



Instituto Politécnico
de Castelo Branco
Escola Superior
de Artes Aplicadas

O ciclo “*The Viola in My Life*” no contexto da obra e estética de Morton Feldman

Mestrado em Música - Especialização em Viola de Arco

João Pedro Martins Delgado

Orientadores
Professor Doutor Francisco Pinho

Abril de 2014



Instituto Politécnico
de Castelo Branco
Escola Superior
de Artes Aplicadas

O ciclo “*The Viola in My Life*” no contexto da obra e estética de Morton Feldman

João Pedro Martins Delgado

Orientador

Professor Doutor Francisco Pinho

Dissertação apresentada à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música – especialização em Viola de Arco -, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Francisco Pinho e co-orientação do Professor António José Pereira, do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Abril de 2014

Composição do júri

Presidente do júri

Doutora, Maria Luís Faria Sousa Correia Castilho

Professora adjunta do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Vogais

Doutor, José Francisco Bastos Dias de Pinho

Professor adjunto do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Jerónimo Gordillo Hernández

Professor do Conservatório Superior de Música Bonifacio Gil, Badajoz

Agradecimentos

Ao Prof. António Pereira; ao Prof. Francisco Pinho; Ao Prof. José Raimundo; ao Rogério Peixinho; ao Nuno Santos Dias; ao Gustavo Delgado; à Catarina Martins; ao David Machado; ao Rui Sousa; ao Edgar Araújo; à Elisa Bogalheiro; à Ana Bogalheiro; ao Dino Gervasoni; ao Conservatório de Música de Castelo Branco; à Escola Profissional de Artes da Beira Interior; à Escola Superior de Artes de Castelo Branco; à Universidade da Beira Interior; ao Teatro das Beiras.

Resumo

No presente trabalho pretende-se realizar um estudo sistemático e aprofundado do ciclo *The Viola in My Life*, no contexto da obra e do universo artístico do compositor Morton Feldman (1926-1987), sob os pontos de vista estético, técnico e composicional, por forma a permitir a aplicação do conhecimento numa aproximação interpretativa informada e fundamentada, coerente com o espírito estético da obra e do autor.

Palavras chave

Morton Feldman, Viola de Arco, Performance, Estética, Análise

Abstract

The aim of this dissertation is to make a systematic and profound approach on Morton Feldman's (1926-1987) *"The Viola in My Life"* cycle, in relation to the composer's artistic universe and aesthetics. This purpose is explored in order to allow the application of the acquired knowledge in an informed and scientifically sustained performance.

Keywords

Morton Feldman, Viola, Performance, Aesthetics, Analysis

Índice geral

Introdução	1
1 - O universo de Morton Feldman	2
1.1 - Breves notas biográficas	2
1.2 - Universo estético	3
1.2.1 - A cena artística Nova-Iorquina nos anos 40 e 50	3
1.2.2 - O expressionismo abstracto	4
1.2.3 - Música e artes visuais: sinergias de criação	6
1.2.4 - Feldman - pensamento visual como base da criação musical	7
1.2.5 - <i>Inbetweenness</i>	8
1.2.6 - Primazia do som enquanto entidade de valor próprio e características inerentes	10
1.3 - Universo técnico	11
1.3.1 - As limitações da escrita musical convencional	11
1.3.2 - As partituras gráficas - liberdade/control	11
1.3.3 - Micro-variações, reiteraões, repetições simuladas e simetrias imperfeitas	12
1.3.4 - Conceitos de forma em Feldman	13
2 - <i>The Viola in My Life</i>	15
2.1 - O ciclo <i>The Viola in My Life</i> – descrição breve	15
2.2 – Fundamentos analíticos demonstrativos do quadro estético de Feldman	16
2.2.1 - O valor da variável “som” em <i>The Viola in My Life</i>	18
2.2.2 – Micro-variações, micro-repetições, reiteração e simetrias imperfeitas	24
2.2.3 - A técnica da colagem gráfica na música	30
2.2.4 - Forma ou ausência de forma, nas 4 peças do ciclo	32
2.2.5 - Perspectiva analítica do ciclo no âmbito dos planos, superfícies e espaços harmónicos	35
2.3 - <i>The Viola in My Life</i> - a música enquanto memória: Feldman, Proust e Beckett	46
3 - Interpretação	50
3.1 - Considerações gerais acerca da interpretação instrumental na obra de Feldman	50
3.2 - Especificações técnicas	50
3.3 - Fundamentação de decisões interpretativas	52
Conclusão	60
Bibliografia	62

Índice de figuras

Figura 1 – Morton Feldman. <i>The Viola in My Life 3</i> , página 1, indicações de carácter e tempo.	19
Figura 2 – Morton Feldman. <i>The Viola in My Life 4</i> , página 1, indicações de carácter e tempo.	19
Figura 3 – Comparação entre o Anexo 14 (primeiro quadro sonoro da peça I) e o Anexo 21 (último quadro sonoro da peça II). Morton Feldman. <i>The Viola in My Life</i> .	41
Figura 4 – Comparação entre o ANEXOS 18, 19, 20 e 21, relativos à transposição gráfica de dados de PCS de diversos quadros sonoros da peça. Morton Feldman. <i>The Viola in My Life</i> .	42
Figura 5 – Morton Feldman. Fig. 5 – 1: <i>The Viola in My Life 4</i> , compassos 149-154; Fig. 5 - 2: <i>The Viola in My Life 2</i> , compassos 123-125; Fig. 5 - 3: <i>The Viola in My Life 3</i> , compassos 46-48. Fig. 5 - 4: <i>The Viola in My Life 3</i> , compassos 148-151.	44
Figura 6 – Comparação entre o Anexo 19 (quadro sonoro proveniente da peça II) e o Anexo 23 (quadro sonoro proveniente da peça IV). Morton Feldman. <i>The Viola in My Life</i> .	45
Figura 7 – Morton Feldman. Frase A: <i>The Viola in My Life 1</i> , compasso 54; Frase B: <i>The Viola in My Life 1</i> , compasso 60; Frase C: <i>The Viola in My Life 2</i> , compasso 72; Frase D: <i>The Viola in My Life 4</i> , compasso 23.	49

Índice de Exemplos Musicais

Exemplo 1 - Morton Feldman. The Viola in My Life 3, compasso 10.	18
Exemplo 2 - Morton Feldman. The Viola in My Life 3, compasso 1.	18
Exemplo 3 - Morton Feldman. The Viola in My Life 2, compassos 31-36, parte de Viola Solo.	19
Exemplo 4 - Morton Feldman. The Viola in My Life 1, compassos 1-5.	20
Exemplo 5 - Morton Feldman. The Viola in My Life 1, compassos 6-8.	21
Exemplo 6 - Morton Feldman. The Viola in My Life 2, compassos 31-34.	22
Exemplo 7 - Morton Feldman. The Viola in My Life 2, compassos 37-42.	23
Exemplo 8 - Morton Feldman. The Viola in My Life 2, compassos 79-84.	24
Exemplo 9 - Morton Feldman. The Viola in My Life 1, compassos 93-106.	26
Exemplo 10 - Morton Feldman. The Viola in My Life 1, compassos 82-92.	27
Exemplo 11 - Morton Feldman. The Viola in My Life 3, compassos 37-39.	28
Exemplo 12 - Morton Feldman. The Viola in My Life 2, compassos 17-18, parte de viola solo.	28
Exemplo 13 - Morton Feldman. The Viola in My Life 2, compassos 35-36, parte de viola solo.	29
Exemplo 14 - Morton Feldman. The Viola in My Life 2, compassos 130-132.	29
Exemplo 15 - Morton Feldman. The Viola in My Life 4, compassos 23-24, parte de viola solo.	30
Exemplo 16 - Morton Feldman. The Viola in My Life 4, compassos 45, parte de viola solo.	30
Exemplo 17 - Morton Feldman. The Viola in My Life 2, compassos 73-96.	31
Exemplo 18 - Morton Feldman. The Viola in My Life 4, compassos 224-234.	32
Exemplo 19 - Morton Feldman. The Viola in My Life 3, compassos 1-17.	34
Exemplo 20 - Morton Feldman. The Viola in My Life 1, compassos 19-20.	36
Exemplo 21 - Morton Feldman. The Viola in My Life 1, compassos 52-53.	36
Exemplo 22 - Morton Feldman. The Viola in My Life 1, compassos 6-8.	37
Exemplo 23 - Morton Feldman. The Viola in My Life 2, compassos 80-82.	39
Exemplo 24 - Morton Feldman. The Viola in My Life 2, compassos 118-132.	40
Exemplo 25 - Morton Feldman. The Viola in My Life 3, compassos 41-43.	43
Exemplo 26 - Morton Feldman. The Viola in My Life 2, compassos 27-30.	53
Exemplo 27 - Morton Feldman. The Viola in My Life 2, compassos 1-12.	54
Exemplo 28 - Morton Feldman. The Viola in My Life 1, compasso 54, parte de viola.	55
Exemplo 29 - Morton Feldman. The Viola in My Life 2, compassos 2-4, parte de viola. Edição própria.	55
Exemplo 30 - Morton Feldman. The Viola in My Life 2, compassos 6-7, parte de viola. Edição própria.	56

Exemplo 31 - Morton Feldman. The Viola in My Life 2, compassos 37-40, parte de viola. Edição própria.	56
Exemplo 32 - Morton Feldman. The Viola in My Life 2, compasso 83, parte de viola. Edição própria.	57
Exemplo 33 - Morton Feldman. The Viola in My Life 4, compassos 47-51, parte de viola. Edição própria.	58
Exemplo 34 - Morton Feldman. The Viola in My Life 4, compasso 113, parte de viola. Edição própria.	58
Exemplo 35 - Morton Feldman. The Viola in My Life 4, compasso 225, parte de viola. Edição própria.	59

Lista de Anexos

- Anexo 1: Philip Guston. *Attar*, óleo sobre tela, 1953. 90 x 85 cm (orig.). Coleção privada.
- Anexo 2: Morton Feldman. primeiros 3 compassos de *The Viola in My Life 2*.
- Anexo 3: Joseph Turner. *Sun Setting Over a Lake*, óleo sobre tela, c. 1840. 91 x 122,5 cm (orig.). Londres, Tate Gallery.
- Anexo 4: Morton Feldman. *Intersection 2*, página 1. Nova-Iorque, Peters, 1962.
- Anexo 5: Morton Feldman. *Last Pieces*, página 1. Nova-Iorque, Peters, 1963.
- Anexo 6: Morton Feldman. *The Viola in My Life 1*, página 3.
- Anexo 7: Morton Feldman. *The Viola in My Life 2*, página 4.
- Anexo 8: Morton Feldman. *The Viola in My Life 3*, página 1.
- Anexo 9: Morton Feldman. *The Viola in My Life 4*, página 10.
- Anexo 10: Morton Feldman. *The Viola in My Life 2*, página 1.
- Anexo: Robert Rauschenberg. *Collage with Horse*, óleo, papel, madeira e tecidos sobre tela, 1957. 78,1 x 93,3 cm. (orig.). Nova-Iorque, New York University Collection.
- Anexo 12: Morton Feldman. *The Viola in My Life 4*, página 22.
- Anexo 13: tapete persa artesanal, meados do século XX. 2,95 x 2,86 m. Coleção Nazmiyal.
- Anexo 14: gráfico de *Pitch Class Set* de *The Viola in My Life 1*, colcheias 1 - 120 (compassos 1-13).
- Anexo 15: gráfico de *Pitch Class Set* de *The Viola in My Life 1*, colcheias 657-709 (compassos 67-71).
- Anexo 16: gráfico de *Pitch Class Set* de *The Viola in My Life 1*, colcheias 581-619 (compassos 59-62).
- Anexo 17: gráfico de *Pitch Class Set* de *The Viola in My Life 1*, colcheias 1009-1110 (compassos 99-126).
- Anexo 18: gráfico de *Pitch Class Set* de *The Viola in My Life 2*, colcheias 1-43 (compassos 1-8).
- Anexo 19: gráfico de *Pitch Class Set* de *The Viola in My Life 2*, colcheias 441-508 (compassos 75-84).
- Anexo 20: gráfico de *Pitch Class Set* de *The Viola in My Life 2*, colcheias 732-782 (compassos 118-131).
- Anexo 21: gráfico de *Pitch Class Set* de *The Viola in My Life 2*, colcheias 1009-1088 (c. 173-187).
- Anexo 22: gráfico de *Pitch Class Set* de *The Viola in My Life 3*, colcheias 427-604 (compassos 40-56).
- Anexo 23: gráfico de *Pitch Class Set* de *The Viola in My Life 4*, colcheias 562-620 (compassos 103-114).
- Anexo 24: edição própria de parte de *Viola Solo* de *The Viola in My Life 4* de Morton Feldman.
- Anexo 25: digitalização de cópia de uso da edição própria de parte de *Viola Solo* de *The Viola in My Life IV* de Morton Feldman, com dedilhações, arcos, articulações e outras indicações escritas manualmente.
- Anexo 26: registo vídeo das gravações do ciclo *The Viola in My Life*.

“Ser e tempo determinam-se reciprocamente[...].”

Martin Heidegger, “Ser e Tempo”

Introdução

No presente trabalho pretende-se realizar um estudo sistemático e aprofundado do ciclo *The Viola in My Life*, no contexto da obra e do universo artístico do compositor Morton Feldman (1926-1987), sob os pontos de vista estético, técnico e composicional, por forma a permitir a aplicação do conhecimento numa aproximação interpretativa informada e fundamentada, coerente com o espírito estético da obra e do autor, consubstanciada no material vídeo anexo.

Para esse efeito será necessário descrever o contexto estético em que se funda a criação de Morton Feldman, por forma a poder identificar a origem das especificidades técnicas e artísticas que integram a sua obra e, em particular, o ciclo *The Viola in My Life*.

Através desta análise crítica, pretende-se ainda mostrar a forma como o ciclo *The Viola in My Life* constitui uma síntese muito completa do universo composicional e estético do compositor Morton Feldman, bem como da realidade artística em que este desenvolvia a sua criação.

No que concerne à estrutura do trabalho, está organizado da seguinte forma:

- o primeiro capítulo incide sobre o universo de Morton Feldman. Após algumas notas biográficas, realiza-se uma abordagem ao contexto estético em que o compositor se movimentava e para o qual contribuiu, bem como uma panorâmica acerca das especificidades técnicas utilizadas pelo mesmo ao longo da sua obra;

- o segundo capítulo versa directamente sobre o ciclo *The Viola in My Life*, efectuando uma contextualização deste no *corpus* técnico e estético de Feldman, bem como realizando uma análise aprofundada das obras em causa;

- o terceiro capítulo trata das questões relacionadas com a presente interpretação do ciclo *The Viola in My Life*, suas características e fundamentação.

A partitura que serviu de base a todo o trabalho analítico e de interpretação foi a edição da Universal Editions, de 1972, devidamente descrita na bibliografia (Feldman 1972).

Por forma a não prejudicar a leitura com constantes alterações de idioma, sempre que as citações estão inseridas no texto optou-se por apresentá-las vertidas para português (Eco 2005). Desta forma, as citações traduzidas são sempre resultado de tradução própria, excepto quando indicado explicitamente outro tradutor.

1 - O universo de Morton Feldman

1.1 - Breves notas biográficas

Morton Feldman nasceu em 1926, em Nova-Iorque, no seio de uma família judaica de origem ucraniana. O contexto cultural familiar de tradição judaica torna-se relevante na medida em que será referido inúmeras vezes pelo compositor ao longo da sua vida, quer em entrevistas, quer em escritos ensaísticos ou palestras, muitas vezes como fundamentação para muitas das suas escolhas estéticas, filosóficas ou composicionais (Biró 1998).

Os seus primeiros estudos musicais de relevo foram realizados a partir dos 12 anos, com a professora de piano Maurina-Press, que terá incutido no aluno mais uma “musicalidade vibrante” do que propriamente uma “técnica musical” (Feldman 2013, 41). Tendo abandonado aos poucos a prática do piano, os seus interesses voltaram-se para a composição, estudando a partir dos 15 anos com Walingford Riegger – um dos primeiros discípulos de Schoenberg nos Estados Unidos e ex-discípulo de Max Bruch (Fulkerson 2000) – e mais tarde com Stefan Wolpe – compositor de origem alemã, Marxista (Feldman 2013, 248), discípulo de Schreker e Webern. Apesar de constituir um personagem que Feldman mais tarde admitiu ter sido marcante para a sua obra, segundo o próprio, as aulas com Wolpe “não passavam de discussões acerca de música” e o jovem compositor sentia que “nada aprendia” (Feldman 2013, 42).

Com o apoio de Stefan Wolpe, Feldman começa aos poucos a integrar uma rede de amizades artísticas constituídas a partir dos seus gostos musicais e, principalmente, a partir de interesses mútuos nas novas correntes das artes plásticas. Com efeito, as relações com John Cage, Earle Brown, Philip Guston, Robert Rauschenberg, Christian Wolff, Jackson Pollock, Mark Rothko, William de Kooning, entre outros compositores e pintores, viriam a marcar indelevelmente a obra e a estética de Feldman.

Primeiro no âmbito deste movimento artístico, e depois, aos poucos, libertando-se dele, Morton Feldman construiu um *corpus* musical de grande consistência e especificidade estética – sempre gerado a partir de ideias artísticas provenientes das artes plásticas - interpretado e estudado em todas as grandes salas de concerto e instituições académicas do mundo.

Na literatura crítica acerca de Morton Feldman tem ficado estabelecido de forma fundamentada que a sua obra se pode dividir em três períodos essenciais, de características específicas (Fulkerson 2000), a saber:

- a primeira fase, cronologicamente coincidente com as décadas de 40 e 50 do século XX, é caracterizada por obras de curta duração, aproximadamente entre os 2 e os 10 minutos, com efectivos instrumentais de pequena dimensão. Nesta fase, Morton Feldman criou os fundamentos da sua sonoridade, estando muito envolvido em explorações artísticas relativas ao gesto musical, à composição enquanto acto, à libertação do som através da invenção de novas grafias de representação musical e à reflexão – em articulação estreita com os intérpretes - da forma como o som surge a partir do instrumento, como se desenvolve e como se extingue. Nesta fase, alguns conceitos estéticos não estavam ainda suficientemente desenvolvidos a ponto de permitirem a utilização de técnicas de composição em obras de grandes dimensões, quer em termos de duração, quer no que toca a efectivos instrumentais alargados. Algumas das obras mais representativas deste período são as peças integradas na série *Projections*, entre outras;

- a segunda fase, cronologicamente coincidente com a década de 60 e primeira parte da de 70 do século XX, é caracterizada por uma maturidade composicional, principalmente evidenciada no controle de todos os elementos da escrita de música de câmara. Os efectivos instrumentais

permanecem reduzidos, com exceções frequentes abertas para a orquestra, e as durações rondam em geral os 10 a 20 minutos. Nesta fase, Feldman já desenvolveu uma série de procedimentos técnicos que lhe permitem colocar em prática todas os seus projectos estéticos, nomeadamente os relacionados com a forma como o tempo é dominado pelo material sonoro e com o jogo superfície/profundidade. A partir do final dos anos 60, a escrita em suportes gráficos originais vai sendo abandonada, até ser por completo substituída pela escrita convencional. Desta fase, são representativas obras como *De Kooning*, ou o próprio ciclo *The Viola in My Life*;

- a terceira fase, cronologicamente coincidente com o final dos anos 70 e com os 80 do século XX, é caracterizada pelo aumento súbito das durações das peças, que passam a ter dimensões que podem chegar às cinco horas. Esta revolução prende-se, por um lado, com o objectivo estético de eliminar o conceito de forma - quer na obra, quer na expectativa auditiva do ouvinte -, e por outro, com o desenvolvimento de processos técnicos que permitem colocar esse projecto em prática com consistência, nomeadamente a reiteração e micro-variações em grandes blocos sonoros e a utilização de grande silêncios que permitem ao ouvinte apreender a obra no tempo próprio, através da memória e do *déja vu* induzido, em substituição de uma narrativa musical formal convencional. Algumas das obras mais representativas deste período são *Triadic Memories*, *String Quartet* e *For Philip Guston*.

Quaisquer breves notas biográficas acerca de Feldman ficariam incompletas sem referir a enorme influência artística e filológica que Edgard Varèse exerceu sobre o compositor. Com efeito, a presença ou a memória deste músico francês, que conheceu Debussy e viveu intensamente o pós-primeira guerra mundial, acompanhou sempre Morton Feldman na vida artística, literária e particular (Fulkerson 2000).

Morton Feldman morreu em Nova-Iorque, em 1987.

1.2 - Universo estético

1.2.1 - A cena artística Nova-Iorquina nos anos 40 e 50

Os anos 40 e 50 nova-iorquinos são dominados culturalmente por uma série de pintores cuja recusa pela tradição e pelas estéticas estabelecidas leva a uma nova atitude artística comum, ainda que baseada em pressupostos muito diversificados, a que se convencionou chamar a *New York School*¹. Neste grupo de artistas cultivava-se o expressionismo abstracto, o impressionismo abstracto e a pintura de acção, e pontificavam nomes como Mark Rothko, William de Kooning, Franz Kline, Jackson Pollock e Philip Guston. No âmbito da recusa pela estética estabelecida, as novas perspectivas artísticas cultivavam as ideias intuitivas e auto-reflectidas de Piet Mondrian e de alguns surrealistas, em resposta aos grandes modernismos cubistas e ao construtivismo europeu (Hess 1968).

Formado na sua génese por pintores, os compositores emergentes Jonh Cage, Stefan Wolpe e, mais tarde, Morton Feldman, Earle Brown, David Tudor (essencialmente intérprete) e Christian Wolff juntaram-se ao auto-intitulado *Artists' Club* - órgão social informal do novo grupo artístico -, alargando o âmbito artístico da já reconhecida *New York School* e inaugurando uma inovadora visão musical na esteira dos critérios germinais das novas artes plásticas.

O desenvolvimento musical da *New York School* adquiriu uma tal dimensão e importância, que o seu impacto foi sentido até nos meios composicionais europeus. Com efeito, paradoxalmente, a nova corrente estética americana - que surge imbuída do espírito de recusa pelos cânones europeus -

¹ Daqui em diante assim designada, na língua original, uma vez que é nesta formulação não traduzida que a corrente artística é reconhecida em todos os meios culturais internacionais.

marcaria e influenciaria de forma decisiva a própria forma europeia de pensar a criação musical. Dois dos mais importantes compositores europeus a absorver algumas das inovações apresentadas pela vanguarda nova-iorquina foram Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, nomeadamente no indeterminismo musical e na transformação da própria notação musical que, ocasionalmente ou de forma sistemática, as suas obras começaram a explorar a partir dos anos 50 do século XX. As relações de ambos com Morton Feldman estão documentadas e foram já objecto de estudo e análise (Johnson 2011).

Morton Feldman aparece como um dos compositores mais centrais e constantes da *New York School*, quer pela sua apetência pelo pensamento gráfico e pelas artes plásticas, quer pelo seu espírito inovador no que toca à superfície sonora, à exploração do som enquanto entidade independente e à procura de novas grafias para o registo da criação musical – explorações inauguradas por Feldman, e só depois utilizadas por John Cage e pelos restantes membros do grupo. Estas características imediatamente lhe concederam a admiração destes, bem como o colocaram na vanguarda da nova escola (Johnson 2011).

1.2.2 - O expressionismo abstracto

As novas correntes plásticas, menos formalistas, menos construtivistas, permitiam uma maior exploração do traço, das superfícies e das cores. Em última análise, a nova escola recusava os conceitos de motivo, estilo e construção de obra, tão tradicionais nas artes europeias, e decidia voltar-se para dentro, para si própria, para o interior das suas personalidade e idiosincrasia, para uma arte baseada no seu próprio individualismo, na sua própria *psyche* (Johnson 2011). Jackson Pollock resumiu esta nova atitude, referindo que “o artista moderno [...] está a expressar um mundo interior; por outras palavras: está a expressar a energia, o movimento e outras forças interiores.” (Walther 2005, 269).

Na pintura - e depois exportada para a música - assumia-se uma atitude de valorização intrínseca dos elementos artísticos em si mesmos – fragmentos gráficos, traços, som isolado – em detrimento da racionalização acerca de como esses mesmos elementos deveriam ser colocados continuamente, interligados, ou em construções formalizadas. Nos anos 40, a pintura do expressionismo abstracto tinha evoluído no sentido da dissolução da composição numa série de fragmentos dispersos de distintas intensidades, num campo visual ocasional, e na eliminação da forma que poderia trazer uma consistência intelectual aos elementos aparentemente desligados. Da mesma forma, na música evoluía-se no sentido de explorar e sentir os sons isoladamente, eliminando a necessidade de construir uma continuidade programada entre eles; trabalhava-se para que a música pudesse ser descolada da intenção composicional, e para que os sons fossem libertados neste processo. No fundo, tratava-se da criação de nova uma abstracção, a partir da liberdade expressiva das correntes artísticas alternativas ao modernismo que haviam surgido após a primeira guerra mundial.

Esta liberdade de cada artista, esta liberdade concedida a cada obra de arte, a cada motivo, nota, frase ou traço, levava impreterivelmente a uma perda de referências artísticas, a uma indefinição dos critérios orientadores da arte e dos seus focos fundamentais. Esta característica – a indefinição da arte - tornou-se inerente ao expressionismo abstracto, e teve como consequência uma maior motivação para a exploração do desconhecido e para a reflexão e definição de novas estruturas artísticas. Morton Feldman ilustra este espírito quando refere que “[...] as pessoas tinham liberdade para ser elas próprias[...]” (Feldman 2013, 152), “[...]por um breve momento...ninguém entendia a arte.” (Feldman 2013, 154).

Para além do já citado Mondrian, um outro artista modelo para a nova escola era Paul Cézanne, cujo impacto na estética de Rothko, Pollock, Cage e Feldman foi intenso. A este propósito, refere Feldman que “em essência, a sua ideia [de Cézanne] é directamente oposta à dos modernistas. Com Cézanne é sempre a forma como *se vê* que determina o que se pensa, enquanto que os modernistas

alteram a percepção a partir do conceptual. Por outras palavras, [no modernismo] como *se pensa* determina a sensação” (Feldman 1968, 15).

Tal como em Mondrian, uma das principais características que leva a nova escola de música e pintura a seguir Cézanne é a oposição ao modernismo europeu. Todavia, não só a oposição em si, mas, indelevelmente, o processo artístico através do qual tal oposição surge: a prioridade da criação artística, centrada na visão, na percepção, na imediatez, na subordinação do tempo ao objecto, na superfície, na *fisicidade*, em detrimento da construção, da racionalização e da conceptualização enquanto elemento central da arte. No fundo, o que Morton Feldman e os restantes músicos da *New York School* reconhecem em Cézanne e Mondrian é o primado do conteúdo, do objecto, em detrimento da gramática e da forma. Na transposição desta vivência para a música, segundo John Cage, mentor primeiro de Morton Feldman, sentia-se “a necessidade de eliminar a cola, por forma a que os sons pudessem ser eles próprios.” (Nicholls 2011, 21). Morton Feldman, por outro lado, formava rapidamente a convicção de que as *ideias* não lhe seriam úteis na arte, e que a construção, articulação e pré-racionalização de ideias e planos artísticos constituiria, aliás, uma barreira para a nova música que desejava transmitir. Desde início que vagamente lhe aparecia a noção metafórica de que “*se desenha mais livremente num papel sem linhas*” (Friedmann 2000, 15). Jackson Pollock, um dos pilares estéticos na nova escola, abordava a pintura da mesma forma, com a mesma superficialidade do desenho, “ou seja, directamente – sem estudos preliminares” (Walther 2005, 271).

Esta perspectiva não formalista levava necessariamente a explorações cada vez mais vastas das áreas sensoriais da criação artística. Se, por vezes, na verdade, estas investigações acabaram assumidamente falhadas, nas ocasiões em que foram bem sucedidas permitiram verdadeiros avanços na composição musical e na estética. Sobre esta vertigem para a investigação do desconhecido na arte fala Wolpe, assumindo a crença de que o acto criativo em si traz para a consciência conteúdos até aí desconhecidos e inapreensíveis para a construção intelectualizada e académica da forma artística. De forma geral, os artistas do expressionismo abstracto valorizavam mais o desconhecido que o conhecido, e defendiam que aquele deveria ser abordado de forma séria e empenhada, sem preconceitos. Esta característica é, aliás, de acordo com inúmeros críticos e estudiosos de arte, o núcleo activo fundamental do expressionismo abstracto que caracterizou a *New York School* (Clarkson 2011). O próprio Morton Feldman, no seu ensaio “*The Anxiety of Art*”, faz a recusa do condicionamento da história, da tradição ou do passado na criação artística, assumindo a crítica a Schoenberg, nomeadamente à sua conhecida crença de que a invenção do dodecafonismo iria prolongar o domínio alemão da música por mais 100 anos. Feldman coloca-se nos antípodas desta posição, ao referir que a satisfação de Schoenberg ao formular o seu princípio dos 12 tons não teria que ver propriamente com a invenção de algo novo, mas sim com o prolongamento de algo antigo (Friedmann 2000, 22).

No que concerne a uma perspectiva menos activa, e mais ontológica, muitos dos artistas do expressionismo abstracto dedicavam grande interesse às teorias existencialistas francesas dominantes na época. Ainda que evitassem uma acção política organizada e colectiva, a sua perspectiva ontológica propunha que a arte constituísse um meio de expressar as perplexidades e paradoxos interiores do indivíduo e, por inerência, da humanidade. Com efeito, a arte, enquanto instrumento de expressão da subjectividade individual e veículo de auto-definição, produzia necessariamente um impacto no resto da sociedade. Esta perspectiva não só assume ecos, mas mimetiza mesmo directamente alguns escritos de Jean-Paul Sartre, para quem a auto-definição da essência individual após a existência se faz e percute na responsabilidade mediante toda a sociedade (Sartre 2002).

Por outro lado, no que toca a uma abordagem psicológica da arte, os expressionistas abstractos consideravam que o homem se encontra num constante desafio entre diferentes forças emocionais e espirituais ancoradas em eventos passados, numa perspectiva neo-Freudiana encarnada, principalmente, na teoria de Carl Jung. Prosseguindo esta lógica, aos artistas cabia explorar as motivações inconscientes que pairam por trás do comportamento e percepção humanas. Como se poderá observar em secções posteriores deste estudo, este tipo de exploração psico-artística é algo que muito interessou a Morton Feldman no processo da sua criação musical, nomeadamente através da

manipulação da memória.

É no momento em que o movimento do expressionismo abstracto ganha maturidade que Morton Feldman, mais novo que os fundadores do movimento, inicia a construção da sua personalidade artística no seio da nova corrente, numa investigação musical centrada na comunicação de “emoções incategorizadas, sem base em símbolos emocionais ou representativos”, à semelhança do expressionismo abstracto das artes plásticas (Holzaepfel 2011, 160).

Através de um registo criativo em que processo, materiais, obra e criação se unificam e se tornam indissociáveis, Morton Feldman foi um dos primeiros artistas a construir um *corpus* completamente liberto da retórica composicional apriorística tradicional (Delio 1984, 31).

1.2.3 - Música e artes visuais: sinergias de criação

Sem embargo da necessidade sentida, então, de absoluta renovação dos fundamentos da construção artística, o grupo de artistas que gravitavam em volta do expressionismo abstracto olhavam para dois artistas enquanto precursores essenciais da nova arte: o já referido Piet Mondrian (1872-1944) e o músico Edgard Varèse (1883-1965).

Com efeito, Varèse foi um pioneiro na libertação do som enquanto entidade isolada a valorar, mesmo que ausente de uma estrutura formal que o integre. Para mais, e não menos importante, foi um dos primeiros compositores a apreender a liberdade estética que as artes plásticas haviam alcançado e a compreender que só através de uma aprendizagem com estas a música poderia tomar o novo rumo almejado.

Varèse, a viver em Nova-Iorque desde 1915, muito mais tarde afirmaria que “havia já muitos anos que a pintura se havia libertado das amarras da pura representação, descrição e dos normativos académicos. Os pintores responderam ao mundo – um mundo completamente diferente – em que se encontravam, enquanto a música continuava a caber dentro de padrões arbitrários chamados formas, e a seguir regras obsoletas” (Bernard 1987, 1).

Desde muito cedo que Edgard Varèse esteve imerso nas artes plásticas, tendo, no início da sua carreira, sido aprendiz/protegido do grande escultor Auguste Rodin. Mais tarde, já nos Estados Unidos, nas suas relações artísticas contavam-se artistas plásticos como Duchamp ou Man Ray, cujo trabalho viria a influenciar decisivamente toda a geração Nova-Iorquina do expressionismo abstracto e, por inerência, a obra de Morton Feldman. Citando Varèse, aliás, é imediata a conclusão da ligação umbilical com a nova escola: “a música é a mais abstracta das artes, mas também a mais física” (Johnson 2011, 59). Ora, as características física e abstracta da arte eram as preocupações essenciais e primeiras da *New York School* de música e artes plásticas (Mattis 2011), onde Feldman criou o lastro da sua produção musical.

Também Stefan Wolpe, professor de composição de Morton Feldman, militava na relação com as artes plásticas enquanto factor de libertação da criação musical. Desde muito cedo, após a primeira guerra mundial, que Wolpe, ainda na Alemanha de Weimar, assistira às experiências artísticas da Bauhaus e se apercebera da forma como, em contraste com a pintura – que acompanhava o mundo novo e moderno – a música ia ficando ligada umbilicalmente ao século transacto (Clarkson 2011). O próprio Wolpe referiu nos seus diários “aprendi essencialmente com pintores. Dos músicos, tudo o que aprendi foi a libertar-me dos meus professores” (Clarkson 2011, 76).

É neste espírito de afirmação das artes plásticas enquanto fonte de libertação das novas estéticas musicais que Morton Feldman prossegue a sua formação e o seu trabalho criativo, tendo afirmado que a grande valia de Varèse havia sido a sua recusa em seguir os cânones do velho mundo, onde “em vez de criar um sistema como Schoenberg, inventou uma música que fala conosco através da sua incrível tenacidade, e não da sua metodologia” (Feldman 2013, 85). A admiração de Feldman

por Edgard Varèse é um factor reconhecido como muito influente na sua obra, e levou mesmo a que o compositor, no momento de escolher o título para o curso que orientou na Universidade de Buffalo, Nova Iorque, tenha optado por “Cátedra Edgard Varèse”.

Exemplos concretos destes canais de intercomunicação artística foram os novos métodos de notação musical gráfica pouco convencional, um dos traços mais marcantes da *New York School* musical – tão explorado por Cage, Feldman, Brown e Wolff –, que tiveram como propósito não só libertar o som da retórica composicional, como também a mimetização da experiência estética que a nova pintura americana provocava (Nicholls 2011). Inicialmente, a música destes compositores era, aliás, mais admirada, ouvida e discutida nos meios das artes plásticas do que propriamente nos habituais meios de criação e crítica musical e, no *Artists’ Club*, os compositores estavam claramente em minoria de representação (Mattis 2011).

Também a exploração de novas fontes sonoras por parte de John Cage – o decano do movimento musical e mentor primeiro de Feldman – tinha origem nas experiências sensoriais das artes plásticas. É o próprio quem o afirma, quando refere que a criação de uma obra como *4’33’’* era um projecto já maturado há muito, mas que o compositor apenas teve coragem de levar avante após a experiência estética das grandes telas pretas e brancas de Robert Rauschenberg (1925-2008). O que Rauschenberg procurava com as grandes telas brancas era, no fundo, o que Cage procurou na provocatória *4’33’’*, e o que Feldman, mais tarde, viria a procurar nos grandes silêncios integrantes das suas obras (aliás, tal como descrito na abordagem à peça 3 do ciclo *The Viola in My Life*), e nas longas durações de sons, frases e peças (Kostelanetz 1988).

A destruição das fronteiras de exploração estética entre as artes visuais e a música constitui assim um dos pontos centrais da *New York School*.

1.2.4 - Feldman - pensamento visual como base da criação musical

De todos os compositores da *New York School*, Feldman é aquele que mais procurou uma relação estreita com as artes plásticas e, de todos, aquele que mais se integrou na corrente do expressionismo abstracto. Em inúmeros ensaios, o compositor relevou de forma indubitável o papel crucial que os pintores tiveram na sua estética musical – mais até que compositores (Friedmann 2000) –, tendo referido de forma explícita que “a nova pintura fez-me desejar um universo sonoro mais directo, mais imediato, mais físico do que tudo o que havia existido antes” (Friedmann 2000, 5).

A questão da *fisicidade*, das características físicas a procurar na nova música, já havia sido referida anos antes por Varèse, como referido em 1.2.3., e era reafirmado pelo mesmo compositor em 1947 (Mattis 2011, 59), para além das inúmeras considerações de Wolpe sobre o assunto, exemplificadas em 1.2.3. De Varèse e Wolpe, Feldman aliás dizia que “na sua música sente-se que o idioma não consegue conter a substância granítica dos seus pensamentos musicais” (Clarkson 2011, 76), frase que resume toda uma necessidade estética de sensorialidade física na música em detrimento do código ou da gramática. Morton Feldman, nesta senda, apresentava a procura artística centrada em trazer para a música a imediatez de impacto que havia sentido nas pinturas do expressionismo abstracto, como uma preocupação primeira da criação musical (Holzaepfel 2011).

Todo o pensamento musical de Feldman era, aliás, radicado num *a priori* mental gráfico. Um exemplo prático desta realidade é o facto de trabalhar muitas vezes com os manuscritos musicais afixados na parede, olhando-os de vários ângulos e distâncias, de forma semelhante a um pintor, tomando decisões espaciais acerca das secções musicais, sintoma de um pensamento mais parecido com a construção espacial de uma tela do que com uma “estruturação linear e narrativa” (Nicholls 2011, 26). A partir do acto prático de compôr, também a criação musical em si tem a sua génese num pensamento gráfico: as superfícies sonoras e paisagens musicais planas são directamente provenientes dos conceitos bebidos na nova pintura nova-iorquina, e é o próprio Feldman que refere que uma das

características mais fundamentais da sua música, logo desde o início da sua carreira, tem origem em conceitos apreendidos nas artes plásticas: “os graus de estática observados em Rothko ou em Guston, foram talvez os elementos mais significativos que trouxe da pintura para a minha música” (Bunk 2009, 5). Também as suas perspectivas em redor do som, da substância do som em detrimento do ataque, do estudo e valorização do seu desaparecimento, radicam na observação das experiências gráficas de Philip Guston, em que Feldman notava uma ausência de peso devido à vibração aparentemente suspensa das tonalidades². Esta ausência de início, esta suspensão da cor e o seu desvanecimento foram mimetizados na obsessão que Feldman tinha em evitar os ataques do som, na valorização da sua substância e na forma como esta se desvanecia (Friedmann 2000)³.

Outras evidências mostram que o pensamento visual de Morton Feldman está na base da sua criação musical e o acompanhou durante todo o seu processo artístico, até à sua morte. Efectivamente, esta característica pode observar-se nas partituras gráficas do início da sua carreira, na forma como o compositor considerava as suas obras musicais “telas de tempo” (Friedmann 2000, 88), na mimetização das técnicas gráficas de *collage* - característica da fase maturada da sua criação -, ou no seu interesse pela *quase-simetria* dos padrões dos tapetes artesanais do médio-oriente⁴ e na forma como esta foi transposta para novos conceitos musicais, já na fase final da sua vida (Lunberry).

1.2.5 - *Inbetweenness*

Uma das características estéticas mais relevantes na música e na teoria artística de Morton Feldman é a insistência da colocação do objecto artístico em local indefinido, no meio de algo, entre conceitos. Uma característica que foi designada de “*inbetweenness*” (Bernard 2011, 180).

Uma das primeiras ambiguidades a notar é o complexo jogo que o compositor articula entre os conceitos de movimento e estática. Com efeito, a música de Morton Feldman pretende com frequência induzir a sensação de paragem do tempo, - ou antes, a sensação de que são os próprios objectos sonoros que produzem o tempo - e, em simultâneo, provocar a sugestão de uma evolução, de uma mudança funcional e direccionada. Mudança e estática são ambas ilusórias e, contudo, é no indefinido terreno que separa estes conceitos que a música de Feldman existe e se suspende na audição. O emprego de técnicas como a reiteração, a imitação das simetrias imperfeitas dos padrões dos tapetes orientais, a introdução de micro-variações em secções aparentemente imóveis, constituem o caminho através do qual Feldman cria a ilusão.

Uma outra indefinição essencial provocada pela música de Morton Feldman é a de espaço e tempo. Baseando-se, uma vez mais, nas artes plásticas - nomeadamente em Cézanne -, Feldman tenta anular a posição hegemónica que o tempo detém na música, tentando mimetizar a pintura do espaço através do som, deixando os sons fluir livremente numa ilusão “tela de tempo”, em que são os próprios materiais e objectos sonoros que definem o tempo artístico. A geração dos objectos sonoros é coincidente com a geração do tempo, com a consequência natural de, caso os objectos, em determinada zona da tela musical, estejam estáticos, então também o tempo da obra estará parado, ou inexistente. Também aqui será útil evidenciar a forma irmanada como se abordavam os temas criativos nas duas artes principais da *New York School*: Jackson Pollock afirmava que a pintura abstracta enfrentava o artista, o sujeito e o observador, e que, sob esse ponto de vista, o facto da obra de arte não ter um princípio nem um fim discerníveis era um bem em si, já que o conceito cronológico e acumulador do tempo desapareciam, passando o *tempo* da obra a ser decidido pelo próprio material da mesma

² Anexo 1 - GUSTON, Philip; *Attar*, óleo sobre tela, 1953. 90 x 85 com (orig.). Coleção privada.

³ Como se poderá notar, num exemplo entre inúmeros, nas preocupações agógicas patentes no Anexo 2 - Morton Feldman. Primeiros 3 compassos de *The Viola in My Life 2*.

⁴ Exemplo no Anexo 13 - Tapete persa artesanal, meados do século XX. 2,95 x 2,86 m. Coleção Nazmial.

(Walther 2005).

Também característica é a ambivalência entre figuração e sublimação, entre concreto e abstracto, que se prende muito naturalmente com a zona cinzenta que existe entre sujeito e objecto, produção e percepção do som. De facto, a criação musical a partir de objectos sonoros, em detrimento de ideias ou estruturas funcionais, constitui, segundo Feldman, um trabalho de manipulação directa no plano da aura artística, com o objectivo de criar uma noção de sublimação e de abstracção sobre materiais muito concretos e palpáveis. A criação de uma aura artística para a obra reflecte a preocupação de Walter Benjamin – autor apreciado por Feldman – em definir a obra de arte como um processo único e irreproduzível de provocar a abstracção a partir do objecto, da figuração (Benjamin 2006). Este “plano aural” (Friedmann 2000, 83) é “indefinível”, e constitui no fundo uma distância – *inbetweenness* – que separa o sujeito do objecto. Também Proust afirmou que a observação de um objecto provocava a sensação de distância entre ele próprio e o objecto, envolvendo-o numa fronteira espiritual que impedia o sujeito de tocar a substância directamente (Proust 2003).

Esta observação sublimada da superfície, muito desenvolvida por Morton Feldman nos seus estudos e criações, constitui no fundo uma herança do impressionismo, na medida em que o impressionismo *não trata* de objectos e figurações, mas antes instrumentalmente *as utiliza* para produzir uma sensação indefinida na obra, dependente do sujeito observador, o que é já uma abstracção. Nesta medida, a música de Feldman pode ser vista igualmente como um pós-impressionismo, já que promove a abstracção de material concreto, não obstante esse material ser em si já não-figurativo, ser em si mesmo abstracto. Fazendo um paralelo tão ao gosto de Morton Feldman – um paralelo com a pintura -, este conceito pode ser ilustrado através das obras finais do romântico pré-impressionista Joseph Turner (1775-1871), tal como *Sun Setting Over a Lake*⁵, de c. 1840, em que a distância entre objecto/figuração e sujeito é já bastante longa, formando uma barreira de tal forma indefinida que não se consegue perceber o material concreto que dá origem à *impressão*, à *abstracção*. Passa a ser uma “emoção incategorizada”, sem base representativa, para utilizar uma vez mais expressões auto-definidoras de Morton Feldman (Friedmann 2000, 75).

Por fim, a indefinição que Feldman considerava mais relevante para a definição da sua música: superfície/profundidade. Morton Feldman distingue-se, essencialmente, pela procura incessante da reprodução da superfície das artes gráficas na música. Para Feldman, a pintura, tal como a música, era – ou deveria ser – constituída por conteúdo e superfície. Se, na pintura, *conteúdo* poderia ser conotado com objecto, figuração, realidade, já na música – pelo carácter inerentemente abstracto desta arte – o conteúdo era nada mais do que o processo de construção da obra (Friedmann 2000, 83). Neste sentido, a música teria estado refém da sua própria construção, do seu sistema intrínseco, tornando-se a *metodologia* o conceito único que controlava todo o processo de composição. Esta realidade, levada ao extremo, foi consubstanciada na conhecida expressão de Pierre Boulez – representativa de um ponto de visto muito criticado por Feldman -, em que o compositor francês afirma que se importava apenas com a construção de uma obra, em nada lhe interessando o resultado final.

Morton Feldman enceta um trabalho teórico e criativo no sentido de libertar a música do jugo do conteúdo construtivo, tentando descobrir uma forma de emprestar à obra musical uma superfície, ou, indo mesmo mais longe, centrar o conceito da obra musical na superfície. E é sob a luz desta procura que se devem considerar todas as opções técnicas de Feldman, as suas idiosincrasias de escrita, o desenvolvimento das suas técnicas composicionais e os seus ensaios críticos. Todavia, se a superfície da pintura era algo fácil de descortinar, já a superfície da obra musical é algo mais difícil de classificar. Com efeito, com Cézanne, e depois no expressionismo abstracto, com Rothko e Guston, principalmente, o desenvolvimento do conceito superfície chegou a constituir uma obsessão, em detrimento da demonstração de método ou engenho na construção complexa da obra de arte. Philip Guston chegou a referir que, a partir do momento em que percebia como havia sido construído um quadro, se aborrecia

⁵ Anexo 3 - TURNER, Joseph; *Sun Setting Over a Lake*, óleo sobre tela, c. 1840. 91 x 122,5 cm (orig.). Londres, Tate Gallery;

(Friedmann 2000, 33). Na música, contudo, Morton Feldman pergunta-se qual a superfície, e por que critérios ela pode ser identificada e desenvolvida, chegando à conclusão de que talvez não tivesse existido uma música com superfície visível até então. De facto, acaba por concluir que na música, *superfície* é uma ilusão que o compositor tenta desesperadamente comunicar através do som e da subjugação do tempo, enquanto que na pintura, *superfície* é a evidência, a partir da qual se constrói a ilusão. A música de Morton Feldman deve assim ser vista através deste ângulo de frágil apreensão: a tentativa de compôr uma música centrada na superfície em detrimento do conteúdo natural de construção e metodologia, sabendo no entanto que, para conseguir a ilusão de uma superfície, a técnica sistemática de composição é essencial.

1.2.6 - Primazia do som enquanto entidade de valor próprio e características inerentes

A música de Morton Feldman pretende constituir o cenário que permite ao som respirar e viver em liberdade. De facto, Morton Feldman procura desligar o som de macro-entidades como melodia, harmonia, movimento, ritmo, duração ou tempo musical, por forma a que se possa observar e conhecer o mais possível a sua realidade própria inerente: a cor, o próprio tempo, a personalidade, a fragilidade e outras características indescritíveis que lhe são por natureza imanentes, e que, segundo o compositor, são habitualmente anuladas por toda a paleta de estratégias técnico-musicais provenientes da estrutura composicional prévia e da interpretação equívoca, deixando-nos apenas uma réplica disfarçada do som na sua pureza essencial. Para o compositor nova-iorquino, o “som pode ser em si mesmo um fenómeno totalmente plástico” (Friedmann 2000, 19). Neste sentido, Morton Feldman insiste com frequência em duas condições essenciais para a valorização do som enquanto entidade autónoma na criação artística:

- *a priori*, que o compositor, no acto criativo, não anule o som na sua essência através da subjugação a macro-estruturas composicionais, harmónicas, melódicas e rítmicas. Pelo contrário, o compositor deverá deixar o som ter uma personalidade própria, livre e independente. Desta forma, teremos o som enquanto unidade de melodia estática, em que o movimento existente será apenas a respiração natural dessa mesma unidade;
- *a posteriori*, que o intérprete, no acto de interpretação, não anule o som na sua essência através da subjugação a cânones interpretativos tradicionais, habitualmente concretizada na forma de ataques, vibratos desproporcionados, escalas dinâmicas, agógica, diferenciações artificiais e outros instrumentos de adulteração da sua realidade essencial.

Morton Feldman interessa-se especialmente pelo desvanecimento do som. Num paralelismo ilustrativo, o compositor diz-nos que encontra a realidade última dos objectos quando, após o sol se pôr, estamos ainda inundados de luz. Nessa altura, os objectos, privados de sombras, de luz directa e outras agressões exteriores, e no entanto ainda muito visíveis, passam a estar completamente depurados. Nesse momento, de acordo com Feldman, o “tempo deixa de ser uma entidade perceptível enquanto movimento, mas mais concebível como imagem” (Friedmann 2000, 13). Através deste paralelismo será mais simples apreender a insistência de Morton Feldman na dissolução, no desvanecimento do som, em detrimento do seu ataque ou do seu início. Trata-se da necessidade de depurar a entidade *som* das agressões exteriores, por forma a que, no momento anterior à sua extinção, se possa observar a sua essência.

É a valorização do som, e não a sua integração forçada em macro-estruturas que lhe são alheias, que permite ao compositor o controle do tempo da obra e o desenvolvimento do conceito de superfície na música.

1.3 - Universo técnico

1.3.1 - As limitações da escrita musical convencional

No início das experiências estéticas musicais de acordo com o expressionismo abstracto, Morton Feldman apercebeu-se de que a utilização da notação musical tradicional condicionava a inovação musical, na medida em que havia sido desenvolvida e construída para servir um estilo compositivo do passado, baseado em sistemas e metodologias de construção que os artistas tentavam agora abolir. A procura de uma superfície musical, o desenvolvimento de uma música baseada em materiais de valor autónomo, fragmentos dispersos com valor *per se*, sem necessidade de enquadramento estrutural ou narrativo, e a busca de uma mudança radical na relação compositor-obra-intérprete não parecia, naquela fase inicial, possível de concretizar através da notação musical comum.

A juntar a estas necessidades artísticas, havia ainda a necessidade da libertação do som da rede onde havia estado preso no séculos anteriores, bem como a total reinvenção da forma como o som era emitido pelos instrumentos e intérpretes. A liberdade sonora pressupunha um novo paradigma e semi-controle composicional, que não era possível com uma notação constitutiva das velhas formas.

A teoria de Ludwig Wittgenstein, onde se expressa que os limites da nossa linguagem são os limites do nosso mundo (Wittgenstein 1963), confere suporte teórico à forma como Morton Feldman, John Cage e a restante *New York School* se sentem condicionados pela escrita constituída sobre a realidade de uma outra linguagem, e pela linguagem que servia um outro mundo, bem diverso do mundo novo que se estava a tentar criar. Morton Feldman procurava a criação de um mundo artístico inteiramente livre, e para isso necessitava de uma nova linguagem e de uma nova notação musical, que lhe permitissem ir além das limitações da antiga escrita. Sobre este fenómeno da correlação entre o mundo da linguagem/notação e da criação, o próprio Feldman – na esteira de Wittgenstein – afirmou nos seus ensaios que “a forma como a notação musical é responsável por muita da composição é um dos segredos mais bem guardados da história” (Friedmann 2000, 144).

1.3.2 - As partituras gráficas - liberdade/controlado

A estas necessidades estéticas e aos condicionalismos que a notação musical tradicional lhes impunha, Morton Feldman desde cedo procurou a resposta nas partituras gráficas. Muitas vezes, sem qualquer relação com a escrita musical convencional, as partituras gráficas inauguravam uma relação completamente nova entre compositor, material musical e intérprete. Logo a partir do início dos anos 50, Feldman inicia uma série de experiências radicais, com peças das séries *Projections* e *Intersections*. Numa aprendizagem empírica, o compositor vai apurando a técnica da notação gráfica, por forma a acomodar o resultado final às intenções iniciais, principalmente no âmbito da indeterminação de características musicais. De facto, um dos objectivos principais das partituras gráficas era a libertação do som, e, enquanto tal, seria necessário adequar e ponderar quais as características sonoras a expressar de forma precisa e quais ficariam ao critério do intérprete ou do contexto. Neste sentido, são diversas as abordagens que Feldman enceta no sentido de obter a libertação dos materiais sonoros, sem perder o controlo da escrita: desde a total indeterminação, à indeterminação controlada apenas por zonas gerais (na série *Projections*, por exemplo, o compositor apenas especifica se a altura sonora se toca num registo agudo, médio ou grave), até à total precisão em determinadas características sonoras e total indeterminação noutras.

Estas experiências foram importantes na criação de uma linguagem própria, mas sobretudo na libertação da composição musical das correntes a que a antiga notação obrigava, o que permitiu a Feldman o avanço por caminhos estéticos novos, onde a música não havia chegado até então. Após o

período experimental, todavia, Feldman apercebeu-se que a entrega do critério de escolha de características sonoras ao intérprete não servia necessariamente a causa de libertação dos materiais sonoros, já que os próprios intérpretes funcionavam circularmente numa estrutura de pensamento ligada ao formalismo e ao construtivismo que o compositor pretendia evitar. Desta forma, após regressar à escrita convencional precisa durante um breve período, encetou uma longa fase de obras com escritas intermédias – notação gráfica pura⁶, notação convencional com utilização de campos indeterminados⁷, escritas mistas, escrita precisa – até chegar ao ciclo *The Viola in My Life*. Aqui, Morton Feldman decidiu-se pela escrita convencional comum, com todas as características sonoras determinadas de forma precisa, já que ao longo das décadas anteriores havia desenvolvido técnicas de composição que lhe permitiam atingir os objectivos estéticos iniciais sem prescindir do controle total da partitura. Sob este ponto de vista, aliás, o ciclo *The Viola in My Life* acabou por constituir um marco importante para a sua composição posterior.

1.3.3 - Micro-variações, reiteraões, repetições simuladas e simetrias imperfeitas

A reitação e repetição imperfeita de blocos de material musical, bem como a introdução de micro-variações no mesmo material, constituem o corpo de técnica que Morton Feldman mais desenvolveu para obter uma sustentação coerente das peças no espaço e no tempo evitando uma tradicional estrutura narrativa. Através da sucessão de blocos imperfeitamente simétricos (na perspectiva de simetria que Feldman encontrava nos padrões dos tapetes do médio-orientes: uma quase-simetria manual, não mecanizada, não automática, mas antes humana e respirante), o compositor conseguiu criar na sua música uma sensação de movimento e de memória interna - que no entanto se desenrola à parte das concepções tradicionais de tempo -, o que lhe permitiu aumentar a duração total das suas peças de forma gradual e consistente, criando assim uma nova visão acerca da necessidade da forma musical, ou melhor, da ausência dela.

Este procedimento técnico foi sendo solidificado principalmente durante a segunda fase da obra de Morton Feldman - estando já plenamente desenvolvido no ciclo *The Viola in My Life* -, e é ancorado nesta solidez de escrita no tempo que o compositor parte para obras como *String Quartet*, cuja dimensão tem um grande impacto psicológico no ouvinte e no conceito que este concebe de forma, memória, funcionamento interno e tempo da obra.

Concretamente, a simetria imperfeita é, para Feldman, uma simetria alterada artificialmente através de micro-variações em algumas das características sonoras do material (Bunk 2009). Naturalmente, apenas uma variação de dimensão mínima poderá causar este efeito, já que, caso haja alterações de maior dimensão, perde-se a noção aparente de simetria, e como tal a sensação de imperfeição, ou de equilíbrio instável. A utilização deste procedimento provoca no ouvinte um sentimento já referido de incerteza na sua própria memória de curto prazo, de *déjà vu* constante e de criação de um universo de memória próprio em cada obra. Estas *quasi*-reiteraões produzem assim dois efeitos práticos essenciais: por um lado, sustentam a dimensão e coerência da obra sem obrigar a recorrer a forma ou narrativa, e, por outro, promovem uma simulação de desorientação de memória no ouvinte.

A combinação de regularidade e irregularidade na apresentação de ideias e repetição de materiais foi um procedimento utilizado ao longo de toda a história da música, enquanto instrumento de condução da construção musical. Haydn e Beethoven, por exemplo, são dois casos concretos e muito especiais da forma como o jogo entre equilíbrio e desequilíbrio das frases constitui um motor da progressão musical. Morton Feldman, contudo, utiliza este procedimento de forma microscópica, por

⁶ Exemplo no Anexo 4 - Morton Feldman. *Intersection 2*, página 1.

⁷ Exemplo no Anexo 5 - Morton Feldman. *Last Pieces*, página 1.

forma a criar desequilíbrios dentro dos plano musicais em si, e não para promover a condução de uma narrativa musical, reinterpretando assim uma técnica composicional antiga para um novo objectivo estético (Bunk 2009, 3).

O conceito artístico baseado na repetição, em detrimento do conceito de variação da antiga retórica formalista, havia já surgido em alguns dos precursores e mestres de Feldman, nomeadamente em Stefan Wolpe, Edgard Varèse (Clarkson 2011) e num dos seus autores mais caros e citados, Søren Kierkegaard (1813-1855). Com efeito, Wolpe havia já referido que “a tensão formal e o relaxamento são desenvolvidos a partir do princípio da repetição (em contraste com o princípio da variação)” (Clarkson 2011, 76). Kierkegaard, por seu turno, no seu ensaio acerca da repetição, havia referido a forma como um viajante, no regresso a uma cidade em que já havia passado, procurou repetir os passos que havia dado anteriormente, procurando repetir igualmente as sensações que havia experimentado. Todavia, apesar das ruas por onde passeou serem as mesmas, apesar dos prédios, dos hotéis, das casas, das estradas que frequentou serem exactamente os mesmos, tudo estava ligeiramente diferente: as mobílias do quarto apresentavam uma disposição diferente e os interlocutores do autor viviam contextos psicológicos diferentes, demonstrando comportamentos diversos (Kierkegaard 2009). Com o fim de concluir que a repetição pura, na prática, é algo inalcançável – constituindo antes um processo de recuperação psicológica do passado - Kierkegaard utiliza uma alegoria muito próxima daquela que Morton Feldman viria a identificar nas micro-variações e nos padrões imperfeitos da tapeçaria oriental de manufactura caseira que tanto o atraía.

Uma consequência desta perspectiva é a criação de uma superfície estática, e simultaneamente viva. De acordo com o paradoxo de Kierkegaard, em que tudo se molda por repetição, apesar da repetição perfeita ser impossível, toda a respiração da vida é constituída por repetições imperfeitas. Sabemos que vivemos porque as repetições puras não acontecem, de tal forma as pequenas mudanças se insinuam e, no entanto, vemos o mundo mover-se através de repetições cíclicas. Também assim surge a superfície viva da obra de arte para Feldman.

1.3.4 - Conceitos de forma em Feldman

Um dos objectivos primeiros da obra musical de Feldman e das correntes artísticas em que se inseria era a eliminação do conceito de forma na criação. Neste sentido, dificilmente se poderá reflectir sobre a *forma* nas obras do compositor, sendo mais seguro concluir precisamente sobre a ausência da mesma.

Contudo, em muitas obras do segundo e terceiro períodos de Morton Feldman, aparece um desenvolvimento temporal dos materiais sonoros que em tudo faz lembrar uma narrativa formal, no sentido clássico do termo. O compositor pressentia esse perigo, e pressentia de igual forma o facto de, como todos os restantes seres humanos da cultura ocidental, ter crescido sob o jugo da forma artística, o que torna muito árdua a tarefa da libertação de tal retórica composicional. Neste sentido, Morton Feldman alerta-nos com frequência que as suas técnicas de composição no tempo, de sobreposição de materiais, de reiteração de motivos, de prolongamento, repetição e simetria de planos sonoros, não têm qualquer relação inter-funcional ou narrativa, constituindo antes, precisamente, uma maneira de eliminar no ouvinte o conceito de forma. De acordo com esta insistente recusa do *canône* estruturalista musical, é lícito afirmar que Morton Feldman se situa nos antípodas da conhecida expressão de Leibniz, em que o cientista barroco afirma que a música representa o prazer matemático da contagem - da narrativa padronizada do tempo, portanto - sem a alma se dar conta do trabalho racional do processo. É precisamente desta tradição fortemente enraizada na retórica musical que Morton Feldman luta por se emancipar.

Poderá dizer-se com segurança que, em Feldman, a forma não existe, na medida em que o tempo cronológico clássico da obra musical foi substituído por uma superfície estática e intemporal, composta

por materiais dispersos e projectados no espaço que produzem, eles próprios, o seu conceito de tempo inerente. Ora, sem tempo cronológico, a forma perde o seu sentido e desvanece-se em planos sonoros suspensos.

2 - *The Viola in My Life*

2.1 - O ciclo *The Viola in My Life* - descrição breve

O ciclo *The Viola in My Life* é constituído por quatro peças, denominadas numericamente pelo compositor como *The Viola in My Life 1*, *The Viola in My Life 2*, *The Viola in My Life 3* e *The Viola in My Life 4*. Ao longo deste ciclo, a viola de arco assume um papel de solista, sendo integrada em grupos distintos:

- na peça 1, apresenta-se com um grupo de câmara de 5 instrumentos (flauta, percussão, piano, violino e violoncelo);
- na peça 2, aparece acompanhada por um grupo de câmara de 6 instrumentos (flauta, clarinete, celesta, percussão, violino e violoncelo);
- na peça 3, apresenta-se acompanhada apenas por piano;
- na peça 4, aparece com uma orquestra de grandes dimensões;

As três primeiras peças foram criadas em 1970, durante um estadia académica de Morton Feldman em Honolulu, e compostas especialmente para a violetista norte-americana Karen Phillips, à época intérprete residente na Universidade do Hawaii. No ano seguinte, 1971, por encomenda da Bienal de Veneza, surge a quarta peça, para viola e grande orquestra. As estreias das obras estiveram a cargo da violetista Karen Philipps, nos casos das peças 1 a 3, acompanhada pelo *Ensemble Pierrot Players*, sob a direcção de Peter Maxwell Davies, em Londres, a 19 de Setembro de 1970, e no caso da peça 4, sob a direcção de Marcello Panni, a 16 de Setembro de 1971.

O ciclo, apesar de constituído por quatro obras independentes e de características distintas, forma o conceito de uma obra só, pela maneira como o tratamento dos mesmos materiais é disperso ao longo das diversas peças. A preponderância da viola vai também cambiando, como se o ângulo de perspectiva do solista se fosse alterando ao longo do ciclo – a *perspectiva*, nas suas diversas acepções, como se verá, aliás, é um conceito fundamental na abordagem a *The Viola in My Life*. Na primeira peça, o solista integra-se quase completamente no grupo de câmara, funcionando muitas vezes como caixa de ressonância das superfícies sonoras apresentadas⁸. Na segunda peça, por outro lado, a viola assume um papel solista inequívoco, já que é através dela que se processa toda a exposição de motivos melódicos colados nos planos sonoros, como se as intervenções melódicas fossem inseridas de forma *artificial* nos planos e *externa* a estes⁹. Na terceira peça do ciclo, a viola aparece como instrumento em diálogo com o piano, como veículo de memória e desvanecimento, como eco dos materiais já ouvidos¹⁰. Por fim, na quarta peça, a viola de arco assume um papel solista no formato de concerto tradicional, já que se dedica a veicular praticamente apenas os motivos melódicos que sobressaem das grandes paisagens sonoras executadas pela orquestra ou respondem aos mesmos¹¹.

O ciclo *The Viola in My Life* aparece num contexto estético em que a obra de Feldman vinha já há longo tempo sendo marcada por superfícies planas, muitas vezes unidimensionais, sem preocupações de perspectivas, mas apenas de planos sonoros que constituíssem planícies estáticas no tempo. Segundo o próprio compositor (Feldman 2013), os crescendos que a esmagadora maioria das notas destas quatro peças ostenta no instrumento solista¹², para além de pretenderem modular o som e

⁸ Excerto no Anexo 6 - Morton Feldman. *The Viola in My Life 1*, página 3.

⁹ Excerto no Anexo 7 - Morton Feldman. *The Viola in My Life 2*, página 4.

¹⁰ Excerto no Anexo 8 - Morton Feldman. *The Viola in My Life 3*, página 1.

¹¹ Excerto no Anexo 9 - Morton Feldman. *The Viola in My Life 4*, página 10.

¹² Excerto no Anexo 10 - Morton Feldman. *The Viola in My Life 2*, página 1.

valorizar o seu conteúdo, são sinal de um regresso a uma preocupação com a perspectiva musical, com a abertura de novas dimensões sonoras que vão para além da simples superfície. Morton Feldman alerta, porém, que tal preocupação nada tem que ver com qualquer “interacção de ideias musicais em correspondência” – numa clara e continuada recusa de técnicas narrativas e formais de composição –, mas antes com a ideia simples de um pássaro que tenta levantar voo numa paisagem restrita e confinada (Feldman 2013, 143).

A introdução de excertos e fragmentos melódicos não pretende assim configurar uma abordagem clássica de organização sonora, nem tão-pouco um ensaio para uma narrativa composicional, representando, ao invés, uma abertura para a *perspectiva* musical, no sentido que as artes plásticas dão a este conceito (Feldman 2013). É o próprio compositor que afirma que a sua intenção ao utilizar fragmentos e motivos melódicos, de alguma forma, seria mimetizar a técnica gráfica de *collage* que havia observado nas telas de Robert Rauschenberg¹³. Os motivos melódicos são, assim, não mais do que imagens *externas* à obra, sobrepostas num mundo de planos estáticos e paisagens planas, com a intenção de causar um efeito de contraste entre dois mundos: o da perspectiva, da profundidade, o que se move no tempo cronológico; e o unidimensional, o plano, a superfície, a estática temporal e o material suspenso no tempo que ele próprio criou (Johnson 2011). A adopção da técnica da *collage* indicia igualmente a já referida preocupação com a manipulação da memória e do tempo: efectivamente, cada *collage* com características *figurativas* representa, no fundo, um *flash* súbito de memória – uma recordação passada – que, sendo vivida de forma tão real, intensa e atemporal, deixa o ouvinte sem saber se está a viver o passado, o presente, ou o passado no presente.

No que concerne à notação das quatro peças do ciclo, o compositor optou por uma representação convencional e rigorosa das alturas sonoras, durações, dinâmicas, tempo e restantes variáveis sonoras. Esta opção, na fase em que o compositor se encontrava, não era comum nas suas obras, mas viria a ser uma constante no final da segunda e durante a terceira fases, o que torna o ciclo estudado um marco na evolução da obra de Feldman.

2.2 - Fundamentos analíticos demonstrativos do quadro estético de Feldman

No ciclo de obras *The Viola in My Life* pode observar-se que as quatro peças constituintes têm características diferenciadas, com impactos diferentes no ouvinte, que se completam como se de uma só obra de tratasse. Com efeito, a utilização dos mesmos materiais e de processos semelhantes – apesar de se integrarem em contextos e superfícies sonoras diversas - ao longo de todo o ciclo provoca uma ideia unificadora, de *monolitismo* do ciclo, que vai ao encontro dos axiomas estéticos do expressionismo abstracto.

Sob este ponto de vista, poder-se-á olhar para as peças 1 e 2 como os momentos de apresentação de material sonoro. Primeiramente, na peça 1, de forma mais espacial, apresentando universos sonoros directos e superfícies planas, e, de seguida, na peça 2, com a introdução de *inserts* melódicos no instrumento solista, à maneira de recordações, mimetizando a técnica da colagem nas artes plásticas (Friedmann 2000, 90). Em todo o processo, os blocos sonoros - planos ou melódicos – são tratados de forma reiterativa, com recurso a diversas simetrias imperfeitas, levando à constituição do universo de memória do ciclo.

De facto, se é verdade que Feldman afirmava que, no acto de compôr o ciclo *The Viola in My Life*, se entusiasmara a escrever grandes melodias¹⁴, é o próprio que, nos seus ensaios, nos avisa que as

¹³ Exemplo no Anexo 11 - Robert Rauschenberg. *Collage with Horse*, óleo, papel, madeira e tecidos sobre tela, 1957.

¹⁴ “[...]melodies, I’m writing melodies... big melodies, Puccini-like melodies!”, (Fulkerson 2000, 2).

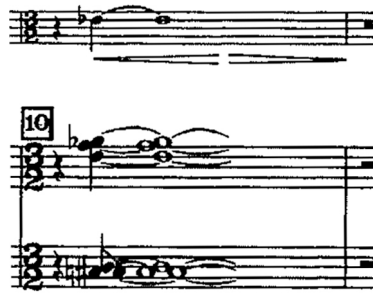
“melodias recorrentes não constituem nenhuma função estrutural” (Feldman 2013, 143), funcionando antes como uma recordação, por vezes mais presente, outras mais furtiva, com o fim de desorientar e provocar propositadamente a memória de curto prazo. Através da reiteração destes planos sonoros - harmónicos ou melódicos - indutores de memória, Feldman pretende que o ouvinte se situe numa zona diáfana entre a expectativa e a realização (a referida *inbetweeness*), criando assim uma *moratória* psicológica, memorativa e auditiva, que se assemelha a um sonho a que nos submetemos voluntariamente (Friedmann 2000).

A peça 3, por outro lado, utilizando os mesmos materiais sonoros, utiliza o silêncio longo, a reiteração e a dispersão dos motivos no tempo, por forma a forçar o ouvinte a abandonar as referências clássicas de tempo musical, permitindo assim a evolução para uma audição estática, em que o tempo é definido pelos próprios planos sonoros, em que as superfícies parecem não ter tempo, e em que, mesmo os *inserts* melódicos, aqui mais suspensos e menos suportados, aparecem como fenómenos gráficos, espalhados numa tela sonora. *The Viola in My Life 3* constitui uma peça de delicadeza e fragilidade extremas, desenhada quase à transparência, em total ausência de peso – à semelhança dos conceitos estéticos de Philip Guston¹⁵, no limite da destruição orgânica por dispersão. De certa forma, esta peça recoloca o centro estético do ciclo na superfície musical, lembrando que a estrutura e o recurso a motivos melódicos da peça 2 não pretendia encetar qualquer formalismo narrativo, mas apenas promover mais uma dimensão da memória interna do ciclo.

A observação e audição atenta desta peça, todavia, sugere um outro dado importante na obra de Feldman: a utilização do silêncio enquanto material musical de valor intrínseco, no mesmo plano de importância do som. Com efeito, o cuidado que o compositor coloca na definição do final do som - bem visível nos acordes do piano – faz supor que, na realidade, esse momento em que o som termina não representa o fim do material sonoro, mas sim o início do material principal da peça: o despoletar do silêncio.

No Exemplo Musical 1, poder-se-á observar um acorde em que Morton Feldman pretende que o som se prolongue pelo silêncio dentro, adicionando-lhe uma diáfana superfície sonora – uma leve textura. Este fenómeno é induzido pela indicação das ligaduras abertas para a frente, sem destino nenhum que não o silêncio. Já no Exemplo Musical 2, o compositor mostra que descreve com precisão o que pretende de cada som e de cada silêncio, escrevendo um acorde no piano que termina abruptamente ao final de uma semínima, desta feita sem ligaduras de expressão, deixando a função de ressonância à nota longa da viola. De acordo com este raciocínio, também esta longa nota da viola de arco deverá terminar de forma resolvida, dando início ao material de silêncio que se segue. Tal como no acorde de piano, o final da nota longa da viola não constitui a extinção de um material sonoro – e como tal não deverá neste caso deixar uma vaga ressonância no ar -, mas sim do início e preparação de um novo material: o silêncio.

¹⁵ Anexo 1;

Exemplo 1 - Morton Feldman. *The Viola in My Life 3*. Compasso 10.**Exemplo 2** - Morton Feldman. *The Viola in My Life 3*. Compasso 1.

Perante estes exemplos – entre tantos outros provenientes da mesma obra -, é lícito referir que o material central da peça 3 do ciclo é o silêncio, e que os blocos sonoros têm como função preparar, dar início e colar os diferentes blocos de silêncio que compõem a peça. As funções de som e silêncio não só foram equiparadas, como chegaram mesmo a ser invertidas.

A peça 4, segundo o próprio compositor, “pode ser descrita como uma *tradução* orquestral do material usado nas três peças de câmara que a precedem” (Feldman 2013, 143). Este processo, para além da expansão de materiais que envolve, permite a criação de novos planos sonoros, distintos dos ouvidos até aí, e de dimensões mais alargadas. Desta forma, para além de promover recordações em vários níveis de memória, a peça 4 produz a criação de novas concepções e de blocos musicais completamente novos - como, por exemplo, toda a secção de características pós-impressionistas entre os compassos 176 e 185 ¹⁶ -, concretizando assim a teorização de Kierkegaard, que definia a *repetição* como o fenómeno que leva simultaneamente ao conhecimento do novo e ao reconhecimento do passado (Kierkegaard 2009).

2.2.1 - O valor da variável “som” em *The Viola in My Life*

A apresentação do material sonoro enquanto entidade de valor autónomo e independente de relações formais parecer ser uma preocupação central de Morton Feldman na composição das quatro peças de *The Viola in My Life*. Este facto é indubitável quando se atenta às indicações de carácter, articulação e agógica que o compositor apresenta em geral (com a utilização constante da surdina), sendo acima de tudo notório nas peças mais estáticas, como as 1 e 3.

¹⁶ Excerto no Anexo 12 - Morton Feldman. *The Viola in My Life 4*, página 22.

As Figuras 1 e 2 mostram as indicações iniciais que Morton Feldman coloca em *The Viola in My Life* 3 e 4. Aqui, indicações como *extremely quiet*, ou *very quiet, all attacks at a minimum, with no feeling of a beat*, mostram já a preocupação com a modulação do som enquanto entidade independente – na sua génese, o ataque, efusão e desvanecimento, já a preocupação de retirar à obra a referência de tempo cronológico convencional.

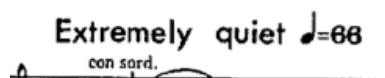


Figura 1 - Morton Feldman. *The Viola in My Life* 3, página 1, indicações de carácter e tempo.

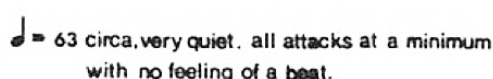


Figura 2 - Morton Feldman. *The Viola in My Life* 4, página 1, indicações de carácter e tempo.

Todavia, mesmo em peças de características melódicas, como a peça 2, nota-se de forma imediata a atenção que Feldman concedia a este factor da composição, como ilustra o Exemplo Musical 3. Neste excerto aparecem *crescendi* em todas as notas ou motivos – expressão que se repete em todo o ciclo -, fazendo supor que há um som, cujo início não se apreende, que tenta ressoar – levantar voo, para utilizar a expressão do compositor – sem nunca obter sucesso completo. O objectivo de modulação sonora pretende aqui valorizar o processo de ressonância do som e o seu desvanecimento na paisagem, escondendo o ataque, o início.

Exemplo 3 - Morton Feldman. *The Viola in My Life* 2. Compassos 31-36, parte de Viola Solo.



Não obstante a plasticidade do som seja um móbil central de todo o ciclo em causa, não há dúvida de que a peça 1 permite a observação desse fenómeno de forma mais clara e directa. Com efeito, esta peça é estruturada em planos sonoros contíguos, que formam uma paisagem estática, paradoxalmente em contínuo movimento.

Logo nos compassos 1 a 9 sente-se a forma como Feldman utiliza os blocos sonoros do piano, flauta, percussão e cordas como caixa de ressonância da viola solo (Exemplo Musical 4), bem como o seu contrário (Exemplo Musical 5), promovendo um plano sonoro sem início nem fim, apenas com uma duração indefinida, sempre em desvanecimento constante mas nunca definitivo e que, tal como em *Attar*, de Philip Guston¹⁷, não tem peso nem massa (Friedmann 2000, 39). De facto, no Exemplo Musical 4 poder-se-á observar claramente a forma como o bloco vertical A - composto por um acorde suspenso de *pizzicati* arpejados no violoncelo, um acorde de registo agudo suspenso no piano, um harmónico no violino e uma nota de registo médio-grave da flauta – simulam a continuação da nota do bloco horizontal - Linha A, na viola de arco -, valorizando a extinção do som deste, e prolongando

¹⁷ Anexo 1;

indefinidamente o desvanecimento da sonoridade da viola, que, apesar de ter já terminado, respira ainda no bloco vertical. Trata-se da concretização do conceito de valorização do *sound decay*, para utilizar as palavras de Morton Feldman (Friedmann 2000, 25).

Exemplo 4 - Morton Feldman. *The Viola in My Life 1*. Compassos 1-5.

No Exemplo Musical 5 – compassos 6 a 11 - poder-se-á observar o processo contrário, no qual a linha horizontal da Viola de Arco faz o prolongamento da extinção da sonoridade do bloco vertical do compasso 6. Desta forma, o final do som prolonga-se indefinidamente e deixa de ser apreensível pelo ouvinte. O que se adivinha é que o início do som também será alvo do mesmo disfarce acústico, não só pelos *crescendi* inerentes a praticamente todas as notas da Viola de Arco, mas principalmente pelo facto do processo de prolongamento mútuo do desvanecimento de som ser contínuo e circular, tal como se antevê no final do Exemplo Musical 5, em que outro ciclo semelhante aos anteriores se desenvolve já.

Exemplo 5 - Morton Feldman. *The Viola in My Life* 1. Compassos 6-8.

Regressando ao Exemplo Musical 4, será interessante notar a forma como o acorde do piano do compasso quatro é deixado suspenso, com o pedal, entrando a sua ressonância pelo compasso 5. Este último compasso constitui um exemplo da forma como Morton Feldman utiliza os silêncios como material plástico *activo* na estruturação das suas superfícies sonoras. E, contudo, não é de silêncio que se trata; com efeito, a ressonância do acorde anterior, bem como a reminiscência da longa nota de viola de arco fazem respirar este quase-silêncio – que é no fundo uma paragem do tempo –, apenas ocupado pelo trémulo pianíssimo do *Bass Drum*, que mais não representa do que uma atribuição de ligeiro relevo a uma superfície plana. Trata-se de uma fronteira interna de dois sub-planos sonoros estáticos. Um parêntesis no tempo que fixa os blocos contíguos.

Também na peça 2, este jogo de continuidades ressonantes é aplicado para provocar a sensação de um superfície plástica, bem como de relevo ligeiro e suspenso no tempo. No Exemplo Musical 6 poder-se-á observar um ciclo de prolongamentos de desvanecimento do som e, em simultâneo, de disfarce do seu início. O Fá no registo grave da viola aparece no início quase surdo de um *crescendo*, que surge a partir de uma nota grave e longa do violoncelo em trémulo *pizzicato* (indicação de *pizzicato* em sistema anterior da partitura), que vem em *diminuendo*, provocando quer o prolongamento da extinção ressonante do violoncelo, quer a ocultação do início do som da viola. O compasso seguinte ao desaparecimento do som da viola é composto por um quase-silêncio, em que a percussão, no *Side Drum* percutido em trémulo com os dedos do percussionista, tem a dupla função de constituir o prolongamento da ressonância da viola, e de promover o relevo/textura da superfície musical. Em simultâneo, a linha da viola de arco já não se apresenta aqui como uma nota única e longa, mas ostenta já movimento melódico, que confere à tela sonora – à “tela de tempo”, para usar a expressão de Feldman, (Friedmann 2000, 88), – um novo conceito de perspectiva.

Exemplo 6 - Morton Feldman. *The Viola in My Life* 2. Compassos 31-34.

with the fingertips.

Sobre a questão do emprego de melodia clara e indisfarçável em *The Viola in My Life*, já aqui ficou apontado qual o enquadramento que o compositor lhe atribui. Todavia, será interessante abordar dois excertos musicais cujo pendor melódico é tão marcado – ainda que de formas distintas – que chega a constituir uma marca quase lírica no sentido mais convencional do termo. No Exemplo Musical 7, poder-se-á observar um excerto musical que, por momentos, induz o ouvinte a encetar uma audição que resvala da perspectiva gráfica para uma verdadeira narrativa melódica subordinada a um tempo cronológico. Com efeito, não fora o cuidado que compositor dedicou à ocultação do ataque nas melodias da viola de arco, bem como ao enquadramento das ressonâncias através da orquestração, muito perto ficaria o momento musical do Puccini referido em prévia nota de rodapé, ou pelo menos muito mais perto do que seria expectável num compositor da *New York School*.

Exemplo 7 - Morton Feldman. *The Viola in My Life* 2. Compassos 37-42.

The musical score for Example 7 consists of six staves. The top staff is for Viola (Vla.), showing a melodic line with a box around measure 40. The second staff is for Flute (Fl.), the third for Clarinet (Clar.), and the fourth for Cello (Cel.), which includes a 'Cast.' marking. The fifth staff is for Violin (Vln.) and the sixth for Viola (Vlc.), both with 'pizz.' markings. The score is in a key with one flat and a common time signature.

Já no Exemplo Musical 8, é possível observar um outro lado do desenho melódico em Feldman. A frase em causa - Frase S - aparece de forma reiterada a partir da segunda peça do ciclo, em enquadramentos diferentes, mas sempre suspensa no espaço sonoro, sempre imbuída no seu próprio tempo, sempre simulando uma perspectiva que se tenta abrir da superfície, mas que não consegue ir além do relevo da própria paisagem. Uma melodia que, na sua essência, representa a anti-melodia. Uma frase que, sendo uma *figuração*, no sentido plástico do termo, é utilizada como uma abstracção que é colocada *artificial e externamente* no plano do som estático.

Exemplo 8 - Morton Feldman. *The Viola in My Life 2*. Compassos 79-84.

The image shows a musical score for Morton Feldman's *The Viola in My Life 2*, measures 79-84. The score is arranged in a system with seven staves: Viola (Vla.), Flute (Fl.), Clarinet (Clar.), Cello (Cel.), Percussion (Perc.), Violin (Vln.), and Viola (Vlc.). A box labeled 'Frase S' highlights a specific melodic phrase in the Viola part. The percussion part includes 'Castanets' and 'Maracas'. The Viola part includes 'arco' and 'pizz.' markings.

Todas estas observações de excertos particulares em *The Viola in My Life* mostram que o ciclo representa um paradigma do ponto de vista de Feldman acerca do som enquanto entidade autónoma, descrito em 1.2.6: um fenómeno totalmente plástico, que cria o seu próprio tempo e se constitui como material independente de qualquer subjugação a macro-estruturas ou outras narrativas formais – quer a sua génese seja melódica, linear ou harmónica. Os excertos apresentados fazem transparecer igualmente o enorme interesse que o compositor depositava na condução da substância sonora, do seu desvanecimento, ressonância e extinção, em detrimento do ataque inicial. Com efeito, o ataque sonoro, pela sua característica rítmica cronológica imanente, apenas iria provocar a desconstrução dos planos sonoros intemporais em simples blocos formais com referências temporais cronológicas convencionais. Assim, o início do som é um ponto a subalternizar na apreensão sonora no ciclo presente, por forma a, pelo contrário, valorizar o *meio* e o *final* do som, com o objectivo de criar uma entidade que, sem início e sem ataque, não tem existência no tempo cronológico.

2.2.2 - Micro-variações, micro-repetições, reiteração e simetrias imperfeitas

Como referido em 1.3.3, a reiteração de blocos musicais e a criação de simetrias imperfeitas através de micro-variações nas diversas características sonoras constitui um dos procedimentos técnicos mais importante que Morton Feldman utiliza para obter as várias finalidades estéticas a que se propõe à partida: música estruturada por planos e superfícies sonoras, perspectivas plásticas de contemplação sonora intemporal, eliminação da narrativa convencional e criação de um tempo próprio da obra que induz a um circuito de memória auditiva próprio.

O ciclo *The Viola in My Life* apresenta inúmeras evidências deste tipo de procedimento, tendo, aliás, como tantas outras obras do mesmo compositor, a sua génese estrutural nesta mesma técnica. As quase-simetrias e as inerentes imperfeições que lhe conferem a capacidade de respirar – que lhe

conferem o lastro humano, não automático – parecem radicar em inúmeros factores musicais, baseados no som ou no silêncio: rítmicos, agógicos, de orquestração, de alturas sonoras ou harmónicos. Com efeito, ao longo de todo o ciclo, Morton Feldman aplica este princípio a uma grande diversidade de materiais, como se pode observar na concretização analítica dos excertos das peças 1 e 2 apresentados em seguida.

Nos compassos 93 e 94 do Exemplo Musical 9 – que reproduz a página 9 da primeira peça do ciclo -, poder-se-á observar um bloco sonoro (Bloco A), que é repetido de forma integral nos compassos 95 e 96 e de novo nos compassos 97 e 98. Esta apresentação de planos é um exemplo de uma simetria perfeita, que origina na audição uma sensação de planos justapostos, conferindo uma segurança e capacidade de previsão de memória auditiva - quase no sentido dos processos utilizados pelos compositores minimalistas. É o aparecimento ocasional de simetrias perfeitas como esta que permite ao compositor criar a base para que as imperfeições apareçam, permitindo aos planos justapostos respirar, no seu próprio tempo, e sem uma relação narrativa entre eles. As simetrias perfeitas em aparições ocasionais, como acontece no Exemplo Musical 9, formatam a moldura estática, a qual permite que as micro-variações não apareçam gratuitamente, mas sim baseadas num lastro de memória auditiva que induz a sensação simultânea de localização e orientação, de estática e movimento, de superfície e textura.

Exemplo 9 - Morton Feldman. *The Viola in My Life 1*. Compassos 93-106.

Bloco A 9

Fl.

Perc. Vibr.

Pno. CON

Vln.

Vla.

Vcl.

Fl. 100 105

Perc. (W.Bik.)

Pno.

Vln.

Vla.

Vcl. (pizz.)

LE 15395 NY

Torna-se, assim, essencial observar um exemplo de simetria perfeita como a anterior, antes de abordar as micro-variações e quase-simetrias que caracterizam a poesia sonora da obra de Feldman, já que apenas a estabilidade simétrica produz a expectativa de regularidade que mais tarde as imperfeições vão fazer surpreender. No Exemplo Musical 10, encontramos uma série de simetrias imperfeitas típicas, baseadas em micro-variações de carácter rítmico, que se concretizam na utilização de materiais sonoros exactamente repetidos no que toca a altura sonora, orquestração e expressão musical, cuja interrelação rítmica interna e relação de som com silêncio se alteram de forma ténue ao longo das diferentes aparições. De facto, temos por um lado a relação temporal entre o acorde do piano

e o *pizzicato* do violoncelo, que se mantém inalterável, e serve de base sólida para o desenvolvimento *deslizante* dos restantes elementos, a saber: a distância temporal entre o Dó sustenido do vibrafone e o acorde do piano é de duas semínimas em quáterna ternária no Bloco A, de duas semínimas normais no Bloco B e de duas semínimas e meia no Bloco C; a distância entre o Sol da viola e o acorde do piano é de três semínimas no Bloco A, de quatro semínimas no Bloco B e de novo de quatro semínimas no Bloco C; a distância entre os Blocos A e B é de uma semínima e entre os Blocos B e C é de duas semínimas; a duração das notas do vibrafone é sempre diversa nos três blocos, o mesmo acontecendo com os acordes do piano e, parcialmente, com as intervenções da viola.

Exemplo 10 - Morton Feldman. *The Viola in My Life* 1. Compassos 82-92.

The image displays a musical score for Morton Feldman's *The Viola in My Life*, measures 82-92. The score is organized into four distinct blocks: Bloco A, Bloco B, Bloco C, and Bloco D. The instruments included are Flute (Fl.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Vcl.).

Bloco A (Measures 82-84): Features a Flute part with a measure rest. Percussion includes a (T.D.) and B.D. measure rest, followed by a Vibrafone (Vibr.) with an 8-measure rest. Piano has a 2-measure rest. Violin has a 2-measure rest. Viola has a *pizz.* marking. Cello has a *pizz.* marking.

Bloco B (Measures 85-87): Flute has a measure rest. Percussion has a Vibrafone (Vibr.) with an 8-measure rest. Piano has a 3-measure rest. Violin has a 2-measure rest. Viola has a *sul C* marking. Cello has a measure rest.

Bloco C (Measures 88-90): Flute has a measure rest. Percussion has a (Vibr.) marking. Piano has a 2-measure rest. Violin has a 2-measure rest. Viola has a measure rest. Cello has a measure rest.

Bloco D (Measures 91-92): Flute has a measure rest. Percussion has a T.Blk. marking. Piano has a 3-measure rest. Violin has a 2-measure rest. Viola has a measure rest. Cello has a measure rest.

The score includes various musical notations such as rests, articulation marks (*pizz.*, *sul C*), and performance instructions like *Vibr.* and *T.Blk.*. The measure numbers 85 and 90 are clearly marked at the beginning of their respective blocks.

LE 15395 NY

Para além destas micro-variações de carácter rítmico, aparece ainda no Exemplo Musical 10 o Bloco D que, contendo as mesmas alturas sonoras e relações temporais que o Bloco A, enceta uma variação de orquestração, colocando o Dó sustenido no registo grave da flauta, e introduzindo um instrumento de som indeterminado na percussão.

Todas estas micro-variações rítmicas – com a adição da micro-variação orquestral - levam a uma sensação auditiva de existência de um plano sonoro estático que, no entanto, respira e vive no seu próprio tempo, como se fosse feito de - ou por - seres vivos, como se de um tapete artesanal de padrões incertos de tratasse, com a inerente imperfeição das coisas manufacturadas, que é no fundo o que lhes confere o carácter humano e a aura artística.

Já no exemplo ilustrado pelo Exemplo Musical 11, poder-se-á observar uma reiteração imperfeita baseada em micro-variações de altura sonora. Neste caso, a viola repete o movimento expressivo de forma absolutamente simétrica, estabelecendo a moldura fixa na qual a tela viva vai respirar através de uma ténue micro-variação na harmonia do piano. Com efeito, a parte superior (mão direita) do acorde do compasso 37 apresenta as notas Lá sustenido, Si, Dó e Fá, enquanto que no compasso 39, dentro da mesma moldura temporal, com a mão esquerda do piano e a viola produzem as mesmas alturas sonoras que anteriormente, a mão direita do piano executa as notas Si, Ré e Mi bemol.

Exemplo 11 - Morton Feldman. *The Viola in My Life* 3. Compassos 37-39.



Para um caso de repetição imperfeita baseada em micro-variações melódicas, observe-se a relação entre a melodia do Exemplo Musical 12 e a melodia do Exemplo Musical 13. Os dois excertos parecerão ao ouvinte imediatamente relacionados e, contudo, não repetidos, já que, existindo uma relação de simetria entre ambos, ela fica diluída na forma como a ideia aparece ligeiramente condensada na segunda aparição, num claro exemplo de indução de desorientação da memória auditiva de curto prazo.

Exemplo 12 - Morton Feldman. *The Viola in My Life* 2. Compassos 17-18, parte de viola solo.



Exemplo 13 - Morton Feldman. *The Viola in My Life* 2. Compassos 35-36, parte de viola solo.

No Exemplo Musical 14 encontra-se um caso evidente de micro-variação de orquestração, uma das mais ténues e sofisticadas ao longo do ciclo. De facto, os acordes que aparecem nos compassos 130 e 132 são compostos exactamente pelas mesmas notas – Fá sustenido, Lá, Si bemol, Sol sustenido com *appoggiatura* de Si natural, e Mi bemol -, produzindo uma sensação harmónica semelhante. A respiração intrínseca desta secção aparece veiculada pela forma como estas notas estão distribuídas pelos instrumentos: na primeira aparição, o Mi bemol agudo aparece no harmónico do violino e, na segunda aparição, na celesta (que soa uma oitava acima da nota escrita), enquanto que o Si bemol, que estava na celesta na primeira aparição, é executado a seguir pelo violoncelo em harmónico. Adicionada a estas micro-variações de orquestração, o clarinete muda a oitava da sua nota de um acorde para o outro, promovendo uma subtil alteração no plano sonoro, sem que o ouvinte possa discernir exactamente por onde esta se processa. De referir que, nos compassos seguintes, a reiteração deste material sonoro prossegue, sempre marcado por micro-variações deste tipo.

Exemplo 14 - Morton Feldman. *The Viola in My Life* 2. Compassos 130-132.

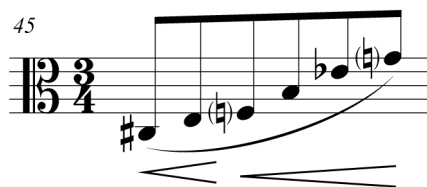
As falsas reiterações podem ser induzidas ainda através de micro-variações no campo agógico, dinâmico ou expressivo, como é possível observar na comparação entre os Exemplos Musicais 15 e 16, provenientes da peça 4 do ciclo. Efectivamente, as frases são exactamente iguais no que toca a relações rítmicas e alturas sonoras, todavia, os reguladores de dinâmicas fazem com que tenham funções

diversas no âmbito em que são apresentadas, induzindo uma noção de diferença paradoxal com a semelhança do material base.

Exemplo 15 - Morton Feldman. *The Viola in My Life* 4. Compassos 23-24, parte de viola solo.



Exemplo 16 - Morton Feldman. *The Viola in My Life* 4. Compassos 45, parte de viola solo.



A reiteração, repetição aparente justaposta ao longo das peças, simetrias imperfeitas e micro-variações identificáveis ao longo de todo ciclo *The Viola in My Life* acabam por representar o procedimento fundamental através do qual Morton Feldman desenvolve a sua ideia musical e consubstanciam, no fundo, a concretização prática dos seus pressupostos estéticos.

2.2.3 - A técnica da colagem gráfica na música

Se na obra de Morton Feldman a sustentação de planos sonoros aparentemente estáticos é relativamente comum, já o aparecimento de melodias tão claramente definidas colocadas sobre estes planos é muito rara e, de forma tão ostentada e assumida, exclusiva do ciclo *The Viola in My Life*. A introdução de melodia - que aparece tibiamente na primeira peça, e se explana de forma exaustiva nas peças 2 e 4 -, sendo uma marca deste ciclo de obras, não significa de forma alguma que Feldman introduza uma abordagem mais clássica na sua composição, nem que integre as melodias numa relação contrapontística, de voz/acompanhamento ou de evolução de uma nova narrativa de forma composicional clássica. Pelo contrário, a introdução de fragmentos melódicos pretende reforçar a ideia de uma abordagem plástica e gráfica à obra musical. Nas próprias palavras do compositor, a sua intenção era a de “pensar a melodia e os fragmentos motivicos da mesma forma que Robert Rauschenberg utiliza as fotografias nos seus quadros, e sobrepôr tudo isto a um mundo sonoro estático, mais característico” da sua música (Feldman 2013, 143). Neste sentido, a introdução da melodia configura apenas a mimetização da técnica plástica da *collage*, em que materiais figurativos, imagens familiares e bem definidas, aparecem sobrepostas sobre planos estáticos abstractos, de vida e respiração próprias. No fundo, trata-se de memórias repentinas, visões fugidias de um mundo concreto, sem relação com o contexto abstracto em que aparecem. Este facto torna-se muito claro em secções como as ilustradas nos Exemplos Musicais 17 e 18.

No Exemplo Musical 17 poder-se-á observar a forma como a viola se mostra abruptamente, executando frases inerentemente coerentes, constituídas por motivos aparentemente narrativos, mas que no entanto carecem de ligação formal entre elas, aparecendo como miragens fugazes, que momentaneamente dão a ilusão de se poder palpar algo de concreto, de figurativo - no sentido plástico -, mas que na realidade não passa de uma visão fátua, de uma colagem proveniente de um outro

universo, anexada a este. Assim, perante os planos sonoros que vemos a aparecer na flauta, clarinete, celesta, percussão, violino e violoncelo, - planos estáticos, cujo tempo e respiração se desenvolvem através de processos de justaposição plástica, reiteração e micro-variações -, denominados Planos A, B, C, D, E, F, G, A', A'' e H, surge a viola solo, com as colagens C1, C2 e C1', produzindo os referidos motivos melódicos suspensos.

Exemplo 17 - Morton Feldman. *The Viola in My Life 2*. Compassos 73-96. Nova-Iorque, Universal Editions, 1972.

Já no Exemplo Musical 18, poder-se-á observar a mesma técnica de colagem de motivos melódicos sobre superfícies sonoras aparentemente estáticas, todavia num contexto e com um efeito sonoro completamente diferente. Aqui, sobre uma superfície sonora estática – S1 – os *inserts* melódicos da viola solo - I1 - aparecem de forma reiterada, sendo a duração cada vez menor do silêncio entre eles que promove a imperfeição das simetrias, até que nos compassos 230 e 231, passamos a ter o mesmo motivo melódico apresentado, desta feita sobre um plano sonoro harmonicamente distinto do anterior – S2. Ou seja, ao contrário do exemplo anterior, em que as colagens melódicas representavam visões diferentes entre si, aqui, as colagens melódicas são absolutamente repetidas, sendo o contexto que altera a sensação induzida pelas mesmas, quer através de micro-variações na duração dos silêncios, quer através de alterações harmónicas e de orquestração.

Exemplo 18 - Morton Feldman. *The Viola in My Life* 4. Compassos 224-234.

2.2.4 - Forma ou ausência de forma, nas 4 peças do ciclo

Tal como noutras obras de Feldman, em *The Viola in My Life* a forma torna-se impossível de apreender, pelo facto do tempo, enquanto entidade cronológica, desaparecer nos planos sonoros criados. Morton Feldman, nos seus ensaios, refere que uma das dificuldades que sentiu na composição deste ciclo foi precisamente “integrar a ausência de ideias formais numa composição de sonoridade mais ou menos convencional” (Feldman 2013). Com efeito, apesar de, neste ciclo, aparecerem frases melódicas, secções aparentemente tradicionais e blocos sonoros reiterados e aparentemente simétricos, a única sensação formal que permanece no ouvinte é precisamente a destruição interna de um qualquer projecto de forma. O compositor consegue este impacto através do tratamento minucioso das micro-variações, das quebras de frase, das repetições de blocos sonoros, das simetria imperfeitas e da justaposição de superfícies já apresentadas anteriormente, que levam a uma sensação de *déjà vu*, e de desintegração da perspectiva formal no ouvinte.

De modo sintético, é lícito afirmar que o conceito formal que subjaz à composição de todo o ciclo é a destruição interna da *forma musical*, substituindo-a antes por uma forma do tempo.

Apesar da peça 3 dar a entender, numa primeira observação, não constituir mais do que uma passagem, de uma ponte – na perspectiva clássica do termo – ou, do que se chamaria durante o romantismo um *Intermezzo*, a realidade é que, após uma observação aprofundada do papel desta peça no âmbito global do ciclo, chegar-se-á à conclusão de que esta é uma peça fundamental na definição *formal* de todo o ciclo *The Viola in My Life*. Com efeito, é na peça 3, mais do que nas restantes, que se sente a maneira como o tempo da música é imanente ao tempo dos próprios materiais. De facto, a utilização dos silêncios faz com que o ouvinte abandone a noção de tempo cronológico e passe a *ver* a música em forma de paisagem, deixando de a *ouvir* em forma de unidades de tempo em acumulação.

Este objectivo estético é atingido através de um tratamento das intervenções da viola concebido para que esta constitua, essencialmente, uma ressonância dos materiais harmónicos do piano, englobando a música em blocos largos, reiterados quase inteiramente, ao longo de períodos suspensos de tempo. Este blocos são apenas interrompidos por uma frase melódica isolada no espaço, sem suporte harmónico, em sentido ascendente, sem referência temporal, em formato de breve e diáfana recordação da peça 2 - onde havíamos já escutado o mesmo desenho melódico em contexto diverso -, que muito contribui para a marca flutuante e não cumulativa do tempo imanente a estes acontecimentos musicais.

No Exemplo Musical 19 poder-se-á notar a forma como a secção – aqui estabelecida como 1 - entre os compassos 1 e 5, se repete quase integralmente nos compassos 10 a 14 – no que se poderá convencionar chamar secção 1'. Esta simetria, contudo, não é perfeita, já que os acordes do piano, na segunda aparição do material, são colocados numa oitava diferente, e os acordes debaixo da nota Dó dos compassos 4 e 5 (*bloco x*) aparecem trocados entre si e com uma duração diferente nos compassos 13 e 14 (*bloco x*). Estas micro-variações, já tratadas anteriormente, desordenam a memória auditiva, e envolvem o ouvinte numa espiral de desorientação interna que leva à criação de uma sensação de paisagens sonoras estáticas, mas não maquinais, antes paisagens humanas, manuais, imperfeitas, tal como os padrões da tapeçaria artesanal do médio-oriente já referidos.

Exemplo 19 - Morton Feldman. *The Viola in My Life 3*. Compassos 1-17.

The Viola in My Life 3
for viola and piano (1970)

Morton Feldman
(1926–1987)

Secção 1.....
Extremely quiet $\text{♩} = 68$

Viola *con sord.* sul G. Bloco x

Piano

Frase H

Secção 1'..... sul G.

Espaço E..... $\text{♩} = 90$ $\text{♩} = 66$ 10

Secção 1'..... $\text{♩} = 90$

Bloco x' 15

O espaço que separa os dois planos sonoros referidos – espaço E – é constituído por uma enorme duração de silêncio, apenas interrompido pela frase melódica ascendente, - frase H já escutada na peça 2 -, que nos aparece de forma suspensa, isolada, como um sinal que apenas reforça o silêncio circundante e a sensação de paisagem desolada, estática e intemporal. Este longo silêncio, bem como a frase que o reforça, vêm no fundo adicionar factores que concretizam a perspectiva plana da superfície sonora, e, principalmente, a destruição do conceito tradicional de tempo cronológico. Logo nos primeiros compassos, Morton Feldman mostra ao ouvinte que as intersecções melódicas da peça anterior não pretendiam encetar qualquer projecto narrativo, mas constituam apenas mais um material para explorar novas dimensões dos planos sonoros e da memória.

Em suma,

- a peça 1 indica desde logo que a *forma* do ciclo *The Viola in My Life* deve ser encarada como uma verdadeira *forma plástica*, de características planas e superficiais;

- a peça 2 fornece novas perspectivas, na acepção visual do termo, através da introdução de colagens melódicas, já esboçadas na primeira peça;

- a peça 3 traz a certeza de que, se existe alguma estrutura formal para além da *forma plástica plana*, ela não é narrativa, mas sim a forma do próprio tempo dos materiais sonoros, que elimina qualquer tempo cronológico, e como tal qualquer correlação narrativa/formalista entre secções. Esta peça, aliás, permite a visualização directa da maneira como Morton Feldman utiliza o silêncio como material plástico de tanto valor como o som, no quadro dos blocos e planos *graficamente* justapostos.

- a quarta e última peça faz regressar de novo a perspectiva nas paisagens sonoras planas, promovendo a sensação auditiva quase táctil da existência de relevo na superfície sonora.

A estrutura em planos e superfícies contíguas faz com que a música do ciclo se pareça com um universo estático e imóvel, mas que no entanto respira constantemente através das pequeníssimas modulações de cor, textura, relevo e perspectiva que aqui e ali se desenvolvem. É esta característica que nos mostra que as superfícies – sejam constituídas por som ou por silêncio -, ainda que imóveis no tempo cronológico, vivem num tempo diferente, imanente de si próprias: a forma do ciclo *The Viola in My Life* é, no fundo, a forma das superfícies sonoras e do seu tempo próprio.

2.2.5 - Perspectiva analítica do ciclo no âmbito dos planos, superfícies e espaços harmónicos

A análise baseada em *Pitch Class Set* – PCS daqui em diante - constitui um dos instrumentos mais eficazes para: aferir das circunstâncias em que os planos e superfícies sonoras vão evoluindo no seu próprio tempo; observar de maneira sistemática a organização dos blocos e planos contíguos; se atentar na relação que o compositor promove entre instrumento solista – viola de arco – e demais instrumentação; se vislumbrar o processo harmónico de uma peça na sua globalidade.

Na música de Feldman, a questão tonal/atonal é irrelevante, e mesmo a questão consonância/dissonância é subalterna em relação à construção da superfície, dos planos e paisagens sonoras, dos espaços harmónicos e da forma como eles evoluem e interagem. Neste sentido, torna-se ainda mais relevante a abordagem analítica de PCS e a sua correspondente visualização gráfica. Sendo verdade que este tipo de análise não nos permite observar de forma pormenorizada a evolução de consonâncias e dissonâncias, ou apreender a forma como os momentos de tensão e distensão se desenrolam na narrativa composicional, a realidade é que mesmo esta impossibilidade parece fazer esta análise ir de encontro aos conceitos artísticos de Feldman.

Todavia, é necessário modular o estudo de PCS às necessidades pretendidas. Para a análise do ciclo *The Viola in My Life*, há que referir algumas particularidades, nomeadamente:

- não existe qualquer nota que possa configurar um centro tonal natural em qualquer das quatro peças, pelo que nenhuma nota será automaticamente o 0 (zero) dos vectores de PCS. Desta forma, convencionou-se que o *Pitch 0* será o Dó central da viola de arco (primeiro Dó da corda Sol);
- a oitava em que as notas estão colocadas é relevante para efeitos de definição dos padrões e do âmbito dos planos sonoros, pelo que, duas notas iguais em oitavas diferentes não poderão ter números de PCS iguais, obrigando a que os números de PCS aumentem indefinidamente, sem que regressem ao zero a cada passagem pela nota definida como central;
- pelas características inerentes à música de Feldman, é conveniente realizar um estudo de PCS em que se desenvolvam valores positivos quando para cima *Pitch 0*, e negativos quando abaixo do mesmo. Só desta forma se poderá ter a noção da abrangência e âmbito dos espaços harmónicos;
- pelo facto de haver um instrumento solista que ora se integra ora sobressai das superfícies sonoras, será relevante considerar a linha de *Pitch* da viola solo, por forma a que se possa observar a sua relação com os planos sonoros e os espaços harmónicos.

O objectivo desta abordagem analítica do ciclo é obter uma noção abrangente da abertura e âmbito dos acordes em cada uma das secções estudadas, por forma a apreender as intenções do compositor no que toca à criação de espaços harmónicos e à construção dos planos sonoros em cada momento. Importa, igualmente, observar a forma como a viola solo interage com estes.

Na peça 1, esta abordagem aponta para uma construção em blocos sonoros muito semelhantes, em registos médios, com extensões para sobre-agudos ou sub-graves muito ocasionais ou mesmo inexistentes. Acerca deste facto, note-se que os espaços harmónicos com maior âmbito se encontram nos compassos 19 (E1) e 53 (E2), demonstrados nos Exemplos Musicais 20 e 21, respectivamente com PCS[-11, -5, -3, -1, 4, 10, 17, 38] e PCS[-19, 19, 31], e são de aparecimento ocasional.

Exemplos Musicais 20 e 21 - Morton Feldman. *The Viola in My Life 1*. Compassos 19-20 e 52-53.

The image displays two musical score excerpts, labeled E1 and E2. Each excerpt consists of six staves: Flute (Fl.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.).

- Excerpt E1 (Measures 19-20):** The Flute staff has a whole note. The Percussion staff has a single note marked 'BD'. The Piano staff has a complex rhythmic pattern. The Violin staff has a 3/2 time signature. The Viola staff has a 2/2 time signature. The Violoncello staff has a whole note marked '(pizz.)'.
- Excerpt E2 (Measures 52-53):** The Flute staff has a whole note. The Percussion staff has a single note marked 'Vibraphone'. The Piano staff has a complex rhythmic pattern. The Violin staff has a 3/2 time signature. The Viola staff has a 2/2 time signature. The Violoncello staff has a whole note marked 'pizz.'.

A integração da viola solo é feita no registo médio do restante *ensemble*, exprimindo ou provocando as ressonâncias - ainda que por vezes se estendendo para fora das superfícies sonoras estabelecidas - como se pode observar no Exemplo Musical 22, compasso 6, paradigmático da peça 1 deste ciclo, onde a viola aparece no registo de *Pitch -4*, integrada na ressonância do espaço harmónico (H1) com PCS[-11, -6, -4, -1, 7, 8, 9, 11, 12]. Ou seja, uma superfície harmónica de âmbito muito controlado, de alguma densidade, a partir da qual se constitui uma ressonância que a viola solo prolonga, num registo médio em relação ao PCS do espaço harmónico que lhe dá origem.

Exemplo 22 - Morton Feldman. *The Viola in My Life* 1. Compassos 6-8.

The image shows a musical score for measures 6-8 of 'The Viola in My Life' 1. The score is arranged in a vertical stack of staves. From top to bottom, the staves are: H1, Fl., Perc. (Tenor Drum), Pno., Vln., Vla., and Vcl. The Vln. staff has 'pizz.' markings and large numbers 2, 3, 2. The Vla. staff has 'arco' and 'Pitch -4' markings. The Vcl. staff has 'arco' markings. The Perc. staff has a 'Tenor Drum' marking and a '(T.C.)' marking. The Pno. staff has a complex rhythmic pattern. The Fl. staff has a simple melodic line. The H1 staff is empty.

Estes fenómenos são observáveis no Anexo 14, onde consta a transposição gráfica de *PCS* entre os compassos 1 e 13, correspondente àquilo que se pode considerar a primeira secção da peça, em que são apresentadas várias superfícies sonoras e ressonâncias que as ligam internamente, bem como texturas conferidas às ressonâncias pela percussão, como já referido anteriormente. Neste gráfico - bem como nos gráficos seguintes com as mesmas características - o eixo dos X representa as colcheias (optou-se por situar a música através de colcheias, em detrimento da clássica numeração de compassos, por razões de maior pormenor, bem como pelo facto de os compassos serem frequentemente irregulares) e o eixo dos Y os valores de *PCS* de cada acorde ou nota. As zonas representadas a azul constituem as intervenções sonoras do *Ensemble*, enquanto que a viola solo se representa a traço verde. Na representação gráfica em causa - Anexo 14 - torna-se visualmente evidente a forma como a viola de arco se integra nos registos aproximadamente médios dos planos sonoros, e como estes se apresentam num âmbito bastante controlado, suspensos sobre si mesmos, sem sustentação de baixo ou exploração de agudos excessiva. Trata-se assim de planos sonoros bastante contidos, equilibrados e de sonoridade confortável, de carácter superficial e pouco expressivo, que vão constituir a característica das superfícies sonoras da peça 1 deste ciclo.

Não obstante as características mais controladas e planas das superfícies sonoras utilizadas ao longo da peça 1, é logo nesta que surgem pela primeira vez os sinais precursores de uma das idiossincrasias do ciclo: as frases melódica, numa tentativa de criar perspectiva na bidimensionalidade dos planos - na já referida metáfora de Feldman, equiparada a um “pássaro que tenta levantar voo numa paisagem restrita e confinada” (Feldman 2013, 143). Este fenómeno inicia-se com a frase que a viola executa no compasso 54, e prossegue, de forma contida, noutros momentos da peça, tal como no

compasso 60, ou entre os compassos 67 e 71. Este novo horizonte musical é visível no Anexo 15, onde consta a transposição gráfica dos dados de *PCS* destes últimos compassos e, principalmente, no Anexo 16, onde se encontra a transposição gráfica dos compassos 59 a 62.

Na verdade, tanto no Anexo 15 como no Anexo 16, é possível vislumbrar o despoletar de um novo discurso melódico, em contraste pleno com o cenário plano da paisagem constante do Anexo 14. No Anexo 16, primordialmente, é possível observar graficamente a forma como é enfatizado o pendor melódico da intervenção da viola, através do emprego de uma orquestração nua, em que apenas o violoncelo executa funções de textura do espaço sonoro, num registo nunca coincidente com o do instrumento solista. O facto da frase terminar num grande silêncio – graficamente, num grande espaço vazio – faz sublinhar a estrutura de planos sonoros justapostos e coloca em evidência o carácter controlado, restrito e confinado desta primeiras aparições da perspectiva melódica.

Após a longa sucessão de paisagens sonoras estáticas justapostas, onde a perspectiva melódica vai surgindo de forma muito controlada, a primeira peça do ciclo *The Viola in My Life* termina com a justaposição de dois planos contrastantes: no primeiro, entre os compassos 99 e 124, a música apresenta-se mais fluida, com um movimento que, pelas repetições imperfeitas e reiterações constantes, promove a dupla sensação de plano estático e movimento, numa síntese que se poderia chamar de movimento circular ou “orbital” (Bunk 2009, 11); e o segundo, nos dois compassos finais (a partir da colcheia 1088), que remete o ouvinte de novo para as superfícies sonoras estáticas iniciais, promovendo assim o sentimento de memória interna da peça. Este processo pode ser observado graficamente no Anexo 17, onde consta a transposição gráfica dos *PCS* entre os compassos 99 e 126. Neste anexo, é possível notar como - entre as colcheias 1009 e 1087 - a estrutura musical é dispersa e fluida, ainda que repetitiva, e a orquestração é montada de forma a não sobrepôr quaisquer materiais sonoros às linhas da viola. A partir da colcheia 1088, contudo, tudo se altera, aparecendo uma figura gráfica que em tudo faz lembrar os planos sonoros observados no Anexo 14. Com efeito, voltamos a ter uma massa sonora de âmbito controlado, estática e estável, da qual surge a linha da viola, num registo aproximadamente médio da restante orquestração, que se estende de forma plana, em forma de ressonância da massa sonora anterior.

O ensaio de perspectivas melódicas da peça 1 é plenamente realizado na peça 2, num contexto de maior diversidade e movimentação imanente. Com efeito, esta peça apresenta planos sonoros mais expressivos, com maiores variações de âmbito e alturas sonoras. Se, na peça 1, os espaços harmónicos de maior âmbito apareceram apenas por duas vezes, e com um diferencial de alturas bastante controlado (respectivamente 41 e 51 meios-tons), já na peça 2, os espaços harmónicos de grandes âmbitos passam a ser muito comuns e com diferenciais muito extensos. A título de exemplo, observe-se o Exemplo Musical 23, onde se encontra um espaço harmónico muito extenso, com diferencial de alturas sonoras de 56 meios-tons – $PCS[-23, 0, 19, 32]$ -, e onde fica igualmente clara a fluidez – a respiração interna – típica dos planos sonoros desta peça.

Exemplo 23 - Morton Feldman. *The Viola in My Life* 2. Compassos 80-82.

Logo na abertura da peça fica claro que os planos apresentados e a justapôr terão características mais móveis e fluidas, introduzindo desde logo uma textura ondulada e respirante na primeira superfície, bem como ostentando desde logo as pretensões de criação de perspectiva através da melodia, expressas por via das linhas da viola solista. Neste sentido, toda a primeira secção da obra é paradigmática da sonoridade da peça 2. No Anexo 18, onde consta a transposição gráfica dos valores de PCS dos compassos 1 a 8, poder-se-á observar de forma clara a relação entre texturas e melodia, entre respiração estática e tentativa de movimento.

Uma outra secção paradigmática da peça 2 do ciclo é a que se desenvolve entre os compassos 75 e 84. Se no bloco sonoro que a antecede aparece a frase ascendente (compasso 72) que ecoa ainda da primeira peça, a nova superfície sonora que se lhe justapõe faz claramente parte do novo universo sonoro que Feldman apresenta na segunda peça do seu ciclo. Com efeito, colocadas sobre paisagens planas e rarefeitas, as linhas melódicas da viola abrem-se em sentido ascendente, com *nuances* agógicas que indicam a tentativa de criação de profundidade e perspectiva ocasionais, como se se tratasse de aberturas repentinas para uma outra realidade, tão distante da dos planos sonoros apresentados. Tentativas malogradas, é certo, mas que induzem a memória auditiva e mimetizam a técnica de colagem, como referido já anteriormente. Este fenómeno fica patente de forma muito clara no Anexo 19, onde se transpõe graficamente o conjunto de dados de PCS provenientes da secção entre os compassos 75 e 84, e onde se torna clara a total diferença de linguagem entre a linha da viola solista (linha verde) e os blocos sonoros da restante orquestração (linhas azuis).

A verdadeira e total explanação melódica da presente peça aparece, contudo, no quadro sonoro que se inicia no compasso 113. Com efeito, aqui – e principalmente a partir do compasso 118 – encontramos uma estrutura musical por camadas que em muito remete para a organização musical tradicional, constituída pelo binómio melodia/acompanhamento – no Exemplo Musical 24 apelidados de *M* e *Ac.* Este diálogo é no entanto quebrado pela irrupção de um bloco musical estático – *Bloco A* –, já muito presente na memória auditiva do ouvinte, que recoloca o devir temporal da obra na justaposição de quadros sonoros, fazendo o ouvinte entender que o processo melódico que vinha decorrendo não era mais do que uma paisagem apresentada, entre outras, cujas características assentavam no movimento interno e na criação de profundidade através da melodia, em contraste com a marca plana e superficial do denominado *Bloco A*.

Exemplo 24 - Morton Feldman. *The Viola in My Life 2*. Compassos 118-132.

The image displays three systems of musical notation for Morton Feldman's *The Viola in My Life 2*, measures 118-132. The first system features the Viola (Vla.) and Violoncello (Vlc.) parts. A boxed section in the Viola part is labeled 'M', and the Vlc. part has 'Ac.' written below it. The second system continues the Viola and Vlc. parts with various fingerings and dynamics. The third system shows a full orchestral score with Viola, Flute (Fl.), Clarinet (Clar.), Cello (Cel.), Percussion (Perc.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vlc.) parts. Boxed sections in the Vlc. part are labeled 'Bloco A' and 'Bloco A''. The page number '11' is in the top right, and 'IIF. 15400' is at the bottom.

O contraste entre a estrutura musical desta superfície sonora e os exemplos musicais que têm aparecido até agora ao longo das primeiras duas peças do ciclo fica bem patente no Anexo 20, onde é realizada a transposição gráfica dos dados de *PCS* provenientes dos compassos 118 a 131. Neste anexo, é ainda possível observar a irrupção do referido *Bloco A*, na colcheia 778, em toda a sua plasticidade, e em contraste com o movimento interno da secção que o antecede.

A superfície sonora final está marcada novamente pelo teor estático e pela respiração imanente, por recurso à reiteração, à micro-variação e à utilização dos silêncios enquanto material de base da construção musical. A técnicas plásticas empregues para criação deste quadro musical poderão ser vislumbradas no Anexo 21, onde é realizada a transposição gráfica dos dados de *PCS* provenientes dos

compassos 173 a 187. Aqui é possível notar a forma como a relação silêncio/som é indutora de um paradoxal binómio estática/cinética, e como, de alguma forma, as funções instrumentais se invertem em relação, por exemplo, ao Anexo 14, relativo à primeira peça. De facto, após uma série de quadros com maior profundidade e perspectiva que a abordagem melódica da segunda peça nos oferece, a última tela sonora volta a ser uma “*time canvas*” – para usar de novo a expressão do próprio Morton Feldman, (Friedmann 2000, 88), – muito semelhante à observada na peça 1. Para o atestar, na Figura 3 poder-se-á observar uma perspectiva geral comparativa entre os Anexos 14 e 21 (reduzidos a uma pequeníssima mancha gráfica), relativos respectivamente à primeira superfície sonora da peça 1 e à última da peça 2.

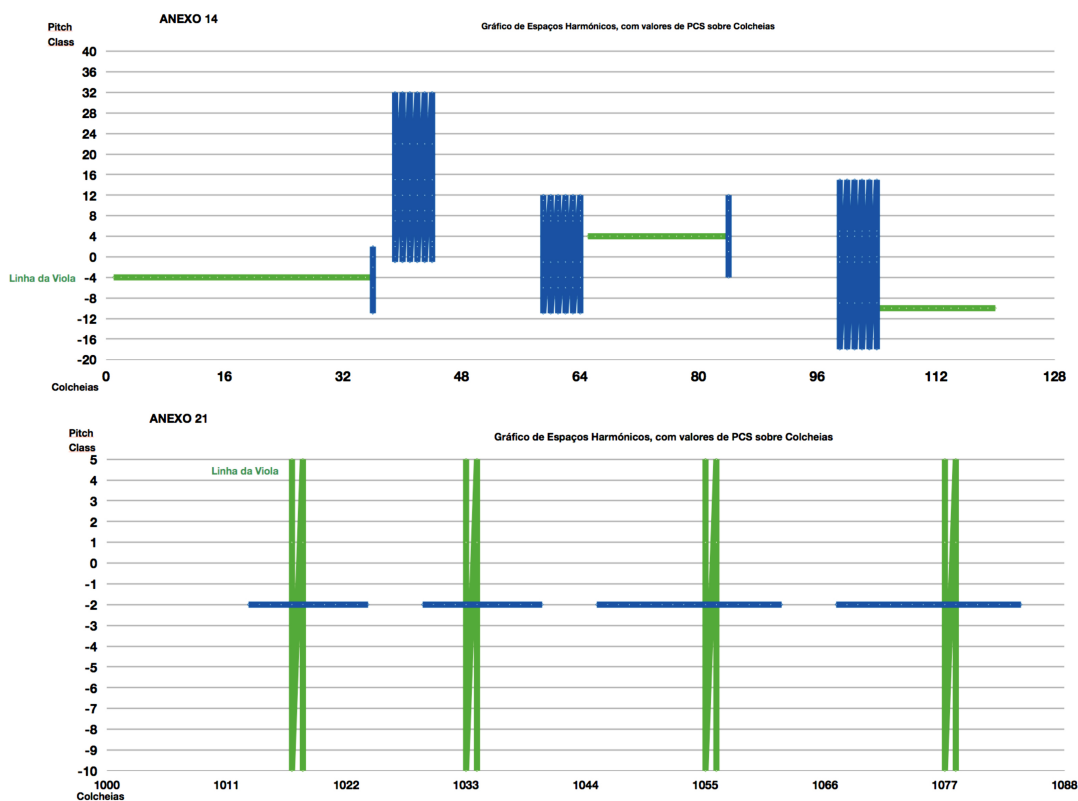


Figura 3 - Comparação entre o Anexo 14 (primeiro quadro sonoro da peça 1) e o Anexo 21 (último quadro sonoro da peça 2). Morton Feldman. *The Viola in My Life*.

Regressando à peça 2, uma observação simultânea e comparativa das miniatura dos anexos que lhe dizem respeito permite confirmar a estrutura de superfícies sonoras justapostas de forma plástica e visual. Para esse efeito, na Figura 4 apresentam-se as quatro transposições gráficas de dados de PCS realizadas para os quadros mais característicos desta peça. Apesar da extrema redução das representações gráficas não permitir uma análise de pormenor semelhante àquela que a observação dos anexos em tamanho real permite, a apresentação simultânea dos gráficos mostra como, mesmo numa peça tão marcada pela explanação melódica, pelas reiterações e micro-variações dos mesmos materiais harmónicos e motívicos, as paisagens sonoras justapostas são tão contrastantes, e como estas permitem adivinhar uma técnica composicional plástica e de origem visual.

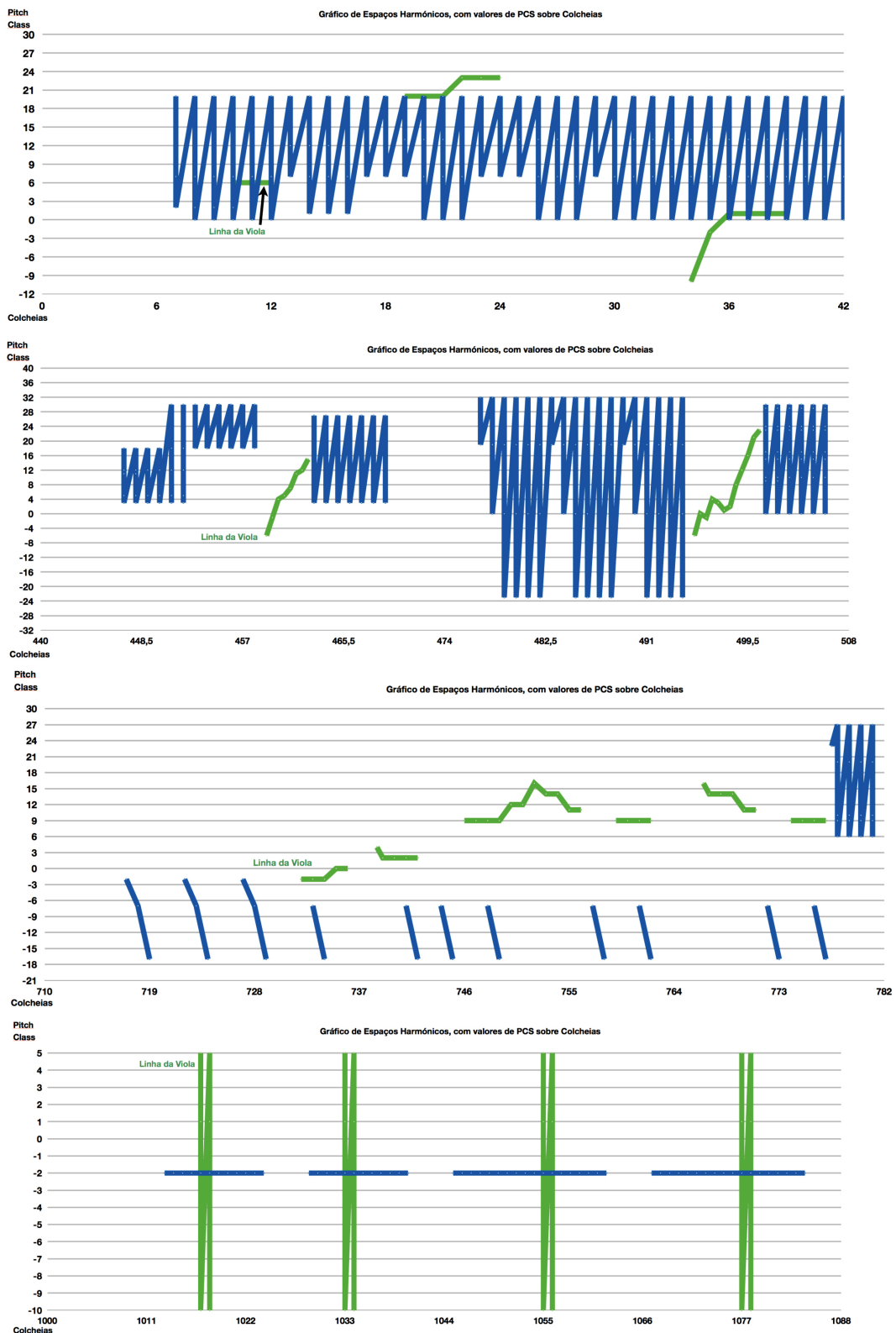


Figura 4 - Comparação entre o Anexos 18, 19, 20 e 21, relativos à transposição gráfica de dados de PCS de diversos quadros sonoros da peça 2. Morton Feldman. *The Viola in My Life*.

Como referido em 2.2.4, a terceira peça do ciclo tem como material sonoro principal o silêncio. Na gestão das superfícies sonoras, das memórias internas e das simetrias imperfeitas desta peça, Morton Feldman utiliza o silêncio como corpo principal, o qual faz aparecer, por necessidade de

enquadramento, o som. Neste sentido - pelo facto de não ser o som que, primordialmente, integra as superfícies sonoras, antes funcionando como molde para o silêncio - os espaços harmónicos criados ao longo desta peça nunca são muito extensos, mantendo-se em limites muito restritos, com estruturas intervalares muito próximas e densas e dentro de registos médios constantes. No Exemplo Musical 25, poder-se-á observar, a título demonstrativo, três acordes característicos desta peça. Cingindo-nos apenas ao piano, fica claro que todos têm âmbitos muito restritos, sendo que:

- o *Acorde A* tem a estrutura PCS[-3, -2, -1, 2, 3, 6], com um diferencial de alturas sonoras de apenas 10 meios-tons, onde são colocadas 6 notas com utilização constante de distancias de tom e meio-tom;
- o *Acorde B* tem a estrutura PCS[0,1,2,3,4,5], com um diferencial de alturas sonoras de apenas 6 meios-tons, onde são colocadas 6 notas em meios-tons contíguos;
- o *Acorde C* tem a estrutura PCS[-5, -4, 1, 2, 5, 6, 10, 11], com um diferencial de alturas sonoras de 17 meios-tons, onde são colocadas 8 notas cujas distancias de tons e meios-tons são interrompidas por espaços ligeiramente maiores de 3 e 4 meios-tons;

Exemplo 25 - Morton Feldman. *The Viola in My Life* 3. Compassos 41-43.

As colagens melódicas que, neste contexto de silêncio e espaços harmónicos restritos, de forma isolada e, poder-se-á dizer, abandonada, surgem ao longo da peça, sendo indutoras da memória das peças anteriores, têm como principal função realçar o silêncio circundante e contribuir para a sensação de desolação referida já anteriormente.

Este processo de composição fica bem patente no Anexo 22, onde consta a transposição gráfica dos espaços harmónicos (dados PCS) e da sua distribuição no tempo da secção que se compreende entre os compassos 40 e 56. Neste gráfico, aliás, é possível ainda notar a relação que a viola de arco assume com a parte de piano, quase nunca utilizando registo coincidentes, mas mantendo sempre uma grande proximidade, por forma a dar a base sonora ao jogo de ressonâncias e silêncios referido em 2.2.

A quarta peça, utilizando a viola acompanhada por uma orquestra de grandes dimensões, permite ao compositor utilizar uma vasta gama de cores e *nuances* na sua paleta musical, que irá necessariamente ter consequências na diversidade de texturas, relevos, perspectivas e profundidades das superfícies sonoras. De facto, e apesar de esta peça integrar, essencialmente, material motivico proveniente das três peças anteriores, fá-lo multiplicando os contextos e as referências, empregando a orquestração como um filtro visual - ou uma textura - que obriguem o ouvinte a apreender os mesmos materiais sob diferentes ângulos, sombras ou gradações. Este fenómeno pode ser atestado por uma análise motivica e de orquestração, bem como pela análise dos espaços harmónicos através da transposição gráfica dos dados de PCS.

No que concerne à análise motívica e seu contexto orquestral, poderá analisar-se, a título de exemplo, o que sucede entre os compassos 149 e 153. Aqui, a viola apresenta:

- um motivo no compasso 150, directamente relacionado com a melodia mais marcante da peça 2;
- um motivo no compasso 152, relacionado com aquele já aparecido nos compassos 46 a 48 da peça 3;

E contudo, todos estes fragmentos aparecem em contextos bem diversos da sua apresentação original, tratando-se, na verdade, de colagens semelhantes (ou mesmo excertos de colagens exactamente iguais), colocadas sobre paisagens e telas de texturas, sombras, iluminações e colorações diferentes.

Na Figura 5 está representado um esquema que permite observar visualmente os fenómenos aqui descritos para este excerto. Com efeito, o *Motivo A* representa, no fundo, uma transposição do *Motivo A'*, com ligeiras adulterações – *appoggiatura* e duração da última nota –, que era, na peça 2, uma pequena parte de um tema de maior dimensão. Aqui, na peça 4, aparece num contexto orquestral bem distinto, em situação quase cadencial suspensiva, ao contrário da melodia livre e direccionada da peça 2. Compare-se, igualmente, *Pizz A* com *Pizz A'*, e notar-se-á uma vaga semelhança no desenho, contudo com coloração, perspectiva, registo, escrita e função no quadro global bem distintas.

Por outro lado, o *Motivo B* nada mais é do que um excerto quase exacto do *Motivo B'*, retirado da peça 3. As alturas e durações sonoras são exactamente iguais e, contudo, a agógica é diferente, e o contexto harmónico e orquestral vastamente diverso. Estes dois factores mostram a forma como a mesmo motivo – e, neste ciclo, segundo o próprio Feldman, como já foi referido, motivos são colagens colocadas sobre paisagens sonoras mais ou menos estáticas – é colocado sobre telas diversas, que lhe atribuem qualidades auditivas distintas.

Fig 5 - 1

Fig 5 - 2

Fig 5 - 3

Fig 5 - 4

Figura 5 - Morton Feldman. Fig. 5 - 1: *The Viola in My Life* 4, compassos 149-154; Fig. 5 - 2: *The Viola in My Life* 2, compassos 123-125; Fig. 5 - 3: *The Viola in My Life* 3, compassos 46-48. Fig. 5 - 4: *The Viola in My Life* 3, compassos 148-151.

No que concerne à análise de espaços harmônicos e relação da mesma com as linhas solísticas da viola, este fenómeno fica claro visualmente quando se observa o Anexo 23, correspondente à transposições de valores de *PCS* dos compassos 103 a 114 da peça 4, em comparação com o Anexo 19, já analisado e proveniente da peça 2.

No Anexo 23 poder-se-á observar de imediato a grande extensão dos espaços harmônicos, com âmbitos de alturas sonoras que não haviam sido ainda ouvidos nas anteriores 3 peças, o que permite um potencial de criação e mistura de contextos plásticos muito diversificado. Em comparação com o Anexo 19, pode-se notar que a relação das colagens melódicas da viola com os espaços harmônicos formados pelos restantes instrumentos é, essencialmente, a mesma, sendo todavia claro que, no Anexo 23, a paisagem sonora é muito mais vasta, profunda e potencia fenómenos de perspectiva muito mais acentuados.

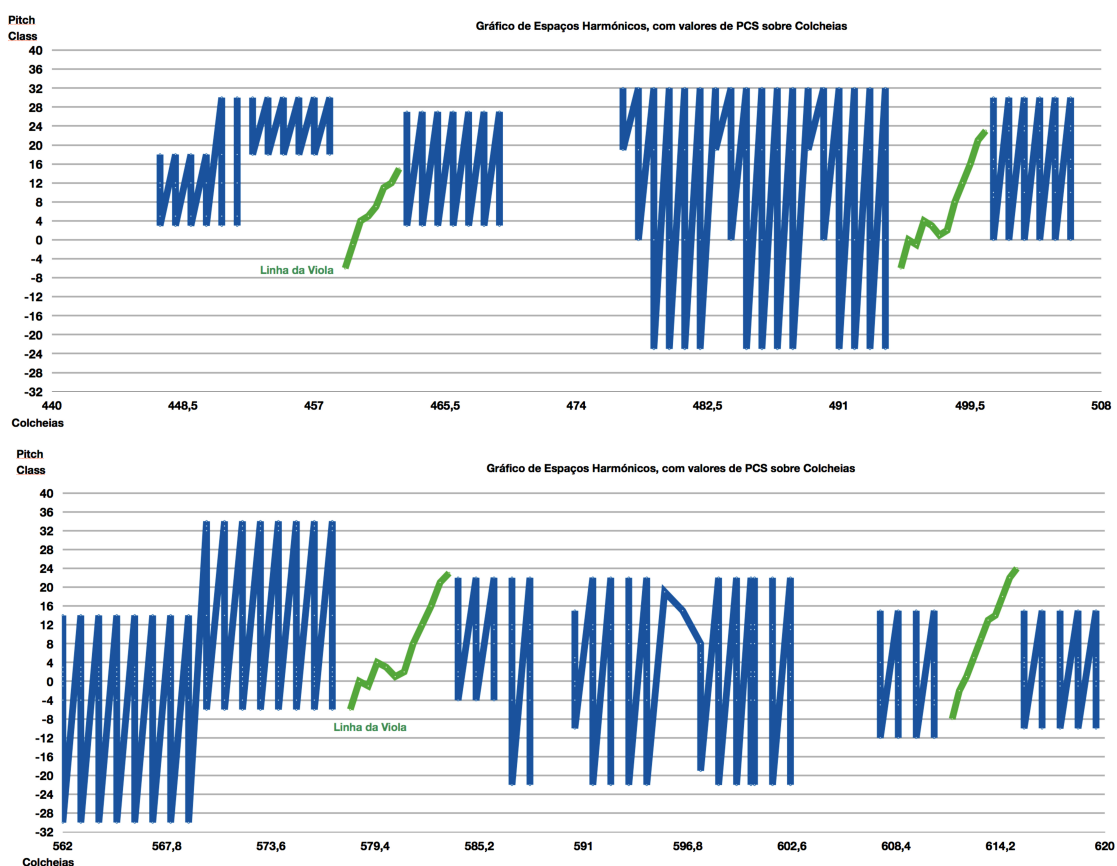


Figura 6 - Comparação entre o Anexo 19 (quadro sonoro proveniente da peça 2) e o Anexo 23 (quadro sonoro proveniente da peça 4). Morton Feldman. *The Viola in My Life*.

A análise dos excertos aqui apresentados mostra a forma como, de certa maneira, a peça 4 é uma amplificação, uma multiplicação sensorial e auditiva, das anteriores 3 peças do ciclo. Reutilizando as palavras de Morton Feldman, trata-se de uma “tradução orquestral das três peças de câmara que a precederam” (Feldman 2013, 143).

2.3 - *The Viola in My Life* - a música enquanto memória: Feldman, Proust e Beckett

O conceito estético-psicológico que subjaz à construção do ciclo *The Viola in My Life* de Morton Feldman é a exploração da memória, na tentativa de criar a ilusão de súbitas micro-viagens temporais no acto da audição da obra, bem como abrindo caminho para uma exploração das recordações inconscientes, conceito Freudiano por excelência. Se, para Marcel Proust, o estímulo súbito da memória através do contacto com uma sensação que há muito estava guardada no inconsciente (um chá, uma madalena, uma imagem, um odor) não levava o sujeito a uma recordação de si mesmo noutra época, mas sim a viver verdadeiramente as sensações de uma outra pessoa por momentos, já que o sujeito do presente é alguém diferente do do passado – como uma cópia imperfeita, como uma pessoa diferente com um aspecto vagamente semelhante (Proust 2003) -, também para Feldman – admirador da literatura de Proust – o tempo, a memória e as recordações são manipuláveis na obra de arte através do controle da recordação e do esquecimento sonoros. Por via de estímulos – *madalenas proustianas* musicais, por assim dizer - constituídos por referências súbitas e imperfeitas a aparições de material sonoro passado, o compositor leva o ouvinte a viajar de forma súbita na memória, promovendo uma desordem intencional no normal devir do tempo, fazendo com que este deixe de ter o significado e importância habituais e passe a ter o valor intrínseco de material artístico. Nesse momento, o ouvinte não considera mais que está a recordar fenómenos musicais passados, mas sim que os está a reviver, no passado, e no presente em simultâneo, por forma a que, como em Proust, a memória possa ser vivida literalmente no presente. A manipulação do tempo na obra, da memória involuntária e do tempo psicológico do ouvinte é, nesta obra de Morton Feldman – e noutras, característica desta fase da sua vida artística -, a preocupação fulcral.

Os acontecimentos musicais, nomeadamente sob a forma de melodia, ao longo do ciclo, aparecem como uma “memória”, no sentido do desenvolvimento de uma “estática” que se processa entre “a expectativa e a realização” (Friedmann 2000, 91). Todavia, não se trata da *memória* no sentido que lhe é atribuído na tradição musical do século XIX. Para Morton Feldman, a construção musical ocidental cada vez tinha menos de novo e, em cada nova obra do cânone, por mais que se quisesse fazer algo de novo, tudo soava como uma “paráfrase da memória” da herança cultural precedente. Contudo, Feldman entendia que a memória poderia operar de outra forma: de uma forma mais interna, mais intrínseca à obra, sem necessidade de ligação com a narrativa composicional comum (Friedmann 2000, 137). Se aquela “paráfrase da memória” pode ser considerada como inerente à memória voluntária – para utilizar as categorias de Proust -, a nova perspectiva de Feldman orienta-se para o interesse na exploração da memória involuntária (Kane, 25), e na relação desta com a memória voluntária.

Na construção musical, Morton Feldman tem a preocupação constante de criar uma base sonora que funcione como suporte fixo da memória da obra, a partir da qual se produzem reiterações, simetria incompletas, repetições imperfeitas, entre outros expedientes técnicos, para exercitar a recordação vaga, e, em simultâneo, o aparecimento constante de materiais novos e novas paisagens musicais, por forma a induzir ao esquecimento. No fundo, Feldman percebe que, para o exercício da sensação de memória é pré-condição essencial o exercício do esquecimento. É preciso esquecer, para sentir a recordação como algo vívido (Kane).

O próprio compositor afirma esta posição explicando alguns procedimentos técnicos para atingir os fins propostos, a propósito da obra *Triadic Memories*, peça que, nas sua génese, se situa numa realidade estética e psicológica muito próxima das peças do ciclo *The Viola in My Life*. Com efeito, Morton Feldman afirma que a reiteração de acordes de forma repetida e desigual, ao longo da peça, é interrompida pela apresentação de novos materiais cuja função é “fazer esquecer os acordes reiterados que os antecederam” (Feldman 2013, 195), numa “tentativa consciente de *formalizar* a desorientação da memória” (Feldman 2013, 195). Este processo de repetições e reiterações “produz a

sugestão de que estamos perante uma música funcional e direccional”, mas cedo o ouvinte se apercebe de que se trata de uma “mera ilusão” – tal como na parábola de Kierkegaard, o ouvinte anda nas mesmas ruas de Berlim, observa os mesmos prédios, “como se eles fossem iguais, mesmo que não o sejam” conscientemente (Feldman 2013, 195).

A exploração de teorias e processos desta ordem no ciclo em estudo é, como se pode observar ao longo das análises realizadas, extremamente comum, permitindo-nos dizer que, com Morton Feldman, os materiais musicais tratados não existem no tempo, mas sim que os “objectos existem *como tempo*” (Friedmann 2000, 86), aliás, um *tempo reencontrado*, tal como o último volume da grande obra de Proust (Proust 2003). Ainda seguindo um fio indubitavelmente ligado a esta meada, vale a pena discernir as considerações de Samuel Beckett – autor estudioso de Proust e um dos escritores mais venerados por Feldman – acerca da questão do tempo e da memória na obra de arte. É o próprio Morton Feldman quem, numa expressão que poderia remeter perfeitamente para o ciclo presentemente estudado – nomeadamente para essa verdadeira manufatura de arte com tempo que constitui a terceira peça do mesmo -, que nos cita Samuel Beckett: “Time has turned into Space and there will be no more Time” (Friedmann 2000, 87). Para Beckett, numa consideração que aliás vai de encontro a toda a teoria estética de Feldman, a noção de tempo, a vida ou a arte produzidas pelo hábito nada mais são do que “o açaimo que prende o cão ao seu próprio vômito”, o que, pelo seu sentido negativo, mostra por oposição a necessidade que a obra de arte tem de reinventar o tempo, e, com ele, a memória (Beckett 1968, 19).

Abordando de forma mais directa alguns excertos do ciclo *The Viola in My Life*, será interessante partir de uma das primeiras descrições de fruição musical do primeiro volume de *Em Busca do Tempo Perdido – Do Lado de Swann* (sublinhados nossos). Aqui, são descritas algumas sensações causadas pela famosa *petite phrase* e seu enquadramento musical, que será possível observar nas intenções estética e técnicas de Morton Feldman.

“É certo que as notas que então ouvimos tendem já, segundo a sua altura e a sua quantidade, a cobrir diante dos nossos olhos superfícies de dimensões variadas, a traçar arabescos, a dar-nos sensações de largura, de tenuidade, de estabilidade, de capricho. Mas as notas dissipam-se antes que essas sensações estejam suficientemente formadas em nós para não serem submergidas pelas que são já despertadas pelas notas seguintes ou até simultâneas. E esta impressão continuaria a envolver na sua liquidez e na sua fusão os motivos que por momentos dela emergem, a custo discerníveis, para logo mergulharem e desaparecerem, apenas conhecidos pelo prazer especial que proporcionam, impossíveis de ser descritos, recordados, denominados, inefáveis – como se a memória, como um operário que se esforça por assentar fundações duradouras no meio das ondas, fabricando para nós fac-símiles dessas frases fugidias, nos não permitisse compará-las com as que lhes sucedem, e diferenciá-las. Assim, mal expirara a sensação deliciosa que Swann experimentara, e já a sua memória lhe fornecera logo uma transcrição sumária e provisória, mas à qual lançara os olhos enquanto o trecho prosseguia, de tal modo que, quando a mesma impressão subitamente regressara, não era já inapreensível.” (Proust 2003, Vol. I, 223).

Na intenção de identificar algumas das referidas “*frases fugidias*” e seus “*fac-símiles*”, será interessante focar a atenção em alguns exemplos musicais concretos provenientes da parte de viola solo de algumas peças do ciclo, enfatizando a concentração nas alturas sonoras, ou seja, nas estruturas intervalares, enquanto elementos indutores da memória.

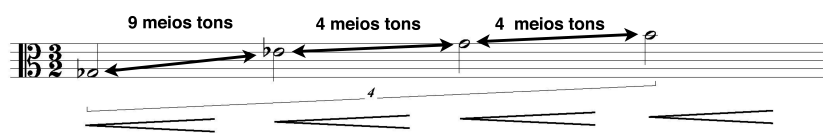
Na Figura 7, poder-se-á observar a forma como a mesma frase é apresentada sucessivas vezes, em momentos diferentes ao longo do ciclo, não em cópias sucessivas, mas sim em desenvolvimentos e adulterações que, não obstante, induzem a memória involuntária a recordá-las mutuamente, sem, no entanto, conseguir “diferenciá-las”. Com efeito, as três primeiras frases apresentadas na Figura 7 têm a mesma função melódica, constroem-se sobre pressupostos agógicos iguais e movimentos semelhantes,

e utilizam alturas sonoras e intervalos quase exactamente iguais. E todavia, as mudanças subtis concorrem para que a sensação de recordação, após o esquecimento, seja vaga e incerta.

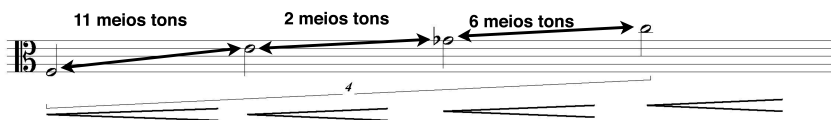
Com efeito, a Frase A é composta por uma estrutura intervalar de 9, 4 e 4 meios-tons, enquanto que, através de alterações subtis nos *pitches*, a Frase C é composta por uma estrutura de 4, 9 e 4 meios-tons. As semelhanças são evidentes, sendo utilizados exactamente os mesmos intervalos, em locais diferentes. Trata-se de um caso flagrante de desorientação propositada da memória involuntária.

Também na comparação das Frases A e B é possível observar um fenómeno semelhante, só que, desta feita, a diferenciação falhada não provém da utilização de intervalos iguais, mas sim da pequeníssima alteração na altura sonora que, mantendo um desenho latamente semelhante, promove uma leve alteração na sonoridade final. Com efeito, a primeira nota de B situa-se meio tom abaixo da primeira nota de A, enquanto que a segunda nota de B se situa meio-tom acima da segunda nota de A. Paralelamente a terceira nota de B situa-se meio tom abaixo da terceira nota de A, enquanto que, por oposição, a quarta nota de B se situa meio tom acima da quarta nota de A.

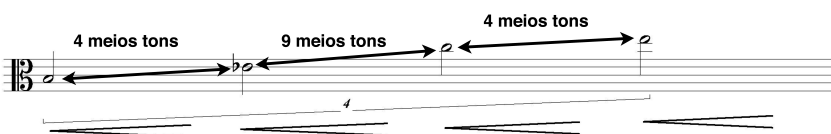
A Frase D, por outro lado, apresentando um ritmo ligeiramente diverso, inicia-se com dois intervalos ausentes nas Frases A, B e C, parecendo à primeira vista insuspeita de entrar neste jogo. Contudo, o súbito aparecimento de intervalos sucessivos com 6, 4 e 4 meios tons, no mesmo movimento melódico das frases anteriormente apresentadas, faz de imediato surgir a semelhança harmónica com as predecessoras, levando o ouvinte a crer estar a ouvir algo que já terá escutado, ou talvez não...



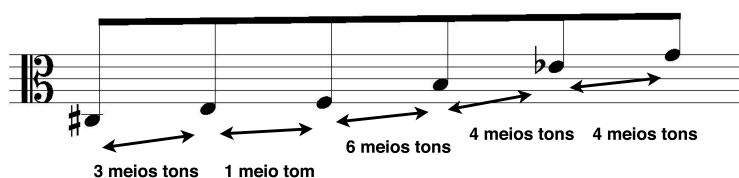
Frase A - *The Viola in My Life I*, c.54



Frase B - *The Viola in My Life I*, c.60



Frase C - *The Viola in My Life II*, c.72



Frase D - *The Viola in My Life IV*, c.23

Figura 7 - Morton Feldman. Frase A: *The Viola in My Life 1*, compasso 54; Frase B: *The Viola in My Life 1*, compasso 60; Frase C: *The Viola in My Life 2*, compasso 72; Frase D: *The Viola in My Life 4*, compasso 23.

Este *jogo* de evoluções, por vezes opostas, paralelas, invertidas ou ainda livres, tem como propósito induzir a “ilusão” das supostas repetições de Kierkegaard. No enalço de Proust, na música de Feldman as sensações são experimentadas simultaneamente no presente e no passado, na medida em que a aura do acontecimento auditivo actual só é explicável pelo contexto do passado. Nesse sentido, em Feldman, é o passado recente da audição musical que envasa a sensação presente, criando a dúvida se existe presente ou passado na sua obra, e qual deles o ouvinte vive em cada momento.

Morton Feldman transporta para a criação musical os conceitos inaugurados por Proust e Freud no início do século XX, quando estes – de forma independente mas simultânea – intuíram a existência de todo um mundo subjectivo, escondido por trás da fachada consciente do indivíduo.

3 - Interpretação

3.1 - Considerações gerais acerca da interpretação instrumental na obra de Feldman

Morton Feldman, ao longo dos seus escritos ensaísticos, bem como nas próprias partituras, foi fornecendo uma série de conselhos e indicações acerca de como a sua música deveria ser interpretada. Por norma, estas indicações são consequência da perspectiva estética a partir da qual as suas obras eram criadas - a qual já foi plenamente explorada no presente trabalho, e será redundante voltar a referir - e devem ser consideradas como muito relevantes pelos intérpretes.

As indicações mais comuns, como tem ficado bem explícito ao longo deste estudo, têm que ver com a intensidade do som, a aversão a ataques, a não agressividade, a valorização do som e da sua extinção, e devem concorrer para uma atitude de especial cautela por parte do intérprete. A abordagem interpretativa da sua obra deve ter sempre em conta a extrema fragilidade das superfícies sonoras criadas pelo compositor, bem como o mundo sonoro extremamente leve, onde a ambiguidade tímbrica é um factor relevante para a definição do próprio âmago da obra. Desta forma, uma abordagem interpretativa convencional - isto é, o emprego de constantes dinâmicas de *forte* e *mezzo-forte*, de vibratos desproporcionados, ataques, diferenciações artificiais, sugestão de escalas agógicas inusitadas, entre outros factores de distopia sonora - não só promove uma ideia equívoca da obra, como adultera a mesma num dos seus pontos essenciais: o som, a superfície sonora e a diáfana plasticidade das telas musicais.

Um dos factos mais proeminentes a ter em conta neste domínio é a insistência quase constante ao longo de toda a vida artística do compositor em dois factores essenciais:

- o som deve ser uma matéria de trabalho em si mesmo, sem necessidade de contexto narrativo, melódico ou harmónico, por constituir um “fenómeno totalmente plástico” (Friedmann 2000, 19);

- o “carácter do som não reside no seu ataque” (Friedmann 2000, 25), constituindo o ataque antes um vício da estrutura musical narrativa, já que é um elemento de mudança, que sobressai nos planos estáticos e os faz alterar contra as intenções do compositor. A essência do som está, por isso, na sua ressonância e na sua extinção.

Ligada com estas duas questões, surge com frequência a preocupação com o facto de os intérpretes se imiscuírem com frequência no som e na obra, interpretando-a sob o ponto de vista dos critérios artísticos em que estão inseridos socialmente, e não sob a perspectiva matricial do compositor. O que, em última análise, Morton Feldman esperava de um intérprete era que este “articulasse o pensamento musical” inerente à partitura “e não que o interpretasse” (Bernard 2011, 186).

3.2 - Especificações técnicas

O suporte vídeo que acompanha o presente trabalho - Anexo 26 - contém a gravação das quatro obras integrantes do ciclo, captadas em ambiente escolar, sem condições ideais de estúdio, em apresentações integrais. Por esta razão, não se ouvirá uma gravação efectuada nas condições puras de silêncio e acústica imaterial expectáveis num estúdio ou numa gravação comercial, mas sim o habitual ambiente sonoro de uma apresentação ao vivo, concerto ou apresentação de provas públicas, inserido

num contexto de vivência musical quotidiana.

Os intérpretes envolvidos são: João Pedro Delgado (viola solo), Gustavo Delgado (violino, peças 1 e 2), Catarina Martins (violoncelo, peças 1 e 2), Edgar Araújo (percussão, peças 1 e 2), Rui Sousa (flauta, peças 1 e 2), David Machado (clarinete, peça 2), Nuno Santos Dias (piano), Rogério Peixinho (direcção, peças 1, 2 e 4), Orquestra Sinfónica da Escola Profissional de Artes da Beira Interior (peça 4).

Por motivos logísticos, nomeadamente o facto de as peças 1, 2 e 4 fazerem uso de piano e instrumentos de percussão de grande dimensão, bem como pelo facto de uma orquestra ser um agrupamento de pesada gestão, não foi possível gravar as quatro peças no mesmo dia, no mesmo local. Desta forma, foi necessário considerar as vicissitudes próprias de cada instituição que colaborou nesta gravação generosamente disponibilizando os seus meios, e atender a todas elas da forma mais equilibrada. Assim, as gravações decorreram nos seguintes dias e espaços:

- Peça 1: Auditório do Conservatório Regional de Castelo Branco, 11 de Janeiro de 2014;
- Peça 2: Auditório do Conservatório Regional de Castelo Branco, 11 de Janeiro de 2014;
- Peça 3: Casa particular, Covilhã, 21 de Fevereiro de 2014;
- Peça 4: Auditório da Escola Profissional de Artes da Beira Interior, Covilhã, 21 de Fevereiro de 2014;

No que concerne a efectivos instrumentais, os intérpretes depararam-se com algumas dificuldades logísticas, nomeadamente o facto da partitura prever:

- a utilização de Celesta – instrumento de acesso muito raro na região onde foi realizado o trabalho artístico - nas peças 2 e 4;
- a utilização de Harpa – instrumento inexistente na Orquestra Sinfónica colaborante – na peça 4;

Por via da impossibilidade de utilizar os instrumentos referidos, desde logo foi deixada de parte a possibilidade de integrar quaisquer sons sintetizados e, como tal, ficou decidido que a forma mais consistente e íntegra de respeitar o espírito da partitura seria utilizar o piano para as duas funções instrumentais referidas. Desta forma, as intervenções de Celesta são interpretadas pelo piano uma oitava acima do registo escrito, e as intervenções da Harpa são igualmente assumidas pelo mesmo instrumento, com uma atenção especial na modulação do som.

No que respeita a material técnico, nas peças 1 e 2 sentiu-se a necessidade de utilizar duas câmaras de vídeo, por forma a permitir a visualização de dois ângulos, a saber: o grande plano do solista e a perspectiva global do grupo de intérpretes. Para a peça 3, por outro lado, pela curta dimensão da instrumentação, foi decidido que uma câmara seria suficiente. Na mesma ordem de ideias, na peça 4 foram utilizadas três câmaras, por forma a abarcar de forma mais eficaz todo o processo de interacção entre a orquestra e o solista. De forma geral, as três câmaras utilizadas tinham níveis de definição de imagem muito diferentes, o que levou a que, de forma constante, os planos do solista tenham uma resolução de imagem e uma captação de luz diferente dos planos gerais do grupo. Em suma, o material técnico principal utilizado foi o seguinte:

- 2 microfones Rode NT1A, par optimizado;
- 6 microfones Shure SM58;
- 6 microfones Shure SM57;
- 2 microfones AKG C3000B;
- interface digital Digidesign, *Digi002*;
- computador Apple MacBook;
- computador Apple MacBookPro;

- interface digital Digidesign, *M-Box 2*;
- mesa de mistura digital Yamaha O1v96;
- software licenciado Pro-Tools LE 7.2;
- software licenciado Pro-Tools 10;
- software licenciado iMovie;
- câmara de vídeo Sony HDR FX1;
- câmara de vídeo Sony Handycam DCR-HC19E;
- câmara de vídeo Sony Handycam DCR-SX45E;

3.3 - Fundamentação de decisões interpretativas

De uma forma geral, a interpretação presente no Anexo 26 teve como preocupações centrais: o respeito escrupuloso dos pressupostos estéticos da obra de Morton Feldman; os seus conceitos relacionados com a origem, desenvolvimento, pureza, intensidade e extinção do som; o tratamento diferenciado do som e dos silêncios, de acordo com a paisagem sonora em que cada intervenção de situava.

O ciclo *The Viola in My Life* apresenta desafios interpretativos diferenciados, já que coloca a viola solista em quatro situações distintas, a saber:

- na peça 1, a viola solo está quase plenamente integrada num grupo de música de câmara;
- na peça 2, a viola assume de forma mais preponderante a função de solista, sendo acompanhada por um grupo de câmara;
- na peça 3, a viola interage com o piano de forma integrada;
- na peça 4, a viola assume o papel tradicional de solista acompanhado por uma orquestra sinfónica de grandes dimensões;

Para além da diversidade de situações em que a viola é colocada, o ciclo apresenta um outro desafio relevante, pelo facto de abranger um vasto leque de idiossincrasias técnico-musicais da música de Morton Feldman, já descritas no presente trabalho, - nomeadamente os planos estáticos de sonoridades suspensas, as ressonâncias e texturas dos silêncios, a utilização do silêncio enquanto material primordial, a valorização do som enquanto entidade intrínseca, a exploração da essência e da extinção do som em detrimento do seu ataque, os *crescendi* enquanto indutores de sensação de profundidade, a perspectiva gráfica da escrita musical, a utilização da melodia enquanto atribuição de perspectiva à superfície musical e a ausência consciente de um tempo cronológico de enquadramento das ideias musicais - constituindo, nesse sentido, uma síntese parcial da sua obra. E parcial porque, efectivamente, materializando-se numa relação bastante completa dos desafios interpretativos da obra de Morton Feldman, o ciclo *The Viola in My Life* não abarca de forma completa e exaustiva todos os pontos de vista técnicos da obra do compositor, por via de não serem utilizadas partituras gráficas não convencionais, nem indeterminação de características sonoras. Estas duas ausências técnicas, que representam dois procedimentos que, em determinadas fases da vida do compositor, formaram um núcleo importante da sua escrita, fazem com que o presente ciclo seja uma tradução global da estética e técnica de Morton Feldman *substancialmente* consistente, mas não *totalmente* exaustiva.

Para a prossecução desta abordagem interpretativa, a observação atenta dos gráficos de alturas sonoras constantes nos anexos já analisados, e a relação dos mesmos com a linha da viola foi um factor da maior importância. A título de demonstração, será relevante abordar a comparação entre dois casos de intervenções em contextos distintos, provenientes da mesma peça. No Exemplo Musical 26 poder-se-á observar um excerto - E1 - em que, de forma evidente, a intervenção da viola

constitui um veículo para que o plano sonoro estático onde se insere ganhe profundidade e perspectiva, pelo que o som do instrumento se deve extrair de forma mais presente, mais projectada, mais direccionada, ainda que sem exceder os limites impostos pela realidade estética da obra na sua globalidade.

Exemplo 26 - Morton Feldman. *The Viola in My Life* 2. Compassos 27-30.

E1

30

Tenor Drum

pizz.

Por outro lado, no Exemplo Musical 27, poder-se-á observar um excerto – E2 - que, ainda que contenha igualmente alguns elementos melódicos, tem como função sonora a mera participação na composição da tela musical, sem necessidade de ênfase própria, pelo que o som do instrumento deverá ser extraído com a máxima cautela, de forma clara, leve, transparente e suspensa.

Exemplo 27 - Morton Feldman. *The Viola in My Life 2*. Compassos 1-12.



The Viola in My Life 2

for viola and six instruments (1970)

Morton Feldman
(1926–1987)

♩ = c.66 Extremely quiet, all attacks at a minimum with no feeling of a beat.
con sord.



O critério de integração na restante orquestração, expressa muitas vezes na integração/dispersão da linha da viola nos espaços harmónicos de PCS, torna-se, assim, um factor essencial na definição do som a utilizar pelo intérprete.

A maior ou menor integração nos quadros sonoros produzidos pelo *ensemble* é a razão, aliás, pela qual se tomou a opção do solista tocar sentado na peça 1, em contraste com as restantes peças. Com efeito, na peça 1, a viola solo encontra-se quase sempre em registo centrais, muito controlados e, como visto nas análises de PCS, quase sempre no registo médio das manchas harmónicas dos restantes instrumentos. Ainda que por vezes a viola, também na peça 1, constitua o veículo através do qual – mesmo que de forma incipiente – se começa a procurar abrir novas perspectivas melódicas, a realidade é que a necessidade de integração no *ensemble* acaba por ser um factor de maior peso nesta peça, que

não se encontra de forma tão clara nas restantes.

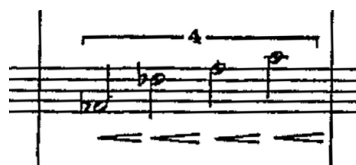
Entre outros factores relevantes para a modulação e projecção do som, a escolha da direcção e zonas de contacto do arco, das articulações, das dedilhações e do tipo de *vibrato* são as características mais determinantes e mais imediatamente mensuráveis. De acordo com esta ideia, será oportuno observar algumas das escolhas realizadas na interpretação das peças do ciclo, comparando alternativas válidas com a opção final. Esta análise não se pretende exaustiva, na medida em que é eficaz apenas nos casos que envolvam tomadas de decisão musicais ou interpretativas complexas.

Na peça 1 optou-se por, sempre que possível, executar as notas longas em *crescendo* utilizando o sentido ascendente do arco. De facto, o arco “para cima” permite iniciar o som na ponta, onde é possível disfarçar ou mesmo eliminar totalmente o ataque, dando primazia ao seu desenvolvimento, ao *crescendo*, e permitindo ao instrumento manter a ressonância depois da produção de som propriamente dita terminar. Para que a ressonância de som subsista, é essencial não abafar a corda e manter o *vibrato* após o arco abandonar a corda.

A técnica de *vibrato*, nesta peça, foi, por norma, abordada de forma cautelosa, tendo-se optado por iniciar o som sem *vibrato* e fazer surgir o mesmo de forma gradual nas notas longas e *crescendi*, até após o final do contacto com a corda.

Em casos como o do Exemplo Musical 28, optou-se por regressar ao *pianissimo* em cada nota, por forma a iniciar um novo *crescendo*. Entendeu-se que esta opção, sendo certo que fragmenta em demasia a frase em causa, corresponde de forma mais rigorosa às intenções espaciais do autor.

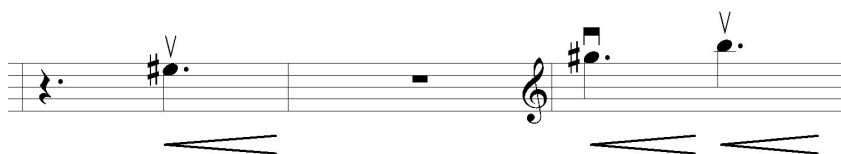
Exemplo 28 - Morton Feldman. *The Viola in My Life* 1. Compasso 54, parte de viola.



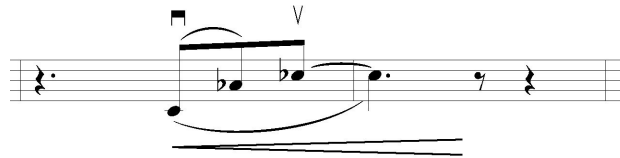
Neste caso específico, e noutros semelhantes a este, optou-se por iniciar a frase com o arco para baixo, por forma a que, na última nota da frase, o arco termine para cima, em coerência com as notas e frases mais longas que antecedem o presente excerto.

A peça 2, pelas suas características inerentes – mistas entre intervenções melódicas e estáticas -, acaba por colocar mais desafios ao intérprete. Logo nas duas primeiras intervenções, seguiu-se a norma determinada até aqui: arco para cima nas notas com *crescendo* e, no caso de haver duas ou mais notas contíguas, dar prioridade ao facto da última nota da frase terminar para cima. Assim se poderá observar no Exemplo Musical 29.

Exemplo 29 - Morton Feldman. *The Viola in My Life* 2. Compassos 2-4, parte de viola. Edição própria.



Já na intervenção seguinte, a título de exemplo, optou-se por uma solução de arco e articulação diferente da norma até então seguida, e diversa das indicações da partitura, como é visível no Exemplo Musical 30.

Exemplo 30 - Morton Feldman. *The Viola in My Life 2*. Compassos 6-7, parte de viola. Edição própria.

A opção de não respeitar a ligadura total expressa em partitura – apesar de se tratar de uma indicação de carácter, e não de arco – pode fundamentar-se na duração da frase e na necessidade de enfatizar ligeiramente o contorno da mesma. Com efeito, é a primeira vez no ciclo que uma frase se apresenta com um movimento tão melódico, para mais munida de um *crescendo* contínuo – não interrompido nota a nota -, pelo que se considerou que a solução de arcos apresentada – conquanto respeitasse a articulação e indicação de carácter assinaladas na partitura – poderia trazer benefícios à enfatização da perspectiva na concepção da peça.

No Exemplo Musical 31 é possível observar uma frase extremamente melódica que, para além das questões de arcos e articulação, coloca igualmente alguns problemas de dedilhação.

Exemplo 31 - Morton Feldman. *The Viola in My Life 2*. Compassos 37-40, parte de viola. Edição própria.

Musical notation for Example 31, showing a single staff with a melodic line. The notation includes a half note, a quarter note, and a dotted quarter note, all connected by a slur. Fingerings (1-4) are indicated above the notes. A bowing indication 'Sul D' is placed above the first note. Below the staff, there are several horizontal lines representing the bowing direction.

Neste excerto, todos os arcos e dedos indicados foram colocados pelo intérprete, bem como a indicação *Sul D*. Nesta ocasião, optou-se por terminar a frase em *crescendo* com o arco para baixo, já que, sendo esse facto útil ao longo da frase, no final da frase acaba por não comprometer o carácter, tendo em conta que, no registo sobre-agudo da viola é viável executar o *crescendo* para baixo de forma consistente. No que toca a dedilhações, colocou-se a hipótese de iniciar a frase com um harmónico e de fazer corda solta no Lá que começa na última colcheia do compasso 38. Contudo, não se optou por nenhum destes cenários por forma a não macular o ténue dramatismo que este movimento melódico encerra em si mesmo. Na secção final, optou-se por executar as notas assinaladas *Sul D*, por forma a preparar o primeiro e terceiro dedos para o *crescendo* nos agudos das duas notas finais.

No excerto representado no Exemplo Musical 32, igualmente se colocaram vários problemas, quer de articulação e arcos, quer de dedilhações adequadas.

Exemplo 32 - Morton Feldman. *The Viola in My Life* 2. Compasso 83, parte de viola. Edição própria.

Neste excerto, todas as indicações de dedos, arcos, bem como a indicação *Sul D*, foram colocados pelo intérprete. Apesar da partitura ostentar uma enorme ligadura abrangendo toda a frase, os *crescendi* e *diminuendi* que regulam as intensidades levaram a que fosse tomada a opção de utilizar três arcos, dando prioridade ao facto do *diminuendo* final ser realizado com o arco para baixo. Como se poderá notar, as mudanças de arco acompanham a mudança na direcção das intensidades da frase.

Também a dedilhação escolhida teve que ver com a condução da frase melódica. Neste sentido, tornou-se essencial que o Dó (nona nota da frase) não fosse executada com o quarto dedo, já que isso poderia trazer alguma variação negativa numa sonoridade que, precisamente aí, deverá apresentar a maior segurança e projecção de todo o contorno. Desta forma, e aproveitando a mudança de arco no local, optou-se por subir a posição, utilizando o primeiro dedo na corda Ré – sétima posição -, dando sustentação ao final da frase nos agudos.

Na peça 3, as tomadas de decisão centrais tiveram que ver com a definição do silêncio após as intervenções sonoras da viola. Com efeito, no ciclo *The Viola in My Life* é possível identificar três tipos de silêncio: o silêncio enquanto material de ligação entre blocos sonoros, o silêncio enquanto pano de fundo das telas sonoras e o silêncio enquanto material primordial da construção musical. Este último é o caso dos silêncios da peça 3 que, por sua vez, se dividem em dois sub-tipos: silêncio real e efectivo e, por outro lado, silêncio com textura e relevo, conferidos pelas ressonâncias.

De acordo com o referido, a preocupação interpretativa essencial na execução da peça 3 prendeu-se com a decisão de abafar o final da nota, dando início ao silêncio puro, ou permitir que, no final de cada nota, o instrumento mantivesse a ressonância, dando início a um silêncio com textura. Esta decisão foi tomada de acordo com as indicações da partitura. Se é verdade que a parte de viola não indica se o final da nota deve ou não ressoar, essa pista é fornecida - como já observado no presente trabalho - pela parte de piano, na qual, por vezes, o compositor dá indicação de deixar ressoar o som através de ligaduras abertas para a frente sem destino aparente, e noutras mostra claramente que, após a duração rigorosa do som, deverá iniciar-se um quadro de silêncio puro.

Na peça 4, são diversas as frases que colocaram problemas e obrigaram a tomadas de decisão complexas. Destas, será útil focar algumas das mais relevantes e demonstrativas dos critérios que presidiram à interpretação.

O Exemplo Musical 33 representa um excerto de dificuldade extrema de afinação, pelo facto de obrigar a utilizar, de forma súbita e sem preparação possível, a região sobre-aguda da viola. Para que o Sol – primeira nota do compasso 50 – se consiga executar de forma segura, sonora e consistente, é aconselhável não utilizar o 4º dedo, mas sim o 3º. Com efeito, o 3º dedo, para além da força e consistência sonora que lhe é inerente, permite libertar os dedos 1 e 2 para o movimento descendente do resto da frase. Por forma a que a mão esquerda fique o mais próximo possível da zona sobre-aguda, o Sol do compasso 49 deverá ser feito com o primeiro dedo de maneira a facilitar a relação de oitava seguinte. Após a execução do Sol sobre-agudo do compasso 50, outros problemas se colocam: se é óbvio que o Fá será tocado com o 2º dedo, já para o Si seguinte foram colocadas duas hipóteses: ou se utilizava o 3º dedo na corda Ré, com a vantagem de não se sair da posição, todavia com a desvantagem evidente de alterar inexoravelmente a sonoridade a meio da frase, já que uma nota tocada na corda Ré

numa posição tão alta terá a tendência para sair bastante estrangulada; ou se descia de posição, executando a nota com o 1º dedo na corda Lá, com a vantagem de manter a sonoridade clara na mesma corda, mas com o risco inerente de desregular a afinação da passagem. Neste caso, como noutros ao longo deste ciclo, optou-se por dar prioridade à consistência e constância da sonoridade, em detrimento de outros factores, pelo que se optou pela segunda hipótese, sem mudança de corda, tal como descrito no Exemplo Musical 33.

Exemplo 33 - Morton Feldman. *The Viola in My Life 4*. Compassos 47-51, parte de viola. Edição própria.

Uma outra frase que exigiu alguma reflexão acerca das dedilhações e arcos mais adequados é a representada no Exemplo Musical 34.

Exemplo 34 - Morton Feldman. *The Viola in My Life 4*. Compasso 113, parte de viola. Edição própria.

Nesta frase, mais uma vez, não obstante a ligadura única e abrangente indicada na partitura, a complexidade dos reguladores de intensidade obrigou a que se optasse pela execução em 3 arcos, dando prioridade a que o maior *crescendo* fosse executado com o arco para cima, e o *diminuendo* com o arco para baixo. No que toca à dedilhação, optou-se por aquela assinalada, não sem substanciais dúvidas, pelo facto de esta obrigar ao emprego da corda Lá solta. O facto de se utilizar a corda Lá solta no meio da frase traz o risco de uma variação súbita na sonoridade que poderá retirar alguma integridade à mesma. A alternativa encontrada, e considerada muito seriamente, foi a de executar o Lá (quinta nota da frase) com o 1º dedo, mantendo depois a quarta posição até ao Sol bemol, mudando apenas no Si bemol para a sétima posição. Esta alternativa afigurava-se bastante positiva na medida em que evitava a utilização da corda solta, no entanto colocava a nota Ré (sétima nota da frase e ponto de chegada fulcral da mesma) no quarto dedo da quarta posição na corda Ré, o que iria inevitavelmente resultar em algum estrangulamento e produzir uma descontinuidade sonora talvez mais grave que a solução anterior. Desta forma, acabou por se optar pela solução que se considerou provocar menor impacto na integridade sonora da frase.

Mais tarde, no compasso 225, esta mesma frase aparece sem as indicações de *crescendo* e *diminuendo*, colocada num contexto orquestral e harmónica substancialmente diferente. Desta feita,

optou-se por manter a dedilhação, mas executar a frase toda num só arco para baixo, como se poderá observar no Exemplo Musical 35.

Exemplo 35 - Morton Feldman. *The Viola in My Life* 4. Compasso 225, parte de viola. Edição própria.



Havendo, no decorrer da peça 4, outras intervenções da viola de elevadíssima complexidade técnica, como se poderá atestar no Anexo 24 (edição própria de parte de Viola Solo de *The Viola in My Life* 4), estas são, na maioria das vezes, situações em que as soluções adoptadas acabam por ser óbvias, e por vezes mesmo únicas, pelo que não exigiram tomadas de decisão que justifiquem uma análise detalhada. As soluções de dedilhação, arcos e articulações de todas elas encontram-se no Anexo 25 (cópia de uso da edição própria de parte de Viola Solo de *The Viola in My Life* 4, com indicação de dedilhações, arcos, articulações e outras informações).

Conclusão

No presente trabalho realizou-se uma abordagem sistemática do ciclo *The Viola in My Life* de Morton Feldman, em diversos âmbitos, nomeadamente: contextualização no universo estético e nas correntes artísticas em que se insere; contextualização na obra e pressupostos estéticos do compositor; identificação das dimensões psicológica e filosófica na concepção da obra; integração da paleta de recursos técnicos do compositor; análise da obra sob os pontos de vista formal, motivico, técnico, harmónico, estrutural, de *Pitch Class Set*, de planos sonoros, comparativo e interpretativo.

No decurso deste processo foi possível concluir da enorme influência que as correntes estéticas das artes plásticas exerceram sobre a criação do compositor, chegando mesmo a provocar no mesmo um pensamento de produção musical eminentemente gráfico. Para este facto contribuiu a influência de mestres como Stefan Wolpe ou Edgard Varèse, e a forte relação criativa com compositores e artistas plásticos como John Cage, Earle Brown, Philip Guston, Robert Rauschenberg, Christian Wolff, Jackson Pollock, Mark Rothko, David Tudor e William de Kooning.

Os pressupostos estéticos subjacentes ao expressionismo abstracto e à *New York School*, na qual Morton Feldman se espelhava artisticamente, vieram a constituir o *corpus* das prioridades artísticas da criação do compositor, nomeadamente pela recusa de uma música construída a partir da retórica narrativa convencional, cujo objecto era a própria metodologia de construção composicional, em prol de uma nova música, cujo centro fosse o som liberto do contexto estruturalista e o primado da superfície sonora. Com Feldman e a sua corrente artística, a exploração do desconhecido na arte tornava-se prioritária, e o campo psicológico de acção artística passava a ser a própria energia interior do artista e a sua relação abstracta com os materiais a utilizar na obra de arte.

Ao integrar um enorme número de técnicas composicionais e concretizações estéticas do compositor - tais como: a estrutura eminentemente plástica da obra; a construção por telas sonoras justapostas; a suspensão estática da música em superfícies planas com ou sem textura; a paradoxal respiração interna das paisagens sonoras estáticas; a geração simultânea dos objectos musicais e do seu próprio tempo; a manipulação do tempo enquanto objecto de exploração sonora; a mimetização de numerosos conceitos provenientes das artes plásticas; a libertação do som das amarras da narrativa e retórica composicionais tradicionais; a enfatização do desenvolvimento do som e da sua extinção em detrimento do ataque; o recurso a técnicas como a *collage*, reiteraões, micro-variações, falsas repetições e simetrias imperfeitas; a desorientação intencional da memória; a utilização do silêncio enquanto material musical de valor próprio; a criação de profundidade e perspectivas de pendor gráfico nos blocos sonoros - o ciclo *The Viola in My Life* constitui uma síntese muito completa do universo composicional e estético do seu compositor. Muito completa, é certo, mas não exaustiva, na medida em que estão ausentes desta obra processos importantes na construção da personalidade artística de Feldman, nomeadamente a utilização de partituras gráficas não convencionais e o recurso à indeterminação de características sonoras. Com efeito, o ciclo *The Viola in My Life* é por completo escrito em notação convencional e precisa.

Perante toda a fundamentação apresentada ao longo do trabalho, torna-se, aliás, legítimo concluir que, não só o presente ciclo é uma síntese muito completa da obra de Morton Feldman, mas também que representa um eco fiável do lastro estético onde se formou a personalidade artística do compositor: o expressionismo abstracto e as correntes da *New York School*.

Não obstante a diversidade de orquestrações e paisagens sonoras, é lícito afirmar que o ciclo *The Viola in My Life* deve ser olhado como uma obra única, já que a composição e audição de qualquer uma das quatro peças integrantes remete constantemente para as restantes. A este facto, há que adicionar o argumento central de que o tema - o objecto - do ciclo se mantém constante e inalterado ao longo de todo o percurso: a manipulação do tempo e a indução da memória involuntária. Estes dois fenómenos encontram-se aqui interligados: com efeito, a criação de um sistema de recordações e

memórias inerentes à obra é tão marcado, que produz o efeito de fazer esquecer a memória externa à mesma, num quadro quase hipnótico de total imersão no seu devir imanente, na sua *psyche*. Este facto leva a que o tempo externo - cronológico e padronizado - seja eliminado da percepção do ouvinte, para dar lugar ao desenrolar de um sistema de tempo interno - criado pela própria existência dos materiais dispersos projectados no espaço e inerente aos mesmos - não cronológico e não cumulativo, numa determinação recíproca entre existência e tempo, para utilizar o conceito expresso nas palavras epigrafadas de Martin Heidegger.

O tratamento do tempo é, aliás, um ponto fulcral na compreensão da música de Morton Feldman em geral, e do ciclo *The Viola in My Life* em particular. Desta conclusão é possível ainda induzir outra: sem tempo cronológico, a noção de forma desaparece. A forma, em Feldman, e especificamente neste conjunto de obras, é precisamente a anulação do seu próprio conceito, na sua aceção funcional/racional.

No que diz respeito a questões interpretativas, *The Viola in My Life* foi abordado de acordo com: a relação evolutiva entre a linha da viola solo e os espaços harmónicos que a circundam; o contexto das telas sonoras em cada momento; a modulação cautelosa do peso, qualidade, timbre, intensidade e direcção do som; a valorização dos diversos tipos de silêncio; a atenção pormenorizada aos detalhes nas micro-variações, falsas reiteraões e simetrias imperfeitas.

Em suma, o ciclo *The Viola in My Life* de Morton Feldman constitui um marco na obra do compositor, um importante documento representativo da arte norte-americana do século XX, uma referência indispensável na literatura para viola de arco e uma obra incontornável no canone da literatura musical universal.

Bibliografia

- Adorno, Theodor. 1991. *Notes to Literature, Vol. 1*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Beckett, Samuel. 1968. *On Proust*. Londres: Calder Publications.
- Benjamin, Walter. 2006. *A Modernidade*. Traduzido por João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Bernard, Jonathan. 2011. "Feldman's Painters". In *The New York Schools of Music and Visual Arts*, editado por Steven Johnson, 173-216. Nova-Iorque: Routledge.
- Bernard, Jonathan. 1987. *The Music of Edgard Varèse*. New Haven: Yale University Press.
- Biró, Daniel Péter. 1998. "Slowly Watching Memory". Tese de Mestrado, Musikhochschule de Frankfurt.
- Bunk, Lou. 2009. "An Evolving State of Déjà Vu". Dissertação de Doutorado, Brandeis University.
- Clarkson, Austin. 2011. "Stefan Wolpe and Abstract Expressionism". In *The New York Schools of Music and Visual Arts*, editado por Steven Johnson, 75-112. Nova-Iorque: Routledge.
- Delio, Thomas. 1984. *Circumscribing the Open Universe*. Nova-Iorque: University Press of América.
- Eco, Umberto. 2005. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva.
- Eagleman, David. 2011. *Incognito*. Edimburgo: Canongate.
- Feldman, Morton. 2013. *Pensieri Verticali*. Tradução de Adriana Bottini. Milão: Adelphi.
- Feldman, Morton. 1968. Prefácio de *Six Painters*. Texas: Universidade de St. Thomas.
- Feldman, Morton. 1972. *The Viola in My Life 1, 2, 3 e 4*. Partituras. Nova-Iorque: Universal Editions.
- Friedmann, B. H., coordenação. 2000. *Give My Regards to Eighth Street – Collected Writings of Morton Feldman*. Cambridge: Exact Change.
- Fulkerson, James. "The Ecstasy of the Moment". 2000. Notas ao disco "Morton Feldman: The Ecstasy of the Moment". Amsterdão: Etcetera-records.
- Heidegger, Martin. 1968. *Ser e Tempo*. Tradução de Fausto Castilho. Petrópolis: Editora Vozes.
- Hess, Thomas. 1968. "Mondrian and New York Painting". In *Six Painters*. Texas: Universidade de St. Thomas.
- Holzaepfel, John. 2011. "Painting by Numbers". In *The New York Schools of Music and Visual Arts*, editado por Steven Johnson, 159-172. Nova-Iorque: Routledge.
- Johnson, Steven, coordenação. 2011. *The New York Schools of Music and Visual Arts*. Nova Iorque: Routledge.
- Jung, Carl. 2008. *The Undiscovered Self*. Londres: Routledge.
- Kane, Brian. s.d. "On Repetition, Habit and Involuntary Memory". Yale University.
- Kierkegaard, Søren. 2009. *Repetition and Philosophical Crumbs*. Tradução de M. G. Piety. Oxford: Oxford University Press.
- Kostelanetz, Richard. 1988. *Conversing with Cage*. Nova Iorque: Limelight Editions.
- Lunberry, Clark. s.d. *Remembrance of Things Present*.
- Mattis, Olivia. 2011. "The Physical and the Abstract". In *The New York Schools of Music and Visual Arts*, editado por Steven Johnson, 57-74. Nova-Iorque: Routledge.
- Nicholls, David. 2011. "Getting Rid of The Glue". In *The New York Schools of Music and Visual Arts*, editado por Steven Johnson, 17-56. Nova-Iorque: Routledge.
- Sartre, Jean-Paul. 2002. *Existencialisme est un Humanisme*. Paris: Folio Essais.
- Proust, Marcel. 2003. *Em Busca do Tempo Perdido*. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio de Água.
- Sá-Carneiro, Mário de. s.d. *Indícios de Ouro*. Sintra: Colares Editora.
- Undreiner, Paul Steven. s.d. *Pitch Structure in Morton Feldman's Compositions of 1952*.

- Walther, Ingo, coordenação. 2005. *Arte do Século XX, 2 Vols.* Tradução de Ida Boavida. Colónia: Taschen.
- Wittgenstein, Ludwig. 1963. *Tractatus Lógico-Philosophicus.* Tradução de José Giannotti. São Paulo: Companhia Editorial Nacional.