

Som-Fôrma: Morton Feldman e uma trajetória do espaço notacional

Austeclínio Lopes de Farias
Universidade de São Paulo
kinolopes1@gmail.com

Silvio Ferraz
Universidade de São Paulo
silvioferraz@usp.br

Resumo: O objetivo deste artigo é demonstrar o uso da notação musical no período tardio do compositor Morton Feldman. De modo paradoxal, por meio de recursos típicos do plano gráfico - repetições, permutações, parametrizações, transcrições e serializações, o compositor articula como elemento resultante as qualidades inerentes dos materiais sonoros, sem necessariamente ter por matéria composicional aspectos da música espectral e da acusmática. Apoiando-se centralmente em DUFOURT (1997), o presente texto busca traçar uma resumida trajetória da influência do desenvolvimento notacional - sobretudo desde a Ars Nova - na música ocidental escrita, em especial para o paradigma serial, e como este, juntamente à obra de John Cage, cristalizaram o horizonte de problemas de Morton Feldman.

Palavras-chave: Morton Feldman, John Cage, Escrita Musical, Material Musical, Forma Musical

Grid-Sound: Morton Feldman and a trajectory of the notational space

Abstract: The objective of this article is to demonstrate the use of musical notation in the late period of composer Morton Feldman. Paradoxically, through typical resources of the graphic plan - repetitions, permutations, parameterizations, transcriptions and serializations, the composer articulates the inherent qualities of sound materials as a resulting element, without necessarily having aspects of spectral and acousmatic music as compositional material. Based heavily on DUFOURT (1997), the present text seeks to trace a summarized trajectory of the influence of notational development - particularly since Ars Nova - in Western written music, especially for the serial paradigm, and how this, along with the work of John Cage, crystallized Morton Feldman's horizon of problems.

Keywords: Morton Feldman, John Cage, Musical Writing, Musical Material, Musical Form

Introdução

O período tardio de Morton Feldman aparenta desafiar uma delimitação estável entre experimentalismo (a tradição onde o compositor é comumente inserido), serialismo (tradição tipicamente vista como oposta daquela que o compositor é habitualmente examinado) e outras categorias.

Longe de pretender invalidar os laços que Feldman certamente possuiu com o experimentalismo durante a integralidade de sua obra, buscaremos analisar o período tardio deste “filho bastardo de Webern” (SAFATLE, 2015) e sua relação nada-ortodoxa com a construção serial¹. Marcado pelo abandono de suas *graphic notations* e a escolha pelo uso da notação tradicional, a última fase do compositor indica um distanciamento de gestos característicos do experimentalismo (indeterminação, improvisação, exclusão de modos de organização tradicionais como elaboração motívica e delimitação métrica) e uma aproximação daquilo que marca o serialismo (sobretudo a centralidade da escrita enquanto material musical e uma concepção de forma enquanto aquilo que emerge de parâmetros submetidos a jogo posicionais) - apontando de maneira surpreendente para uma transversalidade entre *liberação do som e a liberação do espaço notacional*.²

Tendo tal movimento em vista, buscaremos em uma primeira instância, através de Hugues Dufourt e com o auxílio de Edmond Couchot, examinar as consequências da *Ars Nova Notandi*

¹ Por mais que “A definição consensual tomada pelos teóricos da música experimental, na qual ela se apresenta como uma oposição às noções institucionalizadas de música, à cultura predominante, mais precisamente à vanguarda europeia” (PENA, 2018. p.74), com está sendo ‘liderada’ por práticas derivadas do serialismo, autores como Iazzetta e Campesato sustentam que “em situações diferentes ‘música de vanguarda’ e ‘música experimental’ foram usados para referir-se, ora a um mesmo conjunto de repertório, ora a propostas musicais que se colocavam em oposição. Embora referindo-se a movimentos de características diferentes, parece-nos haver mais pontos em comum entre esses diferentes usos do que afastamentos (...) Essa dicotomia mostra-se frágil por várias razões, a começar pelo fato de que muitas obras de compositores que pertenceriam a um desses lados exibem características que são marcadamente pertencentes ao outro”. (IAZZETTA; CAMPESATO, 2018. p.1).

² Hugues Dufourt, em seu texto *Paradigmas processuais e materiais e suas crises na música ocidental* (2012), insere que “as transformações na música da época com o surgimento do princípio da simultaneidade que desloca a linguagem e emancipa parâmetros. O novo sincronismo – que espacializa o elemento temporal e o reduz a uma constelação de eventos fragmentários – expressa-se em desenvolvimentos polirrítmicos ou politonais. Reconhecemo-lo também na absolutização da música atonal, que se converte em dodecafonía. Surgem outros fenômenos, todos ligados à exploração da matéria: a acentuada diferenciação das cores orquestrais, o surgimento do ruído, a intervenção da eletricidade e, finalmente, a radicalização da experimentação na música”. Dentre tais movimentos, Dufourt inclui igualmente “o estilo experimental americano”, tendo em vista que “A estética do material não é prerrogativa da Europa”. Segundo o compositor, “Cowell é o teórico material americano e concebe a composição como uma construção integrada de agregados sonoros” e moldará junto a Charles Ives “independentemente um do outro (...) uma cultura material”. (DUFOURT, 2012. p.170). Para mais autores que dialetizam as fronteiras entre a música experimental e a música de vanguarda, ver DAHLHAUS (1983) - para quem ambos os polos se aproximam da experimentação científica; SOLOMOS (1998) - para quem ambos os polos se enquadram em um quadro maior caracterizado pela “liberação do som”; FOX (2009) - para quem compositores comumente enquadrados em um do lado bem poderiam se adequar no outro; SAFATLE (2007) - para quem ambos os polos se definem por validar suas obras segunda a contemporaneidade de seus materiais. Vale mencionar ainda a maneira como SANI (2004) realiza uma análise serial, notavelmente próxima ao *Pitch-Class Set Analysis* (FORTE, 1985) de Palais de Mari (1986) de Morton Feldman.

com a consolidação da notação tradicional e o eventual desdobramento no serialismo - síntese esta marcada pela centralização da escrita enquanto material composicional - e como tal centralização coincide, de maneira aparentemente paradoxal e inconciliável, com uma liberação do som. Em seguida elucidaremos os contrastes e as proximidades que a prática serial possui com o paradigma *cageano*, bem como a influência deste na obra de Feldman, sobretudo seu período marcado pela *graphic notation* (notação gráfica). Por fim, iremos examinar as prioridades estéticas de Feldman e as motivações por trás do seu abandono da *graphic notation* (contudo sem afastar-se de diversos recursos *visuais* desenvolvidos durante este período) para então se apoiar em gestos construtivos disponibilizados pela notação tradicional - sobretudo a parametrização - com a intenção de se aproximar de seu horizonte maior: 'deixar os sons serem eles mesmos'.

Quattrocento

O segundo milênio, particularmente os séculos XIV e XV, atestam um ponto crucial na relação entre arte e representação para ao menos dois autores. O primeiro deles, que será explorado mais adiante, trata do filósofo e compositor Hugues Dufourt. O segundo, embora não seja o foco principal deste artigo, refere ao artista e teórico Edmond Couchot.

Em seu texto *Da Representação À Simulação: Evolução das Técnicas e das Artes da Figuração* (1993), Couchot destaca a maneira como a Europa Ocidental no século XV testemunhou uma maior convergência entre o pintor e o domínio científico. Esta união se expressou paulatinamente na metodização de modelos transponíveis por parte dos artistas. Ou seja, o ofício da pintura configurou-se então pela “constância de uma pesquisa quase obsessiva que visa automatizar cada vez mais os processos de criação e reprodução da imagem.” (COUCHOT, 1993. p.37). Este impulso, aponta o autor francês, dará origem a uma nova “lógica figurativa” e a uma nova ordem visual.

Através do escalonamento de planos mediante a sistematização da perspectiva de projeção central, o espaço bidimensional de uma superfície plana pôde sugerir a profundidade tridimensional por meio de princípios geométricos abstratos. Esse método permitiu não apenas uma verificabilidade da apreensão de uma imagem segundo coordenadas que a antecipam, mas igualmente sua reprodução com “precisão e rapidez” (*Ibid*), transformando a acomodação de uma figura tridimensional (até mesmo fictícia) em uma *fôrma*³ encaixável ao espaço bidimensional.

³ A palavra *fôrma* sendo um “molde vazio através do qual se desenvolve alguma coisa que adquire sua forma e dimensões” (Dicionário Online de Português), nos fornece aqui uma imagem que explicita uma *relação* altamente

A “geometrização do espaço” (*Ibid*) proporcionará medidas antecipadas para auxiliar e automatizar a reprodução da imagem que o pintor busca retratar. Tal procedimento buscará firmar uma unidade metodológica não por meramente crer que assim seria a ‘verdade’ por trás do fenômeno, mas em última instância porque “através dela podemos raciocinar com mais facilidade” (KOYRÉ, 2006. p.98).

O uso de ferramentas como a câmara obscura, anteparos de vidro e dispositivos óptico-mecânicos permitiu que os pintores representassem paisagens, indivíduos ou objetos a partir da posição específica em que o artista se localiza, estabilizando uma relação entre “o objeto contemplado”, sua “imagem” e o “sujeito” que a materializa em forma de desenho (COUCHOT, 1993). Esta regulação empreende assim a “transposição do espaço psicofisiológico em espaço matemático, em outras palavras, a objetivação do subjetivo” (PANOFSKY, 1975. p.159).

Tal representação objetivada constitui-se mediante uma contradição, traduzindo imagens de um encontro *específico* entre sujeito e objeto mediante coordenadas antecipadas, aplicáveis a *qualquer* situação. Esta automação da representação operada por diretrizes que prescindem a inteligibilidade do real, superando assim sua contingência, conceitua o “espaço como totalidade homogênea passível de ser mensurada pelo homem.” (GIANNOTTI, 2021. p.44), suscetível a seu enquadramento em um modelo, uma fôrma a ser preenchida⁴.

Diversos pintores e “experimentados engenheiros”, como Brunelleschi e Alberti, desenvolveram modelos para uma concepção unitária do espaço (COUCHOT, 1993), com este último edificando teoricamente os preceitos de uma construção matemática do modelo perspectivista em seu tratado *De Pictura* (1435) mediante a fragmentação da imagem em partes escalonadas pela pirâmide visual. Tais modelos prometeram as coordenadas para a conversão de toda e qualquer imagem situada no espaço tridimensional para uma superfície plana, por exemplo de uma folha de papel.

vertical entre os polos material e formal, com este último sendo o privilegiado. A relação *fôrma* nos remonta em última instância a teoria *hilemórfica* como elaborada por Aristóteles. “Hilemorfismo”, como ilustra Velloso, “vem de ὕλη (material, madeira) e μορφή (forma) e está associado ao pensamento de Aristóteles sobretudo na Física, em que a matéria é compreendida como aquilo de que algo é feito, e a forma sua feição ou figura exterior” (VELLOSO, 2013. p.77). A função do material (aquilo com que se preenche) quando pertencente a uma relação fôrma é assim *ilustrar uma forma pré-estipulada*. A fôrma é, portanto, uma *forma pura* - uma *forma abstraída* das partes que a materializam. Como insere Gilbert Simondon a respeito do hilemorfismo, “a forma e a matéria do esquema hilemórfico são uma forma e uma matéria abstratas. (...) A argila, concebida como suporte de uma plasticidade indefinida é a matéria abstrata. O paralelepípedo retangular, concebido como forma do tijolo, é uma forma abstrata” (SIMONDON, 2005, p. 39–40, apud: VELLOSO, 2013.) A função do material é de tal modo preencher, da maneira mais ideal possível, uma forma que fora definida antes mesmo de se materializar. A aparição da noção de fôrma assim designa neste texto uma forma pré-moldada que é posteriormente preenchida.

⁴ Afinal, seria este mesmo o sentido da noção de modelo: “Do latim, *modellum*, que deriva-se do *mōdus*, isto é, ‘medida em geral’” DICTIONARY, Oxford English. Oxford English dictionary. Simpson, Ja & Weiner, Esc, v. 3, 1989.

Ademais, as "técnicas figurativas não são apenas meios para criar imagens" mas "são também meios de perceber e de interpretar o mundo". Do modelo perspectivista, "decorrem suas propriedades lógicas" (COUCHOT, 1993. p.41), um sistema para igualmente *experimental* o real. Portanto, o modelo metabóliza não somente a automação da reprodução, mas propicia "uma associação automática entre os gestos da mão e do olho" (SALZSTEIN, 2018. p. 45), isto é, tanto o montar quanto o apreender tornam-se 'modelizáveis'.

A partir desta lógica que unifica enquanto fragmenta mediante a repartição da imagem "em componentes supremos e básicos" (KOYRÉ, 2006. p.98)⁵ – em frações que atulham o modelo – segundo Couchot,

Não se trata mais, então, de fazer a imagem representar um real reorganizado pela superfície do espelho, pelo orifício da câmera escura ou pela varredura da câmera eletrônica. Não se trata mais de figurar o que é visível: trata-se de figurar aquilo que é modelizável. (COUCHOT, 1993. p.43).⁶

Ars Nova

O compositor e filósofo Hugues Dufourt investigou, de maneira notavelmente aproximada de Couchot, a trajetória da representação *musical*. Em seu texto *O Artifício da Escrita na Música Ocidental* (1997), Dufourt remonta ao século XIV, mais precisamente na *Ars Nova Notandi*⁷, destacando, assim como Couchot, a superfície plana da partitura como medular na simultânea representação e fragmentação do som, como observado no modelo perspectivista e sua relação com a imagem. Mas o que seria uma representação que possibilita uma *remontabilidade* no domínio musical?

A Ars Nova não se orientou pelo advento da representação precisa do real como fora o caso da pintura *Quattrocentista*, priorizando na verdade outro horizonte. Até o século X, "a música era sobretudo passada por via da oralidade de geração para geração" (DE SOUSA, 2012.

⁵ Para Koyré, a "destruição do cosmos" que advém da "geometrização do espaço" deve ser entendida como: (...) a substituição da concepção do mundo como um todo finito e bem ordenado, no qual a estrutura espacial materializava uma hierarquia de perfeição e de valor, por um universo indefinido, ou mesmo infinito, não mais unido por subordinação natural, mas unificado apenas pela identidade de seus componentes supremos e básicos" (KOYRÉ, 2006. p.98).

⁶ Esta fragmentação da imagem estava longe de se conformar a decomposição analítica da imagem do real: "Bastou que a perspectiva aparecesse para os pintores não pararem de desviar ou distorcer seus princípios para melhor submetê-los a seus projetos" (Couchot p.43). Como ressalta FRANCASTEL (1990), ao apontar como artistas projetavam cidades que seriam montadas apenas subsequentemente, o real assim não se torna somente modelizável como também montável, passivo de construção. Torna-se ainda remontável, colocando a imagem no limiar do real, em um "espaço estranho", tornando a lógica espacial tridimensional vertiginosa, como demonstra TJ Clark na sua leitura da *Virgin and Child with Saints* de Lorenzo Costa and Gianfrancesco Maineri (entre 1490-1505) (Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iPbv-1GiI9A>>. Acesso 08/09/2023).

⁷ A Ars Nova, significando "arte ou técnica nova", foi um método inédito de notação musical, predominante no século XIV, sobretudo na França e na Itália. Esse método sedimentou na escrita musical, mais notavelmente, a proporcionalidade rítmica, afrouxando assim padrões estáticos dos modos rítmicos. (EARP, 1995. pp. 72-73)

p.49). A notação musical se caracterizava assim por marcas mínimas que pretendiam auxiliar a rememoração de “gestos instrumentais” (DUFORT, 1997). Poucos símbolos eram suficientes para articular uma prática que era majoritariamente dependente da rememoração de gestos advindos da prática instrumental ou do canto.

A notação aqui *reconstitui a lembrança de um movimento precedente*, justamente uma gestualidade que busca ser vagamente registrada, com a escrita sendo de tal maneira tributária ao já concebido, à “significação de um gesto interior⁸” (*Ibid.* p.12). A *notação diastemática*, elaborada através dos *neumas*, se repousa sobre a fragmentação dos *melismas* para representar genericamente as inflexões plásticas da voz (DE SOUSA, 2012. p.50). A partitura centraliza-se aqui na “figuração gestual”: “Os neumas procuravam imitar por dentro o movimento da forma vocal na sua gênese, com sua complexidade latente, seu tempo próprio, sua continuidade necessária”. A notação está neste momento à serviço da reconstituição de uma temporalidade eminentemente *performática*. Representar aqui “tratava-se apenas de reconstituir a plenitude de um movimento interior”. (DUFORT, 1997. p.11,12).

Nos séculos seguintes teóricos e compositores exploraram a *notação mensural*, com Philippe de Vitry introduzindo no século XIII figuras como a mínima e a semínima, alargando a possibilidade de fragmentação e especificação do fenômeno sonoro sobre o espaço gráfico⁹. Com este maior poder de especificação notacional introduzido, desdobrou-se o desenvolvimento de todo um novo estilo e prática musical, apoiando-se radicalmente nas capacidades de síntese da notação¹⁰.

O século XIV, sedimentando determinações gráficas referentes à relação entre grandezas sujeitas à cronicidade de uma métrica subjacente, rompe com as fórmulas de prosódia predominantes¹¹. Como coloca Dufourt, “as ‘quadratas’ vem quebrar esta unidade primitiva

⁸ “Os motivos rítmicos em particular continuam tributários aos gestos idiomáticos dos quais eles se esforçam em evidenciar a acentuação correta, o equilíbrio e o tempo interno, de acordo com os hábitos expressivos da cultura oral” (DUFORT, 1997. p.12).

⁹ Segundo Maria de Nazaré Valente de Sousa “podemos ressaltar que outros tratadistas se dedicaram ao aprofundamento do sistema de notação musical” como Philippe de Vitry, Guillaume de Machaut, Francesco Landini e Jacopo da Bologna. Assim a notação musical adentra um novo ciclo de escrita de música a partir do surgimento do tratado *Ars nova musicae* de Philippe de Vitry (1291-1361), em 1323”. Nesse ciclo renovado, “Vitry, em termos gerais, admitiu a divisão binária e apresentou novos símbolos e figuras mensurais, como a mínima e a semínima (metade da mínima), acrescentando-as às já existentes” (DE SOUSA, 2012. p.58).

¹⁰ Práticas estas que exploram a edificação nascente de um senso de tonalidade com a incrementação de passagens cadenciais, enfatizadas mediante a utilização de alterações cromáticas, recurso este comumente nomeado como *música ficta*. Além disso, houve um alargamento da textura polifônica e os primórdios da autonomização dos instrumentos musicais em relação à prática vocal. (ULTAN, 1977. pp. 61-74)

¹¹ Machado insere que, “até então os pontos só marcavam a elevação ou abatimento da voz, sendo seu valor sempre igual, com a única modificação de diferenciar as sílabas longas das breves”. As figuras de duração passaram a ser distinguidas, como “máxima, longa, breve, semi-breve e mínima [...] no princípio se denominarão pontos e se chamarão máximo, longo, breve ou quadrado, semi-breve ou triangulado e semi-breve-alfado, todos negros, porém com diversa forma e diferente valor, e ainda este valor era sujeito ao modo” (MACHADO, 1888. p.138,139).

(...) A cantilena evanescente, o vocalise inatingível, são submetidos ao poder separador do olho” (*ibid*, p.11)

Segundo o pensador francês, a função da notação se encontra aqui entre representar gestos pré-existentes e conduzir a formalização musical como um de seus principais artifícios. Assim como Couchot reputa a modelização da perspectiva, Dufourt concebe a metamorfose da notação enquanto ferramenta auxiliadora da rememoração – sendo esta sua “Significação Mimética” –, à paulatina condução do raciocínio composicional guiado fortemente pela própria ferramenta notacional. O espaço gráfico, escalonando categorias como altura e duração, desloca-se da “figuração gestual” para um artifício que permite o re-arranjo incessante de elementos simbólicos. Gradualmente, não são mais “as formas que contam, nem sua significação intrínseca, mas a posição que cada unidade discreta ocupa no sistema de referência.” (*Ibid*. p.12)

Devido ao plano gráfico, permite-se o isolamento do símbolo e da categoria ‘nota’, e que esta opere como polo comum entre heterogeneidades, inserindo-as em um agrupamento prescrito. Possibilita-se paralelamente a *equivalência* de um objeto a outro, caso estes portem os parâmetros privilegiados. A partitura viabiliza assim a *transcrição*, sua marca maior (*Ibid*)¹².

De forma próxima ao modelo perspectivista, a representação do som *sobrepõe-se* à particularidade de seu objeto representado, instalando uma dinâmica na qual a diversidade reporta e conforma-se a uma congruência pré-estipulada. O modelo por exemplo tonal, abreviando o som a categoria e representação ‘altura’, “designa uma ordem de racionalidade na qual as solidariedades funcionais dominam as estruturas isoladas. Estas últimas se definem apenas pelo jogo de suas determinações mútuas”. (DUFOURT, 1997. p.17)

Se o sistema de referências aqui antecede e *quantifica* os elementos segundo parâmetros abstratos, pode-se visualizar um “espaço formal” que não apenas condiciona *a-prioristicamente* sob qual forma os objetos poderão ser experimentados, consolidando as condições para a relação entre heterogeneidades. Tal ordenação fixa até mesmo o que se qualificaria como objeto – concebendo-os não mais enquanto fenômenos, mas como parcelas de uma configuração subjacente, configuração esta que Dufourt identifica como *continuum*¹³.

¹² Desta maneira, como coloca Dufourt, a paulatina predominância que a notação adquire sob a particularidade do som acaba por inserir a composição musical “no espaço intermediário, e no entanto específico, da transcrição”, e o autor segue: “E o que é transcrever senão converter uma ordem de apreensão em outra e procurar os agenciamentos que dão conta simultaneamente de um e de outro?” (DUFOURT, 1997. p.10).

¹³ Após o diagnóstico dufourtiano de que as pesquisas de Erwin Panofsky e Ernst Cassirer (1874-1945) “sobre a transformação da ideia de espaço entre os séculos XVI e XVII explicam a formação do espaço renascido” lançando “luz sobre a estrutura do espaço barroco, que se despoja de toda substancialidade para abranger o infinito”, não será gratuito colocações do autor como: “desde o século 14, a música foi construída no Ocidente em um *continuum* operacional” (DUFOURT, 2005. p.8)

Não à toa o compositor associará a sistematização do *continuum* musical à passagem do espaço agregativo na pintura (isto é, um fundo no qual figuras se justapõem em um mesmo plano chapado - aqui não ocorrendo o ensaio de relacionar as magnitudes aparentes) para um espaço sistemático (*Ibid*, 2005). Como coloca o compositor, "o esforço feito pelos músicos para elaborar uma representação gráfica para a duração dos sons é comparável ao dos pintores e dos arquitetos que se dedicaram a conquista do espaço moderno" (DUFOURT, 1997. p.13)

O Artifício da Escrita e a Decomposição do Sensível

A escrita ocidental, tradicionalmente operada como artifício que fixa parâmetros para representar uma figura musical e correspondê-la com uma estrutura canônica, no século XX passa a questionar a "finalidade da representação" (DANTAS, 2008. p.554). Assim, "mesmo as formas podem se tornar materiais", tendo em vista a noção adorniana de material enquanto "aquilo com que lidam os artistas" dialetizando a topologia material-forma¹⁴. (ADORNO, 1970. p.170).

O século XX introduziu assim a "crítica da escrita musical". A presença da potência organizadora que esteve por trás da 'folha', é percebida: "o reconhecimento explícito do papel devido a escrita na formação da música ocidental contribui para a mutação da essência desta arte" (DUFOURT, 1997. p.17).

Os procedimentos seriais no vigésimo século, assevera Dufourt, consagram a centralidade do plano gráfico na trajetória dessa prática, moldando até mesmo a concepção de *material* enquanto elemento discreto visualmente representável (DANTAS, 2008). Assim, a representação gráfica é internalizada como "dispositivo de interdependência" (DUFOURT, 1997) entre os eventos sonoros. Ou seja, a notação assume o papel de articuladora maior da estrutura musical¹⁵. Evidencia-se assim a centralidade da *categorização* do elemento sonoro na correspondência entre material e forma. Desta maneira, "o espaço gráfico, primeiramente utilizado como um instrumento, implica, nestas condições de uso, na oportunidade de uma nova ordem de possibilidades" (*Ibid*. p.13).

¹⁴ Ou ainda, o conceito de *escritura* seria para Adorno, como aponta Eduardo Socha, "outro nome para construção" (SOCHA, 2015, p.163).

¹⁵ "Para Dufourt, a escrita torna possível a criação em música (...) Essa representação do som por um símbolo gráfico traz como consequência imediata a discretização desse som. Expliquemo-nos: um símbolo gráfico qualquer jamais dará conta de um objeto na íntegra, pois, para representá-lo, deve filtrá-lo, recortá-lo, selecionar as dimensões que melhor dão conta da representação desse objeto, de acordo com a finalidade da representação". (DANTAS, 2008. p.554)

O serialismo foi um método de composição no qual utilizou-se uma ou várias séries - série sendo uma sequência ou conjunto de sons determinados por um mesmo parâmetro - como forma de organizar o material sonoro. Repartindo o material em categorias como por exemplo duração, altura, intensidade, instrumentação e articulação, comumente escalonando estas categorias, para então aplicar procedimentos combinatórios e permutativos semelhantes ou distintos entre as diferentes séries.

Assim, ao decompor o fenômeno sonoro em parâmetros manipuláveis de maneira isolada, este pode ser remontado mediante processos combinatórios de diversas maneiras, deslocando a composição da re-elaboração de tópicos (RATNER,1980) advindas do gesto instrumental e de uma tradição comumente descrita como 'oral'¹⁶. Isto é dizer que, mediante a parametrização mobilizada pela ferramenta da escrita, a composição afrouxa sua necessidade de edificar-se mediante gestos advindos de leis construtivas externas, importadas de um 'idioma' historicamente consolidado.

Com uma lógica onipresente que deriva suas leis de si mesma e completamente justificada por um ponto de vista analítico, o material musical não seria nem apreendido nem analisado segundo suas qualidades imediatas ou mesmo suas conotações históricas, mas segundo a posição que ocupa dentro do tecido de relações construído.

O serialismo finalmente *desnaturaliza* o material sonoro ao decompô-lo em categorias representáveis e individualmente manipuláveis para assim distanciá-lo de uma figura pertencente a um idioma cristalizado anteriormente ao ato de compor¹⁷ - figura esta que chega tanto a(o) compositor(a) tanto ao receptor(a) como portadora de sentido *externo* em relação à operação que é particularmente construída¹⁸.

Mediante esta possibilidade que o(a) compositor(a) possui de elaborar para si um sistema de leis próprio, Dufourt sintetiza que "a música centra-se assim nas representações detalhadas

¹⁶ "A pauta desloca o sistema da figuração gestual. Não são as formas que contam, nem sua significação intrínseca, mas a posição que cada unidade discreta ocupa no sistema de referência." (DUFOURT, 1997. p.12).

¹⁷ Para o compositor Pierre Boulez, a pré-determinação e o uso recorrente de formas e materiais "clássicos" de várias culturas fornecem um "ângulo de audição a-priori", antecipando marcadores formais que auxiliam na apreensão e elaboração da forma musical. No entanto, diversas experiências do século XX, reconhecendo a gênese espacial da escrita, deslocam os hábitos auditivos adquiridos em "três séculos" para uma noção de forma caracterizada por sua "mobilidade" (BOULEZ, 1995). O estruturalismo da coordenação serial, como outras processualidades exploradas no vigésimo século, viria para recusar a *pré-figuração* da forma e da empregabilidade do material, da função historicamente fixada de um dado material e da experiência auditiva, advogando por um "ângulo de audição a-posteriori".

¹⁸ Como ilumina a musicóloga e artista Lucia D'errico, atividades composicionais que expõem o poder autônomo de uma linguagem musical altamente parametrizada (como nas várias formas de serialismo, especificamente, serialismo integral ou total) revelam a autonomia do autômato (...). O autômato é exposto como a matriz do sistema linguístico, suspenso em sua independência e arbitrariedade e liberando uma produtividade maquínica, agora livre da ilusão de uma correspondência a um referente absoluto fora de si. Tal música não representa (emoções, estados de espírito, paisagens imaginativas), nem re-apresenta (materiais já constituídos em novas configurações); apresenta-se como um sistema de relações totalmente novo. (D'ERRICO, 2018, p.111).

de uma estrutura interna”. Contrariamente a uma *evolução* dos procedimentos formais precedentes, trata-se de “um fenômeno de *involução*: a música é estruturalmente internalizada” (DUFORT, 2005, p.8)¹⁹.

O importante a se ressaltar aqui é a maneira como a repartição do fenômeno sonoro que caracteriza o serialismo se dá, como já mencionado, mediante a ferramenta da escrita. O isolamento da dimensão harmônica em relação a duracional ou dinâmica, por exemplo - como se estas chegassem à escuta divididas - fora engajado primeiramente através do tratamento individual de categorias maiormente visuais, representadas por símbolos que repousam estaticamente sobre a folha de papel. Desta maneira, a forma musical emerge de operações maiormente simbólicas, numéricas e visuais que posteriormente se desdobram como realidade sonora.

Seria este um dos desdobramentos desta “linha que tem início com o surgimento da escrita musical, na Idade Média, e desemboca no início da era digital” (DANTAS, 2008. p.554)²⁰. Isto é, do progresso da *discretização do fenômeno sonoro* - movimento este que representa para Dufourt “um postulado básico, tácito e subjacente a toda prática da escrita musical desde a Ars Nova” (DUFORT, 1997, p 14). Em última instância, tanto o compositor francês quanto Couchot ilustram a contínua discretização do material artístico como contínua possibilidade de manipulação e hibridização de modelos. Como sintetiza este,

Não se trata mais para (os artistas) de aplicar um modelo relativamente unitário, ligado diretamente ao mundo, funcionando em analogia profunda, em "simpatia " com o real. Trata-se de compor através de um universo de modelos cada vez mais numerosos, cada vez mais sofisticados, cada vez mais formalizados e racionalizados, mas também cada vez mais fragmentados e especializados. (COUCHOT, 1993. p.45).

Tendo em vista a aptidão que o plano gráfico possui em agrupar uma heterogeneidade de elementos sonoros mediante ordenamentos abstratos, não seria casual o diagnóstico de Theodor Adorno da maneira como a emancipação da parametrização sinalizaria a submissão da música à sua “organização absoluta”²¹ articulada por modelos de composição.

¹⁹ Não será gratuito que Adorno concorde com Max Weber ao dizer que o progresso do serialismo espelharia o progresso da racionalização integral da composição musical. Dispensando qualquer lógica externa a própria lei de sentido que opera no decorrer de uma peça, a escrita serial conseguiria, sem o auxílio da tonalidade, gerar uma lei de sentido auto-referencial, sem qualquer necessidade da importação de gestos injustificados pelo ponto de vista da própria operação. Elementos tradicionais da composição musical assim desencantados e desarticulados de seus usos canônicos (como altura, ritmo, dinâmica), passam agora a possuir uma relação completamente idiossincrática com a própria forma que os agenciam, dando a(o) compositor(a) uma aparente *autonomia* construtiva na medida em que este(a) constrói seus próprios critérios composicionais.

²⁰ “Essa linha descreve a gradual discretização e apropriação de alguns parâmetros do som por parte da escrita: altura, duração, dinâmica e articulação. Em suma: Dufourt nos conta a história de um modelo, o da nota musical.” DANTAS, 2008, p.554).

²¹ Segundo o autor alemão, “Com a construção integral do serialismo, teria sido concluída (*vollendet*) a progressiva racionalização da música descrita por Max Weber (ADORNO, 2003. p. 269) no seu clássico texto *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. Esta racionalização teria como característica maior seria o rompimento com

Esta integração global da diversidade sonora a sistemas pré-estipulados resultaria no que o filósofo entende como “espacialização do tempo musical” (*Verräumlichung der Zeit*), isto é, a sujeição do meio temporal, o “meio puro” (*Pures Medium*) da arte musical à determinações visuais e estáticas (ADORNO, 1988. p.386-387). Tal prática, cedendo privilégio à dimensão visual da escrita, acabaria “confundindo o mapa com a configuração da terra” (GRISEY, 1988. p.240, t.n) ao apoiar-se centralmente na atomização de parâmetros individuais, desconsiderando a *relação* entre sons e a qualidade auditiva que advém desta²².

A escrita arrisca, em última instância, “uma organização lógica prévia” (DUFOURT, 1997. p.16) que não se atualiza somente enquanto alargamento das possibilidades construtivas da composição, mas sincronicamente como reguladora que liquida o próprio horizonte investigativo do ímpeto artístico.

Em suma, a discretização agenciada pelo plano gráfico realizará o que Bensusan (2020) identifica como a “*qualquerização do singular*”, enquanto condição para a integração do elemento ao *continuum* operacional erguido pela organização abstrata.

Quando planejado, todo material - essencialmente portador de particularidades diversas e transitórias -, arrisca sua redução a um conjunto de por exemplo alturas, durações, articulações e dinâmicas: predicados igualmente visuais, atualizáveis por uma diversidade de instrumentos, podendo assim permutar estes. A *qualquerização* é, sobre tal prisma, a própria *espacialização do tempo*, a supressão da unicidade e contingência do objeto para sua integração em um dinamismo subjacente.

O espaço gráfico concebe então a *parametrização* enquanto abstração capaz de estabelecer relações pré-estipuladas entre materiais. Bem como se o espaço da ordem bidimensional se tratasse de um artifício que abstrai dos elementos sonoros vinculados, o próprio vínculo. De modo que não interessasse qualquer outra extensão do material sonoro que não uma variável que abstrai sua fenomenalidade e transforma-o em um valor, a escrita musical permite sua separação destes outros excessos não modeláveis como se estes tratassem de um empecilho - e finalmente, a disponibilização do som à automação do modelo. Esse valor não está *intrinsecamente* vinculado a cada componente que compõe uma sequência, mas, antes de

a “ligação entre fala e melodia” (WEBER, 1995. p.82), de forma semelhante ao “rompimento com instâncias da linearidade” como concebe Dufourt (1997). Segundo Safatle, o conhecido “desencantamento” weberiano se dá por meio de uma “*racionalização do material*” que “*é solidária ao abandono de todo princípio mimético na racionalidade do fato musical*”. O autor ainda nos lembra como “a música aparece como espaço privilegiado para a reflexão sobre esse tipo de racionalização devido ao seu caráter eminentemente não figurativo e resistir à conceitualização”. (SAFATLE, 2007. p.390).

²² Como ilumina o filósofo Eduardo Socha, “Assim, a radicalidade e a aporia da espacialização, na música contemporânea, decorrem da transformação do próprio meio temporal em material, da absoluta identidade do tempo com espaço” (SOCHA, 2015. p.162).

tudo, diz respeito à própria cadência, que assume a posição de material primordial e derradeiro.

Essa equivalência entre objetos diversos pode ser concebida por meio da introdução de parâmetros que permitem o tratamento de materiais como peças intercambiáveis, desde que estas sejam igualmente compatíveis com o modelo predefinido - a fôrma. Em suma, o modelo notacional introduzido pela Ars Nova permitiu a edificação de uma *relação antes mesmo do contato entre os objetos que a constituem*. Mesmo que a forma na prática serial adquira uma elasticidade em relação a seus precedentes, mesmo que seja o(a) compositor(a) que fornece para si suas próprias leis construtivas, ele(a) não deixa de relegar os materiais que não podem ser computados pela fôrma.

Pode-se observar algumas particularidades que emanam do artifício da escrita em suas instâncias que tendem a tal estagnação, na medida em que este arrisca regulamentar antecipadamente sobre quais predicados um material poderia ser experimentado, ou mesmo qualificado enquanto tal, caso não possa ser quantificado segundo as determinações universalizadas.

Toma-se como exemplo o raspar da corda de um violão com a unha: tal som não poderia ser computado pelo ordenamento tonal por não dispor de uma clareza frequencial suficiente para representá-lo no papel por meio do símbolo 'nota' - o ruído aqui simplesmente não pode ser considerado musical²³. Neste caso, pode-se observar a inclinação à uniformização que Dufourt identifica como resultante do nivelamento dos materiais a serviço do *continuum* — homogeneização esta que produz, como mencionado anteriormente, a improbabilidade da inclusão de elementos (sejam sonoros sejam formais) não previstos pela operacionalidade estipulada de antemão²⁴.

Aqui, não se trata mais da realização de funções realizáveis mediante objetos singulares. Trata-se antes do *preenchimento de uma fôrma* através de predicados *transponíveis*, tornando o material assim uma parcela de um mecanismo que articula encadeamentos entre elementos essencialmente únicos, mas acionados como elementos *quaisquer*. A

²³ Ver: MURAIL, Tristan. *The revolution of complex sounds*. Contemporary Music Review, v. 24, n. 2-3, p. 121-135, 2005.

²⁴ Vale fornecer como contra-exemplo a obra do compositor Brian Ferneyhough. Esta busca justamente tal reformulação processual contínua. Como insere o compositor inglês, "a maioria das minhas composições dos últimos quinze anos trabalham na suposição de que objetos e processos musicais não são fundamentalmente e genericamente distintos. Assim como os objetos, quando submetidos ao exame microscópico, podem ser divididos em vários sub-componentes distintos (...) os processos musicais - por assim dizer, as sombras lançadas pelos objetos no tempo - podem também surgir, como contínuos com tendências acumulativas, para substituir a função de marcador referencial de contiguidades gestuais monádicas fechadas. *Cross-fading*, trocadilhos ilusionistas e outros jogos mentais implantados intuitivamente são, portanto, encorajados em um universo onde nem a suposta espontaneidade total nem a geração de eventos locais unidimensionais obstinadamente cegas são os únicos concorrentes na corrida pela autenticidade" (FERNEYHOUGH, 1999. p.3. t.n).

autonomização da escrita (isto é, o espaço gráfico enquanto ferramenta composicional central) aparenta provocar, portanto, por uma *anonimização* do objeto sonoro, ilustrado por Dufourt quando este insere que “a violência planejadora dos estratagemas” se firma como “artifício supremo, a arte dos substitutivos”²⁵.

O preço da criação de um sistema de leis integralmente internalizado, seria a recusa de tudo aquilo que se apresentaria enquanto *outro*. Da mesma maneira, todo e qualquer som seria apreendido não segundo suas características particulares - e *propriamente fenomênicas, não representáveis sob a folha do papel* -, mas seria na verdade reduzido aos próprios parâmetros serializados.

Assim, as determinações deixariam de representar o fenômeno sonoro, mas o som representaria na verdade a abstração que é o parâmetro - o elemento construtivo central para o serialista seria desta maneira paradoxalmente a própria representação. A autonomia do método serial se trata antes de tudo de uma autonomia perante não somente uma lógica construtiva externa, mas aos excessos do próprio fenômeno sono. Como ilustra Adorno,

“Logo que domina em sua própria esfera (que é a da livre produção artística), o espírito domina tudo até a última heteronomia, até a última entidade material; começa a girar sobre si mesmo como se estivesse aprisionado e desligado de tudo quanto lhe é oposto e de cuja penetração havia recebido seu significado próprio. A plenitude perfeita da liberdade espiritual coincide com a castração do espírito” (ADORNO, 2011. p.26)

Triunfo da Imagem

Adorno atribuiu esta centralização da capacidade ‘especializadora’ da composição ao que o filósofo descreveu como uma “pseudomorfose da composição com a pintura”, sinalizando assim um “triumfo da pintura sobre a música” (ADORNO, 2001). O frankfurtiano vale-se da imagem da hegemonia dos paradigmas da pintura sob aqueles propriamente musicais²⁶. Mais uma vez, o enfoque no plano espacial, isto é, a construção mediante determinações isoláveis, representáveis e fixáveis do som, prevalecem sobre o plano temporal, sendo este

²⁵ “Tomando como paradigma seu próprio sistema semiológico de substituição, a música ocidental embarcou em seu próprio formalismo. Dessa forma, utilizou todos os recursos de um esquematismo espacial para elaborar seus procedimentos simbólicos de expressão.” (DUFOURT, 1997. p. 10). Ou mesmo Couchot quando este insere que os modelos “substituem o real ‘bruto’, originário - o real que a imagem ótica pretende representar por um real secundário, refinado, purificado no cadinho dos cálculos e das operações de formalização” (COUCHOT, 1993. p.43).

²⁶ Quando Adorno insere que a música, “por meio de intercâmbio ou de ordenações cambiantes, (perde) algo da obrigatoriedade temporal, abrindo mão da semelhança com as relações causais”, o filósofo realiza diagnóstico que perpassa uma diversidade de casos da música de concerto na altura de 1966. Não somente a música de Ligeti e Webern servem de exemplo para tal apontamento, mas o filósofo chega mesmo a abranger “as notações gráficas, em cuja invenção a jocosidade tomou parte de modo algum ilegítima, (estas) correspondem à necessidade de fixar os acontecimentos musicais de modo mais flexível e, portanto, mais exato do que os signos habituais, calibrados para a tonalidade. Elas querem algumas vezes facilitar também a improvisação” (ADORNO, 2017. pp.22, 25).

“o meio concreto de mediação do sucessivo”, permeado pelo conteúdo “qualitativo da percepção” (*Ibid*).

Desta maneira, a primazia do espaço gráfico ignoraria a descontinuidade própria entre “experiência qualitativa e objetividade cronométrica” (SOCHA, 2019), eliminando por sua vez o tempo musical enquanto experiência especialmente auditiva, e não exclusivamente fundada analiticamente, ou seja, neste contexto, visual. Para Adorno, a predominância da representação visual do som promoveria em última instância uma “concepção estática de música” (ADORNO, 2003), radicalmente alheia à elaboração auditiva.

Isso ocorre, na visão de Adorno, devido a composição no século XX passar a ser mediada primordialmente por categorias identitárias, concebendo unidades verificadas com base em determinações pontuais, como a classificação e posição que ocupa dentro de uma projeção serial.

Adorno, assim como Dufourt, sugere a possibilidade de que a *planarização* do som arrisca submeter a composição musical a uma operação que se ocupa com fatores predominantemente *extensivos*, despida de mediação por parte da dimensão subjetiva. Não à toa o filósofo aponta para o “abandono do polo subjetivo” induzido pela autonomia da representação gráfica na construção musical, o qual elimina a “articulação de relações temporais consistentes”, ou seja, relações qualitativas e intrinsecamente sonoras dos materiais. Nesta trajetória do espaço gráfico, testemunha-se um momento no qual a autonomia da representação sonora eclipsa não somente a figuração gestual, mas igualmente a própria audição²⁷.

Será sobre este prisma que o frankfurtiano fará suas conhecidas colocações pertinentes a tentativa de Stockhausen em conceber uma escrita por meio de um “*Urmaterial*”, resultando em um controle temporal que se daria de forma integralmente “planejada, disposta do alto como uma superfície visual” (ADORNO, 2003, p.630), podendo então, segundo as palavras de Luciano Berio, “cortar o tempo com a tesoura” (BERIO em: MENEZES, 2006. p.264)²⁸.

²⁷ Tal fenômeno ocorre devido ao pressuposto que preveria o parâmetro musical enquanto elemento “dotado de existência pré-analítica, *anterior à análise*, pronto a ser manipulada”, contrariamente a uma categoria que lhe é atribuída. Esta noção de parâmetro procede em última instância da “análise do complexo das qualidades do som e de suas interações” (SOCHA, 2018. p.139), ou seja, a-posteriori a escuta, e não como elemento constituinte do som. Como sintetiza Carl Dahlhaus: “Todo parâmetro individual é abstrato. Uma qualidade sonora, separada das outras, não possui existência real. Apenas o complexo possui concretude.” (DAHLHAUS, 1989, p. 253 apud SOCHA, 2018). A autonomização promovida por tais processos travaria uma experiência qualitativa do tempo “por desconhecere[m] princípios de tensão interna entre seus materiais e as disposições construtivas que dão coesão à obra”, (SAFATLE, 2018. p.62) tendendo a já mencionada uniformização do resultado sonoro. Para ilustrar a sua escuta de tais peças, Adorno testemunha que sua “força imaginativa não consegue mais acompanhá-las”, e prossegue: “nelas, não consigo mais executar, durante a audição, aquele processo de ‘compôr junto’” (ADORNO, 2018, p. 377).

²⁸ Em seu texto “...como o tempo passa...” (1996), Stockhausen expõe os preceitos teóricos das técnicas composicionais acionadas em *Zeitmaße, Gruppen für drei Orchester e Klavierstück 11*, e a sistematização de uma

Material Enquanto Excesso

Mas ocorreram outros esforços no vigésimo século que apostaram na liquidação de procedimentos tradicionais que outrora prestavam para garantir a organicidade do discurso como estratégia para a produção do ainda não experimentado. Foi este o caso do compositor estadunidense John Cage.

Diferentemente da escola serial, Cage não visou com esta negação atingir uma autonomia da escrita que produz a partir de si operações que fornecem a(o) compositor(a) maior possibilidade de autodeterminação. O compositor ansiou com esta recusa uma *liberação do som*²⁹ em detrimento do próprio arbítrio do compositor.

Se na música serial testemunha-se uma construção integral da fatura, Cage apoia-se na crença de uma ordem advinda da individualidade última do material sonoro ao buscar recusar toda e qualquer relação externa - sobretudo do sujeito. Não à toa Cage compreende que a própria arte se caracterizaria como “imitação da natureza em seus modos de operação” (CAGE, 2008, p. 56). Ou ainda que “a noção de relação tira a importância do som” (KOSTELANETZ, 2000. p. 306), isto é, que um encadeamento global sobrepõe-se aos atributos imanentes do material³⁰.

“uma nova morfologia do tempo musical”, fundamentada maiormente em hipóteses da psico-acústica juntamente a então recém descobertas concernentes às propriedades físicas do som, centralmente a *questão dos impulsos sonoros*. Tal descoberta entregaria a Stockhausen a aglutinação dos parâmetros da altura e duração, através da sua noção de *fase-duração*. Segundo Stockhausen, “é possível, desta forma, reconduzir todas as propriedades sonoras perceptíveis a um único âmbito organizador – o das sucessões de impulsos organizados no tempo” STOCKHAUSEN, 1996. p.111,142), e assim, como ilumina Socha, constituir “uma única estrutura temporal, um *continuum* que ligaria os campos perceptivos tradicionais da “duração” e da “altura”, desta forma “não haveria diferenças de natureza entre duração e altura de um som, apenas diferenças de comprimento de suas fases constitutivas (...) diferenças qualitativas entre durações e alturas são compreendidas com diferenças quantitativas. (SOCHA, 2019. p.181) Tal síntese em forma de ininterrupta “unicidade da estrutura musical” forneceria a Stockhausen “um modelo de racionalização integral do tempo musical”. O modelo de Stockhausen consiste, finalmente, na “redução de todos os componentes musicais a um único elemento conceitual: a frequência de vibrações sonoras”. (*Ibid.* p. 182). Ao equivaler parâmetros pelos mesmos tratamentos, “a obra de arte técnica se torna sem sentido, ou mesmo falsa, sempre que ignora essa não-identidade e trata o não-igual como igual, multiplicando laranjas com máquinas de escrever” (ADORNO, 2003. p. 236).

²⁹ John Cage foi um participante - seguramente o mais reputado - do que é comumente denominado como *experimentalismo*. Segundo Sun “a música experimental apresenta valores musicais que estão em oposição à música da vanguarda modernista: processos de acaso ao invés de controle total, partituras gráficas e instruções escritas ao invés de notação musical convencional, simplicidade radical ao invés de complexidade e inortodoxas exigências de interpretação ao invés das tradicionais noções de virtuosidade” (SUN, 2013. apud: PENA 2018. p.73). Como adiciona Pena, “este direcionamento artístico resultou no rompimento das fronteiras entre som e ruído, música e outras formas de arte, arte e a vida cotidiana, e, ao mesmo tempo, se mantendo distante das instituições musicais e seus valores produzindo uma música inacessível aos métodos tradicionais de análise e compreensão do fazer musical” (PENA, 2018. p.74). Para mais sobre a música experimental, ver: COWELL (1961); LUCIER (2012); HARREN (2020); NICHOLLS (1981) e WOLFF (2009).

³⁰ Não apenas encadeamentos 'internos' a forma musical, mas igualmente uma dimensão temporal 'externa', 'histórica'. Como coloca Dahlhaus, “A idéia de que o material musical é inteiramente histórico (a parte dada pela natureza é “pré-musical”) é diametralmente oposta ao postulado de John Cage. Cage quer que nos livremos do

O paradigma cageano, ao recusar parâmetros e procedimentos canônicos de organização do som, tem como horizonte negar uma relação com o elemento sonoro calcada na elasticidade de sua manipulação. Cage elabora assim *limitações auto-impostas* que buscam motivar um processo reconciliado com aquilo que é singular ao material sonoro.

Se o processo de Cage limita drasticamente sua possibilidade de determinação da diversidade sonora³¹, ele renuncia, portanto, a possibilidade de diferenciar e igualar seus materiais segundo um ordenamento pré-estipulado - de submetê-los a um sistema de determinações positivas³². Com isso Cage visa temporariamente suspender certos critérios musicais, para tanto *mobilizar* quanto *perceber* acontecimentos que seriam invisibilizados por uma norma de juízos sedimentada previamente à emergência de tais acontecimentos. Se o compositor lança mão desta espécie de apatia para finalmente desvelar modos de relação e diferenciação que tem como motor dimensões *estritamente contingênciais*. Através destes dispositivos “indeterminados”, relações musicais prometem *emergir* dos sons, diferentemente de um mecanismo que transparece seu modo abstrato de encadear mediante objetos ideais.

Este distanciamento do que regularmente se coloca como estruturado se trata igualmente de um distanciamento de si que visa liberar modos de escuta e até mesmo possibilidades de organização que se apresentariam como dissonantes para um Eu portador de determinações

fardo da tradição e liberemos os sons da música que a ela foram impostos, a fim de descobrir a natureza autêntica do que soa”. (DAHLHAUS. 2004, p.171. Apud: CARON, 2020).

³¹ O musicólogo James Pritchett distingue “acaso” e “indeterminação” na obra cageana. Para o estadunidense, o “acaso se refere ao uso de certos procedimentos randômicos no ato de composição (...) indeterminação, por outro lado, se refere à habilidade de uma peça de ser tocada de modos substancialmente diferentes – ou seja, a obra existe de uma forma tal que ao intérprete é dada uma variedade de maneiras únicas de tocá-la” (PRITCHETT, 1996). Ou ainda Valério Fiel da Costa, apontando que “Para Cage, os termos acaso e indeterminação deveriam ser distinguidos conceitualmente. O primeiro significaria que alguma operação de acaso (jogo de dados, consulta ao I-Ching etc.) foi realizada para fixar uma determinada proposta musical em uma partitura; o segundo significaria que ao intérprete é legado algum nível de liberdade para remodelar o resultado sonoro e que ‘mesmo o compositor deveria surpreender-se com ele’” (FIEL DA COSTA, 2016. p.49).

³² De exemplo toma-se *Winter Music* (1957) de Cage, onde “uma sucessão de acordes a serem juntados pelo intérprete” possuiriam “múltiplas maneiras de serem lidos”, com a peça ainda podendo “ser tocada por de um a vinte intérpretes simultaneamente, cada qual em uma página e sem sincronia fixa, multiplicando a imprevisibilidade de seu resultado sonoro. Enquanto em *Music of Changes* havia uma partitura fixa com um resultado previsível (ainda que ele tenha sido determinado ao acaso) temos em *Winter Music* propriamente um caso de indeterminação do ponto de vista cageano: o resultado é imprevisível em seus detalhes, podendo se configurar de múltiplas maneiras em performance, podendo surpreender inclusive o seu autor” (CARON em: FIEL DA COSTA, 2016. p.9).

consolidadas e objetos privilegiados³³. Compor para Cage se confunde com perceber aquilo que chega para uma esquematização integral como excessivo³⁴.

Se na situação serial o movimento *involutivo* concerne a internalização e a elaboração de leis construtivas imanentes, em Cage se trata da recuperação das dimensões *involutivas* do material sonoro mediante a negação mesmo do ato construtivo como recurso para a organização do som.

Feldman

Sensível à busca cageana de experiência auditiva centrada nas *dimensões involutivas* do material sonoro, o compositor Morton Feldman, para mobilizar tal vivência, não largará mão de procedimentos calcados em jogos posicionais como vistos na escrita serial.

A particularidade de Feldman a partir de 1970, como se busca sugerir aqui, se faz justamente na tensão entre estes dois horizontes. O paradigma de seu período tardio trata de como, apoiando-se em recursos que exploram o potencial construtivo da parametrização 'tradicional', amplificar a dimensão do material sonoro que *escapa à equivalência, à abstração*. Trata-se em última instância não do uso de dispositivos que suspendem a intenção do compositor como em Cage, mas de mecanismos de organização deliberados que ambicionam a mencionada liberação do som.

Porém Feldman acrescentará a seu horizonte de problemas ainda mais uma influência que aparenta mediar a auto suficiência do material e a autorreferencialidade da construção: o Abstracionismo Norte-Americano - sobretudo a maneira como pintores associados a este movimento³⁵ lançaram mão da *planaridade do suporte* enquanto elemento edificante na frontalização da materialidade dos elementos pictóricos³⁶.

³³ “A identificação de clímax e tensões exige funções intencionais como a memória narrativa (que organiza o desenvolvimento em ‘drama’), a atenção orientada por um *telos*, além da compreensibilidade de princípios de diferenciação e de identidade partilhados tanto pelo compositor quanto pelo ouvinte. (...) A música da imanência de John Cage, no entanto, é uma música da dissolução do Eu por não exigir nenhuma destas funções intencionais e sintéticas. Se lembrarmos que uma das funções centrais do Eu é, exatamente, ser uma unidade sintética de representações, ou seja, a instância que fornece a regra de unificação do diverso da intuição em representações de objetos, então podemos compreender como a luta de Cage contra as funções harmônicas de estruturação do material sonoro e contra os princípios de diferenciação que compõem a gramática musical era, no fundo, luta contra as funções sintáticas do Eu” (SAFATLE, 2006, p. 185-186 apud CARON, 2020, p.4).

³⁴ Vale destacar a possibilidade de uma incongruência entre o discurso de Cage e a efetivação de seu trabalho. Como aponta Caron, a obra do compositor estadunidense explícita “não uma abertura como figura central para a composição indeterminada quanto ao seu resultado” mas em última instância uma operação articulada por “meta-determinações (“regras para a ação”) que tornam possíveis a sua própria determinação sensível” (CARON, 2020, p.4).

³⁵ Pintores como Mark Rothko, Jackson Pollock, Phillip Guston, Ad Reinhardt e Barnett Newman.

³⁶ Tal *involução* da construção artística possivelmente teve sua conceitualização mais notória na 'pintura modernista', sobretudo quando refletida pelo filósofo Clement Greenberg. Para o pensador estadunidense esta arte que passa por artistas como Cézanne, Matisse, Picasso, Pollock, Rothko, para mencionar poucos, marcaria

É possível que o advento por soluções visuais engendradas mediante atributos imanentes dos materiais pictóricos por parte dos abstracionistas teria instigado Feldman à identificar tal uso do espaço planar da escrita musical no próprio procedimento serialista para atingir o imperativo da imanência sonora³⁷.

Seus mecanismos notacionais se apoiam justamente na planaridade da partitura e seus mais característicos recursos: a submissão do som à repetições, parametrizações e transposições - em última instância a retirada *temporária* do material sonoro do “tempo enquanto fluxo e passagem” (DUFOURT, 1997. p.13), inserindo-o em um eixo de organização espacial, sob a folha de papel. Ou seja, Feldman se apoiará em recursos próprios do espaço gráfico para desvelar qualidades imanentes do som - recursos que fornecem ao compositor “a possibilidade de realizar uma música não dependente de meios de continuidade linear” (KOSTELANETZ, 2000. p.81), como buscaremos demonstrar adiante³⁸.

O paradoxo reside no fato de que Feldman tardio abandonará a utilização de suas partituras gráficas e passará para o uso da notação tradicional como sua principal ferramenta para liberar o som mesmo enquanto motor da experiência auditiva, para amplificar aquilo que escapa à representação do som. Este paradoxo, esta tentativa de aproximar-se do não-conceitual mediante o conceito é, finalmente, a grande promessa do artifício da escrita como concebido por Dufourt n’*O Artificio da Escrita*.

a “autonomização” da prática pictórica por meio de uma negação das forças projetivas de modelos lastreados na mimese. Esta negação, por sua vez, amplifica sobremaneira a potencialidade inerente à materialidade dos elementos fundamentais da pintura, tais como a cor, o gesto, a tinta e, sobretudo aos olhos de Greenberg, a *planaridade* do suporte. Segundo o filósofo, os ‘modernistas’, sensíveis à tradicional contradição que animava a arte pictórica, sistematizada desde o século IV - isto é, de “afirmar a presença persistente da planaridade sob a mais vívida ilusão de espaço tridimensional” - ‘invertem’ os polos dessa contradição entre literalidade do suporte e ilusão. Como coloca o autor estadunidense, na pintura modernista “Somos levados a perceber a planaridade de suas pinturas antes mesmo de perceber o que essa planaridade contém. Enquanto diante de um grande mestre tendemos a ver o que há no quadro antes de vê-lo como pintura, vemos um quadro modernista antes de mais nada como pintura.” (GREENBERG, 1997. p.3)

³⁷ David Cline ilustra a maneira como “a visão de Feldman nas décadas de 1950 e 1960 era que a organização sequencial deveria ser evitada. Provavelmente esta foi uma lição que ele tirou da música de Anton Webern, que ele e outros compositores de seu círculo imediato ouviram como sem continuidade. Além disso, Feldman racionalizou sua estratégia em termos da tendência das progressões de se tornarem um foco de interesse. A sua preferência declarada era por um foco no ‘som em si’, uma postura que provavelmente emergiu dos seus contatos com (...) os pintores expressionistas abstratos” (CLINE, 2013. p.65). O já mencionado apontamento de Cage de que “a noção de relação tira a importância do som” não deve ser menosprezado aqui - a descontinuidade se apresenta como maneira de retirar o som de um fluxo subjacente, uma relação que o engloba. A transversalidade entre o paradigma serial (mais especificamente weberniano - “*lirismo absoluto*”) e cageano, sobretudo em relação à imanência do som, é também tratada em: SAFATLE (2015). Vale ainda mencionar a leitura que faz Dufourt a respeito da maneira como a trajetória serial tende à imanência sonora ao “romper com todos seus precedentes históricos: a voz, o tematismo e suas sobrevivências monódicas, em suma, todas as instâncias da linearidade” (DUFOURT, 1997. p.17). Não atoa compositores como Stockhausen atestam partir dos parâmetros para a “construção do som” (STOCKHAUSEN, 1996).

³⁸ John Cage elaborou sobre a influência de Webern em sua música, assim como na música de Earle Brown, Feldman e Christian Wolff em termos de provocar tal “possibilidade de fazer uma música não dependente de meios de continuidade linear” em John Cage, “Program Notes (1959),” em: KOSTELANETZ, 2000.

A atenuação da intencionalidade seria uma marca maior da diferença entre Cage e Feldman, sobretudo no período tardio deste. Aqui, a *frontalização do involutivo* se dará sobre condições não apenas precisas, como também ásperas: diferentemente de Cage, Feldman não recusará a especificação e controle de seus materiais construtivos para garantir a apreensão daquilo que lhe são próprios. As ferramentas composicionais que Feldman sedimentou ao longo de sua obra tratam na verdade de modos para sistematicamente *fixar* o sonoro sob a folha de papel, possibilitando sua sujeição a um regime de jogos posicionais, isto é, de submetê-lo a estratégias de organização fortemente (se não maiormente) visuais. Se o vigésimo século é marcado pela autodeterminação de ordens construtivas que prometem o tensionamento de práticas reificadas, Feldman explorará tal potencialidade mediante a emancipação não diretamente do som, mas da visualidade do plano gráfico.

É com o auxílio da notação tradicional com sua possibilidade de determinar altura, duração, dinâmica, instrumentação e articulação que Feldman impulsionará o paradigma cageano da visibilização de atributos sonoros que a tradição escrita recalçou, mas *mediante a própria escrita*. O compositor estadunidense trata com o seu retorno a notação tradicional do que aparenta ser a seguinte indagação: *quais são as determinações construtivas necessárias para que o material seja experimentado segundo as dimensões que escapam à sua representação?*³⁹

Buscará-se aqui demonstrar como a obra tardia de Morton Feldman possui como questão central o resplandecer não apenas do material ‘som’ mas igualmente do artifício ‘papel’ que o suporta - isto é, a explicitação de ordens espaciais das quais emergem seu tempo musical. Em última instância, é a retroalimentação entre ambos estes polos que marca sua prática.

A Fôrma

É nítida já nas primeiras peças de Feldman a negação de recursos canônicos de organização formal como estratégia para desvelar como “o tempo existe antes de metermos nossas patas nele” (FELDMAN, 2021. p.97). As suas primeiras partituras após atingir ‘maturidade artística’ (FELDMAN, 1967) - data que vai de 1950 com *projections* até 1967 com *In Search of an Orchestration* (CLINE, 2016) - são marcadas pelas suas conhecidas *grid notations*⁴⁰. Nessas notações gráficas “há apenas indicações de duração, de instrumentação, dinâmica e registro. O resto resulta de decisões do intérprete” (SAFATLE, 2015. p.14).

³⁹ Como coloca o próprio compositor em relação ao problema da provocação de uma escuta voltada ao material sonoro enquanto singularidade, “um dos problemas da harmonia funcional é que ela escuta por nós” (FELDMAN, 2021. p.40).

⁴⁰ Podendo ser traduzido como notações em grade.

Nesta primeira incursão, Feldman e suas *grids* se aproximam de Cage na tentativa de fragilizar as deliberações do compositor, almejando com isso o desbloqueio não apenas relações que transcenderiam as capacidades de síntese advindas de um repertório de técnicas construtivas por parte do compositor, mas que incluiria ainda outra dimensão ofuscada pelo artifício da escrita: os excessos produzidos pela *performance*.

De modo semelhante a Jackson Pollock (1912-1956), que antecipadamente determinava suas ações físicas e abraçava a casualidade que resultaria em manifestações visuais (ROSENBERG, 1958), Feldman parte da imagem para surpreender-se com o som. Trata-se da montagem de dispositivos cujo sentido se sedimentam sobre a especificidade de um meio (neste caso, visual) para contemplar seu resultado quando transposto para outro (sonoro). De tal forma, cada apresentação destas peças seria variada e imprevisível, sintonizando-se com o programa cageano de uma experiência estética que seja contemporânea a si mesma, que se atualize a partir de sua contingência.

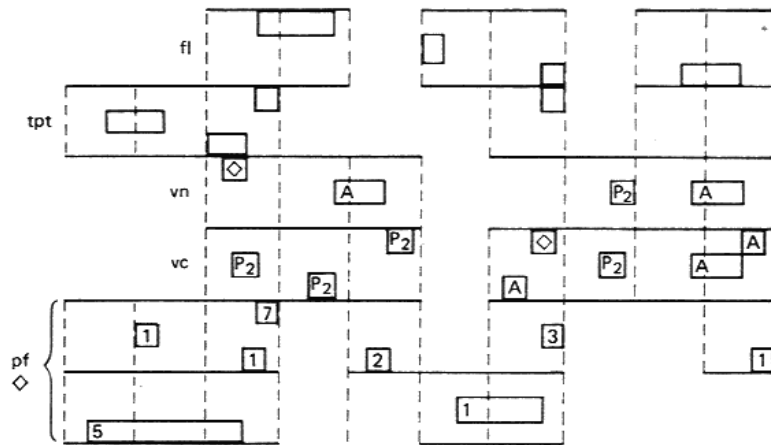
Uma 'lógica visual' como primeiro impulso irá servir como estratégia para fornecer ao compositor tanto a desejada liberação do som, quanto disposições formais insólitas⁴¹. Tal concepção de transposição de meios se manterá em sua obra posterior, mesmo abandonando esta forma de grafismo.

Outro recurso central para toda a obra de Feldman, mas já presente de maneira latente neste período inicial é a fragmentação dos acontecimentos tanto sonoros quanto visuais por meio de caixas - formando fôrmas -, operando de maneira visualmente semelhante a compassos que contêm eventos sonoros, mas com algumas distinções pontuais.

Em *Projection 1* e *Interjection IV*, por exemplo, cada caixa possui "três níveis que se referem aos registros alto, médio e baixo. O tempo, o timbre e a duração são indicados, mas a altura e a dinâmica são deixados a critério do intérprete" (ORNING, 2017). Ou seja, o compositor recicla do compasso a setorização de acontecimentos por meio de unidades visuais uniformes, mas flexibiliza o que e quando e ocorre dentro de cada setor.

⁴¹ É interessante perceber aqui a maneira como tal recurso, por um lado, não o afasta, mas o aproxima dos serialistas musicais. No serialismo, o uso da parametrização para inserir o som em uma dinâmica combinatória na verdade disponibiliza caminhos e lógicas inéditas para o compositor, distanciando-o de um solfejo sedimentado pela tradição para lhe-direcionar a itinerários disparados por um dispositivo que recusa leis externas a si. Tal feito se distancia de uma construção musical calcada em modelos pré-fixados, por mais que estas leis não pressupõem como material de base a imediaticidade do som. Por mais que por meios antagônicos (determinação x indeterminação), tanto o grafismo deste primeiro Feldman quanto o serialismo se apoiam no espaço notacional para se distanciar de modos de organização canônicos.

Figura 1 - Abertura de Projection II (1951) de Morton Feldman



Fonte/Source: Nova York: C F Peters Corporation (1951).

Esta maneira de aplicar variações diversas sobre uma unidade constante se assemelha ao procedimento caro à diversas práticas do século XX: a *serialização*. Mas a noção de serialismo aqui se aproxima mais daquela utilizada nas artes-visuais que no já mencionado serialismo musical, por mais que a aproximação destas diferentes noções de serialismo não devem ser inteiramente descartadas.

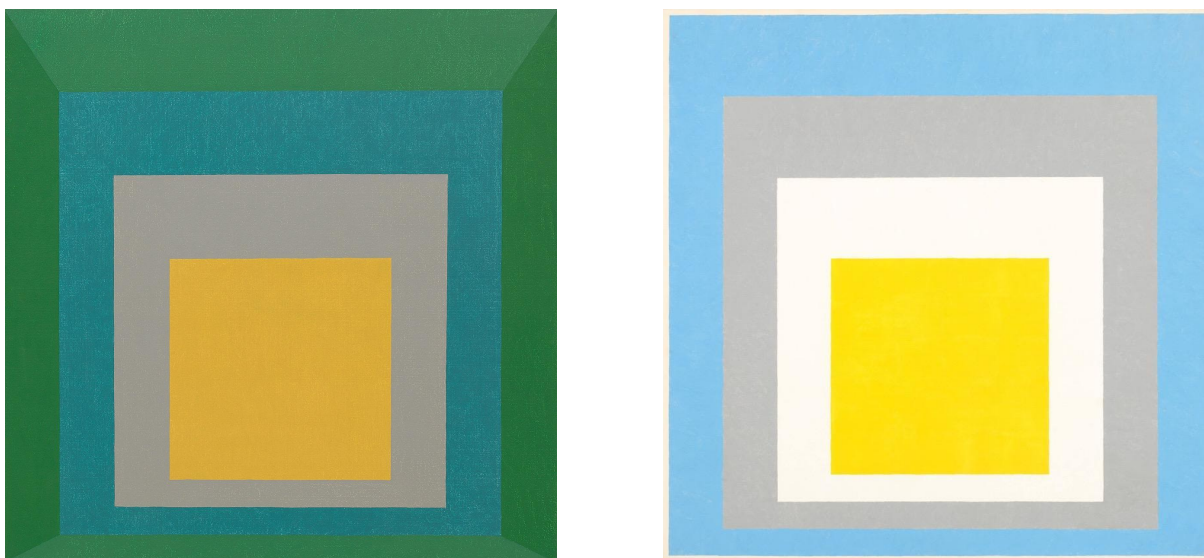
Serialismo se trata, no domínio da pintura, tal como foi desenvolvido no Impressionismo, como sendo uma sequência de imagens que se relacionam tanto pela “lógica de sua produção” como também pela similaridade do tema ou objeto retratado (GROWE, 2003). Como demonstra Bernhard Growe, a serialização aqui opera como estratégia para firmar como elemento central o que poderíamos chamar de, neste contexto, as *dimensões involutivas da pintura*.

Nas artes-visuais, comumente se lança mão da serialização de um objeto para criar o duplo movimento de coincidir a aproximação e diferenciação dos materiais apresentados. Desta maneira, cria-se uma reincidência de figuras - que pode mesmo se dar de obra para obra - que, devido a sua trivialização e subtração de narrativa subjacente, direciona o olhar para as *distinções não figurativas* entre as diversas variações do objeto, já que a figura se mantém como a mesma⁴².

⁴² O teórico ilustra tal estratégia por meio da obra tardia do pintor italiano Giorgio Morandi, “Onde, em uma série que tem um determinado grupo de recipientes como núcleo, as possibilidades de expressão se tornam apreensíveis, através de sua complementação ou redução, através da variação da visibilidade, e finalmente da variação da luz, isso acontece na complementaridade indissolúvel de forma, cor, espaço e luz (...) Aquilo que anima o mundo das coisas de suas imagens pode ser experimentado *menos nelas mesmas que em sua aparição imagética* (...) Seus olhos não separam a luz interna da externa, a visão da iluminação. As coisas se tornam igualmente um ‘ser rumo à luz’. Uma pintura que é interna e externa, uma na outra, *escapa às categorias tradicionais para a descrição dos fenômenos luminosos*. (GROWE, 2003. pp.174, 178, 180).

Toma-se de exemplo a série *Homenagem ao Quadrado* de Josef Albers (1888-1976). Neste trabalho que Albers explorou por 27 anos, o artista utiliza, invariavelmente, uma “estrutura formada por quadrados inscritos um dentro do outro” (GIANNOTTI, 2021. p.84). Com cada quadro contendo “no verso as anotações sobre as tintas usadas” (*ibid*), o pintor alemão variava de trabalho a trabalho as cores e suas ordens; o suporte utilizado, podendo ser até mesmo o verso quadro; uma gama enorme de material para o preparo da base; como por exemplo *masonite*, chegando mesmo a mesclar este com a própria tinta; como também lançava mão de uma variedade de materiais de aplicação da tinta, dentre inúmeros pincéis, espátulas, ou a própria mão (*ibid*).

Figura 2,3 - Josef Albers: Homage to the Square: Apparition (1959) (esquerda); Josef Albers: Homage to the Square: Ascending (1953) (direita)



Fonte: <https://www.guggenheim.org/artwork/173> Acesso em: 13/10/2023;
<https://whitney.org/collection/works/4079> Acesso em: 13/10/2023.

O importante a ser ressaltado é a maneira como, devido a constância e regularidade do desenho, isto é, da figura do quadrado, o receptor tem sua visão canalizada aos elementos pictóricos que dizem respeito não ao desenho, não à figura representada, mas justamente à cor, a materialidade da tinta, da gestualidade do pintor, da urdida do suporte, artifícios construtivos estes que sobrevivem à superfície do plano.

De maneira notavelmente semelhante, em estas fôrmas de Feldman, cada caixa (isto é, compasso) “tem a mesma largura” e “são alinhadas em sequências periódicas, formando uma grade, criando uma segmentação visual consistente” e a relação “entre o espaço notado representado por uma caixa na grade e a duração permanece uniforme, uma duração

constante” como observa Tom Hall. Esta uniformização acaba convidando o olho “à comparação de barras na mesma coluna (ou mesmo em posições diagonais) entre sistemas e páginas” (HALL, 2007, p.7), gerando assim orientações visuais, podendo ser verificadas no espaço gráfico como previamente demonstrado.

Tal estratégia de organizar a forma musical através do espaço gráfico não será específica a este período da produção de Morton Feldman⁴³, mas na verdade será uma constante ao longo de sua obra, mesmo com um progressivo retorno à notação tradicional, como veremos à frente.

Este manuseio do espaço gráfico, usufruído enquanto artifício que *planariza seus materiais*, isto é, que os abstrai de suas funções usuais para então introduzi-los em uma lógica construtiva recém-arquitetada, é identificado por Adorno como uma das estratégias centrais da música escrita do século XX. O alemão coloca que nestes contextos

Técnicas musicais são claramente influenciadas por pictóricas, como as chamadas informais, mas também pelas construções do tipo da de Mondrian. Muita música tende para a arte gráfica em sua notação. Esta se torna parecida com figuras gráficas autônomas, mas sua essência gráfica assume diante do compor alguma independência (ADORNO, 2017. p.21)

Tal comparação com processos advindos das artes-visuais é admitida por Feldman quando este coloca que "se você entende Mondrian, então você me entende também. No começo não tenho nada, no fim tenho tudo - como Mondrian - em vez de ter tudo para começar e nada no final (...) Acho que o grande problema é que aprendi mais com os pintores do que com os compositores".⁴⁴

Aqui é possivelmente o âmbito privilegiado para ilustrar a aproximação que Feldman fará entre o abstracionismo e o programa cageano através do programa partilhado em centralizar o material acima da lógica construtiva. A diferença entre os procedimentos é, enquanto Cage

⁴³ Sobre a centralidade que a pintura possui na cristalização da prática de Feldman, Cline insere que “é possível que as artes visuais tenham sido a verdadeira fonte de inspiração de Feldman. A sua admiração pelas obras de Piet Mondrian, que viria a promover, está documentada, e é credível supor, como fez Boulez, que o apelo visual das grades (grids) dos seus gráficos estava, para ele, ligado ao seu fascínio com desenhos geométricos do artista. Dito isto, as grades, que foram descritas como ‘emblemáticas’ do modernismo nas artes visuais, e outras estruturas retilíneas semelhantes a grades estavam certamente ‘no ar’ no mundo da pintura em que Feldman mergulhou em 1950; elas aparecem em obras deste período de Adolph Gottlieb, Barnett Newman e Ad Reinhardt, por exemplo” (CLINE, 2016. p. 79,81). O próprio compositor estadunidense chega a atestar que “o meu desejo naquele momento não estava tanto relacionado com a história da música, mas muito relacionado com a situação da pintura que estava a acontecer à minha volta. Eu estava muito mais envolvido com a imagem de uma obra do que com a criação de uma obra a partir de passagens, de variações” (FELDMAN em: ‘Around Morton Feldman: interview by Robert Ashley, New York City, March 1963’, unpublished transcript, Morton Feldman Collection, Paul Sacher Foundation).

⁴⁴ No original: If you understand Mondrian then you understand me too. In the beginning I have nothing, in the end I have everything - just like Mondrian - instead of having everything to start with and nothing in the end.(...) I think the big problem is that I have learnt more from painters than I have from composers. (FELDMAN em: PERSSON, 2002.)

enfraquece a intencionalidade por parte de quem compõe, os abstracionistas salientam a materialidade de seus elementos pictóricos através de um recurso à primeira vista contraditório, aquele da *uniformização* e *atrofia*, justamente da *equivalência* enquanto recurso para isolá-los de seus modos de aplicação cristalizados pela tradição da representação⁴⁵.

Feldman, presumivelmente tendo em vista o uso da serialização por parte dos artistas visuais, atenta como as 'quadratas' da partitura - aquelas anunciadas por Dufourt como fragmentação que assujeita o som à uma razão cronométrica e homogênea - podem paradoxalmente contribuir para o desvelamento de dimensões incessantemente sonoras e qualitativas do material.

O uso do *grid* por Feldman em suas primeiras composições requer ser salientado por ao menos duas razões. Primeiramente porque ilumina de maneira quase didática seu modo de aproximar o programa cageano dos abstracionistas por meio da imprevisibilidade e *anti-predicatividade* que o espaço gráfico pode fornecer com sua guisa de *planarizar* os materiais sonoros.

Segundo porque demonstra, para o olhar retrospectivo, como seu percurso rumo às condições formais que evidenciam a liberação do som irá passar por um processo de transfiguração para se aproximar ainda mais de seu objetivo que consiste em "não empurrar os sons por aí" (FELDMAN, 2021), ou em "projetar' sons no tempo, livres de toda retórica própria à composição" (*Ibid*, 2000. p.65).

Objeto Enquanto Suporte

O período tardio de Feldman será marcado pela sua recuperação do uso 'tradicional' da notação musical com suas especificações de métrica, altura, duração e intensidade. Contrariamente ao seu uso de notações gráficas não-ortodoxas, a partir de 1969⁴⁶ (salvo poucas exceções) a escrita de Morton Feldman não mais possuirá como ambição central "construir um dispositivo que visa produzir acontecimentos sonoros indeterminados" (SAFATLE, 2015. p.15).

⁴⁵ Lucia D'errico denomina esta ambição que visa desarticular a apreensão dos materiais construtivos como expressivos de um 'idioma' subjacente como "isolamento". Como bem observa a autora, o isolamento fornece uma suspensão da "inter-relação entre os elementos do discurso musical. Uma vez separados de um contexto significativo, tais elementos começam a instigar seu próprio monólogo autista, não narrativo e não desenvolvido". (D'ERRICO, 2018. p.114).

⁴⁶ É motivo de debate onde inicia-se precisamente o período tardio do compositor. Eberhard Blum coloca que este período "já se iniciou em 1978 com *Why Patterns?*" (BLUM, 2000), argumentando contra a data de 1984 de Sebastien Claren. Já Vladimir Safatle coloca que o período tardio de Feldman inicia-se "principalmente a partir de 1970", justamente quando o compositor demonstra o "uso da notação tradicional e de parâmetros de organização musical ausentes de suas primeiras obras, como escritura motívica e afinidades harmônicas". (SAFATLE, 2015. p.15).

Faz-se necessário antes de adentrar em sua notação tardia examinar o porquê de suas primeiras notações gráficas dos anos 50 e 60 não lhe proporcionarem a centralização do som como pretendido. Feldman percebe a maneira como a negação de categorias fossilizadas que articulam a organização musical não pode se realizar mediante uma postura isenta à materialização resultante.

De fato, não é razoável esperar que a explicitação de uma ação que deveria ser realizada (ou não realizada) por parte do instrumentista - ou mesmo por um estado de espírito que deveria se instalar ao longo da performance - resulte na autonomia daquilo que é *outro* em relação às projeções advindas do sujeito. Esta confiança estaria fadada a uma *psicologização* da elaboração musical e sua redução a um suposto comportamento por parte do indivíduo que a concebe ou executa – a reduzindo justamente ao contrário do ambicionado, condensando-a à projeções subjetivas.

Isto apoia-se em um subjetivismo no qual, primeiramente, o sujeito espontaneamente se desfaria das normas de sensibilidades que o constituem, para em seguida resultar na alforria de seu par objeto. Se assim fosse, o alargamento das possibilidades de relação com o objeto nada teria haver com uma realidade material que a situa. Esta se daria, conforme esta suposição, após o indivíduo, isoladamente, transcender suas condições materiais através da prescrição de uma conduta. Como coloca Feldman em relação a progressiva determinação e organização de seus sistemas construtivos, “eu estava interessado em liberar o som e não o *performer*”⁴⁷.

Se é possível observar em Cage uma indiferença em relação ao desdobramento musical como estratégia para atingir sínteses que recusam categorias calcadas na abstração do som, Feldman sentirá a necessidade de sistematizar uma *disposição* que *ponha em movimento uma escuta deslocada das gramáticas fundadas sobre instâncias abstratas*. Colocado de outra maneira, Feldman passará para a notação tradicional como tentativa de objetivar e *tornar audíveis* relações no domínio da imanência do som.

Como nas pinturas de Mark Rothko, Josef Albers ou nos tapetes persas que tanto o fascinavam, Feldman adere à um grau aparentemente paradoxal de homogeneidade e acima de tudo *restrição e atrofia* para “extrair diferenças lá onde víamos apenas a continuidade” (SAFATLE, 2015. p.18). Esta restrição, que viria tanto da negação de operações canônicas quanto da conservação da aparência imediata dos materiais utilizados⁴⁸ – tencionando sua

⁴⁷ FELDMAN em: entrevista com David Charlton, 1981

⁴⁸ Ver: GREENBERG (1997).

função ilusionista – promete sínteses derivadas de qualidades singulares das ferramentas em jogo.

Se o plano gráfico ocupa, segundo Dufourt, a inclinação de representar o som mediante símbolos transponíveis e assim abstraí-lo de tudo aquilo que não seja particular (DUFOURT, 1997), Feldman irá recuperar tal singularidade com o auxílio do procedimento que perpassa toda sua experimentação tardia: a noção de *simetrias truncadas (crippled symmetries)*, uma operação que aproxima drasticamente os âmbitos musicais quanto visuais (a organização visual de suas notações).

Comumente denominada como um processo de sutis deslocamentos rítmicos por meio de barras de compassos defasadas, as suas simetrias truncadas dizem respeito na verdade à toda sua obra tardia e sua busca sistemática pela “defasagem entre objeto e percepção” (SAFATLE, 2015. p.16).

Estas simetrias truncadas consistem de motivos musicais repetidos, como padrões visualmente espalhados pelo espaço gráfico. Porém, distintamente da maneira canônica da utilização de motivos, o objeto aqui é repetido e modificado, transformado não segundo um processo “variacional” caracterizado pela ornamentação de uma melodia, mas através de jogos posicionais constituindo da permutação de símbolos visuais. Ou seja, a transformação do motivo *resulta* de tais jogos - contribuindo para o desenvolvimento não-linear do motivo ao longo de todo o espaço gráfico (e, portanto, da duração da obra). A forma da obra trata assim da multiplicidade de estados de um mesmo motivo.

Com a sutilidade e descontinuidade destas variações, acoplada ao fato de tratarem de poucos objetos a serem variados, o senso de progresso e desenvolvimento linear é frustrado, acabando por “dissolver a possibilidade de se colocar julgamentos sobre as relações de identidade e diferença, um pouco como na problematização do campo cromático” (SAFATLE, 2015. p.23) dos abstracionistas.⁴⁹

O retorno à notação tradicional é fruto em última instância da sensibilização de Feldman à manifestação da diferença enquanto fruto de contradições. Como observado na *Homenagem ao Quadrado* de Albers, a contradição entre restrição ao nível de figura e variação no nível de material é o que acaba por centralizar este, e é tal estratégia que será formalizada por

⁴⁹ De forma surpreendentemente semelhante às *variantes* mahlerianas atestadas por Adorno, isto é, o ‘tema’ enquanto “conjunto qualitativo de suas diferentes variações” (SOCHA, 2018)) - tornando assim suas “figuras sempre diferentes e ao mesmo tempo idênticas” (Adorno, 2003. p. 234) -, as simetrias truncadas de Feldman se estabelecem na esfera da audição através da perseverança de seus arranjos estruturais, à medida que seus deslocamentos causam uma desorientação auditiva.

Feldman com a noção de simetrias truncadas, algo que a capacidade de controle que a notação tradicional pôde proporcionar ao compositor.

Figuras 4,5,6 - Diferentes aparições do *pattern* de For Phillip Guston (1984) de Morton Feldman

For Philip Guston
flute, percussion and piano
(1984)

Morton Feldman
(1926–1987)

$\text{♩} = 63-66$

The image displays three systems of musical notation for the piece 'For Philip Guston'. The first system includes staves for Flute (FL.), Vibraphone (VIB.), and Piano (PF.). The second system includes staves for Flute (FL.), Glockenspiel (GLOCK.), and Cymbal (CEL.). The third system includes staves for Flute (FL.), Glockenspiel (GLOCK.), and Piano (PF.). The notation is complex, featuring various rhythmic patterns, dynamic markings (e.g., ppp, f, mf), and articulations (e.g., accents, slurs). The tempo is indicated as $\text{♩} = 63-66$.

Fonte: Londres: Universal Edition (1984)

O uso de suas simetrias truncadas enquanto “maneira de articular, no mesmo movimento, diferença e repetição” (SAFATLE, 2015. p.16) é um procedimento que não pode ser devidamente compreendido se a organização visual da notação for ignorada⁵⁰. Como aponta Tom Hall, “A análise da música ocidental convencionalmente notada normalmente ignora a aparência de uma partitura na página” (HALL, 2007. p.7. t.n). Mas, quando se tem como foco o último Feldman, torna-se necessário perceber os precisos itinerários visuais que seus manuscritos revelam, bem como a maneira que estes trâmites articulam a temporalidade de seu trabalho. Afinal, o próprio compositor atesta “a proeminência quase hierárquica que atribuo ao efeito da notação na composição” (FELDMAN, 2000. p.144).

⁵⁰ “Os padrões que me interessam são concretos e efêmeros, dificultando a notação. (. . .) Embora esses padrões existam em formas rítmicas articuladas por sons instrumentais, eles também são, em parte, imagens notacionais” (FELDMAN, 2000. p.143).

Tipicamente, os manuscritos tardios de Feldman adotam uma configuração de nove compassos por sistema, os quais são espaçados de forma equidistante ao longo da página - não variando de largura segundo a barra de compasso - formando uma grade. Tal disposição confere a suas notações uma aparência uniforme imediatamente notável que “estimula a comparação dos compassos na mesma coluna (ou até mesmo em posições diagonais) entre os sistemas e as páginas” (HALL, 2007. p.7. t.n). Feldman chega mesmo a 'desenhar' esta disposição dos sistemas e compassos para posteriormente preenchê-los.⁵¹ Assim, esta *fôrma* se firma como uma restrição auto-imposta, um suporte fixado que convida o compositor a encontrar lógicas visuais que se desdobram sonoramente de maneira não-linear.

Suas composições tardias estabelecem desta maneira uma conexão evidente com as obras de notação gráfica das décadas de 1950 e 1960, nas quais cada quadrado da notação contém um evento musical relativamente independente. O compositor chega a inserir que “Eu ainda utilizo uma *grid*. Mas, agora essa *grid* abrange a notação convencional.” (VILLARS, 2006. p.153)

Mas no caso de sua obra dos anos 1970 adiante, cada compasso não mais indicará uma duração idêntica, mas na verdade irá conter, como já mencionado, uma figura, um motivo, ou como o próprio compositor coloca, um *pattern*⁵² (Feldman, 2000. p.140). Será este padrão que *sofrerá* variações emergidas de jogos combinatórios e permutativos de barras de compassos, articulações, disposições rítmicas e harmônicas centrais para sua escrita.

Vale mencionar como a utilização de padrões são sintomáticas de seu retorno à notação tradicional e com isto a uma escrita motivica. Operando como figuras tanto perceptíveis quanto percebíveis na partitura, a presença destes motivos tornará sensíveis as variâncias temporais, timbrísticas, harmônicas e orquestrais que servirão como motor da forma musical de Morton Feldman.

Em suas *grids* anteriores, por mais que a presença de uma uniformidade visual almejasse cumprir o papel de tal firmamento serial (serial no sentido das artes-visuais já mencionado - na constância de um elemento que medeia a diferença entre cada uma de suas aparições), tal constância se tratava de uma sensibilidade unicamente visual: as caixas que denominavam a duração de um evento musical.

⁵¹ Da mesma maneira que o pintor Alfredo Volpi, segundo Ladi Biezus, preparava de antemão o desenho de suas bandeirinhas “a partir dos retângulos do grid de partida” para posteriormente seguir “um caminho quase de engenheiro: deposita um par de cores dialogam entre si, os dois tons de branco que criam o fundo e forma (o arco) (...) Em seguida, após o descanso da pintura no ponto em que se encontra (duas semanas, geralmente), ele retorna à mesma, lançando, sobre esse arcabouço, três ‘notas’ musicais de cores diferentes entre si, as quais formam como que a melodia do quadro, ou um compasso dessa melodia”. BIEZUS em: AMARAL; PORTELLA FILHO. 2016. p.15-16.

⁵² Podendo ser traduzido para o português como *padrão* ou *modelo*.

Estas caixas não fixaram audivelmente a repetição e a uniformidade necessária para direcionar a escuta às qualidades almeçadas. Porém, com as caixas substituídas por motivos musicais constantes e reiterados, o elemento reiterado enquanto figura musical é audivelmente firmado. Isto demonstra a maneira como os atributos sonoros que escapam do solfejo tradicional (isto é, da transposição) - parâmetros por exemplo como timbre, textura e orquestração - assumem a posição de protagonistas na medida em que estes se manifestam *sob* uma figura constante.

Feldman ilumina, portanto, como se faz necessário a presença de um objeto reconhecível que visibiliza (ou *audibiliza*) qualidades eminentemente sonoras através da diferença entre cada aparição do *pattern*. Isto nos demonstra a maneira como parâmetros musicais referentes especificamente ao som, quando abstraídos de uma figura reconhecível, logo compreendidos enquanto elementos que seriam em-si objetos perceptíveis, não firmam em última instância um resultado propriamente transversal à inteligibilidade visual da notação⁵³. Para o isolamento audível destas qualidades (até mesmo dos jogos de permutação de parâmetros - que serão investigados adiante), fez-se necessário em Feldman a repetição e modificação de motivos.

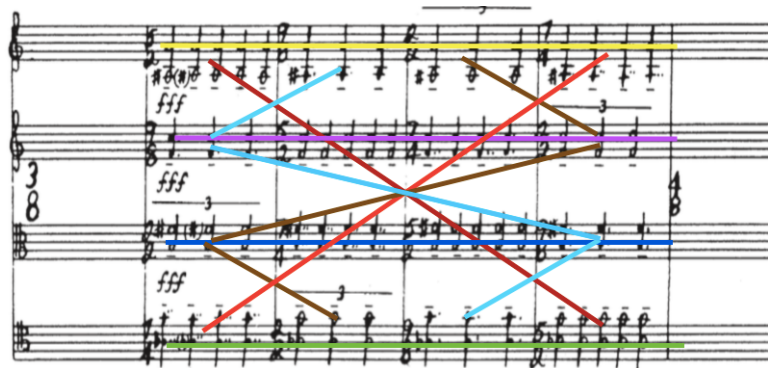
A perspicácia do compositor talvez fora de perceber, com o auxílio de seus colegas pintores, que a *atrofia* promete direcionar a percepção às qualidades materiais que escapam à equivalência. Feldman, com o intuito de devolver a música à escuta do som como protagonista, parece não resistir, mas intensificar aquilo que Adorno teria diagnosticado como a submissão da música à visualidade por meio de uma correspondência entre os domínios do tempo, da nota, e da imagem: o re-arranjo de símbolos segundo uma diversidade de operações de ordem visual - a escrita.

Em *String Quartet* (1979), Feldman irá manter uniforme uma entidade harmônica diádica para cada instrumento do quarteto de cordas (para o primeiro violino: A#-A; para o segundo violino: F-C; para a viola B-F#; para o violoncelo: Ab-G). Ou seja, cada figura harmônica seguirá uma linha horizontal.

Já na dimensão rítmica, o compositor opera com quatro figuras (1: cinco ataques de mínimas; 2: três ataques de semínimas pontuadas; 3: uma tercina de mínimas; 4: quatro mínimas duplamente pontuadas). Estas serão re-aloçadas pelas diagonais. Desta maneira, cada figura rítmica é re-apresentada com uma nova disposição harmônica, culminando em 16 compassos, cada um variando e reiterando elementos dos restantes. (figura 8)

⁵³ Da mesma maneira como Adorno observa em *...como o tempo passa...* de Stockhausen.

Figura 8 - String Quartet (1979)



Fonte: HALL, 2007. (coloração por parte do autor)

O que se obtêm, como aponta Milton Babbitt (com este se referindo originalmente ao serialismo), trata de uma equivalência entre as dimensões de harmônica, temporal e igualmente *visual*: materiais transportados – transpostos – segundo as mais diversas operações simétricas (BABBIT, 2003) - o polo sonoro emerge destas operações.

O importante aqui é ressaltar como a distribuição destes padrões é visualmente identificável, e a maneira como a largura de cada compasso é uniforme apesar das distintas fórmulas, demonstrando como o compositor selecionou estas depois de traçar já sua fôrma⁵⁴ - compassos em branco. A suas fôrmas (divisão a-priori e simétrica do espaço notacional) forneceu-lhe a criação/recognition de relações visuais para então introduzir símbolos (parâmetros) a jogos posicionais⁵⁵.

Feldman irá “verticalizar” e “horizontalizar” distintos fragmentos, e mesmo processos. Por exemplo, no truncamento de fórmulas de compassos observado em *String Quartet*, a *colagem* se dá não somente entre dois compassos sucessivos, mas se dá igualmente em compassos simultâneos, resultando em diferentes contextos rítmicos e harmônicos.

O que se clareia aqui é a maneira como Feldman lança mão de uma estratégia que consiste em repartir o fenômeno em parâmetros tradicionais, introduzir estes a jogos posicionais que

⁵⁴ Cline, ao investigar os gráficos de Feldman, aponta para “o fato de que sua estrutura baseada em grade - que ele predefiniu - lhe proporcionou maior liberdade de movimento dentro da partitura, ao compor, do que normalmente estava disponível ao trabalhar com notação mais convencional na época. Por exemplo, num lugar, ele se referiu à sua capacidade de realizar o que chamou de 'ação retrógrada' nos gráficos, e com isso provavelmente quis dizer uma capacidade de mover-se da direita para a esquerda na página durante o processo de composição” (CLINE, 2013. p.57. t.n). Ou seja, não apenas o efeito resultante, mas o processo criativo em si se apoiava em instâncias não-lineares.

⁵⁵ Como especula Cline, “Acredito que a capacidade de realizar uma ação retrógrada foi apenas um aspecto (...) que Feldman alimentou nos seus primeiros gráficos e que eventualmente lhe deu mobilidade total ao longo dos eixos horizontais e verticais das suas grades. Uma vez aperfeiçoada, esta abordagem permitiu-lhe largar símbolos em qualquer ordem, em qualquer lugar da grade ou grades em que estava a trabalhar, com cada símbolo selecionado, do primeiro ao último, podendo ser colocado em qualquer local anteriormente desocupado” (CLINE, 2013. p.57. t.n)

se dão sobre o espaço bidimensional da notação (retrogradações, permutações, processos que progridem segundo linhas verticais, que progridem segundo recorrências numéricas, divisão de processos por blocos de sistemas ou páginas) para destes jogos *emergir* um fenômeno heterogêneo. Nem o desdobramento formal nem a variância do objeto nascem maiormente do solfejo de Feldman, do acordo de um idioma, ou do gesto instrumental, mas justamente da recombinação de símbolos (na sua notação tardia, parâmetros) que se assentam sobre a folha de papel: o som surge de uma operação notacional e paramétrica.

Até mesmo unidades ou padrões extensos - chegando mesmo a constituírem seções - serão sobrepostos e defasados, como é o caso de *Bass Clarinet and Percussion* (1981).

Nesta composição, a fórmula de compasso do clarone varia ao longo de toda peça, assentando-se sob a fórmula de compasso de compasso fixa (3/4) das duas percussões. Como no exemplo extraído de *String Quartet, Bass Clarinet and Percussion* opera através de fórmula de compassos destoantes. Mas se no quarteto de cordas os instrumentos se realinham devido ao fato da permutação entre as mesmas quatro fórmulas de compasso, com nenhuma podendo ser executada antes que as restantes e assim garantindo uma duração uniforme, nesta peça para clarone e duas percussões o re-alinhamento das partes ocorre devido a equivalência da soma entre fórmulas de compasso que não se transferem para os outros instrumentos, que não se derivam da transposição. Isto permite que o compositor opere defasagens em escalas maiores.

Com quatro sistemas por páginas sendo dez destas, a peça é constituída de oito seções, cada uma contendo cinco sistemas. Desta forma, a primeira seção se inicia na página, um sistema um; a segunda na página dois, sistema dois; página três, sistema três; página quatro, sistema quatro; e na quinta página a quinta seção volta a se iniciar no primeiro sistema, marcando precisamente a metade da peça.

Como coloca Hall em relação ao truncamento seccional em *Bass Clarinet and Percussion*,

podemos observar uma relação de 1:1 entre a grade - a peça conforme ela está na página - e a estrutura da peça que é ouvida. Em um nível mais amplo, temos uma espécie de polirritmia gigante de 4:5 (ou 8:10) entre o início de cada uma das cinco seções que agrupam a peça e a transposição de sua posição na página. (HALL, 2007. p.14, t.n).

Na primeira página da peça, que contém apenas a primeira seção, o clarone e as percussões se realinham somente após quinze compassos, somando quarenta e cinco semínimas. Em todo décimo quinto compasso, o clarone tem um compasso de pausa, com as percussões iniciando cada décimo quinto compasso em uma pausa, contribuindo para a sincronia dos instrumentistas. Cada vez que este ciclo recomeça, o clarone muda a oitava de seu padrão - uma melodia composta de alturas que caminham em segundas ou maiores ou menores - e

as percussões finalmente atacam concomitantemente (é interessante observar aqui como no primeiro compasso da peça as percussões estão desalinhadas, como se estas se encontrassem no quarto deste ciclo de quinze compassos) (figura 10).

Figura 10 - Bass Clarinet and Percussion, página 1.

The image displays the first system of a musical score for Bass Clarinet and Percussion, titled "FOR HARRY SPARNAAY BASS CLARINET AND PERCUSSION." The score is written for Bass Clarinet (treble clef) and Percussion (Cymbals and Gong). The first system consists of two staves. The Bass Clarinet staff is highlighted with a green box, and the Percussion staff is highlighted with a blue box. The second system consists of two staves, with the Bass Clarinet staff highlighted in green and the Percussion staff in blue. The third system consists of two staves, with the Bass Clarinet staff highlighted in red and the Percussion staff in blue. The fourth system consists of two staves, with the Bass Clarinet staff highlighted in red and the Percussion staff in blue. The fifth system consists of two staves, with the Bass Clarinet staff highlighted in yellow and the Percussion staff in blue. The score includes dynamic markings such as "ppp" and "ppppp", and various musical notations including slurs, accents, and articulation marks.

Fonte: HALL, 2007. (coloração por parte do autor)

Na quarta página de *Bass Clarinet and Percussion*, já se observa outra dinâmica. Contendo os últimos três sistemas da terceira seção, com cada um destes contendo 9 compassos, o clarone e as percussões se realinham a cada nove compassos (cada início de sistema), somando vinte e sete semínimas. A cada nova ciclo, Feldman modifica sutilmente a disposição rítmica de cada padrão, cada motivo. (figura 11)

Figura 11 - Bass Clarinet and Percussion, página 4.

The image displays a musical score for Bass Clarinet and Percussion, page 4. The score is organized into four systems, each consisting of two staves. The top staff of each system is for the Bass Clarinet, and the bottom staff is for Percussion. The score is annotated with colored boxes: a red box highlights the first system's top staff; a blue box highlights the first system's bottom staff; a green box highlights the second system's top staff; a purple box highlights the second system's bottom staff; a yellow box highlights the third system's top staff; an orange box highlights the third system's bottom staff; a blue box highlights the fourth system's top staff; and a red box highlights the fourth system's bottom staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Fonte: HALL, 2007. (coloração por parte do autor)

Com o truncamento de padrões elevado ao nível arquitetônico, um padrão estende seu desenvolvimento enquanto outro inicia o seu, adentrando um sob o outro e recontextualizando a relação figura-fundo anteriormente posta.

Esta leitura pode até mesmo sugerir como a polirritmia, enquanto recurso contrapontístico, advém de um desalinhamento espacial no âmbito do plano gráfico no qual duas ou mais figuras distintas se convergem assimetricamente.

Se em seu primeiro quarteto de cordas observamos a permutação de entidades rítmicas entre os instrumentos, em *For Phillip Guston* (1984) para flauta, glockenspiel e piano, Feldman fará este mesmo processo, mas agora com entidades harmônicas. Com uma escala de A menor que desce diatonicamente de A para B (com o D removido) executada pelo glockenspiel, o compositor irá fragmentar esta escala e redistribuí-la pela flauta e pelo piano. Com o glockenspiel executando duas notas por compasso (no primeiro: A, G; segundo: F, E; e terceiro: C, B), o compositor irá repetir as díades de cada compasso para o seguinte no caso

do piano, e dois compassos a frente no caso da flauta. Feldman *oitava* as notas posteriores, obtendo assim intervalos de sétimas maiores e menores para a flauta e o piano.

Assim, o compositor recebe uma disposição simétrica na qual: a díade do compasso central (F-E no glockenspiel) se encontra novamente na sua diagonal superior esquerda na flauta, e na diagonal inferior direita no piano; a do primeiro compasso do glockenspiel (A-G) se encontra novamente na diagonal inferior direita no piano e na diagonal superior direita saltando para a flauta - e a inversão desta disposição para a terceira díade (C-B). (É mais provável que o compositor tenha concebido esta disposição visual antes mesmo de perceber a distância *temporal* entre a reaparição destes fragmentos) (figura 12).

Já o jogo rítmico deste trecho de *For Phillip Guston* consiste em uma permutação de duas figuras rítmicas: 1- uma pausa de mínima seguida do ataque de duas semínimas pontuadas; 2- uma pausa de semínima seguida do ataque de duas mínimas. Desta forma, o compositor realiza, horizontalmente, três combinações entre três grupos de três compassos adjacentes com estas duas figuras rítmicas (ora as invertendo, como no terceiro compasso do piano - ora sutilmente às variando, como no segundo compasso da flauta).

A disposição rítmica segue a seguinte disposição:

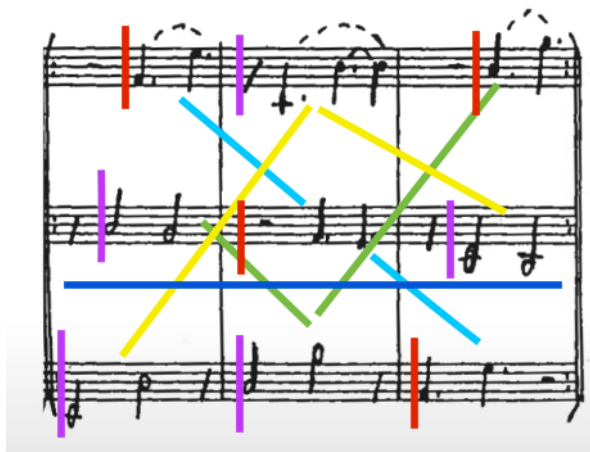
1-2-1

2-1-2

2-2-1

Com estes jogos rítmicos e harmônicos, o compositor obteve nove variações do mesmo motivo.

Figura 12 - For Phillip Guston (1984) (de cima pra baixo: flauta, glockenspiel e piano)



Fonte: Londres: Universal Edition (1984) (Coloração por parte do autor)

A re-distribuição de notas de uma mesma entidade harmônica para diferentes instrumentos, assim re-combinando quais instrumentos executam cada parte da entidade, é um recurso comumente utilizado por Feldman. Em *Routine Investigations* (1976) para oboé, trompete, piano, viola, violoncelo e contrabaixo, o compositor projeta uma entidade (F-B-Bb-C) distribuída com o B no Oboé, Bb no trompete, C na viola e F no contrabaixo. Após a pausa de um compasso (3/16), o acorde retorna re-projetado. Agora, o oboé tomará o C (antes na viola), o trompete o B (antes no oboé), a viola o F (antes no contrabaixo) e o Bb passará para o violoncelo, que não participou do primeiro ataque. O que se obtêm com esta ferramenta é uma permutação orquestral, mantendo imóvel o acorde, e obtendo variação de seu timbre mediante a recombinação dos instrumentos. Vale mencionar que cada instrumento muda a região de seu ataque, corroborando ainda mais para a alteração do mesmo acorde (figura 13).

Figura 13 - Routine Investigations (1976)

Fonte: Londres: Universal Edition (1976) (Coloração por parte do autor)

O mesmo procedimento ocorre em *Piano, Violin, Viola, and Cello* (1987). Uma entidade (B-C-A) distribuída com o A no violino, C na viola e B no violoncelo, é executada no compasso seguinte com a sua disposição sendo B no violino, A na viola e C no violoncelo, com a disposição original retornando dois compassos adiante. (figura 14)

Figura 14 - Piano, Violin, Viola, and Cello (1987)

The image shows a musical score for Piano, Violin, Viola, and Cello. The score is divided into two systems. The first system consists of three staves: Piano (top), Violin (middle), and Viola/Cello (bottom). The second system consists of two staves: Piano (top) and Cello/Double Bass (bottom). The score is annotated with colored lines: blue lines connect notes between the Violin and Viola/Cello staves; purple lines connect notes between the Piano and Violin staves; red lines connect notes between the Piano and Cello/Double Bass staves; and orange lines connect notes between the Violin and Cello/Double Bass staves. The annotations illustrate the transfer of musical motifs between instruments.

Fonte: Londres: Universal Edition (1987) (Coloração por parte do autor)

A permutação orquestral ocorre também através da transferência de um *motivo* entre instrumentos. Em *String Quartet and Orquestra* (1973). O compositor reduz um pequeno motivo (Ab, E, D#) localizado no primeiro violino. No compasso seguinte, o motivo é dividido entre o primeiro (Ab, E) com o segundo violino o completando, mas com esta última nota desta vez executada em forma de harmônio (D#). No próximo compasso, as últimas duas notas do motivo (E, D#) aparecem desta vez no trompete, com sua timbragem desta maneira sutilmente variada. (figura 15)

Feldman também atesta o seu uso de uma lógica espacial para, após construir o desenvolvimento linear de um motivo, o fragmentar em partes menores para as expor no tempo musical em ordem não-linear. Segundo o compositor, "O que eu fiz, por fim, foi mostrar um início a direto e só depois fazer outras ligações, digamos de A a Z, eu faço C a A a B a F." (FELDMAN, 2001. p.21) (figura 18)⁵⁶.

⁵⁶ Movimento retrógrado comumente encontrado em gestos do repertório serial. O que realiza Feldman, é uma retrogradação de seções, sistemas, blocos ou objetos, e não unicamente de parâmetros.

Figura 15 - String Quartet and Orchestra (1973)

The image shows a page of a musical score for Morton Feldman's 'String Quartet and Orchestra' (1973). The score is for measures 190-195. The instruments listed are Tpt. 1, Tbn. 1, Tba., Hp., I. Vtr., Vn. 1, Vn. 2, Soli, Vla, and Vcl. The Vn. 1 part is circled in purple, and the Vn. 2 part has a green hexagon around a specific note. The Tpt. 1 part is highlighted with a red box. The score is marked with a circled '190' and includes time signatures of 2/2, 3/4, 5/8, 3/4, 5/8, 3/4, and 2/2.

Fonte: Londres: Universal Edition (1973) (Coloração por parte do autor)

Figura 18 - Desenho de Morton Feldman

The image shows a hand-drawn diagram by Morton Feldman. It consists of a sequence of six boxes labeled A through F, arranged in a slightly curved line from left to right. Below the boxes, the letters B, F, A, E, C, D are written in a sequence. An arrow points from the right towards the boxes, and another arrow points from the top right towards the boxes. The diagram is drawn in a simple, sketchy style.

Fonte: FELDMAN, 2021.

Na topologia plana do espaço gráfico, reside a possibilidade inerente de 'truncar' qualquer parâmetro *fixável* sobre o plano do papel, desdobrando assim na variação constante e instável de um número reduzido de motivos. Com este modelo - ou jogo - que parte de fôrmas traçadas de antemão, Feldman compreende que a sobreposição de processos visuais resulta em uma convergência entre continuidade e defasagem no nível da audição. Seguimento no nível motivico, porém sempre modificado a partir de processualidades que chegam à escuta como não-lineares. Como coloca o compositor, seu trabalho tardio se trata de uma sistematização da noção de “reiteração. O meu trabalho é uma síntese entre variação e repetição. Contudo, posso repetir coisas que, ao circularem, variam em um aspecto” (FELDMAN, 2021. p.60).

Segundo o compositor, tal maneira de desarticular a distinção entre diferença e repetição trata de “uma exigência consciente de ‘formalizar’ uma desorientação da memória” (FELDMAN, 2000. p.137). A escolha da palavra “consciente” não deve ser pomenorizada aqui. Esta colocação demonstra a sensibilidade que o compositor possui para a maneira como tal contradição centraliza para a experiência auditiva, e não somente performática, a dimensão propriamente sonora do material. Na verdade, o que garantirá a *dureé* destes trabalhos, é a contínua vertigem entre presença e memória, instante e expectativa: é esta suspensão do tempo cadenciado, porém sem abandonar a elaboração motivica que medeia as processualidades operadas, que voltará a escuta ao involutivo. Imbricação esta que, como coloca Safatle, almeja “apreender um objeto que só se mostra através da confrontação entre dois modos contrários de organização temporal. Objeto que se apreende na intersecção entre dois impasses” (SAFATLE, 2015. p.24).

Este processo por um lado dispõe *controle* ao compositor na medida em que este determina de antemão uma distribuição de compassos e sistemas juntamente a redução radical de motivos musicais disponíveis para a construção formal - mas por outro garante *imprevisibilidade* devido a percursos visualmente regulares aplicados em diversos parâmetros que se desdobram sonoramente de modo surpreendente até mesmo para Feldman. Conforme o próprio compositor enfatiza, diante da multiplicidade de direções que desorientam a escuta, “Somente depois dos ensaios, e acompanhando a partitura, pude captar um padrão individual que cruzava de um instrumento para outro.” (FELDMAN, 2000. p.141).

Nota-se assim a perspicácia de Feldman ao empregar a notação tradicional como meio de conciliar a imprevisibilidade na performance (a sobreposição de barras de compassos assimétricas juntamente ao preenchimento não linear de cada compasso) com uma dimensão pragmática que lhe confere clareza e controle na abordagem das dimensões tempo-espaciais, propiciando sutis variações nos padrões. Afinal, “a música notada do Morty é o Morty tocando sua música gráfica” (FELDMAN; GENA, 1989), como aponta Cage.

O compositor finalmente decide partir de um suporte fixado para situar as sutis diferenciações que se dão sob este - suporte sendo no caso de Feldman tanto a fôrma que se dá sob a partitura quanto os padrões motivicos - estes justamente *suportam* e tornam audíveis a multiplicidade de processos calcados em combinações e permutações de parâmetros.

Aflora aqui uma indagação incontornável acerca da capacidade do compositor de encontrar uma abordagem pictórica que transponha o efeito do *grid* no serialismo visual, como exemplificado nas obras de Piet Mondrian ou Paul Klee. Apesar da linearidade manifesta no nível da imagem, as unidades serializadas acumulam-se de modo contrapontístico e interpolado na memória do receptor, proporcionando um efeito que Feldman aparenta buscar emular no domínio musical e em sua dinâmica temporal⁵⁷.

Figura 20-21 - Paul Klee: New Harmony (1936) (esquerda); Piet Mondrian: Composition 8 (1914) (direita)



Fonte: <https://www.guggenheim.org/artwork/2184> Acesso em: 08/10/2023;
<https://www.guggenheim.org/teaching-materials/the-great-upheaval-modern-art-from-the-guggenheim-collection/piet-mondrian> Acesso em: 08/10/2023

O contraste entre as notações gráficas do início de sua obra e a notação tradicional se ilumina aqui: esta possibilita uma repartição do fenômeno sonoro em parâmetros cambiáveis - transponíveis - que se dão sobre motivos especificados pelo compositor. A notação tradicional permitiu a Feldman a repartição discriminada de seus objetos, fornecendo-lhe com isso inúmeras recombinações e processos espacializados - não-lineares - possibilitando uma escuta que vagueia entre um som ora encadeado ora isolado.

⁵⁷ Como aponta Cline, a maneira de Feldman "preencher suas grades também não era convencional, não apenas porque era uma alternativa ao método mais tradicional de trabalhar da esquerda para a direita na página, mas também por causa dos efeitos associados. Uma delas foi que enfraqueceu a influência exercida sobre ele ao compor, por meio de sua memória, sequências específicas de sons. Além disso, ele provavelmente considerou que isso o ajudou a alcançar um estado que chamou de "sem continuidade", que envolvia a eliminação do que ele posteriormente chamou de 'continuidade de causa e efeito' de seu pensamento" (CLINE, 2013. p.65. t.n.).

O que Dufourt argumenta no *Artifício da Escrita* é que a Ars Nova, ao introduzir parâmetros suficientemente isoláveis, possibilita a emergência sonora mediante uma operação altamente notacional. A radicalização desta possibilidade, que segundo o francês se cristaliza no serialismo, nos parece encontrar um desdobramento heterodoxo e lúdico na obra tardia de Feldman. Como lembra o pensador, “o sentido da repartição inicial em parâmetros” é justamente levantar uma operação que permite a(o) compositor(a) “romper com todos seus precedentes históricos” (Dufourt, 1997. p.17) - tarefa cara ao experimentalismo, e igualmente à empreitada serial.

Com o cerne da escrita sendo a possibilidade de rearranjar elementos discretos que se assentam serenamente sobre uma superfície plana - segundo Dufourt, prática presente de maneira embrionária desde pelo menos o século XIV com a Ars Nova - seria tal indagação da potência construtiva da visualidade enquanto agente que forja acontecimentos musicais desconcertantes que caracteriza a prática serial, segundo o filósofo (DUFOURT, 1997). Tal entendimento do que seria em última instância o paradigma serial, enquanto “arte da escrita pura” (*ibid*, 1997) - levantaria questões consideráveis sobre a proximidade de Feldman - este que participa da radicalização da espacialização tanto processual quanto resultante que dispõe o espaço gráfico -, com uma corrente que foi historicamente compreendida como oposta a ele.

Aparenta se revelar uma proximidade entre Morton Feldman e tal linhagem da escrita musical com seu retorno a notação tradicional na medida em que ambos dividem um curso que tem como marca maior uma crescente "intermediação das mãos e dos olhos, na gradativa conquista do 'espaço' da notação" (*ibid*, 1997. p.9) enquanto artifício que fornece acesso não somente a alegoria do som, mas igualmente a liberação deste da, como coloca o compositor estadunidense, "minha vontade" (FELDMAN, 2000. p.8).

Se Dufourt está certo em dizer que “pretender representar o audível, a expressão mesma da interioridade em seu mistério e em seu desnudamento, parece loucura e pecado” (DUFOURT, 1997. p.11), Feldman participa de maneira heterodoxa de uma investigação que remonta, no mínimo, até o século XIV. Os gestos construtivos do compositor não deixam de partilhar traços com uma trajetória para quem “A pergunta ‘o que é criar?’ remete sempre a questão ‘o que é escrever?’” (*Ibid*, p.15) e que, com o anseio de ouvir como se fosse pela primeira vez, insiste em provocar novos usos dos olhos.

Referências

A anástrofe marxista: a qualquerização. Youtube, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=N4_KeCUZdBA;>. Data de acesso: 05/10/2023.

- ALBERS, Josef. A introdução da cor. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- ADORNO, Theodor. Filosofia da Nova Música. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ADORNO, Theodor. Teoria estética. São Paulo: Martins Fontes, 1970.
- ADORNO, Theodor. The culture industry: selected essays on mass culture, London; New York: Routledge, 2001.
- ADORNO, Theodor. Gesammelte Schriften in 20 Bänden. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986; Berlin: Directmedia-Suhrkamp [Digitale Bibliothek, CD-ROM], 2003.
- ADORNO, Theodor. The Aging of New Music. Telos, v. 1988, n. 77, p. 95-116, 1988.
- ADORNO, Theodor. A arte e as artes: primeira introdução à teoria estética. Bazar do Tempo Produções e Empreendimentos Culturais LTDA, 2017.
- AMARAL, Aracy A.; PORTELLA FILHO, Paulo. Volpi pequenos formatos: pequenos formatos-coleção Ladi Biezus. 2016.
- BABBITT, MILTON. Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants. in e Collected Essays of Milton Babbitt. Princeton: Princeton University Press, 2003.
- BLUM, Eberhard. Morton Feldman: NEITHER. Positionen Nov 2000. Review of Claren (2000). English translation by Chris Villars. 2000.
- BOULEZ, Pierre. Apontamentos de um Aprendiz. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- CAGE, John. Composition in retrospect. New York: Exact Change, 2008.
- CARON, J-P. Em torno do nominalismo estético: Cage, Adorno e a distância crítica. Revista Claves, UFPB. 2020.
- CLINE, David. The Graph Music of Morton Feldman. Cambridge University Press, 2016.
- CLINE, David. Allover Method and Holism in Morton Feldman's Graphs. Perspectives of New Music, v. 51, n. 1, p. 56-98, 2013.
- COSTA, Valério Fiel da. Morfologia da obra aberta: esboço de uma teoria geral da forma musical. Curitiba: Prismas (2016).
- COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In: Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual. Org. André Parente. Rio de Janeiro, Editora 34, 1993. p. 37-48.
- COWELL, Henry. *Henry Cowell*. Musical Autobiography. Programa de rádio emitido em 6 abr. 1961 pela WBAI FM em Nova York.
- DAHLHAUS, Carl. La Crise de L'expérimentation. Contrechamps 3, no. September 106-17, 1984.
- DAHLHAUS, Carl. Form. In: Schoenberg and the New Music: Essays by Carl Dahlhaus. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- DAHLHAUS, Carl. Essais sur la nouvelle musique. Contrechamp, Genève, 2004.
- DANTAS, Paulo. Reflexões sobre Material Musical na Composição Contemporânea: primeira etapa. ANPPOM, 2008.
- DE SOUSA, Maria de Nazaré Valente. A Evolução da Notação musical do Ocidente na História do livro até a invenção da imprensa. Tese de Doutorado. Universidade da Beira Interior, 2012.
- D'ERRICO, Lucia. Powers of Divergence: An Experimental Approach to Music Performance. Leuven University Press, 2018.
- DUFOURT, Hugues. Il dinamismo genetico del materiale musicale e il suo movimento generatore di spazio. Lucca: Musica/Realtà, 2005.
- DUFOURT, Hugues. Les paradigmes du processus et du matériau et leurs crises dans la musique occidentale. Paris: Presses universitaires de France; Cités, n. 3, 2012.

- DUFOURT, Hugues. O artifício da escrita na música ocidental. Rio de Janeiro: DEBATES-Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, n. 1, 1997.
- EARP, Lawrence. Ars nova. em: Kibler, William W. Medieval France: an encyclopedia. Volume 2 de Garland encyclopedias of the Middle Ages. Routledge, 1995.
- FELDMAN, Morton. Interview with Charles Shere (1967). Disponível em <https://www.cnvill.net/mfshere.pdf>.
- FELDMAN. Em: Interview With David Charlton - 84) Crippled Symmetry, RES: Anthropology and Aesthetics, 2; reprinted with Hat Art 60801/2, Cambridge, MA, 1981.
- FELDMAN, Morton; GENA, Peter. HCE (Here Comes Everybody). Gena and Brent (1982), p. 51-73, 1989.
- FELDMAN, Morton. Give my regard to eight street. Cambridge: Exact Change, 2000.
- FELDMAN, Morton. O futuro da música local: XXX Peripécias e desenhos. Rio de Janeiro: Numa Editora. 2021.
- FERRAZ, Silvio. Notas do caderno amarelo: a paixão do rascunho. Livre-Docente Dissertation. Universidade de Campinas, 2007.
- FERNEYHOUGH, Brian. La musique informelle. Em: *Brian Ferneyhough*, L'Harmattan-Ircam, 1999.
- FORTE, Allen. Pitch-class set analysis today. Music analysis, v. 4, n. 1/2, p. 29-58, 1985.
- FOX, Christopher. Why Experimental? Why me? In James Saunders (ed.), The Ashgate Research Companion to Experimental Music. Farnham, England; Burlington, VT: Ashgate, 2009, 7-26.
- FRANCASTEL, Pierre. Pintura e Sociedade. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- GIANNOTTI, Marco (org). Reflexões sobre a cor. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2021.
- GREENBERG, Clement. Pintura modernista. Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 101-110, 1997.
- GRISEY, Gérard. Tempus ex Machina: A composer's reflections on musical time. Contemporary music review, v. 2, n. 1, p. 239-275, 1987, p.259.
- GROWE, Bernhard. Cosidetta Realtà: a indisponibilidade do mundo (serialismo e configuração da luz nas naturezas-mortas de Giorgio Morandi). Revista USP, n. 57, p. 169-180, 2003.
- HALL, Tom. Vague relations: notational image, transformation and the grid in the late music of Morton Feldman. Current Issues in Music, v. 1, n. 1, p. 7-24, 2007.
- HARREN, Natilee. *Fluxus Forms: Scores, Multiples, and the Eternal Network*. Chicago: University of Chicago Press, 2020.
- IAZZETTA, Fernando; CAMPESATO, Lílian. Ser 'modesto' e ser moderno: o caso da música experimental. In: XXVIII Congresso da ANPPOM-Manaus/AM. 2018.
- KOSTELANETZ, Richard. Conversations avec John Cage. Paris: Syrtes, 2000.
- KOYRÉ, Alexandre. Do mundo fechado ao universo infinito. São Paulo: Forense, 2006.
- LUCIER, Alvin. *Music 109: Notes on Experimental Music*. Middletown: Wesleyan University Press, 2012.
- MACHADO, Raphael Coelho. 1842. Dicionário musical. 1a. edição. Rio de Janeiro: B. L. Garnier. (3a. edição, Paris, 1888.
- MURAIL, Tristan. *The revolution of complex sounds*. Contemporary Music Review, v. 24, n. 2-3, p. 121-135, 2005.
- NICHOLLS, David. *American Experimental Music 1890-1940*. Cambridge Cambridge University Press, 1991.
- ORNING, Tanja. Music as performance-gestures, sound and energy: A discussion of the pluralism of research methods in performance studies. Journal for Research in Arts and Sports Education, v. 1, n. 5, 2017.

- PANOFSKY, Erwin. *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1975.
- PENA, Eder Wilker Borges Pena. Experimentalismo: estética, musicologia e retroatividade conceitual. *Opus*, v. 24, n. 3, p. 71-91, set./dez. 2018.
- PERSSON, Mats. *To Be in the Silence: Morton Feldman and Painting*. Liner notes to Morton Feldman: Complete works for two pianists, with Kristine Scholz and Mats Persson. Alice label ALCD, v. 24, 2002.
- PIRES, Carlos. Alfredo Volpi e a modernização precária. *Novos estudos CEBRAP*, v. 37, p. 148, 2018.
- PRITCHETT, James. *The Music of John Cage*. Cambridge University Press, 1996.
- RATNER, Leonard. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. London/New York: MacMillan/Schirmer, 1980.
- ROSENBERG, Harold. *The American action painters*. *Art news*, v. 51, n. 8, p. 22, 1952.
- SAFATLE, V. “Destituição subjetiva e dissolução do eu na obra de John Cage”. In: SAFATLE, V.; RIVERA, T. (Org.). *Sobre arte e psicanálise*. São Paulo: Editora Escuta, 2006.
- SAFATLE, Vladimir. *Fetichismo e mimesis na filosofia da música adorniana*. Porto Alegre: Discurso, n. 37, 2007.
- SAFATLE, Vladimir. *Morton Feldman como crítico da ideologia: Uma leitura política de Rothko Chapel*. *Revista Dissertatio de Filosofia*, v. 42, p. 11-26, 2015.
- SALZSTEIN, Sônia. *Justaposição, repetição, dança*. *ARS (São Paulo)*, v. 16, p. 33-45, 2018.
- SANI, Francesco. *Morton Feldman’s Palais De Mari: a Pitch Analysis*. Morton Feldman Page, 2004.
- SIMONDON, Gilbert. *L’individuation: à la lumière des notions de forme et d’information*. S.l.: Editions Jérôme Millon, 2005.
- SOCHA, Eduardo. *Adorno e a morfologia do tempo musical de Karlheinz Stockhausen*. Em: Clovis Salgado Gontijo; José Antônio Baêta Zille. (Org.). *Os filósofos e seus repertórios*. 1ed. Belo Horizonte: Editora UEMG, v. 5, 2019.
- SOCHA, Eduardo. *Tempo musical em Theodor W. Adorno*. 2015. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- SOLOMOS, Makis. *Le devenir du matériau musical au XXème siècle*. Paris: Cahiers de philosophie du langage n.3, 1998.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. *A unidade do tempo musical*. In: MENEZES, Flo. *Música eletroacústica: história e estéticas*. Tradução de Regina Johas. São Paulo: Edusp, 1996.
- SUN, Cecilia. *Experimental Music*. In: GARRETT, Charles Hiroshi (Ed.). *The Grove Dictionary of American Music*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- ULTAN, Lloyd. *Music theory: problems and practices in the Middle Ages and Renaissance*. University of Minnesota Press, 1977.
- VELLOSO, José Henrique Padovani. *Música e técnica: reflexão conceitual, mecanologia e criação musical*. 2013. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas.

VILLARS, C. Morton Feldman Says: Selected Interviews and Lectures 1964–1987 (London: Hyphen), 2006.

WEBER, M. Fundamentos racionais e sociológicos da música. São Paulo: Edusp. 1995.

WELLMER, Albrecht. The Persistence of Modernity: essays on aesthetics, ethics and postmodernism. MIT press, 1993.

WOLFF, Christian. Experimental Music Around 1950 and Some Consequences and Causes (Social-Political and Musical). *American Music*, v. 27, n. 4, p. 424-440, 2009.