

FOR PHILIP GUSTON DE MORTON FELDMAN: ENSAIOS E PERFORMANCE – OU COMO SOBREVIVER A QUATRO HORAS DE MÚSICA

FOR PHILIP GUSTON BY MORTON FELDMAN: REHEARSALS AND
PERFORMANCE – OR HOW TO SURVIVE FOUR HOURS OF MUSIC

Luciane Cardassi - The Banff Centre/Canadá
luciane.cardassi@terra.com.br

Resumo: Este artigo tem como objeto de estudo a obra *For Philip Guston* (1984) do compositor norte-americano Morton Feldman, uma peça de mais de quatro horas de duração que apresentei em recital com o percussionista Steven Schick e a flautista Kathleen Gallagher em 2004. Discuto aqui os desafios que enfrentamos, minhas reflexões sobre as estratégias de ensaios que utilizamos e sobre a experiência de performance. Este texto é um relato de uma experiência prática de ensaios e performance, o qual enfoca uma peça singular do repertório camerístico do século XX, entretanto as estratégias aqui apresentadas podem ser extrapoladas para outras obras do repertório contemporâneo com desafios semelhantes.

Palavras-chave: *Performance*; Morton Feldman; Philip Guston; Música contemporânea; compositores norte-americanos.

Abstract: This article focuses on the work “For Philip Guston” by American composer Morton Feldman, a four-hour piece which I performed in concert with percussionist Steven Schick and flutist Kathleen Gallagher. I discuss here some of the challenges that we faced, and my reflections on the strategies we used during rehearsals and on the experience of performing it. This paper relates the practical experience of rehearsals and performance of a unique 20th Century chamber piece, although the strategies discussed here can be applied to other contemporary works with similar challenges.

Keywords: Performance; Morton Feldman; Philip Guston; Contemporary music; American composers.

Introdução

For Philip Guston, do compositor norte-americano Morton Feldman (1926-1987), é música que suspende o tempo. Apesar das suas mais de quatro horas de duração e dos incontáveis desafios técnicos, de concentração e resistência dos intérpretes, *For Philip Guston* parece transcender qualquer medida de tempo cronológico. Tempo vertical é a expressão utilizada frequentemente por estudiosos da música de Feldman, termo que se refere a um extremo da não-linearidade temporal, o que Kramer (1988, p. 54) define como “um ‘presente’ único, estendido por uma duração enorme, um ‘agora’ potencialmente infinito que, entretanto, se faz sentir como um instante”. Em *For Philip Guston* o compositor alcança esse caráter de tempo verti-

cal através da manipulação da métrica, ausência de pulso perceptível pelo ouvinte e ausência de direcionalidade formal tradicional visando clímax e resolução. O resultado sonoro é de uma música “estática”, de caráter meditativo. Não se percebe a apresentação de materiais musicais básicos, muito menos o desenvolvimento deles. A música parece flutuar no tempo. Em um comentário bem humorado, Feldman disse certa vez que algumas peças de uma hora podem soar extremamente longas, mas que a sua *For Philip Guston* não dá a sensação de se estender por quatro horas (FELDMAN in: FRIEDMAN, 2000, p. 200). Minha experiência de ensaios e performance de *For Philip Guston* me levam a concordar com o compositor.

Em outubro de 2003 fui convidada pelo percussionista Steven Schick e pela flautista Kathleen Gallagher a juntar-me a eles na performance de *For Philip Guston*. Sabendo das quatro horas de performance, o desafio me pareceu sobre-humano, mas a tentação foi mais forte e começamos os ensaios em novembro. Em 10 de janeiro de 2004 apresentamos a obra em concerto no *Warren Studio A* do Departamento de Música da *University of California, San Diego*. Meu objetivo neste artigo é discutir algumas das estratégias adotadas nos ensaios e na performance de *For Philip Guston*. Apesar do relato ter como objeto esta obra de Feldman, as reflexões aqui apresentadas poderão ser úteis para colegas músicos que estejam enfrentando desafios semelhantes em outras peças do repertório contemporâneo, e é nesse aspecto que este artigo encontra sua razão de ser. Um breve histórico da obra e do compositor precederá essa discussão.

1. *For Philip Guston*: histórico

For Philip Guston, para percussão, piano/celesta e flautas, foi escrita em 1984 pelo compositor norte-americano Morton Feldman. O percussionista toca vibrafone, glockenspiel, carrilhão e marimba, enquanto o flautista toca flauta alto, soprano e piccolo e o pianista se reveza entre o piano e a celesta. A mesma formação instrumental foi utilizada por Feldman nas suas obras anteriores *Why Patterns?* (1978) e *Crippled Symmetry* (1983). Níveis mínimos de intensidade, *pianissimo* e *ppp*, são mantidos durante toda *For Philip Guston*, o que contribui para o caráter meditativo da obra.

A obra consagra dois artistas que Feldman considerava os mais importantes no seu desenvolvimento como compositor e de quem ele era amigo: Philip Guston (1913-1980) e John Cage (1912-1992). Cage apresentou Feldman a Guston, em uma exposição dos Expressionistas Abstratos no Museu de Arte Moderna (MOMA) de New York em 1950. A homenagem está impressa nas notas iniciais da peça: C, A, G, E (notas Dó, Lá, Sol e Mi), em diferente ordem, e com alterações (bemol) nas notas Lá e Mi. Ainda assim, a homenagem fica evidente. Cage apresentou Feldman a Guston e a vários outros artistas da *New York School*, cuja estética passou a exercer influência fundamental na produção musical de Feldman, não apenas do ponto de vista conceitual, mas também na notação e design de suas partituras. Na década de 50, por exemplo, Feldman costumava colar papel gráfico nas paredes e construir desenhos sonoros em vários espaços simultaneamente. Anos mais tarde ele descobriu que nessa mesma época Jackson Pollock deitava suas telas no chão e as pintava caminhando em volta delas. Segundo Goldstein (1999, p. 77), esse paralelismo é apenas um dos muitos elementos comuns entre a obra de Feldman e a dos pintores abstratos seus contemporâneos.

Muitas vezes Feldman deu títulos às suas peças em homenagem a artistas da *New York School*, como em *For Franz Kline* (1962), *De Kooning* (1963), *Rothko Chapel* (1971) e *Piano Piece (To Philip Guston)* (1963), entretanto, segundo Feldman, o título das peças era geralmente escolhido depois da composição. *For Philip Guston* constitui exceção. Essa obra foi composta quatro anos depois da morte de Guston e Feldman afirmou que, durante a composição, estava pensando muito sobre o amigo.

Ele era o meu melhor amigo e o meu maior amigo no mundo da arte. Eu estive na Europa por um ano e ele foi para a Academia de Roma por um ano. Quando voltei, ele tinha uma grande exposição. Fui então confrontado com um tipo de trabalho completamente novo. (...) Eu estava olhando uma das pinturas quando ele me abordou e perguntou o que eu achava. E eu disse: 'deixe-me olhar por mais um minuto'. Com isto, nossa amizade foi rompida. Nós não tivemos mais nenhum contato e então eu recebi um telefonema da filha dele me dizendo que ele havia morrido depois de um ataque cardíaco, e que no leito de morte, quero dizer, para piorar as coisas, ele queria que eu estivesse lá para dizer *Kaddish*. Pois bem, a história é triste. O que faz dela ainda mais triste é que nós rompemos por causa de estilo. Quero dizer que, para mim, pintura abstrata e música abstrata era só o que existia". (FELDMAN in: FRIEDMAN, 2000, p. 198)

A longa duração da obra pode ser compreendida em paralelo com os trabalhos de grandes dimensões de boa parte da produção dos Expressionistas Abstratos como Jackson Pollock, Willem de Kooning, Mark Rothko, Franz Kline e Philip Guston. Mesmo em telas pequenas, esses artistas parecem estar sempre expandindo o espaço através das pinceladas largas, cores fortes e camadas sobrepostas de tinta. Enquanto esses artistas expandiam o espaço, Feldman esticava a duração de suas peças. Essa expansão, entretanto, não leva ao distanciamento. Ao contrário, parece gerar uma sensação de intimidade com o ouvinte ou observador. A experiência artística assume um caráter intrinsecamente individual. Cabe ao observador perceber e interpretar as cores, a textura, as camadas de tinta, a resultante dessa sobreposição de cores e as largas pinceladas, da mesma forma que em *For Philip Guston* cabe ao ouvinte perceber os padrões repetidos aqui e ali, a ilusão de simetria desses motivos, os diferentes ataques do som ou a desejada ausência deles, a longevidade de cada som e a aura de reverberação que persiste por toda a obra. O ouvinte de *For Philip Guston* é convidado a participar de forma ativa da experiência e a desfrutar da riqueza dos detalhes que existem por trás do aparente caráter meditativo da obra. De maneira equivalente, o observador de uma pintura de Guston pode tanto observar a obra de diferentes ângulos e se deleitar com a sobreposição da tinta e o efeito de cada pincelada, ou manter-se à distância e deixar que esses detalhes se tornem difusos.

A formação instrumental de *For Philip Guston* realça a diferença entre os instrumentos de som sustentado pelo uso ininterrupto do pedal (piano, celesta e vibrafone têm seus pedais de sustentação baixados durante toda a peça), e as flautas, cujos ataques têm duração controlada pelo intérprete. O contraste entre essas duas categorias de instrumentos é um elemento relevante na composição. O trio de instrumentos fica, portanto, transformado em duo de texturas, como duas telas, uma tem a função de criar e manter a reverberação do som e a outra a de pincelar com ataques de duração definida.

Feldman, mais de uma vez, deixou claro que sua preocupação era o resultado sonoro e não o processo de composição em si. Ele repudiava o comentário de Pierre Boulez, que afirmava estar mais interessado em como uma peça foi composta do que no resultado sonoro. “Nenhum pintor pensaria dessa maneira”, disse Feldman (In: GOLDSTEIN, 1999, p. 67).

Isto não significa que ele deixaria o processo composicional de sua música à deriva. Ao contrário, o cuidado com os detalhes de composição era fundamental para ele, assim como os detalhes da pintura era prioridade para Guston. Feldman conta que Guston e Tomlin podiam conversar durante horas “sobre o significado de uma pincelada, seu caráter e para onde ela conduzia” (AUPING, 2003, p. 39).

Feldman compartilhava o interesse de Guston pela caligrafia chinesa. Segundo o compositor, Guston era fascinado por essa arte porque ela parece espontânea, mas requer uma dose inacreditável de intencionalidade e paciência (AUPING, 2003, p. 43). Feldman também tinha profundo interesse por tapetes orientais, e costumava comparar suas obras longas aos tapetes da Ásia Central, como os uzbeques e turcomanos. O que Feldman achava fascinante sobre esses tapetes é a ilusão de simetria que eles oferecem. De longe os padrões repetidos parecem perfeitamente simétricos, porém um olhar cuidadoso revela assimetrias, tais como no número de repetições de certo desenho, em cores que não são as mesmas na repetição, diferenças nos padrões repetidos, ou ainda irregularidade nas bordas (TZAREVA, 1984, p. 69). Feldman usava a expressão “simetrias irregulares” para explicar esse fenômeno. O interesse de Feldman pela caligrafia chinesa e pela tapeçaria e suas simetrias irregulares são aspectos fundamentais para a discussão das estratégias que utilizamos nos ensaios e performance de *For Philip Guston*.

2. *For Philip Guston*: os ensaios

2.1 Compreendendo a notação

O primeiro desafio que tivemos ao abordar a partitura de *For Philip Guston* foi entender a notação de Feldman. O compositor utiliza notação exata nesta e em outras de suas obras da década de 1980, ao contrário de um tipo particular de notação espacial que ele havia adotado em boa parte de sua produção anterior. Encontrar o melhor tipo de notação parece ter sido uma tarefa difícil para o compositor:

Os padrões que me interessam são tanto concretos quanto efêmeros, o que dificulta a notação. Através de notação exata, eles soam “duros” demais; se permitirmos certa liberdade na notação, eles soam soltos

em demasia. Apesar desses padrões existirem em *nuances* de ritmos articulados por sons instrumentais, eles são também, em parte, imagens notacionais que não acarretam um impacto direto no ouvinte. Um emaranhado de coisas acontece entre a tradução dessa notação e sua execução. (FELDMAN in: BERNARD, 2002, p. 205)

Em *For Philip Guston*, Feldman faz uso de notação exata para cada instrumento, mas a verticalidade na partitura não corresponde, necessariamente, à simultaneidade dos sons, pois cada instrumento toca em uma métrica diferente. A cada módulo de quatro compassos na seção inicial da peça, uma barra de compasso abrangendo os três pentagramas demarca o final de um módulo e o início do próximo. Nos primeiros quatro compassos existem quatro fórmulas diferentes de compasso: 3/8, 1/4, 3/16 e 3/32, as quais se repetem, em outra ordem, para cada instrumento, gerando uma polimetria (Ex. 1).

A execução rigorosa dessas quatro métricas diferentes consistiria, por si só, um desafio rítmico para o intérprete. A tendência do instrumentista, ao tentar internalizar esses quatro compassos, seria buscar uma subdivisão comum a 3/8, 1/4, 3/16 e 3/32, o que levaria naturalmente à subdivisão em fusas. Entretanto, a subdivisão interna em fusas poderia conduzir a um andamento mais lento do que o sugerido pelo compositor ($\text{♩} = 63-66$). Para encarar o problema de uma subdivisão interna que nos permitisse executar o ritmo de maneira rigorosa sem comprometer o andamento, optamos inicialmente pela subdivisão interna em semi-colcheias nos compassos 3/8, 1/4 e 3/16, e em fusas no 3/32. Mais tarde acabamos por internalizar esses compassos de tal forma que as subdivisões internas passaram para colcheias nos compassos 3/8 e 1/4, e semi-colcheias em 3/16. O compasso 3/32 foi memorizado como uma unidade em si (semi-colcheia pontuada).

FOR PHILIP GUSTON *Martin Feldman*

$\text{♩} = 63-66$

The image shows a musical score for three instruments: Flute (FL), Vibraphone (VIB), and Piano (PF). The title is 'FOR PHILIP GUSTON' by Martin Feldman. The tempo is marked as quarter note = 63-66. The score consists of four measures. The first measure is in 3/8 time, the second in 1/4, the third in 3/16, and the fourth in 3/32. The piano part includes dynamic markings like ppp and pppp, and a pedaling instruction with a rightward arrow.



Exemplo 1: *For Philip Guston* de Morton Feldman - pg. 1.

O desafio de execução desse trecho é ainda maior quando se observa que cada instrumento recebe essas fórmulas de compasso em ordem diversa, criando uma polimetria sutil, onde o primeiro ataque é simultâneo, mas os três que seguem são “desencontrados”. Como os ataques ocorrem nas mesmas notas (Dó, Lá, Sol e Mi) nos diferentes instrumentos, essa defasagem no ataque do som produz um uníssono “nebuloso”, de ritmo irregular.

Percebe-se também uma variação na duração dos compassos de silêncio que intercalam os gestos de quatro compassos na seção inicial de *For Philip Guston*. A duração desses compassos de silêncio é ampliada a cada ocorrência: o primeiro em $3/2$ (= 6 ♩), o segundo $7/4$ (= 7 ♩), o próximo $4/2$ (= 8 ♩), e o último $5/2$ (= 10 ♩). Em seguida, a duração dos compassos de silêncio é reduzida para $9/4$ (= 9 ♩), $4/2$ (= 8 ♩) e $7/4$ (= 7 ♩).

Tanto a variação sutil na duração dos compassos de silêncio quanto a polimetria que produz um uníssono nebuloso nessa seção inicial de *For Philip Guston* podem ser compreendidas em paralelo com as simetrias irregulares dos tapetes que tanto fascinavam Feldman. Enquanto na tapeçaria as pequenas variações ocorrem nas cores, desenhos ou número de repetições, na música de Feldman as simetrias irregulares são percebidas, entre outros exemplos, nas pequenas variações métricas que produzem esse uníssono nebuloso, ou na diferença de duração dos compassos de silêncio.

A notação em *For Philip Guston* parece às vezes intrincada em demasia, quase como se o compositor estivesse buscando uma maneira de camuflar a polirritmia formada pelos instrumentos. Em vários momentos, durante os ensaios, nos perguntávamos qual teria sido o motivo pelo qual Feldman optou por escrever dessa maneira. Parecia-nos mais fácil pensar no ritmo resultante dos vários ataques e sentíamos falta de uma notação específica das polirritmias. No entanto, depois de muita reflexão, chegamos à

conclusão que, se Feldman tivesse optado por uma notação que deixasse absolutamente claro todas essas relações rítmicas, talvez a tensão gerada nos intérpretes, constantemente buscando salientiar cada detalhe das polirritmias, viesse comprometer o resultado sonoro. Ao optar por uma notação em polirritmias embutidas em polimetrias o compositor parece ter alcançado seu objetivo de encontrar uma notação que refletisse a plasticidade que ele buscava, ou o que, segundo o percussionista Petr Kotik (2008), “trouxesse a música próxima de uma situação de ambigüidade rítmica, com a coexistência de precisão e imprecisão, quase como um gel. Tem forma, mas treme”.

2.2 Estudando as polirritmias

Vencido o desafio de compreender a notação de *For Philip Guston*, tínhamos então uma decisão a ser tomada durante os ensaios: como iríamos estudar as polirritmias embutidas em polimetrias? Deixaríamos que elas fossem o resultado do esforço individual dos três músicos, como a partitura sugere? Considerando a longa duração da peça, achamos fundamental estabelecer algumas estratégias de sobrevivência, entre elas o estudo criterioso de alguns trechos em polirritmias. Optamos por explorar, durante os ensaios, essas polirritmias, e fazer uso delas como uma estratégia de sobrevivência durante a performance. Ao ensaiar o ritmo resultante de algumas seções da peça, buscamos adquirir o controle sobre porções da música que, em condições normais, já consistiriam desafio, mas que sob efeito da exaustão física e mental dos músicos, poderiam se tornar intransponíveis. De fato, em algumas passagens, essa estratégia foi fundamental durante a performance. No Ex. 2 podemos observar um desses trechos em que optamos por explicitar a polirritmia durante os ensaios, enquanto na Figura 1 observa-se o ritmo resultante, em subdivisão comum $2/4 + 5/16$, presente no último grupo do segundo sistema e nos dois primeiros grupos do terceiro sistema.

No compasso precedente, a flauta entoa um Lá bemol em compasso $1/4$. A partir daí iniciamos a contagem em subdivisão comum. O que muda a cada repetição do padrão é a ordem dos ataques. No primeiro módulo (x) a ordem é piccolo-vibrafone-piano, no segundo (y), piano-piccolo-vibrafone, e no terceiro (z), vibrafone-piano-piccolo. Optamos por lançar mão dessa estratégia em gestos que iniciam em silêncio para que pudésse-

mos manter o controle sobre a ordem dos ataques e ao mesmo tempo checar nossas subdivisões rítmicas.

Exemplo 2: *For Philip Guston*, de Morton Feldman - pg. 3 – segundo e terceiro sistemas. O círculo resalta o primeiro ataque de cada módulo (x, y e z) e o retângulo resalta o segundo.

Figura 1: ritmo resultante da polirritmia gerada nos módulos x, y e z do Ex. 2.

Nesta outra passagem (Ex. 3), o compasso 11/8 é o mesmo para os três instrumentos, porém a ordem dos ataques leva a uma polirritmia difícil de ser acompanhada na totalidade, por cada um dos instrumentistas, se não for mantida uma subdivisão interna absolutamente idêntica. Optamos por “transformar” o compasso 11/8 em 2/4 + 7/8, porque a polirritmia gerada oferece um ataque na primeira semínima do compasso 2/4 (= 4/8), assim como o primeiro ataque no compasso 7/8 (ao menos nos primeiros 7 compassos dessa seção), criando uma constância rítmica mais que bem vinda depois de quatro horas de performance. Um pequeno sinal de cabeça dado pelo instrumentista responsável pelos ataques iniciais dos compassos 2/4 e 7/8 foi o suficiente para mantermos o controle em seções semelhantes a esta. O exemplo é da penúltima página da partitura. Acredito que se tivéssemos mantido diferentes subdivisões nos compassos 15/8, 11/8 e 13/8,

como a partitura traz, sem desvendar a polirritmia formada ou a ordem de ataques, teria sido bastante complicado manter um tempo comum absolutamente preciso que nos permitisse “aterrizar” juntos nos módulos subsequentes a seções como esta, em que as variações rítmicas são muito sutis.



Exemplo 3: *For Philip Guston* - p. 101, primeiro sistema. As setas nos primeiros dois compassos mostram o primeiro ataque nos sub-compassos 2/4 e no 7/8.

Além de definir as polirritmias resultantes em algumas seções da obra, lançamos mão de outras estratégias de sobrevivência durante os ensaios e performance de *For Philip Guston*, tais como um pequeno sinal de cabeça no início de cada módulo. Especialmente em seções longas, às vezes de mais de 40 minutos de duração, essa estratégia foi fundamental para a realização criteriosa da música. No Ex. 4 pode-se observar um trecho em que os compassos 8/8, 7/8 e 5/4 se repetem em cada módulo, mas em ordem diferente para cada instrumento. A subdivisão interna em colcheias se mantém comum aos três instrumentos. Tivemos o cuidado de estudar a ordem de ataques, especialmente quando existem ataques coincidentes entre dois ou três instrumentos. Ao início de cada módulo, um pequeno sinal de cabeça era dado por um dos instrumentistas que tocam no primeiro tempo (na maioria das vezes a pianista ou o percussionista ficava encarregado do sinal). Esta estratégia foi fundamental para a segurança do trio, para checar nossas subdivisões internas e nos dar a certeza de que mantínhamos um mesmo andamento.





Exemplo 4: *For Philip Guston* - p. 10, sistemas 1 e 2.

2.3 Ensaio de trechos longos x estudo detalhado de seções curtas

Inicialmente, nossa estratégia geral de ensaios enfocou as passagens mais complicadas ritmicamente, estudando-as em pequenos trechos, e só depois de algumas semanas passamos a ensaiar trechos mais longos. Não queríamos que a complexidade rítmica da escrita de *For Philip Guston* pusesse em risco o fluxo da música durante a performance e, por esse motivo, só passamos a ensaiar trechos longos depois de vencidas as dificuldades técnicas. Nas últimas duas ou três semanas antes do concerto tivemos como objetivo desenvolver gradualmente um *continuum* de concentração, inicialmente em trechos de aproximadamente uma hora de duração, em seguida fomos aumentando os trechos para até duas horas e até três horas, culminando na execução da peça toda.

Concentração é provavelmente um dos requisitos mais importantes na execução de *For Philip Guston*. Para o percussionista Petr Kotik, *For Philip Guston* “é uma obra de grandes desafios devido à sua notação. A única maneira de executá-la é mantendo a concentração máxima na música, acompanhando o que está na partitura com o máximo de disciplina possível durante as suas cinco horas contínuas” (KOTIK, 2008). Tivemos apenas um ensaio geral em que tocamos a peça do começo ao fim, sem interrupção. Foi nesse ensaio geral que pudemos colocar em prática todas as estratégias que estou chamando neste trabalho de estratégias de sobrevivência, as quais foram fundamentais para vencer a exaustão física e nos dar segurança durante o concerto. Isto não significa que durante a performance preocupamos em expor todas as polirritmias e polimetrias de *For Philip Guston*. Ao contrário, quando se executa uma peça de mais de quatro horas de duração,

considero praticamente impossível manter todos esses detalhes sob controle. O que esse trabalho cuidadoso em pequenas seções nos possibilitou foi a segurança de que, mesmo sob efeito do cansaço físico e mental, teríamos esses detalhes totalmente internalizados e a certeza da recuperação em caso de algum deslize de concentração. Assim poderíamos de certa forma nos libertar da notação intrincada e mergulhar na sutileza dos detalhes de sonoridade em níveis mínimos de intensidade desta obra de Morton Feldman.

3. *For Philip Guston: a performance*

Algo curioso me aconteceu durante a performance de *For Philip Guston*, tanto no ensaio geral quanto no concerto, e foi o que me levou a pesquisar com maior profundidade a obra de Feldman e a escrever este artigo. Confesso que até nosso ensaio geral eu guardava algumas dúvidas de que eu seria capaz de ficar durante tantas horas tocando, sem interrupção alguma. Levei uma garrafinha de água e a coloquei no chão à esquerda do piano (ao lado direito do piano ficava a celesta e eu trocava continuamente de instrumento, deslizando pelo mesmo banco, assim, precisava deixar o espaço livre para essas mudanças). Considerando a reduzidíssima umidade do ar em San Diego, onde realizamos o concerto, temíamos ficar desidratados. Ao mesmo tempo, precisava ser econômica no volume de água ingerido. Ao se aproximar o momento de iniciarmos um concerto de mais quatro horas, detalhes fisiológicos que podem em outros casos passar despercebidos assumem importância vital.

Na primeira hora do concerto eu me lembro de ter olhado o relógio algumas vezes, e de ter sentido certo desconforto nas costas e no pescoço, devido à mudança contínua entre o piano e a celesta. O curioso foi que, passada essa primeira hora, não me recordo de ter sentido nenhum cansaço, não me lembro de ter olhado mais para o relógio, e sei que minha garrafinha de água terminou o concerto intacta. O que me lembro depois dessa primeira hora? O que aconteceu nas mais de três horas que se seguiram? Acredito que eu tenha entrado em um nível mais profundo de concentração, em que detalhes externos à música deixaram de ser percebidos. Esse tipo de experiência não foi a primeira vez que me aconteceu, mas certamente foi a mais longa. Durante mais de três horas, lembro-me de, em alguns momentos, ter pensado na concentração exigida, porque um solo de piano se aproximava,

ou uma passagem rítmica mais complicada. Lembro-me da sonoridade que obtínhamos, em *pianissimo*, e que quando virava as páginas da partitura eu procurava ser o mais silenciosa possível. Fora isso, não me recordo de nada mais senão da música, em um *continuum* de som, como se estivéssemos em meditação durante a performance. Acredito que a ausência de direcionalidade formal da obra, somada à sua longa duração, confere essa sensação de *continuum*, esse caráter meditativo, como se as quatro horas de música fossem apenas uma fatia da sua real duração. O compositor parece ter suspenso o tempo, esticando o momento presente por mais de quatro horas.

Outro aspecto que me chamou a atenção durante a performance de *For Philip Guston* é o nível de cooperação e parceria exigido entre os membros do trio. Isto devido à constante possibilidade de erro e necessidade de recuperação. Acredito ser impossível tocar tudo absolutamente exato durante um tempo tão longo. Imprecisões acontecem e é imperativo saber como aceitar o erro durante a performance. Se isto consiste um desafio para o músico em qualquer repertório, acredito que, devido ao cansaço físico, que pode comprometer a concentração, a necessidade de aceitar o erro em uma obra de longa duração assume importância fundamental. Percebi durante nossa performance que, sempre que um de nós tinha um deslize de concentração, os outros dois intensificavam o foco de concentração e facilitavam a recuperação do parceiro, seja através de um sinal mais pronunciado no início de uma passagem, ou por um olhar que comunicasse uma mudança de instrumento, ou por outros gestos mínimos que eu até mesmo teria dificuldade em descrever. O certo é que me pareceu que estávamos expandindo nossos meios de comunicação camerístico e convivendo em harmonia com a possibilidade de uma ou outra nota errada, ou alguma inexatidão rítmica. Apenas a delicadeza do toque e a dinâmica *pianissimo* não poderiam ser quebradas em momento algum. Transpondo esse portal sonoro feldmaniano, erros mínimos de nota ou ritmo, decorrentes do cansaço, passaram a ter uma importância infinitesimal. O que importava mesmo era não romper o caráter meditativo de *For Philip Guston*.

Comentários finais

For Philip Guston é música abstrata, mas, para Feldman, é também música que trata da história de vida de duas pessoas, com seus conflitos e mudanças de estilos, e como tal não poderia ser uma obra curta ou que du-

rasse 50 ou 60 minutos apenas. Para compor de maneira abstrata sobre a história de vida de Guston e a sua própria, Feldman precisou fazer uso de quatro horas de música (FELDMAN in FRIEDMAN, 2000, p. 198).

Durante os ensaios e o concerto, ficou evidente para nós que *For Philip Guston* explora uma dualidade entre os instrumentos de sons sustentados (piano, celesta e vibrafone), e os de sons interrompidos (principalmente as flautas). Essa dualidade de funções dos instrumentos poderia ser compreendida como uma metáfora da vida de Feldman e Guston, em caminhos diferentes depois do rompimento da amizade, mas compartilhando de um mesmo cenário, o das artes em New York entre as décadas de 50 e 70. Não existe registro algum do compositor que comprove esta hipótese, entretanto, sabendo do caráter autobiográfico da obra, seria difícil não cogitar a referência ao rompimento da amizade de Feldman e Guston através dessa separação de funções dos instrumentos.

For Philip Guston consagra o relacionamento de Feldman com os artistas da *New York School*, além da homenagem evidente ao amigo Philip Guston. A estaticidade formal da obra e o caráter meditativo que é estendido por horas celebram a influência das artes visuais na obra de Feldman. O compositor escreveu que “a música pode alcançar aspectos de imobilidade ou a ilusão de imobilidade” e que “os graus de estaticidade, encontrados em um Rothko ou Guston foram talvez os elementos mais significativos que eu trouxe da pintura para a minha música” (FELDMAN in ROCKWELL, 2004).

O interesse de Feldman pela tapeçaria e as simetrias irregulares fica evidente através desta peça, além do interesse pelo gesto único da caligrafia oriental, o qual transparece nos gestos sutis de cada instrumentista a realizar seus sons em intensidades reduzidíssimas. *For Philip Guston* é, sem dúvida, um tributo fascinante ao amigo e companheiro de Feldman no mundo das artes. O fato de a peça levar mais de quatro horas acentua a importância da homenagem.

As reflexões aqui apresentadas sobre as dificuldades técnicas, estratégias de ensaios adotadas e a experiência de performance dessa obra de Morton Feldman podem ser extrapoladas para outras peças do repertório contemporâneo, sendo portanto úteis a colegas músicos que estejam se dedicando à aprendizagem e performance de obras com desafios semelhantes.

Os ensaios e a *performance* dessa peça de Morton Feldman me levaram a fazer muitas considerações sobre o papel do músico de câmera, a cumplicidade entre os músicos, a aceitação do eventual erro, a priorização

de parâmetros e a necessidade de definição de estratégias de sobrevivência que superassem o cansaço físico e mental dos instrumentistas. A performance dessa peça de longa duração de Feldman me suscitou também correlações com os esportes de resistência como corridas de longa distância, o que será assunto para um próximo artigo.

Referências:

AUPING, Michael. *Impure Thoughts: On Guston's Abstractions*. In: AUPING, Michael (org). **Philip Guston Retrospective**. New York: Thames & Hudson, 2003. p. 37-52.

BERNARD, Jonathan W. *Feldman's Painters*. In: JOHNSON, Steven (Ed.) **The New York Schools of Music and Visual Arts**. New York: Routledge, 2002. p. 173-215.

FELDMAN, Morton. **For Philip Guston**. Partitura musical. London: Universal Edition, 1985.

FRIEDMAN, B. H. **Give my Regards to Eighth Street – Collected Writings of Morton Feldman**. Cambridge: Exact Change, 2000.

GOLDSTEIN, Louis. *Morton Feldman and the Shape of Time*. In: HEINTZE, James R. (Ed). **Perspectives on American Music since 1950**. New York: Garland, 1999. p. 67-79.

KOTIK, Petr & ZIMMERMANN, Walter. **On Performing Feldman's "For Philip Guston": A Conversation by Petr Kotik and Walter Zimmermann**. Disponível em <<http://www.cnvill.demon.co.uk/mfkotik.htm>> Acesso em 02/04/2008.

KRAMER, Jonathan D. **The Time of Music**. New York: Schirmer Books, 1988.

ROCKWELL, John. **Morton Feldman (and Crippled Symmetry)**. Disponível em <<http://www.cnvill.demon.co.uk/mfrockwl.htm>> Acesso em 05/05/2008.

TZAREVA, Elena. **Rugs and Carpets from Central Asia**. New York: Penguin Books, 1984.

Recebido em 09/jun/2008.

Aprovado em 30/jun/2008.

Luciane Cardassi - Pianista. Doutora em Música - Contemporary Piano Performance - pela University of California, San Diego e Mestre em Música/Piano pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Foi bolsista da CAPES. Tem artigos publicados em importantes revistas nacionais na área de performance da música contemporânea, além de palestras e concertos no Brasil e exterior.
