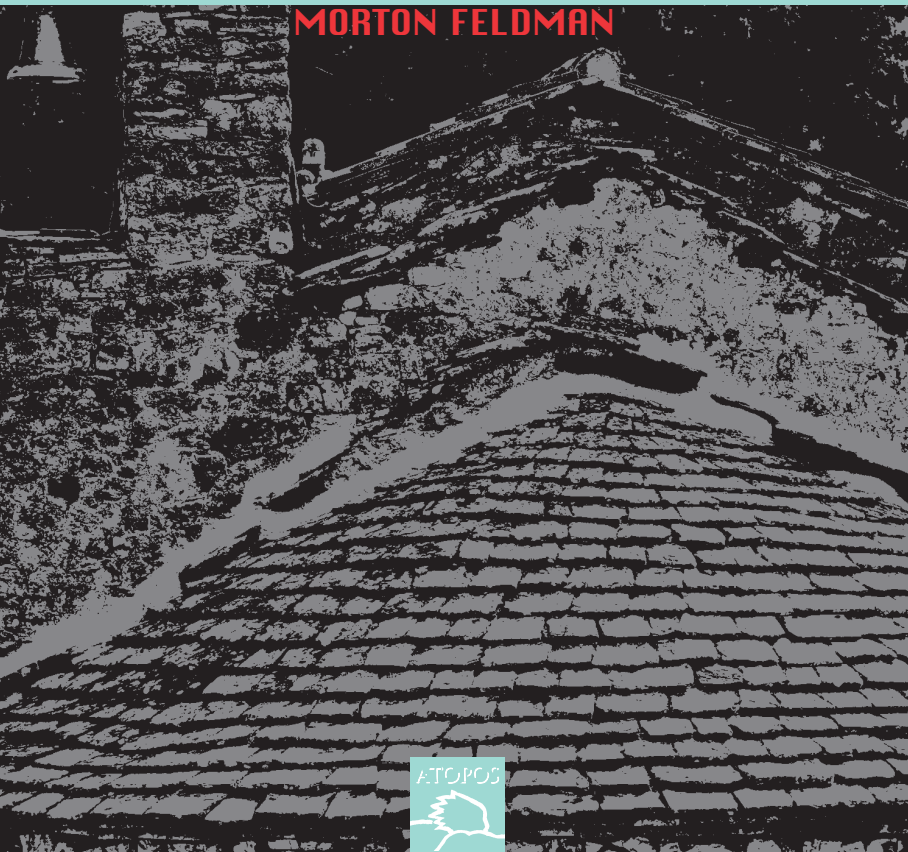


FOR PHILIP GUSTON

MORTON FELDMAN



ATOPOS





Una volta, in un dibattito radiofonico, Feldman accennò a ciò che identificava, in molti casi, come un certo timore del musicista professionista verso il suo strumento, una paura che crea, come diceva lui, una distanza tra esecutore e strumento. Parlò del bisogno, nella sua musica, della vicinanza estrema tra esecutore e strumento, un tutt'uno che si materializza in un impegno radicale per le qualità muscolari, fisiche ed essenzialmente sensuali dell'arte dell'esecuzione. Ci deve essere un senso di avventura, di freschezza: una vibrante strategia ad alto rischio in cui ogni esecuzione possieda il pregio dell'unicità.

Come esecutori conosciamo il pezzo; dopo settimane e settimane di prove, conosciamo la musica, ne conosciamo l'organizzazione, il modo in cui si evolve, l'enorme, spaventosa, misura del lavoro. Allora, come ci si avvicina all'esecuzione? La concentrazione è essenziale: il concentrarsi sull'attimo, sull'adesso fisico, su come il dito tocca la tastiera, la mano lo strumento musicale, il momento chiave in cui la cognizione pura precede l'azione riflessiva della consapevolezza. Il problema della dimensione non è rilevante se non, forse, a livello subliminale. (Personalmente, come musicista d'improvvisazione, penso che, nel migliore dei casi, è come se non mi accorgessi che sto suonando; si tratta di essere, e di fare; il concetto di errore, note giuste o sbagliate, per esempio, lasciata da parte ogni considerazione formale, semplicemente non c'entra.)

Allo stesso modo, la concentrazione è una questione chiave per Feldman compositore. È il termine che usa di più quando parla di composizione: «Comincio a comporre quando parto senza idee. Quello che non voglio sono le idee. Ma quello di cui ho davvero bisogno è la massima concentrazione. Se comincio a perdere la concentrazione è in quel momento che ... o meglio, diciamo, quando mi accorgo che sto cancellando gli accordi, le note, allora questo significa che sto davvero perdendo la concentrazione ... Quando lavoro dimentico (l'angelo della dimenticanza) ... va bene star seduto ad aspettare, senza avere un'idea in testa ... per me questo è lavoro. Credo che il lavoro sia il grado di concentrazione che si investe nel rendere possibile questa musica».

Allora, in Feldman c'è questo elemento di spontaneità e di soggettività (anche se negli ultimi lavori, l'enorme durata rende necessario considerare la 'forma'). Quando si mette a comporre pensa in tempo reale, in tempo acustico, non in tempo compositivo. Significativamente, Feldman non parlerebbe di realtà compositiva: di fatto, ha detto che non esiste, ha preferito parlare di realtà acustica. «Quindi la realtà per me non è l'obiettivo, la realtà per me non è il sistema compositivo, la realtà per me è fino a che punto, quasi in termini kierkegaardiani, posso esistere, posso immergermi, posso balzare dentro questa cosa che chiamo vita, che chiamo l'ambiente ... Perciò non parlatemi di sistemi, non parlatemi di estetica, non parlatemi di vita, non parlatemi nemmeno di arte, e concludiamo con questo concetto: tutto ha a che fare con la sicurezza, nient'altro, questo è quello che conta; quindi, in un certo senso, si tratta di un problema di personalità».

Una genuina spontaneità (imprevedibilità) è qualcosa di assolutamente cruciale. È il cuore della musica di Feldman: l'idea che ogni suono ha una qualità unica. Non ci può essere routine in una esecuzione di Feldman. Come nella vita stessa non può esistere una fotocopia; ci sono così tante contingenze, tante cose che possono accadere, da alterare, rispetto a qualsiasi esecuzione precedente, il modo di suonare un particolare accordo, di creare un particolare suono. Suonare Feldman riguarda la vita. E si sa che ci sono persone che piangono quando lo ascoltano.

Ricordo una discussione radiofonica alla BBC, in cui il compositore Cornelius Cardew, uno dei massimi esponenti della musica di Feldman, ipotizzò l'inadeguatezza dell'arte in rapporto alla straordinaria potenza della natura e dei fenomeni naturali. Anche Kant aveva messo in discussione il primato dell'esperienza dell'arte rispetto all'esperienza della natura. Forse, allora, è proprio l'affinità della musica di Feldman con la natura, piuttosto che con l'arte, la sua tensione verso la natura (come nei dipinti della Cappella di Rothko a Houston, dove le persone si siedono e piangono), che è in grado di generare una reazione così estrema.

John Tilbury, 2 Settembre 2013

Con *For Philip Guston* ci troviamo davanti ad una composizione la cui durata impone una concezione dello scorrimento del tempo assolutamente diversa da quella con cui ci predisponiamo normalmente ad ascoltare un brano musicale.

La mente va subito ai brani più lunghi che sono stati composti negli anni trenta del Novecento, come quelli di Kaikhosru Shapurji Sorabji, il suo *Opus Clavicembalisticum* o le *Symphonic Variations for Piano* (si parla di nove ore d'ascolto...), oppure il più recente *Road* di Frederic Rzewski.

Oltre una certa misura – le *Goldberg* o l'*Arte della Fuga* di Bach, la *Sonata op. 106* di Beethoven, le Sinfonie di Mahler e Bruckner etc. – forma ed emozione sonora sottendono un'idea di consequenzialità sintattica, che dilatando così tanto il progetto a volte è percepibile a vari livelli soltanto con un grande impegno nell'ascolto.

Con Feldman, e prima ancora con Cage, nella logica musicale entra un'imprevedibilità fino ad un'assenza di nessi passato-presente-futuro, e l'ascoltatore è indotto a frammentare la percezione, a vivere momento dopo momento, anche per una durata lunghissima. L'happening, ciò che accade è come una barca che scivola nell'acqua di un fiume: così come la fenditura momentanea lascia una traccia dietro di sé, che scompare un breve tempo dopo, l'attenzione vive lo scorrere nel tempo, determinando una memoria del suono molto diversa dall'ascolto che "cerca" logiche formali, ma forse parimenti efficace.

Qui l'incanto del suono non chiede la consapevolezza, in una condivisione che già Cage indicava, esortando ad aprire le finestre ed ascoltare la vita. La domanda allora è se l'ascolto di ciò che accade implica una nuova concezione estetica-anestetica: accettare tutto ciò che arriva all'orecchio, e per quanto tempo.

Ma in questo *For Philip Guston* non si ha il suono casuale della vita, bensì bellissime e delicatissime filigrane, che appaiono e scompaiono, una continua seduzione, fremiti emotivi, che da Feldman possono improbabilmente rimandare a Schubert, alla sua "divina lunghezza", per un paziente ascolto.

Daniele Lombardi, Settembre 2013

### **L'Huddersfield Contemporary Music Festival**

L'Huddersfield Contemporary Music Festival è un festival di fama internazionale, fondato nel 1978 dal professor Richard Steinitz dell'Università di Huddersfield, ed ora diretto dall'incorruttibile e coraggioso Graham McKenzie.

È specializzato in programmi innovativi, con repertori d'avanguardia per orchestra, musica corale, elettroacustica e improvvisata, oltre a presentare cinema, danza e teatro musicale. Ogni Novembre, per dieci giorni, il Festival s'impadronisce della città, utilizzando come palcoscenico teatri e chiese, così come il Dipartimento di Musica dell'Università. L'Huddersfield Contemporary Music Festival è oggi uno dei più importanti e rispettati Festival musicali in tutto il mondo.



**John Tilbury**

Per la biografia di John Tilbury e maggiori informazioni Google: John Tilbury pianist.



**Carla Rees**

[www.carlarees.co.uk](http://www.carlarees.co.uk)



**Simon Allen**

[www.simonallen.co.uk](http://www.simonallen.co.uk)



**Philip Guston**

*To B.W.T.*

1952

oil on canvas

123 cm. x 130 cm.

Jane Lang Davis Collection, Medina



ATP 022-1-2-3-4

FOR PHILIP GUSTON

DDD

LC-00129

**MORTON FELDMAN**

CD 1	<b>1</b> M. Feldman	<b>For Philip Guston part 1</b>	<b>1984</b>	<b>78:29</b>
CD 2	<b>1</b> M. Feldman	<b>For Philip Guston part 2</b>	<b>1984</b>	<b>75:20</b>
CD 3	<b>1</b> M. Feldman	<b>For Philip Guston part 3</b>	<b>1984</b>	<b>70:40</b>
CD 4	<b>1</b> M. Feldman	<b>For Philip Guston part 4</b>	<b>1984</b>	<b>64:37</b>
			<b>total time</b>	<b>4:49:06</b>

**John TILBURY** Piano  
**Carla REES** Flute  
**Simon ALLEN** Percussions

The composer prescribes an extremely low dynamic level throughout the piece: ppp