

DANIEL CARDOSO DE LIMA

**MORTON FELDMAN: entre a Superfície e
a Estrutura**

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2022

DANIEL CARDOSO DE LIMA

MORTON FELDMAN: entre a Superfície e a Estrutura

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Departamento de Música da Escola de Comunicações
e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do
título de bacharel em música com habilitação em
instrumento: Violão

Orientador: Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Lima, Daniel Cardoso de
MORTON FELDMAN: entre a Superfície e a Estrutura /
Daniel Cardoso de Lima; orientador, Silvio Ferraz Mello
Filho. - São Paulo, 2022.
48 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Departamento de Música / Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Bibliografia

1. Morton Feldman, Pintura e música. I. Mello Filho,
Silvio Ferraz. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

*“Comtemplo o rio, que corre parado, e a
bailarina de pedra que evolui.”*

Ypê, Belchior

“É possível existir um cubo instantâneo?”

A máquina do tempo, H.G. Wells

AGRADECIMENTOS

A todos que tiveram alguma relevância ao longo dos anos de estudo.

RESUMO

LIMA, Daniel Cardoso de. *Morton Feldman: entre a Superfície e a Estrutura*. 2022. 48p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Resumo: Neste trabalho serão destacados dois aspectos: a superfície e a estrutura. O primeiro se refere à influência dos expressionistas abstratos na música de Morton Feldman, neste caso, algumas pinturas do pintor americano Jasper John; o segundo é a utilização de ciclos de som e silêncio na estrutura dos padrões. A relação entre estes dois aspectos é descrita pela relação *padrão; cor; stasis e escala*.

Palavra-chave: Morton Feldman. Ciclos. Pintura e Música.

ABSTRACT

Abstract: In this work, two aspects will be highlighted: the surface and the structure. The first refers to the influence of the Abstract Expressionists on Morton Feldman's music, in this case some paintings by the American painter Jasper John; the second is the use of cycles of sound and silence in the construction of the patterns. The relationship between these two aspects is described by the relation *pattern; color; stasis* and *scale*.

Key-words: Morton Feldman. Cycles. Painting and Music.

LISTA DE FIGURAS

Fig.1 – Tapete da Anatólia.....	p.13
Fig. 2– Jasper John. Scent (1975-1976) (Fonte:www.moma.org/collection/works/64511).....	p.15
Fig. 3– Padrão vertical	p.19
Fig. 4–Padrão linear.....	p.20
Fig.5–Alteração do padrão rítmico.....	p.20
Fig.6– Expansão da moldura vertical com pausas assimétricas.....	p.20
Fig.7– Expansão da moldura vertical com pausas simétricas.....	p.21
Fig. 8– Exemplo de utilização do padrão na música <i>Crippled Symmetry</i>	p.21
Fig.9– Exemplo de utilização do padrão na música <i>Crippled Symmetry</i>	p.21
Fig. 10– Ciclo de compassos na linha do clarone.....	p.25
Fig. 11– Oitavação das notas permutadas.....	p.26
Fig. 12– Primeira parte das figuras da percussão.....	p.26
Fig. 13– Segunda parte das figuras da percussão.....	p.27
Fig. 14– Segunda parte das figuras da percussão.....	p.27
Fig. 15–Terceira parte das figuras da percussão.....	p.27
Fig. 16– Ciclo de compassos do clarone; Padrão Linear e Expansão da Moldura Vertical na percussão.....	p.28
Fig. 17– Padrão Linear com ataques fixos e variação do ciclo de silêncio.....	p.29
Fig. 18– Variação dos ciclos de silêncio com ciclos de sons fixos.....	p.29
Fig. 19– Variação dos ciclos de silêncio com ciclos de sons fixos.....	p.30
Fig. 20– Variação escindida dos ciclos de silêncio.....	p.30
Fig. 21– Padrão melódico reiterado.....	p.30
Fig. 22– <i>Expansão da moldura vertical</i> entre as reiterações do padrão melódico.....	p.30
Fig. 23– Padrão linear com alteração dos valores da pausa.....	p.31
Fig. 24– Primeira alteração do padrão linear.....	p.31

Fig. 25–Segunda alteração do padrão linear.....	p.31
Fig. 26 – Tremulo realizado pela marimba.....	p.31
Fig. 27– Alternância de durações de 1 a 7 no tímpano e na marimba.....	p.32
Fig. 28– Alternância de durações de 1 a 7 no tímpano e na marimba.....	p.32
Fig. 29– Oitavação de um conjunto de notas com alteração das durações.....	p.33
Fig. 30– Ciclos de som e silêncio cuja relação destaca os números 2,3 e 4.....	p.34
Fig. 31– Alternância de compassos no clarone.....	p.34
Fig. 32– Reiteração dos valores de duração de 1 a 7.....	p.35
Fig. 33– (<i>Em direção ao vermelho</i>) Alternância entre os padrões da seção A.....	p.37
Fig. 34– (<i>Em direção ao...</i>) Aumento do grupo de colcheias e oitavação das notas.....	p.37
Fig. 35– (<i>Em direção ao...</i>) Alteração do segundo padrão da seção A.....	p.37
Fig. 36– (<i>Em direção ao...</i>) Alteração do segundo padrão da seção A.....	p.37
Fig. 37– (<i>Em direção ao...</i>) Primeiro Padrão da seção B.....	p.38
Fig. 38– (<i>Em direção ao...</i>) Segundo padrão da seção B.....	p.38
Fig. 39– (<i>Em direção ao...</i>) Alternância entre os materiais da seção B.....	p.38
Fig. 40– (<i>Em direção ao...</i>) Grupo de 8 a 11 semicolcheias no padrão notas rápidas.....	p.39
Fig. 41– (<i>Em direção ao...</i>) primeira aparição da articulação sem ligadura e nota longa na seção C.....	p.39
Fig. 42– (<i>Breves XVI</i>) Rascunho da primeira página.....	p.41
Fig. 43– (<i>Breves XVI</i>) Interação entre os ciclos de som e sons mudos.....	p.41
Fig. 44 – (<i>Breves XVI</i>) Novo padrão de notas reiteradas	p.42
Fig.45– (<i>Breves XVI</i>)Sobreposição do padrão de notas reiteradas com o padrão de duas semicolcheias.....	p.42
Fig.46 – (<i>BrevesXVI</i>) Grupo de notas com acorde curto.....	p.43
Fig.47–(<i>Breves XVI</i>) Grupo de notas com acorde longo.....	p.43
Fig.48 –(<i>Breves XVI</i>) Permutação dos padrões utilizados ao longo da música.....	p.44
Fig. 49 –(<i>Breves XVI</i>) Plano Formal	p.44

SUMÁRIO

Introdução.....	p.10
Capítulo 1: Superfície.....	p.13
1.1 Cor	p.13
1.2 Jasper John.....	p.15
1.3 Escala e superfície	p.16
Capítulo 2: Estrutura	p.19
2.1 Padrões.....	p.19
2.1.1 Padrão vertical.....	p.19
2.1.2 Padrão linear	p.20
2.1.3 Padrão com alterações rítmicas	p.20
2.1.4 Expansão da moldura vertical	p.20
2.2 Simetria	p.21
2.2.1 Silêncio	p.22
2.2.2 Reiteração	p.23
2.2.3 Tempo não-estruturado.....	p.23
2.3 Análise da composição <i>Bass Clarinet and percussion</i> (1981)	p.24
2.3.1 Seção A.....	p.24
2.3.2 Seção B	p.27
2.3.3 Seção C	p.29
2.3.4 Seção D.....	p.30
2.3.5 Seção E	p.31
2.3.6 Seção F	p.33
2.3.7 Seção G.....	p.33
2.3.8 Seção H.....	p.34
Capítulo 3: Comentários.....	p.36
3.1 Em direção ao vermelho.....	p.36
3.1.1 Seção A.....	p.36
3.1.2 Seção B	p.37
3.1.3 Seção C	p.39
3.2 Breves XVI	p.40
3.2.1 Seção A.....	p.40
3.2.2 Seção B	p.42
3.2.3 Seção C	p.43
Conclusão.....	p.45
Referências Bibliográficas	p.47

INTRODUÇÃO

Inicialmente, é necessário explicar o título deste trabalho. A ideia do título surgiu após a leitura do artigo *Between Categories* (1969), no qual o compositor escreve a seguinte frase: “Prefiro pensar o meu trabalho como: entre categorias. Entre o tempo e o espaço. Entre a pintura e a música. Entre a estrutura musical e a sua superfície.” (FELDMAN, 1969, p.88)

Serão destacados dois aspectos desta citação: a superfície e a estrutura. O primeiro se refere à influência dos expressionistas abstratos na sua música, neste caso especificamente, em algumas pinturas do pintor americano Jasper John e os tapetes da Anatólia; o segundo é a utilização de ciclos de som e silêncio na estrutura dos padrões. A relação entre estes dois aspectos é descrita pela seguinte relação: *padrão; cor; stasis e escala*. A partir desta relação, o trabalho foi estruturado da seguinte maneira: o capítulo 1 tratará dos níveis mais altos desta relação, a saber, stasis, escala e cor; já o capítulo 2 tratará dos padrões e a sua construção, demonstrando-os através da análise da composição *Bass Clarinet and Percussion* (1981). No capítulo 3, as técnicas e concepções descritas nos capítulos anteriores serão aplicadas em duas composições autorais, de modo que os processos de escrita destas composições serão explicados e exemplificados.

Devido à dificuldade de encontrar as informações precisas sobre sua técnica e concepção, uma vez que as informações estão espalhadas em texto diferentes, se fez necessário ler vários artigos diferentes, que foram editados por B.H Friedman no livro *Give My regards to Eighth Street: collected writings of Morton Feldman* (2000). Entre os diversos textos, alguns se mostraram essenciais para entender a sua música, são eles: *Creppld Symmetry* (1981), *Between Categories* (1969), e *Vertical Thought* (1963). O primeira destaca a importância das artes visuais na sua música, destacando a influência de Mark Rothko, Jackson Pollock e outros pintores do expressionismo abstrato. Ainda, no mesmo texto, Feldman explica os padrões e a sua utilização, isto é, como os padrões são reiterados, além de destacar a relação desta com os tapetes da Anatólia. O segundo e o terceiro falam, respectivamente, sobre a concepção temporal, o tempo não-estruturado.

Além dos escritos do próprio compositor, o trabalho de Rampin fornece informações importantes sobre a música de Feldman, como, por exemplo, de que forma ele se relacionou com os pintores do expressionismo abstrato e de que forma essa influência aparece na sua música. O trabalho de mestrado de Julio Cesar Lancia, sobre minimalismo, contém um panorama histórico esclarecedor da música de concerto na Europa e Estados Unidos pós 1950.

Segundo Lancia, o experimentalismo norte-americano ou escola de Nova-York, um grupo formado por John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff e outros artistas, tinha a seguinte concepção:

“Na música experimental da Escola de Nova York, por sua vez, o compositor pode não sentir a responsabilidade de estabelecer (...) relações estruturadas. Composição, execução e audição são atividades distintas, independentes e criativas. (...). A composição sugere uma atividade com resultados sonoros. A execução não exerce a função de mero veículo para a transmissão fiel das intenções do compositor, pois não há objetivos perceptuais por parte do compositor que devam ser comunicados ao ouvinte por meio da experiência musical.” (LANCIA, 2008, p.44)

A escola de Nova-York era composta de pintores cuja influência provinha principalmente das vanguardas europeias, como, por exemplo, o cubismo e o surrealismo. Segundo Rampin, o grande problema dos pintores era:

“(...) descobrir um veículo e encontrar espaço para gêneros muito específicos de assuntos, diante da evidente exaustão dos recursos que tinham sustentado as funções tradicionais de representação da pintura.” (RAMPIN, 2008, p.11)

Ao invés de pintarem figuras, era destacado o ato de pintar, uma vez que essa pintura não tinha um objeto específico que devia ser pintado (RAMPIN, 2008, p.12). Analogamente, John Cage propunha que os sons não fossem controlados ou, em outras palavras, a não expressão da vontade de uma pessoa, como é mostrado na citação de Lancia.

“Cage prefere deixar que essas relações se desenvolvam naturalmente, “como na vida”. Através da “não-intenção”, Cage mantém as possibilidades de conexões em aberto, oferecendo desafios criativos para a escuta.” (LANCIA, 2008, p.44)

Feldman, em seu texto *Predeterminate/Indeterminate*, afirma que os compositores da escola de Nova-York faziam uma música na qual os sons eram descontrolados, uma vez que uma música que não é fixa não pode ser notada de uma maneira convencional. Esse descontrolo dos parâmetros da escrita musical cria uma música sem identidade, permitindo que a catástrofe aparecesse (FELDMAN, 1965, p.35). Segundo ele, somente

“Os sons poderiam existir em si mesmos ao soltar os elementos tradicionalmente usados para construir uma peça musical - não como símbolos ou memórias que eram memórias de outra música inicialmente.” (*Idem*, 1965, p.35)

Por oposição, o serialismo seria a vanguarda da organização, conseqüentemente, o compositor serial tinha a sua disposição um sistema que estrutura uma composição, de modo que “nessa tradição, a elaboração de uma estrutura que integra de forma orgânica todos os elementos apresentados faz parte das responsabilidades do compositor” (LANCIA, 2008, p. 44), porém, oposição é falsa, pois, no caso de Feldman, há muito ‘controle’ nas primeiras composições de notação gráfica, como será visto no tópico 2.2.1. No final dos anos 60, essa oposição não existe, uma vez que os compositores do serialismo integral utilizam processos

indeterminados enquanto compositores como Feldman e os compositores minimalistas aumentam o controle da notação (LANCIA, 2008, p.45).

CAPÍTULO 1:

SUPERFÍCIE

Este capítulo destacará os aspectos que orientam a superfície da música de Morton Feldman, isto é, a *escala* e a *stasis*. Ambos são resultado da utilização de padrões em uma seção ou a sucessão de padrões no tempo. Os padrões serão explicados no capítulo 2.

1.1 Cor

No artigo *Crippled Symmetry*, escrito em 1981, Feldman afirma que “minha música foi influenciada principalmente pelos métodos em que a cor é usada em artifícios essencialmente simples.” (FELDMAN, 1981, p.139). Esses artifícios são os padrões e, segundo o compositor (FELDMAN, 1981, p.139), padrões são cores. Os padrões se relacionam diretamente com os padrões e cores dos tapetes da Anatólia e com as pintoras de Jasper John.



Fig. 1 - Tapete da Anatólia

Esses tapetes possuem uma coloração cujas cores são matizes de uma mesma cor, resultante da distribuição irregular no tecido. Tal concepção aparece na seguinte citação:

“A escala de cores da maioria dos tapetes não urbanos parece mais extensa do que realmente é, devido à grande variação de tons de uma mesma cor (abrash) - resultado de o fio ter sido tingido em pequenas quantidades.” (FELDMAN, 1981, p.138)

Em uma conferência em Darmstadt em 1984, um dia após a estreia do Quarteto de Corda N°2 na Europa, ele explica como os tapetes da Anatólia influenciaram sua música:

“Mas uma das coisas mais interessantes sobre um belo tapete antigo em corantes vegetais naturais é que ele tem ‘abrash’. ‘Abrash’ é que você tingem em pequenas quantidades. Você não pode tingir em grandes volumes de lã. Então é o mesmo, mas ainda assim não é o mesmo. Tem uma espécie de matiz micro - tonal. (...). Se você quiser um azul muito profundo, não poderá obtê-lo no primeiro corante. Tem que ser retingido, uma e outra vez. E toda a ideia de alguém fazendo isso ao ar livre onde eu sei quanto tempo ela levou para retingir e retingir porque ela era muito exigente no timbre sobre sua tintura é algo que me influenciou.” (FELDMAN, 1984, p. 09)

Portanto, é possível afirmar, a partir destas citações, a conexão entre a concepção de cor de Morton Feldman e os tapetes turcos. Essa conexão influenciou tanto a utilização de padrões, quanto a forma e a concepção temporal da sua música.

Da mesma maneira que Morton Feldman, vários compositores se valiam da ideia da cor para compor, o que criou, conseqüentemente, um novo paradigma para a composição musical. Destacam-se, neste sentido, Edgar Varèse, Claude Debussy e Oliver Messiaen, respectivamente, o material composicional de Varèse é o som sem qualquer conceito que o unifique; os acordes sem função tonal, cuja escolha se dá pelo som do acorde e o *som-cor* e *efeito vitral*. Arnold Schoenberg e Anton Webern também organizaram algumas de suas composições pelo timbre, isto é, a melodia de timbres (*Klangfarbenmelodie*) ou, especificamente no caso de *Farben*, a coloração de acordes (*Akkordfärbungen*), na opinião de Zuben. Um exemplo importantíssimo para essa nova possibilidade é *Farben*. Nesta composição, “uma camada contínua da peça sofre mudanças gradativas na sua constituição harmônica” (ZUBEN, 2005, p. 76). Essa transformação da harmonia fundamenta a organização formal desta música, juntamente com as mudanças da cor ou da instrumentação associada a ele. Zuben faz a seguinte, afirmação sobre este assunto:

“Sobre a organização dos timbres em *Farben*, Burkhart inicia sua exposição ressaltando que as peças tradicionais orquestrais antes de Schoenberg apresentavam sempre uma mudança de instrumentação mais lenta que a mudança das alturas (...). *Farben* subverte essa ordenação ao fixar para estrutura principal da peça - a camada de acordes - mudanças de instrumentação mais rápida ou na mesma velocidade que as mudanças das alturas. Não há nenhum momento na peça em que a troca a troca de acordes é feita com permanência da mesma instrumentação.” (*Idem*, 2005, p. 81)

Segundo Zuben, as trocas de instrumentação ocorrem em um momento no qual os dois instrumentos, que tocam a mesma nota, se sobrepõem para dar continuidade ao mesmo som (*Idem*, 2005, p.82), de modo que esse processo de troca de cores ocorre por toda a música.

1.2 Jasper Johns

A música de Feldman também é influenciada por técnicas que não são tradicionalmente musicais (FELDMAN, 1981 p.149). Tais concepções surgiram a partir do contato com os pintores do expressionismo abstrato norte americano. Esse contato se iniciou na década de 1950 (FELDMAN,1981, p.146), no mesmo período em que ele conheceu John Cage, de modo que, segundo Rampin (2008, p. 19), o que o atraiu foi “a refrescante falta de interesse em saber ou presumir o seu lugar na história”. Faziam parte deste grupo de pintores Mark Rothko, Philip Guston, Franz Kline, Jackson Pollock etc.

Na sua terceira fase composicional, isto é, a partir de 1970, na qual ele abandona a notação gráfica e volta a utilizar a notação tradicional, destaca-se a influência de Jasper John. Especificamente, as pinturas nas quais o pintor utiliza padrões de cores e os repete, como, por exemplo, *Corpse and Mirror*, *Usuyuki*, *Between The Clock and The Bed*, *Scent* e *Cicada*. Feldman vê as mesmas características dos tapetes da Anatólia nestas pinturas, destacando-se o foco mutante do olho, segundo Rampin (2008, p.124).

Rampin faz a seguinte afirmação sobre Jasper John:

“O que chama a atenção em *Scent* é o fato de que uma tela que apresenta um material tão padronizado, apresenta também uma direção visual. (...). Johns desenvolve em outra série de quadros intitulados *Usuyuki* outras formas de permutação e montagem em seus quadros, sempre na busca de orientar padrões de repetição perceptíveis, porém flexíveis. Esta ambiguidade entre fixidez e flexível foi que levou Feldman a compor *Why Patterns?* e mais tarde *Crippled Symmetry*, em que é nítido o método de segmentação deste e a relação com Johns.” (Rampin,2008, p.125-126)



Fig. 2 – Jasper John. *Scent* (1975-1976)

(Fonte: www.moma.org/collection/works/64511)

Feldman faz a seguinte afirmação sobre estas pinturas: “é um misterioso tabuleiro de damas, sem desenho sistemático aparente de cores, exceto pela utilização gratuita de cores do tapete, reiterando o seu padrão simples” (FELDMAN, 1981, p.138). Ele ainda afirma que:

“as telas de John são lentes, nas quais somos guiados pelo seu olho enquanto viaja, onde a maré - um pouco diferente, um pouco a mesma - traz-me à mente o ditado de Cage de ‘imitar natureza na forma do seu funcionamento’. Estas pinturas criam tanto a concretude associada a uma arte padronizada quanto à abstração de uma poesia da qual não se sabe a origem.” (FELDMAN, 1981 p.139)

1.3 Escala e superfície

Outras duas concepções muito importantes para a música de Feldman são a *stasis* e a *escala*. Ambas também advêm do contato com os pintores e estão diretamente relacionadas na sua prática composicional. O compositor afirma que “os graus de *stasis*, encontrados num Rothko ou num Guston, foram talvez os elementos mais significativos que trouxe da pintura para a minha música” (FELDMAN, 1981, p. 149). A *stasis*, no sentido que é utilizado pelos expressionistas abstratos, significa a permanência de um presente ou imobilidade (RAMPIN, 2008, p.30).

Esta concepção se relaciona diretamente com os tapetes orientais e os seus padrões e cores, uma vez que, de forma análoga a uma pintura ou um tapete, suas composições podem ser chamadas de telas de tempo em que se coloca um pouco de música (FELDMAN, 1969, p.88). Neste sentido, pode-se dizer que ele pinta o tempo com cores, isto é, padrões: “a própria cor e o registo criaram a modelação rítmica. A cor dá forma a todos tipos de desenhos e formas. E enquanto o observo, e enquanto o ouço, simplesmente deixo-o ir” (FELDMAN, 1984, p. 18). Consequentemente, a superfície é a obsessão da sua música (FELDMAN, 1969, p.88).

Ao pintar o tempo com cores, cria-se uma escala de cores, isto é, a proporção dos objetos em uma tela, que formam a composição. De modo que, como aponta Rampin (2008, p.31), a *stasis* “é utilizada por Feldman numa relação análoga a esta apresentada na pintura, entre padrões (objeto sonoro) / temporalidade.”

A *stasis*, como é destacado por Feldman (1981, p.149), é uma ilusão de imobilidade, consequentemente, ela é uma medida do movimento em um determinado período, podendo haver mais ou menos movimento, ou seja, a *stasis* ou a *kinesis* de uma música. Especificamente nas composições de Feldman, a *stasis* ou ilusão de imobilidade é alcançada através de “procedimentos que ocultam mecanismos de arranjo da repetição variada no tempo, que por

sua vez, ocultam um desenvolvimento baseado em objetos aparentemente imutáveis é a *stasis* perseguida por Feldman” (RAMPIM, 2008, p. 35).

Na concepção de Feldman, sua música não trabalha com variação. Para ele, a variação está presente na música de Schoenberg e Beethoven (FELDMAN, 1984, p.19). Na sua concepção, a música do século XX trabalha com dois aspectos: mudança/variação e repetição/reiteração. Ele prefere as palavras mudança e reiteração para descrever o seu processo de reiteração (*idem*, p.19). Essa concepção aparece no seguinte trecho da conferência dada em Darmstadt, em 1984:

“Eu disse no início da minha palestra que eu trabalho com dois aspectos que são, para mim, característicos do século XX. Um deles é a mudança, a variação. Eu prefiro a palavra mudança. A outra é reiteração, repetição. Eu prefiro a palavra reiteração. Por isso, estou envolvido com ambos. Eu não faço uma síntese, mas eles continuam ao mesmo tempo. A mudança se torna reiteração, e a reiteração está mudando. Assim, tem estas duas coisas a acontecerem ao mesmo tempo. E não é uma dialética calculada, pois eu tenho de assistir quando isso acontece.” (*Idem*, p.19)

Ainda, em relação à *stasis* e à escala, Rampin (2008, p.66) afirma que “Superfície e Escala se confundem, somente se superfície for o meio pelo qual a escala é estabelecida. Por outro lado, a superfície vai ser gerada pelo senso totalizante da escala, e estas incumbiram-se de dar vida à *stasis*.”

Mas o que significa a superfície na música de Morton Feldman? Essa resposta está ligada com a concepção temporal desta música e é importante destacar a diferença entre ritmo e tempo (*timing* e *time*). Essa diferença aparece na seguinte citação:

“Alguém poderia pensar que a música, mais do que qualquer outra arte, exploraria o tempo. Mas será? *ritmo* - não o tempo, tem sido passado como a verdadeira coisa da música. Beethoven, em obras como a *Hammerklavier*, ilustra isto perfeitamente. Todo o mosaico, toda a justaposição de ideias acontecem no momento certo. (...).

E se Beethoven fosse adiante sem qualquer elemento de diferenciação? Teríamos tempo sem perturbação. ‘O tempo transformou-se em espaço e não haverá mais tempo’, declara Samuel Beckett. Essa declaração espantosa que induziria ansiedade em qualquer um de nós. De facto, não podemos sequer imaginar algo assim em Beethoven.” (FELDMAN, 1969, p. 87)

E essa é a diferença entre a música que tem superfície e a que não tem. Respectivamente, a primeira constrói as suas relações com o tempo e a segunda submete o tempo ao ritmo, criando uma progressão (*Idem*, 1969, p.87). Feldman descreve a música que tem uma superfície da seguinte maneira:

“Quando O’Derty diz que a superfície existe quando se constrói com o tempo, ele está muito próximo do sentido utilizado por mim - embora eu sinta que a ideia é mais deixar o Tempo ser, do que tratá-lo como um elemento composicional. Não - nem

mesmo construir com o Tempo. O Tempo deve ser deixado em paz.” (*Idem*,1969, p.85)

Desta maneira, ele diferencia uma música que trabalha com a construção - a qual, na sua opinião, se torna a metáfora para a composição musical de Machaut a Boulez (*Idem*,1969, p.83) – e a música que trabalha com a superfície. Finalizando este assunto, na música da construção, “o tempo, aparentemente, pode ser visto e não ouvido” (*Idem*,1969, p.88). De maneira análoga a uma pintura de Cézanne, a música da superfície pode ser descrita desta maneira:

“Cézanne, por outro lado, não retrocede para um mundo do tempo arcano. A construção da pintura, que poderia começar como uma ideia pictórica, desaparece, deixando poucos vestígios de um princípio de organização unificador. Em vez de nos levar uma palavra de memória, somos empurrados para algo mais imediato na sua insistência no plano do quadro.” (*Idem*,1969, p.84)

CAPÍTULO 2:

ESTRUTURA

Este capítulo mostrará como as concepções do capítulo 1 são aplicadas nas composições. Para tanto, os tipos padrões e a sua estruturação serão explicados, primeiramente, e serão exemplificados através da análise da composição *Bass Clarinet and Percussion*.

2.1 Padrões

Os padrões são compostos de som e silêncio. A importância deste tópico será abordada no tópico 2.2. Eles, os padrões, começaram a ser utilizado na composição *Why Pattern?* (1978). Esta composição é importante, pois, nela, a utilização dos padrões aparece pela primeira vez, como aponta Rampin (2008, p.115), de modo que a utilização de padrões é retomada em composições posteriores. O compositor faz a seguinte afirmação sobre esta música:

“Why Patterns? é uma composição para flauta, glockenspiel e piano composta com uma grande variedade de padrões. O trabalho é anotado separadamente para cada instrumento e não coordena até os últimos minutos da composição.” (Feldman, 1981, p.139)

No artigo *Crippled Symmetry*, os padrões são divididos da seguinte maneira: padrão vertical emoldurado pelo silêncio; padrão linear e alteração do padrão rítmico e a expansão da moldura vertical. Agora, vejamos as características de cada um deles. Além disso, esta técnica é influenciada pelas pinturas de Jasper John que utilizam reiteração de padrões de cores, como a apresentada no tópico 1.1.

2.1.1 Padrão vertical

Padrão vertical emoldurado pelo silêncio: o que caracteriza este padrão é a utilização das pausas para emoldurar um som. As pausas, neste padrão, são desiguais, criando, conseqüentemente, uma variedade rítmica sem prejudicar perda da sua simetria.

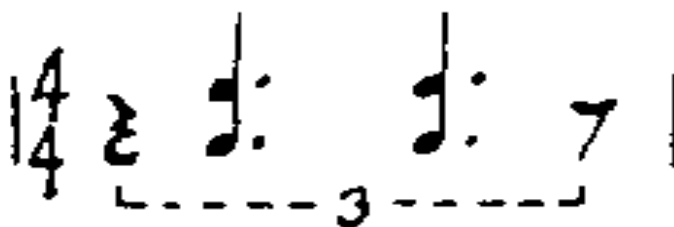


Fig. 3- Padrão vertical

2.1.2 Padrão linear

Padrão linear: a sua principal característica é a reiteração de um pulso regular com pausas breves.



Fig. 4- Padrão linear

2.1.3 Padrão com alterações rítmicas

Alteração do padrão rítmico: o que o caracteriza é a adição de um ponto de aumento em um ritmo simples, de modo que se cria uma assimetria que irá transformá-lo ao longo da sua reiteração.



Fig. 5- Alteração do padrão rítmico

2.1.4 Expansão da moldura vertical

O silêncio do *padrão vertical emoldurado pelo silêncio* também é expandido em compassos que emolduram os sons, dividindo-os entre as pausas simétricas e assimétricas, as quais estão entre som simétrico ou assimétrico.



Fig. 6- Expansão da moldura vertical com pausas assimétricas



Fig. 7- Expansão da moldura vertical com pausas simétricas

Vejamos, agora, a utilização dos padrões em um contexto musical. Os trechos serão retirados da peça *Crippled Symmetry*. Na figura 7 destaca-se a utilização do padrão linear. No trecho, as pausas aumentam gradualmente de modo que variam de uma a seis semicolcheias.



Fig. 8- Exemplo de utilização do padrão na música *Crippled Symmetry*

No trecho, que será mostrado em seguida, é possível perceber o uso da *alteração do padrão rítmico* e da *moldura de silêncio* entre os sons. Os pontos de aumento são permutados entre as quatro colcheias do padrão utilizado.

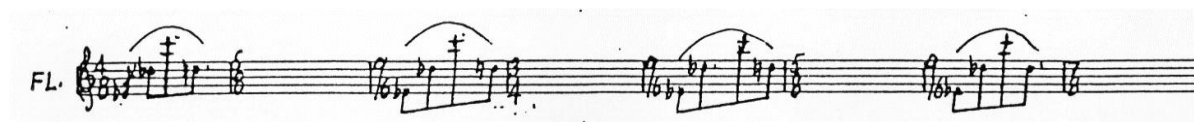


Fig. 9- Exemplo de utilização do padrão na música *Crippled Symmetry*

2.2 Simetria

Até o presente momento, os padrões foram apresentados da seguinte maneira: já foi dito que eles foram influenciados pelas pinturas de Jasper John e os tapetes da Anatólia ou Ásia menor, atual região da Turquia, e que são cores de forma análoga aos padrões de um tapete. Porém, antes de explicá-los e mostrar a sua utilização, é necessário elucidar de que modo eles se relacionam com a concepção de simetria manca (*Crippled symmetry*) de Feldman.

O que o fez questionar a concepção de simetria tradicional foi a assimetria dos tapetes da Anatólia. Em suas palavras, “Os tapetes nômades das aldeias da Anatólia não parecem estar preocupados com a precisão espelhada de uma imagem, como em outras áreas produtoras de

tapete. Os detalhes de uma imagem simétrica não são mecânicos, (...), eles são idiomáticamente desenhados.” (Feldman, 1981, p.134). Portanto, ao falar das irregularidades em um tapete, ele se refere à escala dos padrões, de modo que ele faz a seguinte afirmação sobre este assunto:

“Como aquele pequeno tapete de "azulejo" turco, é a escala de Rothko que elimina qualquer argumento sobre as proporções de uma área para outra, ou sobre o seu grau de simetria ou assimetria. A soma das partes não é igual ao todo; pelo contrário, a escala é descoberta e contida como uma imagem.” (FELDMAN, 1981, p.148-149)

Além disso, “os padrões dos tapetes foram abstraídos de símbolos, natureza ou formas geométricas - deixando pistas do mundo real.” (FELDMAN, 1981, p.139). Para concluir este assunto, a simetria ou a assimetria de um padrão está relacionada com o fato de o número do compasso ser par ou ímpar, já que essa música é resultado da reiteração de padrões que ele considera simétrico ou não (FELDMAN, 1981, p.140), de modo que, para ele, a assimetria de frases é a principal característica do desenvolvimento do século XX. Isso aparece na seguinte citação:

“Uma simetria desproporcional, seja rítmica ou em comprimentos de frase, caracteriza o desenvolvimento musical do século XX. O *spiegelbild* (imagem de espelho) de Webern, nas suas últimas obras, foi integrante do seu procedimento de doze sons e qualquer desequilíbrio tinha a ver com uma ligeira variação de distribuição rítmica ou cordal no seu espelho.” (Feldman, 1981, p.134)

2.2.1 Silêncio

A importância do silêncio está presente em toda a sua obra, desde as composições com notação gráfica, até as composições que utilizam padrões. Rampin também destaca a influência de Anton Webern e as texturas pontilhista nas composições de década de 1950 (RAMPIN, 2008, p. 91). Para exemplificar esta influência, o autor utiliza três exemplos: *Extensions 3*; *Projections 4* e *5*.

Na última, é apontada a recorrência de determinada figura através do uso de um espelhamento; nos outros dois exemplos citado por ele, é destacado o controle tanto nos sons quanto das pausas (RAMPIN, 2008, p.91-92). Essa influência também é destacada, pelo próprio compositor, na conferência dada em Darmstadt, em 1984 (FELDMAN, 1984, p. 09).

O controle das durações dos sons e pausas faz parte do controle da superfície, talvez seja neste sentido que ele faz a seguinte afirmação: “Minha obsessão com a superfície é o assunto da minha música (FELDMAN, 1969, p. 88). O que nos leva à pergunta feita por ele: “Qual seria a melhor maneira para acomodar, igualmente por um método simples, a cor musical? Padrões” (FELDMAN, 1981, p.139).

2.2.2 Reiteração

Até o presente momento, a exposição tentou relacionar os seguintes assuntos: padrões; cor; escala e *stasis*. A reiteração dos padrões está situada no começo desta relação, sendo que, a escala e a *stasis* são resultados da utilização das cores, isto é, padrões, como foi dito no capítulo 1.

Neste aspecto, é interessante retomar as palavras de Feldman em uma conferência dada em Darmstadt, 1984, que já foi citada neste texto. Nesta conferência, ele faz a relação entre reiteração e mudança, as principais características da música do século XX, na sua opinião (FELDMAN, 1984, p.19). Para ele, a reiteração de um padrão se torna mudança e ela se torna reiteração. Ao falar disso, ele enfatiza que sua preocupação, ao compor, é saber por quanto tempo um padrão deve ser reiterado, já que o aspecto mais importante de suas composições é a duração do material composicional e é a duração deste que cria a sucessão de cores, uma vez que os padrões são completos em si mesmos (FELDMAN, 1981, p.142).

“o aspecto mais interessante para mim, compondo exclusivamente com padrões, é que não há um procedimento organizacional mais vantajoso do que outro, talvez porque nenhum padrão tenha prioridade sobre os outros. A concentração composicional é unicamente em que padrão deve ser reiterado e por quanto tempo e sobre o carácter inevitável da sua transformação.” (FELDMAN, 1981, p.140)

Rampin chama a reiteração de padrões de “variação escondida”, que pode ser descrita da seguinte maneira:

“as pequenas mudanças súbitas e sutis nos materiais reiterados ao longo das suas músicas ganham a cada reaparição novos sentidos com relação à textura dos demais materiais apresentados em justaposição, ao mesmo tempo que no interior de sua constituição enquanto material harmônico, pois estes padrões não apresentam nenhuma progressão de um ao outro.” (RAMPIN, 2008, p. 37-38)

Rampin também afirma que esta reiteração tem conexão com a técnica utilizada para pintar os tapetes asiáticos, isto é, o *abrash*, método descrito no capítulo 1.

2.2.3 Tempo não-estruturado

Agora, vejamos qual é a concepção temporal desta música. No artigo *Between categories* (1969), Feldman afirma que não é um relojoeiro (FELDMAN, 1969, p. 87). Esta afirmação é importante, pois mostra qual é a temporalidade de suas composições e essa temporalidade é o *tempo não-estruturado*. Feldman está interessado no tempo que se comporta como uma fera selvagem na selva, isto é, a existência do tempo sem intervenção ou tentativa de controle (FELDMAN, 1969, p. 87).

No mesmo texto, uma conversa com Karlheinz Stockhausen é citada. Nela, o tempo é concebido de uma forma que o reduz a algo que possa ser controlado (*Idem*, 1969, p.87), como aparece na seguinte citação:

“O pulso, e a possível colocação do som em relação a ele, era a única coisa a que o compositor se podia agarrar realisticamente. O facto de o ter reduzido a um metro quadrado o fez pensar que o tempo era algo com que podia lidar e até mesmo controlar, conforme a sua vontade.” (*Idem*, 1969, p.87)

O tempo não-estruturado é explicado através da metáfora do relógio solar, ela aparece no artigo *Vertical Thoughts* e é descrita da seguinte maneira:

“O tempo em relação ao som não é diferente de um relógio de sol cuja mão enigmática viaja imperceptivelmente através da sua viagem. Se o som tem como natureza quase ser a natureza, observemos então o nosso relógio de sol naqueles momentos em que já não há sol, mas luz abundante. Paradoxalmente, nestes momentos, o tempo é indefinível. Todas as sombras partiram, deixando-nos um objeto desgastado” (FELDMAN, 1963, p. 13)

Neste sentido, o tempo é percebido como imagem e não como movimento (*idem*, 1963, p. 13). Ele conclui o raciocínio da seguinte maneira:

“o som temporal está em pleno escrutínio da luz medida, em breve se tornará o olhar fixo da melodia. Neste último caso, o tempo se paralisou no som. Há movimento - mas este tornou-se nada mais do que a respiração do próprio som.” (*idem*, 1963, p. 13)

2.3 Análise da composição *Bass Clarinet and percussion* (1981)

Bass Clarinet and percussion foi escrita em 1981, no mesmo ano do artigo *Creppled Symmetry*, e foi dedicada ao claronista e compositor holandês Harry Sparnaay. A análise será dividida em oito partes e será focada no controle da superfície, como foi exposto no tópico 2.2.1, portanto será destacado a relação entre os ciclos de som e silêncio que a formam.

2.3.1 Seção A

Nesta seção, o clarone repete um ciclo, que será destacado na figura 10, esse ciclo é repetido seis vezes. Ao longo de cada reiteração do ciclo, as notas C#, D, D# e E são permutas, sendo que, a cada recomeço, as notas são oitavadas, chegando, na última reiteração do ciclo, a uma troca de oitavas a cada nota. Esse processo ocorre seis vezes. Vejamos o exemplo da figura 11, na qual está a última repetição do ciclo. Os saltos são destacados pelos pontos azuis e o ciclo pela cor laranja.

As figuras da percussão podem ser dadas em três partes: a primeira parte contém uma defasagem entre as figuras, os ciclos de silêncio variam de duas a quatro colcheias e o ciclo de som podem ser de 3,4,5,6,8 ou 9 tempos, com um valor básico de semínima; na segunda parte,

os ataques são síncronos, em sua maioria, havendo alguns assíncronos, os ciclos de silêncio duram de 3 a 12 colcheias, ou um tempo e meio a seis tempos, e os ciclos de som variam de um a nove tempos; os ciclos de silêncio variam de um tempo e meio a três tempos e os de som variam de 1 a 3 tempos. A seguir, virão os exemplos dos trechos citados neste parágrafo, respectivamente, a figura 12 é a parte um, a figura 13 e 14 são exemplos da parte dois, e a figura 15 é o exemplo da parte 3.

Nesta seção, assim como nas outras, será destacada a recorrência dos elementos apresentados e suas respectivas ‘variações’ ao longo de um determinado trecho. É essa recorrência que cria a cor de uma seção.

FOR HARRY SPARNAAY

BASS CLARINET AND PERCUSSION

63-66

Martin Fellman

PPP

Cymbala

3 PPPPP

4

gongos

PPPPPP

deliberate breath

Fig. 10 – Ciclo de compassos na linha do clarone



Fig. 11– Oitavação das notas permutadas

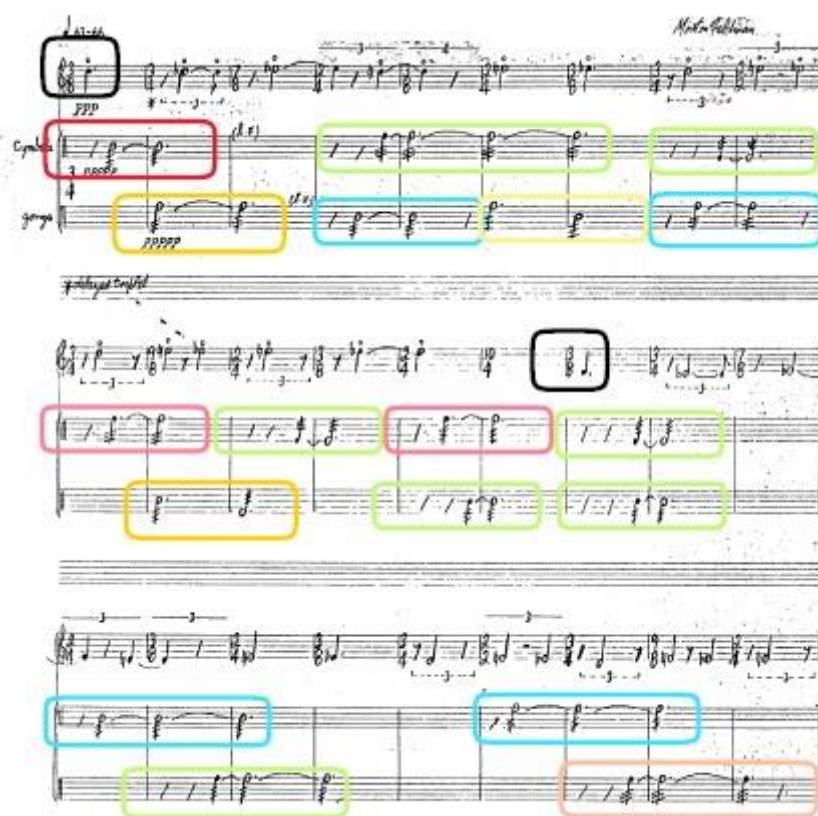


Fig. 12 – Primeira parte das figuras da percussão

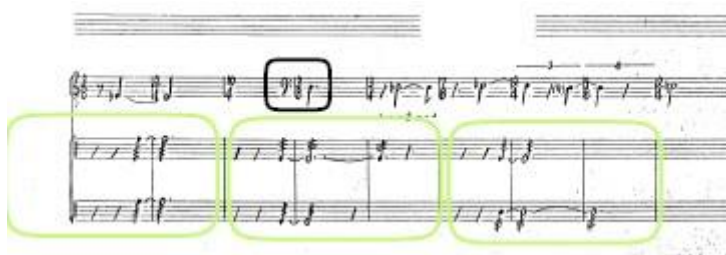


Fig. 13 – Segunda parte das figuras da percussão



Fig. 14 – Segunda parte das figuras da percussão



Fig. 15 – Terceira parte das figuras da percussão

2.3.2 Seção B

Esta seção é composta por uma camada de notas repetidas no clarone. As notas repetidas são Db, C, B, Bb e A. É possível perceber a utilização da *moldura vertical* antes da repetição

de cada nota. Também, nesta seção, um ciclo de compassos que se repete na linha do clarone, o qual será destacado pela cor azul; as pausas serão destacadas pela cor verde na figura 16. O ciclo é repetido três vezes.

The figure displays two systems of musical notation. The top system features a clarinet staff with a sequence of notes and rests, where specific measures are highlighted in green and others in blue. Below it, the percussion section includes staves for timpani (timp.) and marimba. The timpani part shows rhythmic patterns with some notes circled in red. The marimba part shows a series of rests, with some measures highlighted in purple. The bottom system continues the clarinet line and the percussion patterns, with similar highlighting and red circles used to denote specific rhythmic elements.

Fig. 16 – Ciclo de compassos do clarone; Padrão Linear e Expansão da Moldura Vertical na percussão

A percussão, o tímpano e a marimba, realizam, respectivamente, *o padrão linear* e a *expansão da moldura vertical*. As pausas serão destacadas, respectivamente, por um círculo com bordas vermelhas e um retângulo de cor roxa (figura 16). No início, tanto os ciclos de som quanto os ciclos de silêncio terão mudanças a cada reiteração, variando, respectivamente, de quatro a sete semicolcheias e quatro semicolcheias, e essa é uma das organizações das durações presentes nesta composição, isto é, uma variação escondida. Na mesma seção, aparece outra das possibilidades de variação escondida: os ciclos de som são fixos e os de pausa são alterados, o que será destacado na figura 17.

Nesta imagem, percebe-se, no primeiro sistema, a reiteração de sete semicolcheias e a alteração do número de pausas, variando de uma a nove semicolcheias. No terceiro sistema, destacado pela cor amarela, os ataques de som são reduzidos a um e as pausas variam de duas a cinco semicolcheias. Também há a alteração da figura inicial da marimba, essa alteração é

destacada pelas linhas vermelhas ao redor da figura. Neste caso, há um aumento da duração dos rulos e uma diminuição dos valores da pausa.

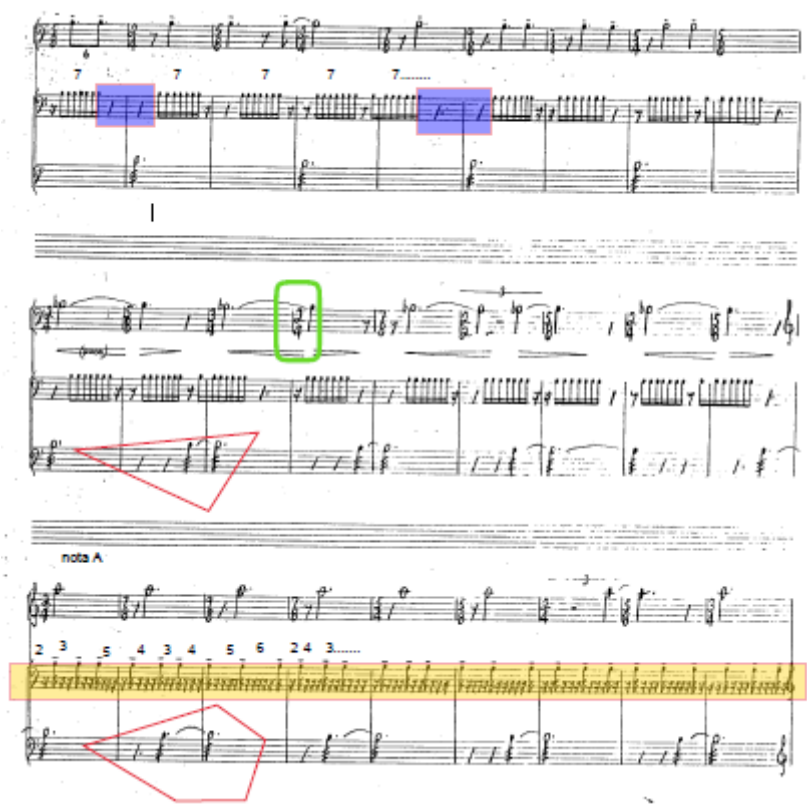


Fig. 17 – Padrão Linear com ataques fixos e variação do ciclo de silêncio

2.3.3 Seção C

O clarone, na seção 3, retoma o procedimento de oitavar as notas, porém, desta vez, as notas têm um conjunto cromático maior do que o da primeira seção. As figuras rítmicas do clarone podem ser divididas em dois tipos: uma mínima com pausas de duas, quatro ou seis semicolcheias (fig. 18); semínima pontuada com pausa de uma, duas ou quatro semicolcheias (fig. 19). Esse é o tipo de variação escondida que foi descrito no tópico anterior.

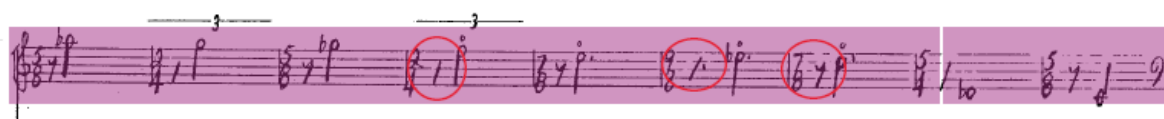


Fig. 18 – Variação dos ciclos de silêncio com ciclos de sons fixos

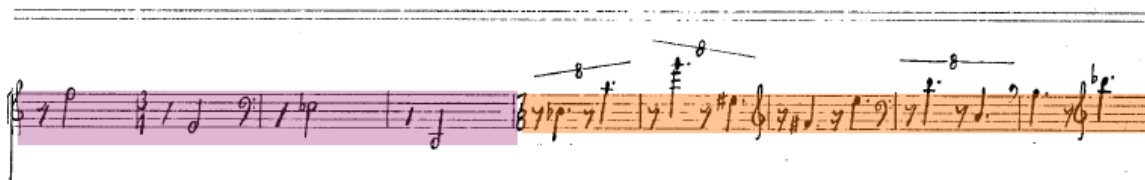


Fig. 19 – Variação dos ciclos de silêncio com ciclos de sons fixos

O ritmo dos xilofones também utiliza a organização rítmica destacada no tópico anterior. Os acordes em colcheia, destacadas pela cor verde, são separados por pausa de colcheia, semínima, semínima pontuada e mínima (fig. 20).



Fig. 20 – Variação escindida dos ciclos de silêncio

A meu ver, esses ciclos são permutados, criando uma ilusão de imobilidade, como foi destacado no 1.2, porém não é possível afirmar que este procedimento composicional era usado sistematicamente em suas composições. A palavra permutação, no texto *Creplled Symmetry*, aparece para mostrar as possibilidades de organização rítmica de um padrão formado por uma quiáltera de cinco notas (FELDMAN, 1981, p. 142).

2.3.4 Seção D

Nesta seção, o clarone reitera um padrão que é alterado tanto pela *expansão da moldura vertical* quanto pelas quiálteras que mudam a sua duração (fig. 22). Este padrão é formado por um fragmento melódico (fig.21).



Fig. 21 – Padrão melódico reiterado



Fig. 22 – *Expansão da moldura vertical* entre as reiterações do padrão melódico

O tímpano, em um primeiro momento, realiza o *padrão linear*. Neste caso, repete-se sete semicolcheias ao mesmo tempo que as pausas são alteradas com valores de uma a dez semicolcheias, como está exemplificado na figura 23. As pausas são destacadas pelo círculo vermelho.



Fig. 23 – Padrão linear com alteração dos valores da pausa

Este padrão é alterado duas vezes na mesma seção. Na primeira vez, os ciclos de som e silêncio são diminuídos, respectivamente, para duas colcheias e quatro semicolcheias (figura 24); na segunda vez, os ciclos são reduzidos para uma semicolcheia e o conjunto numérico de um a cinco é permutado nos ciclos de silêncio (figura 25).

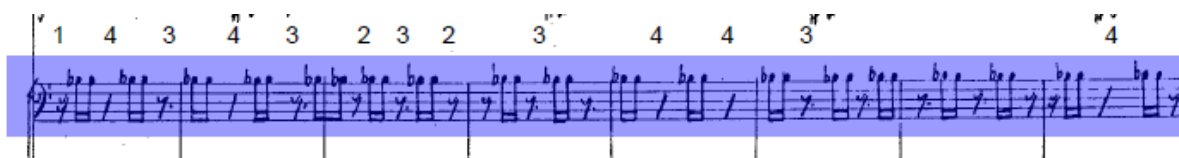


Fig. 24 – Primeira alteração do padrão linear

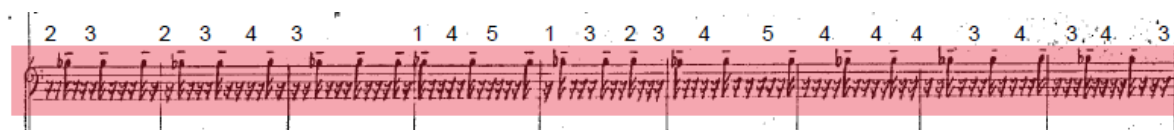


Fig. 25 – Segunda alteração do padrão linear

A marimba realiza um tremulo que utiliza valores de três ou quatro semínimas e as pausas de semínima ou semínima pontuada, podendo ser repetidas ou não (figura 26). Como foi destacado no tópico 2.3., é a recorrência do padrão e do conjunto de notas associados a ele que cria a cor da seção.

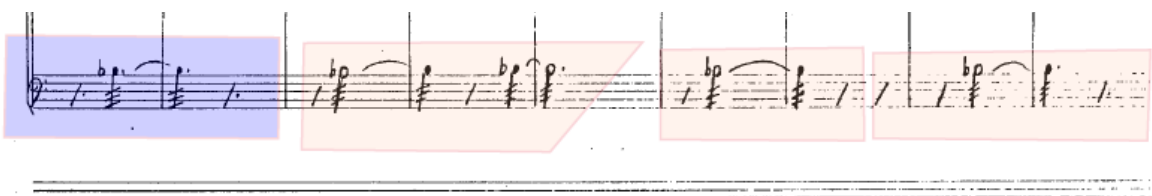


Fig. 26 – Tremulo realizado pela marimba

2.3.5 Seção E

Nesta seção, a percussão utiliza um conjunto valores de um a sete. Estas durações são divididas, respectivamente, no tímpano e na marimba de seguinte maneira: no segundo sistema

da figura 27 são utilizadas durações de três e quatros tempos com pausas de semínima; no terceiro sistema as durações são alteradas para cinco e seis tempos, mantendo a pausa de semínima; nos sistemas quatro e cinco, as durações utilizadas alternam os valores de cinco, seis e sete com uma pausa de semínima; no último sistema desta seção, os valores do primeiro sistema são retomados; a marimba utiliza as durações que foram apresentadas pelo tímpano, como será visto nas figuras 27 e 28, utilizando o mesmo processo realizado tímpano.



Fig. 27 – Alternância de durações de 1 a 7 no tímpano e na marimba

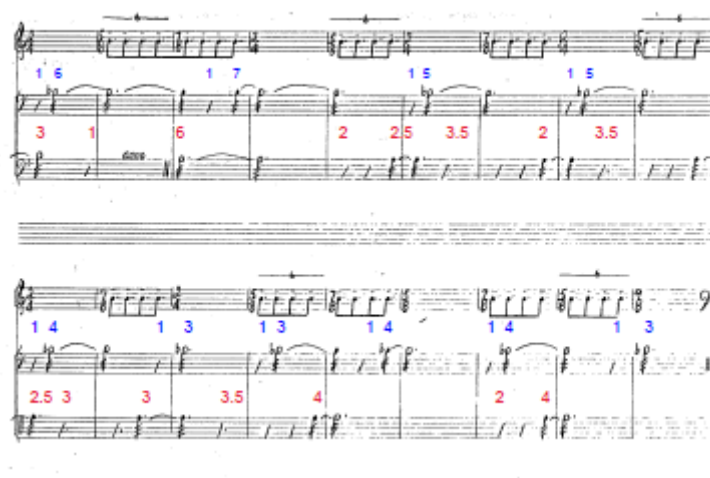


Fig.28 – Alternância de durações de 1 a 7 no tímpano e na marimba

O clarone faz a reiteração da nota B, valendo-se das quiálteras e *expansão da moldura de silêncio* para aumentar a permanência da nota B na seção, o que pode ser visto na figura 27 e 28.

2.3.6 Seção F

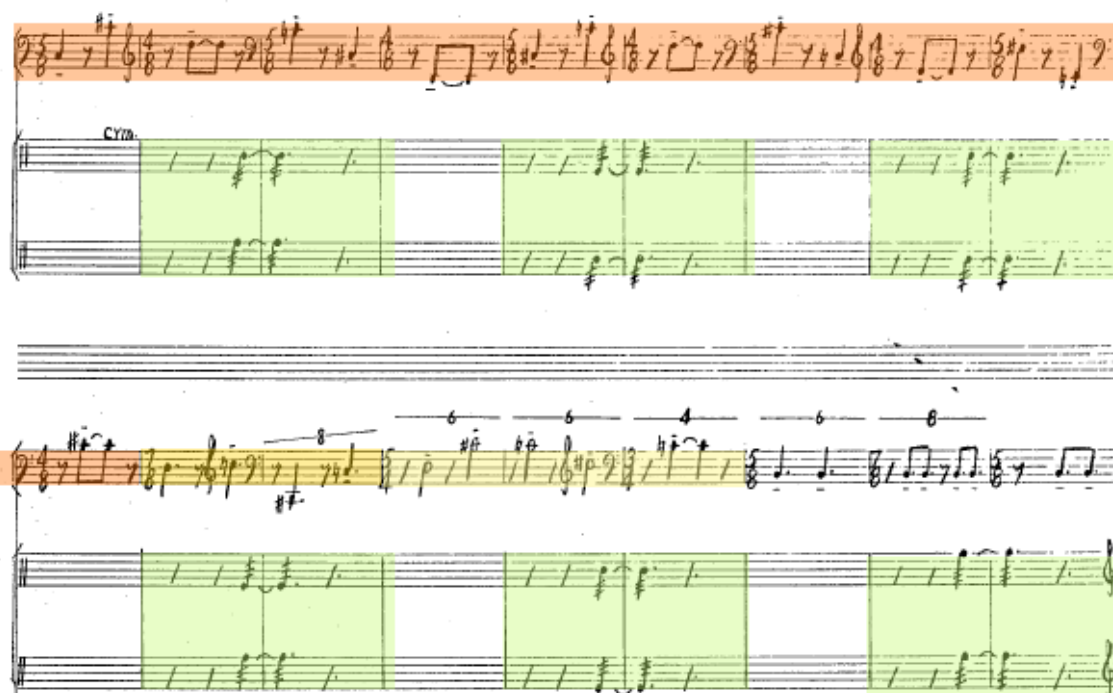


Fig. 29 – Oitavação de um conjunto de notas com alteração das durações

As notas C, C# e D são reiteradas pelo clarone, utilizando as trocas de oitavas que foram descritas na seção A. Destacado pela cor laranja, as durações de semínima e pausa de colcheia são repetidas; o retângulo amarelo mostra que a semínima ganha um ponto de aumento, mantendo a pausa de colcheia e, finalizando o processo de reiteração, o mesmo padrão ganha mais uma colcheia e vira uma mínima com uma pausa de colcheia. Simultaneamente, o prato e o gongo reiteram o padrão destacado pela cor verde.

2.3.7 Seção G

Mais uma vez, o clarone reitera a nota B, alterando-a com uma pausa ou quiáltera. Neste caso, os ciclos de som e silêncio são formados, respectivamente, por mínimas ou semínimas e colcheias, semínimas e mínimas.

A percussão faz acordes separados por pausas, no exemplo 30 estão destacados, acima dos acordes, a recorrência numérica destes. É possível dividi-los em três grupos: os acordes que têm um ciclo de som e silêncio formado pelo número três; os que são formados pelas relações numéricas que destacam os números dois e quatro, e os sem silêncio no começo. Eles são destacados, respectivamente, pela cor amarela e cinza na figura 30.



Fig. 30 – Ciclos de som e silêncio cuja relação destaca os números 2,3 e 4

2.3.8 Seção H

Nesta seção, o clarone repete a nota Ab. A reiteração não é feita por um ciclo de compasso, ela é feita por dois compassos. As cores, nos exemplos 31 e 32, destacam os compassos repetidos.

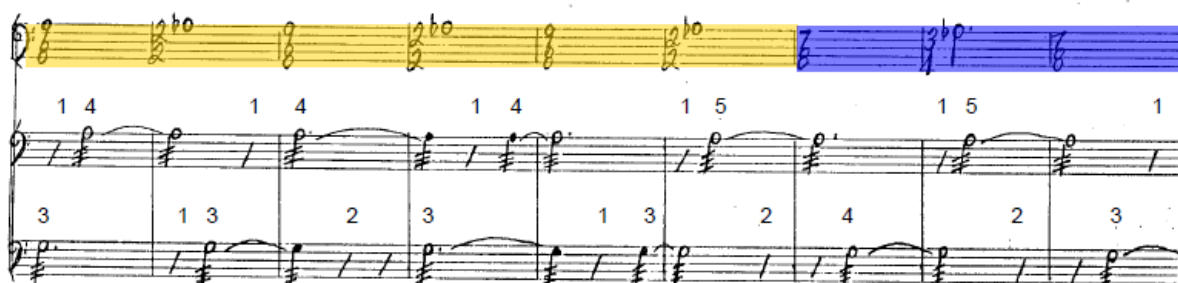


Fig. 31 – Alternância de compassos no clarone

Os dois percussionistas fazem uma reiteração que utiliza os números de um a sete, a única exceção é o número nove, que aparece uma vez. A reiteração numérica aparece em grupos. No exemplo 31, será destacado a reiteração dos números um, dois, três e quatro no tímpano dois e um, quatro e cinco no tímpano um. Fazendo isso, é possível fazer várias possibilidades de ordenações das durações, esse processo cria uma diferenciação contínua, que é percebida como continuidade, uma vez que não há diferenciação dos timbres. Neste caso, Feldman seleciona algumas relações privilegiadas, de modo que há as que aparecem menos e são essa que criam a “variação escondida”.



Fig. 32 – Reiteração dos valores de duração de 1 a 7

CAPÍTULO 3:

COMENTÁRIOS

O intuito deste trabalho é a aplicação da técnica descrita no tópico 2.3 em uma composição própria. Esta técnica foi aplicada em duas composições: *Breves XVI* e *Em Direção ao Vermelho*. A primeira é um solo de violão e a segunda é um solo de clarinete. Inicialmente, a intenção era compor um solo e uma peça para grupo, porém, não foi possível realizar a composição para grupo devido à falta de experiência com a escrita de música de câmara.

3.1 Em direção ao vermelho

Como foi dito, *Em direção ao vermelho* é um solo de clarinete e sua escrita foi iniciada em 2022. A música possui três seções e foi composta através do uso de padrões e suas respectivas reiteraões. Agora, vejamos como as seções foram feitas.

3.1.1 Seção A

Esta seção foi feita a partir da recorrência de dois padrões. O primeiro é formado por um grupo de colcheias com a permutação de um ponto de aumento a cada reiteração¹, as alturas que são permutadas são A#, B, C, C#, D, D# e E; o segundo é formado por uma nota reiterada em colcheia ou semicolcheia com pausas de colcheia. As semicolcheias do segundo elemento foram escritas como colcheia com staccato. Os dois elementos são destacados pelas letras A e B na figura 33.

A alternância entre os dois elementos é organizada da seguinte maneira: o elemento B aparecerá após um determinado número de reiteraões de A. Neste caso, a reiteração do primeiro elemento é determinada pelos números cinco, sete, nove e onze. Essa alternância entre os padrões ocorre cinco vezes e as primeiras podem ser vistas na figura 33. O elemento A ainda utiliza dois processos de “variação escondida”. O primeiro é a troca de oitavas das notas a partir da quarta reiteração; o segundo é a adição de colcheias juntamente com o aparecimento das notas reiteradas, chegando a formar, na última reiteração, um grupo de sete ou oito colcheias, como é exemplificado na figura 34. É a permutação do conjunto de notas que cria a cor da seção.

¹ Neste trabalho, a palavra reiteração foi escolhida, ao invés de repetição, pois Feldman entende que sua música trabalha com processos que se valem da reiteração e mudança de cores ou padrões, de modo que esse é um processo que busca esconder a diferença, isto é, a “variação escondida” (RAMPIN, 2008, p.38).

Em direção ao vermelho

Daniel Cardoso

♩ = aproxim. 120

The musical score consists of six staves. The first staff begins with a tempo marking '♩ = aproxim. 120' and a dynamic marking 'pp'. The second staff has a blue 'A' and a red 'B' marking. The third staff has a blue 'A' and a dynamic marking 'mp'. The fourth staff has a red 'B' and dynamic markings 'mf', 'ppp', 'f', 'p', 'mf', 'pp', 'ff', 'p'. The fifth and sixth staves continue the musical notation with various dynamics and articulations.

Fig. 33- (*Em direção ao vermelho*) Alternância entre os padrões da seção A

The musical score consists of a single staff of music. It begins with a measure number '53'. The score includes dynamic markings 'ppp', 'f', 'p', 'mf', and 'pp'. The notation includes slurs and accents.

Fig. 34- (*Em direção ao...*) Aumento do grupo de colcheias e oitavação das notas

Ao longo da seção, o elemento B sofre pequenas alterações, como, por exemplo, o uso de acciaccatura; adição de pausas semicolcheia, colcheia e colcheia pontuada e uso de figura maiores que a colcheia, alcançando o valor máximo de seis semicolcheias. Estas alterações são exemplificadas nas figuras 35 e 36.

The musical score consists of a single staff of music. It begins with a measure number '34'. The score includes dynamic markings 'ppp', 'f', 'p', 'mf', 'pp', 'mf', 'ppp', and 'f'. The notation includes slurs and accents.

Fig. 35- (*Em direção ao...*) Alteração do segundo padrão da seção A

The musical score consists of a single staff of music. It begins with a measure number '48'. The score includes dynamic markings 'f', 'ppp', 'mf', 'f', 'p', 'mf', 'p', 'f', 'ppp', and 'f'. The notation includes slurs and accents.

Fig. 36- (*Em direção ao...*) Alteração do segundo padrão da seção A

3.1.2 Seção B

Esta seção também utiliza a reiteração de dois padrões e suas alterações. Na figura 37 e 38 estão os dois padrões: o primeiro é formado por um uma figura rápida de fusas com pausas de valores diferentes, nas primeiras reiterações, de uma a quatro semicolcheias; o segundo componente da seção B é um grande acelerando com um que pode ser longo ou curto. As pausas curtas do padrão um foram transformadas em respirações, uma vez que sua duração seria aumentada ou diminuída durante a execução, as pausas maiores que quatro semicolcheias permaneceram.



Fig. 37- (*Em direção ao...*) primeiro padrão da seção B



Fig. 38- (*Em direção ao...*) segundo padrão da seção B

Da mesma forma que a seção A, esses dois padrões foram alternados, mantendo ou não as durações iniciais, isto quer dizer que tanto o número de fusas quanto os ciclos de silêncio do primeiro elemento aumentaram a cada reiteração. O segundo padrão da seção A é retomado nesta seção.



Fig. 39- (*Em direção ao...*) Alternância entre os materiais da seção B

No exemplo 39, as letras mostram a reiteração de cada elemento utilizado na seção. No mesmo exemplo é possível ver a alteração dos padrões, respectivamente, o aumento do tamanho dos ciclos de som e silêncio do padrão um da seção B, como foi destacado no parágrafo anterior; a diminuição do elemento B e a utilização do elemento C. No final da seção, o primeiro elemento alcança o tamanho de oito ou dez semicolcheias com pausas que variam de três a seis semicolcheias, exemplo 40. Na última reiteração do elemento A é utilizado, pela primeira vez, o conjunto de alturas da seção C, esse conjunto é formado pelas notas C#, D, Eb, E e F.



Fig. 40- (*Em direção ao...*) Grupo de 8 a 11 semicolcheias no padrão notas rápidas

3.1.3 Seção C

Nesta seção, são permutadas as seguintes durações: um ciclo de silêncio de mínima; ciclos de som de dois, três, quatro e cinco semínimas. A partir destas durações são construídas diversas possibilidades de ordenação das durações, figura 41. As notas foram repetidas algumas vezes antes de trocar de alturas. Após a apresentação das notas, as alturas são permutas.

A seção foi pensada assim, inicialmente. Depois do contato com o instrumentista que irá tocá-la, foram adicionados os seguintes aspectos: a flutuação das notas; a distinção de duas articulações diferentes além do ligado e as dinâmicas a cada reiteração do ciclo de durações. A cada reiteração, as articulações aparecem uma vez e em lugares diferentes, de modo que não crie um padrão claro. Esse aspecto é destacado no exemplo 41.

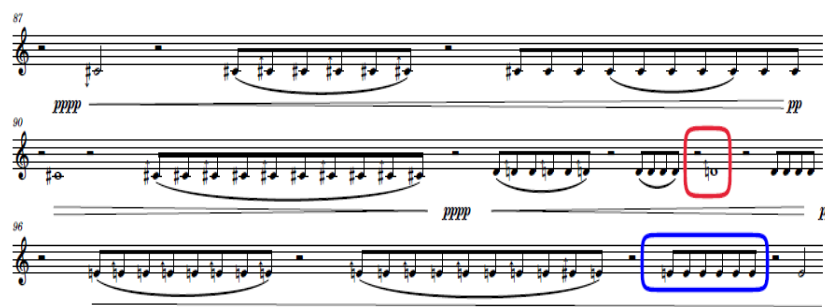


Fig. 41- (*Em direção ao...*) Primeira aparição das articulações sem ligadura e nota longa na seção C

3.2 Breves XVI

As *Breves* para violão começaram a ser escritas em 2021 como uma forma de exercício de escrita de composições curtas, de modo que a escrita e a improvisação no instrumento se retroalimentaram durante o processo de escrita. Nestes exercícios, a proposta era, inicialmente, escrever um minuto de música em um período de duas ou três horas. Após a aquisição da prática da escrita, as composições chegaram a alcançar dois ou três minutos em média, em um ano, foram escritas dezesseis breves. A *Breves XVI* já utiliza alguns aspectos da técnica de Morton Feldman, como por exemplo, os ciclos de som e silêncio que constroem os padrões de suas composições.

3.2.1 Seção A

Esta seção utiliza os seguintes materiais: notas mudas, ou seja, apertar as cordas do violão com pouca pressão, o que cria um som seco e curto; glissando rápidos ou notas isoladas. A primeira página foi improvisada, tendo sempre em mente a alternância entre som e silêncio, como pode ser visto na figura 42.

Na imagem 42, os triângulos brancos indicam as notas mudas e os números romanos a posição da mão esquerda. Em um segundo momento, alguns aspectos foram definidos: a escolha do tamanho dos ciclos e a ocorrência dos ataques das notas, respectivamente, quatro, cinco e seis e sete, cinco e onze semicolcheias. Os ataques dos sons mudo ocorrem na última semicolcheia do ciclo e os glissando os atravessam, criando uma instabilidade. Na figura 43 é possível ver a interação entre os dois aspectos, os ciclos serão destacados pelas cores azul vermelho e laranja e os ataques de som pelos pontos amarelos. Em algum tempo, esse material se esgotou, sendo necessário adicionar outro padrão. Neste momento, as notas reiteradas aparecem. Esse material possui a seguinte reiteração: os ciclos de silêncio são determinados pelos valores um, dois e três semicolcheias e os de som pelos valores um, dois, três, quatro e cinco semicolcheia (figura 44). Ainda são adicionadas as notas repetidas, isto é, a reiteração de grupos de duas semicolcheias com um ciclo de pausa de um, dois e três semicolcheias (figura 45), havendo a ocorrência de notas mudas esporadicamente.



Fig. 42- (*Breves XVI*) Rascunho da primeira página



Fig. 43- (*Breves XVI*) Interação entre os ciclos de som e sons mudos

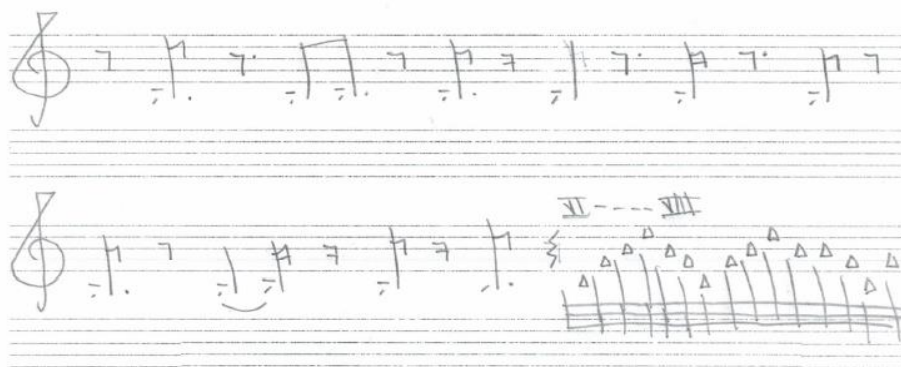
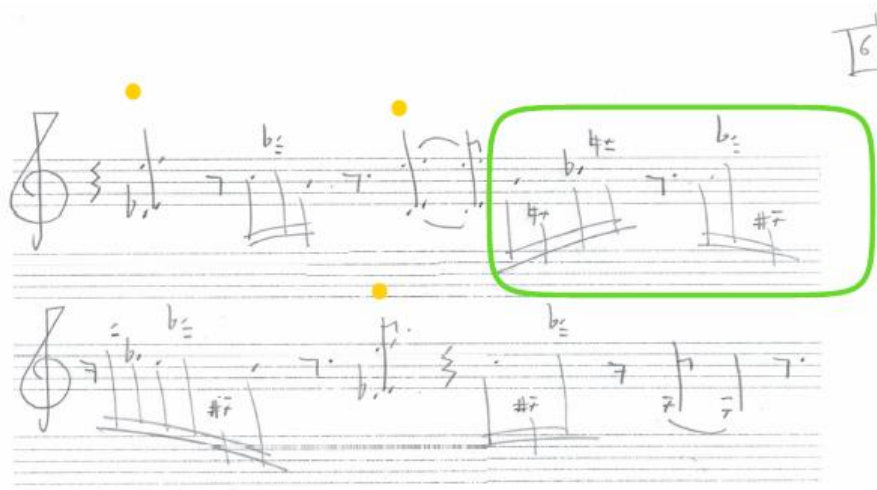


Fig. 44 - (*Breves XVI*) Novo padrão de notas reiteradas

Fig. 45 - (*Breves XVI*) Sobreposição dos padrões de notas reiterada com o padrão de duas semicolcheias

3.2.2 Seção B

A seção B utiliza dois padrões, o primeiro é o grupo de notas e o segundo é o acorde curto ou longo após um número determinado de pausas. O primeiro é determinado pelos de ataques de uma a sete colcheias, com pausas de uma a quatro colcheias, e o segundo é determinado por um ciclo de silêncio de cinco, seis, sete ou treze semicolcheias com um acorde curto ou longo após o ciclo de pausas. Na figura 46 serão destacados os grupos com o acorde curto e na figura 47 os grupos com acorde longo.

Fig. 46 - (*Breves XVI*) Grupo de notas com acorde curtoFig. 47- (*Breves XVI*) Grupo de notas com acorde longo

3.2.3 Seção C

Após escrever as seções anteriores, não é mais necessário pensar muito na reiteração dos ciclos, consequentemente, a reiteração fica um pouco mais livre e é isso o que ocorre na última seção. Os eventos, ou seja, os padrões que foram apresentados ao longo da música, são permutados, criando uma alternância de padrões com tamanhos diferentes. Esta ocorrência pode ser vista na figura 48. As letras destacam os eventos permutados.

A figura 49 mostra o plano formal da composição, destacando os padrões utilizados em cada seção. A figura 49 mostra, na seção A e B, a sobreposição de padrões de tamanhos diferentes, seja o padrão que utiliza notas mudas com o ataque de notas; o de notas reiteradas e as duas semicolcheias colcheias reiteradas, na seção A ou os padrões da seção B. A sobreposição dos ciclos cria uma irregularidade rítmica que supera a construção isolada dos ciclos. Ainda é possível diferenciar dois tipos de padrões, os que utilizam a concepção de ciclo

de pulsos e o que utiliza durações diferentes nos ciclos de som e silêncio. O primeiro aparece no ciclo de ataques das notas mudas da seção A e nos acordes da seção B; o segundo aparece nas notas reiteradas da seção A e no grupo de notas da seção B. O primeiro tipo de construção não aparece na composição no solo de clarinete.



Fig. 48 - (*Breves XVI*) Permutação dos padrões utilizados ao longo da música

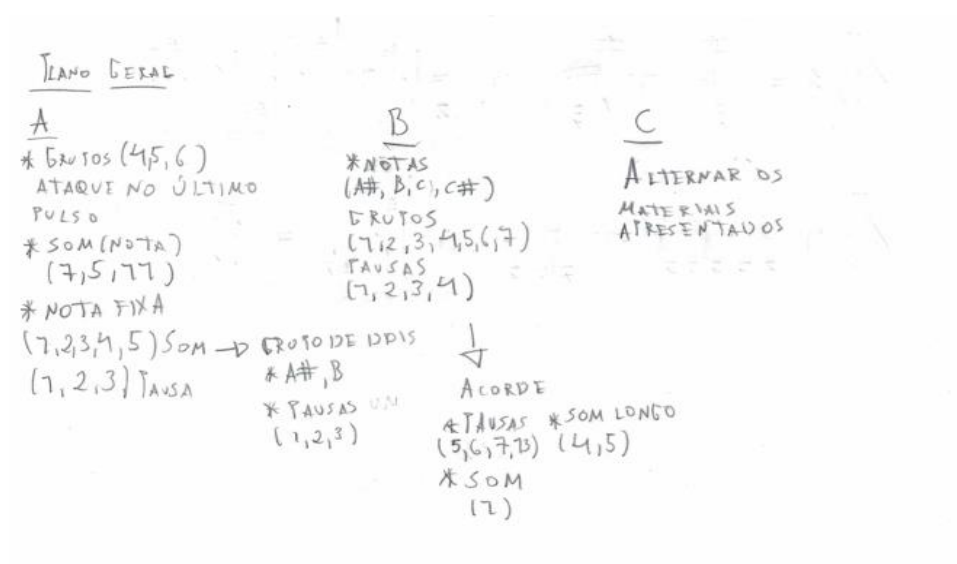


Fig. 49 – (*Breves XVI*) Plano Formal

CONCLUSÃO

Neste trabalho, nos propusemos realizar um estudo das estratégias de composição por sobreposição ou justaposição de ciclos temporais na obra *Bass Clarinet and Percussion* de Morton Feldman. No capítulo 1 tratamos da relação entre os padrões e as pinturas do pintor Jasper John e os tapetes da Anatólia, no capítulo 2 foram discutidos quais padrões são utilizados e a sua classificação, além de mostrar a estrutura dos padrões.

Este trabalho também descreveu a relação *padrão, cor, stasis e escala*. Foi visto que a *stasis* e a *escala* são consequência da utilização dos padrões, respectivamente, a reiteração de padrões em uma seção e a sucessão de padrões ou cores no tempo. Os padrões são construídos com ciclos de som e silêncio e eles podem ser estruturados de três maneiras: os ciclos de som variam e os ciclos de silêncio são fixos; os ciclos de som são fixos e os ciclos de silêncio variam ou a variação de ambos os ciclos, de modo que é possível destacar a recorrência numérica nos padrões. Essa estrutura foi apontada na seção B e C da composição *Bass Clarinete and Percussion*.

Além destas possibilidades de estruturação rítmica dos ciclos, é possível utilizá-los como uma recorrência de pulsos, como aparece na seção A da composição *Breves XVI*, ou sobrepor ciclos com durações diferentes. Os procedimentos com as durações se referem ao controle da superfície. Também foi destacado a utilização de ciclos de compassos, nos quais um conjunto cromático de notas é permutado e oitavado ou uma nota é reiterada com variações escondidas, como foi apontado na seção A e B. Este é o principal procedimento de reiteração melódica feito pelo clarone. Todos os processos descritos neste texto têm o objetivo de reiterar uma cor, isto é, um padrão, a reiteração de uma cor cria a *stasis* ou a ilusão de imobilidade, uma vez que os ciclos repetidos são semelhantes, mas não iguais. Uma escala de cores é alcançada após a sucessão de vários padrões, criando uma imagem do tempo.

Ainda é possível, a partir da técnica descrita, orientar o modo pelo qual o tempo é preenchido. Por exemplo, começar uma música com recorrência de eventos próximo e, ao longo do tempo, deixar os eventos cada vez mais distantes a cada reiteração ou o processo inverso. Com esse processo, é possível direcionar a duração do padrão ao longo do tempo. Este trabalho deixa em aberto a importância do estudo que relaciona escrita do tempo, universo e relação de alturas, escrita instrumental e sua relação com outras artes, como o caso da tapeçaria e outras manifestações das artes visuais em Feldman. É importante destacar o caráter prático do trabalho, consequentemente a análise e as leituras tiveram o objetivo de auxiliar o processo de

escrita das composições *Em direção ao vermelho* e *Breves XVI*. Ambas utilizaram os ciclos nas estruturas de cada seção, de modo que cada padrão tem um conjunto de durações e estas durações são permutadas para criar pequenas diferenças a cada reiteração. As composições escritas são diferentes da música de Feldman em alguns aspectos. O primeiro é a alternância de padrões, como aparece na seção A e B de *Em direção ao vermelho*; O segundo é o tamanho da duração dos padrões: os padrões utilizados por Feldman são longos enquanto os padrões das composições escritas são curtos, com exceção da seção C do solo de clarinete; A terceira é o contraste entre os padrões. Os padrões de Feldman praticamente não têm grandes diferenças de velocidade ou articulação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FELDMAN, Morton. *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman*. Cambridge, MA: Exact Change, 2000.

_____. *Darmstadt Lecture*. [s.l.], [s.n.], 1984. Disponível em: <<https://www.cnvill.net/mfdarmstadt1984.pdf>>. Acesso em: 02 jun. 2022.

_____. *Bass Clarinet and percussion*, London: Universal Edition, 1981. 1 Partitura

_____. *Creppled Symmetry*, London: Universal Edition, 1983. 1 Partitura

LANCIA, Julio Cesar. *Discussões sobre o minimalismo musical norte-americano: processos, repetição e tecnologia*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, 2008.

RAMPIN, Dantas Neves. *A música de Morton Feldman sob a ótica de sua compreensão da pintura do expressionismo abstrato*. Dissertação (Mestrado em Música). Repositório da Produção Científica e Intelectual, Unicamp, Campinas/SP, 2008.

ZUBEN, Paulo. *Ouvir o som: aspectos de organização na música do século XX*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005. p. 74 - 87