto deveria estar para que realmente estivesse lá?” (p. 180).

Feldman queria, através da *Stásis*, que sua música transpusesse o sentido sonoro, alcançando quase um sentido visual, como ele declara em *Between Categories* (1969): “minhas composições não são composições de jeito nenhum, mas são telas em que eu coloquei um pouco de música” (citado por Friedman e O’Hara, 2000, p. 88). Parece significativo que Feldman tenha trazido em mente esse questionamento de Rothko (quase desesperado) em conexão com sua *Triadic Memories* (1981), para piano solo, que lhe parecia como se “nada

¹⁷ O uso do termo “objeto sonoro” durante este texto, tem por base a definição dada por Pierre Schaeffer no seu livro *Traité des Objets Musicaux* (1966): *objeto sonoro* é todo fenômeno sonoro entendido a partir da *escuta reduzida* (uma escuta ativa que vem através de uma intenção constitutiva específica) que visa o objeto por ele mesmo, independente da sua fonte e de suas significações.

estivesse lá” – se alguém fosse julgar somente levando em conta a aparência da partitura (Figura 4).

The image displays a musical score for Morton Feldman's *Triadic Memories*, 1981. The score is written for piano and is in 1/2 time. It consists of four systems of music. The first system is marked *ppp* and has a box labeled 'A' around the first three measures. The second system has a box labeled 'B' around the first three measures. The third and fourth systems continue the piece. The score features complex rhythmic patterns and a variety of accidentals.

Figura 4: Morton Feldman. Primeira página de *Triadic Memories*, 1981. Copyright © 1987 by Universal Edition (London) Ltd., London.

Em *Triadic Memories* Feldman constrói toda a peça, a partir de um material bem simples:



Acorde base para a composição de *Triadic Memories*.



Distribuição que Feldman apresenta como “óbvia”: Intervalo de terça, dois intervalos de quinta e o trítono na ponta.



Distribuição proposta por Feldman.

Figura 5: Material utilizado por Feldman em *Triadic Memories*. Friedman e O'Hara, 2000, p. 155. Copyright © 2000 pela Exact Change.

Este material baseado em sétima, nona e décima quinta diminuta (Figura 5), tem em comum em sua constituição o intervalo de segunda menor e maior, amplamente utilizado por Feldman nos anos 50 (nas peças escritas em notação tradicional e nas de caráter indeterminado, em que as alturas são definidas) até suas últimas obras nos anos 80 – como veremos em breve¹⁸. O material usado por Feldman, configura ainda, uma simples escala de cinco sons a partir de um acorde modelo, uma espécie de arquétipo gerador, que conduz a sonoridade de toda peça, cuja característica evoca a imutabilidade, reforçada pelo uso de modelos rítmicos simples como no exemplo anterior (A).

Numa análise feita por Meghann Wilhoite (2004) – figura 6 – é possível observar as operações feitas por Feldman nos padrões em *Triadic Memories*, em

¹⁸ A base material na música de Feldman remete claramente a sua influência dos anos 40 pela música de Webern, logo, pelo modo operacional de lidar com as alturas do atonalismo e do sistema serial.

que através de uma simples mudança de direção do padrão ele gera uma sutil variante:

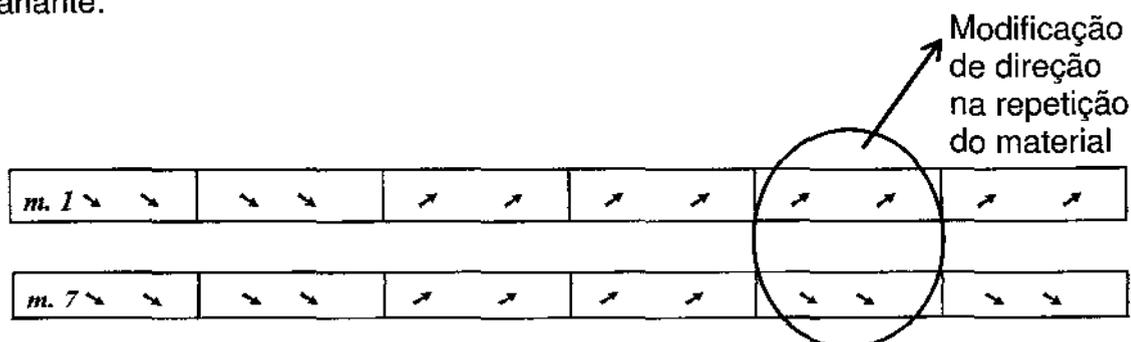


Figura 6: Movimento dos 12 primeiros padrões de *Triadic Memories*.

Ressaltando as variações produzidas pela mudança de direção, Feldman utiliza-se ainda de uma outra forma de modificar sutilmente o padrão, como podemos ver na letra (B) do exemplo anterior, que é a *Mudança do Impulso do Padrão*¹⁹: o padrão inicial é constituído em uma quiáltera que contém uma pausa de colcheia pontuada, uma nota em colcheia e outra em colcheia pontuada. O próximo padrão passa por uma sutil variação: quiáltera contendo pausa de colcheia e duas notas em colcheias pontuadas. Mais adiante, o terceiro padrão antecipa em mais uma semicolcheia seu impulso inicial, completado por duas notas de colcheias pontuadas e uma pausa de semicolcheia (constituindo estes a quiáltera). Os exemplos citados são apenas algumas amostragens da maneira como Feldman tecnicamente buscava traçar uma composição no sentido da *Stásis*. Vale ressaltar ainda algo em *Triadic Memories* dito por Feldman no seu texto de 1981, *Crippled Symmetry*. Lá ele descreve como compôs uma das seções de *Triadic Memories*: “uma seção de diferentes tipos de acordes onde cada acorde é lentamente repetido”, e continua:

Um acorde pode ser repetido três vezes, outra, sete ou oito – dependendo do quanto eu sintia que ele deve prosseguir.

¹⁹ Mudança do Impulso do Padrão é um procedimento de escrita da música de Feldman que veremos de modo detalhado no capítulo 4.2.2-1 *Crippled Symmetry: Articulação do Tempo* (p. 121).

Logo em um novo acorde eu esqueceria o acorde reiterado antes dele. Depois eu reconstruo toda a seção: rearranjando a progressão anterior e mudando o número de vezes que um acorde em particular foi repetido. Essa forma de trabalhar foi uma tentativa consciente de “formalizar” a desorientação da memória. Acordes são repetidos sem nenhum padrão discernível. Nessa regularidade (embora haja leves graduações de tempo) há uma sugestão de que o que nós escutamos é funcional e direcional, porém rapidamente nos damos conta que é uma ilusão; um pouco como andar nas ruas de Berlim – onde todos os edifícios são parecidos, ainda que não sejam (Feldman (1981) citado por Friedman e O’Hara, 2000, pp. 137-138).

Em Friedman e O’Hara (2000), ainda citando o texto *Crippled Symmetry* (1981), Feldman admite que apesar dos seus esforços no sentido de criar uma *Stásis* na música, semelhante às artes visuais, a *Stásis* completa ou permanente também é uma ilusão, destacando que esta não é uma parte tradicional da técnica musical, como na pintura, porém “a música pode adquirir aspectos de imobilidade, ou ilusão dela” (p. 149).

Esta imobilidade ou ilusão de imobilidade gerada pela criação de procedimentos que ocultam mecanismos de arranjo da repetição variada no tempo, que por sua vez, ocultam um desenvolvimento baseado em objetos aparentemente imutáveis é a *Stásis* perseguida por Feldman. Isto se confirma na metáfora do caleidoscópio sugerida por ele descrevendo *Duration 1* para flauta, piano, violino e violoncelo (Figura 7), trabalho do início dos anos 60 em que ele escreve cada voz individualmente, escolhendo uma série de reverberações que parecem apagar ou cancelar cada som, assim que se ouve o próximo (som) – poderia parecer como uma amnésia induzida, em conexão com que acabamos de observar em *Triadic Memories*.

Duration 1 é uma peça cuja escrita é ainda influenciada pelo grafismo de suas obras anteriores dos anos 50 (ver capítulo 3) em que as alturas são definidas e as durações e dinâmicas indeterminadas. Apesar de *Duration 1* ser diferente no aspecto da escrita comparada com *Triadic Memories*, ela traz em sua

concepção, pelo menos dois princípios composicionais comuns entre as duas peças:

- Utilização de padrões. Não é uma peça constituída a partir de padrões como em *Triadic Memories*, porém, é possível notar no trecho da figura 7 o sinal de pequenos gestos que se repetem (circulados na flauta e nas caixas em azul no piano), assim como partes que se repetem com sutis modificações (parte A e A' do violino).
- Uma predileção à utilização de intervalos vindos de segundas maiores e menores (ver cit. 18). Bem perceptível na linha da flauta.

The image shows a musical score for 'Duration 1' by Morton Feldman. The score is written for flute, piano, and strings. The flute part is marked with 'SOLO' and 'ARCO'. The piano part is marked with 'Pizz' and 'ARCO'. The string part is marked with 'Pizz' and 'ARCO'. The score is divided into sections A and A'. The score is annotated with red circles highlighting specific notes and blue boxes highlighting piano textures. The flute part is marked with 'SOLO' and 'ARCO'. The piano part is marked with 'Pizz' and 'ARCO'. The string part is marked with 'Pizz' and 'ARCO'. The score is divided into sections A and A'.

Figura 7: *Duration 1*, 1960. Copyright © by C. F. Peters Coporation.

Outra metáfora muito importante para a compreensão do posicionamento de Morton Feldman e a *Stásis*, é a do relógio de sol monolítico sugerido por Mark Rothko, descrito por Feldman no texto intitulado *Vertical Thoughts* de 1963:

O relógio de sol durante o dia nos mostra uma impressão do tempo (*a sombra do sol no ponteiro*), e o tempo medido (*o que o ponteiro está marcando*), porém se observarmos o mesmo relógio de sol durante a noite, continuamos a ter a impressão do tempo, porém não temos mais o tempo medido que o ponteiro do relógio nos fornecia... olhamos para o relógio de sol monolítico diante do tempo que anda. *“A Stásis do tempo está revelada no relógio de sol estático (monolítico), diante do tempo que anda”* (citado em Friedman e O’Hara, 2000, pp. 12-13, grifo nosso).

Feldman pretende, a partir da *Stásis*, envolver-se com a idéia de um *Tempo Não Estrutural*²⁰, ao tentar resolver a seguinte questão: Como podem *Stásis* e Mudança ser ambos ilusórios²¹ ao mesmo tempo? Feldman talvez não tenha resolvido este problema de forma satisfatória para si, mesmo nos seus trabalhos mais explicitamente “padronizados”, desenvolvidos parcialmente sob a influência dos tapetes da Ásia Central que começara a colecionar durante os anos 70, isso por que, Mudança / *Stásis*, não são dicotômicos (como Feldman *a priori* considerou), mas são complementares, como vimos anteriormente (p. 29).

As operações sofridas pelos padrões em *Triadic Memorie* foram chamadas por Feldman de *Variações Escondidas* (Feldman citado por Johnson (2002, p. 181). As pequenas mudanças súbitas e sutis nos materiais reiterados ao longo das suas músicas ganham a cada reaparição novos sentidos com relação à textura dos demais materiais apresentados em justaposição, ao mesmo tempo

²⁰ O autor Federico Monjeau no seu livro *La invención musical* usa o termo *Tempo Antagônico*. Esse termo evoca a idéia de um tempo que luta para **existir** (como entidade autônoma), mas não para **ser** (enquanto sistema referencial/métrico). A concepção do *Tempo Não Estrutural* como sinônimo ao termo *Stásis do Tempo* será aprofundado no tópico: Duração/Atemporalidade (Ausência de Tempo).

²¹ A palavra no texto original é *illusionary*, que poderíamos traduzir como “ilusónarios”.

que no interior de sua constituição enquanto material harmônico, pois estes padrões não apresentam nenhuma *progressão* de um ao outro.

Em relação a este modo de trabalho de Feldman sobre o material harmônico – *Variação Escondida* – vale salientar que ele a atribuiu por conta da qualidade da cor dos tapetes asiáticos, conhecido como *abrash*²². A técnica do *abrash* consiste em pequenas mudanças nas cores num mesmo tapete em virtude de se tingir pouca quantidade de fios. Embora a cor de uma área em particular do tapete supostamente possa ser a mesma do resto, na verdade não o é (Feldman (1981) citado por Friedman e O’Hara (2000, pp. 138-139). Por exemplo: um tapete que possui uma área tingida em vermelho, mas que o vermelho contém contrastes de marrom, roxo e vinho. Ainda em Friedman e O’Hara, Feldman (1981) explica melhor esta analogia:

... que o tipo de mudanças que uma analogia ao *abrash* parece sugerir, envolve padrões de acordes repetitivos que na realidade não *progridem* de um ao outro... mas podem ocorrer em intervalos de tempo irregulares de maneira a diminuir o aspecto de padrão de ponto de *tricôt* apertado, enquanto os padrões rítmicos mais evidentes podem ser estampados em certos cruzamentos²³ para obscurecer sua periodicidade (citado por Friedman e O’Hara, 2000, p. 141).

²² Para Gareau o *abrash* se relaciona ao timbre instrumental, mas como podemos ver na citação logo abaixo, Feldman relaciona o *abrash* às transformações dos padrões e não a cor instrumental.

²³ A palavra “cruzamentos” é empregada na citação acima em menção aos vários planos de vozes que ele compõem, tanto em peças solo, através da exploração timbrística do instrumento, quanto em peças de câmara e orquestrais, onde a mesma utilização é constituída entre os vários grupos instrumentais na orquestra. A palavra “cruzamentos” também faz menção as pequenas modificações internas entre as notas que compõem determinados materiais harmônicos (acordes).

2.2 ATAQUE / DECAY

A relação entre categorias, localizadas nas atividades musicais de Feldman, em algum lugar entre *Stásis* e mudança, produziu uma visão altamente original com relação ao ataque e *decay*. Feldman comenta: “Mudança é a única solução para um plano aural imutável criado pelo elemento constante de projeção de ataque” (Feldman (1965) citado por Friedman e O’Hara, 2000, p. 25). Os ataques para Feldman eram um mal necessário, porém o som tinha que começar em algum momento, mas seu atual ponto de início deveria ser, a qualquer custo, desenfocado, de maneira a mascarar o máximo possível a sua fonte sonora.

O incômodo sentido por Feldman, vindo dos ataques dos instrumentos, é um indício muito forte da preocupação que ele tinha com o senso aural em suas composições; e mais, revela uma concepção aural que visava o objeto-sonoro por ele mesmo; um objeto-sonoro independente da sua fonte e das suas significações, assim como em Pierre Schaeffer²⁴ no seu *Traité des objets musicaux*, em que propõe a libertação do som das amarras da referencialidade da percepção cultural e da escuta condicionada da tradição musical, em direção a escuta reduzida, da *epoché*, da mesma forma que Feldman e sua preocupação com o ataque e com a desestruturação do tempo, *Stásis – Tempo não Estrutural*²⁵ (como vimos em 2.1).

Em uma conversa entre Cage e Feldman transmitida por uma rádio na Cidade de New York durante os anos 60, é possível perceber claramente o quanto o sentido de deixar que o som seja ele mesmo começa a se incorporar às composições de Feldman no final dos anos 50. Ele tenta de alguma forma anular qualquer referencialidade do som em busca da “pureza do som”. Em Cage e

²⁴Pierre Schaeffer, importante compositor francês desenvolveu nos anos 50 importantes estudos do som junto à Radiodifusão e Televisão Francesa e, também, no estúdio de música eletroacústica. Esses estudos culminaram, dentre outros trabalhos, no livro: *Traité des objets musicaux* (1966).

²⁵ A *Stásis do Tempo* em Feldman possui uma relação com o termo *Épochée* – termo tomado por Schaeffer da filosofia de Husserl, que significa a “obtenção de toda a tese”, a obtenção de uma escuta não gestáltica, da forma global, ou simbólica, mas de uma escuta ao extremo em que o próprio objeto-sonoro se desfaz - que culminam no conceito de escuta reduzida em Schaeffer.

Feldman (1966-67) citado por Johnson (2002, p. 181), nesta entrevista, Cage pergunta a Feldman: “O que houve com os sons fortes que pontuaram suas primeiras obras?”

Feldman responde que eles – sons fortes – haviam servido como pontuação ou diferenciação de forma, e que não os achava mais necessários ou desejáveis. Pressionado por Cage, Feldman continuou: “Talvez eu tenha ouvido muito desses ataques.... talvez eu tenha alguma noção sobre a pureza do som em si mesmo quando perdido no alto volume de um ataque....” Esta afirmação nos leva a concluir que os ataques criaram de alguma forma uma certa energia que Feldman sentiu que deveria usar. Tornaram-se um tipo de interferência.

Contudo, como o próprio Feldman declarara em outra ocasião, não importa quão suave seja o ataque, ele ainda o escutava, em algum nível como pré-esvaziando o som em si²⁶. Desse modo, ele percebeu ser necessário redobrar seus esforços em direção ao *decay*: “Esta paisagem de partida, *está* expressa onde o som existe em nossa audição – nos deixando e não vindo em nossa direção” (Feldman (1965) citado por Friedman e O’Hara, 2000, p. 25). Esta problemática desencadeará eventualmente iniciará toda uma reflexão por parte dele sobre a instrumentação, sobre a qual falaremos adiante. Por agora, podemos notar que essas idéias sobre a qualidade do som para um estado *ideal* têm afinidades marcadamente visuais e podem, na verdade, dever sua origem ao trabalho e declarações dos pintores.

Outra característica destacada por Feldman no trabalho dos pintores é a alusão à falta de cortes bem definidos em seus trabalhos de expressão mais abstratas – Rothko e Kline certamente aqui aparecem e de forma bem diferentes – resultado da pigmentação direta de telas não acabadas. De alguma maneira, as barreiras irregulares e vagas produzidas por essa técnica de interpenetração são o que Feldman claramente sussurrou com suas várias soluções de notação –

²⁶ Feldman sugere aqui, que o ataque tende a concentrar toda a atenção para si, de modo a comprometer toda a história sônica do som. Isto seria o pré-esvaziando, a não permissão por parte do ataque, que o som seja vivenciado como um todo pela escuta.

também a ser discutido mais tarde; talvez metaforicamente, a falta de cortes evoca a qualidade no trabalho de Pollock e Guston (o qual ele aprova), e exclui o tipo de pré-composições determinadas desprezando-as (Figura 8).

Nesta qualidade do som *deixando* o ouvinte, Feldman procura também um efeito que ele havia notado no trabalho de muitos pintores abstratos: “As pinturas geralmente “atuam” apenas quando o observador começa a deixá-las”. Ele amplia essa idéia com uma anedota:

Não muito tempo atrás Guston pediu a alguns amigos, me incluo entre eles, para verem o seus mais recentes trabalhos em um armazém. As pinturas eram como gigantes adormecidos, mal respirando. À medida que os outros foram saindo, eu me virei para uma última olhada e lhe disse: “Aí está. Eles estão acordados. Eles estavam devorando o ambiente (Feldman (1966) citado por Johnson (2006, p. 182). Figura 9.



Figura 8: Philip Guston. *Native's Return*, 1957.

Fonte disponível em:

<<http://hirshhorn.si.edu/collection/search.asp?Artist=Guston&hasImage=1>>

Acessado em 24/08/2007.



Figura 9: Philip Guston. *North*, 1961-62. Óleo sobre tela, 69" x 6' 5" (175.3 x 195.6 cm). Gift of Musa Guston. © 2007 The Estate of Philip Guston. Fonte disponível em: <<http://www.moma.org/colection/>> Acessado em: 24/08/2007.

2.3 DURAÇÃO / ATEMPORALIDADE (Ausência do Tempo)

A ênfase ao *decay*, e mais, a aversão de Feldman pelo ataque do som, aponta um conjunto de questões sobre o tempo em sua música. Porém, o tempo por si só não é algo em que ele tenha interesse de trabalhar diretamente. Em um telefonema para o seu amigo Brian O'Doherty, Feldman conta que em determinado momento da conversa ele disse:

A idéia é mais deixar o tempo ser o que ele é do que tratá-lo como um elemento de composição. Até para construir com o tempo não daria. Tempo simplesmente deve ser deixado sozinho. *Mais adiante, no mesmo texto onde transcreveu sua conversa com O'Doherty ele afirma:* eu não sou um relojoeiro. Eu estou interessado em ter o tempo em sua existência desestruturada (*não-estruturada*). *Ele completa com outra metáfora:* Eu me interesso pela sua existência livre, na selva – não no zoológico. Como o tempo existe antes de colocarmos nossas patas nele (Feldman (1969) citado por Friedman e O'Hara, 2000, p. 85, *grifo nosso*).

Não é difícil notar que Feldman trata o tempo com a semelhança de um pintor, cujo trabalho não provoca seus efeitos por meios primariamente temporais, mas eles simplesmente existem no tempo, por assim dizer, apenas passivamente. A idéia de o tempo ser simplesmente um tipo de *recipiente* para o seu trabalho, certamente parece clara na caracterização de suas composições encontradas em Ashton (1983, p. 185) citado por Johnson (2002, p. 183) como sendo, “telas de tempo nas quais eu mais ou menos as pinto com um tom geral da música”.

Neste deixar o tempo de lado Feldman atesta o senso de *Stásis* que vimos acima; permitindo-nos concluir que a noção do *Tempo Não Estrutural*²⁷ é orientada pela utopia conceitual da *Stásis*, da mesma forma que a *Stásis* é o gerador de toda a noção aural / “estrutural” para o *Tempo Não Estrutural*. Em

²⁷ Como vimos anteriormente na nota 19 o termo *Tempo Não Estrutural* é um sinônimo ao termo *Stásis do Tempo* e passaremos a utilizar daqui por diante.

Villars (2006, p. 52), Feldman chega afirmar em entrevista a Walter Zimmermann em 1975, que “um dos problemas da minha música, é essencialmente conceitual”, vindo de encontro com uma das suas afirmações, abordada anteriormente (ver página 18). Esta afirmação mostra o quão difícil era para Feldman absorver as concepções da pintura na sua música, e como isso exigia dele um exaustivo trabalho reflexivo e *estratégico* na composição musical, porém menos exaustivo (segundo ele) do que o tratamento da composição através do ferramental dos músicos.

Nas suas peças pós anos 50 Feldman se vale de um grande auxiliar estratégico estrutural, na busca pela *Stásis* do tempo, que foi a expansão das suas peças (aumento proporcional da *escala* nas suas músicas). Analisando por uma ótica histórica suas peças possuem as durações expandidas no mesmo período em que as telas dos pintores aumentam de tamanho; aparentemente Feldman foi capaz de compreender seu ideal de “pinturalização” do tempo, de forma mais explícita a partir do final dos anos 50, do que anteriormente. Falando ao artista Francesco Pellizzi, em uma entrevista, ele disse:

Você sabe. Eu poderia muito bem dar uma olhada em uma de suas pinturas aqui na mudança de luz. A pessoa que não toma um tempo para fazer isso seria envolvida pela luz do momento enquanto olham; porém a pessoa que toma esse tempo de observação não pode evitar ser distraído pelas mudanças.... como a pintura se mostra através do dia, e tem um olho diferente da pessoa que não fez essa observação (Feldman (1983) citado por Johnson (2002, p. 183).

Contudo, as peças de Feldman não são atemporais, apenas são amplamente livres do tempo convencional da música. Na figura 7, da página 36 do nosso trabalho, podemos observar um exemplo perfeito de como Feldman compõe este tempo amplamente livre. No trecho inicial de *Duration I* (figura 7 da página 36), se observarmos as fermatas circuladas em vermelho, notaremos que cada instrumento da peça (flauta, piano, violino e violoncelo) possui um número

específico de fermatas (flauta: 7 fermatas; piano: 3; violino: 8 e violoncelo: 9 fermatas) e levando em conta que os eventos entre as partes aparecem à primeira vista sincronizados, as fermatas irão ter um papel de deslocar as partes entre si, acrescentando à parte um grau de variabilidade. Um procedimento similar a este, mas numa peça de escrita “tradicional” pode ser notado no exemplo a seguir (Figura 10).

The image shows a musical score for Morton Feldman's *Crippled Symmetry* (1983), page 8. The score is arranged in three systems. The first system contains the Flute (FL.) part, which features several fermatas (circled) and rests. The second system contains the Violin (VIB.) and Glockenspiel (GLOCK.) parts, with the Violin part showing a complex rhythmic pattern. The third system contains the Piano (PF.) part, which also features a complex rhythmic pattern. A 'ped.' (pedal) marking is present at the beginning of the Piano part.

Figura 10: Morton Feldman, *Crippled Symmetry* (1983). Excerto, p. 8. Copyright © by Universal Edition.

Neste trecho de *Crippled Symmetry* (peça que analisaremos melhor no capítulo 4) vemos dois procedimentos aparentes. O primeiro é a desorientação das partes obtidas pelas fórmulas de compassos diferentes entre as linhas dos instrumentos, assim como pelas repetições desiguais entre elas. O segundo elemento pode ser notado na parte da flauta, através das fermatas, que assim como em *Duration I* exercem um papel de desorientação. Estes são aspectos específicos de desorientação temporal apresentada em determinadas peças de Feldman, porém, a afirmação de que as peças de Feldman são amplamente livres do tempo tradicional da música, está muito mais ligada à noção da

desestruturação da forma através da duração temporal de suas peças, do que através das técnicas de estruturação das mesmas.

Tempo, para Feldman, é apenas um subproduto acidental da duração, que por sua vez existe para que seu som possa ser audível. Cada som dura tempo suficiente para dar a qualidade específica que ele busca. Feldman afirma que a sua geração não compreendeu o que o tempo era realmente, algo a ser deixado de lado:

Minha geração inteira compôs músicas em partes de 20 a 25 minutos. Era nosso tempo. Nós conhecíamos o todo, e como segurá-lo. Assim que você deixa as partes de 20 - 25 minutos, em um trabalho de um movimento, problemas diferentes são levantados. Até uma hora você pensa sobre a forma, mas após uma hora e meia é *escala*. A forma é fácil – apenas divisão das coisas na peça. Mas a *escala* é uma outra matéria. Você tem que ter o controle da parte – requer um tipo disciplina da concentração. Antes, minhas músicas eram como objetos; agora, são como coisas em desenvolvimento (Feldman (1965) citado por Friedman e O’Hara, 2000, p. 26).

A *escala* é o ponto de equilíbrio nas relações entre materiais (objetos) e tempo na música de Feldman. É ela quem dita a materialidade em sua música, apesar de não apresentar uma relação direta entre quantidade dos materiais e a extensão destes, já que tudo está relacionado com o tempo natural com que eles se apresentam no tempo. Por este motivo, não seria um equívoco, afirmarmos que apesar de todo esforço de Feldman para estruturar peças como *Crippled Symmetry*, toda esta estrutura não passa de uma estratégia secundária, já que esta foi criada não para ser percebida, mas sim para se fazer imperceptível.

Feldman também adotou alguns métodos de trabalho específicos na busca pessoal de “desencorajar” o tempo, trabalhando a partir do senso aural e não sistemático em suas peças:

Uma das razões pelas quais eu trabalho ao piano é porque ele diminui a minha ansiedade e eu posso ouvir mais o elemento *tempo*, a realidade acústica... Apenas sentar à mesa, se torna muito imaginativo. Você desenvolve um tipo de sistema, relações assimétricas de tempo. Você entra em algo que nada tem a ver com realidade acústica (Feldman (1975) citado por Villars, 2006, p. 52).

Paradoxalmente esse interesse na *duração* também fez Feldman sentir que “o momento, a “exatidão” do momento... é muito importante”. Notamos então, que a peça vive em algum lugar entre o momento e a sua duração?²⁸ Talvez sim, se Alberto Giacometti, em uma observação admiravelmente parafraseada por Feldman, estiver correto: “Ele disse que quer fazer suas esculturas de forma que se o menor fragmento fosse encontrado, isso seria completo em si mesmo de tal forma que uma pessoa poderia quase ser capaz de reconstruí-la” (Feldman (1982) citado por Gagne e Caras (1982, p. 172).

A duração nos trabalhos realizados por Feldman no final dos anos 70 e nos 80 talvez responda a uma das características principais da arte expressionista abstrata: a dimensão física notavelmente grande das pinturas. Em uma entrevista de 1978, Feldman destacou que tais dimensões na arte americana não necessariamente significavam a ausência de intimidade entre a tela e o seu espectador. Ele ressalta ainda, que é possível um grande trabalho americano se fazer muito íntimo de uma maneira que uma pintura européia grande tendia a não ser. Encontramos em Morgan (1978) citado por Johnson (2002, p. 183) uma resposta de Feldman, para a seguinte pergunta: “essa intimidade é o que você tentou para a sua música?”, Feldman respondeu: “Sempre”. A colocação feita por Feldman, lembra o posicionamento de Rothko:

²⁸ A Stásis do tempo encontra ressonância nos conceitos temporais de Aristóteles, Kant, do *Tempo Presente* em Newton e do *Tempo Absoluto* em Comte-Sponville. O pensamento temporal de Feldman nos remete também ao Zen Budismo e a arte da meditação. Porém, nosso trabalho tem por intuito determinar a relação de tempo de Feldman com a pintura do Expressionismo Abstrato, sem, no entanto, ignorar estas relações. O estudo sobre o tempo na música de Morton Feldman é extremamente amplo como podemos ver no livro: *La musique de Morton Feldman ou le temps en liberté* de Philip Gareau.

Eu pinto figuras muito grandes – não por desejo de ser grandioso ou pomposo, mas precisamente porque quero ser muito íntimo e humano...” E adiante, “De qualquer maneira que você pinte figuras grandes, você está nelas. Não é algo que você comanda” (Rothko (1951) citado por Ross (1990, p. 173).

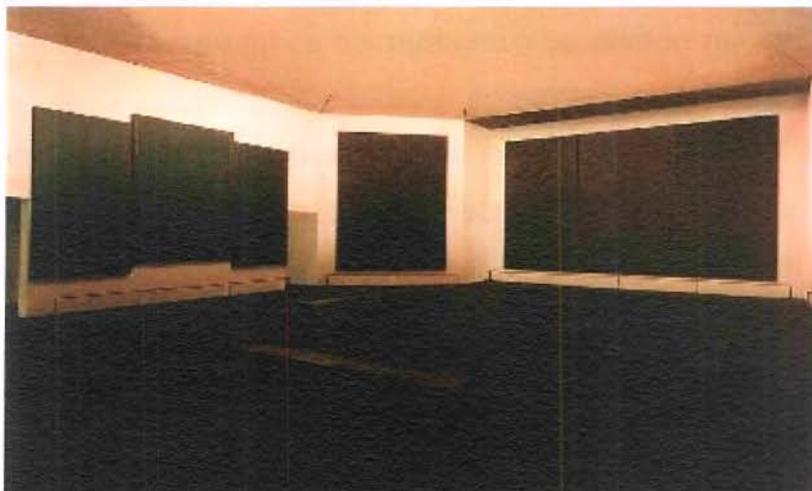


Figura 11: Interior da *Rothko Chapel*, incluindo as telas *Apse Triptych* – à direita na figura. Houston, Texas.

Fonte disponível em: < abstractart.20m.com/Mark_Rothko-chapel.jpg >

Acessado em: 24/08/2007.



Figura 12: Interior da *Rothko Chapel*, ângulo frontal. Houston, Texas.

Fonte disponível em:

<<http://www.marin.cc.ca.us/art107/107ArtAfter1945StudyImages.htm>>

Acesso em: 24/08/2007.

Nas telas pintadas por Rothko da construção de *Rothko Chapel* (Figuras 11 e 12), percebe-se a energia contida nas suas afirmações a respeito das telas grandes. No ambiente de *Rothko Chapel*, o amplo salão é diminuído pelas imensas telas pretas que circundam todo o ambiente sobre paredes brancas e um piso preto – mas que às vezes ganha tons de cinza escuro, dependendo da luz (como pode ser notado se compararmos as figuras 11 e 12) – e completado pelos bancos completamente pretos.

As telas passam a tomar conta do ambiente de forma ambígua; sentimos o vazio da neutralidade, ao mesmo tempo em que as telas se aproximam, invadindo o olhar e trazendo à tona a vibração contida nelas. A proporção escalar das telas com o ambiente é fundamental para que esta sensação de “invasão de uma estrutura arquitetônica” sobre o espectador possa ser emanada, igualmente como descrito por Feldman, diante das telas de Guston (ver páginas 42- 43). O formato arquitetônico octogonal, com um topo piramidal da *Rothko Chapel* intensifica ainda mais as relações do espaço e sua *escala*, testificando as preocupações de Rothko com a *escala* e seus efeitos perceptivos, não só na pintura, mas na sua obra como um todo.

Kline relata sua preferência por telas grandes. Citado por Johnson (2002, p. 184), afirma: “Porque a presença de uma pintura grande é bem diferente de uma pequena” – concluindo que seja mais excitante, dando-se mais prontamente à auto-confrontação por parte do artista, o que certamente sugere um sentido mais forte de estar mais perto do trabalho. Críticos de arte têm relatado que Kline, a partir do início dos anos 50 concebeu suas grandes pinturas “como projeções ampliadas de esboços menores”, sendo observado por Boime (1997, p. 18): que “a tela se aproxima aos olhos, como a forma de uma imensa estrutura arquitetônica vista de perto”; uma qualidade que certamente ajuda a explicar porque o observador parece repentinamente tão próximo das pinceladas e outros detalhes de execução nessas pinturas.

2.4 HORIZONTAL / VERTICAL

A falta de interesse de Feldman em estruturar o tempo nos moldes direcionais de uma música de tradição germânica nasce também de afirmações como, “meu ímpeto de composição é em termos de qualidade vertical, e não no que acontece em termos de esquema horizontal” (Feldman (1972) citado por Villars, 2006, p. 48).

Esta qualidade vertical em criar a partir de um material harmônico, texturas sonoras autônomas não direcionais em extensão temporal, é o que Jonathan D. Kramer, em seu livro *The Time of Music*, destaca como fatores que determinam a música com ênfase no *Tempo Vertical*:

- Música basicamente inalterada, não-linear e contínua;
- Constituição de uma matriz material reduzida de elementos harmônicos (em geral, o material acaba por possuir uma coleção de notas “padrão” – formando uma espécie de “arquétipos sonoros”);
- Eliminação de transformações contrastantes dos materiais, evitando a utilização de elementos que estimulem a memória ou que gerem antecipações desta.

Kramer cita as influências vindas de Anton von Webern (1883-1945) e suas concepções de texturas influenciadas pela *Klangfarbenmelodie* (melodia de timbres) preconizada por seu professor Arnold Schoenberg (1874-1951), assim como as *inter-versões*²⁹ de Olivier Messiaen (1908-1992) – ou o chamado *efeito-vitral*³⁰ e ainda as tendências vindas do minimalismo norte americano, como grande representante desta abordagem composicional que faz da expansão de

²⁹ Nome pelo qual Messiaen chama a *permutação* simples de elementos.

³⁰ *Efeito-vitral* compreende na mudança de coloração de um determinado aglomerado harmônico pela alteração de registro de determinadas notas deste aglomerado.

materiais harmônicos sua constituição estrutural (Kramer, 1988, pp. 386-387). Ele faz menção a Feldman pelos “aspectos hipnóticos na sua música, criando um eterno presente sobre uma nevoa entre as distinções de passado, presente e futuro” (p. 386). Este uso do tempo vertical, destacado por Kramer na música de Feldman, pode ser considerado como uma característica predominante, já que Feldman apresenta músicas em que a organização do material harmônico chega a graus em que as partes se constituem autônomas, passando a ganhar status de indeterminação, sem perder, no entanto, esta dimensão vertical.

No final de 1966 Feldman reeditou um trabalho para três pianos – possivelmente *Two Pieces* (Figura 13), composta no início daquele ano – no qual ele se posiciona assumindo o caráter vertical na sua música e declarando:

Bem, é um grande trabalho de câmara. É muito similar a minha peça de três pianos, onde existem três coisas diferentes acontecendo ao mesmo tempo. Na verdade, não são três peças sobrepostas, são apenas três coisas em curso para criar uma. E demora muito tempo para escrever – meses e meses de trabalho só para escrever seis páginas (Cage e Feldman (1966) citado por Boutwell (2006, pp. 192-193).

The image displays a musical score for three pianos, consisting of three systems of staves. Each system contains two staves, one for the right hand and one for the left hand. The notation is complex, featuring a variety of note values, rests, and dynamic markings. The score is written in a style characteristic of Feldman's experimental music, with a focus on vertical harmony and texture. The first system shows a dense cluster of notes, while the second and third systems continue this intricate musical language. The score is presented in black ink on a white background.

Figura 13: Morton Feldman, *Two Pieces* (1966). Copyright © by C. F. Peters Coporation.

Na parte final da declaração transcrita acima (transcrição de *Radio Happening III* (1966), 107) Feldman completa: "... o que estou buscando em toda essa jornada vertical. Você sabe, nós sabemos tudo sobre o horizontal..... Tudo..... Nós realmente sabemos tudo" (Cage e Feldman (1992) citado por Johnson (2002, p. 177).

Podemos observar tanto na figura 13 quanto na figura 14 o modo como Feldman trabalha sobreposições de materiais, tanto numa forma de escrita de características de Indeterminação, quanto numa escrita tradicional. Aqui, Feldman sobrepõe três linhas de piano em que os materiais têm ao mesmo tempo um sentido autônomo e complementar.

The image displays a musical score for piano, page 11, from the work 'Piano, 1977'. The score is organized into three systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The notation is highly complex, featuring numerous accidentals (sharps, flats, naturals), slurs, and dynamic markings. The music is characterized by overlapping lines and a dense texture, reflecting the 'Indeterminação' mentioned in the text. The page number '11' is visible in the top right corner of the first system.

Figura 14: *Piano*, 1977. Página 11. Copyright © by Universal Edition.

A peça reeditada por Feldman e comentada na citação anterior, é *First Principles* do final de 1966 para orquestra de câmara – Figura 15.

The image displays a page of a musical score for the piece 'First Principles' by Morton Feldman, dated 1967. The score is arranged for chamber orchestra and consists of 18 staves. The instruments listed on the left side of the staves are: TRB. (Trumpet B), PF. (Piano), VC. (Violin), CB. (Cello), TBA. (Tuba), PERC. (Percussion), FL. (Flute), TBA. (Tuba), PE. (Percussion), CEL. (Celesta), PERC. (Percussion), VN. (Viola), V. (Violin), and CB. (Cello). The score is written in a complex, multi-measure format with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and intricate, reflecting the experimental nature of the piece.

Figura 15: *First Principles*, 1967. Copyright © by C. F. Peters Coporation.

A jornada vertical de Feldman nos fornece duas revelações distintas: uma relaciona-se com a diferença na manipulação dos materiais com relação aos procedimentos encontrados nos seus contemporâneos minimalistas, como Steve Reich, que trabalha basicamente com a repetição de elementos materiais semelhantes (muitas vezes complementares), em defasagem a um tempo expandido, enquanto Feldman trabalha de modo semelhante, porém, utilizando-se da sobreposição de elementos materiais independentes³¹.

A segunda relaciona-se com o senso vertical de Feldman estar inserido numa música composta por partes claramente autônomas, ou seja, tanto os materiais possuem características idiomáticas próprias, quanto o “desenvolvimento destes” – extensão deles durante a música – possuem graus de variância.

Outro aspecto relevante à questão da verticalidade do tempo nas obras de Morton Feldman está diretamente relacionado com a importância do solfejo (a escritura) que antecede à escrita. A autonomia encontrada em Feldman está presente tanto na manipulação dos materiais harmônicos, quanto da sua “estruturação” no tempo (processos do tempo “*Não Estrutural*” desenvolvidas por Feldman, como o processo de memória e de não introdução – como veremos em 2.6 e 2.7), todos baseados no solfejo com os materiais e não numa manipulação técnica “abstrata”.

Em contraste a tudo o que afirmamos acima, o vertical ainda tem muitos mistérios:

Como o jogo de crianças com um copo cheio de água até a borda, dentro dos quais muitas moedas poderiam ser colocadas sem que houvessem respingos.... “... é assim que eu vejo o vertical – não importa quantos sons eu adicione, sempre há fome por mais.... Na realidade adicionei três peças simultaneamente, e poderia ter muito mais, está tão

³¹ Outro fator relevante são as fases composicionais de Feldman, que apresentam um senso de inquietação e constantes experimentações na forma de trabalhar com a repetição, diferentemente dos seus contemporâneos minimalistas (Ver nota 15).

cheio de espaço, tão cheio de ar, ainda está respirando. É infindável e ao mesmo tempo mantém uma transparência absoluta (Cage e Feldman (1966) citado por Johnson (2002, p. 109).

Para Feldman, utilizar a dimensão vertical era realizar o que os pintores fizeram, “trabalhar com o desconhecido para eles”. Os mistérios fundamentais de espaço sugeridos pela existência de vastos mundos sobrepostos (“*entre mundos*”), colocam o lugar que os pintores tentaram ocupar como um Pollock (Figura 16).



Figura 16: Jackson Pollock. *Convergence*, 1952.

Fonte disponível em:

<<http://www.kaliweb.com/jacksonpollock/images/art/convergence.jpg>>

Acesso em 28/09/2007.

2.5 ORQUESTRAÇÃO / ARTICULAÇÃO

A atitude de Feldman em relação à orquestração parece, à primeira vista, ambivalente. De um lado ele vai dizer “Para mim composição é orquestração” (Feldman (1972) citado por Villars, 2006, p. 48), por outro lado enfatizar “Não tenho nenhuma lealdade por instrumentos” (Feldman (1983) citado por Johnson, 2002, p. 185). Ele pode afirmar que “O que me leva a iniciar uma composição é um peso, uma orquestração que é nova para mim” (Feldman (1972) citado por Johnson, 2002, p. 185), porém aquela “cor instrumental rouba o “imediatismo” do som” (Feldman (1972) citado por Friedman e O’Hara, 2000, p. 110). Para Feldman infelizmente não há nenhuma solução simples disponível como pintar em preto e branco, como fez Kline na maior parte das suas pinturas e Guston durante um período considerável (Figura17).

Para Feldman, o som produzido por qualquer instrumento tem por serventia somente os propósitos da articulação do pensamento composicional. Fora desta perspectiva, o instrumento passa a articular uma outra coisa que não aquela a qual ele foi incumbido. O instrumento tornou-se para Feldman um problema composicional semelhante ao da cor para os pintores.

O instrumento se tornou para mim um estêncil, enganosa semelhança de um som. Na maioria do tempo ele (*instrumento*) exagera o som, o borra (*o som*), o faz maior que a vida, lhe dá sentido, uma ênfase que ele não tem no meu ouvido (Feldman (1972) citado por Friedman e O’Hara (2000, p. 110, *grifo nosso*).

Feldman acreditava que os compositores ficariam presos na cor instrumental, não importando o que fizessem. Ainda assim era possível aprender dos pintores, algo de relevância para esse dilema musical, porque alguns deles pintavam com cores enquanto negavam que a cor era o ponto primário, ou sequer um ponto.

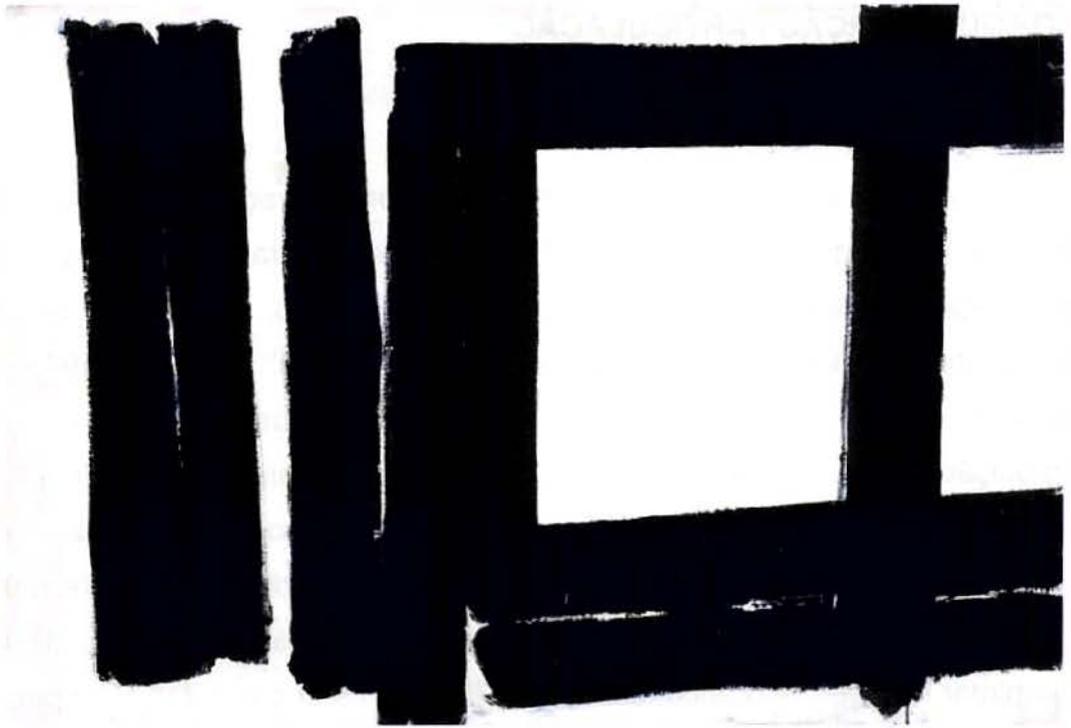


Figura 17: Franz Kline. *Painting No. 7*, 1952. Óleo sobre tela, 57 1/2cm x 81 3/4cm. Solomon R. Guggenheim Museum. 54.1403. © 2007. The Franz Kline Estate/Artists Rights Society (ARS), New York.

Fonte disponível em:

<<http://www.ir-tmca.com/Exhibition/experssionism/moreinfo.htm>>

Acessado em 28/09/2007.

Rothko era particularmente insistente nesse ponto: “Não estou interessado nas relações de cor ou forma ou qualquer outra coisa” (Rothko (1957) citado por Johnson, 2002, p. 185). De seu contato pessoal com Kline e Guston, Feldman estava bem ciente de que ambos consideravam a cor mais uma intromissão em suas pinturas do que algo que pudessem trabalhar de maneira proveitosa. Kline reconhecia a cor como que rastejando em algumas de suas pinturas em preto e branco, como um acidente, o que significa que não teriam uma importância em particular. Assim, declarou Franz Kline em uma entrevista dada a David Sylvester em 1968:

Alguma vezes o preto, por causa da sua quantidade ou massa ou volume, parece tão forte que pode parecer um

preto-azulado... ou como se fosse marrom-preto ou vermelho-preto. Os brancos são a mesma coisa; os brancos claros tornaram-se amarelos, e muitas pessoas lhe chamam a atenção para isso, você sabe, eles querem que o branco permaneça branco para sempre. A mim não me importa se eles permanecerão ou não. Ainda é branco comparado com o preto (Kline (1968) citado por Johnson (2002, p. 185. Figuras 18 e 19).

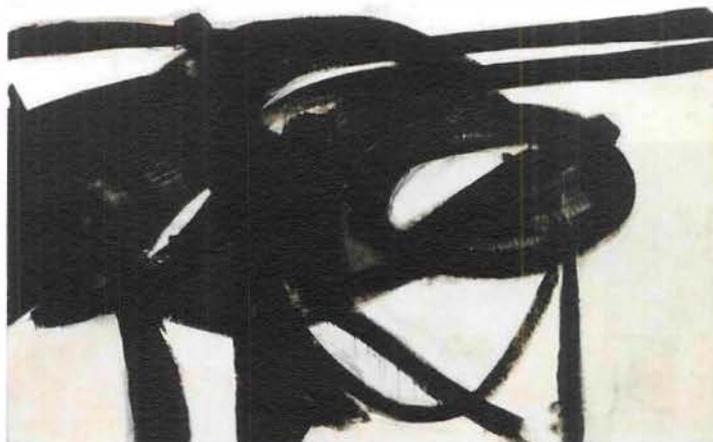


Figura 18: Franz Kline. *Chief*, 1950. Óleo sobre tela, 58 3/8" x 6' 1 1/2" (148.3 x 186.7 cm). Gift of Mr. and Mrs. David M. Solinger. © 2007 The Franz Kline Estate / Artists Rights Society (ARS), New York.

Fonte disponível em: <<http://moma.org/collection/>>
Acessado em 30/09/2007.



Figura 19: Franz Kline. *Untitled*, 1955. Óleo sobre tela, 129 x 220 cm.

Fonte disponível em: <<http://moma.org/collection/>>
Acessado em 30/09/2007.

Quanto a Guston, muitos dos seus trabalhos nos anos 60 foram em preto, branco e sombras de cinza: “Eu realmente nunca estive interessado em cor.... Eu sou mais um pintor de tons, talvez, eu trabalho com uns poucos tons. Não creio que já fui um colorista, trabalhando com cores para criar espaço”. Pelo contrário, “Eu me apego a uma única cor e trabalho com ela por anos” (Guston (1966) citado por Ablow em Sichel e McInnes (1994, p. 38), como o vermelho que aparece em muitas de suas pinturas a partir do início dos anos 50: “Esse vermelho médio e grosseiro parece ficar no plano. Você não pode movê-lo, ele está lá” (Guston (1974) citado por Rosenberg em Johnson (2002, p. 185. Figura 20).



Figura 20: Philip Guston. *Zone*, 1953-54. Óleo sobre tela, 46 x 48 cm.

Fonte disponível em:

<<http://content.cdlib.org/xtf/view?docId=ft4x0nb2f0&chunk.id=0&doc.view=print>>

Acessado em: 30/09/2007.

Como observou Feldman, a cor era muito usada nas primeiras obras de Guston, assim como nas suas obras abstratas mais tardias, porém sua função era simplesmente “*iluminar o palco*” (Feldman (1981) citado por Johnson, 2002, p. 185).

Evidentemente Feldman encontrou alguma dificuldade para explicar como a “*intromissão*” da cor para instrumentos foi um problema para ele, ou como poderia ser neutralizada. Ele disse: “Minhas peças falham por assim dizer: ‘Ah um trombone, uma trompa’”. “Eu gosto que os instrumentos toquem de forma natural; eles se tornam anônimos” (Feldman (1966) citado por Johnson, 2002, pp. 185-186). Isso está também alinhado com o objetivo mencionado anteriormente em conexão com o *decay*, de manter o som tão sem origem quanto possível.

Não obstante Feldman afirma: “Ainda não ouvi um harmônico maravilhosamente tocado num violoncelo, sem *vibrato* e com o arco bem lento. Ainda não escutei alguém tocar um trombone sem muito ataque e manter o som no mesmo nível” (Feldman (1972) citado por Villars (2006, p. 48). Cabe aqui fazer uma ressalva com relação à geração do som (ataque / cor instrumental), já que estes, de certo modo, se fundem em torno de um assunto comum, desta forma, tanto as questões já mencionadas sobre o ataque instrumental, quanto, a sua cor, estão intimamente ligados – como vimos anteriormente – ao trabalho de escuta de Pierre Schaeffer.

Os objetivos de Feldman com a cor instrumental eram inalcançáveis, porém ele afirma: “Esse é o motivo pelo qual esses instrumentos não estão mortos para mim: porque até agora não serviram para as funções que eu desejava” (Feldman (1972) citado por Villars (2006, p. 48). O objetivo era utilizar instrumentos “apenas para articular o pensamento musical e não interpretá-lo” (Feldman (1984) citado por Johnson (2002, p. 186).

2.6 SUPERFÍCIE / PROFUNDIDADE

O plano figurativo na pintura se encontra, tanto na sua superfície quanto na profundidade, assim como o análogo plano aural de Feldman. Entretanto, enquanto que para os pintores a profundidade pode ser algo relacionado ao *espaço* (brevemente tocado na seção anterior), no mundo de Feldman profundidade algumas vezes parece diferente da dimensão vertical da música: talvez um tipo de *terceira* dimensão que dependendo do contexto pode ser muito importante ou quase ausente.

Para os pintores desse período, *profundidade* não se refere aos efeitos da perspectiva ilusionista encontrada em estilos mais antigos. Entretanto, dizer que não haveria nada em tal técnica que de alguma forma a conectasse ao universo ilusionista da perspectiva, torna as coisas muito simples.

Desde o início dos anos 50 a maioria dos pintores de vanguarda, de New York, estava trabalhando em um estilo completamente abstrato. De acordo com o crítico Clement Greenberg, alguns dos artistas de New York eventualmente sentiam necessidade de um espaço tridimensional, o que poderia ser feito apenas através “da representação tangível de objetos tri-dimensionais”. Isso levou Willem de Kooning a pintar uma série de quadros intitulados: *Woman*³² (Figura 21) e alguns trabalhos de Guston no final dos anos 50, a buscarem um reconhecimento imagético em suas obras, evocando delas imagens reconhecíveis.

Greenberg chamou esse desenvolvimento de *homeless representation* (representação sem lar), significando “uma descrição plástica e sem linhas de pintura que são aplicadas para fins abstratos, porém, que continuam a sugerir representações” (Greenberg, 1993, p. 124). Nem todos concordaram com a formulação de Greenberg, embora, nem Kline nem Rothko, dois exemplos proeminentes, parecessem atraídos pela representação.

³² Uma série de pinturas de Willem de Kooning dos anos 50 que apresentavam como tema principal, a figura da mulher.

É importante salientar que os problemas relacionados à superfície e profundidade eram claramente complexos e diferentes de artista para artista. Cabe dizer que Feldman aprendeu muito considerando os modos como pintores individuais tratavam este problema. Ele tinha mais a dizer sobre Guston e Rothko do que qualquer outro pintor, embora tenha aprendido das opiniões críticas de outros artistas.



Figura 21: Willem de Kooning, *Woman I*, 1950-52. 6'4" x 4' 10"

Fonte disponível em:

<<http://www.marin.cc.ca.us/art107/107/ArtAfter1945StudyImages.htm>>

Acesso em 15/07/2007.

Um aspecto do trabalho de Willem de Kooning, muito importante para Feldman, é o caráter idiossincrático de seu “tipo especial de espaço”. Dore Ashton

notou que os espaços que as mulheres ocupavam nessas pinturas bem conhecidas (figura 21), “as invadem, as qualificam” e que os membros do corpo são tidos como parte da paisagem – podem ser vastos, “os olhos podem vê-los como espaços pintados” (Ashton (1965, pp. 5, 8).

Embora isso não seja o mesmo que uma técnica de colagem, sua herança pode ser atribuída a ela, evidenciando um tipo de semelhança, como em outra descrição feita por Hess em 1968: “Formas não se encontram ou se sobrepõe ou ficam a parte sem os planos; ao invés disso, há um salto de forma para forma, as passagens parecem tecnicamente impossíveis” (Hess (1968, p. 47). Com este pensamento em mente, Feldman algumas vezes, deixa continuidades quebradas enquanto trabalha, cruzando-as mais tarde seja para preencher os espaços resultantes ou não: “Eu não trabalho necessariamente em uma continuidade” (Feldman (1984) citado por Johnson (2002, p. 187).

Em suas afirmações e entrevistas, Kline freqüentemente enfatizava que não pintava simplesmente formas pretas em um cenário branco – também pintava áreas brancas, que também eram importantes. Pintando desta forma, Kline prevenia o preto de tomar a dianteira e o branco de ficar para trás, comprimindo o todo em duas dimensões (Figuras 17, 18 e 19), porém não obtinha um resultado estático ou simplesmente plano.

O crítico Davis Anfam (S.D.) em Johnson (2002, p. 187) detecta uma condição de “impulsos contraditórios” que “colidem e cancelam”, criando uma condição do que pode ser denominada “nas entrelinhas” – um termo que, em seu uso, parece ecoar o significado que Feldman lhe havia designado. Pintar o branco assim como o preto poderia ser visto de forma análoga ao desejo de Feldman de abandonar suas notações gráficas dos anos 50, trocando-as por algo mais preciso para controlar o silêncio assim como o som, controlar a superfície em sua totalidade – apesar das suas peças finais apresentarem um grau de “flexibilização previsível” na execução. Na verdade, tanto o controle da superfície (silêncio) quanto o seu grau de flexibilização são ambas ambivalentemente desejadas por Feldman (Figura 22).

Figura 22: *Why Patterns?*, 1978. Copyright © by Universal Edition.

Feldman em (1975) citado por Villars (2006, pp. 52- 53) descreve o modo como pensou o ritmo: o que parece ser ritmo no papel, na verdade é *duração*³³. Uma correspondência ao trabalho de Kline vem no imediatismo dessas pinturas, que segundo Anfam, “elas atingem o observador bem de frente...Todas

³³ Para Feldman “Duração” expressa as relações do som no tempo, de forma a revelar suas qualidades sonoras contidas na escrita musical, enquanto que “Ritmo” expressa somente a divisão métrica dos materiais na música, independente das suas qualidades.

parecem chegar a uma velocidade de colisão”. A violência implícita nessa descrição não parece uma característica do trabalho de Feldman, mas o imediatismo sim.

Feldman deliberadamente produzia este efeito escrevendo aproximadamente umas dez linhas de música antes de começar realmente sua peça – depois descartava essas dez linhas, produzindo o efeito sobre o qual Bunita Marcus fez uma observação: “Não há introdução em sua música, nunca, ela apenas começa ali...” (Marcus (1983) citado por Johnson (2002, p. 187).

Feldman afirma no seu escrito de 1981, *Crippled Symmetry*, citado por Friedman e O’Hara (2000, p. 149) de ouvir e acompanhar Rothko aprendeu outras lições como a impressionante relação de escala nas pinturas dele, “encontrando particularmente a escala que suspende toda a proporção em equilíbrio”.

Para Feldman, a relação da *escala* em Rothko é o que faz “flutuar” suas pinturas. Rothko não via “virtualmente nenhuma distância entre seus pincéis e telas” e, diz ainda, “Alguém vê o seu trabalho de uma distância considerável com a qual o centro desaparece” – certamente muito diferente do efeito de “proximidade” de Kline. O que possibilitou este efeito flutuante à longa distância foi uma gradação de sombras, peculiar ao trabalho de Rothko, algo que Feldman gostava tanto que insistia que seus efeitos fossem duplicados com a maior exatidão possível na iluminação do palco para a estréia de sua ópera, com texto de Samuel Beckett chamada *Neither* (1977). Ao mesmo tempo Feldman descobriu nas superfícies de Rothko um elo importante com Cézanne, quando reconheceu para si mesmo a importância da superfície musical.

Este aspecto levantado por Feldman tem relação direta com as questões da *Stásis* em sua música. Superfície e *Escala* se confundem, somente se superfície for o meio pelo qual a *escala* é estabelecida. Por outro lado, a superfície vai ser gerada pelo senso totalizante da *escala*, e estas incumbiram-se de dar vida à *Stásis*. Desta forma, estas dicotomias (*Escala / Superfície*) estão interligadas dentro das concepções operantes em Feldman, semelhantemente a estas inter-relações entre: *Escala – Superfície – Stásis*. Podemos encontrar uma

outra relação entre a afirmação de Feldman em não trabalhar “necessariamente em continuidade” (ver p, 45, cf. Johnson 2002, p. 187), e sua noção de verticalidade e os seus processos de composição orientados pelo senso aural e de memória.

Ao afirmar o plano da figura, como Cézanne havia feito, Rothko e outros expressionistas abstratos levaram a questão da superfície um passo adiante, no “espaço cru”, como chamou Feldman, citando Philip Pavia (Feldman (1969) citado por Friedman e O’Hara (2000, p. 84). Novamente superfície e profundidade são inextricavelmente ligadas e a pintura existe em algum lugar entre elas, sendo parte das duas.

Quanto a Guston, foi no trabalho dele que a qualidade de “entrelinhas” esteve mais aparente. Feldman via as pinturas de Guston mais claramente como:

existindo em algum lugar no espaço entre a tela e nós mesmos..... o jogo de luz e escuridão não acontecia mais na tela em si. Torna-se visível apenas quando você percebe que ele não está na tela (Feldman (1967) citado por Friedman e O’Hara (2000, pp. 76-77).

O tempo de Guston, diz Feldman, está “movendo-se para fora”, o que sem dúvida traz a sensação de que “ela (pintura) pode se arrastar pelas paredes”, embora esteja confinada na tela. Alguns dos primeiros trabalhos abstratos de Guston, pinturas do início dos anos 50 que ele estava criando quando se conheceram, parecem evocar analogias musicais vívidas para Feldman. Falando de *Attar (1953)* comenta:

À medida que os tons vibram, eles retrocedem por debaixo do pigmento e retornam, porém com outra curvatura. Na música poderíamos dizer que o som está sem fonte devido ao ataque mínimo. Isso explica a completa ausência de peso da pintura. Porém, a sensação de que “o que você vê não está vindo do que é visto” é característica de todos os trabalhos de Guston (Feldman (1966) citado por Friedman e O’Hara (2000, p. 39. Figura 23).

Feldman não está falando em enigmas, ele está apenas tentando transportar algumas idéias de onde realmente possa estar a experiência visual em nossa percepção.



Figura 23: Philip Guston: *Attar*, 1953. Óleo sobre tela, 48^{1/2} x 46 cm. Mr. And Mrs. Kenneth Dayton, Minneapolis.
Fonte: STORR, Robert (1986). Philip Guston. New York: Abbeville Press.

Essa deflexão da visão para longe do que é visto é o efeito que Feldman chamou de “experiência abstrata” – algo que não pode ser representado por si só ou visto em uma pintura, mas que no obstante está lá³⁴. Localizar o

³⁴ Este efeito ilusionístico apresentado por Feldman, de fazer saltar da tela aquilo que não se pode ver mas que é constituinte dela, ecoa nas primícias minimalistas de Steve Reich. A partir da defasagem de dois elementos semelhantes e não contrastantes, surge um terceiro elemento - as melodias parasitas - que não pode ser ouvido através da escrita, mas que está inerente à sua

visível neste sentido era crucial para ele naquele momento, enquanto lutava com a questão de onde localizar sua própria música no espaço acústico, e como conduzi-la neste espaço com sucesso. Observando que as pinturas de Guston instintivamente dizem onde parar, Feldman aprendeu que era imperativo aprender a estabelecer a distância acústica apropriada entre sua música e o ouvinte – um aprendizado que pode ter direcionado seu interesse no aspecto do *decay* do som, em oposição ao seu ataque, e que fundamentalmente o levou no sentido de tentar encontrar uma relação entre superfície e *escala* apropriada para os objetos sonoros da sua música.

2.7 ACABADO / ABERTO

Como explicitamos anteriormente, há toda uma atração de Feldman por questões levantadas por alguns pintores, sobre as quais outros compositores raramente, ou quase nunca, iriam questionar, como por exemplo, “Quando um trabalho está terminado?”.

De fato essa era uma questão à qual Guston frequentemente voltava – uma pergunta que ao que parece nunca obteve a resposta. Em parte, era porque a resposta poderia ser diferente para cada trabalho, em parte porque terminar (acabar) poderia significar tanto fechado quanto simplesmente *trazer a um estado ideal*. Embora esse ponto tenha sido definido, foi muito difícil chegar a ele. Como o próprio Guston uma vez falou:

Normalmente eu trabalho longos períodos até que chega um momento em que o aspecto de arbitrariedade desaparece e a pintura acha o lugar para qual foi destinada.

escritura. A melodia parasita, busca ser este objeto que salta à tela, e sem esperarmos nos toma por algum momento.

O real fato de pintar – seus pigmentos e espaços – são tão resistentes à vontade, quanto são propensos à não afirmação no seu plano e ali permanecerem (Guston (1956) citado por Johnson (2002, p. 189).

Uma insistência, por parte da tinta, em ficar imóvel é importante como citada por Guston, em entrevista a William Berkson em 1965: “A tinta me dá a sensação de que eu não posso puxar uma lasca, ela não vai cair, e não há nada que eu possa fazer sobre isso” (p. 189). Para Guston, o término de uma tela é também um sentimento de completude, quando Guston termina uma pintura, ele não faz questão de lembrar das partes dela, e é isso o que ele quer. Johnson (2002) comenta: Guston quer ter uma experiência com a tela, sem que no seu término ele se sinta preso a partes. Outras afirmativas sugerem que o que Guston chama de imobilidade pode ser melhor descrito como um tipo de equilíbrio dinâmico:

Quando você diz que esta pintura está terminada – ela realmente paira sobre o convés, paira como neblina sobre a paisagem, e desvia de uma forma e de outra e não se acomoda.... Uma figura está terminada quando está neste estágio de estar incômoda, pairando: porém não indecisa (Rosenberg, 1989, p. 184).

Talvez Guston tenha encontrado nesta questão do “acabado” (quando terminar uma tela) ou não, uma ocasião para um sério conflito interno: Feldman (1967) relata em Friedman e O’Hara que Guston dizia não terminar uma pintura, “ele a abandona”. Proceda especularmos que talvez o ponto de abandono seja o momento em que uma tela poderia tornar-se uma pintura – porque afinal de contas, não era uma pintura que o artista realmente queria.

Isso faz sentido, não apenas em termos das observações de Guston, como no desejo de *fazer* ao invés de *fazer algo*, mas também em termos do que observou Feldman (1971) citado por Friedman e O’Hara (2000, p. 101) sobre outros artistas da Escola de New York como Kline: “Não há uma experiência

plástica. Nós não paramos e adoramos a pintura. Não há pintura no sentido comum... Não há nada além da integridade do ato criativo". Aqui vemos Feldman informar uma característica que engloba quase todos os demais aspectos do expressionismo abstrato, que é a qualidade *dupla* (entre *Categorias*) nas pinturas. Elas tornam-se acabadas e abertas ao mesmo tempo, uma qualidade dupla que se apresenta em perfeito equilíbrio com o que Feldman identifica como único nos anos 50.

As observações de Feldman sobre o seu próprio processo de composição mostram os traços da forma de acabar uma música, semelhante àquela dos pintores. Em 1981, Feldman, falando sobre suas composições, sobretudo as influenciadas pelos padrões dos tapetes nômades d'Anatolia e os tapetes coptas egípcios – fase em que as questões de *escala* e superfície estão mais bem resolvidas (como ele deixa transparecer no texto *Crippled Symmetry*, citado aqui) – há toda uma orientação com relação ao acabamento de suas músicas: “padrões são construídos a partir de uma base de desenvolvimento orgânico, padrões precisam de extensão e não de desenvolvimento” (Feldman (1981) citado por Friedman e O'Hara, 2000, pp. 142-143).

Esta afirmação nos permite pensar tanto na idéia de um tratamento orgânico, quanto a de não se orientar por nenhum tipo de desenvolvimento “formal dramático”. Fica claro que o término de suas músicas são mais uma consequência do que uma causa. Para Feldman, a exemplo dos pós-serialistas, a música fugia da ansiedade, buscava encontrar na manipulação das estruturas a saída para aquele elemento que os incomodava, que os ansiava (o tempo). Mas para Feldman, a ansiedade do tempo, o tempo não medido, o tempo... era a sua grande busca, pois ele pretendia que fosse ele (o tempo) o seu orientador, na construção de qualquer tipo de forma, que já não era mais forma, mas a extensão cuja sua natureza envolvia um senso inacabado, ou acabado a qualquer momento, ou simplesmente acabado.

Embora haja semelhanças com os procedimentos dos pintores expressionistas, elas não são tão de grande impacto quanto se imagina. De certa

forma, contradizendo-se em parte, Feldman tende a criar um final mais “natural” às suas peças, revelando uma consciência explícita do momento em que este final aproxima. Em outras palavras, ele acaba por preparar este final.

Bernard, citado em Johnson (2002), compara esta tendência de Feldman em criar uma preparação para os finais nas suas músicas, com a analogia proposta pelo próprio Feldman entre o “plano da figura” na pintura e o “plano aural” na música. Ambos necessitam ser trabalhados até seu esgotamento. Feldman sugere que quando o plano aural não é trabalhado até o ponto de esgotamento, que o som corre o risco de “cair no chão”.

Este tratamento de Feldman com o plano aural – observação tirada da transcrição de uma entrevista dada por Guston a Joseph Ablow – traz uma correspondência muito próxima ao que Guston se refere quando fala sobre o plano da figura na sua obra e o fato de uma figura não estar terminada até que a pintura grude completamente na tela e não aceite mais nenhum tipo de manuseio (Guston (1966) citado por Ablow em Sichel e McInnes (1994, pp. 32-33).

Mais explicitamente na questão do acabamento, Feldman aponta que no seu *Quarteto de Cordas* (1979), uma peça de três horas de duração, assim que se inicia a terceira hora, ele começa a remover materiais ao invés de adicionar, “e por uma hora tenho um mundo muito sereno” Feldman (1984) citado por Johnson (2002, p. 190). Em Darmstadt em 1984, Feldman (1984) citado em Villars (2006), respondendo a uma questão feita a ele sobre qual seria a sua abordagem composicional para o final de uma música, faz um comentário geral:

Villars (2006):...quando uma peça se torna mais longa é necessário que haja menos material... Não tenho ansiedade de ter que parar. Porém há menos coisa entrando nela, então a peça morre uma morte natural. Morre de velhice.

Em ocasião de uma entrevista a Fred Orton e Gavin Bryars em (1976), Feldman enfatizou:

Villars (2006): Só tem uma idéia que eu tenho terror, é a idéia do final de uma peça.... ...ter a idéia de escrever uma peça, vem logo à minha mente a idéia do suicídio.... porém, é muito importante este terror que uma peça traz, pois este constrói um senso, tem que ir para algum lugar, tem que explorar os materiais, você tem que esgotar o potencial dela, ela tem que alimentar-se dela mesma...

Talvez esta idéia do suicídio possa descrever melhor a aflição (ansiedade) de Feldman com a idéia de terminar uma música. Há o esgotamento, como paliativo a esta morte eminente, como um consolo para aquele que terá de acompanhar esta morte acontecer. Talvez essa culminação gradual seja contabilizada a Guston em seus “vinte minutos cruciais na evolução de cada uma de minhas pinturas”, talvez pelo contexto dessas observações se possa pensar o que vem ao final do processo criativo. “Quanto mais me aproximo desse tempo - desses vinte minutos – mais intensamente subjetivo eu me torno – porém, mais objetivo também. Seus olhos ficam mais aguçados, você se torna mais e mais crítico” (Guston (1966) citado por Johnson (2002, p. 190). Isso parece conotar um processo de redução, adicionado ou modificado cada vez menos a pintura à medida que se aproxima sua completude.

2.8 IDÉIAS / MATERIAIS

A antipatia dos pintores por idéias pré-concebidas, também compartilhada por Feldman, já foi discutida (capítulo 1, pp. 9-15). Guston parece ter exercido uma influência muito forte neste aspecto, tanto por seu próprio testemunho quanto pelo de Feldman. William Berkson numa publicação da revista

Art and Literature 7 de 1965, após entrevistar Guston, destacou que freqüentemente este enfatizava um sentimento que uma pessoa não pode pensar primeiramente, desejar e fazer, pois a pintura se tornaria uma série de respostas habituais; e seguindo-as, tudo o que você faria, seria ilustrar o seu pensamento.

Em outro trecho da entrevista já citada de Guston a Joseph Ablow (1966) citado em Sichel e McInnes (1994, p. 38) Guston fala de uma maneira um tanto irônica sobre um tipo de falso início que ele sempre faz em suas pinturas, que ele considera uma lição que necessitava ser aprendida de tempos em tempos, dizendo:

Tenho todo tipo de idéias maravilhosas: um pouco de verde ali, um pouco de azul lá, vou colocar isso ali, e você prossegue em fazê-lo. Depois você sai do estúdio e é como se tivesse um monte de pedras no estômago, você não suporta ver essa ilustração de suas idéias. (Guston (1966) citado por Ablow em Sichel e McInnes (1994, pp. 32).

Compreendemos por tanto, que a lição transmitida por Guston aqui, é a de evitar as “idéias maravilhosas” (idéias pré-concebidas) que o afastavam (assim como os artistas em geral) do *fazer* criativo.

Rosenberg (1994): “Deus sabe onde e como você começa”, disse Guston – e de certa forma, este é o problema real: e o ato da criação é supostamente um salto para o desconhecido, de onde vem o ímpeto inicial? Aparentemente poderia ser algo completamente arbitrário, quando Feldman em Villars (2006), descreve que mais de uma vez observou Guston apenas olhar pela janela, e fazer uma pequena marca.

Feldman descreveu seu próprio processo de composição de forma similar, como nunca tendo uma idéia pré-estabelecida quando sentava para trabalhar, afirmando que com ele as idéias vinham das peças. Porém, diferentemente de um processo de improvisação, Feldman escreve para ouvir o som. É como se mais uma dicotomia nascesse, uma dicotomia dentro do plano aural, obtida entre a experimentação sonora direta (plano aural) e a abstração da

escrita musical. Feldman não é nem um improvisador como Scelsi³⁵, e nem um compositor abstrato a exemplo do pós-serialismo weberniano de Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen (citando o serialismo integral sobre tudo), mas é um compositor entre estes dois processos. Para Feldman, submeter-se a um processo de composição onde você deve ter uma idéia desde o início, era um “terror”.

Por outro lado, Feldman é atraído pela visualidade na escrita musical (Figura 24).



Figura 24: Foto de Rodolf Hanns. Feldman e as partes do *String quartet 2*, julho de 1984. Fonte disponível em: Villars, 2006, p. 203.

³⁵ Compositor Italiano, contemporâneo de Feldman, que produziu na última fase de sua música, uma composição desenvolvida a partir da improvisação.

Esta foto mostra Feldman num estúdio em Darmstadt, em julho de 1984, quando estava compondo o *Quarteto de cordas nº2*, e acompanhava a partitura, grudando as partes na parede em seqüência, de modo a conseguir acompanhar toda a peça. Mais do que um senso de continuidade composicional – já que ele não opera o processo de compor em continuidade – esta foto nos revela o senso imagético que Feldman alimentava na sua música. Na verdade ele quer ver a peça suspensa no ar como um quadro, ver a extensão da peça e não acompanhar seu “desenvolvimento”.

Para Feldman, a escrita agrega um valor histórico, idiomático e cultural, como uma pintura do homem pré-histórico nas cavernas, ou um quadro de Guston, ou Pollock, uma imagem do homem no seu tempo, e mais: “O grau em que a notação de uma música é responsável por muito da sua própria composição é um dos segredos mais bem guardados da história” (Feldman (1981) citado por Friedman e O’Hara (2000, p. 144).

Para Feldman, o problema não estava na escrita musical, mas nas idéias pré-concebidas, como em Guston: “...uma pessoa é impelida a fazer o que ainda não fez, ou não viu feito. O que ainda não sabe como fazer”. Guston (1984) citado por Johnson (2002, p. 191).

O problema com idéias pré-concebidas, do ponto de vista de Feldman, parecia ser o fato de que elas não surgiam no curso do trabalho. Elas eram definitivamente eliminadas dos materiais usados para executá-las. Assim, esses materiais não sendo animados por si só, seriam como marionetes, matéria morta. O truque era compor diretamente com seu material, no plano aural: “E assim, eu estou envolvido como um pintor, envolvido com as graduações dentro do mundo cromático” (Feldman (1984) citado por Johnson (2002, p. 191). O ouvido vai e vem entre essas graduações, medindo a crescente saturação, trabalhando muito parecido a um pintor neste ponto, observando o fenômeno e o encorpando e afinando, apenas observando do que o material precisa.

Consistente com a descrição em sua afirmação de que ele não escuta o que escreve antes de escrever, em entrevista a Marcus e Pellizzi (1983) citado por

Johnson (2002, p. 191), ele diz: “Algumas vezes eu quase escuto e posso quase escrever. Eu não estou fazendo um ditado... Eu escrevo para poder ouvir” – o que se assemelha ao comportamento dos pintores daquele período falando sobre pintar algo para poder ver. Durante essa mesma conversa, Feldman elogiou a compositora Bunita Marcus em um trabalho no qual ela havia utilizado multifônicos como *material*: “...e você sabe, é como pintar com ela e sair dela estando nela, é simplesmente lindo” (p. 191). Como nas suas últimas peças, nas quais trabalha com leves variações na afinação dos instrumentos produzidas pelo freqüente uso de dobrados sustentidos e dobrados bemóis³⁶. Ao invés de criar um sistema a partir deles, algo que ele culpa a Ben Johnson e outros compositores microtonais de fazer, ele acredita que eles conceitualizaram imediatamente a escrita em microtons, sem dar conta que deveriam ouvir. Feldman pensa nessas variações como relacionadas à refração da luz na pintura, ou ao fenômeno anteriormente discutido do *abrash* nos tapetes normândicos (ver capítulo 2.1, p. 38).

³⁶ Em alguns trechos, Feldman escreve de determinada forma as notas, com sustentidos, notas naturais, depois reiterando o mesmo material. Porém, escrevendo todas as notas de maneira diferente, ele busca de tentar trazer a interpretação dos instrumentos (sobretudo os de sopro) em uma nova coloração na afinação, como já citamos acima.

CAPÍTULO 3

VISUALIDADE COMPOSICIONAL: INDETERMINAÇÃO / CONTROLE

Analisar a obra de Morton Feldman, tarefa que nos propomos nesse trabalho, impõe fundamentalmente que se observe a influência direta e consistente que a pintura do Expressionismo Abstrato norte americano exerceu sobre ele. No entanto, figuras importantes também lhe deixaram marcas, como o compositor John Cage, o escritor Samuel Beckett, os *tapetes turcos* para citar alguns.

Porém faz-se necessário, aqui, verificar o aspecto que tomamos como objeto em nossa pesquisa: a ótica de Feldman sobre a pintura do Expressionismo Abstrato sem no entanto desconsiderar as demais influências, já que para podermos apreciar de modo satisfatório a música de Morton Feldman, precisaremos levar em conta todos os aspectos que constituem a sua música.

Tomando como critério principal a relação de Morton Feldman com a pintura do Expressionismo Abstrato, realizaremos no presente capítulo, uma breve história da notação de Feldman. A notação musical de Feldman (notação das suas partituras) e as mudanças submetidas nelas enquanto ele buscava encontrar soluções que pudessem melhor revelar, no ato da interpretação, a sua intenção com relação ao tempo, proporcionar-nos-a uma boa oportunidade de examinar alguns exemplos representativos; para isso, comentaremos algumas obras escolhidas levando em conta estritamente o seu modo de escrita (as diferentes escritas utilizadas por Feldman), e as obras de Feldman que tomam por título o nome de pintores do Expressionismo Abstrato, obras estas que apresentam grande parte da história notacional de Feldman.³⁷

Para Feldman a aparência visual de suas composições – a aparência física – tinha uma importância fundamental sobretudo pela ênfase no som como aspecto no qual ele tinha mais interesse (aspecto este, que em sua opinião,

³⁷Bernard citado em Johnson (2002) em seu texto tem como critério de escolha de peças a serem analisadas, as obras de Feldman que levam o nome dos pintores, ou que estão relacionadas com algum trabalho destes. Um critério muito eficiente que orientou diretamente na concepção deste capítulo, porém, sentimos a necessidade de complementar este critério sugerido por Bernard com outras obras relevantes a compreensão da escrita em Feldman.

muitos dos compositores da sua geração não estiveram suficientemente envolvidos). Ainda assim, foi precisamente no aspecto físico que Feldman sentiu a necessidade de um maior entendimento, na esperança de poder obter o resultado musical desejado. Ele parecia ter a sensibilidade de um artista no ato da escrita das suas partituras, pois essa qualidade estava associada com a qualidade do toque. Era o toque que caracterizava o trabalho de uma pessoa, o tornava próprio:

ainda que não seja mais que um sentimento efêmero do lápis na minha mão quando eu trabalho. Estou certo de que se eu ditasse minha música, ainda que o fizesse de modo exato, não seria a mesma coisa (Feldman (1965) citado por Friedman e O'Hara (2000, p. 30).

Em outro momento, Feldman referia-se a “quase proeminência hierárquica que ele atribuía aos efeitos da notação na composição”.

O primeiro confronto de Feldman com os problemas de notação foi logo no início dos anos 50, pois suas peças anteriores ainda não demonstram necessariamente uma convicção em libertar-se de determinados parâmetros musicais das amarras de uma escrita fundamentalmente abstrata com relação aos materiais e sistemática nas elaborações extra musicais, considerando que suas composições desta fase eram fortemente influenciadas pelo serialismo, sobre tudo de Webern – que exerceu uma influência relevante – no que tange as questões de textura, como veremos adiante.

Desejando entrar naquele “mundo do som mais direto, mais imediato, mais físico” (Feldman, 1998, p. 131) do que qualquer coisa que ele já havia visto antes chegou à conclusão de que para fazê-lo: “seria necessário uma concentração muito mais exigente do que se a técnica fosse como a de uma fotografia, o que para mim era o que a notação precisa tinha que conter” (p 131). Pouco depois Feldman encontrou uma resposta para esse desafio: a notação gráfica (Figura 25).

3.1 1950 - 56: O CONTROLE DAS DURAÇÕES

Projection 1

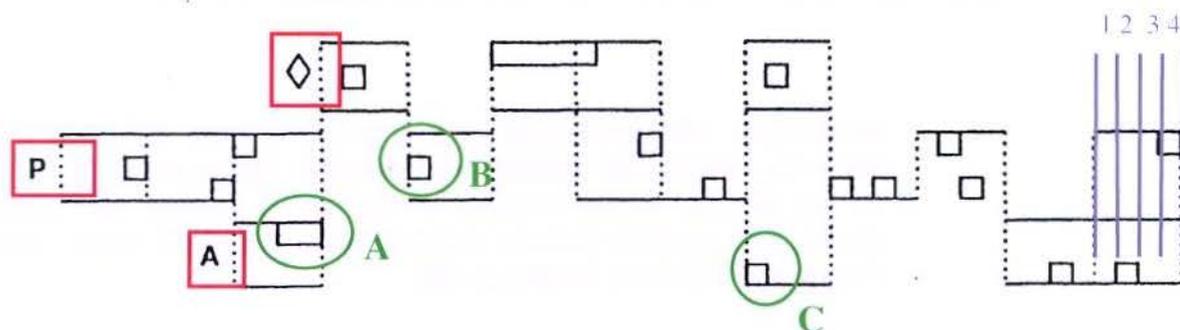


Figura 25: Morton Feldman, *Projection 1* 1950. Copyright © by C. F. Peters Coporation.

A figura 25 mostra a primeira página de *Projection 1* (1950) para violoncelo solo, o primeiro trabalho de Feldman escrito nesta notação³⁸. Aqui as linhas verticais tracejadas denotam unidades (“caixas”) de quatro “icti”³⁹ cada, em um pulso uniforme de MM=72, como num compasso 4/4, como podemos observar através do exemplo na parte final do trecho acima, onde as linhas verticais numeradas em cinza representam aproximadamente a forma visual em que cada caixa é dividida.

É importante destacar que o tempo das alturas representadas por quadrados, por vezes retângulos, dentro das caixas, já que possuem visualmente uma forma proporcional, representam figuras de tempo, um quadrado uma semínima, um retângulo do tamanho de dois quadrados uma mínima, assim por

³⁸ *Projections 1* faz parte de uma série de peças escritas por Feldman entre 1950 e 1951 intituladas *Projections*.

³⁹ Icti ou ictus significa o tempo forte em música, de forma que Feldman ao designar todas as partes do pulso ou batimento que compõem as caixas de icti, torna todas elas iguais, onde nenhuma é mais importante do que a outra.

diante. Embora o prefácio da partitura não explicita esta relação de tempo das figuras na peça.

Além disso, cada caixa é constituída também pelas linhas horizontais contínuas que nos informam sobre as qualidades sonoras que devem ser produzidas na interpretação (no trecho em questão, as qualidades sonoras que o violoncelo deve produzir). Como podemos observar nas caixas em vermelho: \diamond , indica harmônicos; P, *pizzicato*; A, arco. As alturas a serem executadas são indefinidas, porém, suas regiões são aproximadas, como podemos notar nas circunferências em verde ao redor dos quadrados ou retângulos, que representam as alturas a serem tocadas: quando essas alturas vêm escritas na parte de cima da caixa (A) a altura a se tocar deve ser na região aguda do instrumento, no meio da caixa (B) médio e na parte inferior da caixa (C) a região grave do instrumento. As dinâmicas (intensidade) são indefinidas.

O compositor John Welsh (S.D) citado por DeLio (1996, pp. 23- 35) numa análise de *Projection 1* sublinha a natureza estatística da estrutura global, discernida no seu estudo ao longo de seis seções:

- Seção I: predominância de harmônicos no registro agudo, secundariamente encontra-se *pizzicatos* no registro médio;
- Seção II: predominância dos *pizzicatos* no registro grave, secundariamente encontra-se harmônicos no registro médio;
- Seção III: predominância de *pizzicatos* no registro agudo, secundariamente encontra-se *pizzicatos* no registro grave;
- Seção IV: predominância de harmônicos no registro médio, secundariamente encontra-se sons de arco no registro médio;
- Seção V: Predominância de *pizzicatos* nos registros agudo e grave, secundariamente aparecem os *pizzicatos* no registro médio e sons de arco no registro grave;

- Seção VI: predominância de *pizzicatos* nos registros agudo e grave, sem predominância de características secundárias.

Tem-se a impressão *a priori* de que as peças gráficas em Feldman possuem uma total liberdade estrutural, e que esta se torna uma total surpresa, inclusive para ele, mas este é um ponto totalmente equivocado. Na síntese realizada por Welsh podemos claramente perceber o quanto Feldman possui de controle geral – mesmo diante da abertura de parâmetros na composição – sobre o aspecto da textura final nas suas músicas, vindo de encontro à declaração feita pelo compositor Henry Cowell em 1952, em que, falando a respeito da emergente produção composicional da New York School comenta sobre como eles estavam interessados na exploração “não familiar entre as relações de tempo e espaço e som e silêncio” (Cowell (1952) citado por Boutwell (2006, p. 134).

Esta exploração em que fala Cowell se confirma em Feldman, na maneira como ele busca manter sobre controle as durações dos eventos em sua música. Entre a relação som e silêncio – abordada por Cowell – é pertinente sublinharmos através da análise de Welsh um detalhe interessante: *Projection 1* possui 204 ictus, somente 86 destes articulam sons e os outros 118 ictus articulam silêncio. Assim aproximadamente 57% da peça é constituída de silêncio, o que é um dado significativo se lembrarmos das pinturas em branco e preto de Kline e a ênfase de Feldman em desenfatar o ataque, assim como desorientar qualquer tentativa por parte do interprete de criar algum padrão rítmico indesejável. Do mesmo modo que para Kline era importante pintar o branco, para Feldman dominar o silêncio também o era. Vejamos o que ele diz:

Para mim o silêncio é também um substituto do contraponto. Pensemos: Nada contra qualquer coisa. Existem diferentes graus de nada contra qualquer coisa, para mim, existe

realmente uma diferença entre qualquer coisa que respire (Feldman, 1998, p. 299).

Antes de prosseguirmos explorando as obras gráficas de Feldman, abriremos um pequeno adendo com relação às primeiras peças gráficas, já que existe uma confusão a respeito da autoria da primeira peça gráfica, isto é, ela seria de Feldman ou de Earle Brown. Para isso, é importante entender os parâmetros que nortearam a composição destas. Se levarmos em conta apenas o aspecto da data de composição, poderemos afirmar que *Projection 1* (1950) foi a primeira peça gráfica escrita, mas levando em consideração as concepções que nortearam a escrita de uma peça gráfica, esta afirmação é falsa. Podemos encontrar o plano geral deste modelo em Cage:

Mas é o que faz John Cage: “é o que eu faço, extrair a música do domínio conceitual para colocá-la na sensação puramente fisiológica do som separada de sua causa e efeitos conceituais” (Deliège: 1971, p.174).

Este plano proposto em Cage certamente não é a base que levou Feldman a compor música gráfica, como comprovamos na declaração de Feldman a Paul Griffiths em agosto de 1972 em uma entrevista quando perguntado sobre sua notação gráfica: “Ela surgiu porque minha música estava se tornando mais complicada... E eu não estava interessado em organizar tudo” (Feldman (1972) citado por Villars, 2006, p. 46).

Assim, a primeira peça totalmente gráfica, no sentido de uma total liberdade de direcionamento de parâmetros – onde estes, se apresentavam de forma muito abstratos, apenas sugeridos graficamente, sem bulas ou explicações – que remetam a uma simbologia musical foi escrita pelo compositor também norte americano Earle Brown (1926-) em 1952 intitulada *December 1952* – figura 26.

Em *December 1952*, uma peça que faz parte de uma série de peças por título *Folio* (1952-53), Brown inicia um marco na exploração da notação gráfica, apresentando uma espécie de "tempo notação", em que o tamanho físico das "notas" correspondem à sua intenção com relação à duração no tempo musical. Mas é em *December 1952* que Brown dá um passo radical. A partitura é constituída apenas por linhas retas horizontais e verticais com ligeiras diferenças de espessura que Brown distribui aleatoriamente em uma única página.

Como citamos anteriormente, a parte não contém nenhuma espécie de notação musical tradicional, ou nomenclaturas de qualquer espécie. Os executantes devem confiar em sua intuição criadora para traduzir estas linhas em som. O componente improvisatório de *December 1952*, liga, naturalmente esta música aos princípios criadores de liberdade e espontaneidade dos pintores da escola do expressionismo abstrato de New York. Visualmente, no entanto, o resultado em si assemelha-se às pinturas de Piet Mondrian – figura 27.

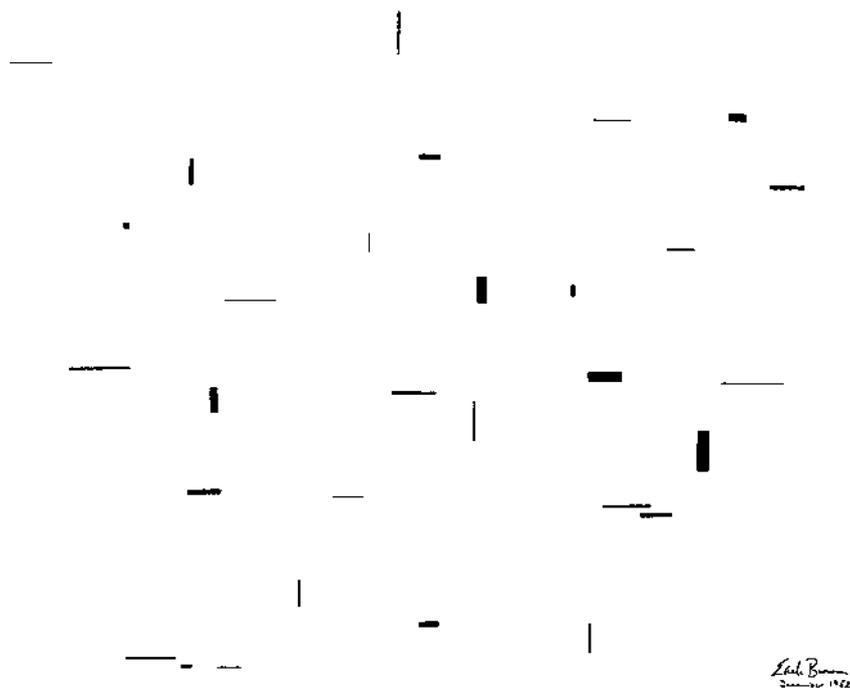


Figura 26: Earle Brown, *December 1952*. © 1961, por Associated Music Publishers, Inc, (BMI).

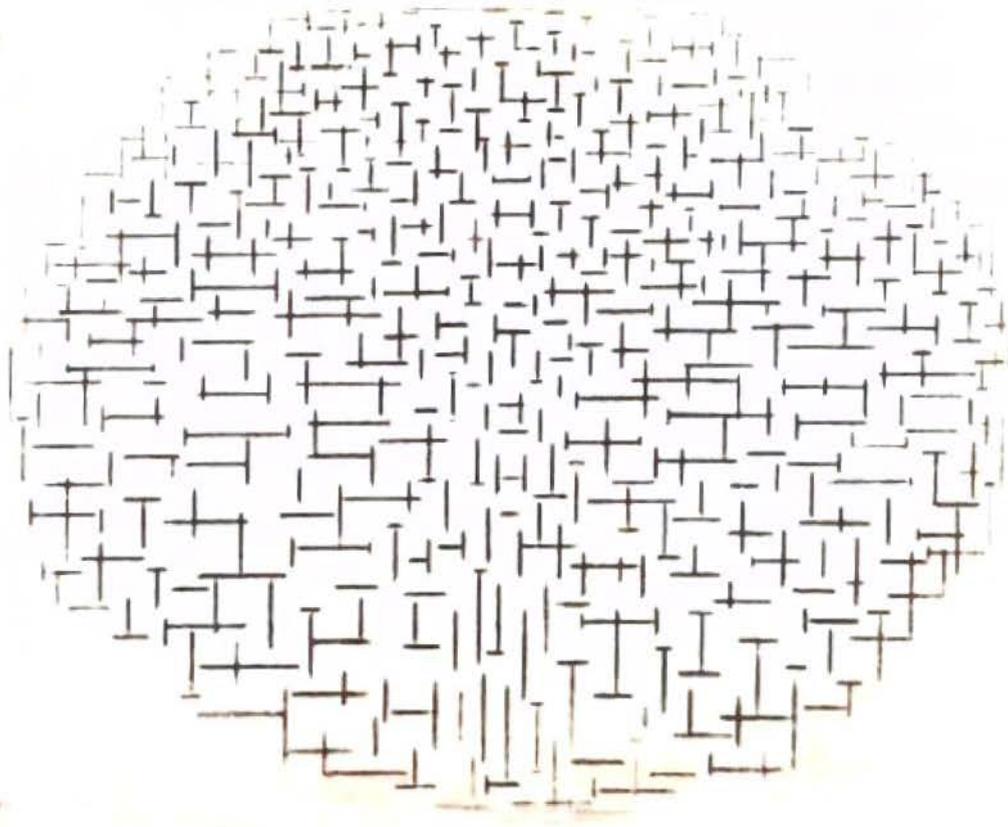


Figura 27: Piet Mondrian, *Composition n°10 (in black and white)*, 1915.

Fonte disponível em:

<http://www.artgallery.nsw.gov.au/sub/jcooper/artmaths/images/Mondrian_Comp_in_b&w.jpg>

Acessado em: 16/04/2008.

É importante salientar a influência visual que o próprio Brown tinha com relação ao escultor norte americano Alexander Calder e do pintor Jackson Pollock:

Meu primeiro pensamento sobre como fazer obras musicais no que eu chamo de condição de mobilidade, e que é agora chamado forma aberta, foram influenciados pelos *mobiles* do escultor americano Alexander Calder. Na mesma época, por volta de 1948, as pinturas e os métodos dos trabalhos de Jackson Pollock começaram a ser amplamente divulgados na América. Uma correlação que fiz – bem ou mal – entre estes dois artistas e das suas técnicas, estéticas e pontos de vista tem sido a minha principal motivação como artista e compositor desde essa época (Brown (1964) citado por Johnson (2002, p. 10).

Vale lembrar que assim como Feldman foi influenciado por Cage nos anos 50, Brown também segue determinadas tendências *cageanas* a respeito da escrita gráfica enquanto entidade independente e libertadora dos parâmetros tradicionais e da autoria. Em sua célebre entrevista a Roger Reynolds de 1962, John Cage alegou que a composição, a interpretação e a percepção do sonoro, não possuem nada em comum. Mais tarde, em várias ocasiões, ele desenvolveu este ponto de vista, propagando cada vez mais a independência da notação do compositor e suas intenções, assim como a maior independência na interpretação da escrita e a maior independência na escuta da composição e da performance. Naturalmente, neste caso os termos notação / composição, interpretação / performance e ouvir nada têm em comum com os seus significados tradicionais.

Voltando às peças gráficas de Feldman, observaremos *Projection 2* (figura 28), escrita em janeiro do ano seguinte à primeira *Projection*, em que passa a utilizar uma instrumentação mais rica – flauta, trompete, violino, violoncelo e piano – e com alguns detalhes relevantes, como a utilização de acordes na linha do piano, onde Feldman através do acréscimo de números – as caixas – indica a quantidade de sons que cada acorde irão possuir.

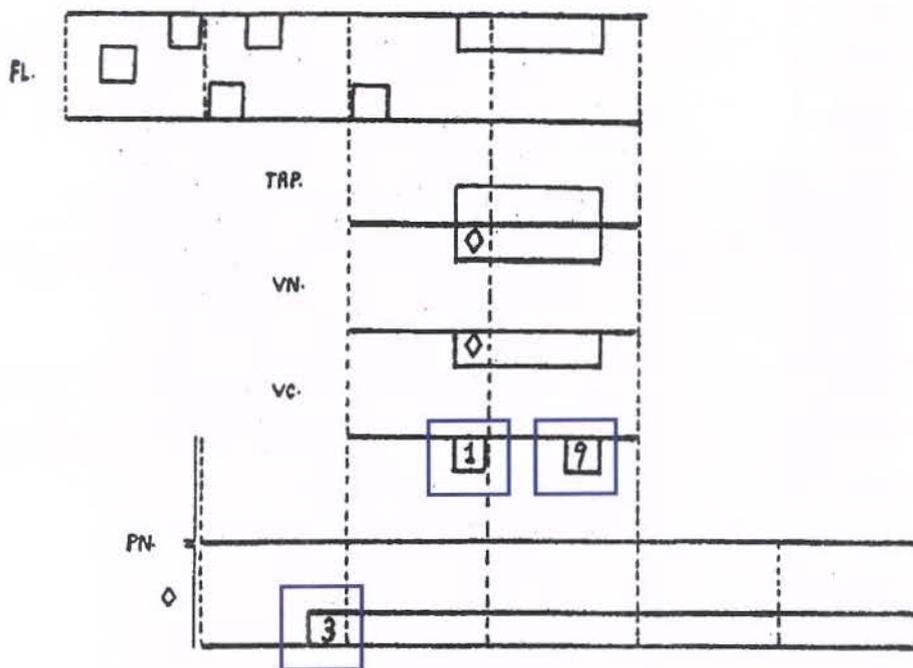


Figura 28: *Projection 2*. Excerto, p. 5. Copyright © by C. F. Peters Coporation.

No trabalho de doutorado de 2006 do pesquisador Brett N. Boutwell intitulado: *A Static Sublime: Morton Feldman and the visual, 1950-1970*. Boutwell aponta através de alguns exemplos da série das *Projections*, a maneira como Feldman mantinha o controle geral da textura em suas peças gráficas, ratificando as conclusões anteriores da análise feita por John Welsh e a declaração de Cowell – figura 29 e 30:

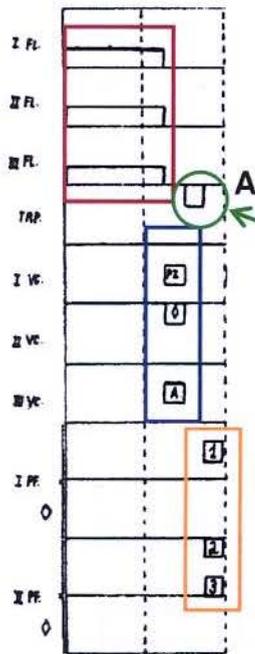


Figura 29: *Projection 5* (1951), início da peça. Copyright © by C. F. Peters Coporation.

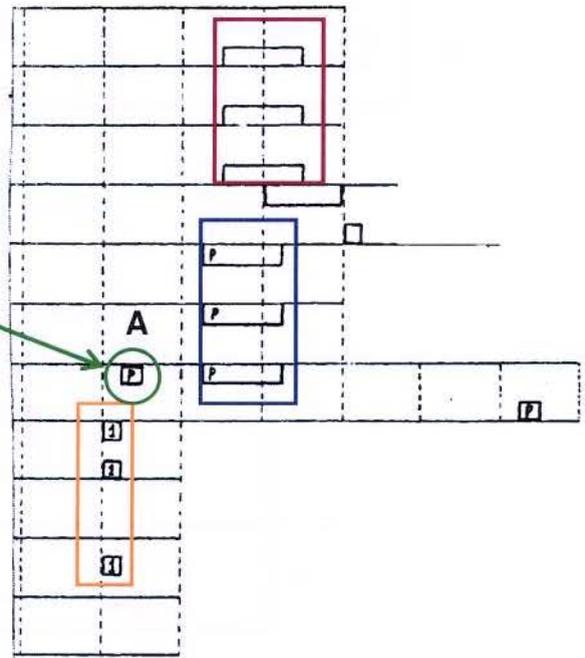


Figura 30: *Projection 5* (1951), excerto, p.3. Copyright © by C. F. Peters Coporation.

Nas figuras 29 e 30 vemos dois trechos de *Projection 5* de 1951, em que podemos notar uma clara divisão das texturas instrumentais: três flautas, trompete, três violoncelos e os dois pianos. Nota-se também uma direção – visual – composicional nos dois trechos acima, tanto vistos isoladamente, quanto quando os relacionamos um com o outro, já que o gesto inicial da peça se assemelha com o excerto posterior espelhado.

No exemplo 29 vemos no retângulo em vinho as flautas tocando juntas e na mesma extensão de tempo notas sustentadas, logo após aparecem os violoncelos (retângulo azul) atacando juntos em sonoridades diferentes – *pizzicato*, harmônico e arco e em seguida aparecem os pianos – retângulos amarelos. No exemplo 30, vemos um gesto instrumental parecido com o exemplo 29, mas em ordem instrumental contrária – primeiro os pianos, depois os

violoncelos e por último as notas sustentadas nas flautas. Podemos observar ainda entre estes dois exemplos, as notas destacadas pelos círculos em verde, em que entre a aparição dos violoncelos e dos pianos – figura 29 – o trompete tem uma nota curta, que se repete adiante – figura 30 – porém a nota curta aparece em *pizzicato* no violoncelo (A). As notas articuladas curtas e espalhadas na tessitura dos instrumentos têm uma predominância na série das *Projections*, transparecendo tanto influência de Feldman pela obra de Webern – principalmente na década de 50 – e da utilização de uma textura pontilhista, vinda da melodia de timbres – *Klangfarbenmelodie*, quanto dos procedimentos de um Pollock e das *brushstrokes* – golpes de pincel⁴⁰.

Se tomarmos três exemplos de composições da mesma época, mas com escritas diferentes, poderemos notar de forma mais contundente a maneira como Feldman estava tanto influenciado por uma textura “pontilhista” quanto preocupado com o controle das durações.

O primeiro exemplo – figura 31 – é *Extensions 3* para piano solo, em que notamos uma textura uniforme e padronizada com características pontilhistas na concepção dos materiais, já que eventos duracionais estão estritamente determinados.

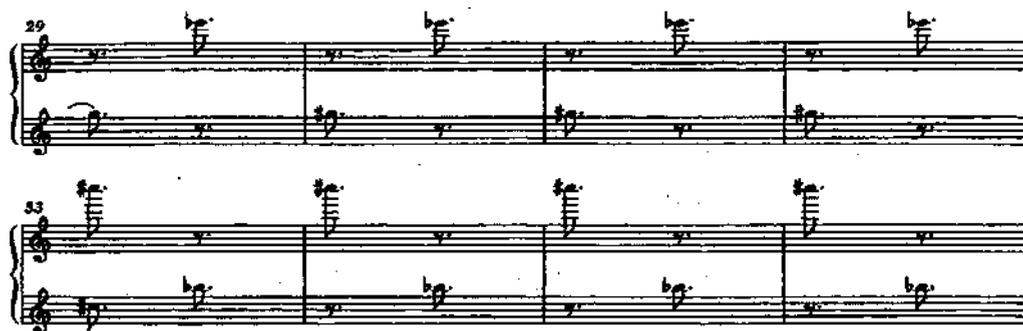


Figura 31: *Extensions 3*, para piano solo (1952), compassos de 29 a 36. Copyright © by C. F. Peters Coporation.

⁴⁰ A palavra *Brushstrokes* refere-se a abordagem de Pollock sobre suas telas: gotejando tinta, raspando o pincel, utilizando colheres, areia, vidro estilete... o termo é uma alusão a maneira que Pollock golpeava as suas telas com os pinceis.

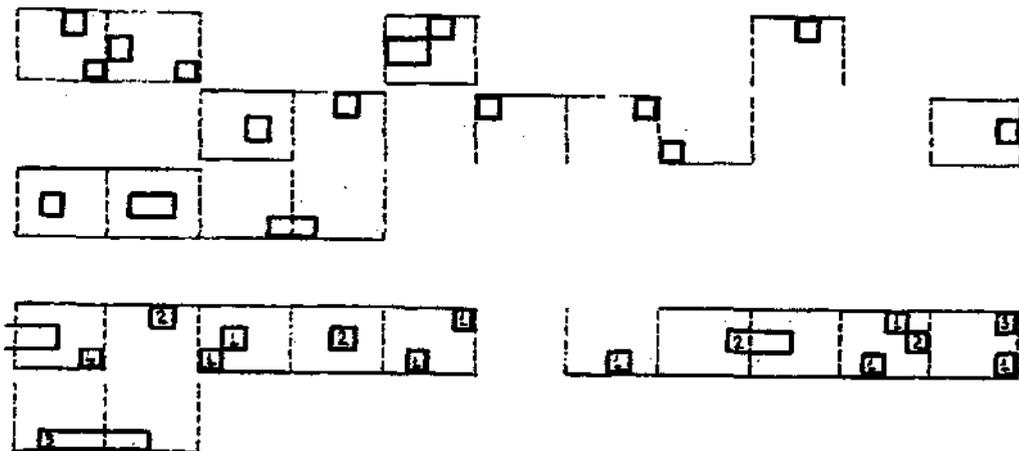


Figura 32: *Projection 4* (1951), excerto, p. 6. Copyright © by C. F. Peters Coporation.

O segundo exemplo é *Projection 4* – figura 32 – escrito em partitura gráfica, em que os mesmos parâmetros ressaltados no exemplo anterior podem ser identificados, porém com a seguinte observação: os materiais empregados, são mais assimétricos, e possuem uma textura em sobreposição, assim como no nosso próximo exemplo – *Extensions 4*, para três pianos (figura 33) – em que os elementos aparecem mais sobrepostos, sem que a relação som/silêncio – através do controle preciso das relações duracionais – seja perdida.



Figura 33: *Extensions 4*, para três pianos (1952-53), compassos 31 a 36. Copyright © by C. F. Peters Coporation.

Acabamos de exemplificar as influências de uma textura pontilhista – vinda de Webern – nas peças de Feldman no seu primeiro período composicional, mas não podemos ignorar a forte influência da pintura de Pollock nesta época (como já citamos anteriormente). Na verdade este é um dos momentos da obra de Feldman em que é mais notável as influências convergindo em sua produção, talvez pelo fato de Feldman ter somente 24 anos, sendo o mais novo entre os compositores e os pintores daquela época, e por estar de fato procurando o seu caminho.

Anteriormente – p. 85 – vimos Feldman declarar a Paul Griffiths que sua notação gráfica surgiu porque sua música estava se tornando mais complicada, e que ele não estava interessado em organizar tudo.

Esta afirmação não é totalmente verdadeira quando observamos os aspectos da duração e da textura em suas obras deste período, elementos estes que certamente ele estava interessado em organizar, como uma analogia à dimensão física da tela dos pintores:

Feldman (1981): Pollock colocou suas telas no chão e as pintou caminhando ao redor delas, eu ponho folhas de papel gráfico nas paredes; cada folha emoldurava o mesmo tempo de duração e de fato era uma estrutura rítmica visual – ver figura 24. O que me assemelhava a Pollock era a minha abordagem “por todo lado” em relação ao *tempo-tela* (Feldman (1981) citado por Friedman e O'Hara (2000, p. 147).

Esta relação tão forte de Feldman com a obra de Pollock surge a partir do convite que ele recebeu para escrever a música para o filme de Hans Nemuth sobre o trabalho de Pollock. Evidentemente, que a abordagem da notação gráfica não ocorreu imediatamente a Feldman, porque a música que ele escreveu para esse filme estava notada de forma convencional – porém pela afirmativa de Feldman que ele escreveu a partitura como “se eu estivesse escrevendo música

para coreografia”, se pode dizer que ele já estava pensando em paralelo com a técnica de pintura de Pollock (Mattis, 1998, pp. 165- 167). Como ele mesmo se afirmou posteriormente:

Pollock está fazendo uma coreografia muito bonita ao redor da tela, medindo, e à medida que a tinta cai, se torna uma pintura, se torna indistinguível..... o que ele está fazendo é em um sentido o que a coisa é” (Feldman (1976) citado por Johnson (2002, p. 193).

Na partitura do filme é difícil perder a característica *gestual* geral da escrita de Feldman, sugestiva dos gestos de Pollock ainda que precisamente nenhuma tentativa de coordenar música e imagens visuais tenha sido feita – Figura 34.



Figura 34: Trecho do manuscrito da partitura escrita por Feldman para a trilha do filme documentário de Hans Namuth e Paul Falkenberg's intitulado *Jackson Pollok*, 51. Fonte disponível em: <<http://ublib.buffalo.edu/libraries/units/music/exhibits/composerseyesummary.pdf>> Acessado em: 14/10/2008.

Ademais, da “dança” com a qual Pollock executava suas técnicas de derramar e gotejar tinta, talvez outros aspectos dos métodos de pintura aqui mostrados tenham exercido influência sobre Feldman. Pode-se perceber, em particular, a natureza marcadamente heterogênea da partitura de *Marginal*

Intersection (figura 35), que inclui não apenas uma grande orquestra com piano, xilofone e vibrafone, mas também guitarra amplificada, dois osciladores (um para alta frequência e outro para baixa), sons de efeitos sonoros gravados, pelo menos seis percussionistas com uma ampla seleção de instrumentos de madeira, vidro (ou pelo menos substitutos quebráveis) e objetos de metal (potes de alumínio, etc.).

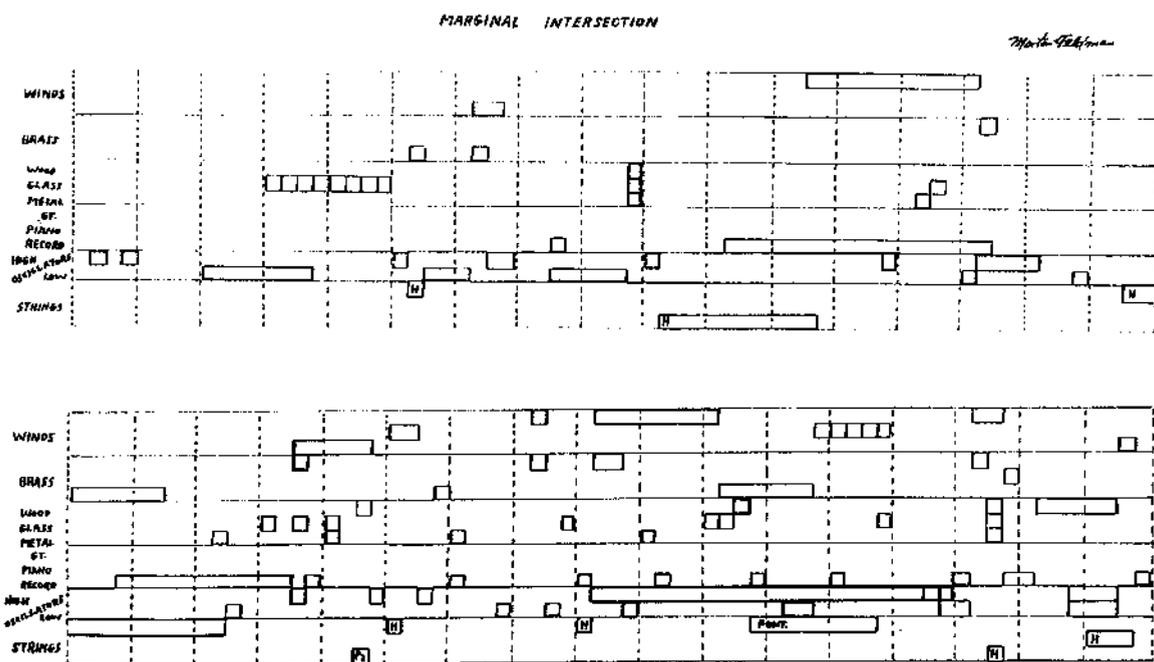


Figura 35: Primeira página de *Marginal Intersection* de 1951. Copyright © by C. F. Peters Coporation.

Nesse sentido Bernard citado em Johnson (2002) comenta que a instrumentação de *Marginal Intersection* parece ter reminiscência da mistura de materiais nas pinturas de Pollock e sua adoção por novas formas de aplicá-los iniciada no final da década de 40. Assim, diz Pollock:

Eu continuo a me afastar das ferramentas usuais dos pintores como cavalete, paleta, pincéis, etc. Eu prefiro paus, colheres, facas e pintura fluida gotejante ou uma massa pesada com areia, vidros quebrados e outros materiais estranhos adicionados (Pollock (1947), p. 546).

Boutwell em sua dissertação cita a influência de Cage neste aspecto da instrumentação (da escolha da percussão, efeitos...) escolhida por Feldman em *Marginal Intersection*. Boutwell compara a grade instrumental em *Marginal Intersection* com a grade da parte orquestral do *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* (1950- 51) de John Cage – figura 36.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	
folho #1: favors woodwinds	A														favors flute
	B														favors oboe
	C														favors clarinet
	D														favors bassoon
folho #2: favors brass	E														favors trumpet
	F														favors horn
	G														favors trombone
	H														favors tube
folho #3: favors percussion	I														favors wood
	J														favors metal
	K														favors skin
	L														favors misc.
folho #4: favors strings	M														favors vn. 1
	N														favors vn. 2
	O														favors viola
	Q														favors cello

Figura 36: Concerto for Piano Prepared and Chamber Orchestra (1950- 51).

Observando a parte da percussão, notamos como Cage fez uso de uma gama de instrumentos: pele, madeira, metal e *miscellaneous percussion* – instrumentos de percussão variados – assim como na parte de Feldman. Além da instrumentação, o *layout* da parte também demonstra uma semelhança com *Marginal Intersection*.

Olhando uns cinqüenta e oito anos para trás, Feldman opinou que a notação gráfica era estilisticamente bastante adequada “para o tempo no qual foi escrita”, embora ele não houvesse proposto começar um estilo. Porém, teria sido claramente um erro persistir nesse estilo uma vez que o seu tempo – no ponto de vista de Feldman – já havia passado e seus problemas haviam começado a aparecer, como relata em 1962 no texto intitulado *Liner Notes*:

Após diversos anos de música gráfica eu comecei a descobrir sua falha mais importante. Eu permitia não só liberdade ao som – eu libertava o intérprete também. Eu não pensava o gráfico como uma improvisação, mas como uma aventura sônica totalmente abstrata (Feldman (1962) citado por Friedman e O’Hara (2000, p. 6).

Para Feldman a liberdade dada ao intérprete através da notação “não-convencional” – como Feldman se refere – trazia à sua música um problema de ordem idiomática na sua execução. Deste modo, ele declara: “minha notação não-convencional repetia clichês históricos na sua execução” (Feldman (1982) citado por Gagne e Caras (1982, p. 169), de forma que uma notação mais precisa poderia prevenir.

Ele também se deu conta de que tinha algo quase que definido em mente, afinal, quando ele define suas grades gráficas: “Você tem um senso de propriedade sobre ela, como a forma com que Jackson Pollock teria tido através do olho uma sensação da escala das coisas” (Feldman (1982) citado por Villars (2006, p. 122). Durante o período de 1953- 58, Feldman tentou retornar à notação

precisa, porém achou bastante insatisfatório depois da experiência com as grades gráficas. A notação precisa era “muito unidimensional”; era como “pintar uma figura onde em algum lugar tem sempre um horizonte.... é sempre necessário “gerar” o movimento – ainda não havia plasticidade suficiente” (Feldman (1962) citado por Friedman e O’Hara (2000, p. 6). Foi nesse mesmo tempo que aparentemente começou a sentir-se insatisfeito com a instrumentação, que parecia ficar no caminho do som propriamente dito. Como ele mesmo colocou: “Era como se tendo provado um pouco de liberdade (*na notação gráfica*), eles (*os sons*) agora quisessem ser realmente livres” (Feldman (1972) citado por Friedman e O’Hara (2000, p. 110), *grifo nosso*).

Qual foi a solução?

3.2 1957- 65: A LIBERDADE DAS DURAÇÕES

Entre os anos de 1957 e 1958, Feldman experimentou no Sanders Theatre junto à David Tudor e John Cage, a elaboração de uma série de experiências de escrita para piano solo, gerando em si, o germe estilístico de escrita musical que ele trabalharia nos anos 60 (Boutwell (2006, p. 153). Segundo Steven Johnson no verbete **Feldman, Morton** do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Johnson afirma que *Piece for 4 Pianos* (1957) introduz a técnica descrita como “*Tempo Não Sincronizado*” (Johnson (2001) citado em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2.ed. (2001, p. 650). Boutwell por sua vez, afirma que a técnica descrita como “*Tempo Não Sincronizado*” foi na verdade preconizada pela peça para piano *Two Pianos* (1957) – figura 37 – da mesma forma que esta encontra ressonância numa peça escrita por Feldman em 1953 intitulada *Intermission 6*, peça escrita de forma não usual comparada as

peças que Feldman escrevia na época, em que podemos perceber as alturas fixadas e as durações indeterminadas – figura 38.



Figura 37: *Two Pianos* (1957).

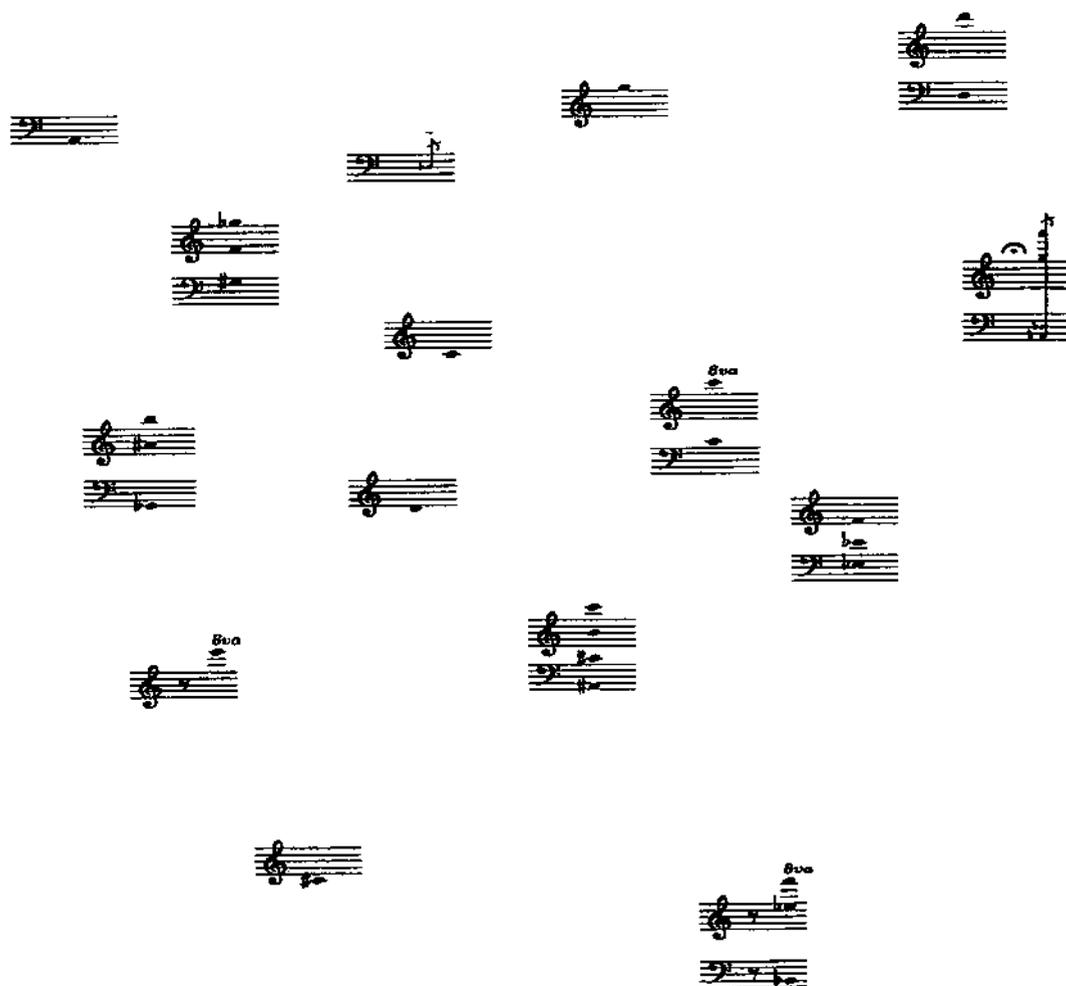


Figura 38: *Intermession 6* for 1 or 2 pianos (1953). Copyright © by C. F. Peters Coporation.

Bernard (2002) destaca o modo como Feldman passa a operar esta forma de escrita no início dos anos 60, precisamente entre 1957-62, momento em que ele parece ter alcançado uma solução razoável:

As peças de Feldman desse período efetivamente revertem a liberdade e constrangimentos de suas primeiras peças gráficas: as notas são especificadas, porém a duração, dentro do que se pode chamar “limites razoáveis”, é deixada para quem está interpretando a peça. Implícito nas partes simultâneas das partituras de Feldman desse período está a condição de que nenhuma parte deverá cair muito para trás ou se aventurar muito adiante das outras (Bernard (2002) citado por Johnson (2002, p. 195).

Um exemplo típico dessa estratégia que envolve uma instrumentação maior que a de *Two Pianos* e, aparentemente melhor resolvida no aspecto da escrita, é de *For Franz Kline (1962)*, cuja primeira página é mostrada na figura 38.

Em um trabalho dedicado à memória de um pintor cujos trabalhos mais maduros foram realizados quase que inteiramente em preto e branco – já que este considerava a cor como “uma intromissão” – a instrumentação que Feldman escolheu pode inicialmente parecer incongruente para uma peça dedicada a Kline.

FOR FRANZ KLINE

Maria R. L...

The musical score consists of six staves. The top staff is for Horn (HN), followed by Soprano (SOPRANO), Piano (PN), Chimes (CHIMES), Violin (VN), and Viola (VC). The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The score features long, sustained notes and chords, often with dynamic markings like 'Pizz' (pizzicato) and 'Arco' (arco). The music is characterized by a sparse, minimalist texture with long intervals between notes.

Figura 38: *For Franz Kline* (1962). Copyright © by C. F. Peters Coporation.

No trabalho escrito por Bernard, ele traz uma análise muito pertinente sobre o trecho transcrito acima, que vale a pena comentarmos:

Em primeiro lugar Bernard destaca três elementos principais que fazem a composição de *For Franz Kline* comportar-se em ressonância à pintura de Kline, embora sua combinação instrumental – trompa, soprano sem texto, piano, chimes, violino e violoncelo – possa parecer num primeiro momento muito “colorida”:

- Uma razão do efeito curiosamente neutro é que os instrumentos não são utilizados como tradicionalmente aparecem na literatura orquestral e da maneira como os identificamos normalmente: as partes consistem em notas únicas, sustentadas por duração de tempo variáveis, ou acordes isolados, e na linha do soprano, podemos perceber ainda, que as notas são separadas por saltos geralmente grandes.

- Outra razão é o nível dinâmico uniforme e em *p* – piano – que contribui na desenfaturação dos ataques, suavizando por sua vez, as diferenças que podem surgir entre instrumentos.
- Por último ele destaca como fator mais importante o tipo de combinação vertical que formam os instrumentos e a voz, nenhum dos quais são reconhecíveis como convencionais. O ouvido de Feldman absolutamente original, em cuja música as sonoridades nos forçam a um exercício quase sempre frustrante de tentar identificar qual instrumento está na região mais grave, mais agudo e qual está no registro médio, quais combinações instrumentais estão se fundindo, quais estão se anulando ou se complementando.

Bernard continua: De fato, na primeira sonoridade as notas mais graves e mais agudas são C4 e F#7 tocados pelo violino com surdina em *pizzicato* e pelo piano, respectivamente, nenhum dos dois com muito poder de sustentação (*o violino por ser tocado em pizzicato, um toque de articulação mais curto enfatizado pela surdina e o piano por estar escrito num registro onde a energia física do som é menor do que comparado aos seus registros médio e grave*). Uma vez que a nota do violino desaparece, a barreira grave passa para a nota na trompa em surdina, um semitom acima, mais essa nota também rapidamente desaparece, deixando três notas sustentadas: D4 no chimes, E5 no soprano e F5⁴¹ no violoncelo (em harmônico com surdina). Na terceira “parte temporal” (*considerando que a cada nota escrita no sentido vertical da parte, esta representa uma parte do tempo*), D7 no violino (em harmônico), faz uma breve aparição, remotamente “dublado” D4 (*no chimes*) e momentaneamente, altera levemente o seu equilíbrio com as duas outras notas que soam nesse momento; na quarta “parte temporal” a voz E5 desaparece, enquanto D_b 4 na trompa com surdina, reaparece. Um pouco mais tarde

⁴¹ Bernard considera a nota resultante do harmônico artificial sobre a nota F3 no violoncelo, já que este soa duas oitavas acima da nota que está sendo tocada em harmônico. Esta classificação com relação as alturas, serão empregadas durante o trecho transcrito do texto de Bernard.

(partes 6-8), voz, violino e violoncelo se movem para notas graves mais próximas, embora não ao mesmo tempo; enquanto isso trompa e piano também se movem para o grave, mas a ordem das partes de sonoridade a sonoridade, de cima a baixo, está sob constante alteração (Bernard (2002) citado por Johnson (2002, p. 197, *grifo nosso*).

Somando as constantes alterações e o nível dinâmico consistentemente em *piano*, a qualidade anônima da origem do som é preservada ao máximo, ao gosto de Feldman; ao mesmo tempo é óbvio que essa orquestração tem um “peso” instrumental combinado – outra vez para usar as palavras de Feldman vistas anteriormente no capítulo 2.5 – que são bem distintas, senão particularmente *coloridas*.

Em outras palavras, não é que os instrumentos não podem ser reconhecidos e distinguidos uns dos outros, simplesmente suas qualidades únicas estão longe de ser a coisa mais importante sobre eles. Referindo-se às palavras de Feldman – capítulo 2.5 – o objetivo era utilizar os instrumentos apenas para articular o pensamento musical e não interpretá-lo. Nesse sentido, *For Franz Kline*, pode ser ouvida como uma analogia a uma pintura em preto, branco e nuances de cinza. Em outro sentido, os silêncios medidos das partituras de Feldman são algo como o branco nas pinturas de Kline que é pintado exatamente como o preto (som) e, portanto, possuem a mesma importância.

A qualidade do silêncio nesse trabalho é inseparável da qualidade do som, nos quais as sonoridades são marcadamente hierarquizadas pelo fato de um, dois, três ou mais instrumentos soarem ao mesmo tempo (provavelmente porque, em parte, é raro que as notas soem ao mesmo tempo, ainda mais atacadas ao mesmo tempo). Isso tende a trazer tudo, incluindo os silêncios, para o mesmo plano aural – assim como o plano de figura de Kline tende em direção ao bi-dimensional.

3.3 1963 - 69: ESTABELECENDO CERTO CONTROLE

Outra forma de escrita proposta por Feldman nos anos 60, mais especificamente entre 1963 e 1965, estabelece um modo de controle mais rígido à indeterminação proposta em 57, através de modificações (acréscimos) muito sutis à forma de escrita vinda de *Two Pianos*. Um excelente exemplo destas sutis modificações de escrita pode ser observado num trabalho contemporâneo à peça *Franz Kline*, que é a peça *De Kooning* (1963), na qual podemos notar uma abordagem um pouco diferente de Feldman com relação ao problema das durações – figura 39.

DE KOONING

John Feldman
(1963)

The image shows a musical score for the piece 'De Kooning' by John Feldman, composed in 1963. The score is arranged in two systems, each containing seven numbered measures. The instruments listed on the left are Horn (HN), Percussion (PERC.), Piano (PH.), Violin (VN), and Violoncello (VC). The notation is dense and complex, featuring many rests and dynamic markings such as 'A.C. 8a', 'VIB', 'PH.', 'SER.', and 'A.C. 6'. Dotted lines connect notes across staves, indicating polyphonic or contrapuntal relationships. The overall style is minimalist and experimental, characteristic of Feldman's work from this period.

Figura 39: *De Kooning* (1963). Copyright © by C. F. Peters Coporation.

A primeira página de *De Kooning*, assim como em *Franz Kline*, as notas aparecem especificadas e as durações são apenas aproximadas; porém há agora uma seqüência definida de entradas, procedendo de acordo com a trajetória das linhas pontilhadas e as simultaneidades intencionais são claramente indicadas com linhas sólidas verticais terminando em setas.

Silêncios são apenas “virtuais” – ou seja, cada nova entrada em seqüência deverá ser feita apenas quando o som precedente começa a desvanecer – até a terceira e quarta páginas da partitura, pois em quatro locais específicos o silêncio completo do conjunto é reforçado com medidas estritas, barras duplas com fórmulas de compasso e indicações metronômicas. Não existem barras como essas em nenhum outro lugar nesse trabalho (figuras 40a e 40b).

The image displays two systems of musical notation for the percussion and string sections of the score for *De Kooning*. The top system covers measures 14, 15, and 16. The percussion part (PERC) includes snare drum (Sn), tom-tom (Tm), and cymbal (Cym) parts. The string parts (VI, VII, VC) are also shown. Vertical lines with arrows indicate specific rhythmic entries and simultaneities. The bottom system shows measures 17, 18, and 19, with similar notation for PERC and VI parts. Metronomic markings such as $(\text{♩} = 16)$ and $(\text{♩} = 12)$ are present at the bottom of the systems.

Figura 40a: *De Kooning* (1963), p. 3. Copyright © by C. F. Peters Coporation.

Figura 40b: *De Kooning* (1963), p. 4. Copyright © by G. F. Peters Coporation.

Como podemos ver nas figuras 39, 40a e 40b a trajetória das linhas pontilhadas e sólidas é segregada, naquilo que pode ser chamado de frases, numeradas em série (exceto pela primeira frase, por alguma razão), e geralmente terminando com uma fermata. À primeira vista, as linhas de conexão parecem ser supérfluas, porém não o são pelo menos por duas razões. A primeira é que elas possibilitam ao compositor fazer a distinção entre o sucessivo e o simultâneo sem recorrer às linhas em barra. A segunda diz respeito ao modo como parecem ser na página da partitura – uma série de gestos angulares e diversificados

(coloridos). Nesse contexto é que se constituem as “frases”. A aparência sobressalente, refletida em sua realização sônica, é mais remanescente dos desenhos que das pinturas – perfeitamente apropriado para a maioria dos artistas de New York, que consideravam os dois meios intimamente relacionados, até ao ponto da inseparabilidade (Feldman (1971) citado em Friedman e O’Hara (2000, p. 99).

A composição de Feldman coincide com o final de um período de seis anos identificado pelo crítico Thomas Hess, como um período de simplificação para Willem De Kooning, quando as “formas se tornaram poucas.... maiores, mais simples” e as cores “mais concentradas em contrastes primários” – isso comparado a De Kooning na metade dos anos 50, quando a “superfície é abarrotada com formas.... uma pilha de ambiguidade em cima de ambiguidade” (Hess, 1968, p. 47). Abaixo, nas figuras 41 e 42, podemos observar muito claramente o período descrito por Hess na figura 42 em contraste as pinturas dos anos 50, figura 41.



Figura 41: Gotham News, 1955. Fonte disponível em: www.cs.mcgill.ca/.../film/images/dekooning.jpg



Figura 42: Untitled XIII, 1987.

Em uma entrevista concedida em 1963, De Kooning – talvez no mesmo espírito de simplificação – afirmou que o “conteúdo é um vislumbre de algo, um encontro como um flash. É muito pequeno – conteúdo muito pequeno” (De Kooning (1963) citado em Johnson (2002, p. 199). Em outra ocasião ele referiu-se a si mesmo como um “observador escorregadio” (Hess, 1967, p. 9). Observações feitas anteriormente sobre superfície e profundidade no trabalho de De Kooning também são relevantes, em particular aquelas sobre os saltos de uma forma para outra e as passagens “impossíveis”. Essas qualidades estão inscritas nos gestos da peça de Feldman, continuamente começando e parando abruptamente, como cortes.

Também em 1963, Feldman escreveu *Piano Piece (to Philip Guston)* um trabalho cuja partitura não chega a duas folhas grandes de papel manuscrito. Outra vez as notas estão especificadas, mas as durações aparecem aproximadas (o tempo indicado pode ser tomado para sugerir a duração da peça de mais ou menos dois ou três minutos, embora isso articularia bastante na interpretação das muitas fermatas que ocorrem). Feldman comentando sobre *Piece (to Philip Guston)* declara ter explicitamente o desejo de transmitir nessa peça a qualidade do “toque”: “é uma peça que está muito envolvida com o tato se você a interpreta” (Feldman (1976) citado por Johnson (2002, p. 199), *grifo nosso* – figura 43).

A observação de Feldman citada anteriormente a respeito: “da sensação efêmera do lápis na minha mão” – ver p. 81 – nos traz uma indicação da importância do tato para ele, já que esta era a qualidade que expressava a individualidade.

A questão continua em minha mente por todos estes anos: Até que ponto você abre mão do controle, mas ainda mantém aquele último vestígio onde se pode reconhecer o seu próprio trabalho? (Feldman (1965) citado em Friedman e O'Hara (2000, p. 30).

Piano Piece (to Philip Guston)

Morton Feldman
(1963)

Extremely soft. ♩ = 66 - 88

The image displays the first page of the musical score for 'Piano Piece (to Philip Guston)' by Morton Feldman. The score is written for piano and consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The tempo is marked 'Extremely soft' with a quarter note equal to 66-88 beats per minute. The music is characterized by sparse, delicate textures and frequent use of dynamic markings such as '8va' (octave up) and '8ba' (octave down), which are indicated by upward and downward arrows above and below notes. The notation includes various rhythmic values, including quarter and eighth notes, and rests, creating a complex, layered sound. The overall mood is quiet and contemplative.

Figura 43: *Piano Piece (to Philip Guston)*, 1963 – página 1. Copyright © by C. F. Peters Coporation.

O toque é esse “último vestígio”: vestígio que Mondrian, na anedota de Feldman, descobriu que não podia preservar se tentasse pintar com tinta spray as áreas de cores sólidas na pintura ao invés de usar o pincel. Na visão de Feldman, isso era porque o ato de Mondrian de esconder as pinceladas nessas áreas de ostentação uniforme “apenas revelavam mais claramente o tato, a pressão, o tom único de sua performance” (Feldman (1965) citado em Friedman e O’Hara (2000, p. 30).

Os resultados colocavam o observador em um espaço entre a superfície e a profundidade: “As pinturas de Mondrian parecem ser pintadas de longe, mas devem ser observadas de muito perto para não ver a borda da tela” (Feldman (1967) citado em Friedman e O’Hara (2000, p.73). Não é sem fundamento dizer que o tato, nesse sentido, também deve ter afetado De Kooning e Guston, já que eles admiravam grandemente o trabalho de Mondrian de modo similar. O ato de Mondrian em tentar mascarar aquilo que é marcadamente constitutivo na pintura, é a tentativa utópica e constantemente ambígua de Feldman em tentar mascarar o ataque dos instrumentos, as variações em suas músicas, a forma que elas acabam ganhando. Todas estas relações vistas ao longo do nosso trabalho, sem dúvida são o tato em Feldman.

Mas o que era o tato para Guston, no que diz respeito a Feldman especificamente na peça *Piano Piece*, e como ele se mostra? Dore Ashton percebeu como o trabalho de Guston e Feldman exercia influência mútua à medida que sua amizade se aprofundava: a “caligrafia pálida e trêmula” dos desenhos de Guston e pinturas do início dos anos 50 tem afinidade com as “composições delicadas e espaçadas de Feldman que eram quase inaudíveis”, uma afinidade que ambos, artista e compositor, perceberam (Aston, 1990, p. 94). À medida que os anos 50 avançavam e abriam caminho para os anos 60, ambos sofreram mudanças de estilo: Guston para uma aparência “em bloco mais pesada”, já vista anteriormente, e Feldman distante do aleatório e em direção a uma posição mais “controlada”, pelo menos no que diz respeito a alturas. Ainda

assim, aspectos essenciais de seus trabalhos os levaram a ter os primeiros contatos que permaneceram intactos, pelo menos durante esse tempo. Um incidente relatado por Feldman em 1971, mostra Guston trabalhando de forma que parece haver impactado a Feldman incisivamente. Um dia, cochilando no estúdio de Guston, enquanto o esperava terminar para saírem para jantar, acordou repentinamente. Como o próprio Feldman relata a história:

Guston ainda estava pintando, parado quase que em cima da tela, perdido nela, na verdade muito perto para vê-la, sua única realidade era o sentimento inato do material que ele estava usando. No momento em que acordei, ele golpeou a tela, depois virou para mim, confuso, quase rindo porque ele estava confuso, e disse com um certo humor, "Onde está?" (Feldman (1967) citado em Friedman e O'Hara (2000, pp. 75- 76).

Bernard comentando esta passagem de Feldman diz:

...que o movimento repentino de Feldman surpreendeu a Guston, desorientando-o momentaneamente fazendo com que ele perdesse seu lugar: quer dizer, perdesse contato com o ato de pintar. O que impressionou a Feldman naquele momento foi a conclusão de que o tato, pelo menos naquele momento do processo de trabalho de Guston, era muito mais importante do que ser capaz de ver o que ele estava fazendo (Bernard (2002) citado por Johnson (2002, p.201).

Em *Piano Piece*, encontramos características como: intermitente progresso, constantes mudanças de registro, articulações isoladas no registro agudo através de notas lentas e ocorrências irregulares dos acordes com fermatas. Tais características podem envolver também o tato, porém mais revelador no ponto de vista do tato de todas estas características é o espaçamento entre os acordes no teclado, para cada mão e para as duas mãos

juntas. Eles são altamente matizados: não há um espaçamento normativo de nenhum tipo. Análogo à pintura de Guston, onde cada pincelada é diferente (embora a pressão de aplicação busca ser sempre a mesma), em Feldman não se encontra nenhuma variação dinâmica, nenhuma diferença no ataque. Entretanto, o efeito desta peça está muito longe de ser estático, pois não existe nada padronizado no seu progresso.

Outro elemento relevante que vale ser considerado é a fermata que aparece no terceiro pentagrama – uma fermata “silenciosa” por assim dizer – servindo de precursora para o resto do trabalho: esses dispositivos são usados com maior frequência a partir desse momento. O aumento da escassez de som resultante poderia ser tomado como uma analogia ao método de pintura de Guston, uma vez que é adicionado cada vez menos material à medida que a pintura chega ao fim.

CAPÍTULO 4

**1970 – 1987: A VOLTA À ESCRITA
CONVENCIONAL / *CRIPPLED*
*SYMMETRY***

Em 1952, John Cage na conferência na Juilliard School of Music ressaltava algo interessante da música do amigo Morton Feldman, declarou:

Ele não está pre-ocupado com a continuidade porque ele sabe que qualquer som dá seqüência a qualquer outro. Seus trabalhos em papel de música não são essencialmente diferentes daqueles em gráficos, pois, quando escreve as notas e os valores, ele o faz direta e inesitantemente, sem se envolver com a idéia de fazer uma construção de natureza lógica. Seu trabalho faz-me lembrar de um poema de Emily Dickinson: Na insegurança, jazer é qualidade que assegura a alegria.

(Cage (1952) citado em Duprat e Campos (1985, p. 100).

A declaração de Cage afirmando que a música escrita por Feldman em “papel de música” não tem essencialmente diferença dos seus trabalhos em “gráficos” nos parece um tanto proféticas se considerarmos que Feldman ainda não tinha, até aquela época, uma produção consistente em partituras “tradicionais”, senão poucas peças de influência “pontilhista” como as *Extensions* – vistas anteriormente.

Cage parece de maneira muito sensível captar a direção que Feldman tomava enquanto compositor quando fala de sua despreocupação por continuidade, da sua relação direta e sem hesitação com o som, da busca dele em não se envolver em construções lógicas, tendo a segurança de estar realizando uma busca verdadeira pelo sonoro. Esta declaração profética de Cage sintetiza em muito a música de Feldman do início dos anos 70, época conhecida como *estilo tardio*⁴² de Feldman, que havia emergido totalmente em trabalhos como *String Quartet* (1979).

Em 1978 – um ano antes à composição de *String Quartet* – Feldman compõe uma peça na qual ele apresentou uma forma diferente de escrita em

⁴² Entende-se por estilo tardio, as peças de caráter mais padronizados, compostas por Feldman a partir dos anos 70. Este período também é marcado pelo aumento temporal significativo em suas peças, por exemplo, *String Quartet* (1979) com aproximadamente 6 horas de duração.

“papel de música”. Esta peça intitulava-se *Why Patterns?* – para glockenspiel, piano e flauta – em que ele experimentou uma maneira radical de utilização de padrões rítmicos, harmônicos e melódicos, não utilizados por ele até então. *Why Patterns?* é precursora de uma técnica empregada por Feldman baseada na “combinação dos padrões *encontrados* nos tapetes feitos à mão pelos nômades da Turquia e Ásia Central e da técnica de repetição empregada pelo pintor Jasper Johns chamada de *Crosshatch Painting*” (Johnson, 2002, p. 219 – grifo nosso).

No texto escrito por ele em 1981, intitulado *Crippled Symmetry*⁴³, Feldman menciona o trabalho de Johns e traça um paralelo entre a repetição/padrão e *Crosshatch Painting* / tapetes orientais.

Em 1983 Feldman volta a utilizar a técnica preconizada em *Why Patterns?* na peça intitulada de *Crippled Symmetry* para flauta/flauta baixo, vibrafone/glockenspiel e piano/celesta, peça que será o foco deste capítulo e o nosso objeto de análise. Observando *Crippled Symmetry*, poderemos notar importantes ferramentas composicionais usadas por Feldman na junção entre os tapetes nômades d’Anatolia e a *Crosshatch Painting*, técnica esta que o compositor chamou de *Crippled Symmetry*, mesmo nome que leva a peça que iremos analisar e do texto escrito por ele em 1981.

Tanto o texto que acabamos de nos referir, quanto o artigo escrito por Steven Johnson, intitulado *Jasper Johns and Morton Feldman: Why Patterns?*⁴⁴, além do trabalho de Philip Gareau – *La musique de Morton Feldman ou le temps en liberté* – serão material base da presente análise, além de outros trabalhos complementares.

A escolha de *Crippled Symmetry* vem do fato de que a peça escrita por nós cujo título demos *Sombras Sobre o Encoberto II* (2007 -2008) baseia-se em alguns dos parâmetros técnicos de *Crippled Symmetry* revelando uma das

⁴³ Traduziremos *Crippled Symmetry* por Simetria Manca ou Cambaleante. *Crippled Symmetry* aparecera em nosso texto em três situações distintas, uma como referência do texto escrito por Feldman em 1981, outra referindo-se à peça escrita em 1983 e, por último, como uma das técnicas de manipulação de padrões utilizados por Feldman.

⁴⁴ Johnson, Steven. *The New York Schools of Music and Visual Arts*. New York, 2002, Routledge, pp. 217-247.

estratégias composicionais mais originais da escrita composicional de Morton Feldman.

4.1 MORTON FELDMAN: CARPETES E JASPER JOHNS

Feldman em seu texto intitulado *Crippled Symmetry* escreve:

Minha música é influenciada pelo método do uso da cor, no qual este é usado em um artifício essencialmente simples, e isso me fez questionar a natureza do material. Qual o melhor modo de acomodar a cor musical? Padrões.

Mais adiante no mesmo trecho Feldman continua:

A Tela do Johns é mais uma lente onde somos guiados por seu olho conforme viaja, onde a maré – um pouco diferente um pouco a mesma – traz à mente o que disse Cage sobre “imitar a natureza na maneira da sua operação.” Estas pinturas criam por um lado a concretude que associamos com a arte padronizada e por outro lado, uma poesia abstrata de não saber sua origem (Feldman (1981) citado em Friedman e O’Hara (2000, p. 139).

O trecho acima confirma sua relação: tapetes/Johns. Feldman comenta sua atração por uma série de pinturas em que Johns explora a repetição e a simples abstração de padrões como base às suas telas. Johns chama estas telas de *Crosshatched Paintings*. Estas pinturas não representativas e impessoais permitiram a Feldman concentrar-se no processo de criação, sugerindo a ele novas possibilidades para o uso da repetição de padrões, em particular a noção de Johns com relação à “variação do foco dos olhos” (Johnson (2002, p.220): ver um pouco embaralhado, sem ter a certeza exata se está vendo uma repetição ou não – figura 44.



Figura 44: Jasper Johns, *Usuyuki*, 1979 - 1981, oil on canvas, 22 3/8 x 43 3/8 s
Collection of Samuel and Ronnie Heyman, Courtesy Gagosian Gallery.
Fonte disponível em: <http://starr-art.com/exhibits/johns_usuyuki/usuyuki-scroll.html>
Acessado em: 16/4/2008.

Feldman também ressalta a qualidade das cores nos tapetes nômades conhecidos como *abrash* – como vimos no capítulo 2.1, p. 38 – que também traz este ver “embaralhado”, já que não se percebe exatamente as nuances da matiz das cores nos tapetes. Assim, é como sentir uma vibração difícil de identificar, vinda de “dentro” das cores – figura 45.



Figura 45: Tapete nômade Turco.

Ao falar de um dos primeiros tapetes que adquiriu, Feldman diz o porquê de chamá-lo de “Jasper Johns rug”: “Tabuleiro de damas sem nenhuma organização aparente da cor, porém existiam padrões.” (Feldman (1981) citado por Friedman e O’Hara (2000, p. 138). Feldman sugere ter encontrado neste tapete uma intuição para aplicar algo dali em suas composições. Tanto os quadros de Johns que envolviam o uso de padrões, quanto as variações idiomáticas de cores e formas dos tapetes foram importantes nas reflexões conceituais de cor instrumental e tempo. Eles representaram importantes ferramentas composicionais à escrita de Feldman.

É oportuno em nossa análise destacar que os elementos advindos dos tapetes/Johns foram constituintes na escrita de *Crippled Symmetry*. Levantaremos quatro parâmetros básicos que servirão de ponto de partida em nossa análise:

- Andamento, Dinâmica
- Articulação do Tempo
- Timbre
- Complexos Sonoros

4.2.1 CRIPPLED SYMMETRY: ANDAMENTO E DINÂMICA

Se observarmos a página inicial de *Crippled Symmetry* perceberemos claramente como andamento e dinâmica estabelecem elementos importantes na constituição de uma superfície sonora sem marcas significativas – figura 47.

CRIPPLED SYMMETRY

Morton Feldman

The image shows the first page of the musical score for 'Crippled Symmetry' by Morton Feldman. It features three staves: Flute (FL.), Vibraphone (VIB.), and Piano (PF.). The tempo is indicated as 63-66. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ped.' and '1/2 ped.'. The VIB. part is marked '(no motor)'. The PF. part includes figured bass notation and pedal markings.

Figura 47: Morton Feldman, *Crippled Symmetry*, 1983. Copyright © by Universal Edition.

A indicação metronômica inicial determina um andamento entre 63 e 66 semínimas por minuto, onde não se encontra no decorrer de uma hora e meia de peça aproximadamente, nenhum tipo de alteração neste andamento, nenhum tipo de indicação de *rallentandos*, *accelerandos*, *rubatos*... nem divisão em seções.

No aspecto dinâmico, a peça não apresenta nenhuma indicação, mas podemos concluir observando as orientações de dinâmica em Feldman no sentido

de mascarar o ataque dos instrumentos, somado ao que vemos em outras peças da mesma época em que aparecem indicações de que a dinâmica em *Crippled Symmetry* deve ser orientada pela sutileza dos pianos – *p* – que também não se alteram durante toda a música.

4.2.2-1 CRIPPLED SYMMETRY: ARTICULAÇÃO DO TEMPO

Mesmo Feldman não utilizando uma precisão matemática para escrever suas obras ele emprega muito bem as seqüências rítmicas organizadas, que trata como durações organizadas, já que ele não acredita no ritmo. Numa conferência em Middelburg em 1985 Feldman disse: “Para mim, o ritmo não existe. Eu falo em primeiro lugar: ritmo é qualquer coisa” (Feldman, 1998, p.109)⁴⁵. É importante sublinhar que esta afirmação não representa o pensamento de Feldman no aspecto visual da partitura (já que esta assemelha ao ritmo) mas no aspecto perceptivo da música⁴⁶.

Feldman compartilha das convicções de Mondrian ao citá-lo na epígrafe do seu texto *Crippled Symmetry*: “Eu aproveito pintar as flores, não o bouquet, pois uma simples flor no tempo pode expressar melhor toda a estrutura plástica” (Feldman (1981) citado por Friedman e O’Hara (2000, p. 134). A resposta de Feldman para o tempo no final dos anos 70 e início dos 80 será a utilização dos padrões da *Cripple Symmetry* – como já comentamos:

⁴⁵ Ritmo para Feldman é a simples divisão métrica (“matemática”) dos tempos, enquanto que duração para ele tem relação com a história acústica do som e sua energia, assim como a percepção da mesma.

⁴⁶ Lembrando que a predileção de Feldman pelo termo duração ao invés de ritmo já foi abordada no capítulo 2.3 – Duração / Atemporalidade – p.44- 50.

Os tapetes Orientais dão uma idéia de uma música que eu já estou compondo recentemente, para conservar uma simetria desproporcional, a partir de uma série rítmica simetricamente assimétrica (cambaleante, manca) e utiliza: 4:3, 6:5, 8:7, etc., como ponto de partida (Feldman (1981) citado por Friedman e O'Hara (2000, p. 135).

Em *Crippled Symmetry*, Feldman apresenta ainda algumas formas de utilização de padrões ritmicamente orientados⁴⁷:

- *Moldura Vertical*: consiste em trabalhar um padrão simétrico de textura harmônica dentro de uma moldura (entre pausas) que varia a memória temporal, sem, contudo, perder a natureza simétrica do padrão utilizado – figura 48.

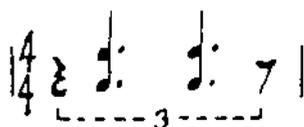


Figura 48: *Moldura Vertical*.

- *Alteração do Impulso do Padrão*: seqüência simples de notas, por exemplo, quatro semicolcheias como num padrão construído em um compasso 4/4, modificado pelo acréscimo de uma fusa, passando a ser escrito num compasso 9/32, modificando o impulso inicial do padrão – figura 49.



Figura 49: *Alteração do Impulso do Padrão*.

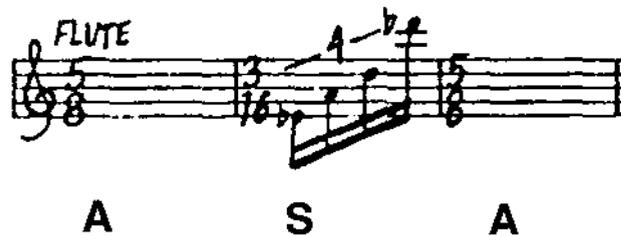
⁴⁷ Os exemplos apresentados a seguir são todos retirados do texto *Crippled Symmetry*, onde nem todos fazem parte da peça que estamos aqui analisando, porem exemplifica procedimentos utilizados na composição da mesma.

- *Crippled Symmetry*: o modelo sofre pequenas alterações assimétricas a cada ciclo, causando pequenos deslocamentos em relação ao objeto inicial – figura 50.

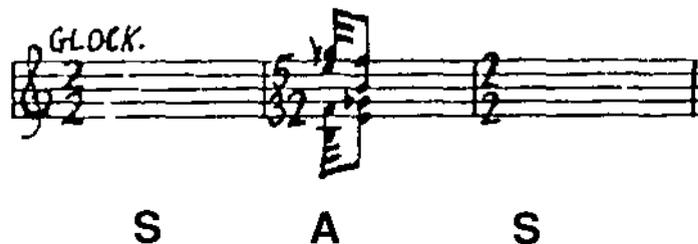


Figura 50: *Crippled Symmetry*.

Feldman amplia o uso da *Moldura Vertical* – figura 48, utilizando um jogo de simetria e assimetria. Uma moldura assimétrica (**A**) num gesto simétrico (**S**):



Moldura simétrica (**S**) para um gesto assimétrico (**A**):



Outro procedimento destacado por Feldman é a sua "obsessão em reiterar acordes – distribuindo e sobrepondo em quatro diferentes velocidades⁴⁸" (Feldman (1981) citado por Friedman e O'Hara (2000, p. 141)



Figura 51: Morton Feldman, *String Quartet*, 1979. Copyright © by Universal Edition.

Além dos procedimentos específicos com padrões, observaremos em *Crippled Symmetry* a forma como Feldman desenvolveu a montagem das partes na criação de uma textura advinda da combinação do rígido e do flexível. Apresentaremos, a seguir, o processo de montagem de *Crippled Symmetry* em uma comparação ao processo encontrado nas *Crosshatch Paintings* de Jasper Johns realizada por Steven Johnson.

⁴⁸ No exemplo específico dado por Feldman é utilizado quatro diferentes velocidades, porém Feldman nem sempre utiliza quatro velocidades diferentes para um modelo reiterativo, já que este varia dependendo do número de vozes instrumentais que ele trabalhou.

4.2.2-2 AS CROSSHATCH PAINTINGS

Steven Johnson faz um conjunto de comentários sobre a primeira *Crosshatch Paintings* de Johns, intitulado *Scent*, 1973- 74 – figura 52 – que ressaltam a intenção de Johns com relação ao “o foco mutante (mudança) do olho” – tirar o foco da superfície da tela chamando à atenção para a percepção (Johnson (2002, p. 220).

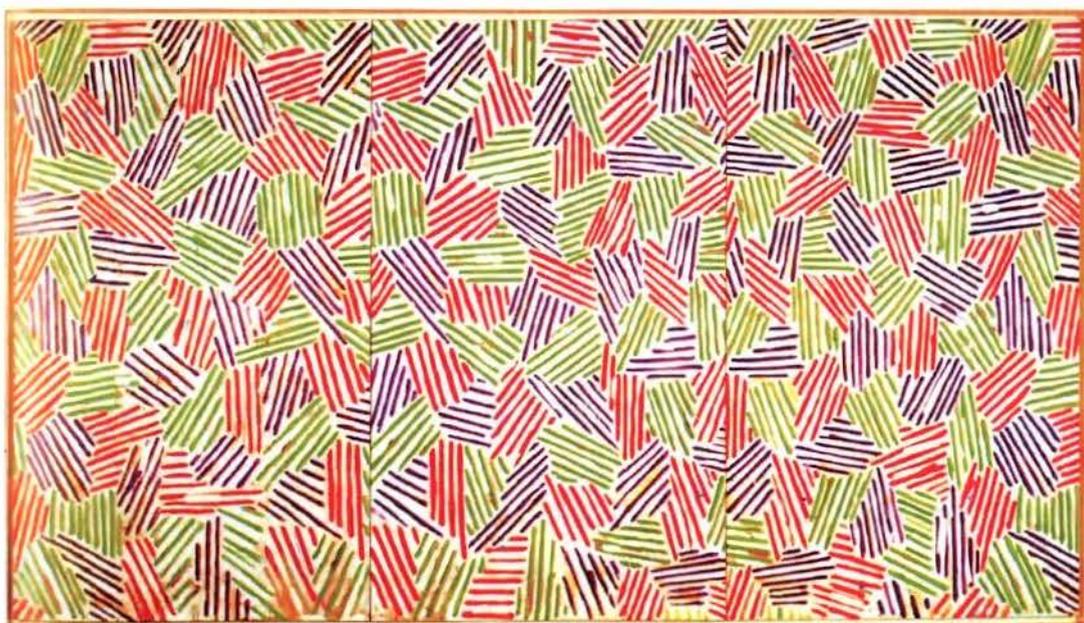


Figura 52: Jasper Johns, *Scent*, 1973-74. Collection Ludwig, Aachen.
Fonte disponível em: <<http://www.artchive.com/artchive/J/johns/scent.jpg.html>>
Acessado em: 15/07/2007.

Scent é composto de três painéis em que aparentemente acreditamos estar vendo uma única superfície entre elas, porém não são. Da esquerda para a direita os painéis apresentam diferenças de textura:

- Painel esquerdo: encáustico – pigmento derretido em cera quente, proporcionando uma superfície granular e sem brilho – opaca
- Painel central – óleo sem verniz em tela não betumada, tendo o efeito de uma tela de um brilho sutil
- Painel da direita – óleo com verniz numa tela betumada, onde o brilho desta é intenso.

Deste modo Johnson afirma haver uma intenção de Johns em propor uma progressão visual da tela de *Scent* através do uso dos materiais – partindo de uma textura “desinteressante”, opaca, rumo a uma textura brilhante, chamativa (Johnson (2002, p. 219-220). O que chama a atenção em *Scent* é o fato de que uma tela que apresenta um material tão padronizado, apresenta também uma direção visual. Esta estratégia de Johns foi que influenciou o modo como Feldman trabalhara a montagem das partes de peças como *Crippled Symmetry*, isso é, Feldman utiliza padrões simples e não contrastantes em uma montagem direcional seccionada, pois se observarmos mais atentamente *Scent*, veremos que os três painéis não são a única direção visual, existe também uma outra direção seccionada.

Michael Crichton em *Jasper Johns* (1984), analisa *Scent* apresentando como Johns a seccionou e montou – figura 53:

As cores iguais nunca se encontram, a não ser entre as três telas, as repetições dos padrões dos “feixes de cores⁴⁹”. Os padrões estão agrupados em subseções verticais dispostos em ABC – CDE – EFA, em que a primeira subseção – A – do painel da esquerda é igual a última subseção do painel da direita; a última subseção do painel da esquerda – C – é igual a primeira subseção do painel central; e a terceira subseção do painel central – E – é igual a primeira subseção do painel da esquerda. Esta forma de montagem, repetindo as seções nas extremidades entre os painéis, também é uma forma de orientação da visão,

⁴⁹ Os feixes de cores são os grupos de linhas de cores iguais.

tornando a tela menos plana (achatada) e mais cilíndrica, continua (Crichton (1984) citado por Johnson (2002, pp. 221-222).

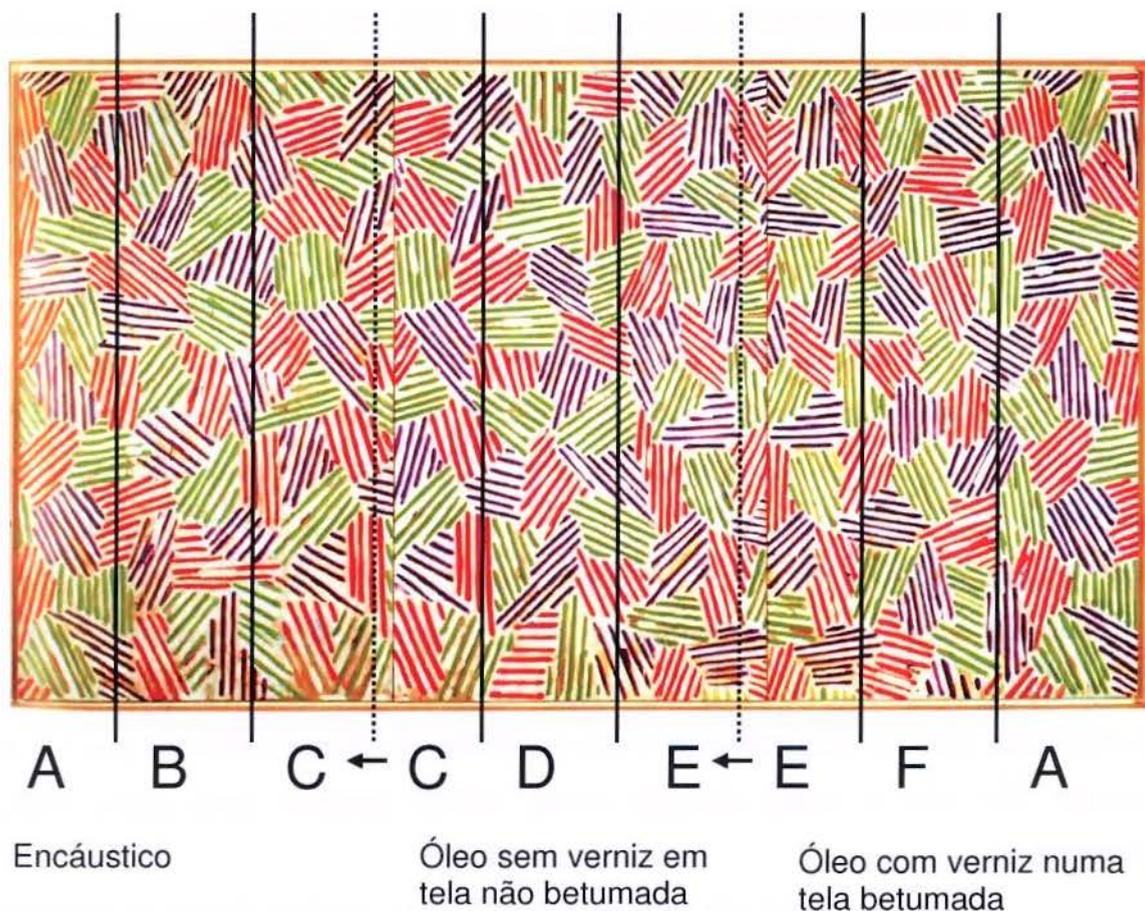


Figura 53: Jasper Johns, *Scents*, estrutura da tela.

Johns desenvolve em outra série de quadros intitulados *Usuyuki* outras formas de permutação e montagem em seus quadros, sempre na busca de orientar padrões de repetição perceptíveis, porém flexíveis. Esta ambigüidade entre fixidez e flexível foi que levou Feldman a compor *Why Patterns?* e mais tarde *Crippled Symmetry*, em que é nítido o método de segmentação deste e a relação com Johns. Veremos agora as características de cada uma das doze segmentações que compõem *Crippled Symmetry* e a maneira que estas aparecem dispostas.

4.2.2-3 SEGMENTAÇÃO EM CRIPPLED SYMMETRY

– Primeira Seção:

CRIPPLED SYMMETRY

Morton Feldman

FL. 63-66 (A) (A) (A)

(B) (no motor)

VIB. ped. →

PF. ½ ped. →

CEL. ped. →

FL. 6

GLOCK. (GLOCK.) (A.V.)

PF. 4 4 ½ ped. →

Figura 54: Morton Feldman, *Crippled Symmetry*, 1983. Primeira página, continuação. Copyright © by Universal Edition.

O trecho inicial apresenta pelo menos duas das operações de padrões que vimos no início do capítulo 5.2.2-1:

- *Crippled Symmetry* – Nos compassos 3, 5 e 7 – (A) – da linha da flauta escritos em 9/16, vemos como Feldman altera o modelo composto por uma colcheia pontuada mais três colcheias, alterando a posição da colcheia pontuada. Primeiro no compasso 3 ela aparece na terceira colcheia, no compasso 5 aparece na segunda colcheia e no compasso 7 na quarta (última) colcheia do padrão – figura 54.
- *Alteração do Impulso do Padrão* – Na linha do vibrafone podemos notar que o padrão é composto por um grupo de cinco semicolcheias (primeiro compasso 5/16) que aparece sendo reiterado até o final da figura 54 – (B). Mas o que chama a atenção, é que a cada reiteração ele é deslocado no seu impulso inicial pelo acréscimo de uma pausa de semicolcheia – primeiro o padrão é deslocado uma semicolcheia, depois uma colcheia, depois uma colcheia pontuada e assim por diante – figura 54.

O trecho inicial também apresenta, além destas operações mais pontuais, uma operação de ordem estrutural muito importante que é o processo de segmentação (o nosso maior interesse neste tópico), pois Feldman apresenta em cada parte instrumental, diferentes padrões baseados sobre o mesmo material harmônico – como veremos adiante. Porém, não é só isso, ele apresenta estes padrões em diferentes relações duracionais, geradas pelas diferentes fórmulas de compasso em que elas estão escritas e pelas repetições desiguais de cada parte – figura 55.

Seção I:

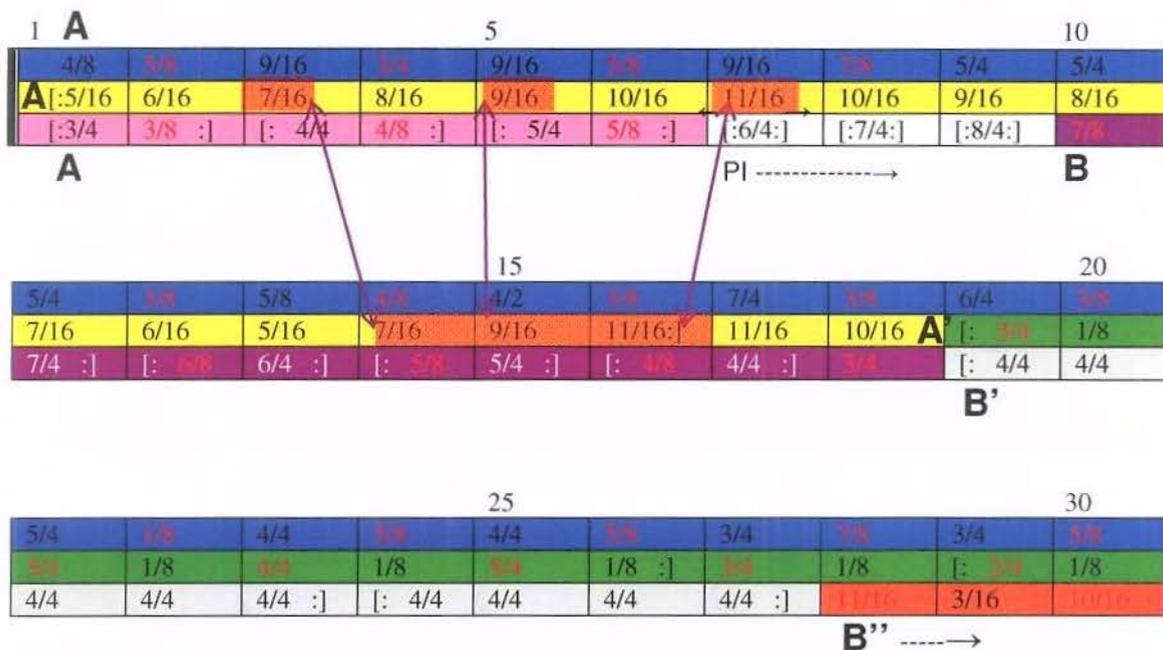


Figura 55: Estrutura do início da primeira seção em *Crippled Symmetry*.

Na figura 55 podemos observar mais atentamente as mudanças de fórmulas de compasso e suas repetições, além do comportamento do material harmônico/melódico, em que as diferentes cores das linhas representam grupos de padrões distintos e os números em vermelho os compassos de “pausas”⁵⁰. Esta forma inicial de operação traz uma dessincronização que perdura por toda a peça, porém, como veremos logo na próxima seção, o modo de escrita das demais seções não obedece necessariamente à escrita da primeira seção. Esta seção inicial possui 360 compassos, representando a maior seção de toda a peça.

⁵⁰ É importante ressaltar que o fato de os padrões terem distinções, não significa que eles possuam características radicalmente contrastantes, mas apenas, que apresentam modelos modificados, muitas vezes sobre o mesmo material.

Seção II:

IA				365				370	
3/16	1/8	3/16	4/4	3/16	3/8	3/16	1/2	3/16	5/8
IA 3/16	1/8	3/16	4/4	3/16	3/8	3/16	1/2	3/16	5/8
3/16	1/8	3/16	4/4	3/16	3/8	3/16	1/2	3/16	5/8
IA				375				380	
3/16	3/4	3/16	7/8	3/16	4/4	3/16	9/8	3/16	5/4
3/16	3/4	3/16	7/8	3/16	4/4	3/16	9/8	3/16	5/4
3/16	3/4	3/16	7/8	3/16	4/4	3/16	9/8	3/16	5/4
PI				385 IA/ret.				390	
3/16	11/8	3/16	6/4	3/16	11/8	3/16	5/4	3/16	9/8
3/16	11/8	3/16	6/4	IA/ret. 3/16	11/8	3/16	5/4	3/16	9/8
3/16	11/8	3/16	6/4	3/16	11/8	3/16	5/4	3/16	9/8
				IA/ret.					
				395				400	
3/16	4/4	3/16	7/8	3/16	3/4	3/16	5/8	3/16	1/2
3/16	4/4	3/16	7/8	3/16	3/4	3/16	5/8	3/16	1/2
3/16	4/4	3/16	7/8	3/16	3/4	3/16	5/8	3/16	1/2
				405 IA				410	
3/16	3/8	3/16	1/4	3/16	1/8	3/16	1/4	3/16	3/8
3/16	3/8	3/16	1/4	IA 3/16	1/8	3/16	1/4	3/16	3/8
3/16	3/8	3/16	1/4	3/16	1/8	3/16	1/4	3/16	3/8
				IA					
				415				420	
3/16	1/2	3/16	5/8	3/16	3/4	3/16	7/8	3/16	4/4
3/16	1/2	3/16	5/8	3/16	3/4	3/16	7/8	3/16	4/4
3/16	1/2	3/16	5/8	3/16	3/4	3/16	7/8	3/16	4/4
				425				430 PII →	
3/16	9/8	3/16	5/4	3/16	11/8	3/16	6/4	3/16	13/8
3/16	9/8	3/16	5/4	3/16	11/8	3/16	6/4	3/16	13/8
3/16	9/8	3/16	5/4	3/16	11/8	3/16	6/4	3/16	13/8
				IA/ret.					
				435				440	
3/16	7/4	3/16	13/8	3/16	6/4	3/16	11/8	3/16	5/4
3/16	7/4	3/16	1/2	3/16	5/8	3/16	3/4	3/16	7/8
3/16	7/4	IA 3/16	1/2	3/16	5/8	3/16	3/4	3/16	7/8

(a partir do 8º comp.)

Figura 57: Estrutura da segunda seção em *Crippled Symmetry*.

Nesta seção é possível perceber Feldman compondo como se toda parte fosse sincronizada, destacando logo no início, a não sincronia da mesma – figura 56 – (A). A mudança de textura e do perfil do material é outro fator evidente neste trecho, em que existe apenas a repetição de um único material melódico/harmônico, apresentado sempre em um compasso 3/16 entre pausas que variam – *Moldura Vertical*. A segunda seção é muito curta, principalmente se comparada com a anterior, tendo apenas 117 compassos. Outra característica que ela aponta é a visualidade latente, sobretudo nesta parte, como podemos ver na figura 58.

The image displays a musical score for four systems, each representing a different instrument: PF (Piano Forte), FL (Flute), and Glock (Glockenspiel). The notation is in 3/16 time. The first system includes a 'spad' marking and a handwritten note: '* it should be understood that this page (like the other) is not a synchronized score:'. The score consists of rhythmic patterns with vertical bars highlighting specific notes, illustrating the 'visualidade latente' mentioned in the text.

Figura 58: Exemplo do senso visual em Feldman no trecho da segunda seção.

– Terceira Seção:

Figura 59: Morton Feldman, *Crippled Symmetry*, 1983. Página 16. Copyright © by Universal Edition.

Seção III:

	IIA		480
	7/4	7/4	7/4
IIA	5/16	[: 4/4	5/4
	5/4	____5	Xs____
		[: 1/8	1/4 :]
	IIA		

	485								490
4/2	4/2	4/2	4/4	6/4	6/4	7/4	7/4	7/4	4/2
5/16	3/4	5/16	4/4	5/16	5/4	5/16	5/4	6/16	6/4
5/4	____5	Xs____	5/4	____5	Xs____	5/4	____5	Xs____	5/4
	[: 1/2	3/16 :]		[: 1/4	1/8 :]		[: 1/8	1/4 :]	

	IA'					495	500				
4/2	4/2	7/4	7/4	7/4	4/2	4/2	4/2	6/4	6/4	6/4	
7/16	6/4	8/16	6/4	9/16	7/4	10/16	7/4	11/16	7/4	10/16	
____5	Xs____		____5	Xs____		____5	Xs____	____5	Xs____	____5	
[: 1/2	3/16 :]	5/4	[: 1/4	1/8 :]	5/4	[: 1/8	1/4 :]	5/4	[: 1/2	3/16 :]	

505						1A''		510	
7/2	7/2	7/2	4/2	4/2	4/2	6/4	6/4	6/4	7/4
7/4	9/16	11/8	8/16	13/8	9/16	11/8	10/16	5/4	11/16
5/4	$\frac{5}{[: 1/4]}$	Xs $\frac{1}{8} [:]$	5/4	$\frac{5}{[: 1/8]}$	Xs $\frac{1}{4} [:]$	5/4	$\frac{5}{[: 1/2]}$	Xs $\frac{3}{16} [:]$	5/4

513	
7/4	7/4
4/2	3/4 :]
$\frac{5}{[: 1/4]}$	Xs $\frac{1}{8} [:]$

Figura 60: Estrutura da terceira seção em *Crippled Symmetry*.

Na terceira seção, Feldman apresenta um material bem contrastante com relação à segunda seção, um material harmônico/melódico mais complexo, contendo frases – entre os instrumentos – que apresentam relações duracionais bem distintas uns dos outros. A intervenção desta seção é outro aspecto interessante, pois ela não passa de uma página – 36 compassos.

– Quarta Seção:

Figura 61: Morton Feldman, *Crippled Symmetry*, 1983. Página 17. Copyright © by Universal Edition.

Seção IV (variação da Seção I):

		C' 515						520	
7/4	7/4	3/2	[: 3/2	5/4	3/2	5/4	3/4	3/4	
4/2	3/4 :	[: 3/4	3/2 :	[: 4/8	2/2 :	[: 3/4	3/2 :	[: 7/8	
5	Xs	:	3Xs	6/4	3Xs	5/4	3Xs		
[: 1/4	1/8 :	7/4	[:5/8:]		[:5/8:]		[:9/16:]	4/4	

E/tf. e rt. **B''''''**/rt.

Sup. um compasso (4/4)
525 530

5/4	3/8 :	5/4	[: 3/2	4/4	5/4	5/4	5/4	5/4	5/4 :
7/4]	[:5/8:]	F/tf. 3/2	[: 3/4	3/4	3/4 :	3/2	[: 3/4	3/4	3/4 :
3Xs	9/16	F/	[:5/8:]	[:9/16:]	[:5/8:]	[:5/8:]	[:9/16:]	[:5/8:]	[:5/8:]
[:5/8:]	:								[:5/8:]

Compasso sup. alterado

		C 535						540	
3/4	4/2	7/4	2/2	5/4	4/4	5/4	4/4	5/4	7/8
3/2	[: 7/8	7/4 :	[: 3/4	3/2 :	[: 4/8	2/2 :	[: 3/4	3/2 :	[:5/8:]
[:5/8:]	[:5/8:]	9/16::	9/16::	5/8::	5/8::	5/8::	5/8::	5/8::	5/8::

E **B''''''**

2º parte

Figura 62: Estrutura da quarta seção em *Crippled Symmetry*.

Na quarta seção notamos como Feldman reutiliza aspectos estruturais entre diferentes seções da peça, principalmente nos trechos em que as fórmulas de compasso com sua disposição e repetições são reaproveitadas de seções anteriores. A quarta seção é um exemplo de reutilização da estrutura e dos materiais harmônicos/melódicos de um trecho da primeira seção. No entanto, Feldman não repete simplesmente o trecho, ele efetua pequenas modificações nos materiais, as *Variações Escondidas* – vistas por nós no capítulo 2.1 *Mudança / Stásis*, p. 37 – e pequenas modificações estruturais através da *Crippled Symmetry* (técnica) – que veremos na próxima seção.

Esta forma de operação de Feldman é o modo como ele trabalha o que chamou de “*desorientação da memória*”, também visto por nós no capítulo 2.1 quando falamos de *Mudança / Stásis*. Neste capítulo transcrevemos uma citação de Feldman que exemplifica este modo de compor – pp 34- 35. Repetiremos a citação para ter uma melhor compreensão sobre este processo de reiteração:

Um acorde pode ser repetido três vezes, outra, sete ou oito – dependendo do quanto eu sinta que ele deve prosseguir. Logo em um novo acorde eu esqueceria o acorde reiterado antes dele. Depois eu reconstruo toda a seção: rearranjando a progressão anterior e mudando o número de vezes que um acorde em particular foi repetido. Essa forma de trabalhar foi uma tentativa consciente de “formalizar” a desorientação da memória. Acorde são repetidos sem nenhum padrão discernível. Nessa regularidade (embora haja leves graduações de tempo) há uma sugestão de que o que nós escutamos é funcional e direcional, porém rapidamente nos damos conta que é uma ilusão; um pouco como andar nas ruas de Berlim – onde todos os edifícios são parecidos, ainda que não sejam (Feldman (1981) citado por Friedman e O’Hara, 2000, pp. 137-138).

A quarta seção possui 108 compassos.

– Quinta Seção:

The image displays a musical score for the fifth section of Morton Feldman's *Crippled Symmetry*, 1983. The score is organized into two systems, each containing five staves. The instruments are Flute (FL.), Vibraphone (VIB.), and Piano (PF.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'ped.' and 'a.ped.'. The piano part features several boxed-in chordal passages, indicating specific harmonic structures. The overall layout is clean and professional, typical of a published musical score.

Figura 63: Morton Feldman, *Crippled Symmetry*, 1983. Páginas 20- 21. Copyright © by Universal Edition.

Seção V:

III A					635					640				
7/2	2/2	7/8	2/2	7/4	2/2	7/4	2/2	6/8	2/2	7/4	5/4			
III A	3/4	7/8	7/4	2/2	7/4	7/8	2/2	7/2	2/2	7/4	7/4			
3/2	7/2	3/2	7/4	3/2	7/8	3/2	7/4	3/2	7/4	3/2	7/8			
III A					645					650				
7/4	7/4	5/4	7/8	6/8	5/4	7/2	5/4	7/4	6/4					
6/8	5/4	7/2	5/4	7/4	5/4	7/8	5/4	7/2	7/4					
5/4	6/8	5/4	7/8	5/4	7/4	5/4	7/2	6/4	7/8					
655					660									
7/2	6/4	7/4	6/8	6/4	7/8	6/4	7/4	7/8	5/2					
6/4	7/4	6/4	7/8	6/4	6/8	6/4	7/2	5/2	6/8					
7/4	6/4	7/4	6/4	7/2	6/4	6/8	5/2	6/8	6/8					

Figura 64: Estrutura da quinta seção em *Crippled Symmetry*.

Feldman volta a escrever uma seção mais padronizada entre as partes, em que o senso visual aparece bem evidente, como na seção dois – figura 65.

The image displays a musical score for three instruments: Flute (FL.), Vibraphone (VIB.), and Piano (PF.). The score is organized into two systems. The first system includes a piano part with a circled section, a flute part, and a vibraphone part. The second system includes a piano part, a flute part, and a vibraphone part. Red highlights are used to emphasize specific rhythmic patterns and melodic lines across all parts. Pedal markings are present below the piano parts.

Figura 65: Visualidade e a Crippled Symmetry na quinta seção. Página 21. Copyright © by Universal Edition.

No exemplo da figura 65 nota-se no primeiro sistema, um jogo de *Molduras Verticais* tendo o compasso 5/4 como base (retângulos vermelhos) e uma seqüência distribuída de compassos 6/8, 7/8, 7/4 e 7/2. Ainda no primeiro sistema a linha da flauta e do vibrafone distribuem igualmente dois compassos 7/4, um compasso 6/8, um 7/8 e um 7/2 em ordens díspares, porém respeitando a quantidade de fórmulas de cada qualidade.

Na linha do piano encontramos uma quebra neste padrão, pois a fórmula de compasso que se encontra dobrado é o 7/8, em destaque. Já no sistema posterior, os três instrumentos distribuem diferentemente as mesmas fórmulas de compasso, dobrando igualmente a aparição do compasso 7/4. Este modo sutil de diferenciação é a expansão da *Crippled Symmetry* (enquanto técnica) que vimos sendo operada anteriormente em padrões, sendo utilizada agora na estrutura de uma parte. Podemos fazer esta análise quase que desconsiderando o fato das partes não estarem sincronizadas, por perceber que esta aparece escrita quase como um elemento autônomo, “uma colagem”. Vale destacar aqui, novamente, o pensamento em categorias, quando Feldman comentando um dos quadros de Rauschenberg, diz: “a pintura de Rauschenberg não era uma colagem, era outra coisa – algo mais” (ver p. 28), o que nos remete ao processo de montagem em *Crippled Symmetry*, que não é nem uma construção direcional de elementos orientados teleologicamente, mas também não é uma colagem de elementos esparsos e sem sentido. Ela é algo no meio, entre o indeterminado e o invariável. Numa analogia à pintura de Jasper Johns, estaria entre o fixo e o flexível.

A quinta seção possui 45 compassos.

– Sexta Seção:

Na sexta seção Feldman volta a utilizar elementos estruturais encontrados na primeira seção, voltando a apresentar *ritornellos*, porém a textura neste trecho se torna mais estática, com notas mais sustentadas, caracterizando

um tempo duracional mais logo entre os materiais – figuras 66 e 67. Esta seção é composta em 27 compassos.

Figura 66: Morton Feldman, *Crippled Symmetry*, 1983. Página 22. Copyright © by Universal Edition.

Seção VI (variação da seção I):

	676 C'				680
	[: 5/4	3/2	5/4	3/2	5/4
PIII/tf.	[: 3/4	3/4	3/4 :]	[: 2/2	2/2
	[: 1/2	1/2	1/2 :]	[: 3/4	3/4

F (6º compasso em diante)

	685 C' /tf.								690
3/4	3/4	5/4	3/8 :]	5/4	3/2	5/4	3/2	5/4	3/4
2/2	2/2 :]	[: 3/4	3/4 :]	L	3/2	3/2	3/2	3/2	3/2
1/2	[: 2/2	2/2	3/8 :]	[: 2/2	2/2	3/2 :]	[: 3/4	3/4	3/4 :]

Figura 67: Estrutura da sexta seção em *Crippled Symmetry*.

– Sétima Seção:

Figura 68: Morton Feldman, *Crippled Symmetry*, 1983. Página 23. Copyright © by Universal Edition.

Seção VII:

		IV A		705					710
5/4	3/8	3/2	3/2	3/2	3/2	3/2	3/2	3/2	3/2
3/2	3/2 IV A	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4
3/2		2/2	2/2	2/2	2/2	2/2	2/2	2/2	2/2

IV **A**

Figura 69: Estrutura da sétima seção em *Crippled Symmetry*.

Na sétima seção Feldman faz um pequeno jogo estrutural. Esta seção está dividida em duas partes (uma página em cada parte, contendo 27 compassos por página, somando um total de 54 compassos). Na primeira parte ele utiliza três fórmulas de compasso – 3/2, 3/4 e 2/2 – em que a cada linha que possui nove compassos, as fórmulas se alteram entre as linhas dos instrumentos. A fórmula que se encontra na linha superior (flauta) passa para baixo (piano) e assim por diante, como podemos ver abaixo:

- Primeira linha: FL.⁵¹ 3/2, VIB./GLOCK. 3/4 e PF. 2/2
- Segunda linha: FL. 3/4, VIB./GLOCK. 2/2 e PF. 3/2
- Terceira linha: FL. 2/2, VIB./GLOCK. 3/2 e PF. 3/4

A cada rodízio das fórmulas, o tempo duracional dos materiais também se alterna:

- Primeira linha: FL. Semibreve pontuada, VIB./GLOCK. Dois acordes em semínimas pontuadas e PF. Dois acordes em mínimas
- Segunda linha: FL. Mínima pontuada, VIB./GLOCK. Dois acordes em mínimas e PF. Dois acordes em mínimas pontuadas
- Terceira linha: FL. Semibreve, VIB./GLOCK. Dois acordes em mínimas pontuadas e PF. Dois acordes em semínimas pontuadas

⁵¹ FL. = flautas, VIB./GLOCK. = vibrafone e glockenspiel e PF = piano.

Na segunda parte desta seção – figura 70 – encontramos um jogo estrutural bem parecido com a primeira parte. Aqui ele novamente trabalha com três fórmulas de compasso – 3/4, 3/8 e 1/2. Estas fórmulas são derivadas da primeira parte, compreendendo a metade proporcional de cada fórmula de compasso da parte anterior: $3/2 \rightarrow 3/4$, $3/4 \rightarrow 3/8$ e $2/2 \rightarrow 1/2$. Da mesma forma que as fórmulas de compasso são modificadas por um processo subtrativo, a permutação destas na parte também se modifica.

É possível notar na figura 70 que elas aparecem modificadas a cada compasso. O modelo de permutação inicial é a mesma operada na primeira seção, a fórmula superior desce fazendo com que as demais subam, isso até o compasso 3. No compasso 4, ele reinicia o mesmo processo rotativo iniciando este pela última fórmula de compasso a rodar na primeira rotação – 3/8 – esta rotação ocorre até o compasso 7 onde ele inverte o movimento de rotação – a fórmula de baixo é a que sobe – até o compasso 9, a partir daí os movimentos de permutações se tornam bem variados.

Figura 70: Morton Feldman, *Crippled Symmetry*, 1983. Página 24. Copyright © by Universal Edition.

– Oitava Seção:

(A)

(a reminder that this page and what follows is not a synchronized score)

Figura 71: Morton Feldman, *Crippled Symmetry*, 1983. Página 25. Copyright © by Universal Edition.

– Nona Seção:

Figura 73: Morton Feldman, *Crippled Symmetry*, 1983. Página 30. Copyright © by Universal Edition.

Seção IX (variação da seção II):

935						VIA				940	
3/4	3/4	3/4	3/4 :]	3/4	3/4	7/4	3/16	13/8	3/16		
3/4	3/4	3/4	3/4 :]	3/4	3/4	7/4	3/16	13/8	3/16		
3/4	3/4	3/4	3/4 :]	3/4	3/4	7/4	3/16	13/8	3/16		
945						VIA				950	
6/4	3/16	11/8	3/16	5/4	3/16	9/8	3/16	4/4	3/16		
6/4	3/16	11/8	3/16	5/4	3/16	9/8	3/16	4/4	3/16		
6/4	3/16	11/8	3/16	5/4	3/16	9/8	3/16	4/4	3/16		
955						VIA				960	
7/8	3/16	3/4	3/16	5/8	3/16	1/4	3/16	3/8	3/16		
7/8	3/16	3/4	3/16	5/8	3/16	1/4	3/16	3/8	3/16		
7/8	3/16	3/4	3/16	5/8	3/16	1/4	3/16	3/8	3/16		

Figura 74: Estrutura da nona seção em *Crippled Symmetry*.

A nona seção (figura 73 e 74) é uma espécie de corte aparente na progressão “natural” da oitava seção. Aparente porque as partes não estão sincronizadas. A nona seção é uma seção curta (36 compassos) com um material bem contrastante com relação ao material anterior, com um tempo duracional bem curto dos padrões que a envolvem. Assim como na oitava seção, esta é uma parte bem padronizada, escrita como se as partes instrumentais fossem sincronizadas. Outra marca desta parte é a sua forma estrutural, que possui a mesma estrutura da segunda seção.

– Décima Seção:

The image displays a musical score for the tenth section of Morton Feldman's *Crippled Symmetry*, 1983. The score is arranged in two systems, each containing three staves for different instruments: B. FL. (Bass Flute), VIB. (Vibraphone), and CEL. (Celeste). The notation is complex, featuring various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings such as 'ped.' with arrows indicating pedal use. The first system shows the beginning of the section, and the second system continues the piece. The overall style is characteristic of Feldman's minimalist and experimental approach to composition.

Figura 75: Morton Feldman, *Crippled Symmetry*, 1983. Página 31. Copyright © by Universal Edition.

Seção X (variação da seção VIII):

vA''''								975		980	
9/8	3/16	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	
9/8	3/16	vB''3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	
9/8	3/16	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	
vC'								985		990	
3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	
3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	
3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	

Figura 76: Estrutura da décima seção em *Crippled Symmetry*.

A décima seção é praticamente uma volta à oitava seção temporariamente interrompida, mas se as partes estivessem sincronizadas. Da mesma maneira que Feldman reintroduz partes da primeira seção, com pequenas variações, estas também aparecem com variantes. A décima seção é bem mais curta que a sua “matriz” – oitava seção – tendo apenas 72 compassos.

– Décima Primeira Seção:

Figura 77: Morton Feldman, *Crippled Symmetry*, 1983. Página 33. Copyright © by Universal Edition.

Seção XI (variação da seção VII):

				1045	IV A				1050
3/4	3/4	3/4	3/4	2/2	2/2	2/2	2/2	2/2	2/2
3/4	3/4	3/4	3/4	3/2	3/2	3/2	3/2	3/2	3/2
3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4
				1055					1060
2/2	2/2	2/2	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4
3/2	3/2	3/2	2/2	2/2	2/2	2/2	2/2	2/2	2/2
3/4	3/4	3/4	3/2	3/2	3/2	3/2	3/2	3/2	3/2

Figura 78: Estrutura da décima primeira seção em *Crippled Symmetry*.

A décima primeira seção é a reutilização da primeira parte da sétima seção, tendo apenas 27 compassos.

– Décima Segunda Seção:

The musical score for Morton Feldman's *Crippled Symmetry*, 1983, page 34, is presented in two systems. Each system includes staves for Flute (FL.), Vibraphone (VIB.), Glockenspiel (GLOCK.), and Celesta (CEL.). The top system shows measures 1 through 10, and the bottom system shows measures 11 through 20. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Figura 79: Morton Feldman, *Crippled Symmetry*, 1983. Página 34. Copyright © by Universal Edition.

Seção XII (variação da seção VIII/X):

		vB'		1075				1080	
3/2	vB'	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4
3/4	vB'	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4
2/2	vB'	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4
		vD		1085				1090	
3/4		3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4
3/4		3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4
3/4		3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4

Figura 80: Estrutura da décima segunda seção em *Crippled Symmetry*.

A décima segunda e última seção é a reutilização do material padronizado da oitava e décima seção. Próximo ao final ficam apenas vibrafone/glockenspeal e piano.

Assim, podemos resumir as doze seções que formam *Crippled Symmetry* na seguinte disposição com relação aos materiais:

$$A - B - C - A' - D - A' - E - F - B' - F' - E' - F'$$

Destas seções algumas marcas significativas podem ser observadas:

- Direção que parte de um material mais denso e complexo rumo a um material menos denso e simples;
- Vemos uma construção entre seções, formada pela seguinte seqüência: Seções A e F – 3 aparições, Seções B e E – 2 aparições e Seções C e D – uma aparição cada;
- Parte de seções mais flexíveis (A, C e D) rumo a seções mais fixas (B, E e F), sendo que elas possuem um equilíbrio formal entre elas, as seis primeiras seções (salvo a seção B) de características flexíveis e as próximas seis seções fixas.

Na figura 81 vemos o comportamento dessincronizado entre as partes instrumentais e as proporções entre as segmentações.

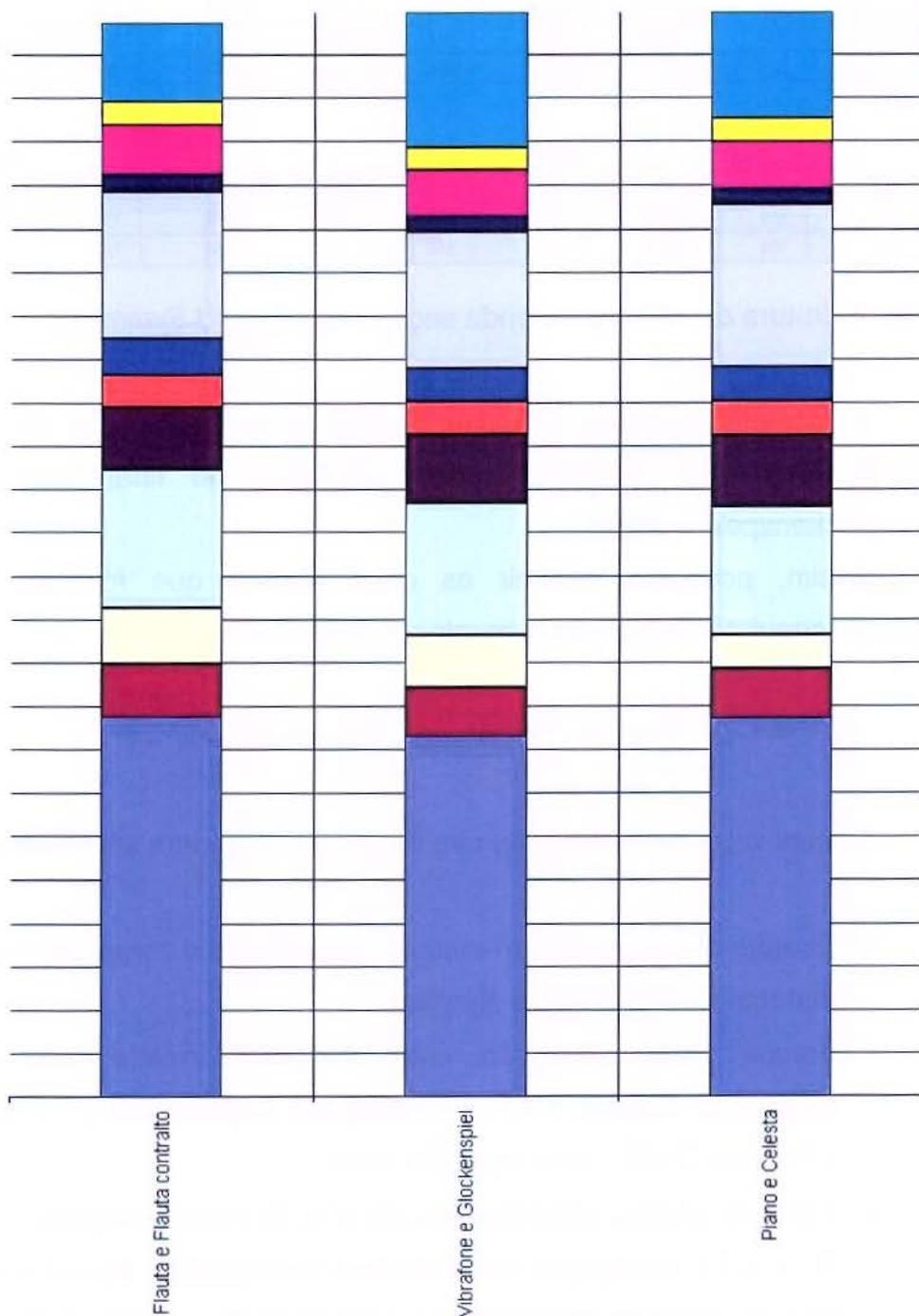


Figura 81: Diagrama dos padrões dentro das segmentações em cada instrumento de *Crippled Symmetry*.

Através do diagrama notamos que todas as partes se realizam enquanto textura mesmo com as defasagens entre elas, a não ser as seções 9 (de baixo para cima – azul escuro) – B' e 11 (de baixo para cima – amarelo) – E'.

4.2.3 CRIPPLED SYMMETRY: TIMBRE

O timbre em *Crippled Symmetry* também é um elemento muito importante. Isso se dá por conta de Feldman só ter utilizado formações instrumentais próximas a de *Crippled Symmetry* nas três peças que escreveu dentro desta técnica de segmentação – tabela 1.

OBRA	INSTRUMENTAÇÃO
<p><i>Why Patterns?</i> (1978) (Duração: 30 minutos)</p>	<p>Instrumentista 1: flauta e flauta contralto. Instrumentista 2: piano. Instrumentista 3: glockenspiel.</p>
<p><i>Crippled Symmetry</i> (1983) (Duração: 95 minutos)</p>	<p>Instrumentista 1: flauta e flauta baixo. Instrumentista 2: piano e celesta. Instrumentista 3: glockenspiel e vibrafone.</p>
<p><i>For Philip Guston</i> (1984) (Entre 4 e 5 horas)</p>	<p>Instrumentista 1: flautin, flauta, flauta contralto e flauta baixo. Instrumentista 2: piano e celesta. Instrumentista 3: glockenspiel, vibrafone, campana e marimba.</p>

Tabela 1: Instrumentação dos trios *Why Patterns?*, *Crippled Symmetry* e *For Philip Guston*, de Morton Feldman.

Sem dúvida, “o peso instrumental” desta formação foi fundamental para o resultado desejado por Feldman neste modo de escrita. A combinação de uma instrumentação em que os timbres percutidos – vibrafone/glockenspiel e piano/celesta – se assemelham, dando um efeito de fusão quase ilusória, e um instrumento de sopro de amplas possibilidades como a flauta, principalmente com a ampliação da extensão de sua tessitura através da utilização de mais de uma flauta, deram a Feldman qualidades por ele desejáveis. Segundo Philip Gareau em *La musique de Morton Feldman ou le temps en liberté*, a escolha instrumental de peças como *Why Patterns?* e *Crippled Symmetry* estão relacionados aos efeitos do *abrach* nos tapetes nômades d’Anatolia (Gareau (2006, p. 86).

Algumas características timbrísticas são relevantes em alguns trechos específicos da peça, como vemos na figura 82.

The image shows the beginning of a musical score for Morton Feldman's 'Crippled Symmetry'. It features two staves: the upper staff is for Vibraphone (VIB.) and the lower staff is for Piano (PF.). The VIB. part is marked '(no motor)' and contains a series of rhythmic patterns with various accidentals. The PF. part includes a 'ped. ->' instruction and features complex chordal structures with many accidentals. The score is written in a system with multiple measures per staff.

Figura 82: Morton Feldman, *Crippled Symmetry*, 1983. Sistema inicial. Copyright © by Universal Edition.

As indicações de pedais no vibrafone, celesta – figura 82 e 83 – e $\frac{1}{2}$ pedal no piano nos testificam a preferência de Feldman pelo *decay* do som, gerando em *Crippled Symmetry* o que Feldman chama de “pausas virtuais”, já que todas as *Molduras Verticais* escritas por ele nestes instrumentos não acontecem como aparentemente poderíamos acreditar. A indicação de *no motor* – figura 82 – na parte do vibrafone é outro indício da preferência de Feldman por uma sonoridade mais linear onde a instrumentação tem apenas a função de articular os sons na música, e nada mais.



Figura 83: Morton Feldman, *Crippled Symmetry*, 1983. Página 34. Copyright © by Universal Edition.

Na figura 84 encontramos outra forma de exploração timbrística muito utilizado por Feldman em suas peças do período tardio, o *bend tone* na parte da flauta. O *bend tone* são sutis alterações de afinação (microtonais), dada pela mudança de embocadura e pressão do ar do flautista, gerando no caso específico de *Crippled Symmetry* certos batimentos entre a afinação das notas, além de um efeito de glissandi que é gerado.

Figura 84: Morton Feldman, *Crippled Symmetry*, 1983. Página 27. Copyright © by Universal Edition.

Outra utilização interessante de escrita, no sentido de criar pequenas modificações de afinação e timbre, é a escrita de modos diferentes para alturas idênticas – figura 85. Feldman escreve, por exemplo, ré dobrado bemol numa frase e logo após ele escreve a reiteração da frase com dó natural. Este modo de escrita é utilizado por ele na busca de gerar pequenas alterações de afinação e timbre como já dissemos.

Figura 85: Morton Feldman, *Crippled Symmetry*, 1983. Página 8. Copyright © by Universal Edition.

4.2.4-1 CRIPPLED SYMMETRY: COMPLEXOS SONOROS – VARIAÇÃO ESCONDIDA

O trabalho com as alturas de Feldman está em ressonância com a maneira como ele trabalhou Andamento e Dinâmica, Articulação do Tempo e Timbre, isto é, buscando operações que ressaltem suas preferências pela *Stásis* do tempo através da *Variação Escondida* e da “*Crippled Symmetry*”. Podemos afirmar que a maneira como ele trabalha o material harmônico/melódico segue este mesmo caminho. A seguir, veremos algumas formas de trabalho geradas por Feldman no seu trato com os materiais harmônicos que em *The Music of Morton Feldman* – Paula Kopstick Ames, numa análise de *Piano* (1977), citada por DeLio (1996, pp. 114- 121), chamou atenção para alguns pontos, a saber:

– Cruzamento de vozes:

The image shows a musical score for Piano and Celesta. The Piano part is on a treble clef staff, and the Celesta part is on a treble clef staff. The score is divided into measures with harmonic labels and measure numbers above them. The labels are: (577-585), [B''''], (586-603), [B''''/tr.], (604-612), [A'''], (613-621), and [B]. A red box highlights the (604-612) section, where the Piano part has a complex chord with a sharp sign and a flat sign, and the Celesta part has a sharp sign. Red arrows indicate the crossing of notes between the two staves in this section.

Figura 86: Morton Feldman, *Crippled Symmetry*. Página 20.

Uma das maneiras mais freqüentes com que Feldman trabalha os materiais é através da simples redistribuição de um conjunto de notas. Aqui vemos uma destas formas, em que Feldman simplesmente inverte a posição das notas. É possível observar que a nota lá sustenido no primeiro acorde, passa a ser lá bemol. Esta pequena diferenciação de altura, além da inversão utilizada por Feldman, traz à memória o uso do *abrash*.

The image displays a musical score for Contrabass in *Coptic Light*. It consists of seven measures, numbered 1 through 7. Measures 1, 2, 3, and 4 are grouped into two pairs, each enclosed in a rectangular box. Inside these boxes, lines connect notes between the two staves, illustrating the transformation of chords. Measure 5 is the start of a new section, and measures 6 and 7 continue the harmonic progression. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

Figura 88: Processo de transformação nos acordes ocorrentes nos Contrabaixos em *Coptic Light*.

– Processos aditivos/subtrativos:

The image shows a musical score for Piano and Celesta in Morton Feldman's *Crippled Symmetry*. The score spans five measures. Above the Piano staff, the following chord symbols are indicated: (703-709), [B^{'''}] (710-713), [B^{'''}2] (714-715), [B^{'''}3] (716-717), [B^{'''}4] (718-738), and [b2]. The Celesta staff is mostly empty, with a [B^{'''}] symbol at the end of the fifth measure. The Piano part features complex, layered textures characteristic of Feldman's style.

Figura 89: Morton Feldman, *Crippled Symmetry*. Páginas 23-24.

Na figura 89 notamos um exemplo claro de processo harmônico aditivo. Feldman também opera subtrativamente, principalmente se considerarmos a retirada intencional de material nos finais das suas peças.

4.2.4-2 CRIPPLED SYMMETRY: OS COMPLEXOS SONOROS

O material de *Crippled Symmetry* é muito simples, centrado basicamente sobre quatro alturas, ou melhor, três intervalos de segundas menores. Apresentaremos, a seguir, um resumo harmônico/melódico dos materiais utilizados em cada parte instrumental de *Crippled Symmetry*.

– Flautas:

The image displays two systems of musical notation for flute parts. The first system includes a staff for 'Flauta' (treble clef) and a staff for 'Flauta Baixo' (bass clef). Material (A) is shown in the Flauta staff, and material (B) is in the Flauta Baixo staff. Material (C) is in the Flauta staff, and material (D) is in the Flauta Baixo staff. The second system shows material (E) in the Flauta staff and material (F) in the Flauta Baixo staff. Material (G) is in the Flauta staff, and material (H) is in the Flauta Baixo staff. Each material consists of a sequence of notes, often with accidentals, representing specific melodic motifs.

Figura 90: Resumo do material melódico que compõem a parte das flautas em *Crippled Symmetry*.

Estes são os oito materiais utilizados por Feldman na parte das flautas durante toda a peça (figura 90), porém, é importante ressaltar que alguns procedimentos composicionais realizados por Feldman – que veremos adiante – não serão apreciados neste momento. Levaremos em conta as escolhas materiais gerais na composição de *Crippled Symmetry* e não determinadas operações específicas destes materiais.

Como ressaltamos anteriormente, o material (A) composto de três intervalos de segundas menores apresentado na primeira seção, norteia quase toda a peça, enquanto que os demais materiais, também têm as segundas como

matéria prima básica como vemos no material (G) – terceira seção – que possui um grupo de alturas elaboradas através do intervalo de segundas. Na figura 91 vemos o material (G) sendo usado como gerador de vários outros grupos permutados a partir dele⁵³.

The image displays five systems of musical notation for Flauta (Flute) and Flauta Baixo (Bass Flute). Each system shows two staves with melodic lines. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings. The systems are labeled with measure ranges and key signatures: (361-432) [E], (433-477) [A^{II}], (478-480) [G - 478 a 513], (481-483), (484-486), (487-489), (490-492), (493-495), (496-498), (499-501), (502-504), (505-507), (508-510), and (511-513). The melodic material consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with frequent use of intervals of a second.

Figura 91: Material melódico da terceira seção de *Crippled Symmetry*.

Outro material a ser destacado se encontra em (F), composto de uma segunda menor e duas segundas maiores, aparecendo também nos demais instrumentos.

⁵³ Embora encontremos a característica escalar no material (G), não o consideramos desta forma devido a concepção de caráter vertical da música de Morton Feldman vistos em nosso trabalho. O emprego do material (G) é um subproduto de um pensamento harmônico e não de um pensamento melódico e escalar. Outro fator importante é o fato que os materiais que compõem *Crippled Symmetry* estejam a todo o momento se sobrepondo em grandes blocos verticais sem formarem nenhum tipo de modelo melódico explícito.

– Vibrafone/Glockenspiel:

The image displays a musical score for Vibrafone and Glockenspiel. The score is organized into three systems of staves. The first system consists of two staves: the top staff is labeled 'Vibrafone' and the bottom staff is labeled 'Glockenspiel'. Both staves are in 4/4 time and feature a key signature of one sharp (F#). The first system contains measures (A) through (E). Measure (A) shows a melodic line in the Vibrafone and a whole note chord in the Glockenspiel. Measure (B) shows a melodic line in the Vibrafone and a whole note chord in the Glockenspiel. Measure (C) shows a melodic line in the Vibrafone and a whole note chord in the Glockenspiel. Measure (D) shows a melodic line in the Vibrafone and a whole note chord in the Glockenspiel. Measure (E) shows a melodic line in the Vibrafone and a whole note chord in the Glockenspiel. The second system consists of two staves and contains measures (F) through (H). Measure (F) shows a melodic line in the Vibrafone and a whole note chord in the Glockenspiel. Measure (G) shows a melodic line in the Vibrafone and a whole note chord in the Glockenspiel. Measure (H) shows a melodic line in the Vibrafone and a whole note chord in the Glockenspiel. The third system consists of two staves and contains measures (I) through (N). Measure (I) shows a melodic line in the Vibrafone and a whole note chord in the Glockenspiel. Measure (J) shows a melodic line in the Vibrafone and a whole note chord in the Glockenspiel. Measure (L) shows a melodic line in the Vibrafone and a whole note chord in the Glockenspiel. Measure (M) shows a melodic line in the Vibrafone and a whole note chord in the Glockenspiel. Measure (N) shows a melodic line in the Vibrafone and a whole note chord in the Glockenspiel.

Figura 92: Resumo do material harmônico/melódico que compõem a parte do vibrafone/glockenspiel em *Crippled Symmetry*.

O material inicial do vibrafone/glockenspiel (A) é o mesmo apresentado nas flautas, também sendo predominante como nelas. Comparado à parte das flautas, a do vibrafone/glockenspiel é constituído de mais materiais, enquanto elas possuem oito materiais básicos, o vibrafone/glockenspiel possui treze. Na verdade, grande parte destes materiais também se formou a partir dos intervalos de segundas – (A), (B), (C), (D), (F), (J), (L), (M) e (N) – nove ao todo, sendo quatro os que diferem entre os dois instrumentos – (E), (H) e (I). O acorde (E) é o mais destoante, formado por terça maior, segunda maior, segunda aumentada e terça menor. O acorde em (H) é formado por uma segunda menor e quarta justa, e o (I) é formado por segunda menor, segunda maior e uma quarta aumentada. Estes acordes não apresentam diferenças muito contrastantes aos demais materiais, apresentando apenas intervalos de terça ou quarta em suas constituições. Ressaltamos, no entanto, que Feldman elabora durante a peça outras operações específicas sobre estes materiais.

– Piano/Celesta:

The image displays a musical score for Piano and Celesta. The score is divided into three systems. The first system shows the Piano and Celesta parts with material (A) in the Piano staff and material (B) in the Celesta staff. The second system shows material (D) in the Piano staff and material (E) in the Celesta staff. The third system shows material (F) in the Piano staff and material (G) in the Celesta staff, with material (H) appearing in the Piano staff at the end. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Figura 93: Resumo do material harmônico/melódico que compõe a parte de piano/celesta em *Crippled Symmetry*.

A parte de piano/celesta gera uma quantidade de material igual à parte das flautas, porém, inicialmente são a única parte instrumental que inicia a peça com um material diferente à linha das flautas e do vibrafone/glockenspiel. No entanto, o modelo intervalar deste é conhecido de materiais vistos anteriormente, formado por uma terça maior e duas segundas menores (A). O material inicial encontrado nas flautas e no vibrafone/glockenspiel aparece logo em seguida (B). De modo geral, todos os materiais da parte do piano/celesta são derivados de uma seqüência intervalar de segundas, salvo as duas segundas metades de (E) e (F). A segunda metade de (E) é derivado de (A) – uma terça maior e duas segundas menores – enquanto que a segunda metade de (F) é formado por duas segundas menores entre uma quarta justa. O material (E) e (F) aparecem na terceira seção, e assim como nas flautas, (F) também é permutado por Feldman – figura 94.

The image displays three systems of musical notation for Piano and Celesta. Each system consists of two staves: a treble clef staff for Piano and a bass clef staff for Celesta. The notation includes notes, rests, and chord symbols in brackets. Measure numbers are indicated above the Piano staff.

- System 1:**
 - Measure 481-483: Piano staff has notes; Celesta staff is empty.
 - Measure 484-489: Piano staff has notes with chord symbol [F]; Celesta staff is empty.
 - Measure 490-492: Piano staff has notes with chord symbol [E]; Celesta staff is empty.
 - Measure 493-498: Piano staff has notes with chord symbol [F/tr.]; Celesta staff is empty.
- System 2:**
 - Measure 499-501: Piano staff has notes with chord symbol [E]; Celesta staff is empty.
 - Measure 502-507: Piano staff has notes with chord symbol [E]; Celesta staff is empty.
- System 3:**
 - Measure 508-510: Piano staff has notes with chord symbol [F/tr.]; Celesta staff is empty.
 - Measure 511-513: Piano staff has notes with chord symbol [E]; Celesta staff is empty.

Figura 94: Material melódico/harmônico da terceira seção de *Crippled Symmetry*.

4.3 Conclusão

A partir dos aspectos analisados é possível notar como através das segmentações, Feldman desenvolveu uma construção entre o fixo e o flexível, entre planos contrastantes e estáticos, simétricos e assimétricos através das técnicas da *variação escondida* e da *Crippled Symmetry*. Andamento, Dinâmica e Timbre em ressonância com as operações temporais apresentam características que nos trazem uma sensação entre o estático e o “volúvel”. As relações dos materiais harmônicos/melódicos trazem a esta construção “entre sensações” uma espécie de unidade material auxiliadora nos sutis efeitos do *abrash*. Vale ressaltar, ainda, um outro ponto: observando cada segmentação de *Crippled Symmetry* percebemos contrastes entre estas, porém o elemento dessincronizador tira da escuta esta impressão; assim como Johns utiliza da repetição entre seções nas

suas telas para torná-las mais contínuas (ABC – CDE – EFA), a dessincronização foi a forma musical que Feldman encontrou como paralelo à técnica de trabalho de Johns.

CAPÍTULO 5

A COMPOSIÇÃO DE *SOMBRAS SOBRE O ENCOBERTO*

II

A composição da peça *Sombras Sobre o Encoberto II* para clarineta Bb, vibrafone/glockenspiel e piano, apresenta as características composicionais marcantes que a influência da obra de Morton Feldman tanto no aspecto conceitual como técnico contribuíram dentro de nossa produção pessoal. *Sombras Sobre o Encoberto II* é uma peça escrita entre os anos de 2007 e 2008 e sintetizam muito do nosso estudo sobre Morton Feldman e sobre a nossa escrita composicional mais recente.

Para além da proposta de se fazer, neste capítulo, uma análise minuciosa dos aspectos composicionais – já que muitos deles foram abordados no estudo que realizamos em *Crippled Symmetry* – pretendemos mostrar as peculiaridades composicionais que possam somar elementos ao nosso trabalho. Para isso seguiremos os mesmos passos analíticos trabalhados por nós na análise de *Crippled Symmetry*, porém abordaremos os diferenciais operacionais de uma composição para outra. Vale ressaltar que *Sombras Sobre o Encoberto II* não é um exercício composicional sobre técnicas composicionais de Feldman, mas é uma composição autoral que se utiliza de uma técnica que contempla de modo satisfatório as ansiedades de escrita em nossa produção.

Relembrando os pontos analisados em *Crippled Symmetry*, temos:

- Andamento, Dinâmica
- Articulação do Tempo
- Timbre
- Complexos Sonoros

5.1 SOMBRAS SOBRE O ENCOBERTO II: ANDAMENTO E DINÂMICA

Sombras Sobre o Encoberto II
Dantas Rampin

$\text{♩} = 62-66$ Com precisas e Liberdade

1. TOCAR COM A CAMPANA SEMPRE VIRADA PARA DENTRO DA CAIXA DO PIANO.

Figura 95: Dantas Rampin, *Sombras Sobre o Encoberto II* (2007-2008). Página inicial.

O início de *Sombras Sobre o Encoberto II* revela, através das indicações dinâmicas piano (*p*), a intenção de uma textura plana entre os instrumentos, assim como em Feldman. As dinâmicas durante a peça não terão nenhuma espécie de alteração, a não ser por algumas indicações específicas de dinâmica que aparecem durante a peça no sentido de valorizar esta textura sem marcas abruptas com relação aos ataques dos instrumentos e suas sonoridades – figura 96.



Figura 96: Dantas Rampin, *Sombras Sobre o Encoberto II* (2007-2008). Página 23.

Neste trecho vemos na linha do vibrafone/glockenspiel o sinal que indica que a nota deve ser tocada ao máximo, desenfazando o ataque da nota.

No aspecto do andamento, a indicação “com precisão e liberdade” mais que uma indicação, sugere a ambivalência interpretativa deste modo de escrita dessincronizada, já que as relações de pulso e precisão se tornam naturalmente flexíveis, um pouco como a impressão em *Scen* de Jasper Johns: fixo/flexível.

5.2 SOMBRAS SOBRE O ENCOBERTO II: ARTICULAÇÃO DO TEMPO

A articulação dos padrões utilizada na composição de *Sombras Sobre o Encoberto II* é em grande parte composta utilizando os procedimentos identificados em Morton Feldman, mas existe um elemento diferencial interessante. Na página inicial – figura 95 – existe uma nota na parte da clarineta que pede ao instrumentista que toque o tempo todo com a campana da clarineta virada para dentro da caixa de ressonância do piano. Este pedido, em nota, enfatiza a ressonância da clarineta mesmo quando esta tem pausas, trazendo à

tona nossa preferência tal qual Feldman de valorizar as ressonâncias e de ver as pausas como uma articulação dos padrões do que uma articulação entre som e silêncio – lembrando os silêncios virtuais em Feldman.

A grande diferença em lidar com a articulação temporal dos materiais entre os procedimentos desenvolvidos em *Sombras Sobre o Encoberto II* e as peças de Feldman escritas na técnica de segmentação são duas:

- A característica dos materiais empregados nos padrões
- O processo de segmentação

A característica dos materiais trabalhados entre as segmentações são distintas comparando *Sombras Sobre o Encoberto II* e *Crippled Symmetry*, mais do que isso, eles possuem características singulares no modo de operação entre o nosso trabalho e de Feldman. Ele basicamente utiliza um material que ao mesmo tempo não possui transformações dramaticamente contrastantes, mas estes por sua vez, possuem marcas distintas, quando, por exemplo, comparamos a primeira e a segunda seção de *Crippled Symmetry* – figuras 54 e 56 – em que a primeira seção se caracteriza por um senso dessincronizador, enquanto a segunda seção é escrita como se fosse uma parte sincronizada. Quando olhamos as seções de *Sombras Sobre o Encoberto II* vemos uma escrita menos contrastante que em Feldman, sem perder o sentido seccional entre as partes. Comparemos a primeira e a segunda seção – figura 97 e 98.

Figura 97: Dantas Rampin, *Sombras Sobre o Encoberto II* (2007-2008). Página 1.

Figura 98: Dantas Rampin, *Sombras Sobre o Encoberto II* (2007-2008). Página 11.

Percebemos que as duas seções têm características dessincronizadas. A primeira mais evidente pelas repetições desiguais, porém a segunda não demonstra uma seção como se as partes fossem escritas sincronizadas. Apesar das semelhanças estruturais entre elas, a textura e as características dos materiais empregados na segunda seção são muito diferentes dos empregados na primeira seção. Esta diferença marcante é desenvolvida durante toda a composição de *Sombras Sobre o Encoberto II* – ver parte no anexo B. Diferente de Feldman, ao utilizar durante toda a peça o processo de dessincronização, *Sombras Sobre o Encoberto II* promove cortes virtuais muito mais contrastantes do que em *Crippled Symmetry*, além do fato de que na peça de Feldman são mantidas seções mais ou menos ordenadas entre os instrumentos – ver p. 148, em nossa peça as partes são mais flexibilizadas entre elas – figura 99.

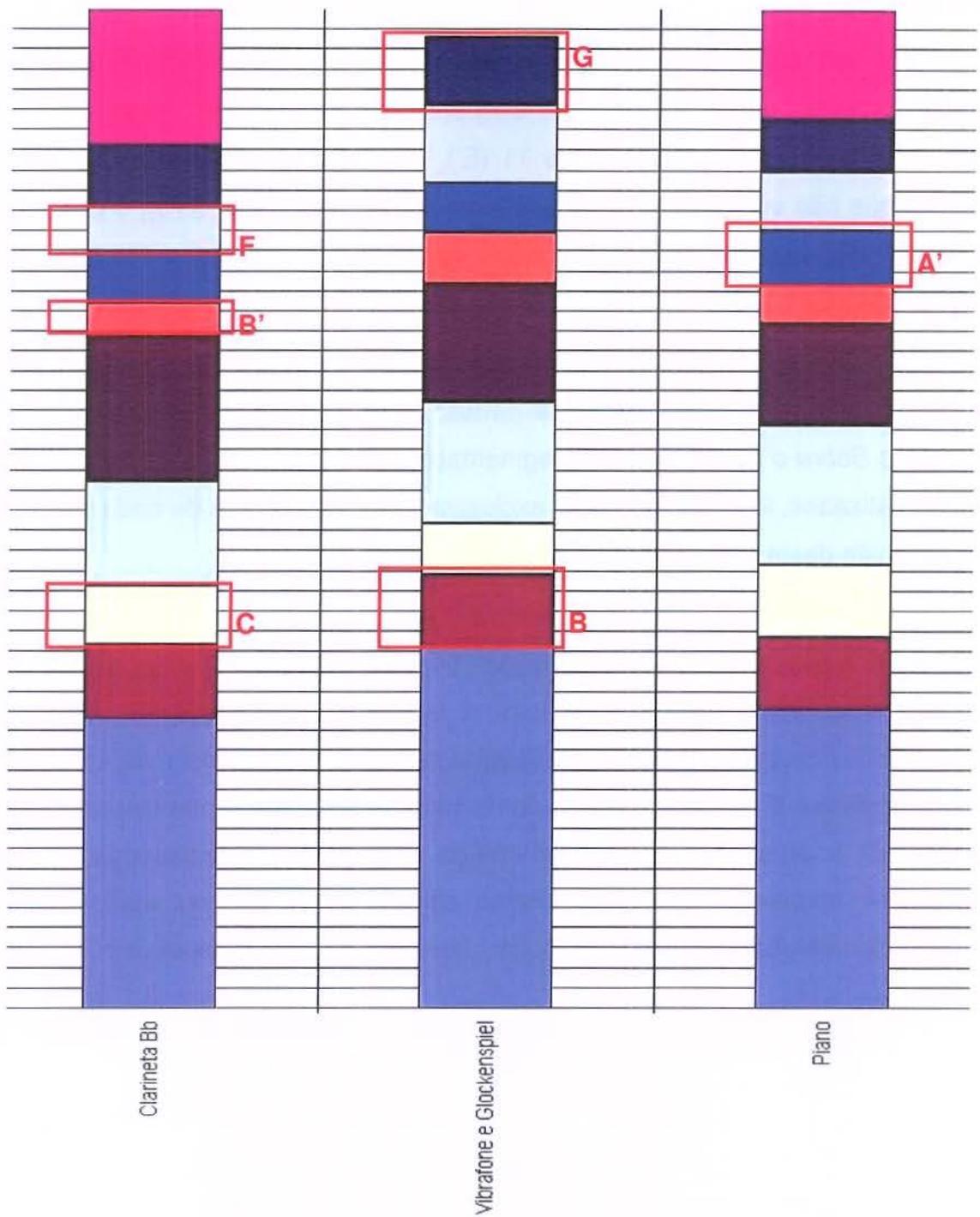


Figura 99: Diagrama dos padrões dentro das segmentações em cada instrumento de *Sombras Sobre o Encoberto II*.

Há que se apontar também um segundo fator relevante: O processo de segmentação.

Em *Crippled Symmetry* (como vimos anteriormente na página 149) quase todas as partes se realizam enquanto textura com as defasagens entre elas, a não ser as seções 9 (B') e 11 (E'), em *Sombras Sobre Encoberto II* as seções que não se realizam são muito mais numerosas: 2 (B), 3 (C), 6 (B'), 7 (A'), 8 (F) e 9 (G) – como podemos visualizar na figuras 99 grifadas pelos retângulos em vermelho.

Concluimos que enquanto as segmentações de *Crippled Symmetry* possuem uma “proporção” entre as partes, além de uma lógica reiterativa, em *Sombras Sobre o Encoberto II* as segmentações são construídas de forma menos esquematizadas, levando em conta exclusivamente as texturas de cada seção e a combinação destas com relação às suas progressões.

No entanto, se considerarmos as defasagens, *Sombras Sobre o Encoberto II* possui menos segmentações em número, porém é mais segmentada do que *Crippled Symmetry*. Este fator é relevante se observarmos ainda que *Crippled Symmetry* possui aproximadamente uma hora e meia de duração e *Sombras Sobre o Encoberto II* tem aproximadamente trinta e oito minutos. Desta forma, ela é uma peça mais segmentada em termos materiais que *Crippled Symmetry*, revelando uma característica composicional pessoal muito forte no sentido de trabalhar sempre com muita transformação de material, e com muitos materiais.

5.3 SOMBRAS SOBRE O ENCOBERTO II: TIMBRE

Alguns detalhes timbrísticos em *Sombras Sobre o Encoberto II* são diferentes com relação à escrita de *Crippled Symmetry*. A palheta instrumental é menor do que a encontrada em *Crippled Symmetry* e as demais peças escritas na técnica de segmentação. Porém a presença do vibrafone/glockenspiel e piano se constitui de uma escolha timbrística bem próxima à de Feldman quando ele utiliza estes instrumentos como diferentes matizes de uma única cor instrumental.

Na parte final de *Sombras Sobre o Encoberto II* aparece um uso timbrístico interessante na parte do piano e da clarineta – figura 100.

The image shows a musical score for piano and clarinet. It consists of two systems of staves. The top system has a clarinet staff (treble clef) and a piano staff (grand staff). The bottom system has a clarinet staff (treble clef) and a piano staff (grand staff). The piano part features a series of chords in the right hand, with a circled 'P' above each chord. The clarinet part has a series of notes, with a circled 'P' above each note. The score is written in a style that suggests a specific timbre, likely achieved through the use of a smaller reed and specific playing techniques.

⊕ Pinçar com os dedos direito
nas cordas do piano.

Figura 100: Dantas Rampin, *Sombras Sobre o Encoberto II* (2007-2008). Página 31.

Na parte da clarineta aparece o uso de um multifônico sobre a nota lá bemol. Este multifônico tem uma característica muito estável na dinâmica *pp* – pianíssimo – resultando numa sutil sonoridade composta pela nota lá bemol quatro e lá natural sete (o 9º harmônico). Na parte do piano aparece uma nota escrita: *Pinçar os dedos direto nas cordas do piano*. Este pinçar os dedos traz uma qualidade timbrística diferente da parte do piano até aquele momento, a das cordas pinçadas. Mais adiante o instrumentista deve executar um gesto de *glissandi* com os dedos nas cordas do piano, trazendo no final da peça não só um detalhe timbrístico instrumental a mais, mas toda uma atmosfera sonora mais cristalina, já que neste trecho o vibrafone/glockenspiel já tem as suas partes terminadas, só ficando a clarineta (em multifônico) e o piano (glissandi nas cordas), ressaltando um final direcionado a uma escuta sutil e atenta de materiais que se desfazem e “morrem” por assim dizer – figura 101.

Figura 101: Dantas Rampin, *Sombras Sobre o Encoberto II* (2007-2008). Página 32.

5.4 SOMBRAS SOBRE O ENCOBERTO II: COMPLEXOS SONOROS

Assim como em *Crippled Symmetry* e nas composições de Feldman a partir dos anos 70, o material utilizado na composição de *Sombras Sobre o Encoberto II* é muito simples. Enquanto Feldman trabalha sobre uma base de quatro notas, três intervalos de segundas menores, eu utilizo um material básico em três notas – duas segundas menores – transposto em dois outros grupos de notas que são re-trabalhados durante a peça – figura 102.



Figura 102: Três grupos de notas utilizadas na composição de *Sombras Sobre o Encoberto II*.

Outro material marcante aparece na parte do piano, um cluster de oito notas subdividido em duas escalas de quatro notas que são tocados ao mesmo tempo gerando um arpejo de segundas menores – figura 103.

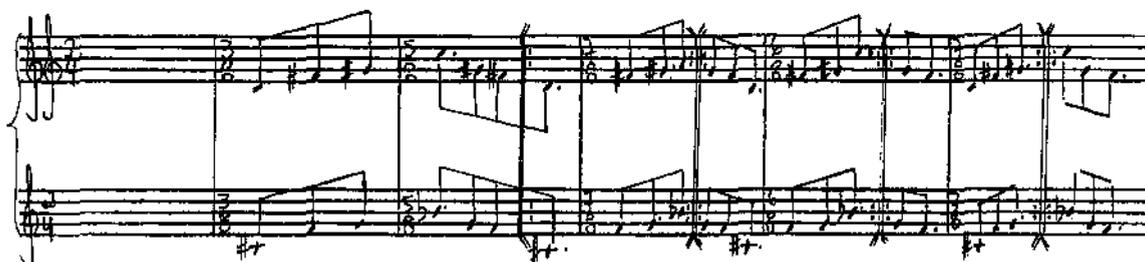


Figura 103: Dantas Rampin, *Sombras Sobre o Encoberto II* (2007-2008). Página 3.

A parte do piano apresenta logo após esta parte a cima, um outro material sobre um cluster de oito notas, agora aparecendo de modo vertical (harmonicamente) – figura 104.



Figura 104: Dantas Rampin, *Sombras Sobre o Encoberto II* (2007-2008). Página 5.

Basicamente os materiais harmônicos/melódicos em *Sombras Sobre o Encoberto II* são gerados sobre os três grupos de três notas em segundas menores ou aglomerados maiores também baseados no intervalo de segundas (como vimos anteriormente). Numa outra seção vemos dois materiais gerados a partir de um modelo cromático, o primeiro composto de seis segundas menores e uma segunda aumentada e o segundo material formado de cinco segundas menores, uma segunda maior e uma terça menor – figura 105.

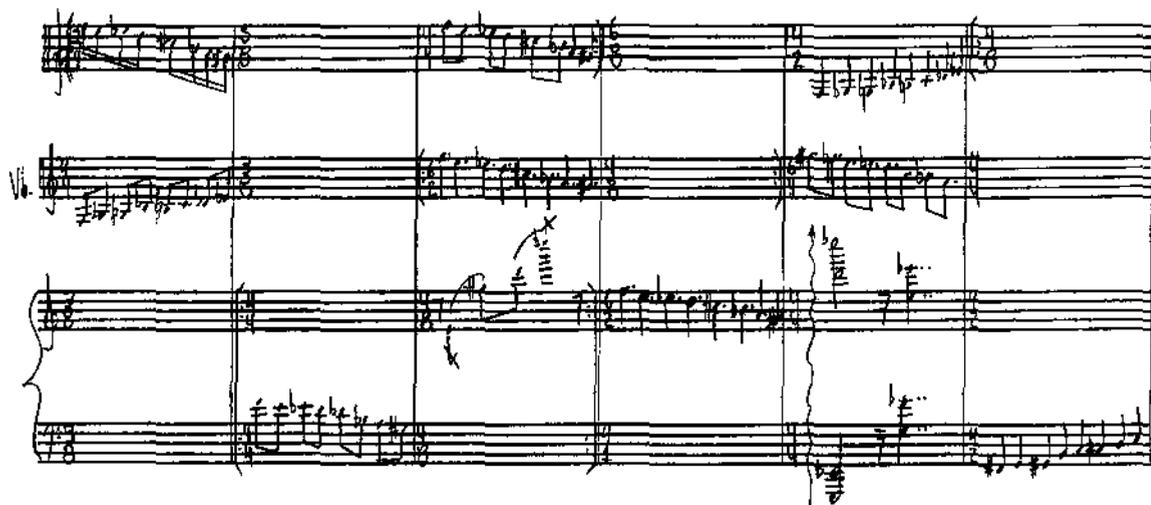


Figura 105: Dantas Rampin, *Sombras Sobre o Encoberto II* (2007-2008). Página 17.

Em outro trecho da parte do piano podemos notar o trabalho de operações sobre acordes – figura 106.

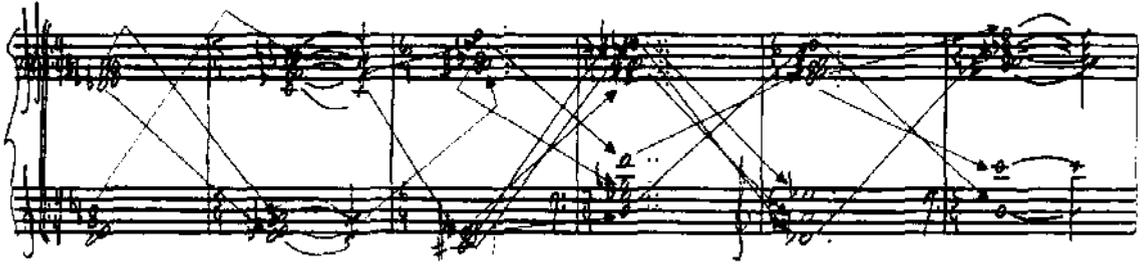


Figura 106: Dantas Rampin, *Sombras Sobre o Encoberto II* (2007-2008). Página 19.

- *Cruzamento de vozes*
- *Mudança de registro*
- *Inversão intervalar*
- *Processos aditivos/subtrativos*

CONCLUSÃO

No início do nosso trabalho, apontamos que a música de Feldman foi uma das produções mais originais da metade do século XX. Podemos afirmar, agora, que não só a produção musical de Feldman tem toda uma originalidade, como também os legados conceituais estéticos e técnicos composicionais são de extrema relevância para uma melhor compreensão sobre a música norte americana da metade do século XX, já que encontramos ressonâncias da música de Feldman em grande parte do que se produziu até hoje.

A maneira como se deu a relação entre Feldman e pintores do expressionismo abstrato, os conceitos de visualidade absorvidos por ele e a maneira como estes conceitos foram desenvolvidos ao longo do tempo, o levaram a uma profunda discussão sobre as questões acerca do Tempo e Som na música. Esta discussão extremamente relevante para a música de hoje nos abre, a partir do estudo da obra de Feldman, outras opções de abordagem que este trabalho buscou tratar.

Questões sugeridas a partir do tema do nosso trabalho – A Música de Morton Feldman sob a Ótica de sua compreensão da Pintura do Expressionismo Abstrato – como: Quais eram estas relações? Como elas operavam na prática composicional de Morton Feldman? O que podemos extrair destas relações? Acreditamos ter resolvido de forma satisfatória, além de contribuir de modo significativo, com os estudos dessa temática, como também com a reflexão que se faz sobre a música de Morton Feldman.

Quando nos interrogamos sobre o momento histórico da pintura do expressionismo abstrato norte americano e do encontro destes pintores com Feldman – capítulo 1 – vimos que a declaração de Varèse (citada em nossa introdução) sintetiza o sentimento motivador de Feldman em buscar na pintura os conceitos que abarcaria suas ansiedades composicionais:

A pintura responde ao mundo de uma forma completamente diferente da música, um mundo mais amoroso, enquanto que a música inerte a ela mesma, cria padrões e formas

arbitrárias que resultam em regras obsoletas (Cage, 1961, pp. 83- 84).

A fuga das “regras” através da criação de concepções mais integradas à realidade dos materiais foi a busca de Feldman pela *Stásis* na música. Esta busca mostrada por nós através das concepções em Bernard (Bernard (2002) citado em Johnson (2002, pp. 173- 215), contribuiu para entendermos a história notacional de Feldman dos anos 50 – 87. Quando Feldman declara: “O grau em que a notação de uma música é responsável por muito da sua própria composição é um dos segredos mais bem guardados da história” (Feldman (1981) citado por Friedman e O’Hara (2000, p. 144). Desse modo, ele está afirmando o senso visual extremamente ligado ao seu processo composicional. Este senso visual repousa nas categorias que vimos no capítulo 2:

- Mudança / *Stásis*
- Ataque / *Decay*
- Duração / Atemporalidade (Ausência de Tempo)
- Horizontal / Vertical
- Superfície / Profundidade
- Acabado / Aberto
- Idéias / Materiais
- Orquestração / Articulação

Como discorremos no capítulo 2, as definições de Mudança / *Stásis* é a imobilidade ou ilusão de imobilidade gerada pela criação de procedimentos que ocultem mecanismos de arranjo da repetição variada no tempo, ocultando por sua vez, um desenvolvimento baseado em objetos aparentemente imutáveis. Como vimos, Mudança complementa-se à *Stásis*, não há *Stásis* sem Mudança, e *Stásis* é Mudar. A *Stásis*, por sua vez, orienta Feldman no seu tratamento com os

Ataques / *Decay*, desenfazando os mesmos na busca de criar uma Superfície / Profundidade plana, sem marcas referenciais, na busca da “Stásis do Tempo” – Duração / Atemporalidade. Neste intuito, a instrumentação segue a mesma direção, a direção no sentido de ser um agente articulador da música, e não mais do que isso.

No aspecto do tratamento dos materiais – Idéias / Materiais – vimos como os complexos sonoros num sentido vertical harmônico – Horizontal / Vertical – atraíam as operações composicionais de Feldman, pois o sentido de início e fim – Acabado / Aberto – era também orientado a desenfaziar os sentidos de forma e estrutura.

A “*Stásis do Tempo*” ou o “*Tempo não Estrutural*” nasce nos anos 50 através do contato de Feldman com pintores, mas produz na história notacional de Feldman uma trajetória de procedimentos de escritas muito ricas e sempre direcionadas na busca da *Stásis* – capítulo 3. Entre estas nós apontamos:

- 1950- 56: O controle das durações: As peças de escrita gráfica onde o controle do espaço / tempo, som / silêncio estava acima dos parâmetros das alturas. As peças gráficas para Feldman foi uma forma de recurso simplificador da escrita.
- 1957- 65: A liberdade das durações: Período em que Feldman questiona a escrita gráfica, dando liberdade às durações e fixidez às alturas. Esta forma de escrita era uma maneira dele manter parâmetros em aberto – que o interessavam – porém com mais controle do que acreditava ter nas primeiras peças gráficas.
- 1963- 69: Estabelecendo certo controle: Um segundo passo à escrita iniciada em 57.
- 1970- 1987: Volta à escrita convencional: Capítulo à parte em que apresentamos a composição de *Crippled Symmetry* (capítulo 4) com a utilização da escrita em segmentações – Jasper Johns – com o uso

de materiais padronizados e transformados pela técnica da *Crippled Symmetry* e da *Variação Escondida* – Tapetes dos nômades Turcos.

Em *Crippled Symmetry* acreditamos ter apresentado e desenvolvido ferramentas de análise muito pertinente às abordagens, não só do repertório de Morton Feldman, mas na abordagem de muitas peças do repertório do século XX que trabalha com base em música indeterminada e reiteração de materiais. Como afirmamos no início das nossas considerações finais, a música de Morton Feldman agrega conceitos e operações composicionais extremamente relevantes, e nosso trabalho contribui muito no estudo destas ferramentas e conceitos.

Da análise de *Crippled Symmetry* pudemos observar:

- Andamento, Dinâmica: Tempo lento e sem alterações. Dinâmica sutil e plana.
- Articulação do Tempo: Repetição simétrica/assimétrica. Dessincronização das partes, desorientando a perspectiva estrutural do ouvinte (*Crippled Symmetry*). Transformações dos padrões de forma imperceptível através da *Variação Escondida* – “*Abrach*”.
- Timbre: Valorização do timbre em equilíbrio com o tempo – timbres não contrastantes. Construção estrutural guiada pelo senso aural.
- Complexos Sonoros: Material calcado em semitons. Acordes semelhantes permutados internamente.

Em Gareau (2006) destaca dentro dos parâmetros acima citados a maneira como Feldman os opera na busca da *Stásis do Tempo* ou “*Tempo não Estrutural*” – tabela 2:

Parâmetros Musicais	Representação do Tempo não Estrutural
<p>Articulação do Tempo: Ritmo, Duração e Métrica</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Eliminação do ritmo em preferência da duração. • Motivos (duracionais) repetidos e modificados imperceptivelmente: ilusão de repetição, desorientação da memória. • Ausência de medida ou medida não métrica e constantemente modificada.
<p>Alturas: Elementos Melódicos e Harmônicos</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Imprevisibilidade: evita a memorização e antecipações. • Intervalos dissonantes: evitam o favorecimento da memorização. • Desordem melódica: emparelhamento de registros, mudança imperceptiva da repetição. • Acordes semelhantes constantemente modificados: desorientação da memória.
<p>A Estrutura Formal</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Forma contínua; ausência de marcas significativas. • Eliminação da estrutura formal (forma da memória) ou ganho de uma notação em <i>escala</i>.
<p>Tempo, Dinâmica e Timbre</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Tempo lento e sem modificação. • Dinâmica doce, próximo do inaudível, sem modificações. • Uniformidade do timbre e ausência de ataque. • <i>Abrash</i>: os timbres são sempre semelhantes, mas jamais idênticos.

Tabela 2: Parâmetros musicais nas obras de Feldman e os sinais do *Tempo Não Estrutural*. (Gareau, 2006, p. 89).

Com a tabela de Gareau é possível notar que mesmo havendo diferenças entre os parâmetros apresentados em nossa análise e os parâmetros apresentados por ele, o que se ressalta são os aspectos comuns, os aspectos indicativos do trabalho de Feldman no sentido do *Tempo Não Estrutural*, o *Tempo* que segundo ele deveria ser “deixado de lado”.

Por fim, em *Sombras Sobre o Encoberto II* – de nossa autoria – os aspectos do *Tempo Não Estrutural* também se fazem evidentes, embora sua estrutura tenha uma elaboração mais livre do que vemos em *Crippled Symmetry* e as características timbrísticas e materiais sejam operadas de uma forma mais contrastante, e irregularidades saltem mais à textura geral da peça revelando um sentido *Não Estrutural*, o que buscávamos em nosso trabalho.

REFERÊNCIAS⁵⁴

⁵⁴ Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

- ASHTON, Dore. **Willem de Kooning**. Northampton: Smith Collage Museum of Art, 1965.
- ASHTON, Dore. **La escuela de Nueva York**. Trad. de Marta Sansigre. Madrid: Cátedra, 1988.
- ASHTON, Dore. **A critical study of Philip Guston**. Berkeley Oxford: University of California Press, 1990.
- ASHTON, Dore. **The New York School: A Cultural Reckoning**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992.
- BOIME, Albert. **Franz Kline and the Figurative Tradition**. New York: University Art Gallery, 1997.
- BOUTWELL, Brett N. **A Static Sublime: Morton Feldman and The Visual, 1950-1970**. Doctor of Philosophy in Musicology dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2006.
- CAGE, John. **Silence: Lectures and Writings by John Cage**. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1961.
- CAGE, John. **De Segunda a Um Ano**. Trad. de Rogério Druprat; Rev. Augusto de Campos. São Paulo: Hucitec, 1995.
- CARAS, Tracy e GAGNE, Cole: "Morton Feldman". **American Composers**. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1982.
- CLAREN, Sebastian. **Neither. Die Musik Morton Feldmans**. Hofheim: Wolke Verlang, 2000.
- DELIÈGE, Irène; PADDISON, Max. **Musique contemporaine: perspectives théoriques et philosophiques**. Sprimont, Belgica: Mardaga, 2001.
- DELIO, Thomas. **The music of Morton Feldman**. Westport: Greenwood Press, 1996.
- FELDMAN, Morton. **Projection 1**. Edições Peters, 1950.
- FELDMAN, Morton. **Projection 2**. Edições Peters, 1951.
- FELDMAN, Morton. **Projection 4**. Edições Peters, 1951.
- FELDMAN, Morton. **Projection 5**. Edições Peters, 1951.
- FELDMAN, Morton. **Music for the Film "Jackson Pollok"**. Edições Peters, 1951.

- FELDMAN, Morton. **Marginal Intersection**. Edições Peters, 1951.
- FELDMAN, Morton. **Extensions 3**. Edições Peters, 1952.
- FELDMAN, Morton. **Extensions 4**. Edições Peters, 1952- 53.
- FELDMAN, Morton. **Intermission 6**. Edições Peters, 1953.
- FELDMAN, Morton. **Projection 5**. Edições Peters, 1951.
- FELDMAN, Morton. **Two Pianos**. Edições Peters, 1957.
- FELDMAN, Morton. **For Franz Kline**. Edições Peters, 1962.
- FELDMAN, Morton. **Piano Piece (to Philip Guston)**. Edições Peters, 1963.
- FELDMAN, Morton. **De Kooning**. Edições Peters, 1963.
- FELDMAN, Morton. **Two Pieces for Three Pianos**. Edições Peters, 1966.
- FELDMAN, Morton. **First Principles**. Edições Peters, 1967.
- FELDMAN, Morton. **Piano**. Universal Edition, 1977.
- FELDMAN, Morton. **Why Patterns?**. Universal Edition, 1978.
- FELDMAN, Morton. **Triadic Memories**. Universal Edition, 1981.
- FELDMAN, Morton. **Crippled Symmetry**. Universal Edition, 1983.
- FELDMAN, Morton. **Écrits et paroles, précédés d'une monographie par Jean-Yves Bosseur**. Paris: L'Harmattan, 1998.
- FRIEDMAN, B. H; O'HARA, Frank. **Give my regards to eighth street: collected writings of Morton Feldman**. New York: Cambridge University Press, 2000.
- GAREAU, Philip. **La musique de Morton Feldman ou le temps en liberté**. Paris: L'Harmattan, 2006.
- GREENBERG, Clement. **After Abstract Expressionism**. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- GRIFFITHS, P. "**A música moderna**". Trad. de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- HESS, Thomas B. **De Kooning: Recent Paintings**. New York: Walker, 1967.
- HESS, Thomas B. **Willem de Kooning**. New York: Smith Collage Museum of Art, 1968.
- JOHNSON, Steven: Feldman, Morton. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2.ed. New York, 2001.

- JOHNSON, Steven. **The New York Schools of Music and Visual Arts**. New York: Routledge, 2002.
- KRAMER, Jonathan D. **The Time of Music**. New York: Schirmer Books/A Division of Macmillan, Inc, 1998.
- McINNES, Mary Drach e SICHEL, Kim. **Philip Guston, 1975- 1980: Private and Public Battles**. Seattle: University of Washington Press, 1994.
- MONJEAU, Federico. **La invención musical**. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- NATTIEZ, Jean-Jaques. **The Boulez-Cage: Correspondence**. New York: Cambridge University Press, 1993.
- POLLOCK, Jackson: "My Painting". **Theories of Modern Art**, 1947.
- ROSENBERG, Harold. **The Case of the Baffled Radical**. Chicago: University of Chicago Press, 1985.
- ROSENBERG, Harold. **The American Action Painters**. New York: Da Capo, 1994.
- ROSS, Clifford. **Abstract Expressionism: Creators and Critics**. New York: Abrams, 1990.
- STAGOS, Nikos. **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- STORR, Robert. **Philip Guston**. New York: Abbeville Press, 1986.
- SYLVESTER, David. **Interview with Franz Kline**. New York: Praeger, 1963.
- VILLARS, Chris. **Morton Feldman Says: Selected interviews and lectures 1964 –1987**. London: Hyphen Press, 2006.
- WILHOITE, Meghann. **Coptic Symmetry and Conceptual Continuation in Morton Feldman's For John Cage**. Master of Music dissertation, The Florida State University, 2004.

BIBLIOGRAFIA

- ASHTON, Dore. **A View of Contemporary Art**. Boston: Atlantic Monthly Press, 1962.
- BAIGELL, Mattheil: American Painting: On Space and Time in the Early 1960's. **Art Journal**, Vol. 28, nº4, pp. 368-374 + 387 + 401, 1969.
- BOHN, David Mark. **A Comparative Analysis of Works by Morton Feldman**. Doctor of Musical Arts dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1994.
- CAMPANA, Michele. **Tapetes Orientais**. Trad. de Wilson Roberto Vaccari. São Paulo: Martins Fontes Editora Ltda, 1991.
- CHION, Michel. **Guide Des Objets Sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale**. Paris: Éditions Buchet/Chastel, 1983.
- FELDMAN, Morton. **Piano and String Quartet**. Universal Edition, 1985.
- FELDMAN, Morton. **Coptic Light**. Universal Edition, 1986.
- FERRAZ, Sílvio. **Música e Repetição: a diferença na composição contemporânea**. São Paulo: EDUC, 1998.
- GALLENY, Sharon Ann. **Variation Techniques and Other Theoretical Issues in Morton Feldman's "Carpet" Compositions**. Doctor of Philosophy in Music dissertation, University of New York at Buffalo, 2000.
- GOLDSTEIN, Louis. **Morton Feldman and The Shape of Time**. New York and London: Garland Publishing Inc. 1999. Fonte disponível em: <<http://www.cnvill.co.uk/mfmassi.htm>>. Acessado em 4 de julho de 2005.
- HIRATA, Catherine Costello. **Analyzing the Music of Morton Feldman**. Doctor of Philosophy dissertation, Columbia University, 2003.
- JANELLO, Mark K. **The Edge of Intelligibility: Late Works of Morton Feldman**. Doctor of Philosophy (Composition and Music Theory) dissertation, University of Michigan, 2001.
- JOHNSON, Steven. **Rothko Chapel and Rothko's Chapel**. Perspectives of New Music, Vol. 32, Nº2, pp. 6 – 53, 1994.
- KANDINSKY, Wassily. **Du Spirituel dans l'arte**. Paris: Bibliothèque Médiations, 1969.

- KANDINSKY, Wassily. **Ponto e Linha Sobre Plano**. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LUPASCO, Stéphane. **Science et art abstrait**. Paris: Julliard, 1963.
- MENIL, Dominique: The Rothko Chapel. **Art Journal**, vol. 30, nº3, 1971, pp. 249-251.
- MORGAN, Stuart. **Pie-Slicing and Small Moves: Morton Feldman in Conversation**. Artigo escrito em 11, abril de 1978. Fonte disponível em: <<http://www.cnvill.net/mfmorgan.htm>>
- PARRAT, Jacques. **Des relations entre la peinture et la musique dans l'art contemporain**. Nice: Z'édicions, 1998.
- PULS, Mauricio. **O Significado da Pintura Abstrata**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- SANTOS, Fátima Carneiro dos. **Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua**. São Paulo: EDUC, 2002.
- SCHAEFFER, Pierre. **Traité des Objets Musicaux**. Paris: Seuil, 1966.

ANEXOS

A – Uma Cronologia Feldman

Sebastian Claren

Traduzido do alemão por Christine Shutileworth.

Tradução da língua inglesa por Dantas Neves Rampin.

1926

Morton Feldman nascido em New York, Manhattan no, dia 12 de janeiro de 1926 é o segundo filho de Irving Feldman (1892-1982) e sua esposa Frances (1898-1985) seu irmão Harold é 9 anos mais velho. Ambos os pais são de famílias Judias e foram mandados de Kiev na Rússia, via Warsaw, para morar em New York com familiares nas respectivas idades de 11 e 3 anos de idade. O pai de Feldman trabalhou como um capataz em uma companhia de roupas em Manhattan na qual seu irmão mais velho era o dono. Mais tarde, no início dos anos 40, ele tornou-se independente como dono uma companhia de casacos para crianças em Woodside, no Queens (Avenida 39, 5202), onde Feldman cresceu. Feldman mais tarde relata que cresceu em uma maravilhosa vizinhança de classe média, nos subúrbios de Nova York, em um apartamento com mobília convencional.

1935

Aos 9 anos de idade, Feldman começa a compor tendo aulas de piano na Third Street Settlement School no Lower East Side de Manhattan.

1938

Aos 12 anos, Feldman recebe aulas de piano com a filha de um advogado Russo bem sucedido, Vera Maurina Press, que era amiga da esposa de Alexander Scriabin, que havia estudado na Alemanha com Ferruccio Busoni, Emil Von Sauer e Ignaz Friedman, e também fundado o Russian Trio com seu esposo Michael Press e seu irmão David. Antes que começasse a Segunda Guerra Mundial, ela fugiu para New York via Brasil, onde lecionou para crianças especiais

por um salário muito baixo na escola Chatham Square Music School na Lower East Side. Quando o renomado pianista Joseph Lhévinne quis contratá-la como professora na Julliard School ela recusou, dizendo que nunca ia deixar a Chatham Square. Mais tarde, Feldman relata que seu interesse particular por certas sonoridades foi primeiramente desenvolvido através das aulas da Madame Press e porque teve a oportunidade de experimentar o apogeu de grandes intérpretes. Além disso, Madame Press lhe dava liberdade, que Feldman usaria para desenvolver suas próprias idéias como compositor, contudo não era isso que sua professora tinha em mente.

1940

Aos 14 anos, nos tempos em que seu pai ainda trabalhava como capataz e toda a família vivia com um orçamento curto, Feldman diz a sua mãe que não podia mais tocar no velho piano da família. Sua mãe o manda para a Steinway House na 57th Street em Manhattan para escolher um piano; sem nenhuma ajuda ele acha um piano com um som absolutamente único o qual o ajuda a desenvolver sua audição. A partir daí ele não largaria seu novo instrumento.

Em uma nota biográfica de 1962, Feldman escreve que sua mãe sempre deu apoio ao seu interesse por música enquanto que seu pai tinha “ciúmes das áreas intelectuais que a vida lhe negara”. Foi sua avó, de acordo com Feldman em 1983, quem estava preocupava com sua educação, já que seus pais sempre estavam trabalhando; era também sua avó quem lhe havia dito que ele tinha que “saber sobre tudo, pensar em tudo, e fazer nada”. Talvez o vasto hábito de leitura tenha vindo dessa educação. Em 1973 ele constata que sempre leu muito e estava lendo no momento 5 livros ao mesmo tempo. Nos últimos anos de sua vida, ele teve que desistir da leitura devido a seus problemas de vista. Durante sua juventude, Turgenev, Thomas Wolfe e Romain Rolland’s *Jean Christophe*, foram de grande importância para Feldman; durante os anos 60, os autores a quem ele se refere mais freqüentemente eram Kierkegaard e Pasternak.

Feldman relata em 1983 que sua avó materna e seu pai viveram na mesma casa durante 50 anos sem trocar uma palavra e que isso mostrou para ele que era possível viver sem comunicação: "Depois eu desenvolvi outra atitude, voltada a audiência, aos músicos, a tudo fora da minha vida exterior. Isso é, Eu penso no mundo todo como minha sogra."

1941

Aos 15 anos Feldman toma aulas particulares de composição com Wallingford Riegger, recomendado a ele como possível professor por um amigo de seu irmão que trabalhava em uma editora. Mais tarde Feldman descreve a Riegger como um professor maravilhoso que embora tivesse sido o primeiro compositor dodecafônico na América, nunca discursou sobre o tema com ele, mas continuamente expressava entusiasmo pela variação de movimentos da "Eroica" de Beethoven, e deu a ele um número rígido de tarefas de contraponto. Mais tarde, Feldman lembrou que aos 14 anos havia escrito uma pequena melodia "modal" com um elegante acompanhamento de piano, que Riegger havia mostrado a Henry Cowell.

Nesse período Feldman frequentava a escola de ensino médio de Música e Arte no Upper West Side. Juntamente com alguns colegas de classe, incluindo o mais tarde escritor Daniel Stern e o compositor Seymour Shifrin, ele funda o Composers Workshop, tendo como sede uma escola em Greenwich Village e (de acordo com Harold Feldman) dirigida pelo compositor italiano Dante Fiorello.

1944

Ao sair do ensino médio em janeiro de 1944, Feldman se matricula para um teste de admissão na Universidade de New York. No dia da prova ele vai até a universidade com seu irmão Harold, mas ao olhar a sala de provas com os candidatos diz a seu irmão: "isso não é para mim" e vai embora. A partir desse momento e até os 44 anos de idade, Feldman trabalha na empresa do seu pai,

onde por sua própria conta, e como filho do patrão, ele tinha uma vida tranquila, embora em outros locais escreva que “exceto durante os períodos mais tranquilos de negociações” ele trabalhava oito a dez horas no negócio da família.

Depois de desistir das aulas de piano com Madame Press e das lições de composição com Riegger, Feldman se deixa vagar. Por volta de 1944 um amigo de Feldman compositor de uma escola de ensino médio, envia a Dimitri Mitropoulos, na época o regente chefe da Filarmônica de New York, uma peça para orquestra. Em resposta, Mitropoulos recomenda como professor Stefan Wolpe, que havia chegado a New York em 1939 e era professor em New York e na Filadélfia. Quando Wolpe rejeita o amigo de Feldman por seu comportamento de auto-satisfação, Feldman decide apresentar-se a Wolpe e é aceito como aluno.

Wolpe descreve uma peculiaridade de Feldman de não desenvolver suas idéias, mas de pular de uma coisa para outra como negação. A discussão desse comportamento é prolongada por mais de 5 anos sem nenhum tipo de progresso. Feldman mais tarde ressalta que era agradecido a Wolpe por nunca questionar suas idéias ou exaltar um sistema para que ele o usasse. Através de Wolpe, Feldman conhece a David Tudor, um pianista de sua idade, que recebe aulas de piano na Filadélfia, ministradas pela esposa de Wolpe, Irma e aulas de composição ministradas pelo próprio Wolpe. Outro aluno de Wolpe, Ralph Shapey, é o rival de Feldman desde que ambos haviam estudado com Wolpe ao mesmo tempo. “Um dia parei de pagá-lo (a Wolpe). Nada foi dito a respeito. Continuei a frequentar as aulas, continuamos discutindo e discutimos até hoje dezoito anos depois”. Escreveu Feldman em 1963. Provavelmente nos anos 40 Feldman conheceu Milton Babbitt, com quem regularmente jogava poker, antes que tivessem uma conexão musical.

Wolpe apresenta Feldman a Edgar Varése, “sem o qual eu provavelmente não me tornaria compositor”, escreveu Feldman em 1977. Varése não aceita Feldman como aluno, mas lhe permite visitá-lo pelo menos uma vez por semana e mostrar o seu trabalho. Feldman levou em consideração a advertência de Varése “em considerar o tempo necessário para que o som chegasse do palco

até a audiência e depois retornasse ao palco” como sendo a dica mais importante que alguém lhe dera. Varése também foi para ele um exemplo de “como alguém poderia ser um compositor profissional na América, sem levar uma vida profissional”. Na realidade, Varése estava particularmente interessado no fato de que Feldman não seguia a carreira convencional de um compositor acadêmico, preferindo tirar o seu sustento do negócio da família e o encorajou: “você sabe Feldman, você sobreviverá, eu não estou preocupado com você.”

1950

Presumidamente na segunda metade dos anos 40, Feldman casa com sua primeira esposa Arleen, sendo ele seis anos mais novo, com quem havia estudado no ensino médio. Depois de desistir de suas aulas de composição com Stefan Wolpe, Feldman não se permite vagar outra vez, mas trabalha intensamente em sua música, até que, em um de seus concertos em 26 e 27 de janeiro de 1950, no qual a Filarmônica de New York, regida por Mitropoulos, executa a sinfonia de Webern op. 21, ele fala com Jonh Cage a quem aparentemente havia conhecido na casa de Wolpe. Cage convida a Feldman para ir a sua casa nos próximos dias. Feldman leva consigo um quarteto de cordas que havia terminado com o qual Cage fica muito entusiasmado.

Conhecer a Cage, que naquele momento vivia no último andar de um velho edifício em West River, de onde se tinha uma vista muito bonita de Manhattan e do Brooklyn, é uma experiência libertadora para Feldman. Ele descreve sua visita a Cage, que não tem nenhum móvel a não ser uma mesa de mármore com almofadas japonesas, um piano Steinway, uma escrivaninha e uma cama, como sua entrada no mundo das “não coisas”. No mesmo andar de Cage vivia o escultor Richard Lippold, e no andar de baixo a poetisa suíça e pintora Sonia Sekula. Pouco tempo depois, Feldman se muda para o segundo andar da Mansão Bozza, conhecida pelo nome de seu proprietário, no número 326 da Rua Monroe.

Na primavera de 1950, Christian Wolff, filho de Kurt Wolff, editor da Kafka, que havia saído da Alemanha em 1933 e fugiu com sua família da França para New York em 1941, é encaminhado por seu professor de piano Grete Sultan, para tomar aulas de composição com Cage. Wolfe com 16 anos, cujo compositor favorito era Webern, traz em sua primeira aula um presente para Cage. É uma tradução em inglês do *I Ching*, publicado pela Pantheon Books, editora fundada por seu pai em 1942. Esse livro seria considerado de grande importância no desenvolvimento de Cage como compositor. Como o mais novo membro da escola de New York, como ficou conhecido mais tarde pelos compositores do círculo de Cage, Wolfe, é o primeiro a encontrar sua própria linguagem musical em uma série de composições minimalistas, que contém um número limitado de alturas em vários ritmos, que aparentemente remetem aos exercícios passados a Wolfe por Cage no passado.

Em 1949 Cage conhece Pierre Boulez em Paris, que lhe mostrou um manuscrito da sua Segunda Sonata para piano como agradecimento por lhe haver colocado em contato com um editor. De volta a New York, Cage tenta organizar a primeira apresentação Americana da sonata. Quando William Masselos se aproxima de Cage, diz que devido a imensas dificuldades não poderia aprender a peça no tempo desejado, Feldman chama a atenção de Cage para o fato de que David Tudor já estava ensaiando a sonata por conta própria e já havia inclusive se adiantado a ponto de tomar aulas de francês para poder ler os artigos originais de Boulez e os escritos de Antonin Artaud- de, que eram de grande importância para o entendimento das primeiras composições de Boulez.

A apresentação de Tudor da segunda sonata acontece em 17 de dezembro de 1950. Em uma carta a Boulez, Cage escreve que Feldman, Tudor e ele mesmo caminharam pelas ruas até as 4 da manhã depois da celebração da estréia, falando sobre Boulez e sua música.

De forma estranha a *Piece for violin and piano* de Feldman, que ele descreve como muito importante, com a qual ele encontrava grande dificuldade por ela conter tão poucas notas, é datada do mesmo dia da estréia da Segunda

Sonata. Feldman adiciona que a diferença entre a sua *Piece for violin and piano* e a peça que ele havia escrito pouco antes é considerável, o que sugere que ele considera essa peça como seu trabalho maduro. Na primeira apresentação dessa peça ele faz o relato abaixo em 1983:

“Foi a minha apresentação no mundo musical de New York a qual... Me fez bastante conhecido. Foi mais ou menos quando conheci a Jonh Cage, e ele chamou a Virgil Thomson e lhe disse: “voce deve conhecer esse jovem”. Virgil era um compositor muito influente na época. Tinha um dos poucos salões em um antigo hotel boêmio, que ainda existe como lugar onde milionários se encontram (Chelsea Hotel). Na verdade era no último andar do prédio onde ele tinha essas lindas salas Eduardianas. O hotel para mim era fantástico. Não porque ele morava lá, mas porque Thomas Wolfe o havia feito famoso. Wolff morou lá por alguns anos. Portanto quando eu entrei no hotel com a minha esposa foi fantástico. Subir ao apartamento de Virgil Thomson. Havia muitas pessoas lá e também Jonh. Eu não conhecia muitos concertistas e Jonh estava com uma jovem maravilhosa, que era uma super violinista (Frances Magnes) e David (Tudor) era o pianista para uma peça de talvez dois minutos. Portanto, eu estava bastante nervoso com essa introdução ao mundo musical de New York. E a peça foi tocada. E lá estava um compositor americano lendário, compositor muito importante em Hollywood em 1950, escrevendo todos os filmes de Humphrey Bogart, lá estava George Antheil. Ele estava lá e foi tudo muito emocionante..... Eu não falei com ninguém. Não entrei em nenhuma discussão. Apenas sentei com a minha esposa e me comportei, afinal de contas eu ainda não tinha nem 24 anos de idade”.

No inverno de 1950, presumidamente depois da apresentação da *Piece for violin and piano*, na última semana de dezembro, durante um jantar na casa de Cage, onde também estava presente David Tudor, Feldman escreve sua primeira composição com notação gráfica. *Projection 1*, um solo para violoncelo. Incitado pela notação de Feldman, Cage se lembra da cópia de *I Ching* que Wolfe lhe havia presenteado na primavera, e desenha um plano para sua *Music of Change* para piano, na qual trabalha durante o ano seguinte.

1951

Até 1953 as composições mais publicadas de Feldman foram *Projection 1-4* e *Intermission 1-4*, escritas em notação gráfica, assim como as convencionais *Intermission 1-6* e *Extensions 1-4*. Deve ter havido também uma série de

composições ocasionais, talvez em um idioma menos *avant-gard*, mostrada pelo número de programas de dança e eventos teatrais onde as músicas de Feldman eram executadas. As partituras desses trabalhos parecem que foram perdidas.

Em janeiro de 1951 a grande exibição "*Pintura Abstrata e Escultura na América*" é realizada no Museu de Arte Moderna de New York. Aqui pela primeira vez Feldman vê uma pintura de Philip Guston, que se torna seu melhor amigo pelos próximos 20 anos. Cage apresenta Feldman ao *Club*, uma associação de Expressionistas Abstratos, fundada no outono de 1949, que havia alugado um loft na rua East 8th no. 39, onde se reuniam às quartas e sextas feiras para discussões e leituras. Neste local e na *Cedar Tavern* na University Place, entre as ruas 8th e 9th, local de reunião dos artistas da vizinhança. Feldman conhece os pintores mais importantes da geração mais velha (Franz Kline, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Barnett Newman, Jackson Pollock, Ad Reinhardt e Mark Rothko), assim como membros da geração mais nova de artistas de New York (Mike Golberg, Jane Freilicher, Howard Kanovitz, Joan Mitchell e Larry Rivers). Ele também conhece o arquiteto Viennese e o surrealista Frederick Kiesler; o poeta e curador de museu Frank O'Hara, cujo poema *Wind* é dedicado a ele e, Feldman por duas vezes transformou-o em música; o pintor Nicolas Marsicano, cuja esposa a dançarina Merle Marsicano, ele escreve várias peças; e a pintora Mercedes Matter, que 15 anos mais tarde o tornou diretor do recém fundado *New York Studio School*. Mais tarde Feldman descreve a si mesmo como o único músico que visitava o *Club* regularmente, enquanto Cage visitava apenas ocasionalmente e Wolf nunca o fazia. Earle Brown dava uma olhada de tempos em tempos.

Em 1951 Cage realiza suas duas famosas palestras no *Club* sobre sua própria música e a de Feldman, a "Palestra do Nada" e a "Palestra do Algo", interessantemente Feldman comentou que ele teria achado mais apropriado se a palestra sobre ele tivesse sido chamada "Palestra do Nada" e a sobre Cage de "Palestra do Algo". O próprio Feldman faz uma palestra em 2 de Fevereiro de 1955 sobre sua própria música chamada de "A modura Imoldurada", que é recebida com grande compreensão. Durante sua estadia em New York no verão

de 1952, Boulez também dá uma palestra sobre sua música no *Club*. Para Feldman o evento mais importante no *Club* parece ter sido um painel de discussões sobre “Quando está terminada uma Pintura?”, o que ele discute até o último dia de sua vida.

Em abril, Lee Krasner, esposa de Jackson Pollock, pergunta a Cage se ele gostaria de escrever a música para um filme sobre o seu marido feito no ano anterior por Hans Namuth e Paul Falkenberg. Cage declina da oferta por não suportar a Pollock, e sugere Feldman, quem agradecidamente aceita a tarefa. O filme, com a música de Feldman para dois violoncelos, que seu amigo de escola Daniel Stern grava em duas faixas de cassete, uma parte depois da outra, é apresentado pela primeira vez em 14 de Junho de 1951 no Museu de Arte Moderna. Feldman descreve esse trabalho e sua amizade com Pollock, quem claramente gosta muito dele de imediato o encontra sempre que possível até o momento de sua morte prematura, assim como “o início de minha carreira”. Como pagamento pela música, Feldman recebe de Pollock um pequeno desenho indiano feito a tinta.

No dia 28 de abril, Merle Marsicano apresenta sua coreografia “Solo Suite: Three dances”, com a música de Feldman no local de reunião que mais tarde se tornaria a Rua 92nd Y.

Em 30 de abril, Pearl Lang apresenta sua coreografia Legend, com a música de Feldman no Henry Street Playhouse.

Já em maio de 1951, Boulez escreve a Cage dizendo-lhe que havia escrito de um modo não muito amigável a Feldman, e que este aparentemente lhe havia enviado uma carta com algumas de suas próprias partituras. Depois de uma visita de Wolff no verão de 1951 em Paris, Boulez escreve em agosto outra vez a Cage, que se desculpa com Feldman por haver dado o título de *Structures* para suas composições para dois pianos feitas em 1951-52, porém a tinha em mente antes de ouvir o quarteto de cordas de Feldman com o mesmo título, composto em março de 1951. Ele considera os “quadros certos” da notação gráfica de Feldman muito imprecisos e simplórios. A propósito ele é desconfiado de

Mondrian e de longe prefere a Klee. Entretanto, nesse meio tempo Feldman deve ter mandado a Boulez uma seleção de suas composições com notação gráfica e ressaltou a conexão entre elas e Mondrian.

Cage então escreve a Boulez que Feldman não pode imaginar que ele, Boulez, não goste do seu trabalho e de certa forma está mortificado que ele não aprecie tampouco a Mondrian. À crítica superficial de Boulez, essa à *Intersections* de Feldman, que se os primórdios do som são livres, os finais também devem ser livres, o próprio Feldman responde: “Essa seria outra peça”. De qualquer forma, Feldman mandaria a ele uma nova *Intersection* para piano (presumidamente a *Intersection 2* de agosto de 1951). No final do ano Boulez escreve que ele considera a notação gráfica de Feldman um passo para trás, já que não enriquece, antes simplifica o vocabulário musical. A unidade métrica constante de 60 mm, que é comum a todas essas peças (Boulez entretanto não conhece *Marginal Intersection*, nem *Intersection 2*, na qual Feldman prescreve um tempo consideravelmente mais rápido), negligencia a possibilidade de subdivisões irracionais oferecidas pela notação convencional. A total negligência de especificações de ritmos, diz Boulez, levou a uma não definição do som. “Claramente eu não posso sancionar esse tratamento impreciso do ritmo”. As pinturas de Mondrian foram o menor dos mistérios a existir: “Vamos distinguir a falsa ciência da verdadeira, que é menos fácil de decifrar”. Soluções simples como a de Mondrian, não interessavam a ele. Os trabalhos importantes eram aqueles que não poderiam ser sondados, e essa era a razão pela qual ele preferia as pinturas de Klee, tanto as abstratas quanto as representacionais, e não as de Mondrian.

Em 13 de julho, Arnold Schoenberg morre em Los Angeles.

Um trabalho da juventude de Feldman para piano *Illusions* (1948), é publicado na edição de outubro da revista *New Music: A Quarterly of Modern Composition*.

1952

Em 1 de janeiro, David Tudor interpreta a segunda Sonata de Boulez, *First Prepared piano* de Wolff, *Intersection 2* de Feldman, e *Music of Change* de Cage, no teatro Cherry Lane em New York. Mais tarde Feldman relembra: “me lembro que uma vez eu disse: você sabe Jonh, ninguém sabe o que fazer no dia de ano novo, e essa foi a gênese de um concerto, um dos nossos melhores”.

Em 18 de janeiro, Jean Erdman e sua companhia de dança apresentam a coreografia *Changing Woman*, com música de Feldman, no Hunter Playhouse. O artigo de Henry Cowell “Cage e seus amigos” é publicado na edição de janeiro do *The Musical Quaterly*.

Em 10 de fevereiro a primeira apresentação da peça *Intermission 1-5* de Feldman, por David Tudor, acontece outra vez no teatro Cherry Lane.

Em 2 de março, o Living Theater, dirigido por Judith Malina, apresenta a *premier* de T.S. Elliot, *Sweeney Agonistes* com música de Feldman.

Em 2 de março, Tudor executa *Extensions 3* e *Intermission 5* de Feldman na New School for Social Research (nova escola para pesquisa social), apresentação que é seguida de discussão conduzida por Henry Cowell.

Cage e seu companheiro de toda a vida, o dançarino Merce Cunningham, em uma de suas turnês juntos, fazem amizade com a dançarina Carolyn Brown e seu esposo Earle, que depois de completar seus estudos em engenharia e aulas particulares de composição, está ele mesmo ensinando composição em Denver. Cage e Cunningham sugerem que os Brown devem ir a New York com eles. De acordo com Cage, o grupo de compositores formado por ele mesmo, Feldman, Tudor e Wolff se desfaz com a chegada de Brown a New York, porque Feldman protesta contra a aceitação de Brown como novo membro do grupo. De acordo com Brown, a princípio Feldman lhe recebe bem e o convida à sua casa, porém mais tarde se aborrece com ele porque ele defendia o interesse de Boulez em matemática. O próprio Feldman sugere que a relação de Brown com o grupo era apenas periférica, e que ele havia sido aceito apenas porque sua esposa era uma dançarina de primeira classe. Imediatamente após sua chegada

em New York, Earle Brown escreve suas composições mais famosas, *October 1952*, *November 1952*, *December 1952* e *Twenty-five pages* (1953).

Durante esse tempo, Feldman, como qualquer outro em New York, está fazendo psicoterapia e não pode acreditar que Brown não precisa de um analista. Provavelmente data desse período, a admiração de Feldman pelo entusiasmo de Freud por pesquisa e trabalho árduo, a qual ele continuamente expressa até seus anos finais.

Em 29 de agosto no Maverick Concert Hall em Woodstock, David Tudor executa “epoch-making” *4'33"*, de Cage (influenciado pelas pinturas em branco de Robert Rauschenberg), *For Piano* e *For prepared Piano* de Wolff, *Extensions 3* e *Intermission 1-5* de Feldman, *Three pieces for piano* de Brown, *Premier Sonate* de Boulez, e *The banshee* de Henry Cowell.

Uma das razões do interesse de Cage em ter Brown em New York é um projeto de música eletro-acústica que havia encontrado, com o apoio financeiro de Paul Williams. De fato, Brown é o ajudante mais importante de Cage na longa realização de quatro composições: *William's mix* de Cage, *For magnetic tape (suite by chance)* de Wolff, *Intersection for magnetic tape* de Feldman, e *Octet I* de Brown. Cage lembra mais tarde que dentro de uma pequena caixa de notações gráficas de Feldman de *Intersection for magnetic tape*, eles tiveram que cortar e remontar 1.097 fragmentos de fita cassete de sons previamente gravados.

Depois que uma possível visita de Boulez a New York em agosto de 1950 não deu certo, ele chega à cidade em 11 de novembro de 1952, no contexto de uma turnê americana de Jean-Louis Barrault. Durante um mês fica morando no loft de Cage, dá uma palestra sobre sua música no *Club* e executa sua peça *Structure 1* com David Tudor. Durante sua estadia se torna claro que as diferenças entre os compositores americanos do círculo de Cage, que nessa época apoiavam o uso de processos randômicos e várias formas de notação indeterminada, e o serialista Boulez, eram muito grandes para serem superadas. De qualquer forma, a correspondência entre Boulez e Cage se interrompe depois de 1952, e nas

poucas cartas trocadas entre ambos depois dessa data, não há discussões sobre pontos de controvérsia.

1953

O dançarino Merce Cunningham, para quem Feldman escreveu a peça de piano *Variations* em 1951, funda a Cunningham Dance Company, onde Cage se torna o diretor musical.

Cage apresenta Feldman a Robert Rauschenberg, a quem ele mesmo havia sido apresentado pela primeira vez na primavera de 1951, numa exibição de Rauschenberg na Galeria Betty Parson, e passou a conhecer melhor no verão de 1952 no Black Mountain College. Rauschenberg que apenas retornara de uma viagem de seis meses à Itália com Cy Twombly, vende a Feldman por 17 dólares (que era todo o dinheiro que Feldman possuía no bolso naquele momento), uma de suas "Black paintings", mais tarde consideradas entre os seus trabalhos mais importantes. Da mesma forma vende outra de suas "Black paintings" a Earle Brown por 26 dólares quantia de um reembolso de conta telefônica que Brown havia recebido. Em 1987 Feldman venderia seu Rauschenberg por 600.000 dólares.

1954

A peça de Feldman *Three Pieces for Piano*, das quais a mais recente havia sido escrita em fevereiro de 1954, são as primeiras de um novo grupo de trabalho, no qual ele se concentra quase que exclusivamente no som do piano e escreve a mais espaçada composição instrumental de toda sua carreira.

O real motivo do rompimento do grupo de compositores centrados em Cage provavelmente está no fato de que a Mansão Boza, edifício no qual Cage e Feldman residem, é demolida em 1954. Como Tudor e alguns amigos, Cage se muda para uma antiga casa de fazenda em Stony Point, Long Island, a uma hora e meia de distância de New York. Feldman visita Cage apenas uma vez, já que sua visão de perto é muito deficiente, tornando o caminho íngreme até a casa de

Cage muito perigoso para ele. Passado pouco tempo depois do retorno de Cage a New York, em 1970, Feldman se muda para Buffalo, assim que o contato mais próximo entre eles durante um longo período não foi possível. Desde o outono de 1951, Wolff já estava estudando linguagem clássica e literatura na Universidade de Harvard, em Cambridge, Massachussetts, e visitava New York apenas durante as férias. Feldman e Brown já haviam saído no ano anterior. Até o fim de sua vida Feldman disse que embora Cage pensasse que haviam tido conversas durante o ano de 1950, ele tinha a sensação de que ele e Cage nunca haviam realmente conversado um com o outro, apenas criaram um sistema de castas, por assim dizer, de quem fazia o trabalho de verdade. “Radio Happenings” de 1966-7, e a conversa de 1983 entre Feldman e Cage publicada em *Res*, provavelmente dá um sabor desse tipo de troca.

Em 4 de outubro de 1954, Feldman dá uma palestra na Escola Raud for Social Science sob o título “Fronteiras da música: a estrutura da música contemporânea”. Dois dias antes Cage e Tudor haviam partido para a Europa para apresentar *Water Music, 34' 46.776" for a pianist and 31' 57.9864" for a pianist* de Cage, em 17 de outubro em Donaueschingen, 19 de outubro em Cologne e 25 de outubro na França. Em Donaueschingen também executaram composições eletro-acústicas do projeto de “Music for tape” de Cage, que incluíam *Intersection for magnetic tape* de Felman.

1955

Em janeiro de 1955 associado a uma exibição das “Red paintings” de Rauschenberg, acontece um concerto na Galeria Charles Egan exclusivamente com os trabalhos de Feldman, a saber: *Extensions 3*, *Intermission 5*, *Three pieces for piano* e também *Structure 2* e *Extensions 5* para dois violoncelos, nenhuma das quais jamais foi publicada. Feldman pessoalmente toca as peças para piano, insistindo que o seu piano seja trazido para a galeria com esse objetivo. Claus Adam e Seymour Barab executam as composições para violoncelos.

Durante o inverno de 1954, Rauschenberg conhece a Jasper Johns. Durante alguns meses se forma uma amizade entre os dois e em janeiro de 1955, eles se mudam para o prédio de uma fábrica na Pearl Street, onde vivem pelos três anos seguintes. Através de Rauschenberg, Johns conhece a Cage e Feldman. Tempos depois Feldman compara a relação artística do extrovertido Rauschenberg e do tímido Johns, que juntos quebram a supremacia do Expressionismo Abstrato na arte Americana e prepara o caminho para a Arte Pop, à sua própria relação com Cage.

1956

Em 30 de maio, um concerto organizado por Cage e Feldman acontece no Carl Fisher Concert Hall em New York, onde pela primeira vez são executadas as peças *Structures* e *Three pieces for string Quartet* de Feldman pelo Juilliard Quartet.

Em 11 de agosto de 1956, Pollock é morto em um acidente de carro. Em um obituário não publicado, Feldman escreve que a vida de Pollock representa uma dupla tragédia: "tanto a vida quanto a morte no mundo da arte chegam cedo". Ainda cedo, Feldman vê a vida pública cultural como o maior obstáculo para viver a arte.

Aparentemente já separado da sua primeira esposa Arleen (não se sabe a data exata), Feldman casa pela segunda vez com Cynthia, que pelos anos seguintes é quem organiza os concertos. A princípio mora na Rua 19th na mesma casa do pintor Barnett Newman, mudando-se depois para Av Lexington, 337, perto da Central Station. Pouco depois de casar-se com Cynthia, começa uma relação com Lulla Adler, neta do famoso ator Jacob Adler.

1957

Em 1 de janeiro, um outro concerto acontece depois do Dia de Ano Novo, no qual *Projections* e *Intersections* de Feldman, ou seja, todas as peças dele com notação gráfica são interpretadas.

Piece for four Pianos, tocada pela primeira vez em 30 de abril no Carl Fisher Concert Hall, é a primeira composição de Feldman com notação de duração livre, o que se torna a forma de notação dominante nos seis anos seguintes. Em 1961-2 ele escreve *Durations 1-5*, nas quais ele transfere essa notação primeira concebida para piano, a outras formações instrumentais.

Em um encontro arranjado pelo pintor Paul Brach e Feldman para encontrar uma nova galeria para Rauschenberg, Leo Castelli conhece John e imediatamente oferece a ele uma exibição na sua recém fundada galeria em janeiro de 1958, enquanto que a exibição de Rauschenberg é planejada, somente depois de muitos pedidos, para março do mesmo ano. Ambas exposições causam muita comoção. John tem a estréia mais bem sucedida que qualquer artista americano jamais havia tido; o Museu de Arte Moderna compra quatro de seus trabalhos lá mesmo: *Green Target*, *White Numbers*, a primeira *Flag* e *Target with four faces*. Com essa exibição Castelli se estabelece como o dono de galeria mais importante da geração Pop Art.

1958

Em seu artigo 'Sound – noise – Varèse – Boulez' Feldman ataca Boulez pela primeira vez como um 'magnífico acadêmico' sem 'elegância' ou 'físico', graças ao sucesso do qual nós ouviremos mais de Varèse, John Cage, Christian Wolff, e de mim.

Em 15 de maio aconteceu o de concerto de retrospectiva de vinte e cinco anos organizado por Johns, Rauschenberg e Emile di Antonio, olhando para trás no desenvolvimento de Cage como compositor sobre o que é agora um período de vinte cinco anos. A última parte do programa é primeira apresentação do "concerto de época", *Concert for piano and Orchestra*.

No verão Cage viaja para a Europa com Tudor pela segunda vez, apresentando três palestras sobre 'Composition as process' (composição como processo) no International Summer Course para novos músicos em Darmstadt.

Em 17 de agosto em New London, Connecticut, *Summerspace* um dos trabalhos coreográficos melhor sucedidos de Merce Cunningham, foi apresentado com um *set* de obras de Robert Rauschenberg e música de Feldman. Perguntado como era possível para Cunningham, e para ele mesmo, trabalhar independentemente na mesma obra, Feldman responde: “ imagine que sua filha está se casando, e eu lhe diga que seu vestido não ficara pronto até a manhã do casamento, mas que será um modelo da Dior”. Com *Ixion*, e a partitura de *Summerspace*, Feldman retornou, após cerca de quatro anos para a notação gráfica do começo de 1950, que usa agora em diversos de seus trabalhos até o final de 1960.

1959

Na segunda edição de “New Directions in Music series”, Columbia Máster-works publica uma gravação para composições de Feldman, indo desde de *Projections 4* para violino e piano (1951) a *Piece for four Pianos* (1957).

1960

Em outubro Feldman escreve *The swallows of Salagan* para coro mistos e 23 instrumentos, que recebeu sua primeira apresentação em 5 de março de 1962, em Bruxelas, sob direção de Mario Kagel.

Feldman é comissionado por Jack Garfein para escrever a música para o filme *Something Wild*, estrelando a esposa de Garfein, Carol Baker. Na reunião preliminar Garfein reclama que Feldman escreveu uma peça gentil em Mi bemol maior para um quarteto de cordas e celesta, para uma cena de estupro no começo do filme. “Minha mulher está sendo estuprada e você escreve uma musica celestial?” Feldman é pago e substituído por Aaron Copland, que escreve uma de suas trilhas sonoras mais importantes para *Something Wild* e em 1964 a retrabalha como uma peça de orquestra com o título de *Music for a great city*.

1962

A filial de New York da Edition Peters, que vinha publicando os trabalhos de Cage desde 1960, agora passa a fazer publicações de partituras de Feldman e Wolff. Numa carta de 11 de fevereiro 1962 Feldman manda o contrato, assinado no dia 6 de fevereiro, para Walter Hinrichsen, o diretor da empresa, com o seguinte bilhete: “Para dizer que estou altamente encantado seria uma sub-avaliação. Afinal, foi através de Editon Peters que eu aprendi a amar música”.

O pintor Franz Kline morre de uma apoplexia cerebral em 13 de maio. Em sua memória Feldman escreve sua primeira obra com dedicatória, *For Franz Kline*, concluída em 26 de maio.

1963

Um dia Lukas Foss, que perdeu seu vôo do aeroporto de La Guardia, liga para Feldman no trabalho de seu pai perguntando se gostaria de se encontrar com ele para almoço. Feldman cuja principal tarefa lá parecia ser negociar contratos com os parceiros de trabalho de seu pai, pede para Foss que venha buscá-lo. Ele rapidamente coloca sua roupa de trabalho e se posiciona numa enorme máquina de passar. Quando Foss entra, ele ajusta o vapor na potência máxima e toca “the artist in Chains”. Foss fica chocado e exclama: “Oh Morty! Isso não vai dar certo. Temos que tirá-lo daqui”. Quando Foss tenta encontrar um trabalho para Feldman como professor na universidade, o comitê responsável admite que Feldman é uma figura importante, mas que duvidam que ele tenha capacidade de lecionar algo.

Feldman escreve a música para um filme de Hans Namuth e Paul Falkenberg sobre De kooning, que é tocada pela primeira vez em 4 de setembro com o nome *De Kooning*. Essa composição é a primeira de um novo grupo de trabalhos cujas partituras são notadamente em estruturas de tempo alternantes. O ciclo programático desse grupo de trabalhos é chamado de *Vertical Thoughts 1-5*, escritos entre abril e agosto de 1963, e executados pela primeira vez no legendário Town Hall Concert em outubro de 1963, organizado por Cage com o

objeto de reconciliar Feldman e Brown. No mesmo ano uma gravação é publicada incluindo as músicas de Brown *Music for Violin, cello and piano* (1952), *Music for cello and piano* (1955), *Hodograph 1*(1959) e de Feldman *Durations 1-4*.

1964

Em 6, 7, 8 e 9 de fevereiro, a Orquestra Filarmônica de New York sob a regência de Leonard Bernstein executa *Available forms 2*, de Brown *Atlas eclipticalis* de Cage e *Out of Last Pieces* de Feldman, um trabalho de notação gráfica para orquestra com solo de piano, feito por David Tudor. Em uma das apresentações, Feldman, para desgosto de Bernstein, força a Karlheinz Stockhausen, que estava passando por New York, a agradecer em seu lugar.

Durante sua primeira entrevista publicada, Feldman conhece a Brian O'Doherty, que se torna um de seus amigos mais próximos durante os anos 60, e em seus escritos toma uma atitude defensiva em relação às tendências artísticas mais recentes como Pop Art e Minimal Art, que pareciam ser influenciadas pelo pensamento de Feldman naquele tempo.

Em uma entrevista posterior Feldman chama Stockhausen de um revisionista que quer humanizar o trabalho de Cage e Feldman, de maneira a fundar uma escola e adquirir poder. Como resposta a *Zyklus* para percussão de Stockhausen, ele escreve *The King of Denmark*.

Presume-se que naquele mesmo ano, Feldman conhece a Boulez em um jantar, com alguns colegas e passa o resto da noite com ele, descrevendo a noite assim:

"Sai da festa bastante tarde acompanhado de Pierre Boulez e fomos até o *Cedar Tavern*. Fechamos o bar naquela noite. De verdade fechamos - para sempre - o prédio estava sendo demolido. Falamos sobre literatura americana, pouco sobre música. Não havia ninguém lá que eu conhecesse: os frequentadores mais velhos haviam deixado de ir lá já há algum tempo. De algum modo não me parecia correto que eu passasse essa última noite com Boulez, que é tudo o que eu não quero que seja a arte. Boulez é, mais do que qualquer outro compositor hoje, o que deu ao sistema um novo prestígio – Boulez que em um ensaio disse uma vez que não está interessado em como soa uma peça, e sim apenas em como é feita."

Possivelmente Feldman se refere àquela noite, vinte anos depois, quando ele afirma que uma vez teve uma longa conversação de sete horas com Boulez, que mudou sua vida, embora Boulez não soubesse disso. Explicou que admirava a atitude de Boulez, assim como a de Varése, Wolpe, Cage e Beckett.

1965

Edgard Varése morre em 6 de novembro aos 82 anos de complicações pós-cirúrgicas. Em um obituário publicado em *Perspectives of New York*, Feldman escreve:

“Sendo música a nossa vida, a qual nos deu vida – será que fizemos as coisas claramente? Ou seja, amamos a música e não os sistemas, os rituais, os símbolos – profana ginástica gananciosa que a substituímos? Ou seja, será que damos tudo – dedicação total à nossa própria individualidade?

Será que não temos exemplo disso? Isso não é Varése? Será que só temos modelos para fazer a funilagem e ressoar o instrumento? Será que cremos que Varése é algo que temos que dissecar? Será que estamos preparando os tubos de ensaio? Lembrem-se, não houve funeral. Ele escapou.”

1966

Depois de sua reconciliação com Earle Brown, Feldman escreve um artigo detalhado sobre seu colega.

Na primavera e outono de 1966, Feldman vai a duas turnês de palestras na Inglaterra, onde ele deixa seu artigo que foi mais tarde publicado, “The anxiety of art”, e conhece o pianista John Tilbury e o compositor Cornelius Cardew, com quem já se correspondia. Feldman que estava na Europa pela primeira vez, com a ajuda da comunidade de Guggenheim, fica entusiasmado com a recepção séria que ele experimenta, e daí em diante, passa um ou dois meses por ano na Inglaterra. Em 1973 ele até considera se estabelecer naquele país durante o próximo ano.

Em 25 de julho morre Frank O'Hara em consequência de um acidente. Em “Memórias de O'Hara, publicado seis anos depois, Feldman escreve:

“Ao contrário de Auden ou Eliot, que nunca deixaram de escrever para os não graduados, Frank O’Hara dispensa tudo em seu trabalho, exceto seus sentimentos. Esse tipo de modéstia sempre desaponta a cultura, que vez após outra tem confundido frieza com objetividade *Olympiana*. [...] Durante a primeira metade do século vinte todos estavam certos que era Picasso; apenas agora começamos a ver que era Mondrian. Como alguém poderia ter sabido ou adivinhado? O trabalho parecia tão limitado, tão simplista, tão sem ambição [...] Não que eu esteja comparado a Frank O’Hara com um artista austero como Mondrian. O que estou dizendo é que talvez, os poemas de Frank O’Hara que sobreviverem quando tudo o que agora consideramos “épico” seja feito em pedaços, nada restará deles, apenas sua propaganda.”

Entre 9 de julho de 1966 e 16 de janeiro de 1967, Cage e Feldman se encontram no estúdio da rádio de New York WBA, para cinco conversas, que são publicadas na forma de transcrições em 1993.

Embora Feldman e Stockhausen, já tivessem se conhecido na última viagem dele aos EUA em 1958, eles pareciam ter se conhecido melhor apenas durante a longa estadia de Stockhausen nos EUA de 1966 a 1967. Duas anedotas as quais Feldman gosta de referir frequentemente são dessa época:

“Lembro uma vez, eu estava em um banquete de Ano Novo em Long Island, Stockhausen estava aqui a poucos meses com alguém que tinha uma casa muito grande. Ele convidou a mim e a Lukas Foss e nossas esposas, para ir a sua casa, para um banquete. Foi uma noite muito louca. O dono da casa também havia convidado seus próprios amigos, pessoas bem sucedidas da região de Long Island. Todos estavam lá, e de repente Stockhausen anuncia: “agora vamos ouvir um pouco de música”. Todas as jovens que estavam presentes pensaram que iriam ouvir algo para dançar, como você pode imaginar. Porém por duas horas ele tocou apenas Stockhausen. Todos começaram a sair. O proprietário não tinha duas, mas talvez uma hora de uma música gravada em um disco, e ele a tocou. Ao final, Karlheinz levantou-se dramaticamente e disse: “Eu acabo de decidir, acabo de decidir que...” O que você decidiu? lhe perguntei. Ele respondeu: “ Eu decidi usar você em minha Música”.

A segunda anedota é a seguinte:

“Stockhausen desceu uma manhã e disse: “Morty, qual é o seu segredo?” Eu lhe repondi: “Karlheinz, eu não tenho um segredo”. Ele disse: “Você deve ter um segredo. Não me diga que toda vez que você decide que nota usar você tem que pensar em oitenta e oito”.(o teclado do piano) Eu disse: “o que são oitenta e oito notas Karlheinz?”. Porém ele não ficou satisfeito com a resposta. Depois eu prossegui, vi que ele estava procurando por algum tipo de confrontação. Eu disse: “Eu não sei se você sabe que Nero” – na verdade eu estava dizendo que ele era Nero –

Nero tinha um irmão. Vamos supor que você é Nero e que você escreveu poesia épica eu sou seu irmão e escrevi poesia lírica. Bem, disse Nero a seu irmão da mesma forma como você está dizendo a mim: Ele diz, "Você deve ter um segredo. Torturem-no pelo segredo". E aí ele tortura o irmão por causa do segredo e o trás de volta depois de havê-lo torturado imensamente; estava mutilado, e diz: "De verdade Nero, eu não tenho segredos". Nero olha para os guardas e diz: "Matem-no".

1967

O pintor Ad Reinhardt comete suicídio em 30 de agosto aos 54 anos de idade.

Ao final do grupo de três composições de larga *escala*, *First Principles* (1966-1967), *False relationships and the extended endings* (1968), e *Between Categories* (1969), Feldman liga estruturas de tempo alternativas com elementos de grupos escritos anteriormente, permitindo que grupos de instrumentos notados em diferentes estruturas de tempo possam correr paralelos uns aos outros.

1969

Provavelmente como resultado de seus contatos na Inglaterra, Feldman troca de editor. Sua primeira partitura a ser publicada pela University Edition é *In search of an Orchestration* de 1967. A partir de 1967 todas as partituras de Feldman passam a ser publicadas por essa editora.

1970

Em 1965, Mark Rothko aceita o trabalho de John e Dominique de Menil para desenhar uma série de murais para uma capela a ser construída em Houston, Texas. Nos últimos anos de sua vida, durante os quais ele e Feldman se tornam particularmente grandes amigos, Rothko trabalha a maior parte do tempo nas pinturas para a capela de Houston e para esse trabalho aluga um enorme estúdio no Upper East Side. Ele termina as pinturas em 1967, depois disso começa uma série de trabalhos em papel, substituindo as cores quentes de seus trabalhos anteriores por cinza, marrom e preto. Rothko não vive para assistir a

dedicação (inauguração) da capela de Houston em 27 de fevereiro de 1971. Ele comete suicídio aos 67 anos, em 25 de fevereiro de 1970. Pouco antes da sua morte, Rothko fundou a Mark Rothko Foundation, que deveria administrar seus bens exclusivamente com propósitos beneficentes, científicos e/ou projetos educacionais. Feldman é um dos diretores apontados pelo próprio Rothko. Mais tarde essa fundação se torna objeto de escândalo, fraude e contravenção do último desejo de Rothko, que contudo não envolvia a Feldman.

A pintora Mercedes Matter funda em New York o Studio School of Drawing, Painting and Sculpture, no antigo edifício do Museu de arte americana Whitney (8 West com 8th street), e faz de Feldman, a quem conhecia desde 1950, diretor de seu instituto.

O pintor Barnett Newman morre em 4 de julho aos 65 anos de idade.

Boulez é nomeado regente chefe da Orquestra de Filarmônica de New York. Em junho de 1970 quando ele não permite que nenhum compositor americano seja representado no festival Ojah na Califórnia, os compositores Alvin Lucier e Robert Ashley enviam uma carta aberta a Lawrence Morton, diretor artístico do festival, na qual acusam a Boulez de “pensamento consistentemente imperialista” e de tentar “manter a ilusão da superioridade Européia”. A carta é posteriormente assinada por dezoito compositores, incluindo Feldman.

No verão Feldman ensina na Universidade do Havaí, onde uma peça dedicada a sua antiga professora de piano, *Madame Press died last week at ninety*, é executada no dia 13 de julho. Depois de separar-se de sua segunda esposa Cinthya e romper o romance com Lulla Adler, ele começa um novo romance com Karen Philips, que toca viola, para quem escreve uma peça com o título *The Viola in my life*, a primeira de um novo grupo de peças em notação convencional.

Em outubro Philip Guston exhibe pela primeira vez seu novo grupo de quadros figurativos na Galeria Marlborough. Uma amizade de vinte anos se desfaz porque Feldman não sabe o que dizer sobre esses novos trabalhos.

1971

Na dedicação da Capela Houston em 27 de Fevereiro, os de Menils encomendam a Feldman que escreva uma composição em memória a Mark Rothko, a ser executada na capela. Feldman escolhe os instrumentos para a peça *Rothko Chapel* – percussão, celesta, viola, soprano e contralto solo, assim como um coro duplo misto – tudo em relação com as condições espaciais da capela, também cria uma parte de viola para Karen Philips. Passa toda a primavera de 1971 na área rural dos de Menils em Pontpoint France, para poder trabalhar sem interrupções. A primeira apresentação da composição acontece em 9 de abril de 1972.

Igor Stravinsky falece em 6 de abril de 1971 em New York e é enterrado em 15 de abril em Veneza. Feldman escreve em um obituário que embora no campo da estética e sentimentos ele represente o ponto de vista totalmente oposto e tampouco entenda os sentimentos de Stravinsky, ainda assim sente compaixão por ele. Feldman inclui em *Rothko Chapel* uma linha melódica repetitiva que ele escreveu no dia do funeral de Stravinsky.

1972

De setembro de 1971 a outubro de 1972, com a ajuda da DAAD, Feldman mora em Berlim. Sobre sua vida em Berlim ele comenta:

“Agora eu sei a razão por tantas grandes obras alemãs. A vida na Alemanha é tão enfadonha. Você tem que escrever grandes obras para poder manter o interesse. Em seis meses eu completei as partes para três clarinetes, piano e violoncelo, que havia começado em Londres (*Three clarinets, cello and piano*), escrevi uma peça de vinte minutos para coro e orquestra (*Chorus and Orchestra*1), e duas peças para cinco pianos e vozes de 45 minutos cada (*Five Piano e Piano and Voices*).”

Feldman não menciona talvez a peça mais importante desse período, *Cello and orchestra*, concluída em janeiro de 1972. Nessa peça, pela primeira vez desde o início dos anos 50, Feldman usa amplamente padrões estendidos que se repetem. Estes teriam um importante papel nas suas peças dos anos 80. Quase todas as suas composições durante o ano seguinte são trabalhos sob encomenda

ou composições escritas para uma determinada constelação de intérpretes. Isso era um sinal de que pela primeira vez em sua carreira como compositor Feldman estava recebendo reconhecimento público devido a sua importância artística.

Em 4 de abril Stefan Wolpe morre aos 70 anos de idade. Quatorze anos mais tarde, Feldman dedica a ele uma de suas últimas peças, *For Stefan Wolpe*, para coros mistos e dois vibrafones.

Na primeira apresentação de *Five Pianos* em 16 de Julho em Berlim, um grande confronto ocorre entre Feldman e Cage. Ao que parece Cage não entendeu bem as instruções de execução da partitura, escrita em uma nova forma de "notação duracional livre", e toca vinte minutos a mais que os outros pianistas. Depois da apresentação grita a Feldman e diz que ele é um "extremista poético". Em agosto Feldman afirma em uma entrevista em inglês que não foi a música dele mas a de Cage que mudou quando eles se conheceram em janeiro de 1950. Em entrevista posterior adiciona que a alternativa atual não era entre Cage e Stockhausen, mas entre ele próprio, Feldman, e Stockhausen, já que este, Stockhausen, já havia assimilado a Cage tempos atrás. Cage referenda dois anos mais tarde com a afirmação que Feldman havia feito uma descoberta vinte anos antes e permaneceu fiel a ela até aquele dia.

Em agosto, Feldman leciona pela primeira vez na Dartington Scholl na Inglaterra, onde conhece o pianista australiano Roger Woodward, que havia substituído a David Tudor, já que este agora se ocupava basicamente com música eletro-acústica. Ele dedica a Woodward *Piano and Orchestra* de 1975, e dedica junto com Aki Takahashi, *Triadic Memories* de 1981.

Enquanto isso, os esforços de Lukas Floss de encontrar para Feldman uma posição de ensino, finalmente deram frutos, portanto Feldman muda de Berlim para Buffalo, onde Foss é o regente principal da Orquestra Filarmônica. Feldman é primeiro contratado como professor temporário por um ano na State University of New York em Buffalo. No ano seguinte sua permanência é estendida e em 1974 lhe é dada uma cadeira definitiva a qual a pedido dele mesmo se chamou Edgar Varése Chair.

Imediatamente antes de assumir a posição, Feldman enfatiza claramente que não se pode ensinar composição. Ele sempre adotou uma atitude muito ambivalente na distinção entre compositores amadores e profissionais, já que acredita que essas categorias são baseadas não no trabalho que eles já fizeram, mas em seus respectivos treinamentos. Ele diz que a única crítica de Boulez à sua música consistia no fato de que ele extraía o seu sustento trabalhando nos negócios da família e não do mundo da música. Contudo, ele se transforma, ao longo de sua carreira como professor, em um professor apaixonado, que ele mesmo liga ao fato de que quando criança queria ser rabino. Entretanto, em outra ocasião, ele enfatiza que a única pessoa a aprender algo em suas aulas era ele mesmo, e que sempre dizia a seus alunos que eles não tinham que ir à Universidade, e sim estudar com professores particulares como ele havia feito.

Seu método de ensino parece ter sido o mesmo por anos, enquanto, mesmo antes de começar suas atividades como professor, afirma em 1983, que ele terá que ensinar seus alunos a ouvir. 'Eu não ensino composição, mas chego até ela pelo caminho de sua realidade acústica. Ou seja, eu ensino orquestração.

A decisão de Feldman de mudar-se para Buffalo surpreende a todos os seus amigos de New York, que nunca acreditariam que Feldman, o arquétipo do "Novayorkino", pudesse morar em outro local que não New York. Contudo o isolamento pessoal a que ele se submeteu com sua mudança para Buffalo, parece que o ajudou a concentrar-se totalmente no seu trabalho e a desenvolver as descobertas da composição que fez nos anos 70 e 80.

1973

For Frank O'Hara, a primeira composição em *escala* estendida terminada por Feldman em Buffalo, é dedicada à memória do amigo Frank O'Hara, que havia falecido sete anos antes, e a segunda composição depois de *For Franz Kline*, na qual o título e a dedicação da peça são idênticos. Foi escrita para o décimo aniversário do Center of the Creative and Performing arts na Universidade

de Buffalo e teve sua estréia em 5 de dezembro de 1973 no Carnegie Hall em New York. Nora Post, membro do centro, se torna companhia constante de Feldman nos anos seguintes.

1975

Depois que a carreira temporária de professor havia sido transformada em uma cadeira na Universidade, ele funda o June in Buffalo Festival, no qual participam em 1975, Cage, Brwon, Wolfe e Lejaren Hiller, adicionalmente a isso, ele dirige com Jan Williams The evenings for New Music of the Center of the Creative and Performing Arts. Em 1975 um escândalo é provocado em uma apresentação de *Songbooks* de Cage, sob a direção de Petr Kotik, quando um dos atores desnuda o outro em pleno palco, o que enfurece a Cage de tal forma que no dia seguinte ele se permite comentar: "Sempre que as pessoas fazem o pior que podem, fazem em meu nome". Em sua indignação por causa do incidente, Cage ameaça nunca mais retornar a Buffalo, uma ameaça que ele jamais cumpriu.

Bunita Marcos e Madson, Wisconsin, começa a estudar com Feldman. Ela é sua aluna mais importante e é encorajada por ele de todas as maneiras possíveis. Depois de obter o doutorado em 1981, ela recusa a proposta de casamento de Feldman e se muda para New York, permanecendo, entretanto, sua inspiração e companheira íntima durante a última década de sua vida.

1976

Na primavera, Feldman começa o trabalho preliminar em sua ópera de Beckett, encomendada pelo Teatro dell'Opera em Roma.

Em junho, Feldman participa de uma turnê pelo Creative Associates of the Center of the Creative and Performing Arts, a qual inclui o Oriente. Em Shiraz ele compra seu primeiro tapete oriental.

Em julho, Feldman termina três composições nas quais ele está se preparando para trabalhar com um texto de Beckett: *Orchestra* 3 de julho), *Elemental Procedures* (18 de julho) e *Routine Investigations* (24 de Julho).

Depois de ir à premier de *Orchestra* em 18 de Setembro em Glasgow, Feldman vai a Berlim encontrar-se com Samuel Beckett e pergunta a ele por um texto original para sua ópera. Embora a princípio Beckett não estivesse inclinado a escrever um *libretto* para ópera, ao conversar com Feldman desenvolve um interesse no projeto e antes do final de setembro envia o texto de *Neither* a Buffalo. Feldman começa a trabalhar na ópera antes mesmo que o texto chegue Buffalo, e a completa em 30 de janeiro de 1977.

1977

Em 22 de janeiro *Elemental procedures*, a composição central de Feldman da trilogia Beckett, tem sua primeira apresentação em Colômbia.

Em 8 de junho acontece a primeira apresentação de *Neither* no Teatro dell'Opera em Roma, dirigida por Marcello Panni com cenário de Michelangelo Pistoletto; as apresentações de Roma são recebidas com tumultuados protestos pelo público italiano, que claramente não podem tolerar uma ópera sem a dramatização convencional. Depois de um reavivamento em outubro de 1978 em Berlim, no qual se diz que Beckett estava presente, e um concerto em New York em 21 de novembro de 1978, *Neither* se estabelece como parte dos programas das casas internacionais de ópera depois da morte de Feldman.

Provavelmente na ocasião da *premiér* de *Neither*, Feldman visita a Cy Twombly em seu estúdio em Roma, e se entusiasma com o trabalho dele, que era desconhecido nos EUA.

1978

Em uma crise de meia-idade muito peculiar, Feldman se pergunta se música é verdadeiramente uma forma de arte ou apenas uma forma superior de entretenimento. Em uma situação onde sua carreira segue com tanto sucesso que ele não precisa mais se preocupar com músicas comissionadas a ele ou apresentações. Feldman toma a decisão de arriscar escrever um tipo de música na qual ele não mais se preocuparia com a duração da composição, tendo em

mente a situação convencional dos concertos, as dificuldades para enfrentar os artistas, a possibilidade de uma apresentação, as expectativas do público e sobretudo, suas próprias expectativas, de forma a descobrir se a música pode ser tratada como uma forma de arte. Os resultados dessa decisão são composições de durações cada vez mais longas, culminando em *String quartet 2* com cinco horas de duração.

Mais tarde Feldman diz que no momento em que ele quis se libertar do público, ele ganhou outro público. Ele está se referindo ao fato de que suas duas primeiras peças, cada uma durando uma hora e meia, *String quartet* de 1979 (com estréia em 1980) e *Triadic Memories* de 1981 (com estréia em 1981), são entusiasticamente aclamadas tanto pelo público quanto pelos críticos. “Às vezes ganhamos quando pensamos que perdemos” – é o comentário lacônico de Feldman para essa surpresa.

1979

A composição para orquestra mais extensa de Feldman, *Violin and Orchestra* de 1979, não pode ser executada no Festival de Outono de Warsaw porque o solista Paul Zukofsky se recusa a voar para a Polônia com uma passagem só de ida enviada a ele pelos organizadores do festival. Por esse motivo *Violon and Orchestra* não é executada até 1984 em Frankfurt sob a regência do maestro Cristobal Halffter, com Zukofsky como solista.

1980

Feldman encontra a pianista Aki Takahashi, que é membro do Creative Associates do Center of the Creative and Performing Arts no último ano de existência dessa entidade. Em 24 de fevereiro ela faz um concerto solo na recém construída Baird Recital Hall da State University of New York em Buffalo. Enquanto *Triadic memories* de 1981 é ainda dedicada conjuntamente a Roger Woodward e Takahashi, todos os trabalhos posteriores para piano de Feldman

são criados tendo como constante ponto de referência a forma de tocar de Takahashi.

No início dos anos 80 Feldman também deve ter conhecido o pintor italiano Francesco Clemente através de um amigo em comum, o antropólogo e colecionador de arte Francesco Pellizzi. Foi também Pellizzi que recomendou a ele o tratado de francês *Yates The Art of Memory*, que é de decisiva importância em suas reflexões sobre a função das formas musicais. Clemente que como co-fundador da *Transavanguardia*, a forma italiana de pintura pós-modernista, que está no topo de sua onda de sucesso, é o único artista visual com o qual Feldman possui um contato próximo nos anos de 1980. No estúdio de Clemente, no *SoHo* na cidade de New York, Feldman organiza diversos concertos, incluindo a *premiér* em 20 de novembro de 1986, de sua última peça para piano *Palais de Mari*, dedicada a Clemente e encomendada por Bunita Marcos e executada por ela mesmo.

Em 4 de maio *String Quartet* de Feldman, sua primeira composição de uma hora e meia de duração, tem sua estréia no New York Drawing Center interpretada pelo Columbia String Quartet. A manchete da crítica no New York Village Voice diz: "Feldman tira sangue"; o crítico Greg Sandow, faz um paralelo direto entre Feldman e Beckett e escreve que nunca havia escutado música melhor que a de Feldman para evocar Beckett à exaustiva "crônica dos moribundos em seus caminhos".

O pintor Philip Guston morre em 7 de junho em Woodstock, New York, aos 67 anos. Apesar de Feldman e ele não terem se falado nos últimos dez anos de sua vida, Guston escolhe seu velho amigo para ler o Kaddish em seu túmulo. Durante o ano seguinte Feldman termina o texto de um catálogo da exibição dos últimos trabalhos de Guston com as seguintes palavras:

"Nessas últimas pinturas não há nenhuma tentativa em direção a nenhum aspecto de reconciliação com suas preocupações do passado. Era uma nova vida na qual suas habilidades do passado o ajudaram a sobreviver no novo solo para o qual decidiu imigrar. Tudo o que isso significou para

Guston foi que ele deveria levar somente o que realmente precisava e partir em busca do país do seu coração”.

1981

Por ocasião da estréia de *String Quartet* na Califórnia, com o Quarteto Kronos, Feldman dá uma palestra no dia 26 de fevereiro no Californian Institute of the Arts sobre “Doze técnicas de tonalidades em *Déserts de Varése*”, na qual ele rapidamente sai do seu tema e começa a falar sobre sua própria música. Depois da apresentação que é celebrada com aplausos de pé, Feldman informa aos “jóvens compositores” presentes que estavam “mortos e deveriam nascer de novo para os instrumentos acústico”.

1982

Em 13 de março a composição *For John Cage*, com uma hora e meia de duração, tem sua primeira performance com Paul Zukofsky e Aki Takahashi em um concerto por ocasião do aniversário de 70 anos de Cage. Em uma entrevista Feldman expressa irritação porque mesmo em um concerto em honra a John Cage, cujo nome representa a liberação da música, ainda assim lhe perguntam quanto tempo a música vai durar.

Na primevera Feldman escreve *Three Voices* para a cantora Joan La Barbara, no qual duas vozes são executadas em um cassete e a terceira pelo cantor no palco. Aqui Feldman usa partes do poema “Wind” de Frank O'Hara, dedicado a ele, e o qual transformou totalmente em música em 1962 no chamado *The O'Hara Songs*. Ele explica:

“Um de meus amigos mais chegados, Philip Guston, havia morrido recentemente. Frank O'Hara havia falecido vários anos antes. Eu vi a peça com Joan na minha frente e duas caixas de som atrás dela. Há algo fúnebre sobre a aparência de caixas de som. Pensei na peça como uma troca entre a voz viva com as mortas – uma mescla dos mortos com os vivos.”

Em 17 de abril, dois dias depois de completar *Three Voices*, Feldman dá uma palestra em Toronto, na qual pela primeira vez fala de maneira abrangente de seu desenvolvimento como compositor depois de *Neither*. Na segunda metade

do ano Feldman trabalha em *String Quartet 2*, completando a obra em 27 de janeiro do ano seguinte.

1983

Em agosto Feldman participa de um Festival de Música Contemporânea na África do Sul, organizado por Jacques de Vos Malan, um ex-aluno de Feldman, entre outros.

Em 19 de novembro Cage e Feldman se encontram para conversar, o que é gravado por Francesco Pellizzi e publicado no seu jornal *Res*.

Em 4 de dezembro a Canadian Broadcasting Corporation, interrompe sua transmissão de um importante jogo de futebol para poder transmitir as cinco horas da estréia de *String Quartet 2*, a qual havia comissionado.

1984

Em fevereiro Feldman dá uma palestra no Theater am Turm em Frankfurt e um seminário sob o título "O futuro da música local" proposto por Walter Zimmermann. Em abril Zimmermann organiza uma ampla retrospectiva dos trabalhos de Feldman, e em Cologne no dia 5 de abril peças como *Trio for violin, cello and piano* de 1980 finalmente tem sua primeira apresentação.

Em 26 de julho Feldman dá uma grande palestra no Darmstadt International Summer Course for New Music, a convite da estação de rádio Hessischer Rundfunk, como uma introdução ao seu *String Quartet 2*, cuja *premiér* européia havia acontecido na noite anterior, executada por Kronos Quartet. Depois de uma apresentação resumida de quatro horas, o já idoso Alfred Schlee ex-diretor da Universal edition, abraça a Feldman e lhe diz: "Esplêndido. Parece que foram apenas 25 minutos".

Com *For Philip Guston*, sua única composição de 1984, começam os últimos trabalhos de Feldman caracterizados pela reutilização de recursos acústicos e da multiplicidade de formas de composições anteriores.

1985

Em 3 de março Feldman encontra La Monte Young para uma conversa que é gravada por Francesco Pellizzi e outra vez publicado em seu jornal *Res*.

Em 27 de março Feldman, como ex-diretor do New York Studi School dá uma palestra sobre "Metáfora".

Em abril, uma coletânea de escritos de Feldman é publicada sob o título *Essays* em uma edição produzida por Walter Zimmermann, que inclui partes extraídas do seminário de Frankfurt e uma transcrição completa da palestra de Darmstadt de 1984.

Provavelmente nesse ano Feldman tenta persuadir Beckett a escrever um segundo texto de ópera para ele, porém Beckett declina em um encontro em Paris.

Depois de comparecer ao festival Nieuwe Muzick pela primeira vez em 1977, Feldman passa vários dias em Middleburg em 1985, 1986 e 1987 fazendo um grande número de palestras e seminários, que podem ser vistos como seu legado teórico. A última composição de Feldman *Piano, Violin, Cello*, é dedicada ao diretor do festival Ad van't Veer.

Durante o seu semestre livre Feldman é um artista residente no California Institute of the Arts.

1986

Em 21 e 22 de fevereiro por ocasião do aniversário de 60 anos de Feldman o California Insitute of the Arts produz três concertos com músicas de Feldman e de compositores próximos a ele. As composições de Feldman executadas nesse concerto são: *Four songs para E.E. Cumming*, *First Principles*, *For Frank O'Hara* e *For Philip Guston*. Os outros compositores são: Cage, Varèse, Wolp, o compositor japonês Jo Kondo, a quem Feldman conheceu entre 1977-78, e cuja música tinha em alta estima, e os alunos Bunita Marcus e Nils Vigeland.

Uma transcrição da primeira palestra de Middleburg de 2 de julho de 1985 é incluída na edição de *Musik-Konzepte*, publicada em Munique em maio de 1986.

Em 30 de maio o último trabalho para orquestra de Feldman, *Copti Light*, é executado pela primeira vez pela Orquestra Filarmônica de New York sob a regência de Gunther Schuller. Feldman fica profundamente magoado com os comentários do crítico do *New York Times* que diz que “ele é o mais enfadonho dos compositores na história da música”, portanto é forçado a reconhecer que mesmo depois de seu grande sucesso na Europa ele não tem a menor chance de reconhecimento na vida musical americana.

Durante um outro semestre livre, Feldman é artista residente na University of California, em San Diego. Aparentemente Feldman havia solicitado uma cadeira nessa universidade pouco antes de sua morte, por achar a vida em Buffalo cada vez menos satisfatória depois dos cortes no orçamento da Universidade durante o ano de 1980. Depois da morte de Feldman, o compositor inglês Brian Ferneyhough é indicado para o seu lugar. No verão Feldman é outra vez o convidado do Hessischer Rundfunk no International Summer Course for New Music em Darmstadt, onde ele fala em 24 de julho sobre a composição para flauta, piano e celesta intitulada *For Christian Wolff*, executada pela primeira vez na noite anterior.

1987

Provavelmente no ano anterior, Beckett, possivelmente como resultado de um pedido de Feldman por um segundo texto de ópera, propõe a ele ser o compositor da música para sua peça de rádio *Words and Music*, que deve ser ressuscitada como parte do festival Beckett pela rádio de New York Voices International. Feldman aceita entusiasticamente o pedido, vendo-o como um tributo a Beckett. A produção acontece em março e abril em New York, como um empreendimento conjunto entre Voices International e a estação de rádio alemã Westdeutscher Rundfunk. Imediatamente após Samuel Beckett, *Words and*

Music, Feldman escreve sua última peça dedicatória, *For Samuel Beckett* para orquestra de câmara, que estréia em 12 de junho em Amsterdan. Em 10 de março Feldman é entrevistado pelo produtor de *Samuel Beckett Words and Music*, Everett Frost, sobre a forma como ele trabalhou o texto de Beckett. Ele fala sobre o mesmo assunto em 12 de abril no Detroit Institute of Arts. De 17 a 22 de março ele é o centro do New Music Days na Banff Centre School of Fine Arts no Canadá.

Em junho Feldman se casa com sua aluna Barbara Monk. Alguns dias mais tarde, durante uma aparentemente operação simples de úlcera de estômago é diagnosticado um câncer de pâncreas. Ele é tratado com radioterapia e quimioterapia e, em 4 de julho, insiste em estar presente na estréia de sua última composição, *Piano, violin, viola, cello*, e completa o ciclo de palestras de Middleburg nessa ocasião. Quando se despede de Ad van 't Veer, Feldman promete uma super classe para o verão. De volta a Buffalo, ele se submete a mais tratamento, que não tem sucesso devido ao avanço da enfermidade. Em 3 de setembro Feldman morre em Buffalo aos 61 anos de idade.

Feldman deveria dar uma palestra em 9 de setembro em Los Angeles por ocasião do aniversário de 75 anos de Cage, a qual gostaria de chamar "Practically alive with John Cage". Em vez disso, Cage faz um discurso comemorativo no qual relembra que Feldman, ainda no hospital disse que eles haviam tido uma boa vida e que não tinha arrependimentos. Cage executa sua peça *Scenario for M.F. (with numbers in celebration os his sixtieth birthday)*, a qual havia escrito no ano anterior para o aniversário de 60 anos de Feldman.

As cerimônias funerárias acontecem no mesmo dia em New York. Bunita Marcus faz o discurso principal. A edição comemorativa do *Musik Texte*, publicada em Cologne em dezembro do mesmo ano, inclui a transcrição de palestra de Middleburg de 2 de julho de 1987, uma das últimas feitas por Feldman.

B – Lista das obras de Morton Feldman¹:

DATA	TÍTULO	INSTRUMENTAÇÃO
Anos 40	<i>Composition</i>	Trompa, Celesta, Quarteto de Cordas
	<i>I Loved You Once</i>	Voz, Quarteto de Cordas
	<i>Composition</i>	Piano
1943	<i>Dirge: In Memory of Thomas Wolfe</i>	Orquestra
1943	<i>Jubilee</i>	Orquestra
1943	<i>Night</i>	Orquestra de cordas
1943	<i>First Piano Sonata Para Bela Bartok</i>	Piano
1944	<i>Andante Moderato</i>	Piano
1945	<i>Sonata for Violin and Violino, Piano</i>	Piano
1945	<i>Self-Portrait</i>	Piano
1945	<i>Composition</i>	Orquestra de Cordas
1946	<i>Sonatina for Cello and Piano</i>	Violoncelo, Piano
1947	<i>Journey to the End of the Night</i>	Soprano, Flauta, Clarineta, Clarone, Contrabaixo, Fagote
1947	<i>Only</i>	Voz Solo
1948	<i>Illusions</i>	Piano
1948	<i>Two Pieces</i>	Violoncelo, Piano
1949	<i>Episode</i>	Orquestra
1949	<i>Lost Love</i>	Voz, Piano
195?	<i>For Cynthia</i>	Piano

1950	<i>Composition</i>	Quarteto de Cordas
1950	<i>Music for Plucked Instruments (versão: 1950-53)</i>	-----
1950	<i>Structure 2 for twelve Players</i>	Orquestra de Câmara
1950	<i>Thoughts out of seasons (1950-53)</i>	-----
1950	<i>Three Dances</i>	Piano
1950	<i>Composition</i>	2 Pianos, Violoncelos
1950	<i>Projection 1²</i>	Violoncelo
1950	<i>Two Intermissions</i>	Piano
1950	<i>Piece for Violin and Piano</i>	Violino, Piano
1951	<i>Composition</i>	Orquestra de Câmara
1951	<i>Sonate</i>	Piano
1951	<i>Nature Pieces</i>	Piano
1951	<i>Four Songs to e. e. Cummings</i>	Soprano, Piano, Violoncelo
1951	<i>Intermission 3</i>	Piano
1951	<i>Projection 2</i>	Flauta, Trompete, Piano, Violino, Violoncelo
1951	<i>Projection 3</i>	2 Pianos
1951	<i>Projection 4</i>	Violino, Piano
1951	<i>Projection 5</i>	3 Flautas, Trompete, 2 Pianos, 3 Violoncelos
1951	<i>Intersection 1</i>	Grande Orquestra
1951	<i>Three Ghostlike Songs and Interlude</i>	Voz, Trombone, Viola, Piano
1951	<i>Structures</i>	Quarteto de Cordas
1951	<i>Variations</i>	Piano

1951	Music for the Film "Jackson Pollock"	2 Violoncelos
1951	<i>Composition</i>	Violoncelo, Piano
1951	<i>Variations</i>	Piano
1951	Marginal Intersection	Grande Orquestra
1951	<i>Intersection 2</i>	Piano
1951	<i>Extensions 1</i>	Violino, Piano
1951	<i>The Frogs</i>	-----
1952	<i>Composition</i>	Violino ou Viola, Oboé, Violoncelo
1952	<i>Straits is the Gate (projeto de ópera inacabada)</i>	-----
1952	<i>Music for Sweeney Agonistes</i>	Tic-tac do Relógio Amplificado
1952	<i>Extensions 2</i>	Piano
1952	<i>Intermission 4</i>	Piano
1952	<i>Intermission 5</i>	Piano
1952	Extensions 3	Piano
1952	<i>Piano Piece 1952</i>	Piano
1953	<i>Structures II</i>	2 Violoncelos
1953	<i>Intersection +</i>	Piano
1953	<i>Intersection for Magnetic Tape</i>	Tape em Oito Canais
1953	<i>Extensions 5</i>	2 Violoncelo
1953	<i>Intersection 3</i>	Piano
1953	Extensions 4	3 Pianos
1953	Intermission 6	1 ou 2 Pianos
1953	<i>Intersection 4</i>	Violoncelo
1953	<i>Eleven Instruments</i>	Orquestra de Câmara

1954	<i>Concerto for Piano and Seven Instruments</i>	Orquestra de Câmara
1954	<i>Composition</i>	Piano
1954	<i>Composition</i>	Flauta, Clarone, Fagote, Trompa, Trompete, Piano, Violoncelo
1954	<i>Composition</i>	Orquestra de Câmara
1954	<i>Only by him</i>	Soprano, Contralto, Tenor, Baixo
1954	<i>Silent Friend</i>	Soprano, Contralto, Tenor, Baixo
1954	<i>Only</i>	Voz, Orquestra de Câmara
1954	<i>Music for the Film "Sculpture by Lipton"</i>	-----
1954	<i>Three Pieces for Piano</i>	Piano
1954	<i>Two Pieces for Two Pianos</i>	2 Pianos
1955	<i>Two compositions</i>	Orquestra de Câmara
1955	<i>Piano Piece 1955</i>	Piano
1956	<i>Piano Piece 1956 A</i>	Piano
1956	<i>Piano Piece 1956 B</i>	Piano
1956	<i>Three Pieces for String Quartet</i>	Quarteto de Cordas
1956	<i>Two Pieces for Six Instruments</i>	Flauta, Flauta Contralto, Trompa, Trompete, Violino Violoncelo
1957	<i>Composition</i> (versão: 1957-62)	Quarteto de Cordas
1957	<i>Composition</i> (versão: 1957-62)	Orquestra de Câmara

1957	<i>Piece for 4 Pianos</i>	4 Pianos
1957	<i>Piano Three Hands</i>	Piano
1957	<i>Two Pianos</i>	2 Pianos
1958	<i>Composition</i>	Orquestra de Câmara
1958	<i>Composition</i>	2 Pianos
1958	<i>Work for Two Pianists</i>	2 Pianos
1958	<i>Piano Four Hands</i>	Piano
1958	<i>Two Instruments</i>	Trompa, Violoncelo
1958	<i>Ixion</i>	Orquestra de Câmara
1959	<i>On Hearing Varèse</i>	Voz, Violoncelo, Piano
1959	<i>Last Pieces</i>	Piano
1959	<i>Atlantis</i>	Orquestra de Câmara
1960	<i>Score for Untitled Film</i>	-----
1960	<i>Arranjo de "Tu Pauperum Refugium" de Josquin Desprez</i>	Orquestra de Câmara
1960	<i>Music of Something Wild in the City</i>	-----
1960	<i>(Colaboração conjunta com M Stoller e J. Leiber)</i>	Formações Diversas
1960	<i>Ann's Theme</i>	Trompa, Celesta, Quarteto de Cordas
1960	<i>Montage 2 on the Theme of "Something Wild"</i>	Grupo de Jazz
1960	<i>Montage 3 on the Theme of "Something Wild"</i>	Grupo de Jazz
1960	<i>The Sin of Jesus (Score for Untitled Film)</i>	Flauta, Trompa, Trompete, Violoncelo
1960	<i>Piece for Seven</i>	Orquestra de Câmara
1960	<i>Wind</i>	Voz e Piano

1960	<i>Ixion (2ª versão de Ixion 1958)</i>	2 Pianos
1960	<i>Durations 2</i>	Violoncelo, Piano
1960	<i>Durations 1</i>	Flauta Contralto, Piano, Violino, Violoncelo
1960	<i>The Swallows of Salangan</i>	Coro, Orquestra de Câmara
1961	<i>Durations 3</i>	Violino, Tuba, Piano
1961	<i>Durations 4</i>	Vibrafone, Violino, Violoncelo
1961	<i>Out of 'Last Pieces'</i>	Orquestra
1961	<i>Two Pieces for Clarinet and String Quartet</i>	Clarinetas, Quarteto de Cordas
1961	<i>Durations 5</i>	Trompa, Vibrafone, Harpa, Piano/Celesta, Violino Violoncelo
1961	<i>Intervals</i>	Baritono, Trombone, Percussão, Vibrafone, Violoncelo
1961	<i>The Straits of Magellan</i>	Flauta, Trompa, Trompete, Harpa, Piano, Guitarra Elétrica, Contrabaixo
1962	<i>Structures for Orchestra</i>	Orquestra
1962	<i>Followe Thy Faire Sunne</i>	Voz e Chimes
1962	<i>For Franz Kline</i>	Soprano, Trompa, Chimes, Piano, Violino, Violoncelo
1962	<i>The O'Hara Songs</i>	Baritono, Chimes, Piano, Violino, Viola, Violoncelo
1963	<i>Merce</i>	Percussão, Piano/Celesta
1963	<i>Composition</i>	Percussão, Celesta
1963	<i>Christian Wolff in Cambridge</i>	Coro à Capela

1963	Piano Piece (to Philip Guston)	Piano
1963	De Kooning	Trompa, Percussão, Piano, Violino, Violoncelo
1963	<i>Vertical Thoughts 1</i>	2 Pianos
1963	<i>Vertical Thoughts 2</i>	Violino, Piano
1963	<i>Vertical Thoughts 3</i>	Soprano, Orquestra de Câmara
1963	<i>Vertical Thoughts 4</i>	Piano
1963	<i>Vertical Thoughts 5</i>	Soprano, Tuba, Percussão, Celesta, Violino
1963	<i>Vertical Thoughts 6</i>	-----
1963	<i>Vertical Thoughts 7</i>	-----
1963	<i>Rabbi Akiba</i>	Soprano, Orquestra de Câmara
1963	<i>Chorus and Instruments</i>	Coro, Orquestra de Câmara
1964	<i>Composition</i>	Violoncelo, Piano
1964	<i>Piano Piece 1964</i>	Piano
1964	<i>The King of Denmark</i>	Percussão
1964	<i>Numbers</i>	Orquestra de Câmara
1965	<i>Piano Piece</i>	Piano
1965	<i>Four Instruments</i>	Chimes, Piano, Violino, Violoncelo
1966	<i>The Possibility of a New Work for Electric Guitar</i>	Guitarra Elétrica
1966	Two Pieces for Three Pianos	3 Pianos
1967	<i>Chorus and Instruments II</i>	Coro, Tuba, Chimes

1967	<i>In Search of an Orchestration</i>	Orquestra
1967	<i>First Principles</i>	Orquestra de Câmara
1968	<i>False Relationships And the Extended Ending</i>	Trombone, 3 Pianos, Chimes, Violino, Violoncelo
1968	<i>Samoa</i>	Orquestra de Câmara
1969	<i>Between Categories</i>	2 Pianos, 2 Chimes, 2 Violinos, 2 Violoncelos
1969	<i>On Time and the Instrumental Factor Orchestra</i>	Orquestra
1970	<i>Here a Star, There a Star</i>	Coro, Orquestra de Câmara
1970	<i>Six Instruments</i>	Orquestra de Câmara
1970	<i>Composition</i>	Clarinetas, Voz, Violoncelo, Contrabaixo
1970	<i>Madame Press Died Last Week at Ninety</i>	Orquestra de Câmara
1970	<i>The Viola in My Life I</i>	Viola, Flauta, Violino, Violoncelo, Piano, Percussão
1970	<i>The Viola in My Life II</i>	Viola, Flauta, Clarineta, Percussão, Celesta, Violino Violoncelo
1970	<i>The Viola in My Life III</i>	Viola, Piano
1971	<i>The Viola in My Life IV</i>	Viola, orquestra
1971	<i>Three Clarinets, Cello and Piano</i>	3 Clarinetas, Violoncelo, Piano
1971	<i>I Met Heine on the Rue Fürstenberg</i>	Orquestra de Câmara

1971	<i>Rothko Chapel</i>	Viola, Percussão, Celesta, Soprano, Contralto, Coro
1971	<i>Chorus and Orchestra I</i>	Soprano, Coro, Orquestra
1972	<i>Half a Minute It's All I've Time</i>	Clarinetas, Trombone, Piano, Violoncelo
1972	<i>Cello and Orchestra</i>	Violoncelo, Orquestra
1972	<i>Five Pianos</i>	5 Pianos
1972	<i>Pianos and Voices</i>	5 Sopranos, 5 Pianos
1972	<i>Pianos and Voices 3</i>	-----
1972	<i>Trio for Flutes</i>	3 Flautas
1972	<i>Voices and Instruments</i>	Coro, Orquestra de Câmara
1972	<i>Chorus and Orchestra II</i>	Coro, Orquestra
1972	<i>Voice and Instruments</i>	Soprano, Orquestra de Câmara
1972	<i>Voices and Instruments II</i>	3 Vozes Femininas, Flauta, 2 Violoncelos, Contrabaixo
1972	<i>For Stockhausen, Cage, Stravinsky and Mary Sprinson</i>	Violoncelo, Piano
1973	<i>For Frank O'Hara</i>	Flauta, Clarineta, Percussão, Piano, Violino, Violoncelo
1973	<i>String Quartet and Orquestra</i>	Quarteto de Cordas, Orquestra
1973	<i>Voices and Cello</i>	2 Vozes Femininas, Violoncelo
1974	<i>Voice and Instruments II</i>	Vozes Femininas, Clarineta, Violoncelo, Contrabaixo
1974	<i>Instruments I</i>	Flauta Contralto, Oboé, Trombone, Celesta, Percussão

1975	<i>Piano and Orchestra</i>	Piano, Orquestra
1975	<i>Instruments II</i>	Orquestra de Câmara
1975	<i>Four Instruments</i>	Piano, Violino, Viola, Violoncelo
1976	<i>Oboe and Orchestra</i>	Oboé, Orquestra
1976	<i>Voice, Violin and Piano</i>	Vozes Femininas, Violino, Piano
1976	<i>Orchestra</i>	Orquestra
1976	<i>Elemental Procedures</i>	Soprano, Coro, Orquestra
1976	<i>Routine Investigations</i>	Orquestra de Câmara
1977	<i>Neither (Opera in One Act)</i>	Soprano, Orquestra
1977	Piano	Piano
1977	<i>Instruments III</i>	Flute, Oboé, Percussão
1977	<i>Spring of Chosroes</i>	Violino, Piano
1978	<i>Flute and Orchestra</i>	Flauta, Orquestra
1978	Why Patterns?	Flauta, Piano, Percussão
1979	<i>Violin and Orchestra</i>	Violino, Orquestra
1979	<i>String Quartet</i>	Quarteto de Cordas
1980	<i>Trio</i>	Violino, Violoncelo, Piano
1980	<i>The Turfan Fragments</i>	Orquestra
1980	<i>Principal Sound</i>	Órgão
1981	<i>Patterns in a Chromatic Field</i>	Violoncelo, piano
1981	Triadic Memories	Piano
1981	<i>Bass Clarinet and Percussion</i>	Clarone, Pratos, Gongos
1981	<i>For Aaron Copland</i>	Violino
1982	<i>For John Cage</i>	Violino, Piano

1982	<i>Three Voices</i>	Soprano e Tape (ou 3 Sopranos)
1983	<i>Crippled Symmetry</i>	Flauta, Piano, Percussão
1983	<i>String Quartet II</i>	Quarteto de Cordas
1983	<i>Clarinet and String Quartet</i>	Clarinetas, Quarteto de Cordas
1984	<i>Composition</i>	Violino
1984	<i>For Philip Guston</i>	Flauta, Piano, Percussão
1984	<i>Arranjo de Weill/Brecht "Alabama Song"</i>	2 Saxofones, Trompete, Trombone, Marimba, Piano, Contrabaixo, Voz
1985	<i>For Bunita Marcus</i>	Piano
1985	<i>Violin and String Quartet</i>	Violino, Quarteto de Cordas
1985	<i>Piano and String Quartet</i>	Piano, Quarteto de Cordas
1985	<i>Coptic Light</i>	Orquestra
1986	<i>A Very Short Trumpet Piece</i>	Trompete
1986	<i>For Christian Wolff</i>	Flauta, Piano
1986	<i>For Stefan Wolpe</i>	Piano
1986	<i>Palais de Mari</i>	Piano
1987	<i>Samuel Beckett,</i>	2 Flautas, Vibrafone, Piano, Violino
	<i>Words and Music</i>	Viola, Violoncelo
1987	<i>For Samuel Beckett</i>	Orquestra de Câmara
1987	<i>Piano, Violin, Viola, Cello</i>	Piano, Violino, Viola, Violoncelo

¹ Esta lista de obras de Morton Feldman é baseada na lista elaborada por Sebastian Claren e postada no site [<http://www.cnvill.net/mfworks.pdf>], compreendendo todas as obras publicadas pela edição Peters (anos 40 até 1969) e a Universal Edition (de 1969 à 1987). Melhores informações sobre a lista das obras de Morton Feldman podem ser consultadas: S. Claren, Neither. Die Musik Morton Feldmans, Hofheim: Wolke Verlag, 2000, pp. 547-575.

² As obras em negrito foram utilizadas ao longo do nosso trabalho.

C – Sombras Sobre o Encoberto II

SOMBRAS Sobre o Encoberto II

Dantas Ruyvin

$\text{♩} = 62-66$ Com precisas e Liberdade

Musical score for Clarinet Bb, Vibrafone, and Piano. The Clarinet part is marked with a circled '1' and a 'p' dynamic. The Vibrafone part is marked with a circled '2' and 'ped.' with a dashed line. The Piano part is marked with a circled '2' and 'ped.' with a dashed line. The score consists of five measures.

1 ⊕ TOCAR com a CAMPANA SEMPRE VIRADA PARA DENTRO da CAIXA do PIANO.

Musical score for Vibrafone and Piano. The Vibrafone part is marked with a circled '2' and 'ped.' with a dashed line. The Piano part is marked with a circled '2' and 'ped.' with a dashed line. The score consists of five measures.

Musical score for Vibrafone and Piano. The Vibrafone part is marked with a circled '2' and 'ped.' with a dashed line. The Piano part is marked with a circled '2' and 'ped.' with a dashed line. The score consists of five measures.

2 ⊕ Pedais acionados durante toda a peça

Handwritten musical score for the first system, featuring a Violin (Vb.) and Piano accompaniment. The Violin part consists of a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Piano accompaniment includes chords and moving lines in both the right and left hands.

Handwritten musical score for the second system, featuring Glockenspiel, Vibrafone, and Piano accompaniment. The Glockenspiel and Vibrafone parts have melodic lines with triplet markings (3x and 4x). The Piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

Handwritten musical score for the third system, featuring Glockenspiel (Gl.) and Violin (Vb.) with Piano accompaniment. The Glockenspiel part has a melodic line with triplet markings (3x). The Violin part has a melodic line with some rests. The Piano accompaniment includes chords and moving lines.

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves: Guitar (Gl.), Violin (Vb.), and Piano. The piano part includes chord symbols such as b_0 , b_1 , and b_2 . The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Handwritten musical score for the second system. It consists of three staves: Guitar (Gl.), Violin (Vb.), and Piano. The guitar part features a triplet marked with '3' and 'x'. The piano part continues with complex rhythmic patterns.

Handwritten musical score for the third system. It consists of three staves: Guitar (Gl.), Violin (Vb.), and Piano. The guitar part includes the instruction '2voz. (dal. f.)'. The piano part continues with complex rhythmic patterns.

First system of a musical score. It consists of four staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and three lower staves. The second staff is labeled 'Gl.' (Guitar) and the third 'Vb.' (Violin). The bottom staff is a grand staff (piano). The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes.

Second system of the musical score. It features the same four-staff layout. The top staff has three measures with '3x' above them, and the second measure has a '4x' above it. The violin staff (Vb.) has a '6.5' above a measure in the third measure. The piano part continues with intricate rhythmic accompaniment.

Third system of the musical score. The top staff has a '6.0' above a measure in the second measure. The violin staff (Vb.) has a '3' above a measure in the second measure. The piano part continues with intricate rhythmic accompaniment.

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with notes and rests, including a fermata over a note. The middle staff is a violin line with a melodic line. The bottom staff is a piano accompaniment with a triplet of eighth notes marked "3x".

Handwritten musical score for the second system. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with notes and rests, including a fermata over a note. The middle staff is a violin line with a melodic line. The bottom staff is a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern.

Handwritten musical score for the third system. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with notes and rests, including a fermata over a note. The middle staff is a violin line with a melodic line. The bottom staff is a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern.

Handwritten musical score system 1. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'be be be be be' written above it. The middle staff is a violin part labeled 'Vb.'. The bottom staff is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The music is in a key with one flat and a 2/4 time signature.

Handwritten musical score system 2. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'be be be be be' written above it. The middle staff is a violin part labeled 'Vb.'. The bottom staff is a piano accompaniment with a grand staff. The music continues in the same key and time signature as the first system.

Handwritten musical score system 3. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'be be be be be' written above it. The middle staff is a violin part labeled 'Vb.'. The bottom staff is a piano accompaniment with a grand staff. The music continues in the same key and time signature as the previous systems.

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with notes and rests. The middle staff is a guitar line, labeled 'Gt.', with notes and rests. The bottom staff is a piano accompaniment, with notes and rests. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The system contains six measures.

Handwritten musical score for the second system. It consists of three staves. The top staff is a guitar line, labeled 'Gt.', with notes and rests. The middle staff is a piano accompaniment, with notes and rests. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The system contains six measures.

Handwritten musical score for the third system. It consists of three staves. The top staff is a guitar line, labeled 'Gt.', with notes and rests. The middle staff is a piano accompaniment, with notes and rests. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The system contains six measures.

Handwritten musical score system 1. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics and a fermata. The second staff is labeled 'Gl.' and contains a complex melodic line with many slurs. The third and fourth staves are a piano accompaniment with chords and moving lines.

Handwritten musical score system 2. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics and a fermata. The second staff is labeled 'Gl.' and contains a complex melodic line with many slurs. The third and fourth staves are a piano accompaniment with chords and moving lines.

Handwritten musical score system 3. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics and a fermata. The second staff is labeled 'Gl.' and contains a complex melodic line with many slurs. The third staff is labeled 'Vb.' and contains a melodic line. The fourth staff is a piano accompaniment with chords and moving lines.

Handwritten musical score system 1. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is labeled 'Gl.' and contains a complex melodic line with many slurs and ties. The third staff is labeled 'Vb.' and contains a melodic line with some accidentals. The bottom two staves are a grand staff for piano accompaniment, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line.

Handwritten musical score system 2. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is labeled 'Gl.' and contains a complex melodic line with many slurs and ties. The third staff is labeled 'Vb.' and contains a melodic line with some accidentals. The bottom two staves are a grand staff for piano accompaniment, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line.

Handwritten musical score system 3. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is labeled 'Gl.' and contains a complex melodic line with many slurs and ties. The third staff is labeled 'Vb.' and contains a melodic line with some accidentals. The bottom two staves are a grand staff for piano accompaniment, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line.

First system of a musical score. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is labeled 'Gl.' (Guitar). The third staff is labeled 'Vb.' (Violoncello). The bottom two staves are a grand piano accompaniment. The music is in 2/4 time and features various rhythmic patterns and melodic lines.

Second system of the musical score, continuing the four-staff arrangement. The vocal line continues with lyrics. The guitar and cello parts have more complex rhythmic figures. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving bass lines.

Third system of the musical score. The vocal line concludes with a sharp sign. The guitar and cello parts continue their respective parts. The piano accompaniment features a prominent melodic line in the right hand and a steady bass line.

Handwritten musical score system 1. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is labeled 'Gl.' (Guitar). The third staff is labeled 'Vb.' (Violoncello). The bottom two staves are for piano accompaniment. The system contains five measures of music with various notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score system 2. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is labeled 'Gl.' (Guitar). The third staff is labeled 'Vb.' (Violoncello). The bottom two staves are for piano accompaniment. The system contains five measures of music with various notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score system 3. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is labeled 'Gl.' (Guitar). The third staff is labeled 'Vb.' (Violoncello). The bottom two staves are for piano accompaniment. The system contains five measures of music with various notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves: Violin I (Gl.), Violin II (Vl.), and Piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The Violin I part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4 and Bb4. The Violin II part starts with a half note G3, followed by quarter notes A3 and Bb3. The piano accompaniment features a half note G3 in the left hand and a half note Bb3 in the right hand, with various melodic lines in the right hand.

Handwritten musical score for the second system. It consists of three staves: Violin I (Gl.), Violin II (Vl.), and Piano accompaniment. The Violin I part continues with quarter notes C5 and D5, followed by a half note E5. The Violin II part has quarter notes C4 and D4, followed by a half note E4. The piano accompaniment continues with a half note G3 in the left hand and a half note Bb3 in the right hand, with various melodic lines in the right hand.

Handwritten musical score for the third system. It consists of three staves: Violin I (Gl.), Violin II (Vl.), and Piano accompaniment. The Violin I part continues with quarter notes F5 and G5, followed by a half note A5. The Violin II part has quarter notes E4 and F4, followed by a half note G4. The piano accompaniment continues with a half note G3 in the left hand and a half note Bb3 in the right hand, with various melodic lines in the right hand.

Handwritten musical score system 1. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and a bass line. The second staff is labeled 'GL.' and contains a vocal line. The third staff is labeled 'Vb.' and contains a vocal line. The fourth and fifth staves are a grand staff for piano, with the right hand on top and the left hand on the bottom. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/8. The system contains four measures of music.

Handwritten musical score system 2. It consists of five staves. The top staff is a vocal line. The second staff is labeled 'GL.' and contains a vocal line. The third staff is labeled 'Vb.' and contains a vocal line. The fourth and fifth staves are a grand staff for piano. The key signature has one flat and the time signature is 3/8. The system contains four measures of music.

Handwritten musical score system 3. It consists of five staves. The top staff is a vocal line. The second staff is labeled 'Vb.' and contains a vocal line. The third staff is labeled 'GL.' and contains a vocal line. The fourth and fifth staves are a grand staff for piano. The key signature has one flat and the time signature is 3/8. The system contains four measures of music.

Handwritten musical score system 1. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff is a violin part, labeled 'Vln.', with a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one flat. The system contains four measures of music.

Handwritten musical score system 2. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff is a violin part, labeled 'Vln.', with a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one flat. The system contains four measures of music.

Handwritten musical score system 3. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff is a violin part, labeled 'Vln.', with a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one flat. The system contains four measures of music.

Handwritten musical score system 1. It consists of three staves. The top staff is a single melodic line. The middle staff is labeled 'Vb.' and contains a bass line with triplets. The bottom staff is a grand staff with two staves, containing piano accompaniment with chords and arpeggiated figures.

Handwritten musical score system 2. It consists of three staves. The top staff is a single melodic line. The middle staff is labeled 'Vb.' and contains a bass line. The bottom staff is a grand staff with two staves, containing piano accompaniment with chords and arpeggiated figures.

Handwritten musical score system 3. It consists of three staves. The top staff is a single melodic line. The middle staff is labeled 'Vb.' and contains a bass line. The bottom staff is a grand staff with two staves, containing piano accompaniment with chords and arpeggiated figures.

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves. The top staff is a vocal line labeled "Gl." with a treble clef and a key signature of one flat. The middle and bottom staves are for piano accompaniment. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand, marked with a "3" and an "X". The music is in 3/8 time.

Handwritten musical score for the second system. It consists of three staves. The top staff is a vocal line labeled "Gl." with a treble clef and a key signature of one flat. The middle and bottom staves are for piano accompaniment. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand, marked with a "3" and an "X". There is a fermata over a note in the right hand. The music is in 3/8 time.

Handwritten musical score for the third system. It consists of three staves. The top staff is a vocal line labeled "Gl." with a treble clef and a key signature of one flat. The middle and bottom staves are for piano accompaniment. The piano part features a fermata over a note in the right hand. The music is in 3/8 time.

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves. The top staff is a Violin (Vl.) part. The middle and bottom staves are a Piano (P) part. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. There are handwritten annotations such as 'f' and 'x' above notes in the piano part.

Handwritten musical score for the second system. It consists of three staves. The top staff is a Violin (Vl.) part. The middle and bottom staves are a Piano (P) part. The music continues with complex rhythmic patterns. A handwritten annotation 's' is visible above a note in the piano part.

Handwritten musical score for the third system. It consists of three staves. The top staff is a Violin (Vl.) part. The middle and bottom staves are a Piano (P) part. The music continues with complex rhythmic patterns.

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves. The top staff is a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/8 time signature. The middle staff is labeled "Vb." and contains a single melodic line with various notes, rests, and slurs. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a complex piano accompaniment. The system is divided into four measures by vertical bar lines. The notation includes various accidentals (flats, naturals), slurs, and dynamic markings.

Handwritten musical score for the second system. It consists of three staves. The top staff is a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/8 time signature. The middle staff is labeled "Vb." and contains a single melodic line with various notes, rests, and slurs. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a complex piano accompaniment. The system is divided into four measures by vertical bar lines. The notation includes various accidentals (flats, naturals), slurs, and dynamic markings.

Handwritten musical score for the third system. It consists of three staves. The top staff is a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/8 time signature. The middle staff is labeled "Vb." and contains a single melodic line with various notes, rests, and slurs. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a complex piano accompaniment. The system is divided into four measures by vertical bar lines. The notation includes various accidentals (flats, naturals), slurs, and dynamic markings.

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves. The top staff is a Violin (Vb.) part with a treble clef and a key signature of one flat. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the middle staff in the right hand and the bottom staff in the left hand. The music is written in a single system with four measures. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Handwritten musical score for the second system. It consists of three staves. The top staff is a Violin (Vb.) part with a treble clef and a key signature of one flat. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the middle staff in the right hand and the bottom staff in the left hand. The music is written in a single system with four measures. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Handwritten musical score for the third system. It consists of three staves. The top staff is a Violin (Vb.) part with a treble clef and a key signature of one flat. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the middle staff in the right hand and the bottom staff in the left hand. The music is written in a single system with four measures. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Handwritten musical score for guitar and piano, first system. The system consists of three staves. The top staff is a single melodic line. The middle staff is labeled 'G.' and contains guitar-specific notation, including a triplet of eighth notes. The bottom staff is a grand staff for piano, with a treble and bass clef. The music is in 6/8 time and features a key signature of one flat.

Handwritten musical score for guitar and piano, second system. The system consists of three staves. The top staff is a single melodic line. The middle staff is labeled 'G.' and contains guitar-specific notation, including a triplet of eighth notes. The bottom staff is a grand staff for piano, with a treble and bass clef. The music is in 6/8 time and features a key signature of one flat.

Handwritten musical score for guitar and piano, third system. The system consists of three staves. The top staff is a single melodic line. The middle staff is labeled 'G.' and contains guitar-specific notation, including a triplet of eighth notes. The bottom staff is a grand staff for piano, with a treble and bass clef. The music is in 6/8 time and features a key signature of one flat.

Handwritten musical score for the first system, featuring three staves: Guitar (Gl.), Violoncello (Vcl.), and Piano (P).

The system consists of five measures. The top staff (Gl.) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff (Vcl.) contains a similar melodic line. The bottom staff (P) contains a bass line with chords and single notes, including a double bar line in the second measure.

Handwritten musical score for the second system, featuring three staves: Guitar (Gl.), Violoncello (Vcl.), and Piano (P).

The system consists of five measures. The top staff (Gl.) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff (Vcl.) contains a similar melodic line. The bottom staff (P) contains a bass line with chords and single notes, including a double bar line in the second measure.

Handwritten musical score for the third system, featuring three staves: Guitar (Gl.), Violoncello (Vcl.), and Piano (P).

The system consists of five measures. The top staff (Gl.) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet marked "3x" and a phrase marked "2^a vez (dal. 8)". The middle staff (Vcl.) contains a similar melodic line. The bottom staff (P) contains a bass line with chords and single notes, including a double bar line in the second measure.

First system of a musical score. It consists of three staves. The top staff is a single melodic line with notes and rests. The middle and bottom staves are a grand staff (piano accompaniment) with a treble and bass clef. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The first system contains six measures of music.

Second system of the musical score, continuing from the first. It also consists of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle and bottom staves continue the piano accompaniment. The second system contains six measures of music.

Third system of the musical score, continuing from the second. It consists of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle and bottom staves continue the piano accompaniment. The third system contains six measures of music.

Handwritten musical score for the first system. It consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The vocal line begins with a melodic phrase in the key of B-flat major, marked with a *mf* dynamic. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands. The system spans four measures.

Handwritten musical score for the second system. It consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The vocal line continues the melodic phrase, marked with a *f* dynamic. The piano accompaniment continues with harmonic support. The system spans four measures.

Handwritten musical score for the third system. It consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The vocal line concludes the melodic phrase, marked with a *f* dynamic. The piano accompaniment concludes with harmonic support. The system spans four measures.

Handwritten musical score system 1. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a 4/4 time signature. The middle staff is labeled 'Vb' and contains a bass line with a bass clef. The bottom staff is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The music features various notes, rests, and slurs across all staves.

Handwritten musical score system 2. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a 4/4 time signature. The middle staff is labeled 'Gl.' and contains a bass line with a bass clef. The bottom staff is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The music features various notes, rests, and slurs across all staves.

Handwritten musical score system 3. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a 4/4 time signature. The middle staff is labeled 'Gl.' and contains a bass line with a bass clef. The bottom staff is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The music features various notes, rests, and slurs across all staves.

6.5-1

The first system of the handwritten musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and lyrics. The middle staff is a violin part, labeled 'Vl.', with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff is a piano accompaniment, with a bass line and chords. A rehearsal mark '6.5-1' is placed above the vocal staff.

The second system of the handwritten musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and lyrics. The middle staff is a violin part, labeled 'Vl.', with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff is a piano accompaniment, with a bass line and chords. The piano part includes some grace notes and slurs.

The third system of the handwritten musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and lyrics. The middle staff is a violin part, labeled 'Vl.', with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff is a piano accompaniment, with a bass line and chords. The piano part includes some grace notes and slurs.

First system of musical notation. It consists of three staves: a vocal line (top), a guitar line (middle, labeled 'Gl.'), and a piano accompaniment (bottom). The piano part is written in grand staff notation. The system contains five measures of music. The vocal line features a melodic line with a flat sign (b) above the staff. The guitar line contains chords and some melodic fragments. The piano accompaniment features a bass line with a flat sign (b) and various chordal textures.

Second system of musical notation, continuing from the first system. It includes the same three staves: vocal, guitar ('Gl.'), and piano. The piano part continues with a bass line and chordal accompaniment. The system contains five measures of music.

Third system of musical notation, continuing from the second system. It includes the same three staves: vocal, guitar ('Gl.'), and piano. The piano part continues with a bass line and chordal accompaniment. The system contains five measures of music.

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves: a top staff for guitar (Gl.), a middle staff for violin (Vb.), and a bottom staff for piano accompaniment. The guitar part has a dynamic marking of *f* and a slur over the first two measures. The piano accompaniment includes chord diagrams and fingering numbers such as 4, 3, and 7.

Handwritten musical score for the second system. It consists of three staves: a top staff for guitar (Gl.), a middle staff for violin (Vb.), and a bottom staff for piano accompaniment. The guitar part has a dynamic marking of *f* and a slur over the first two measures. The piano accompaniment includes chord diagrams and a marking of 3 x.

Handwritten musical score for the third system. It consists of three staves: a top staff for guitar (Gl.), a middle staff for violin (Vb.), and a bottom staff for piano accompaniment. The guitar part has a dynamic marking of *f* and a slur over the first two measures. The piano accompaniment includes chord diagrams and fingering numbers such as 4, 3, and 7.

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves: a vocal line at the top, a guitar line labeled 'GL' in the middle, and a piano accompaniment at the bottom. The vocal line features a melodic line with various accidentals (sharps, flats, naturals) and slurs. The guitar line contains chords and some melodic fragments. The piano accompaniment shows a bass line with some chords and a treble line with a few notes.

Handwritten musical score for the second system. It consists of three staves: a vocal line at the top, a guitar line labeled 'GL' in the middle, and a piano accompaniment at the bottom. The vocal line continues the melodic line with more accidentals and slurs. The guitar line shows more complex chordal structures. The piano accompaniment includes a bass line with a prominent note and a treble line with a few notes.

Handwritten musical score for the third system. It consists of three staves: a vocal line at the top, a guitar line labeled 'GL' in the middle, and a piano accompaniment at the bottom. The vocal line continues the melodic line with more accidentals and slurs. The guitar line shows more complex chordal structures. The piano accompaniment includes a bass line with a prominent note and a treble line with a few notes.

Handwritten musical score system 1. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff is a violin part (labeled 'Vb.') with a treble clef and a key signature of one flat. The third and fourth staves are piano accompaniment, with the third staff in treble clef and the fourth in bass clef. The music is in 3/4 time and features a melodic line in the voice and violin, with a complex piano accompaniment. There are some handwritten annotations, including a 'p.' (piano) dynamic marking and a 'rit.' (ritardando) marking.

Handwritten musical score system 2. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff is a violin part (labeled 'Vb.') with a treble clef and a key signature of one flat. The third and fourth staves are piano accompaniment, with the third staff in treble clef and the fourth in bass clef. The music is in 3/4 time and features a melodic line in the voice and violin, with a complex piano accompaniment. There are some handwritten annotations, including a '5' marking above a piano chord.

Handwritten musical score system 3. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff is a violin part (labeled 'Vb.') with a treble clef and a key signature of one flat. The third and fourth staves are piano accompaniment, with the third staff in treble clef and the fourth in bass clef. The music is in 3/4 time and features a melodic line in the voice and violin, with a complex piano accompaniment.

Handwritten musical score for the first system, featuring three staves: GL., Vb., and a grand staff (piano). The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p* and *f*. The key signature has one flat (B-flat).

Handwritten musical score for the second system, featuring three staves: GL., Vb., and a grand staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p* and *f*. The key signature has one flat (B-flat).

Handwritten musical score for the third system, featuring three staves: GL., Vb., and a grand staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p* and *f*. The key signature has one flat (B-flat). The Vb. staff includes a *Cresc.* marking. The GL. staff includes a *(4x)* marking.

⊗ PUNÇAR COM OS DEDOS DIREITO
NAS CORDAS DO PIANO.

Handwritten musical score for a piece, likely for piano and voice. The score is arranged in five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures. The vocal line includes lyrics and various musical notations such as slurs and accents. The score concludes with a final chord and a fermata over the vocal line.

⊕ Deixa o pedal ligado até o fim da parte da clariveta.

Mário de 2008