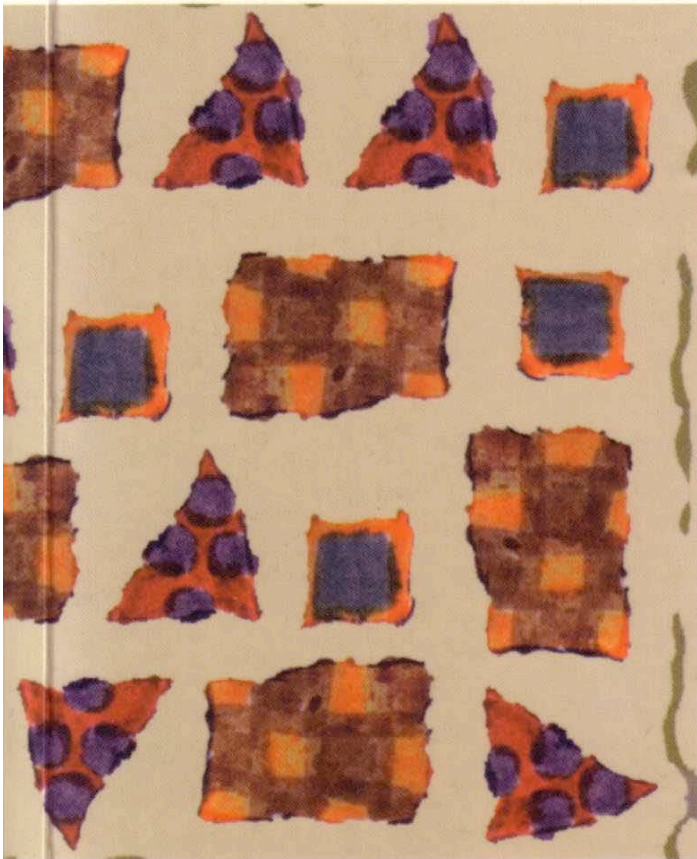


música e repetição

a diferença na composição contemporânea

s i l v i o f e r r a z



educ  FAPESP

prefácio ed.digital

Para cada nova edição, mesmo que digital, sempre vale algumas ressalvas, alguns novos agradecimentos e observações. Esta versão em PDF da tese de doutorado que resultou em meu primeiro livro, *Música e Repetição: a diferença na música contemporânea* (SP: Educ/Fapesp) foi realizada a partir dos arquivos que geraram a tese, mas mesmo assim traz poucas diferenças com relação ao livro publicado, lembrando que este foi revisado pela editora e aquela não. Com o que algumas incorreções de linguagem devem atravessar cada página do texto, mas as incorreções de imagens que constavam da versão final publicada estão aqui corretas.

Quanto se publica um livro a capa é geralmente um simples adereço. Passados 10 anos ninguém comentou a capa, com o que sinto a necessidade de falar um pouco da capa deste livro. A idéia veio da capa do *Tratée des objets musicaux* de Pierre Sschaeffer, cuja capa é a ilustração de uma das principais idéias do livro. Aqui, a capa ilustra o processo composicional que permeia grande parte das obras apresentadas ou analisadas no livro: a permutação. A partir de uma série de desenhos de Lia Godoy Ferraz, minha filha mais nova (à época com 6 ano de idade), foram feitas seqüências permutadas de quatro elementos, empregando como ciclo básico as permutações simétricas de Olivier Messiaen.

A edição original do livro conta com prefácio de Peter Pál Pelbart, atualmente republicada em seu livro *Vida Capital*, publicado pela editora Iluminuras em 2005.

O livro foi originalmente dedicado a Adhemar Campos filho, maestro da banda da pequena cidade de Prados em Minas Gerais. Adhemar foi responsável por parte da minha formação prática como músico e quando este livro saiu não pude compartilhá-lo com ele, com que permanece à ele a dedicatória, bem como a pequena lembrança que compunha as páginas iniciais da tese e que na publicação saiu escondida no verso da última folha:

...e o sabiá repete seu canto enquanto o gato observa com paciência...

Sumário

[páginas da versão publicada estão entre colchetes ao longo do texto]

[23] Introdução

Parte I

Capítulo 1

[33] Repetição e não repetição

Capítulo 2

[71] Repetição e complexidade

Capítulo 3

[113] Diferença e Repetição - Os bloqueios do Mesmo

Capítulo 4

[145] Repetição e Objeto Sonoro

Parte II

Capítulo 5

[183] Olivier Messiaen
“O tempo fora dos Eixos”

Capítulo 6

[211] Brian Ferneyhough
repetição como dobra

Capítulo 7

[245] composição e escuta da diferença

[263] Bibliografia

Cada arte tem suas técnicas de repetição imbricadas, cujo poder crítico e revolucionário pode atingir o mais elevado ponto para nos conduzir das mornas repetições do hábito às profundas repetições da memória e, depois, às repetições últimas da morte, onde se joga nossa liberdade.

Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*

[23] introdução

Na música de concerto da segunda metade do século XX, a música minimalista norte-americana surge como a tendência mais facilmente associável ao uso sistemático da repetição. Esta fácil associação vem acompanhada, no entanto, de algumas questões, destacando-se, antes de mais nada, o que se entende, de fato, por repetição musical. Se num primeiro instante podemos pensar na repetição como sendo a reiteração estrita de um elemento rítmico, melódico ou harmônico, a idéia de repetição ultrapassa, todavia, este terreno bastante restrito e evidente. No final dos anos 70, diversos compositores fizeram uso intenso de procedimentos reiterativos em suas composições. São exemplos as obras de Luciano Berio, como *O King* (1967) e diversos momentos de *Coro* (1975), a composição por módulos reiterados e variados de György Ligeti, tal qual realizada em *Continuum* (1968), e sobretudo o uso marcante da repetição em *Stimmung* (1968) de Karlheinz Stockhausen. Estas formas de repetição vieram se somar à música “conceitual”, e é com a série *Composition 1960* que La Monte Young dá os primeiros passos para um minimalismo conceitual fortemente marcado pela música de John Cage. Deste modo,

germinava uma nova estratégia de tratar o tempo e o material musical, cruzando-se os passos dados por Young, ou pelo próprio Cage, com aqueles elementos originados da música pulsante e repetitiva das culturas não ocidentais (a música da África Central, como aparece em *Coro*, ou a música dos rituais indianos, referência explícita em *Stimmung*). Em um circuito mais restrito, outras experimentações envolviam diretamente a repetição, como a obra de Giacinto Scelsi. Neste caso a repetição, praticada como reiteração direta, era também acompanhada de uma preocupação com uma escuta localizada de pequenos detalhes timbrísticos, que só veio a ser melhor conhecida anos mais tarde, já na década de 80.

O minimalismo da década de 70 tem em comum com essas iniciativas não só a idéia de reiteração — na maioria dos casos de caráter rítmico —, como também a referência às culturas não européias e a possibilidade de um novo modo de tratar o tempo de escuta: escutar o detalhe que se desprende do *continuum* sonoro. Mas diversas outras decorrências destes modos de composição se fizeram presentes e, hoje em dia, qualquer jovem compositor que se defronte pela primeira vez com o uso do computador na música depara com uma série de procedimentos de repetição: desde os *loops* mais elementares às formas de permutação e transformação de módulos repetitivos.

A presença marcante da repetição a partir dos anos 70 justificaria por si um estudo mais pormenorizado da repetição musical, mas é relevante notar que esta música repetitiva foi precedida por outra, pautada na diversidade material e operacional. De certa maneira, as novas proposições de escuta do tempo musical e a idéia de uma escuta localizada, evidenciadas com o minimalismo, já manifestavam uma atenção aos modos de diferenciação presentes na repetição. O que se pergunta então é: como preservar esta ação

diferenciadora da repetição? Ou ainda, como se valer da repetição sem que se sucumba numa zona indiferenciada?

Na verdade, tais perguntas não vêm sozinhas, pois implicam em toda uma sorte de outras questões: Quais as implicações da repetição com relação ao tempo musical? Será suficiente relacionar a idéia de repetição à de reiteração direta? Não sendo, onde mais reside a repetição musical? Qual a relação existente entre repetição e complexidade? Será que o simples fato de ouvir já não compreende em si uma repetição? E, neste ponto, qual é o objeto de percepção musical? Estaria a complexidade no objeto ou no modo [25] de escuta? Seria a composição musical um detonador suficiente de modos diversos de escuta? Por fim: O que é repetido numa música da repetição?

Relacionando a idéia de diferença à de repetição, parece-nos fundamental indicar aqui os estudos do filósofo Gilles Deleuze, em seu livro *Diferença e Repetição*. Neste caso, uma fórmula que nos parece bastante adequada, no contexto em que estamos enfocando, é a da “repetição do diferente”. E, tomando a obra de Deleuze como referência é difícil não percorrermos aquilo que Mireille Buydens formula como uma estética deleuzeana, em *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. A repetição, bem como a diferença, permeiam a obra de Deleuze, e a cada momento somam-se novas noções como: “ritornelo”, “territorialidade”, “diagrama”, “rizoma”, “platôs”, “intensidade”, “dobra”, “sensação”, “figura”, “personagens rítmicos”, “tempo liso”, “plano de imanência e plano de composição”, “paisagens melódicas”, “devir”, “heterogênese”, “compossibilidade”, entre outros. São noções que Deleuze toma emprestadas de outros pensadores e também das artes, e que aparecem em seu próprio pensamento como “fórmulas”. Alguns desses

termos remetem diretamente à música,¹ como é o caso dos “personagens rítmicos”, das “paisagens melódicas”, ou das noções de “tempo liso e estriado” e “música flutuante”, desenvolvidos a partir de uma leitura bastante particular que Deleuze faz dos escritos de Olivier Messiaen e Pierre Boulez. À música também estariam ligados alguns termos recorrentes no pensamento composicional da segunda metade deste século, como “ressonância espectral”, “inarmonicidade”, “síntese aditiva e subtrativa”. Constituindo-se em fórmulas, essas noções e conceitos funcionam como uma “variação”. Esta idéia de Deleuze é apresentada por Jean-Clet Martin em seu livro *Variation, la philosophie de Gilles [26]Deleuze*. Martin argumenta que a “fórmula” é um modo de fazer ecoar um texto dentro de outro, ela constitui-se num outro texto, que se põe como limite ou como inverso do original.² Com a fórmula, Deleuze tece um contraponto entre seus textos e diversas linhas subterrâneas, sendo ela um modo de reconstruir incessantemente os conceitos de que se utiliza (*op.cit.*, p. 75).³

As referências mais explícitas à composição musical aparecem em *Mille Plateaux*, nos capítulos “Do Ritornelo” e “Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível”. Para Deleuze a música é a aventura do ritornelo, e o ritornelo é a repetição que demarca um território, mas que ao mesmo tempo traça-lhe suas linhas de fuga. Deste modo, outros livros, seja de Deleuze e Guattari, seja de Deleuze apenas, entram aqui tecendo uma espécie de contraponto que tem por eixo a repetição. Em torno das idéias de “três sínteses do tempo” e da “repetição nas sínteses do tempo”, desenvolvidas em *Diferença e Repetição*, gravitam as outras noções desenvolvidas pelos autores, sobretudo em *Kafka*,

¹ Note-se que o conhecimento dos termos desenvolvidos no pensamento composicional de Olivier Messiaen e Pierre Boulez, e na teoria pictórica de Paul Klee, foi anterior ao uso empregado por Deleuze, o que nos deu uma leitura bastante distinta daquela onde o ponto de partida é o pensamento deleuzeano.

² Martin, Jean-Clet (1994). *Variations, la philosophie de Gilles Deleuze*. Paris: Payot. 1994, p. 76.

³ A noção de fórmula é apresentada por Gilles Deleuze em seu “posfácio” à edição de *Bartleby*, de Hermann Melville (Paris: Garnier-Flammarion, 1989).

Le Pli, O que é a filosofia?, *Bacon, Mille Plateaux*, e no artigo “Boulez, Proust e le Temps”, as quais são constantemente referidas ao longo desta tese.⁴

Se a escolha da repetição na música aparece aqui como um primeiro objeto de estudo, ela não se dá sem antes compreender a diferença e as suas implicações no âmbito da composição, da análise e da escuta musical. Deste modo, este estudo será apresentado em duas partes: a primeira formada por quatro capítulos teóricos e a segunda dedicada à análise, complementando e exemplificando alguns pontos levantados na primeira parte. Na ordem em que são apresentados, os quatro capítulos da primeira parte discutem: a repetição e sua relação com o elemento unificador da composição musical; a idéia de repetição relacionada com a de complexidade; a presença da diferença bloqueando uma repetição do mesmo; e a repetição na relação objeto/observador.

A segunda parte da tese é constituída de dois capítulos, um dedicado a Olivier Messiaen e outro a Brian Ferneyhough. A escolha desses compositores como foco de análise está primeiramente relacionada com o fato de que ambos incorporam procedimentos repetitivos em suas obras, o que por sinal se dá de um modo bastante diferente daquele conhecido através do minimalismo. Porém, outros elementos foram relevantes nesta escolha. Messiaen e Ferneyhough aparecem nos extremos de um grande período da produção musical. Messiaen é o ponto de partida da geração do serialismo integral. Já Ferneyhough fecha este ciclo quando, após a forte presença do minimalismo e da música da nova simplicidade, ele retoma — e aqui podemos falar “enquanto fórmula” — diversos dos procedimentos do serialismo integral e mesmo do dodecafonismo de Schönberg em vias de uma música informal. Mas é a relação da obra desses dois

⁴ De acordo com o modo comumente utilizado de referência bibliográfica à obra de Gilles Deleuze e Felix Guattari, adotaremos aqui as iniciais de cada publicação após a primeira referência ao livro. Note-se também que, tendo em vista a época em que foi iniciada a pesquisa, as referências à *Mille Plateaux* se referem à edição francesa, mesmo havendo hoje uma edição em língua portuguesa; o mesmo ocorrendo para *Le Pli*.

compositores com o pensamento de Gilles Deleuze que mais nos chama a atenção. As idéias composicionais de Messiaen são constantemente referidas nos textos de Deleuze, que aprende de Messiaen a idéia de um tempo instável e modulável, de um “tempo fora dos eixos” relacionado à noção de “personagens rítmicos” e “paisagens melódicas”, ou mesmo da contraposição Caos/Cosmos que seduziu Messiaen ao compor *Des Canyons aux Étoiles*. Quanto a Ferneyhough, a relação é inversa. É constante a citação que o compositor faz de Deleuze, principalmente de algumas fórmulas do pensamento deleuzeano, em seus escritos teóricos e esboços composicionais.

Sintetizando, em cada análise estarão em jogo alguns modos de diferenciação e repetição, remetendo-nos constantemente ao pensamento de Deleuze. Assim, analisando Olivier Messiaen esta-[28]-remos dando ênfase à idéia de “tempo fora dos eixos” e de terceira síntese do tempo desenvolvidas nos artigos “Boulez, Proust et le temps” e “Sur Quatre Formules Poétiques...” e em *Diferença e Repetição*; e com Ferneyhough, numa análise específica de alguns momentos de sua peça *Etudes transcendantes*, outros aspectos do pensamento deleuzeano estarão sendo enfatizados, como o de “dobras”, levando também em conta o fato desta composição ter sido realizada a partir de uma leitura feita pelo compositor de *Bacon, Logique de la Sensation* de Gilles Deleuze. A este conjunto de peças serão associadas ainda as idéias de sistema rizomático e de séries disparatadas, as quais, segundo Deleuze, em *Diferença e Repetição*, permitem a repetição como *repetição de diferenças*.

Segue-se à esta última parte um pequeno anexo, analisando os principais procedimentos que serviram de base para uma série de composições realizadas paralelamente aos estudos de doutorado. Tais procedimentos são todos decorrentes da idéia de “repetição do diferente”. As composições serão apenas referidas, dando maior

atenção à peça *Window into the Pond*, realizada a partir de uma gravura do pintor Hundertwasser, na qual procurou-se pôr em jogo as fórmulas do “diagrama”, do “rizoma”, e das “micro-percepções” enfatizadas nas leituras-análises sobre Messiaen e Ferneyhough.

A presença deste anexo, embora breve, impõe no entanto uma observação. Longe de ser uma abordagem desligada da prática composicional, nesta tese estão apresentados alguns pontos que decorreram de preocupações estritamente composicionais. Vale dizer que cada uma das fórmulas de Deleuze acabou gerando outras fórmulas no campo da composição. E, neste terreno, acabaram se tornando um forte instrumento para o pensamento composicional, que orientou a criação das peças realizadas ao longo do doutorado.

Por fim, é importante reforçarmos a idéia de que não trataremos de responder, propriamente, às questões que enunciamos nesta introdução. Cada uma das questões será vista como possibilidade de desenhar alguns dos caminhos que traçariam suas respostas. É [29] assim que percorreremos a repetição desde a repetição material, no corpo do enunciado musical, passando pela repetição que é a própria escuta, para chegarmos à repetição compreendida no ato de composição, onde por fim discutiremos as possibilidades de uma composição que permita uma heterogênesse da escuta.

[1] repetição e não repetição

De um modo geral, quando pensamos em repetição musical pensamos na reiteração de um som ou no retorno de um acontecimento qualquer (uma sensação, uma imagem, uma idéia) associado a uma experiência sonora e musical passada. No primeiro tipo de repetição, as referências mais comuns são as repetições de frases, de notas ou de sonoridades específicas dentro de um enunciado musical. Esses elementos podem ou não estar associados ao segundo tipo de repetição; a repetição de emoções, de associações e sentimentos que afloram em forma de lembranças quando evocados por um fato sonoro experienciado anteriormente. No que diz respeito às notas, frases e ritmos, distinguimos as repetições imediatas — as reiteraões —, e as repetições à distância — as reapresentações. Exemplo desses dois modos de repetição (proximal e à distância) são, por exemplo, as reiteraões imediatas — variadas ou não — de motivos na música de culturas tradicionais, e as repetições à distância notadas nas reapresentações de elementos temáticos na música tonal.

Para o senso comum a repetição é o resultado da apresentação de um objeto que já foi apresentado numa experiência cognitiva [34] anterior. A constatação da repetição se dá

a partir da identificação de elementos semelhantes e da criação de diversos graus de analogias entre o objeto que acaba de ser recebido e aquele que sobrevive enquanto memória e lembrança. Desse jogo de equiparações, o grau mais complexo parece ser o da analogia, é pela analogia que relacionamos elementos nem sempre facilmente relacionáveis por suas características gerais. São análogos desde objeto-sonoros que produzam num ouvinte uma mesma sensação, objetos-sonoros de aspectos fisico-acústicos similares, até objetos-musicais que se remetem a um objeto original transmutado por retrogradação, ampliação, inversão, permutação — analogias mais e mais complexas que não estão mais restritas à escuta. Neste plano da analogia é que distinguem-se então níveis de repetição e de variação com relação a um objeto dado.

Tanto a repetição que identifica pelas semelhanças superficiais quanto aquela que envolve um certo grau de diferenciação podem ser vistas como repetição e garantem para grande parte dos compositores — e por conseqüência, dos ouvintes — que uma música se mantenha a mesma ao longo da escuta, do começo ao fim.

Um segundo aspecto que se associa à repetição é a diferença. Ela aparece num primeiro momento enquanto a antípoda da repetição; ou bem se repete, ou bem se diferencia. Resultam deste fato relações diretamente proporcionais, de graus de repetição e diferenciação, sendo diferenças extremas a oposição e o contraste. A diferença, assim como a repetição, deduz-se a partir dos graus de semelhança e analogia que permitem identificar a diferença com relação a um objeto: uma diferença em relação a alguma coisa fixa.

Seguindo esta linha de pensamento que põe a diferença como uma antinomia da repetição, distinguem-se no âmbito musical práticas mais ou menos repetitivas, conduzindo por fim à distinção entre músicas repetitivas e músicas não repetitivas. Nesta

separação a idéia de diverso vem associada às músicas não repetitivas, e a de redundância às repetitivas. Mas vale interpor uma questão quanto a diferença: tal qual apresentada acima, como uma decorrência [35] de relações de similaridade e analogia, a diferença no senso comum se origina na repetição. Sujeitar a diferença aos padrões da repetição é por fim estar simplesmente levando ao extremo os graus de dessimilaridade de uma repetição. Uma diferença de graus.

No âmbito musical, principalmente no que tange à prática composicional dos últimos 20 anos, assistimos a abordagens que redefinem as posições de diferença e repetição. Como pensar numa música que tenha por bases a reiteração mas que peça uma escuta das diferenças? Por outro lado, como pensar numa música que varie constantemente seus elementos mas que se funde na repetição? O que é possível de se notar com tais questões é que diferença e repetição não são apenas diferenças de graus de similaridade e igualdade de um objeto frente a outro, mas que se distinguem para além desses graus de semelhança. Ao pensarmos numa música “repetitiva” que dependa da percepção da diferença, ou vice-versa, uma música que não reitera mas que depende de um certo tipo de repetição, é necessário pensarmos na diferença como diferença de natureza, e não mais na diferença como grau de dissemelhança.

Em *O Som e o Sentido*, José Miguel Wisnik observa que a repetição musical funcionou, na música do século XX como um divisor de águas. De um lado, alguns compositores evitando a repetição e favorecendo a diversidade em seus procedimentos composicionais; de outro, compositores fazendo uso de duas modalidades de repetição, uma circunscrita ao enunciado musical através do uso de ostinatos e outra relacionada à repetição de objetos musicais historicamente conotados. Distingue assim duas abordagens composicionais, uma onde a imperava a diversidade no material sonoro empregado, cujo

único índice de retorno ao passado se dava no uso de formas tradicionais (contraponto medieval e renascentista e as formas clássicas utilizadas no serialismo), e a outra marcada pelo alto grau de repetição no âmbito do material sonoro, reiterando seus elementos e fazendo uso de elementos musicais conotados em outra época e em outras culturas, como a linguagem [36] tonal e modal, os ritmos de culturas tradicionais, as escalas orientais. Wisnik polariza estas duas tendências, associando-as, uma ao serialismo e a outra ao minimalismo: enquanto uma recusa e evita a repetição — seja horizontal, seja verticalmente na recusa da oitava, por exemplo —, a outra se dá sobre a repetição exaustiva.

Indo mais adiante nesta distinção, o autor distingue a música serial como uma música cuja unidade advém da semelhança entre seus formantes, e a música minimal como uma música que ao longo da experiência de escuta mostra as diferenças presentes em seu material (cf. *op.cit.* pp. 161-163). Tem-se com isto uma inversão do que aparentemente liga a música serial à diversidade e a música minimalista à invariabilidade, expondo a questão como: uma música repetitiva que mostra suas diferenças, e uma música da não repetição que revela suas semelhanças.

A leitura de Wisnik se baseia de certa forma nos escritos de compositores minimalistas, como Steve Reich, que apresenta sua proposta composicional como um modo de fazer revelar a diferença. Para este compositor, o uso linear do espaço sonoro nivela todos os parâmetros num mesmo plano, enfraquecendo a diferenciação do material que utiliza.¹ Além do mais Reich nota também que esta nivelção não se concretiza na percepção, para a qual o objeto material em sua concretude está em permanente

¹ Esta questão será tratada mais adiante neste mesmo capítulo. Uma exposição bastante clara desta questão é desenvolvida em Ligeti, G. “Waldlungen der musicalischen form”. Die Reihe, vol. 7. Viena: Universal Editions. 1958.

mutabilidade, e que repetir um objeto tal qual foi apresentado numa primeira vez é materialmente improvável. A repetição, que pediria a permanência de todas as variáveis presentes no momento da primeira apresentação, só é possível no momento em que tal materialidade é eliminada, ou enfraquecida no ato da escuta musical. É deste modo que, voltada a atenção para a materialidade do som, no minimalismo a diferença é revelada a todo instante e o jogo de semelhanças só é possível pela via de um conceito² que re-[37]-presente o som e seus aspectos: estes só podem ser repetidos como sendo um “mesmo” objeto se diluída sua materialidade numa representação qualquer que, esta sim, seja repetível — esta representação corresponderia a atribuir ao som e à suas qualidades uma função estrutural, ou mesmo um significado simbólico extra-musical, por exemplo.

Serialismo e minimalismo servem aqui para encaminharmos a distinção de alguns graus de leitura da repetição:

- a) a variedade material utilizada pelo serialismo pode ser vista como uma diferença que se submete a uma repetição fundamentada na analogia entre elementos semelhantes. De modo que toda variedade esteja identificada em conceitos como a forma musical, a própria série, as regras estruturais;
- b) a reiteração de um objeto aparentemente invariável é diversificada pela própria instabilidade dos estados da matéria física e ainda pela instabilidade do próprio aparelho receptor. Assim, se o compositor serial se preocupa de antemão em encontrar um elemento unificador, representando todos os eventos de sua obra sobre um mesmo

² Remontando a Kant, a noção de conceito utilizada aqui é : a) a conceito visto como uma representação a priori que se refere ao objeto de uma experiência por meio de outras representações nascidas da “intuição”, por sua vez uma representação singular originada da sensibilidade e que está diretamente referida ao objeto ; b) o conceito como “idéia”, nascido na razão, superando a própria possibilidade da experiência (Cf. Kant, Immanuel. *The critique of pure reason*, in: *Kant*, col. “Great books of the Western world”, vol. 42. Londres: William Benton. 1952. “Dialética transcendental”, livro I, seção I). É importante lembrar também que para Kant este conceito está relacionado à necessidade de síntese, de unificação, da diversidade

conceito, o compositor minimalista busca procedimentos que evidenciem ainda mais a diversidade inerente à materialidade do objeto que ele apresenta e repete. Embora aparentemente antagônicos, é importante frisar que tanto um quanto outro lidam com um mesmo resultado: a diferença.

Tanto na repetição que favorece a diferença quanto na variedade que mergulha na igualdade, subsiste o fato de que ao pensarmos a repetição pensamos conseqüentemente na diferença. A repetição nos dois casos funciona como uma espécie de substrato [38] que apóia a diferença. Sobre esta interdependência entre diferença e repetição, Jean-François Lyotard nota em “Dieu et la Marionette” que o prazer [humano] parece estar associado à percepção das diferenças: “o espírito frui o mesmo através do outro, se encanta pela diversidade que aceita a identidade”.³ Porém é bom ressaltar que a frase de Lyotard não fala de “qualquer” diferença, ele fala de uma diferença que aceita a identidade, o que se adequa à interação entre diferença e repetição tal qual são encontráveis na música serial. Trata-se de uma diferença que subentende uma repetição que aceite ser substituída, representada, por algum conceito que possa ser repetido como o “mesmo” conceito, de modo que torne possível relações como similaridade, analogia e por fim a identidade. Esta leitura de Lyotard contraposta à proposta minimalista apresentada anteriormente faz com que se distingam dois modos de viver a diferença, e no caso específico da escuta musical, dois modos de escuta. Um deles que se resume à frase de Lyotard, citada acima, e outro a inverte, aplicando-se então ao minimalismo, para o que diríamos que *o espírito frui a diferença através da repetição e se encanta pela diferença, livre da identidade*.

Se o serialismo está aqui associado à repetição do “mesmo”, conceitual e representável por um elemento unificador, e o minimalismo pela diversidade não

fornecida pela sensação e pela intuição, o que envolve duas categorias a de unidade e de conjunção, sendo as categorias conceitos dados a priori. (Cf. *op.cit.*, “Lógica Transcendental”, livro I, § 10).

representável, própria às nuances do som, uma inversão desta questão nos daria o seguinte quadro : *a)* ouvir a música serial como pura diversidade, sem se ater a um princípio unificador significa mergulhar num objeto caótico sem qualquer traço que distinga um evento sonoro de outro, um caos generalizado que após algum tempo de escuta se assemelha a uma nuvem estática de sons dispersos ; e *b)* ouvir uma música repetitiva tendo por objetivo a busca de traços de semelhança seria o mesmo que compreender um enunciado onde todos instantes fossem exatamente o primeiro instante. O que se conclui destes fatos é que tanto o serialismo quanto o minimalismo adequam-se a modos distintos de escuta, e que a diversidade tanto num quanto noutro só é possível quando relacionada a uma re-[39]-petição adequada. Mas, se a escuta livre das diferenças numa peça não repetitiva insere o ouvinte num universo caótico, limitar a escuta em nome da unidade é torná-la insensível às singularidades não só do material como dos eventos sonoros apresentados. O que dá a concluir que ao limitarmos a escuta a um ou outro modo de aproximação ao objeto, o quadro de possibilidades de leituras se restringe convergindo para uma única dimensão de escuta. Uma escuta unidirecional e linear, deste tipo, é pertinente na escuta da língua falada, por exemplo, mas não é aplicável em sua íntegra à escuta musical. Na língua falada a primazia dos significados das palavras faz com que na maioria das vezes, grande parte das nuances sonoras (modulações sonoras não significativas na comunicação coletiva) seja irrelevante na compreensão do que está sendo falado. Um exemplo extremo desta insensibilidade está no fato de só compreendemos uns aos outros graças ao conhecimento e ao uso anterior que temos da língua, pois as articulações silábicas — conjunção entre as consoantes, seus transitórios, e as vogais — são sinais sonoros que estão no limite de integração e de tempo (respectivamente de 5 e de

³ Lyotard, J-François. *l'Inhumain, causeries sur le temps*. Paris: Galilée. 1988, p. 166.

10 ms) abaixo dos quais nosso ouvido não distingue articulações de sons separados.⁴ Já na criação e escuta musical tornar as duas escutas acima irreconciliáveis, ouvir ou compor se limitando apenas a um dos dois modos, implica em restringir o universo da experiência ao linear e determinado *a priori*.

*
* *

A operação de atribuir à repetição o potencial de diversidade e à não repetição a unidade, a não diversidade, ou ainda, a diversidade regida hierarquicamente por um princípio unificador a princípio pode parecer estranha. Ela inverte o quadro comumente focado pela análise musical, onde a música repetitiva é sempre descrita como um enunciado estagnado, e a música não repetitiva vista como a música dinâmica, cuja dinâmica está exa-[40]-tamente na variedade de seus formantes. Na visão já habitual, associa-se assim a *kinesis* à grande mobilidade dos eventos sonoros no espaço da escuta e a *stasis* à pouca mobilidade, ou pouca transformação do material musical empregado.⁵ O fato é que embora materialmente diversificada, a música não repetitiva — seja ela serial, atonal ou mesmo tonal — necessita definir um elemento unificador, o que se dá na forma de um conceito repetido como o “mesmo” ao longo da peça, com a função de identificar e integrar todos os elementos num único sistema. A necessidade deste princípio, ou elemento, unificador se impõe visto a própria diversidade do material com que o compositor trabalha, como observa Arnold Schönberg em seu texto introdutório à

⁴ Cf. Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil.1966, pp. 207, 211; ver também: Bergson, Henry. *Matéria e Memória*. S.Paulo: Martins Fontes, 1990, pp. 93-95

⁵ Cf. Stoianova, Ivanka. *Geste-texte-musique*. “Serie Esthétique, col. 10.18”. Paris: Union General d'Editions. 1978, p. 42.

composição com doze sons⁶ e também no capítulo final do seu *Harmonia*. Neste último, Schönberg apresenta esta questão dizendo que “as leis da beleza poderiam ser um fim em si: como descrição dos efeitos comuns ao maior número possível de obras de arte. Como modo de referir o maior número possível de efeitos ao menor número possível de causas comuns” (*op.cit.*, p. 494). A importância de um elemento unificador é tamanha que, mesmo após a conclusão de sua *Sinfonia de Câmara, op9*, preocupava a Schönberg a ausência de uma relação entre os temas principais. Cerca de vinte anos após a composição desta peça é que o compositor encontrou um padrão unificador dos dois temas (ver figura 1).

⁶ Schönberg, Arnold. *El Estilo y la idea*. Trad. Juan Esteve. Madrid: Taurus. 1963, p. 144.



Figura 1 – este exemplo, retirado de *El estilo y la idea*, de Schönberg (1963), mostra como o compositor encontra uma relação de unidade entre dos dois temas principais da *Sinfonia de Câmara op.9*. No exemplo vê-se o primeiro tema (a) e o segundo (b). A relação entre os dois temas é encontrada a partir da elisão de algumas notas do primeiro tema (c) e da inversão intervalar dessa nova seqüência de notas (d).

No serialismo, assim como na música que o antecede, o princípio unificador fica a cargo da forma, das analogias motivicas e frásicas, da base rítmica, das várias formas de apresentação da série (função atribuída anteriormente à tonalidade ou ao modo), que unificam o objeto *a priori*, e que notados ou não na resultante sonora requisitam um conhecimento anterior do ouvinte quanto ao sistema empregado pela música que irá ouvir. Mas, mesmo assim, não é dado pensar que o serialismo permite apenas um tipo de escuta, pois este último não depende necessariamente dos pressupostos [41] teóricos de uma composição musical como exigiria tal presença *a priori* de determinados elementos

unificadores. A escuta — de uma obra serial —, pode ser configurada de modo bastante diferente daquela estipulada pelo compositor. Como salienta Boulez, toda música possibilita uma linha de fuga àquele fator determinante que o compositor buscou enfatizar, traçando um paralelo onde a música é como que uma erva daninha “você a planta num determinado canteiro e de repente ela se põe a proliferar”.⁷

A sistematização de Arnold Schönberg resultou não só num novo “padrão” composicional, mas também no redirecionamento da atenção tanto de compositores quanto ouvintes para aspectos específicos do objeto-musical. O sistema elaborado por Schönberg e apresentado em seus escritos demonstra a atenção dada pelo compositor não ao som em si, mas às notas, as doze notas da escala cromática ocidental — considerando a materialidade do som [42] apenas no que diz respeito a intervalos privilegiados e intervalos proibidos e evitados. É sob este ponto de vista que Schönberg submete a complexa e instável materialidade do som a regras e leis composicionais que não lhe são inerentes. Sua base é a estruturação das figurações (frásicas e motívicas) e das notas da escala, sem mencionar a importância da nuance sonora neste processo, principalmente quando representa todas as notas de mesmo nome — qualquer que seja a oitava em que apareça — sob uma mesma categoria.⁸ A única diferença que Schönberg aceita em seu sistema é aquela não inerente à matéria sonora, mas inerente à estrutura que o compositor escolheu para sua composição. Deste modo ele elege a variação, no sentido clássico e romântico, como modo de diferenciação, ou seja, um sistema de diferenças onde, segundo Adorno, “tudo é sempre o mesmo, mas os significados desta identidade se refletem como não-identidade” (*op.cit.*, p. 61). Tanto sua diferença, quanto sua repetição são possíveis numa escuta, digamos, figural que se relaciona apenas indiretamente com as características

⁷ Boulez, Pierre. *Par volonté et par hasard*. Paris: Seuil. 1975, p.14.

físico-acústica do som (p. 48), ao que Adorno acrescenta que “a exatidão da música dodecafônica não se pode perceber pela escuta” (p. 120).

Visto deste modo é inevitável a acusação de intelectualismo que sofreu a proposta serial e aquelas que a seguiram (o serialismo integral, sobretudo). Por intelectualismo entenda-se a apresentação de uma teoria, sendo a construção musical a prova dos nove para sua comprovação. Neste ponto é pertinente retornarmos à idéia de que a sistematização apresentada por Schönberg teve por conseqüência uma maior evidenciação dos aspectos formais da construção musical, conduzindo a escuta para aqueles aspectos figurais antes dominados por uma escuta que privilegiava o gesto: os sons não eram o elemento em si, mas sim a tradução, a representação sonora de elementos extra-musicais, de afetos — como comenta Schönberg a respeito da *Sinfonia Pastoral* de Beethoven em “Critérios para a valorização da música”.⁹ É com este intuito que o compositor afirma a necessidade de buscar uma [43] coerência composicional que não se valha das unidades dramáticas forjadas para o romantismo (p. 188). Como notam Gilles Deleuze e Félix Guattari, neste ponto o dodecafonismo opera uma desterritorialização do som enquanto símbolo, para reterritorializá-lo enquanto figura musical, enquanto índice¹⁰, o que no seu caso específico implicava uma determinação *a priori* de escuta correta: uma determinação que fixava quais as diferenças pertinentes na estrutura musical e quais aquelas insignificantes. Se uma escuta figural é observável na obra de Schönberg, ela não implica no

⁸ Cf. Adorno, Theodor W. *Filosofia della musica moderna*. Trad. Giacomo Manzoni. Turin: Einaudi. 1959, pp. 84 e 119.

⁹ Schönberg. *op.cit.*, p. 237-238

¹⁰ Entendam-se “índice” e “símbolo” no sentido empregado na semiótica peirceana: o símbolo como um signo posto em relação por intermédio de uma representação e o índice como o signo posto em relação com outro signo, por graus de analogia e identidade (Cf. Deleuze, Gilles e Félix Guattari. *Kafka, por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago. 1977, p.38).

entanto uma intelectualização da escuta como acusavam seus detratores.¹¹ Mesmo uma leitura superficial revela na obra de Schönberg a presença de uma escritura rítmico-melódica marcada pelo gestual melódico do romantismo e do expressionismo. Para o ouvinte, as obras de Schönberg contrapõem, em sua maioria, a rigidez de uma escuta formal da série e a liberdade da escuta gestual: a primeira está atenta às relações entre figuras, à identificação da idéia composicional, enquanto a segunda se atém ao discurso dramático; uma trabalha no sentido de constituir uma unidade formal e a outra no sentido de criar linhas de fuga a esta escuta.

Voltando a atenção principalmente para as relações figurais, e por conseguinte para os aspectos construtivos da composição musical, Schönberg privilegia como diferença aquela que se submeta à hierarquia construtiva; uma diferença que se refira sempre a uma idéia composicional principal. Se bem que velada pela variação, a repetição aparece aqui até mesmo na diferença, e sendo o processo de composição musical o desdobrar arborescente de um elemento simples, ele implica numa escuta direcionada para a identificação de um elemento a outro, na busca de graus de semelhança e possíveis analogias. É com esta estratégia que o compositor permite tornar [44] claros os graus mais elevados da hierarquia composicional: a forma e a série.

A escolha da variação como modo de repetição e de trabalhar a diferença sob o ditame de um conceito superior (a forma) aparece na obra de Schönberg como um modo mesmo de tornar inteligível a idéia.¹² A forma deve ser trabalhada de modo a tornar sempre presente, a repetir constantemente e das mais variadas maneiras, a idéia. E a única diferença aceitável é aquela que se mostra representada no conceito de unidade da composição, analisada e identificada por seu grau de semelhança com o material de origem.

¹¹ Adorno, Theodor W. *Filosofia della musica moderna*. Trad. Giacomo Manzoni. Turin: Einaudi. 1959, p.16

É neste sentido que o compositor assinala em “A Composição com Doze Sons” que “o espaço de duas ou mais dimensões no qual se representam as idéias musicais é a unidade. Mesmo que os elementos destas idéias apareçam separados para os olhos e para os ouvidos, revelam seu verdadeiro significado somente através de sua cooperação” (*op.cit.* p. 151). O serialismo de Schönberg se dá sobre as notas, é sobre elas que incidem primeiramente as regras que constituirão a unidade composicional: sobre as notas e o modo como serão agenciadas (instrumentação e tratamento rítmico-melódico). A unidade do sistema é garantida pela repetição, pela reprodução da idéia em todos os níveis do material composicional. A unidade obedece a uma hierarquia que vai da hegemonia da idéia, à forma e por último aos degraus da textura e do colorido timbrístico. A idéia é representada pela série; do material temático à forma, todos os degraus da hierarquia concorrem a tornar clara esta idéia. Schönberg ainda faz algumas ressalvas neste sentido, para ele o compositor deve evitar “intoxicar-se” pelo colorido orquestral devendo guiar-se pela necessidade de sempre fazer “irradiar” as qualidades intrínsecas da idéia (cf. p. 182).

Ao afastar-se de uma escrita fundada na escuta simbólica, na representação de idéias “extra-musicais”, Schönberg realiza um [45] movimento que reterritorializa a escuta musical para a escuta do som, mas ainda não podemos falar de uma escuta do som em si — de uma escuta acusmática como irá propor Pierre Schaeffer na década de 40.¹³ A música serial ainda tem por base a representação da idéia no âmbito das notas, dos motivos, dos perfis melódicos, da forma e da série.

Schönberg permanece no universo das alturas e das durações. Embora tendo apresentado elementos suficientes para uma composição musical embasada no timbre com

¹² Cf., Schönberg, *op.cit.*, pp. 87, 143, 151, 197

¹³ Entenda-se por escuta acusmática aquela onde um som é ouvido sem que se mostre a sua causa, sem que se revele a fonte que o produziu, e, conseqüentemente sem qualquer relação do som com o que é visível ou tátil.

a *Klangfarbenmelodie* nas *Cinco peças para orquestra op.16*, este não será o terreno em que atuará, ficando este espaço reservado ao trabalho posterior de Anton Webern. A atenção que Webern dedica ao timbre, seja ela na sua escrita instrumental, seja no modo de elaborar a série a partir de relações que privilegiem determinados coloridos intervalares, será fundamental para a escrita serial, se bem que este aspecto não cumpra um papel de referenciador da estrutura frásica e motívica, mas sim um modo de tornar clara a própria série e suas relações. A idéia de Webern leva adiante a *Klangfarbenmelodie*, esboçada por Schönberg na terceira das *Cinco peças para orquestra op.16*, e percebendo no timbre um parâmetro relevante para escuta, procura espelhar no plano concreto do material sonoro as prescrições de seu pensamento serial aplicado às alturas e aos intervalos.¹⁴

A atenção dada ao material é uma característica marcante da obra de Webern, como é manifesto nas *Seis bagatelas para quarteto de cordas op. 9* de 1913 (acima). Nesta peça Webern evita qualquer espécie de repetição imediata de envelope sonoro se valendo, para isto, da articulação de modos de ataques (*pizzicato*, *arco ordinário*, *tremulo*, *spiccato*), da pulverização das notas no espaço sonoro, da alternância de arcadas e posições do arco, caracterização de grupos de [46] notas isoladas e notas duplas, além do silêncio que participa como a décima terceira nota da escala cromática.

¹⁴ Adorno, *op.cit.*, p. 112

The image displays a musical score for Webern's *Bagatela op. 9 n.º 1*. The score is arranged in three systems. The first system features four staves: I. Geige (Violin I), II. Geige (Violin II), Bratsche (Viola), and Violoncell (Cello/Double Bass). Each staff includes performance instructions such as 'mit Dämpfer' (with mute) and 'am Steg' (at the bridge). The second system includes dynamic markings like 'rit.', 'tempo', 'accel.', and 'heftig' (vigorous), along with performance techniques like 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco). The third system is labeled 'wieder mäßig' (again moderate) and includes a 'rit.' marking. The score is annotated with various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings.

Figura 2 – *Bagatela op.9 n° 1* de Webern. Nos primeiros dois compassos estão assinalados seis envelopes distintos. Note-se que não existe uma repetição imediata de nenhum modo de ataque ao longo da peça.

Neste pensamento, que perdurará no serialismo integral, já é evidenciada uma conexão do aspecto concreto do som com a estrutura serial — ligando matéria sonora e material musical —, como [47] observa-se nas *Variações para piano op. 27*, compostas em 1936. Na primeira da série de três variações, Webern alterna ataques de uma nota e de duas notas em regiões distintas da tessitura do piano, faz uso de acordes de três a quatro notas em momentos estruturais importantes como no cruzamento de versões da série,

caracteriza intervalos acórdicos e melódicos sobre os intervalos fixos de nona, sétima e trítone, e ainda faz uso da noção de adensamento do espaço sonoro para caracterizar a segunda parte da peça.¹⁵ Na segunda variação entram em jogo a distribuição espacial das alturas, a alternância entre intensidades forte e piano, o fortíssimo demarcando os cruzamentos das versões da série, e sobretudo uma proto-serIALIZAÇÃO de cinco grupo de sonoros (*legato, staccatto, arpeggiatto, acorde de 3 notas*).

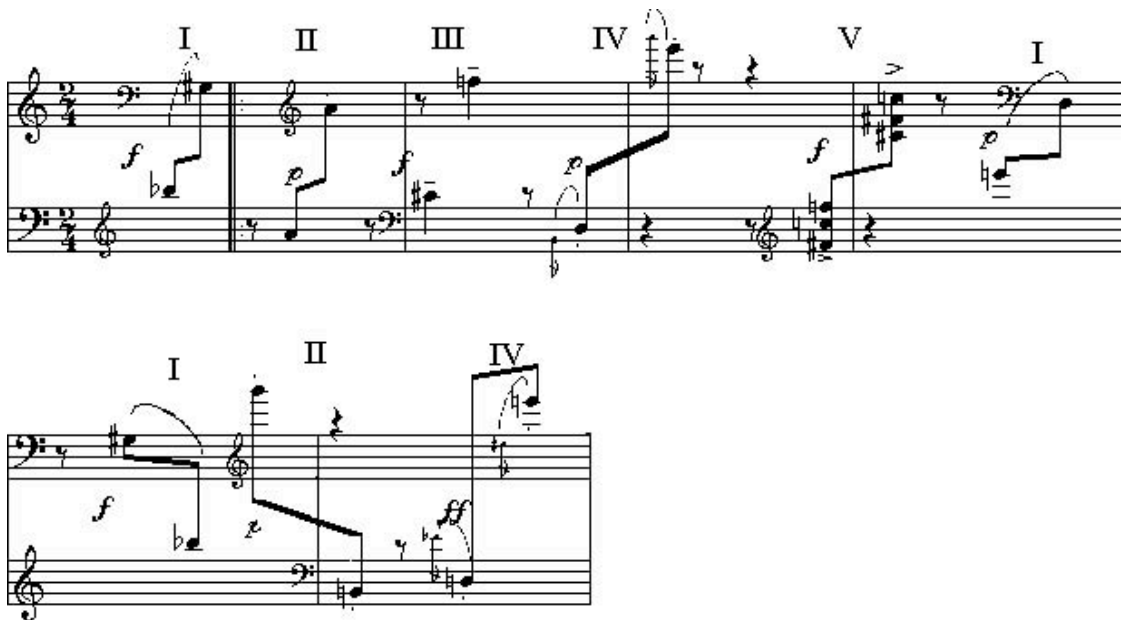


Figura 3 – Primeiros seis compassos do segundo movimento das *Variações op.27* de Webern com apresentação dos cinco modos de ataque e três níveis de intensidade (*p.*, *f.*, *ff*) que serão permutados ao longo do movimento.

¹⁵ Sobre o cruzamento das versões da série, ver: *Op. 27*, Var. I, compassos 8-9, 16-17, 52-53. Sobre adensamento textural, ver: compassos 32-34.

Em sua conferência “Caminhos para a composição com doze sons”, de 1932, Webern deixa clara esta relação entre material [48] sonoro e forma musical, afirmando que é necessário “expressar uma idéia musical sob a forma mais apreensível possível”.¹⁶

Num modo bastante intenso a “repetição conceitual” atravessa a obra de Webern como um princípio relevante na construção da forma. Se por um lado temos uma repetição utilizada com funções bastante específicas de unificação, repetição do material sonoro através de sua representação conceitual, por outro a atenção dada ao aspecto concreto do som reintroduz a nuance, dessensibilizada pelo serialismo de Schönberg, como um elemento substancial na diferenciação de elementos e grupos de elementos formalmente determinantes. Assim como para a repetição a diferença também se explica por conceitos que traduzam graus de semelhança e dessemelhança. Diferença e repetição traduzidas, ou melhor, representadas funcionalmente dentro do sistema composicional. Com isso, pode-se dizer que Webern não se vale das diferenças para tornar singular cada momento, para fazer da própria diferença o objeto da escuta, mas sim como um instrumento que demarque regiões e agrupamentos de eventos sonoros. A diferença opera então como diferença no extenso, ¹⁷dá-se como diferença conceitual. A observação feita por Deleuze em *Diferença e Repetição*, sobre a diferença de intensidade e a anulação da diferença, é aqui bastante pertinente: existe uma diferença livre, intensiva, individuante, porém existe também a diferença no senso comum, a diferença que se auto anula ao referir-se enquanto

¹⁶ Webern, Anton. *Caminhos para a Música Nova*. Trad. Carlos Kater. S. Paulo: Novas Metas. 1984, pp. 107 e 168. Ao longo deste estudo veremos o percurso desenvolvido pela noção de “idéia” na composição musical, ora associada à forma, como vemos para Schönberg e Webern, à textura em Ligeti, ao conceito com John Cage e à força em Ferneyhough. Compondo assim um trajeto que corresponderia a uma desterritorialização da noção de “idéia”.

¹⁷ As noções de “intensidade” e “extensividade” na repetição e na diferença foram estudadas por Gilles Deleuze, em *Diferença e Repetição*, e serão apresentadas em um capítulo específico ao pensamento de Deleuze relativo a repetição, nesta tese.

dessemelhança e desigualdade.¹⁸ A diferença em Webern faz o papel de identificadora, ela aparece como diferença individuante, [49] criadora de singularidades — sonoridades singulares —, para depois se submeter às regras que buscam tornar clara a idéia de unidade contida na série.¹⁹

A possibilidade de se ler a obra de Webern longe da unidade da série não é, no entanto, improvável. Mesmo que Webern tenha concebido o uso de diferenças a partir da necessidade de ressaltar a identidade de elementos composicionais, suas peças abrem a possibilidade de uma escuta da diferença como nuance, onde cada momento é singularizado por seu timbre, envelope e articulação. Tal singularização é possível, por exemplo, na orquestração do “Riccicare a seis vozes”, da *Oferenda Musical* de Bach, que Webern realiza em 1935. Nesta peça, ele desenvolve este aspecto marcante de sua obra, presente desde as *Bagatelas* de 1913, e que o compositor Henri Pousseur chama “instantaneidade pura”.²⁰ Mas é o nominalismo que orienta o serialismo, como bem nota Adorno, e como tal o seu objeto não é o objeto concreto, mas sim o abstrato, ou melhor a *idéia composicional*. Deste modo, embora atento à qualidade do som, ele permanece na trilha traçada por Schönberg, pois para ambos o objeto é a *idéia* e o modo como ele se torna identificável, representável musicalmente. Falamos então de uma *composição fundada na representação*, sendo que ela representa-se a si mesma, representa sua própria estrutura.²¹

¹⁸ Deleuze, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. bras. de Roberto Machado e Luis Orlandi. R. Janeiro: Graal. 1988, pp. 357, 363, 399. A partir deste ponto referida por DR.

¹⁹ Webern, *op.cit.*, p.42; Adorno, *op.cit.*, p.112.

²⁰ Pousseur, Henri. *Musique, sémantique, société*. Tournai: Casterman. 1972, pp. 88-89.

²¹ Em *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*, Mireille Buydens trata por uma música da representação, música funcional, aquela que privilegia as redes de relação entre elementos (neste caso as frases musicais). Ela nota que em tal sistema pontual, qualificado por representações, “cada som não é considerado em si, pela singularidade que lhe é intrínseca, mas por aquilo que *faz* na obra, a *função* que ocupa”. No caso específico do serialismo ela argumenta também que é por este aspecto de representação que o serialismo não significa uma ruptura com o funcionalismo da sintaxe tonal. (cf. pp. 157-158).

Se compreendermos a repetição como uma noção que se estenda a qualquer elemento que retorne num determinado sistema, que retorne como o mesmo, como o variado ou como o diferente, pensando esta repetição como possível para a repetição de conceitos presentes num determinado enunciado musical, podemos dizer que a [50] repetição no pensamento serial dá-se como uma *repetição conceitual*. Como tal ela está diretamente relacionada ao princípio unificador da diversidade material que tais obras apresentam. No serialismo impõe-se a necessidade de um conceito, de uma categoria da unidade, capaz de sintetizar a diversidade presente na sensação e na imaginação como requisito fundamental para a produção da cognição, o princípio unificador é substancial para que a idéia se sustente e subsista.²² Mesmo em meio à diversidade material das obras seriais, existe um elemento que repete, só que ele não se constitui exclusivamente em matéria sonora, tanto em Schönberg quanto em Webern, ou ainda no serialismo integral de Karlheinz Stockhausen — se bem que aqui outros elementos entram em ação propondo modos de escuta bastante distintos daquele do dodecafonismo. O que se repete no serialismo não é a diferença — a diferença enquanto nuance, diferença singular —, mas sim um “mesmo” quadro de conceitos determinados pelas qualidades da série, sendo esta a categoria de unidade formal e estrutural. A identidade aflora assim da analogia formal e pela semelhança entre os conceitos que percorrem cada composição serial, e não pela semelhança dos aspectos sonoros — embora Webern tenha explorado este viés composicional desenvolvido posteriormente por Stockhausen nas suas composições por grupos. Mas é a necessidade de tornar clara a idéia que norteará esta diferença, e que

²² Adorno, *op.cit.*, p.126. É de se notar que a necessidade de síntese do diverso dado pela sensação e pela imaginação para a realização do processo de cognição tal qual o enunciamos é um conceito da fenomenologia kantiana (Cf. Kant, Immanuel. *The critique of pure reason*, in: *Kant*, col. “Great books of the Western world”, vol. 42. Londres: William Benton. 1952, “lógica transcendental”, parágrafo 6).

resultará — em muitos momentos — como bloqueio para uma escuta que se guie pela singularidade da diferença, e que faça ressaltar a nuance do som em si.

Existe uma repetição na música serial, porém não se trata da repetição nua, elementar, ou da repetição passiva das lembranças. O serialismo articula uma repetição conceitual. Ela está presente no serialismo e bloqueia tanto as diferenças presentes na materia-[51]-lidade e temporalidade do objeto quanto as diferenças presentes no próprio observador. Ela subtrai estas duas diferenças em vistas de uma identidade, em vistas de um conceito fixo o qual deve ser revelado pela escuta — a diferença é tida com relação a uma suposta identidade, um “predicado da compreensão do conceito”.²³ É neste sentido que, em *Diferença e repetição*, Gilles Deleuze fala em um repetição “negativa” (*op.cit.*, p. 49). Trata-se de uma repetição que subtrai aquele potencial diferenciador decorrente da instabilidade presente no sujeito, no objeto, no contraponto entre sujeito e objeto e no meio ambiente em que se encontram. Nesta repetição a experiência perceptiva se limita a regras determinadas *a priori*, cuja eficácia impõe que o objeto esteja isolado do meio, que o receptor permaneça imutável, e por fim que a escuta seja linear. Como repetição negativa, ela age pela falta, pois conceito nominal é insuficiente para representar as nuances do material e dos momentos singulares e intensivos da experiência cognitiva. O que se dá, e se espera — no caso de uma obra serial —, é que a escuta se guie principalmente pela relação frásica entre as diversas variáveis da idéia composicional. E que, de um certo modo se veja “dessensibilizada” — mesmo que momentaneamente — frente a diversidade de diferenças singulares que afloram do jogo perceptivo.

*
* *

²³ *DR*, pp. 69-71.

Os anos 50 foram marcados pela busca de alternativas que deixassem claro o conteúdo da composição musical de vanguarda: sua estrutura. No âmbito do serialismo o sistema se torna mais e mais complexo. Os compositores extrapolam os limites da série original e incluem entre seu material composicional as mais diversas transformações da série, gerando na maior parte dos casos obras em que as transformadas da série encobrem umas às outras. Por outro lado, diversos compositores encontrarão nos caminhos abertos pelo compositor Edgar Varèse nos anos 20 elementos suficientes para transbordar os limites do serialismo ortodoxo. É neste [52] sentido que se desenvolvem as primeiras pesquisas do grupo concretista francês, com Pierre Schaeffer e Pierre Henri, e a *formalização* trabalhada por Stockhausen.

Varèse constrói suas composições tendo o som como ponto de partida, transformado, submetido a contrações, expansões, espaçamentos, filtrações, alterações espectrais. *A composição a partir do som*. A matéria tornada material: material sonoro. Este material sonoro é que gera, então, a forma musical; *o som é a idéia*, é a sua forma que a música expõe: a forma é visível pois ela é o próprio tratamento, as transformações mesmas do som. Não se trata mais de um material sonoro submetido à forma, como outrora. Varèse desenvolve em suas obras um grande número de transformações do som, dentre as quais as “transformações prismáticas” onde a composição é tratada como um só som, contínuo, que é lentamente transformado.²⁴ A importância da obra de Varèse neste momento está ligada ao fato de que, ao invés de tratar as notas — as alturas — isoladamente, como no serialismo, ou agrupá-las melodicamente como na música tonal e em Schönberg, ele trabalha com a noção de *massas sonoras* e *agregados sonoros*: respectivamente, um grupo de sons homogêneos ou heterogêneos reunidos num

determinado bloco sonoro, e a composição de espectros sonoros resultantes da reunião de frequências relacionadas a determinados timbres que o compositor visa enfatizar. Ao pensar o som enquanto “frequência”, o timbre enquanto “resultante espectral”, Varèse introduz na teoria composicional do século XX o uso de uma terminologia científica que advêm de suas leituras do livro *A fisiologia do som*, do físico Helmholtz, associando-se ainda à frase de Höene Wronsky que, já na metade do séc. XIX, definia a música como “corporificação da inteligência contida nos sons”. É a partir desses dois dados que Varèse ira “conceber a música como sendo espacial, como corpos sonoros movidos no espaço”.²⁵ Esta relação entre música e ciência ultrapassa o simples [53] uso terminológico, como transparecem os títulos *Hyperprisme*, *Intégrales*, *Densité 21.5* e *Ionisation*; esses termos revelam processos de transformação e de reunião de matéria que permitirão a Varèse evitar as formas tradicionais do cânone, da melodia acompanhada, da forma coral, do contraponto medieval, que concebiam o material como restritos à melodia, à harmonia e ao ritmo.

As propostas de Varèse não tiveram um resultado imediato —lembrando o fato de que tais propostas foram contemporâneas aos primeiros passos do serialismo desenvolvidos na década de 20 por Schönberg e Webern. Porém a revelação de seu pensamento nos anos 50 foi decisiva para as propostas de Karlheinz Stockhausen e Iannis Xenakis, um terreno alternativo tanto para desenvolver o serialismo sob bases sonoras claras, como para afastar-se dele, da hegemonia da forma, do princípio unificador, propondo não mais uma escuta fundada nas relações entre sons, mas sim na sensibilização frente as transformações de um som — agora visto como um *objeto-sonoro* no sentido que

²⁴ Ver depoimento de Edgar Varèse em Vivier, Odile. *Varèse*. "col. Solfèges". Paris: Seuil.. 1983, p. 45.

²⁵ Vivier, *op.cit.*, p. 15.

Schaeffer dará a este conceito²⁶. Varèse estabeleceu assim um primeiro passo para uma composição baseada na diferenciação singular, questão que voltaremos a estudar mais adiante.

Antes do contato de Stockhausen com Varèse, ele segue o desenvolvimento do serialismo como o trabalhou Anton Webern: espacialização do som, pulverização das alturas, presença marcante do silêncio, onde ao material sonoro compete tornar clara a [54] forma. São desse período obras como *Kreuzpiel* (Jogo Cruzado) ²⁷, nas quais o compositor associa a formalização dos quatro parâmetros do som — decorrente de Messiaen ²⁸ — ao serialismo weberniano.²⁹ No serialismo integral esta formalização será levada ao extremo com a serialização de cada um dos quatro parâmetros do som. Stockhausen ainda terá a forma como seu objeto, e é neste sentido que desenvolverá a sua “composição por grupos”, procedimento desenvolvido em *Gruppen* para três orquestras, *Zeitmasse* (Medida de tempo), para quinteto, e *Klavierstücke V a VIII*, mas que, como nota o compositor, já vinham esboçadas em *Klavierstücke I-IV*. Nestas peças o material sonoro

²⁶ Segundo Schaeffer, o objeto-musical emerge na escuta do som quando este som não se remete a nenhum outro signo a não ser ele mesmo. Mas o que vem a ser o som ele mesmo? Schaeffer o define como aquele objeto que é fornecido pelo ouvido, materialmente. Com isto, para se atingir a escuta do objeto-sonoro trata-se de transcender o sujeito, aceitando apenas aquilo que é dado como som, para que se atinja o que ele chama “escuta reduzida”. É importante na definição de objeto-sonoro notar que Schaeffer se refere à fenomenologia de Husserl, valendo-se inclusive da fórmula husserliana da *epoché*: “por entre parêntese”, livrar a escuta do condicionamento criado pelo hábito. Outra observação que nos parece importante salientar aqui nesta nota é que, o objeto sonoro é aquilo que, registrado sobre uma fita magnética, permanece o mesmo através de escutas diferentes, transcendendo as experiências individuais (Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil. 1966, pp. 262-272).

²⁷ Serão traduzidos para o português somente aqueles títulos de composições que compreendam formas tradicionalmente conhecidas: sonatas, concertos, bagatelas, variações. Títulos que não envolvam um desses termos, ou que já pertencem a um senso comum serão mantidos no original, acompanhados - quando necessário - de sua versão para o português.

²⁸ Em 1952 Stockhausen frequenta a classe de composição de Olivier Messiaen no Conservatório de Paris, onde toma contato com o pensamento de Messiaen a respeito da formalização dos quatro parâmetros do som, desenvolvido no segundo dos *Quatre Étude de Rythme*, “Modos de valores e de intensidades” composto em 1949. neste sistema, que Messiaen chama de “super-serial”, os sons de mesmo nome passam por diferentes texturas, onde mudam de oitavas, ataque, intensidade e duração (Cf. Messiaen, Olivier. *Musique et couleur: nouveaux entretiens avec Claude Samuel*. Paris: Pierre Belfond. 1986, p. 85).

²⁹ Cf. Harvey, Jonathan. *The music of Stockhausen*. Londres: Faber & Faber. 1975, p.15.

é utilizado de modo que se distingam grupos de sons. Os grupos são identificados pelo número de notas que os compõem, pelo registro instrumental utilizado, pela intensidade, devendo cada grupo ser ouvido como uma unidade. Com isso os princípios seriais serão aplicados não apenas às propriedades de cada nota individualmente, mas também no modo de relacionar um grupo ao outro.³⁰

Com o desenvolvimento do serialismo integral, o projeto da diversidade material é levado ao extremo. Stockhausen, e outros compositores seriais, como Karel Goeyvaertz na Bélgica, Boulez na França, Koenig na Alemanha, passam a dispor em suas composições de um número infindável de detalhamentos sonoros. Porém, mesmo sob tamanha diversidade, o objeto continua sendo [55] aquele apontado por Schönberg: a forma e o modo como é agenciada. Ou ainda, como coloca Pierre Boulez em *Penser la Musique aujourd'hui*, ao compositor serial cabe a tarefa de “tratar sons e ruído em função das estruturas formais que os utilizam [...]. Sons brutos e sons trabalhados se manifestarão por e em função das estruturas que os põe em jogo” (pp. 44-45). O território onde se dá a composição e, por conseguinte, a escuta permanece em parte atado à proposta schönberguiana: ouve-se uma música relacionando, i.e. identificando e distinguindo um som ao outro, um bloco de sons a outros, e por fim buscando uma idéia que sintetize o enunciado. É o que salienta Boulez ao falar de uma hierarquia onde estruturas localizadas ou desenvolvimentos específicos se ligam a uma estrutura de base, ou ainda a um mesmo “critério de encadeamento” dessas amostras localizadas (p.120-121).³¹

Já no fim dos anos 50, o compositor György Ligeti mostrará o quanto o fetiche pela diversidade do material sonoro, ocorrido com a música eletrônica e com a música

³⁰ Wörner Karl. *Stockhausen, life and work*. Londres: Faber & Faber. 1973, p. 92; Stockhausen, Karlheinz. "Momentform", "Composition par groupes: Klavierstück I", in: *Contrechamps*, nº 9. Paris: l'Age d'homme. 1988, p. 16.

³¹ Ver também, Boulez, Pierre. *Points de repère/ Imaginer*. Paris: Bourgois. 1995, p. 364

serial, conduziu lentamente a um desequilíbrio do sistema; um desequilíbrio entre a necessidade de clareza formal e a quantidade intangível de material que mergulha o ouvinte num espaço indiferenciado. Ao ouvinte treinado ainda é possível ouvir peças como *Ziklus* de Stockhausen e notar sua forma, porém, ao ouvinte médio os detalhes se acumulam numa seqüência sem forma e sem unidade. Não há neste caso mais nenhum traço de repetição conceitual, nem de repetição material, e a escuta se vê atirada ao puro diverso, sem um instrumento para penetrá-la. Visto que o compositor não opera diretamente sobre os aspectos “gestálticos” da superfície sonora, a grande diversidade naufraga na *stasis* formal. O sistema mergulha num paradoxo, ele necessita da forma para que se estabeleça a funcionalidade da diferença, mas a excessiva diversidade material não deixa revelar esta forma. A tudo isto acrescentam-se ainda a velocidade com que os eventos são apresentados, o tratamento nivelado dos parâmetros do som, a não atenção dada à capacidade de permeabilidade das texturas, a dispersão espacial inadequada [56] quando associada ao pensamento polifônico medieval, que encobrem os traços necessários para a garantia da unidade conceitual.³² No final dos anos 50, alguns compositores apontarão este desequilíbrio: entre eles, György Ligeti e Iannis Xenakis que buscam alternativas para o serialismo, com procedimentos que permitam o “fazer a música soar” de Varèse.³³

A crítica de Ligeti tem como ponto de partida a “dessensibilização da fisionomia dos intervalos” decorrente do cruzamento entre as mais diversas versões da série, do uso de tramas sonoras cada vez mais complexas e cerradas, da preferência por séries intervalarmente homogêneas, e da transformabilidade da série ao longo das peças (como realiza Stockhausen em *Gruppen*). Para ele esses fatores diminuíram a permeabilidade do intervalo na forma musical serial. A eliminação de relações hierárquicas no âmbito dos

³² Ver Xenakis, Iannis. *Musique et architecture*. Tournai: Casterman. 1971, p. 23.

³³ Ver Vivier, Odile. *Varèse*. "col. Solfèges". Paris: Seuil. 1983, p. 31.

parâmetros simples do som dificultaram o controle de contrastes, o que resultou também no nivelamento e conseqüente *stasis* completa de uma superfície sonora homogênea. Ligeti compara este processo à mistura de bastões coloridos de massa de modelar, que após misturados por muito tempo, amalgamam uma massa acinzentada uniforme — num processo de nivelamento irreversível.³⁴

Por fim Ligeti observa que não é possível conceber uma música a partir de elementos localizados, quando esses elementos são ordenados dogmaticamente num mesmo plano de ordenação, desconsiderando as implicações e singularidades de cada parâmetro do som na escuta: parâmetros que pertencem a um mesmo domínio no plano físico não se correspondem necessariamente num plano sensível e psíquico. O exemplo que ele apresenta é o da serialização das durações: ela rompe o princípio de não hierarquização exigida pelo serialismo ao permitir a polarização dos eventos de longa duração.³⁵

Em seu artigo, “Transformações das formas musicais”, a solução de Ligeti para esta encruzilhada do serialismo é voltar o [57] enfoque da composição para parâmetros complexos do som, como a densidade horizontal e vertical, a noção de envelope (limite agudo-grave de uma trama sonora) o que determina uma escuta não mais voltada para o aspecto local do som, mas sim para a gestalt a forma sensível do som. Deste modo Ligeti exterioriza a forma, fazendo com que as pequenas partículas sonoras concorram para construir uma *gestalt* que traduza também a forma musical e determine uma certa taticidade do som, reconhecendo a sinestesia como um ponto de entrada da percepção

³⁴ Ligeti, G. “Waldlungen der musicalishen form”. Die Reihe, vol. 7. Viena: Universal Editions. 1958.

³⁵ *idem*, p. 7; ver também citação de Ligeti, G. "Fragen und antworten von mir selbst", in Melos 38. 1971 em: Michel, Pierre. *György Ligeti: compositeur d'aujourd'hui*. Paris: Minerve. 1984, p. 41.

musical.³⁶ E é esta posição que marcará suas obras desde *Apparitions*, em 1958, e *Atmosphères*, em 1961 até *Passacaglia húngara*, composta em 1978.³⁷

A leitura de Ligeti equivale à de Xenakis — que por sinal lhe antecede em alguns anos —, e à dos minimalistas norte-americanos, e tem como um de seus principais enfoques a questão do desequilíbrio entre forma e material resultante do tratamento serial. Num pequeno intervalo entre cada uma dessas manifestações dão-se *Metastasis* de Xenakis em 1953-4, *Apparitions* de Ligeti em 1958, e ainda o minimalismo — ressaltando-se aqui a abordagem de Steve Reich, que, em 1967, com o dispositivo eletrônico “Phase shifting pulse gate” (circuito periódico de defasagem), compõe *It's Gonna Rain*. Xenakis renegará a idéia de série, Ligeti irá repensar a série mas a partir de noções de massa e textura sonora, já Reich manterá como elo a questão da forma — tornar clara a forma. O que nos importa aqui é que a partir destas proposições a repetição deixa de ser pensada [58] como repetição conceitual — tal qual no serialismo. Aos poucos será cada vez mais marcante o seu uso como repetição material — reiterativa —, na composição musical, sendo determinante a passagem de uma apresentação sempre fragmentada do material sonoro para o continuum sonoro presente em Xenakis e Ligeti seguindo o caminho aberto por Varèse. A repetição aparecerá então com um duplo papel, o de realizar o continuum sonoro — através da reiteração obstinada — e o de minimalização da atuação da memória que ligava elementos repetidos à distância, ou esmo repetições conceituais.

³⁶ ver também, Michel, *op.cit.*, p. 42.

³⁷ Desde *Melodien*, em 1971, já é possível notar a inclusão cada vez mais marcante de texturas que permeiam detalhamentos figurais nas siluetas melódicas e rítmicas. Este interesse pela composição figural levará Ligeti a abandonar a composição puramente textural que dava primazia às micro-polifonias caracterizadas pelo colorido dos “clusters”. O momento crucial desta mudança ocorrerá em *Trio*, de 1982, após um período de 4 anos sem chegar a concluir nenhuma obra. Porém, perdurará nas obras de Ligeti o caráter de continuum sonoro resultante do uso de procedimentos repetitivos complexos (Cf. Ligeti, György.

Com Ligeti a questão da diversidade material tomou um rumo bastante distinto daquele perseguido pelo serialismo integral. Em suas composições ele deu preferência ao uso de texturas homogêneas lentamente transformadas pela alteração massiva de um parâmetro sonoro. Deste modo pode-se pensar numa restrição à diversidade, mas não numa restrição extrema: este passo será dado pela crítica minimalista ao serialismo, que se fundamenta principalmente na oposição ao excesso material. O ponto de partida para o minimalismo é a *stasis* resultante da diversidade material do serialismo: mesmo estando em constante mutação material a música serial espelha uma superfície estática, já que utiliza um mesmo tratamento do som do começo a fim de cada peça.³⁸ Contra a diversidade material, levando ao limite a idéia de uma composição que tenha como suporte um único ponto de partida, o minimalismo transbordará sua crítica aos excessos das vanguardas musicais em geral, da música aleatória de John Cage e Stockhausen, da música eletrônica de Xenakis, do concretismo do GRM,³⁹ à música textural de Ligeti.

As primeiras peças minimalistas foram realizadas pelo compositor La Monte Young em uma série de composições intituladas *Compositions 1960*. São peças realizadas a partir de um mínimo de elementos e que devem permanecer um máximo de tempo, como na *Composition 1960 #7* que é composta por um acorde quinta (si-fá#) a ser sustentado o mais que se possa. Nesta peça Young [59] inverte o hábito composicional que visava músicas determinadas pelo desenvolvimento e pela transformação de um determinado material sonoro. Na peça de Young não há transformação, e muito menos um desenvolvimento. Ainda sob uma extrema influência da arte conceitual norte-americana da década de 50, a peça congela sob um mínimo de elementos uma “intensidade extrema” — o

"Conversations: avec Monika Lichtenfeld", in: *Contrechamps*, n° 3. Paris: l'Age d'Homme. 1984, pp. 45-46).

³⁸ Ver Delaigue, Olivier. "Mouvement et répétition dans la musique américaine des années 60-80", in: *Revue analyse musical*, n° 8. Paris: Société Française D'Analyse Musicale. 1987, p. 36.

acorde de quinta que é base do temperamento de um piano, da *scordatura* de um violino, ou do cantochão gregoriano —, que Dieter Schnebel compara à “representação de uma dor que não se desfaz” referindo-se ao início, também reiterativo, da *Paixão Segundo São Matheus* de Bach. À parte as especulações de Schnebel, John Cage percebe na música reiterativa dos minimalistas um novo modo de experimentar do som, e o equipara às transformações que sofrem os objetos quando os observamos ao microscópio.⁴⁰ Isto significa que a atenção deixa de ser o fato conceitual da reiteração do objeto, constituindo-se não mais numa identificação e busca de semelhanças — já que elas são óbvias —, mas sim na descoberta de diferenças. Uma diferença que aflora a partir do que se repete e não daquilo que se transforma exteriormente. A diferença é realizada pelo jogo complexo que é a percepção, e não mais dada de antemão pelo compositor. Mas é válido recordar que, embora se opusesse à toda música europeia que a antecedeu, a proposta minimalista só foi concebível após a exteriorização da diferença realizada por Varèse, Xenakis e Ligeti, os quais tiveram na repetição um de seus principais elementos composicionais.⁴¹

Os compositores minimalistas posteriores a Young reintroduzirão a diferenciação no corpo do enunciado musical, como o fará [60] Reich com suas defasagens e Phillip Glass com jogos de acréscimo e subtração de elementos: a contraposição de um elemento móvel a um elemento imóvel. Uma leitura deste modo de diferença e repetição foi realizado em *Geste-Texte-Musique*, onde a partir de conceitos retirados do livro *Diferença e Repetição* de Gilles Deleuze, a musicóloga Ivanka Stoïanova apresenta a idéia da

³⁹ Groupe de Recherche Musicales, dirigido por Pierre Schaeffer e Pierre Henri.

⁴⁰ Tanto a observação de Schnebel quanto a de Cage estão citadas em: Kellein, Thomas. "Tendences intermédiaires après 1945", in: *Contrechamps*, nº 6. Paris: l'Age d'Homme. 1986, p. 165.

⁴¹ Aliás, grande parte da problemática que movimenta a música de Steve Reich teve no pensamento de Varèse e Xenakis uma antecedência de décadas, o que nos leva a perguntar se o serialismo ao qual Reich se refere, e ao qual se opõe, é aquele praticado pela música serial dos anos 50, ou aquele sobrevivente ainda nos anos 70 no Estados unidos, e difundido como modelo composicional por compositores como Milton Babbitt.

diferença como resultante do fenômeno de deslocamento. Para a autora a repetição de uma determinada amostra estará sempre temporalmente deslocada com relação à amostra original. A repetição tem a antecedência da apresentação do original, o que a torna sempre diferente deste: a matriz, por não ter antecedente, não tem a quem remeter, já a repetição remete à matriz.

A leitura de Stoïanova relaciona a repetição a um fato conceitual: existe um modelo, e a repetição está submissa às relações de semelhança e analogia que permitam criar um elo de unificação entre amostra original e repetição. Não é apenas este o caso que subentendem Steve Reich ou a observação de John Cage, quando falam de uma diferença que aflora da repetição. Esta diferença não está só na questão conceitual do deslocamento, mas nas diferenças configuradas durante a escuta do próprio som envolvido no enunciado repetitivo. Em *Drumming*, de Steve Reich, para tambores, marimba, glockenspiel, voz e flauta piccolo, de 1975, a repetição de padrões rítmico-melódicos numa região aguda do instrumental faz ressoar intensamente os parciais e residuais ressaltados pelo choque entre frequências agudas extremamente próximas, o que põe o ouvinte em meio a um quadro bastante rico em detalhes. Um segundo exemplo é *Violin Phases*, de 1967, onde das repetições afloram diversas melodias parasitas; são melodias que não estão grafadas na partitura e que resultam de agrupamentos de notas realizados pela escuta. Percebendo esta nuance, Reich chega a ressaltar algumas das melodias parasitas com o uso de um segundo violino, sem que isto restrinja o surgimento de outras melodias parasitas. Nestes casos a escuta do objeto repetido propõe a sensibilização, cada vez diferente, da percepção do objeto. Ou [61] seja, uma reconfiguração cognitiva do objeto; não existe uma configuração anterior que sirva de atrator guiando a escuta, muito menos uma representação *a priori* que determine o modo como as relações devam ser estabelecidas. Em termos

composicionais, o compositor apenas propõe uma experiência, sem conhecer todas as suas possibilidades, e sem guiar o ouvinte, ele permite a partir da repetição tornar a escuta um processo dinâmico de diferenciação.

Se há unidade neste caso ela se deve ao continuum sonoro, não sendo mais dada pela “repetição negativa” do objeto, que relaciona um momento ao outro sempre mediados pela representação na memória, na busca de uma identidade. A experiência se aproxima muito a proposta de Varèse, uma mônada sonora em constante transformação, seja como uma transformação forjada pelo compositor, seja como resultado de uma escuta ultrasensibilizada. Podemos pensar que há uma “repetição negativa”, mas que ela envolve uma outra “afirmativa” que é seletiva e só faz retornar o que é diferente. Não há necessidade de uma representação que relacione conceito e objeto na memória, pois o enunciado encarrega-se de estar sempre rerepresentando o objeto. Ao mesmo tempo a diferença está livre, não agindo sobre ela nada que a limite e identifique a um objeto fixo; o único limite é aquele dado pelo material utilizado — limitação do espaço harmônico, rítmico, dinâmico, etc. Deste modo, assim como na música praticada por culturas tradicionais, como entre os Burundi, os Pigmeus, os Banda Linda, da África, onde cabe *aos músicos* proporcionarem as diferenciações inesperadas sobre padrões reiterados, aqui cabe *ao ouvinte* a tarefa de diferenciação sem fim.

*
* *

No que diz respeito à repetição, o serialismo e o minimalismo distinguem-se pelo grau de necessidade da representação de objetos do passado na memória. A necessidade de um elemento uni-[62]-ficador da diversidade, esta como “diferença que aceita a

identidade”, na música serial faz da memória um requisito fundamental para sua eficácia. Nela tudo o que se repete o é, em parte, pela memória. Distinguem-se assim dois tipos de repetição na música serial: aquela que diz respeito às regras — que é uma repetição imediata dos conceitos — e aquela material, que se manifesta como uma repetição à distância. Na música serial é pela memória que um elemento se liga ao outro, é ela que permite relacionar eventos à distância uns dos outros. É por esta razão que, deixar-se ao esquecimento é perder totalmente o fio condutor, é perder-se em meio a um emaranhado instável de acontecimentos sonoros. Para que o esquecimento se torne uma potência de afirmação faz-se necessário um outro tipo de repetição, uma repetição que, como salienta Deleuze, não corresponda mais à repetição na memória e no hábito: a repetição presente nas regras da estrutura global e a repetição presente apenas no som.⁴² Nos dois casos é importante a função da diferença: no primeiro as diferenças do objeto estão representadas por um conceito, sendo este repetível, já no segundo a diferença se diz da diferença existente na matéria sonora mas ainda pensada, identificada, com relação a uma amostra original.⁴³

Vistas as duas repetições apresentadas até aqui, ainda é possível uma terceira repetição, que tenha por objeto exatamente a diferença. Uma repetição nem da memória, nem material, mas uma repetição que envolva as duas anteriores, e que se constitua como repetição somente do que é diferente. De um modo geral, isto equivale a dizer que, se nas duas repetições anteriores era necessária a unidade da diversidade — seja pela repetição de um [63] conceito, seja pela repetição de uma matriz (o que não deixa de ser um conceito

⁴² DR, p. 31.

⁴³ Em *Diferença e Repetição*, Deleuze chama por representação “a relação entre o conceito e seu objeto”. A este respeito ele ainda acrescenta que “O próprio do predicado é permanecer fixo no conceito, ao mesmo tempo em que se torna outro na coisa (animal se torna outro em homem e em cavalo, humanidade se torna outro em Pedro e Paulo)”, daí sua receptibilidade como sendo um “mesmo conceito” em relação à diversidade material (p.37).

também), na terceira repetição não há espaço para a unidade, nem mesmo para a função determinante do conceito, o que mostraremos a seguir.

Em *Diferença e Repetição*, Deleuze mostra que tanto a diferença quanto a repetição são comumente representadas sobre quatro aspectos, o que ele chama de “a raiz quadrupla da representação” : a identidade na forma de conceito, a analogia na relação entre conceitos, a oposição no interior do conceito, e a semelhança posta na exterioridade do objeto (p. 56). Assim é que objetos semelhantes podem conduzir a analogias e oposições visando construir a identidade formal. Se a repetição neste caso é o que garante a realização da unidade, a diferença é o “mal” que necessita ser domado, o que se faz relacionando-a às exigências do conceito. Transpondo tal pensamento para o terreno da música serial — que de certa maneira pode ser vista como uma continuação do pensamento “representativo” da música tonal, se bem que num plano figural e não mais simbólico ⁴⁴—, a diferença é aquele elemento que destoa do conjunto, a discrepância que Schönberg eliminou ao limitar as possibilidades de conjunção de alturas através da série, ⁴⁵ que Webern domou ao reintroduzi-la com a pré-serialização de formas de ataque, de intensidades, de durações, e que foi levado ao limite por Stockhausen e o serialismo integral: uma diferença que se subjugava à identidade.

*
* *

⁴⁴ A idéia de figura associa-se aqui ao índice no sentido da semiótica peirceana, como será desenvolvido no segundo capítulo concernente ao objeto sonoro.

⁴⁵ Com o conjunto de regras estabelecido por Schönberg, e reformulado em cada uma das composições seriais, criava-se uma cidadela que protegia o compositor dos milhões de combinações verticais e horizontais das doze notas do total cromático (Cf. Eimert, Herbert (1952). *Qué es la música dodecafonica?*. Trad. Juan Pedro Franze e Francisco Parreño. Buenos Aires: Nueva Visión. 1972, pp. 33-36).

[64] O extremo oposto do serialismo foi apresentado aqui pela música minimalista norte- americana, destacando-se a produção do compositor Steve Reich. Se Schönberg procurou uma idéia de unidade onde, a partir de uma só lei, de uma só idéia (a série), fosse possível conceber o maior número possível de efeitos, um terreno onde a própria diferença também viesse fundada na unidade o extremo de sua aplicação é, paradoxalmente, o próprio minimalismo: o maior número possível de efeitos relacionados a um só padrão melódico reiterado incessantemente e contraposto a jogos de defasagem e adição que realçam o seu devir sempre diferenciado. O minimalismo afasta-se da proposta de escuta racional e guiada do serialismo, adotando a direção de uma música que proponha uma escuta sensível. As diferenças nascem não da dessemelhança, como no serialismo, mas da sensibilização que se opera ao longo da escuta do objeto repetido. Dando a seus elementos fundamentais uma maior permanência ao longo do tempo — se bem que uma permanência em constante transformação através de deslocamentos e outros procedimentos —, a música minimal permite e dá tempo ao ouvinte de penetrar o objeto a fim de descobrir suas nuances internas. Já a instabilidade, a não permanência dos objetos nunca reiterados do serialismo, não permite tal experiência. É com isto que, no minimalismo, vemos que a diferença deixa de ser um “mal” domável, e passa a ser um “bem”; aliás, sem a percepção da diferença o minimalismo sucumbe numa *stasis* mais insuportável do que aquela que Young apontava no serialismo.

Antes de encerrar esta leitura da música minimal é, no entanto, necessário uma ressalva. Em diversas de suas declarações o compositor Steve Reich afirma que no minimalismo o projeto serial de tornar clara a forma se estabelece com maior precisão. Para Reich, assim como para outros compositores minimalistas existiria na escuta da música minimal um contraponto entre uma escuta sensível e uma escuta intelectual das

figuras e da forma. Porém caímos aqui num paradoxo minimalista: ele propõe uma escuta [65] intensiva do próprio som, mas quer que este se revele sem a interferência de uma representação na forma. Numa escuta figural das obras repetitivas de Reich a forma é bastante clara — jogos de defasagem que se concluem num arco delimitado pelo retorno ao ponto de fase ou a diferenciação gradual e direcional por acréscimo de elementos. A primeira falência da proposta minimalista está no fato de que uma escuta figural dessensibiliza a escuta do som em si e dá espaço para a fadiga, pois identificados a figura e o procedimento formal não há mais o que ser revelado. A fadiga se instala frente à forma simples e à figura inerte. A segunda falência estaria na tentativa de uma escuta do som, de suas nuances, onde quem sucumbe é a forma. A escuta voltada para o objeto vive cada momento como manifestação de uma mônada e como tal não distingue partes, condição necessária para tornar claras a forma e a estrutura. A diversidade da escuta concreta vela a forma porque nela a forma é irrelevante. Se existe a necessidade de um elementos unificador figural ele é irrelevante numa escuta das nuances e ele é inexpressivo quando se trata de figuras inertes e de uma forma simples.

*
* *

Se vimos no serialismo a necessidade de um princípio unificador, forjando um conceito repetível para a diversidade material empregada. Se nesta prática composicional o compositor reservava à ação da memória um papel relevante enfraquecendo qualquer interesse da nuance sonora como fato *singular*. Vimos no minimalismo o desfazer-se da relevância da memória e a simples substituição do excesso material pela falta de diversidade material; a variação substituída pela simples reiteração de um padrão sonoro. Deste modo vimos também uma música composta a partir da idéia de sucessão de

elementos, a composição vista como encadeamento de eventos sonoros distintos, contrapondo-se a uma música que tem por base a intensidade perceptiva de cada momento [66] e que constitui-se não mais parte por parte mas num todo indivisível. Podemos pensar aqui que até certo ponto a música minimalista tem por objeto uma mônada, compreendida como *um conjunto de existências possíveis de um só som*, o que também vale para composições de Varèse, Xenakis ou György Ligeti, e não mais um objeto extensivo divisível em partes, que põem em jogo um *conjunto de coisas possíveis*.⁴⁶ Mas, se o excesso cabe bem em Varèse, Xenakis e Ligeti — principalmente nas obras mais recentes deste último —, é clara a falta com que se dá na música minimal. O que podemos concluir aqui é que tanto o serialismo, que subtrai a qualidade última do material, quanto o minimalismo, que subtrai a variabilidade primeira deste material, articulam uma “repetição negativa”. Em ambos os casos a repetição não é aquela que faz voltar apenas o diferente, uma repetição seletiva, mas sim uma repetição que permite a volta constante do mesmo: do mesmo material e do mesmo conceitual.

A “repetição afirmativa”, como a define Deleuze é aquela que só faz voltar o diferente, e que constitui-se num bloqueio à submissão da repetição às representações que permitam o conceito de identidade. No minimalismo o bloqueio da representação se dá simplesmente pela ineficácia do conceito e da memória em representar todos os aspectos do objeto material. O compositor controla até onde pode através da reiteração, dos jogos de defasagem, de adição e de diminuição delegando ao observador a tarefa de revelar as diferenças existentes na materialidade do som⁴⁷. Para um ouvinte indiferente isto pode

⁴⁶ Sobre o conceito de mônada utilizado aqui, como conjunto de existências possíveis, indizíveis, ver *DR*, pp. 62, 66, 108-109.

⁴⁷ É importante lembrar aqui que, toda vez que alguma coisa se repete, uma parte dela se dissipa no meio ambiente, afastando a coisa repetida cada vez mais de seu ponto de origem. Alguns exemplos deste fenômeno entrópico são a brincadeira infantil “telefone-sem-fio”, o desgaste material, a pálida reconstrução que é a memória de um objeto.

significar cair numa mesmice enfadonha. Deste modo, tanto a repetição material do minimalis-[67]-mo, quanto a repetição conceitual do serialismo, deixam em aberto uma terceira possibilidade, uma terceira repetição tal qual pressupõe Deleuze com sua terceira repetição, a repetição seletiva da diferença. Ela seria espaço aberto da multiplicidade, e não é difícil notar que tanto o serialismo quanto o minimalismo buscaram a seus modos esta multiplicidade.⁴⁸

Antes de prosseguirmos e determinar o que corresponderia à terceira repetição de Deleuze na prática composicional da música do séc. XX, é pertinente propor aqui uma síntese das práticas composicionais enfocadas até o momento, e o modo como a repetição é permeada por cada uma delas:

a) Na música serial têm-se a diversidade material e figural (frases e motivos) reuníveis em conceitos que identifiquem cada uma das partes às outras. São estes conceitos os aspectos formais e estruturais, a relação funcional entre os elementos, e o quadro de sím-[68]-bolos atribuídos à cada textura sonora — o aspecto gestual e simbólico da música como função estrutural. Trata-se de uma composição que tem por base uma

⁴⁸ Sob esta repetição do mesmo, sob a repetição nua da matéria, pode advir a repetição do diferente: uma primeira vez na taticidade do tempo pulsante, na impossibilidade do esquecimento e nas resultantes espectrais do choque entre defasagens de padrões (em Steve Reich, principalmente); uma segunda vez quando pensamos no minimalismo como quebra da hegemonia do pensamento serial que se tornara escolástico no final da década de 60; e uma terceira vez quando, expondo o ouvinte a jogos reiterativos de durações extremamente longas aos quais ele não está acostumado, redefine a própria escuta. Sobre o minimalismo, ele não é um movimento isolado. Ele se deu concomitante, e em diálogo com as realizações composicionais de Luciano Berio e György Ligeti. Procedimentos reiterativos, como os encontráveis em Reich, permeiam a obra *Coro* de Berio, porém aqui relacionados à música africana da tribo Banda Linda dada a conhecer pelo etnomusocólogo Simha Aron (Cf. Stoianova, Ivanka. “Luciano Berio, Chemins en musique”, in: *La revue musicale*, triple numero 375-376-377. Paris: Richard-Masse. pp. 181-198) e à idéia de uma “antologia das maneira de *mettre en musique*”. No que tange a Ligeti, a idéia de defasagem também encontrável em S. Reich, é notada com antecedência desde *Atmosphères* ou, mais didaticamente, em suas *Peças para Quinteto de sopros* com o uso de módulos reiterativos e sempre defasados, atingindo um ponto extremo com as defasagens realizadas no *Estudo Para Piano*, nº 1 em 1985 (sobre esta obra de Ligeti, ver: Bouliane, Denis. “Six Etudes pour piano de Ligeti”, *Contrechamps*, nº 12-13. 1990. Paris: L'age d'homme; e Kinzler, Hartmuth. “Decision and automatism in *désordre*, étude 1, premier livre”, in: *Interface*, vol.20 [número dedicado a obra de György Ligeti]. 1991. Lisse: Swets e Zeitlinger.)

escuta simbólica, sejam esses símbolos semânticos ou sintáticos.⁴⁹ O papel do observador neste caso é o de unir: identificar os elementos, seja a partir de regras predeterminadas de analogia formal e estrutural, seja pela busca de similaridades frásicas e motivicas que submetem cada passo da escuta à comparação com a série original e com as bases motivicas da composição. Existe uma escuta correta, e ela deve ser perseguida. A repetição neste caso é conceitual, representada pela série e pelas regras e leis formais e estruturais, estando ela no mais das vezes escondida atrás de uma diversidade material sempre aparente.

b) No minimalismo cabe ao compositor repetir, arquitetar seus modos de suaves diferenciações materiais, e escolher um instrumental musical que permita as mais diversas “alucinações auditivas” — escuta do espectro de formantes, de sons residuais, de batimentos harmônicos, de melodias e ritmos parasitas. O que identifica a obra é o padrão que se repete, neste ponto trata-se de uma repetição material, o compositor torna claras as regras formais e estruturais e deixa escondida a diversidade material. Nenhum momento particular representa a obra, ela é representável mas pelo seu processo e pelo padrão que põe a repetir. A diferença não é predeterminada com relação a um conceito fixo — como a série, ou a antiga tonalidade —, mas sim deixada à capacidade do ouvinte em descobrir nuances. Se a música serial exige uma divisão de suas partes, para posteriormente relacioná-las — através da memória —, aqui a única divisão possível é aquela que identifica o padrão repetido e suas repetições. A memória não é chamada a atuar, pois não se trata de relacionar um elemento à outro, mas sim de descobrir e deixar-se levar pela diversidade material que é gerada pela reiteração não abarcável pela representação.

⁴⁹ Sobre esta definição de escuta simbólica, ver Oliveira, Willy Correa de. *Beethoven, o proprietário de um cérebro*. S. Paulo: Perspectiva. 1979, pp. 35 e 45.

Vistas estas duas repetições, apresentadas desde as primeiras linhas deste capítulo, e fundadas de certo modo nos dois pólos contrapostos por Adorno em *Filosofia da Nova Música*, cabe aqui uma terceira repetição. Não se trata mais de trazer a ordem à diversidade da percepção [69] material, nem de salvar ou ampliar a representação, mas de abrir espaço para uma composição que ponha em jogo justamente a desordem e a não linearidade da percepção humana. Este é o terreno de repetições de diferenças livres como propuseram Messiaen e Varèse, e de certo modo Xenakis, refletindo na produção musical mais recente em obras de compositores como Ligeti (nos seus *Estudos para piano*), Brian Ferneyhough, Barry Truax e na obra recém descoberta de Giacinto Scelsi.

[71]

repetição e complexidade

Até aqui desenvolvemos nossas leituras vendo a repetição e a diferença de dois modos distintos: relacionados à noção de identidade, similaridade, analogia e seus opostos ; e relativos à idéia de diversidade e multiplicidade. Uma repetição negativa e outra positiva. No primeiro caso o objeto é apreendido através de sua unidade formal, para a qual, se necessário, alguns fatores que compõem a sua concretude como matéria são deixados de lado. Circunscritos à repetição negativa distinguimos então dois momentos, aquele das repetições “conceituais” nas quais o objeto apresenta-se no pensamento representado por um conceito que possa conter os princípios básicos de sua unidade, de sua identidade, mas que não consegue representá-lo completamente, e outro momento onde as limitações deste conceito nominal frente às nuances do som deixa espaço para uma repetição material.

No segundo caso, repetição afirmativa da diversidade, o que passamos a ter é uma repetição que potencialize a diferença, fazendo presentes a diversidade e a multiplicidade, se dando por consequência num espaço heterogêneo. Não se trata aqui de uma diferença conceitual, a diferença que percorre as variações, e que [72] se rende na identidade à um

conceito fixo e único; mas uma diferença de intensidade: diferenças que se referem a outras diferenças e assim por diante.¹ Em *Diferença e Repetição* Deleuze sintetiza essas duas formas de diferença da seguinte maneira; “uma é repetição do mesmo e não tem diferença a não ser subtraída ou transvasada; a outra é repetição do Diferente e compreende a diferença [...] Uma é repetição de igualdade e de simetria *no efeito*, a outra é repetição de desigualdades bem como de assimetria *na causa*” (p. 451). Ainda no que diz respeito à duas formas de repetição é importante salientar que distinguir as duas formas de repetições não significa porém opô-las visto inclusive que elas não são independentes. Deleuze chama atenção para o fato de que uma é a interioridade, a profundidade da outra; a dissimetria de uma esconde-se na simetria da outra, os pontos singulares de uma se destacam aos pontos ordinários da outra (pp. 56-57).²

Distinguimos, assim, no primeiro capítulo, dois modos de repetição compreendidos nos limites da repetição conceitual. Pois vimos que tanto a repetição nominal presente no serialismo quanto a repetição material do minimalismo não se lançavam no sentido [73] em que Deleuze dá para uma terceira repetição, a repetição “fora dos eixos”, repetição do Diferente.

Se as duas primeiras eram divisíveis em elementos mínimos unificados, esta terceira é amorfa (informal) e indivisível. Ela se estabelece como uma mônada, e não como uma seqüência de eventos interligados. Deste modo, não é representável sem que seja transformada, e qualquer signo que tente representá-la será o seu simulacro, será em

¹ *DR*, p. 437.

² Vale aqui citarmos a passagem em que Deleuze contrapõe essas duas repetições: “... mais do que distinguir repetidor e repetido, objeto e sujeito, devemos distinguir duas formas de repetição. Em todo caso a repetição é a diferença sem conceito. Contudo, num caso a diferença é posta somente como exterior ao conceito, diferença entre objetos representados sob o mesmo conceito, caindo na indiferença do espaço e do tempo. No outro caso, a diferença é interior à Idéia...puro movimento criador de um espaço e de um tempo dinâmicos. A primeira repetição é a repetição do mesmo e se explica pela identidade do conceito ou da representação; a segunda é a que corresponde a diferença e compreende a si mesma...na heterogeneidade de uma “apresentação”. Uma é negativa por deficiência do conceito, a outra é afirmativa por excesso da Idéia.[...] Uma é extensão, a outra é intensiva. Uma é repetição “nua”, a outra é repetição vestida que forma a si própria vestindo-se, mascarando-se, disfarçando-se.” (*DR*, pp. 55-56).

si uma transmutação que guarda relações com o original, mas se apresenta como um novo objeto diverso e singular a cada momento. Isto nos faz ver, por exemplo, a música minimalista em parte como uma mônada, pois todos os momentos percorrem um só espaço, um espaço irrepresentável e indivisível. Nela, a repetição não se faz compreender apenas como uma repetição extensiva — sucessão de eventos iguais — mas também como repetição intensiva, que se revela totalmente diferente a cada momento de sua existência. Mas o fato de a música minimalista ser redutível a um padrão, ser divisível em partes iguais, faz com que nela subsista e impere a possibilidade da leitura conceitual, do conceito de identidade que reduz todo devir repetitivo num “mesmo” acontecimento. Isto significa que o minimalismo se realiza facilmente enquanto repetição extensiva, ou seja o seu aspecto de mônada pode ser rompido facilmente. Pois a mônada não se traduz pela sucessão de partes, não se divide numa quantidade extensiva, ela apenas se desdobra em profundidade, visto que é indivisível (p. 9).

No final do capítulo anterior enumeramos alguns compositores cujas propostas se aproximaram ora mais ora menos, ao que se denomina por uma terceira repetição. Vale notar que são compositores que se posicionaram no limite entre serialismo e minimalismo, com diferentes graus de distanciamento. Edgar Varèse, Iannis Xenakis, György Ligeti e Giacinto Scelsi valendo-se da repetição como reiteração de elementos, fazendo uso da idéia de variação mas ultrapassando-as ao interpor-lhes a nuance sonora; Stravinsky e Luciano Berio voltados para o uso do gesto musical, do som já codificado [74] e repetido como conceito, mas num conceito móvel, que sofre torções a cada momento; Olivier Messiaen e Brian Ferneyhough construindo espaços heterogêneos sem referências diretas a um elemento unificador, propondo uma composição onde as três repetições, material, da memória e do Diferente se fazem contemporâneas.

Desde a década de 50, algumas experiências no campo da composição musical demonstraram o possível bloqueio da representação, simbólica ou indicial ³ através da reiteração do som, ao qual originalmente se atribuía o significado. Estas experiências refletem a prática composicional desenvolvida primeiramente por Edgard Varèse, ainda na década de 20, em obras como *Octandre*, *Hyperprisme* e *Integrales*, mas que só tiveram repercussão na década de 50. Varèse tinha por idéia as inumeráveis formas que uma mesma estrutura interna poderia tomar em sua exterioridade, como ele admirava nas formas dos cristais.⁴ Analisando *Integrales*, os compositores Gilles Tremblay e François-Bernard Mâche notam o quanto os modos de repetição utilizados por Varèse se aproximam à fonologia, em que um número restrito de unidades discretas é repetido e permutado, permitindo uma infinidade de agrupamentos com significados diferentes.⁵ Este procedimento não põe em jogo o reconhecimento de cada uma das unidades discretas, mas sim a revelação de uma grande parte dos agrupamentos possíveis. Varèse elege como unidades discretas classes de objetos de acordo com suas características sonoras, e não as notas ou intervalos representáveis numa determinada série. Analisando diversas de suas obras distinguem-se classes de objetos sonoros combinados e [75] recombinados como: objetos lineares, articulados, sem articulação, espessos, aqueles caracterizados por seu modo de ataque,⁶ e subclasses que residem no limite entre cada uma dessas classes. O modo como o compositor articula e repete essas classes e

³ Sobre a representação indicial ver Capítulo 4, onde distinguiremos três formas sensíveis do som - "textura", "figura" e "gesto" -, a partir das definições elaboradas e empregadas por Brian Ferneyhough. De modo bastante sucinto, entenda-se por representação figural aquela representação de uma música que depende da relação entre figuras sonoras decorrentes da compartimentalização da forma, e que está suficientemente expressa em composições de bases frásicas, motívicas e temáticas.

⁴ Ver Vivier, Odile. *Varèse*. "col. Solfèges". Paris: Seuil. p.50

⁵ Tremblay, Gilles e Mâche, François-Bernard - "Analyse d'*Integrales*", in: "Varèse: vingt ans après...", *La revue Musicale*, nº 383-385. Paris: Richard Masse. p.116

⁶ *Objetos lineares*: eventos de caráter melódico; *objetos espessos*: agregados sonoros, agrupamento de frequências com o intuito de simular um espectro timbrístico transitório, cujas frequências não são necessariamente atacadas e deixadas num só golpe (Cf. Mâche, F.- Bernard e Tremblay, Gilles. "Analyse d'*Integrales*", in: "Varèse: vingt ans après...", *La revue Musicale*, nº 383-385. Paris: Richard Masse. 1985,

subclasses de sons é encontrado em todas as suas peças, como nos primeiros compassos de cada uma das peças de *Octandre*, na frase reiterada e transformada de *Hyperprisme*, na intersetivação das notas si-fa#-lá na parte central de *Densité 21.5* e em *Poème Electronique*, que combina um grande número de amostras sonoras permutadas.

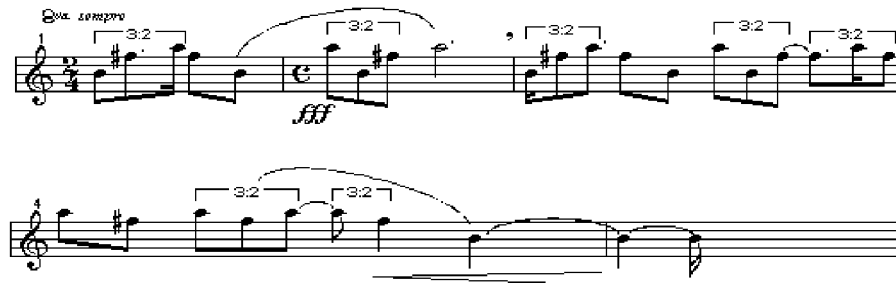


Figura 1 - parte central de *Densité* de Varèse: permutação de alturas em oitavas fixas

Em todos esses exemplos a reiteração de um objeto sonoro é acompanhada de uma transformação, seja pelo acréscimo de elementos, seja pela subtração: prolongamento ou encurtamento do perfil melódico, transformação timbrística pela ampliação de um elemento melódico em agregado sonoro, alterações na articulação ritmo-melódica. Este procedimento de repetição em cons-[76]-tante diferenciação empregado por Varèse faz lembrar os modos de diferenciação em música repetitiva de culturas tradicionais (ver acima), ou mesmo aquele encontrável em diversos cantos de pássaros — fato que também o aproximará à obra de Olivier Messiaen.⁷ Mas uma questão sobressai quando pensamos neste procedimento combinatório: ele permite ao compositor

pp. 116-117; sobre a noção de timbre transitório, Ver: Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil. 1966, pp. 198 seq. Ver também, Capítulo 3, nota 40.

⁷ Sobre os modos de repetição em cantos de pássaros Ver estudo realizado por François-Bernard Mâche, em *Musique, Mythe, Nature* quanto ao canto de um *Thryothorus ludovicianus*, e de um *Sylvia conspicillata* (Mâche, F.- Bernard. *Musique, mythe, nature ou les Dauphins d'Arion*. Paris: Klincksieck. 1986, pp. 85-87).

abrir mão do elemento unificador onde todos os elementos contidos numa composição tivessem a mesma origem. Comentando *Poème Electronique*, K. Stockhausen observa que o processo combinatório empregado por Varèse permite a sobreposição e a permutação de elementos heterogêneos, cujas origens não se reduzem em uma única célula *mater*.⁸ Embora o *Poème* seja de 1958, Varèse realiza este primeiro passo para uma composição múltipla a partir do jogo entre a diferença e a repetição — no sentido “positivo” que Deleuze atribuiria a esses termos — desde suas obras da década de 20. (Messiaen manifestará seu interesse neste sentido apenas em na década de 40, época de publicação do seu *Technique de mon langage musicale*.)

As obras de Varèse compreendem um alto grau de repetição, porém não se trata nem de uma repetição estrita e obstinada, como nos minimalistas, nem conceitual, como as encontradas nas variações clássicas e nos serialistas — geralmente caracterizadas por serem repetições que compreendem uma certa distância entre a matriz e a repetição. Distante da repetição imediata e invariável dos minimalistas e da repetição mediatizada e variável dos serialistas, Varèse faz uso de uma repetição imediata, mas também imediatamente diferenciada. A cada repetição, o que se repete é o objeto imediatamente antecedente, que se afasta do seu ponto de partida pela diferenciação irregular. Assim, ao invés de elaborar sua unidade formal e estrutural a partir de um conceito que unifique todos os elementos, Varèse faz uso do que podemos chamar de *ressonância*: [77] cada momento ressoa no momento imediatamente posterior, numa cadeia contínua de transformações contínuas.

Voltamos aqui à idéia de mônada. A ressonância se contrapõe à unidade, a transformação contínua à variação, construindo uma música onde a divisibilidade — como no serialismo — e a redutibilidade — possível no minimalismo —, são impossíveis: suas peças se constituem em continuum in-formais, indivisíveis em partes significativas. Mesmo antecedendo ao minimalismo em quatro décadas, a proposta de

⁸ Ver Wörner Karl. *Stockhausen, life and work*. Londres: Faber & Faber. 1973, p. 139.

Varèse parece-nos mais próxima de constituir uma música que tenha a repetição como modo de gerar complexidade.⁹ O esquecimento, que no serialismo faria com que se perdesse o fio da meada e no minimalismo era impossível — pois as reiteraões nos lembram incessantemente da matriz original —, é o motor de suas músicas onde subsiste uma memória curta e não se impõe um objeto que torne necessária a presença de uma memória longa.



Figura 2 - Primeiros compassos de *Octandre*. Entradas do oboé (cp.1), trompa (cp.5) e contrabaixo (cp.6)
Polarização para ré# na frase cromática do oboé e condução gradual para a ressonância sobre o si natural harmônico da entrada do contrabaixo.

⁹ Bastante parecido com o fenômeno Varèse é o surgimento do compositor Giacinto Scelsi nos anos 80. A música de Scelsi leva até o extremo a repetição do diferente e a forma prismática desenvolvida por Varèse. Suas obras são construídas a partir de repetição de uma nota, um *cluster*, um grupo de notas, sempre bastante limitados, que deixam a cada repetição transvasar suas diferenças: Scelsi trabalha como um entalhador de detalhes espectrais do material repetido. E, com isto, cada repetição revela o objeto reiterado, mas também uma série de outros objetos que estavam escondidos na leitura que o compositor faz do seu ponto de partida.

Um enfoque bastante semelhante ao de Varèse, ou até mesmo sua consequência direta é notado na música de Iannis Xenakis. Como Varèse Xenakis quer fazer escutar o som e não mais submetê-lo a forma, esta nasceria do próprio som e não mais se sobreporia ao material sonoro.¹⁰

Xenakis tem por ponto de partida a idéia de que a escuta humana é não linear, o que significa para ele a escuta *hors-temps*; a escuta se funda na memória, na coexistência dos fragmentos disparatados que são contemporâneas no ato de percepção.¹¹ Esta idéia é apresentada a partir da idéia de que são possíveis três tipos de abordagem composicional, [78] e conseqüentemente da escuta: arquiteturas-*hors-temps*, arquiteturas-temporais e arquiteturas-*en-temps*. A primeira é a que pensa a simultaneidade dos conjuntos de possibilidades assim que um sistema é determinado; a segunda diz respeito a ocorrência real do evento; a terceira põe no tempo os elementos fora do tempo da primeira (p.42)

Com isto, ao considerar a escuta como não linear e *hors-temps* a idéia de que a escuta se funda na memória leva, por sua vez, a pensar esta memória como negação da própria seqüência do tempo, da extensão do tempo; a memória faz com que eventos temporais e não temporais (*hors-temps*) sejam contemporâneos favorecendo uma escuta do tempo não mais como seqüência, como extensão, mas como simultaneidade, como intensidade (p. 29).

Xenakis se propõe então uma releitura da história da música no ocidente fazendo notar que a música tonal, que ligava os acordes por suas funções e hierarquias seqüenciais, põem em evidência uma música temporal em contraposição ao aspecto *hors-temps* da música modal que lhe antecedeu (p.58). Tentando fazer [79] uma leitura *hors-temps* da música tonal o que se encontra é a sua redução no eixo paradigmático para dois sistemas escalares apenas temperadas de modo grosseiro (*sic.*) de meio em meio tom,

¹⁰ Durney, Daniel. "Itinéraire". in: *Xenakis. L'Arc 51*. Aix en Provence:ed. L'Arc. 1972, p.4

¹¹ Xenakis, Iannis. *Musique et architecture*. Tournai: Casterman. 1971, p. 37.

sendo este nada mais do que a raiz décima-segunda de dois ($\sqrt[12]{2}$). Com isto a alternativa encontrada por Xenakis é a de se orientar para a recuperação das categorias *hors-temps* e temporais abandonadas pela música tonal e atonal. Contrapor à linearidade da música tonal, que sobrevive segunde ele na música serial, a coexistência caótica da arquitetura e escuta *hors-temps*, para compreender os sons como independentes uns dos outros e aplicar na sua combinação não mais a ordem linear e determinista da forma e do desenvolvimento, mas a maleabilidade de parâmetros como a densidade, a velocidade, a superfície e a textura.¹²

Visto assim, a base de seu pensamento composicional pode ser sintetizada, até um certo ponto, na não linearidade da escuta humana e na conseqüente possibilidade de conceber a música como um fenômeno estocástico — uma música cujas leis são as leis da probabilidade. Os focos são a audição e a estruturação composicional, que terão nos cálculos probabilísticos uma simulação matemática da escuta de fenômenos naturais: o canto de cigarras, a movimentação das vozes num aglomerado humano, as formações e transformações de nuvens. São fenômenos que, como ele mesmo lembra, “embalaram a humanidade e seus poetas”, e buscar reproduzi-los ou compreendê-los é como que uma “curiosidade infantil [...] que todo adulto conserva para o bem da humanidade”.¹³ Mais especificamente, Xenakis se valerá num primeiro momento das regras lógicas e matemáticas da “teoria cinética dos gases” e da probabilística desenvolvida pelo matemático e físico francês Poisson, em meados do séc. XIX. Tendo por base a probabilidade cinética de pequenas partículas essas regras tinham por objetivo explicar diversos fenômenos massivos como os citados acima. A aplicação de tais regras no âmbito da composição musical permitiu a Xenakis elaborar um método composicional no qual [80] uma forma musical livre e complexa fosse resultado de um número mínimo de constantes lógicas. Aparentemente ele prossegue o projeto de Schönberg, porém existe

¹² Ver Durney, *op.cit.*, p.4; e Xenakis, *op.cit.*, pp.17-19.

¹³ Xenakis, *op.cit.*, pp. 26-27.

aqui uma diferença fundamental: se Schönberg tinha por objeto a forma extensiva e a estrutura da linguagem musical, Xenakis tem por objeto o fenômeno massivo em transformação, seus quadros de estabilidade e meta-estabilidade, suas probabilidades de ação.

Com sua teoria composicional, Xenakis não só propõe uma nova abordagem composicional mas também dá a compreender a música como um sistema cinético de sons, onde o modal, o tonal e o próprio serial não são nada mais do que casos particulares de uma estocástica musical. Suas composições são, neste sentido, a busca de uma confirmação para sua teoria. Veja-se o caso de *Metastasis* onde figurações de aspecto serial convivem com densas tramas de sons *glissandi*. Isto só é possível por que, para Xenakis o material não é a nota, o padrão, ou as relações figurais, mas sim a trama sonora — sua densidade, seu grau de ordem e desordem, a velocidade com que se movem seus formantes —; uma concepção musical onde o som não é considerado como um indivíduo divisível, mas como uma mônada desdobrável.

Como observamos anteriormente, assim como em Varèse, a forma musical em Xenakis é um desdobramento do som, e não mais aquele elemento que impunha restrições ao som, como na música serial. Esses desdobramentos do som são o que ele chama por “variações moleculares imperceptíveis” trabalhadas com base num sistema em que a forma resulta de um “acaso controlado”.¹⁴ A forma não é mais um dado o qual o compositor se preocupa em tornar claro já que não é nada mais do que uma resultante do material e do tratamento; o que se torna claro são os processos de transformação que utiliza. Xenakis inverte os papéis de estruturante e estruturado, dando hegemonia ao processo e ao material modulado o que abre o espaço para a manifestação de qualquer aspecto textural. No sentido de uma diferença vale dizer que a diferença [81] está livre, ou seja, não há nenhum conceito que a abarque de antemão, nem sequer a possibilidade de uma representação que anteceda a instabilidade do próprio som

¹⁴ Ver Durney, *op.cit.*, p.4-5; e Xenakis, *op.cit.*, pp.20-21.

Uma questão crucial, de nosso interesse aqui, é a da memória. Para apresentar a memória, sua necessidade ou não e seu modo de ação, Xenakis propõe uma situação fictícia: um grande número de pessoas — de preferência não-músicos — estão presas em uma sala, cercadas por aparelhos e instrumentos que permitam a qualquer um produzir sons. Talvez ninguém venha a produzir som algum, mas não é impossível que alguém venha a produzi-los e desencadeie com isto o envolvimento de outras pessoas. A regra é simples: ela se resume em produzir ou não sons sobre os instrumentos previamente escolhidos por um compositor. Xenakis nota, então, que um processo como este, que envolve um mínimo de regras, de limitações e de ligações entre eventos equivale a um processo estocástico sem memória: da ação destas pessoas pode resultar um turbilhão sonoro totalmente desordenado onde nenhum evento sonoro seja conectável conceitualmente. O passo seguinte na teoria de Xenakis será o de reintroduzir a memória e os graus de ligação entre eventos, para o que ele propõe a adoção da teoria de Andrei Markov.

As cadeias de Markov, desenvolvidas em 1905, consistem numa seqüência de números finitos onde a ocorrência de cada número está ligada à possibilidade de ocorrência deste, em relação a outros. Esta “ligação estocástica markoviana” introduzirá uma espécie de memória interior ao encadeamento dos eventos, o que permite a construção de formas musicais cada vez mais complexas, nas quais pontos distantes podem ou não ser relacionados.¹⁵

De certo modo, com as cadeias markovianas Xenakis está, mesmo que sem referência direta, fazendo o mesmo que Varèse em *Integrales e Poème Electronique*. Nessas duas peças Varèse se valia do jogo de probabilidades na combinação de diversos objetos-sonoros. Como já vimos anteriormente para Varèse, este modo de [82] encadeamento põe a memória no próprio objeto; ela é repetição do objeto ou das classes de objetos matrizes, mas uma repetição que comporta uma constante diferenciação. O que

¹⁵ Ver Xenakis, *op.cit.*, pp.33-34.

ambos os compositores tratam por “memória” e as diferenciações que nascem dela, vai além da memória do tipo reminescente que opera como se o objeto já estivesse representado de forma fixa no pensamento. A memória, neste caso, é apenas uma pálida representação do seu objeto, sem conseguir dar conta de suas nuances: tanto o objeto real, material, quanto aquele que se lhe quer contrapor, o objeto virtual, estão nestes casos no limite de sua representabilidade.¹⁶ Ainda no que tange a sua proximidade com a obra de Varèse, as obras de Xenakis constituem-se em mônadas indivisíveis, ou divisíveis a qualquer ponto. Uma divisão que tem como última e primeira instâncias os corpúsculos sonoros, pois sua música é como uma nuvem desses corpúsculos que “moldados estatisticamente no tempo nos dão a impressão de um determinado som ou de uma determinada música” (p.35).

*
* *

Tanto Varèse quanto Xenakis tocam num ponto importante para uma música que articule a repetição como “repetição do Diferente”. A composição musical a partir de cálculos probabilísticos e uso de permutações, que permitiram a realização de uma música onde o material não é mais redutível a um único ponto de partida, a um único denominador comum. São procedimentos que possibilitam a presença, em uma mesma peça, de materiais de ori-[83]-gens diversas, cuja unidade no processo musical dá-se apenas pelo fato de tais objetos confluírem para um mesmo espaço num mesmo momento. Não é difícil dizer que Stravinsky já havia realizado experiências no sentido de

¹⁶ Em *Matéria e Memória*, Bergson nota que um objeto é conhecido como objeto real - aquilo que vem aos nossos sentidos, que é visto, sentido, ouvido -, e como objeto virtual - aquela parte do objeto que não vemos, mas que pelo hábito reconstruímos, as potencialidades de variação do objeto. A memória reconstrói apenas a impressão que se teve do objeto; ou seja, aquilo que se configurou como objeto real e virtual no momento da percepção. Ela perde a potencialidade da virtualidade do objeto, aquilo que guardaria a singularidade de cada objeto. (Cf. Bergson, Henri. *Matéria e Memória*. Trad. Paulo Neves da Silva. S.Paulo: Martins Fontes. 1990, p. 106).

conjugar elementos disparatados, desde o uso da politonalidade na *Sagração*, às justaposições de estilos de épocas distintas dentro de uma mesma composição como em *Pulcinella*, nas métricas do jazz em *Rag-time* ou ainda no pontilhismo incrustado em *Agon*.¹⁷ Em suas peças, como na tradição da música tonal, o som continua sendo fortemente marcado pela proposição de uma escuta simbólica, caracterizada pela reunião de gestos sonoros cultural e historicamente catalogados com os quais compõe uma série de paródias. A origem de cada elemento é variada e com isto há mais de um denominador comum para a construção da identidade de cada um desses elementos. Esta questão é notada por Hermam Sabbe em “Philosophie de la musique la plus récente”, onde o autor salienta, embora que negativamente, o fato de que Stravinsky “provoca a unidade aparente do não-unido, a ligação do disparatado” (p.23), o que, para além de uma mera reunião, aponta ainda a possibilidade de uma música que não se refira mais a um único denominador comum, seja ele harmônico ou serial. Não devemos nos esquecer do aspecto alegórico dessa reunião, mas podemos ir além dele. O compositor mesmo nos deixa este espaço aberto no momento em que funde a heterogenia material num substrato rítmico comum, procedimento que Messiaen irá posteriormente desenvolver sob o nome de “pedal-rítmico”: o material heterogêneo vem reunido, e não unificado, sob uma mesma medida rítmica — uma repetição material, estrita, que se contrapõe a uma repetição de disparates, repetição do diferente.

No *Sagração*, mais especificamente na “Dance Sacrale”, Stravinsky se vale dos modelos reiterativos que estão sempre se contrapondo a diferentes maneiras de dispor o material sonoro. São permutação irregulares de um pequeno número de elementos muito próxima ao que encontraremos posteriormente em Varèse [84] e Messiaen, e até mesmo

¹⁷ Ver Sabbe, Hermann. "Philosophie de la musique la plus récente", in: *Musique en Jeu*, n° 7. Paris: Seuil. 1975, p.23.

nos minimalistas americanos, e que permitem uma infinidade de combinações.¹⁸ Este procedimento atravessa toda a obra de Stravinsky, e nele diversos níveis de permutação são articulados: a permutação de macro-elementos como melodias, que pode se decompor na permutação de fragmentos de melodias, atingindo por fim a permutação de alturas, o mesmo se dando com o ritmo: da permutação de células rítmicas à permutação de durações. Boulez chama a atenção para este fato mostrando que Stravinsky ultrapassa aqui os limites do “velho desenvolvimento” calcado na evolução material e passa para uma prática que chama de “revolução do material” muito próxima ao que Messiaen chamará por “personagens rítmicos” ao analisar a *Sagração*.¹⁹

Exemplos de permutação são encontráveis ao longo da *Sagração* que no plano formal se assemelha a um “rondó” como observa Boulez. Porém trata-se de um “rondó” bastante irregular. Após passar por um jogo que consiste na permutação de elementos, como melodia, passagens polifônicas, blocos rítmicos ou blocos tímbricos, esses elementos sofrem um entelamento e sofrem um espécie de saturação. Este é o perfil da introdução, por exemplo. Lentamente o compositor apresenta uma a uma as frases melódicas que compõem esta parte, por vezes proto-melodias (curtos fragmentos melódicos). As frases são permutadas entre si, fragmentadas e seguidas da permutação desses fragmentos, e posteriormente são justapostas, até que atinjam o ponto de saturação em que todas, sobrepostas, compõem uma densa trama sonora.²⁰

Se o material de Stravinsky não é aparentemente o som em si, a composição musical sobre a menor partícula — composição molecular como denomina Xenakis —, ele também não é a melodia, o ritmo e a harmonia no sentido tradicional desses termos.

¹⁸ Ver Mache, F.- Bernard. *Musique, mythe, nature ou les Dauphins d'Arion*. Paris: Klincksieck. 1986, pp. 78-79; Boulez, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. Trad. Stella Moutinho et al., "Col. Signos". S.Paulo: Perspectiva. 1995, pp. 92-95.

¹⁹ Ver Boulez, op.cit.; Messiaen, Olivier. *Musique et couleur: nouveaux entretiens avec Claude Samuel*. Paris: Pierre Belfond. 1986, p. 75.

²⁰ Sobre a idéia de saturação, rondó, personagens rítmicos e entelamento, utilizados na *Sagração* Ver Boulez, op.cit., pp. 65, 78 ; Messiaen, Olivier. *Technique de mon langage musical*. Paris: Leduc. 1944, p. 6.

Indícios [85] de um novo modo de pensar o material sonoro foram delineados com *Sagração, As Bodas e Pulcinella*.

A *Sinfonias para instrumentos de sopro* de 1920 e o balé *Agon* de 1954-57 são dois exemplos do uso dos níveis de permutações e da renovação da idéia de melodia, ritmo e harmonia iniciada com a *Sagração*. Na *Sinfonias* ele desenvolve uma verdadeira permutação de fragmentos de uma melodia contraposta a uma montagem de amostras disparatadas, também permutadas. Podemos pensar que existe uma melodia que serve como amostra fixa e que vai sendo apresentada através da permutação irregular de seus fragmentos (o que envolve também índices de reiteração imediata de alguns fragmentos). Este jogo de permutação compõe um envelope rítmico bastante instável e, principalmente, não mostra jamais a melodia na íntegra: não existe uma melodia *a priori* para quem ouve, mas diversas melodias possíveis, que o ouvinte percebe no momento mesmo da escuta. Esta apresentação “cubista”²¹ da melodia, do tema principal fragmentado para posterior permutação, será conduzida ao extremo por Varèse em *Poème Electronique* de 1958 — obra vista por Boulez e Stockhausen como via fundamental para a música eletrônica nos anos 60.²²

²¹ O termo cubista foi empregado aqui está numa referência à estratégia dos pintores cubistas de apresentar um objeto sob múltiplos pontos de fuga, o que os tornava fragmentados - como nas figuras de Braque.

²² Ver Boulez, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. Paris: Ed. Gonthier. 1963, pp. 164-165; Wörner Karl. *Stockhausen, life and work*. Londres: Faber&Faber. pp. 138-139.

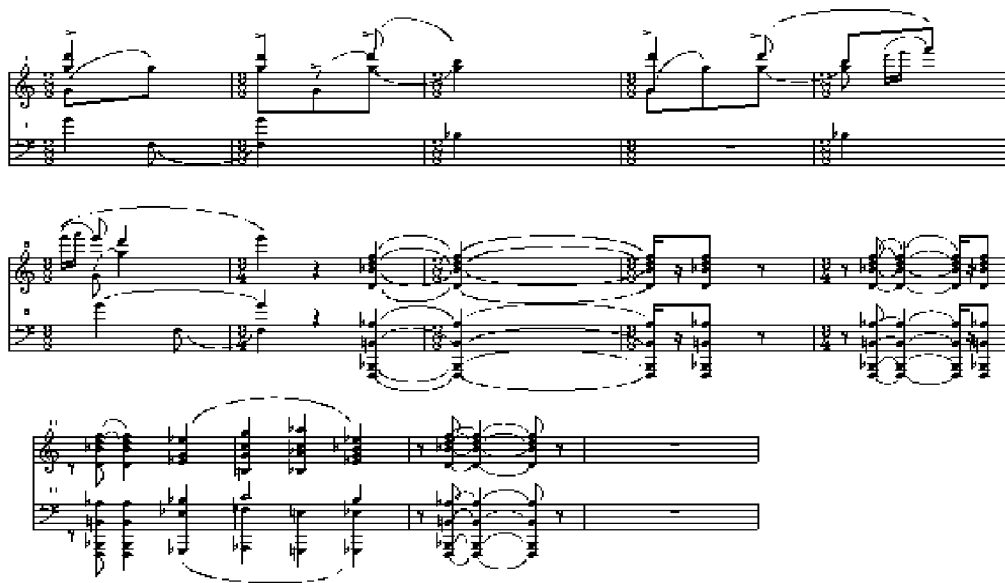


Figura 3 - Apresentação dos três blocos iniciais de *Sinfonias para sopros* de Stravinsky que serão permutados em diversos momentos da peça. Veja-se o modo de montagem de uma proto-melodia que tem por nota de apóio um ré 5.

A mesma observação poderia ser feita para o “Bransle Gay”, do balé *Agon*. Nesta peça existe um plano conotativo, uma melodia rítmica sincopada, mas subsistem também evidências da atenção dada ao objeto sonoro, caracterizada pela permutação de sons recombinaando cinco alturas e duas durações na melodia da flauta na parte central. [86]



Figura 4 - passagem solo de flauta de *Agon*, de Stravinsky, compassos 321 a 325. Permutação de 5 alturas, e duas durações.

Afora esta passagem da flauta, o caráter repetitivo do resto da peça permite uma escuta minimal do objeto sonoro, e não apenas a escuta simbólica que a conotação da dança poderia induzir. O timbre incomum da instrumentação²³ desloca a atenção de nossa escuta. A peça é extremamente curta (30 segundos aproximada-[87]-mente), e a forma é extremamente clara: uma proto-melodia de flauta incrustada em meio a um jogo de permutações de sons estáticos (um intervalo de terça menor). Deste modo o compositor constrói uma música que permite viver a *proximidade imediata da sensação e a escuta mediatizada da figura e do gesto*, evitando aquelas que serão as duas falências da música minimalista: a proposição de uma escuta figural e formal num enunciado de figuração inerte e de extrema sensibilização da escuta material fazendo sucumbir a escuta da forma.²⁴

Como ficam, no entanto as questões relacionada à unidade formal, a questão da mônada que caracteriza a terceira repetição, em Stravinsky e no uso das permutações?

Aparentemente trata-se de uma música divisível, e portanto não monádica. Uma música que pode ser representada por suas partes. Porém essas partes não são significativas: os fragmentos da melodia não são um objeto para ser montado, tal qual um quebra-cabeças, mas sim um material sonoro concreto com o qual serão delineados os mais diversos envelopes da peça. Deste modo a atenção não está nem no conceito do tema ou da melodia a ser esgotado, a ser decodificado, nem no aspecto material da repetição como nos minimalistas, mas sim numa repetição de diferenças realizada pelo deslocamento efetivo de todos os fragmentos. Não se trata de propor uma seqüência a ser perseguida, com um problema preestabelecido e um resultado a ser alcançado. O resultado é inesperado, mesmo que o problema exista, mas cada amostra chama a atenção para si e reflete-se — ressoa — na forma global. Na escuta melódica tradicional o

²³ Duas flautas: tocando em intervalos de 10ª e 9ª, perfazendo uma tessitura de mais de duas oitavas; dois fagotes, tratados com saltos melódicos de mais de duas oitavas; harpa tocada perto da tábua de ressonância; castanholas tocadas com baquetas de madeira; cordas *con sordina*. Todos os instrumentos são tocados em *marcato* tornando os intervalos não reconhecíveis como tais, mas como timbres específicos.

compositor se vale de cada melodia, dos temas, contratemas e temas secundários, para demarcar territórios temporais: cada tema constitui-se num ponto de referência que delimita os blocos formais. Com a fragmentação, a permutação e o deslocamentos empregados por Stravinsky o tempo perde seus lastros e todos os elementos da composição passam a ser pontos potencialmente conectáveis quebrando as hierarquias da forma. [88]

Varèse, Stravinsky, posteriormente Messiaen, realizaram cada um a seu modo uma *repetição do diferente, repetição assimétrica que não se submete a nenhuma forma, pois ela é a “forma” que agencia*. Recortando as amostras, deslocando, reterritorializando-as à sua concretude sonora ao embaralhar o símbolo na permutação, abriram a possibilidade da molecularização deste símbolo, fragmentação do significado como será retrabalhado por Luciano Berio.²⁵

*
* *

Voltemos às permutações. Veremos na produção musical deste século, a permutação aparecer entre os procedimentos mais empregados, pelas mais diversas escolas composicionais. Porém, em cada uma dessas práticas composicionais a permutação assume um aspecto e até mesmo uma função específica e diferente. A permutação permite ao compositor gerar tanto um complexo funcionalmente estruturado quanto atingir o limiar das tramas caóticas. No primeiro caso ela é agenciada segundo um limite que exige uma hierarquização de seus elementos internos, e que por sua vez implica o que Boulez chama de uma “precaução acústica” para que a forma fique clara, para que a identidade seja possível. No segundo, a permutação está livre de amarras e a sua potencialidade de repetir deslocando os elementos será fundamental. Neste segundo

²⁴ Ver Buydens, Mireille. *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: J.Vrin. ,1990, p.160.

caso, questões como a indefinição de uma seqüência intervalar e a instabilidade do perfil linear, numa permutação de alturas, conduzem a uma espécie de fractalização dos agrupamentos lineares, pois o ouvido fica livre para realizar os agrupamentos lineares de muitas formas diferentes.

De modo geral uma seqüência de permutações envolve um grau de repetição elementar semelhante ao da reiteração imediata dos minimalistas: se repetirmos ou permutarmos uma seqüência fixa de 12 notas quatro vezes, cada nota será repetida quatro vezes. Porém, a permutação revela agrupamentos sempre irregularmente [89] diferenciados uns dos outros, enquanto na repetição imediata cada nova repetição torna mais claro o perfil melódico geral.

Em *Technique de mon Langage Musical* Messiaen se refere à permutação quando trata do uso do que Marcel Duprè denominava *interversão*: permutação de um conjunto finito de alturas. O uso deste instrumental composicional entra na obra de Messiaen não só no que diz respeito às construções melódicas, mas também ao ritmo e à formação de acordes, como um modo de repetição constante das diferenças potenciais de um material sonoro. É a partir das interversões que ele constrói a “Danse de la fureur pour les sept trompettes” em seu *Quatuor por la fin du temps*. Neste movimento do quarteto, cinco notas de base são permutadas, acrescentando-se gradualmente outras notas satélites, as quais não fazem parte do módulo central de cinco notas mas completam-no no seu aspecto modal. Ele gera assim uma meta-estabilidade melódica à qual acrescenta a instabilidade rítmica realizada pela repetição imediata (ver figura 5), correspondendo às notas satélites os valores acrescentados que tornam a repetição irregular. Com estes mecanismo o compositor pode se valer da repetição sem cair na repetição nua da matéria e sem recorrer à repetição conceitual de unidade: existe repetição mas ela é sempre diferente e ao invés de uma memória longa que ligue elementos à distância, ou uma

²⁵ Ver Lyotard, J-François & Avron, Dominique. "A few words to sing: sur *Sequenza III* de Berio)", in: *Musique en jeu*, n° 2. Paris: Seuil. 1971, p.32

imposição do não esquecimento, faz-se presente uma memória curta que liga toda repetição ao seu antecedente se desligando lentamente dele (compassos distantes não se relacionam necessariamente com a mesma facilidade que se relacionam compassos imediatamente próximos). A permutação aparece de novo no que Messiaen chama de acordes vitrais. Um acorde é repetido mas as alturas mudam de oitavas, mudam sua relação intervalar alterando a resultante espectral do acorde. Assim como nas permutações de alturas e na repetição rítmica, os acordes vitrais também aceitam notas acrescentadas que mudam a resultante espectral. Mas as permutações ganham um significado diferente na obra de Messiaen a partir das *permutações simétricas* utilizadas em *Chronochromie*. Trata-se [90] de um procedimento simples de gerar permutações limitando o número de ocorrências proporcionalmente ao número de eventos permutados — uma seqüência caótica de permutações é realizada até que desemboque na ordem “cromática”²⁶ dos elementos de base e por fim retorna à primeira permutação (ver exemplo no capítulo específico sobre Messiaen na “Parte II”). Em *Chronochromie* essas permutações simétricas são aplicadas a uma série de trinta e duas durações. O resultado é uma divisão assimétrica do espaço atribuindo para cada duração um evento sonoro específico : canto de pássaro, sons de percussão, blocos de acordes, sons acentuados. Para completar a operação Messiaen sobrepõe uma permutação a outra construindo um espaço caótico preenchido por elementos heterogêneos, cuja unidade só pode ser aludida como a *coexistência* dos termos ou elementos empregados.

²⁶ A ordem cromática dos elementos é a ordem de 1 a “n” em que eles foram enumerados.

The diagram illustrates the rhythmic and pitch structure of the first measures of "Danse de la fureur pour les sept trompettes". It starts with a "modelo simples" (simple model) of a rhythmic sequence. This is followed by variations marked with (+) for addition and (-) for subtraction. The final part shows two staves of musical notation representing the resulting complex sequence.

Figura 5 - Exemplos da seqüência rítmica e da série de interversões de alturas nos primeiros compassos de “Danse de la fureur pour les sept trompettes” de *Quatuor pour la fin du temps*.

- a) no ritmo note-se o mecanismo de adição e subtração de figuras sobre um modelo inicial que não é apresentado no resultado composicional.
 b) na seqüência de alturas ver o mecanismo de permutação e adição de novas alturas.

[91]

As permutações são um mecanismo de gerar sistemas complexos. Deste modo não se trata de um procedimentos próprio para tornar clara a forma, ou permitir a construção de um conceito unificador, como nas séries dodecafônicas. Para exemplificar este fato vale lembrar que Messiaen utiliza em *Chronochromie* uma seqüência de trinta e duas durações (de uma a trinta e duas fusas), e que para o ouvinte — por mais treinado que seja —, é impraticável a distinção dessas durações dentro da construção proposta pelo compositor. Não se trata de escamotear a desordem com um conceito que possibilite a ordenação, mas sim de assumir a *aparente desordem sob a qual se esconde a ordem*.²⁷ As permutações são assim um princípio gerador da composição, e não um princípio unificador, sendo ela fundamental para a afirmação do caos, da irregularidade, e da

²⁷ Ver Messiaen, Olivier. *Musique et couleur: nouveaux entretiens avec Claude Samuel*. Paris: Pierre Belfond. 1986, p.144.

repetição como repetição do sempre diferente, por fim, da multiplicidade no seu sentido mais amplo, na música do século XX.

Paralelamente à permutação, a música de Messiaen fornece outros modos de “repetição do diferente”, e isto se dá a partir de *Le Merle Noir*, com obras que incluem o uso cada vez mais marcante do canto dos pássaros como *Reveil des Oiseaux* e *Oiseaux Exotiques*. Com os cantos de pássaros Messiaen repete envelopes dinâmicos e contornos melódicos específicos que caracterizam o que ele chama *style oiseau*: [92] apojeturas, saltos intervalares, trilos, alta mobilidade das varreduras de campo frequencial, movimentos abruptos. A proximidade entre cada canto, um aspecto qualquer desses cantos que permita uma unidade existe, porém ela ocorre no plano molecular do som — valendo-nos aqui da terminologia utilizada por Xenakis para definir os menores elementos discerníveis pela escuta numa determinada trama sonora. Dizer que a unidade está ligada ao plano molecular não significa, no entanto, dizer que existe uma unidade representável conceitualmente. Se assim fosse toda música teria sua identidade e unidade garantidas unicamente pelo fato de articular sons. Desta maneira, poderíamos submeter a fraseologia de Messiaen representando-a pelo conceito de *style oiseau* e nos dar por satisfeitos. Mas auditivamente esta relação é insuficiente, primeiro porque Messiaen transforma seus cantos de pássaro a ponto às vezes de não se reconhecer mais o modelo original, e depois porque ao empilhar um canto sobre o outro ele não deixa espaço e tempo para a distinção das linhas melódicas, como na polifonia tradicional de melodias. Nas grandes tramas sonoras construídas com cantos de pássaros estes últimos perdem sua identidade individual para se tornar uma molécula no movimento de eventos, no jogo de velocidades e densidades dos eventos. Dois exemplos são a “Epode” de *Chronochromie* e a “Yamanaka cadenza” dos *Sept Haïkai*. Ao invés de falarmos de uma unidade, proporcionada por um conceito sob o qual estão representados todos os eventos e elementos de um enunciado musical, é possível reconhecer níveis de conexão entre os

elementos em graus de ressonância e consistência.²⁸

O que gostaríamos de realçar aqui é que nessas composições diversos níveis de repetição são articulados e não apenas um: uma repetição conceitual que recobre uma repetição material que recobre, por sua vez, uma repetição de diferenças — talvez por este fato Messiaen apareça seguidamente nas reflexões de Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre música em *Mille Plateaux*, como uma música que tem o potencial de desterritorializar a escuta ao mesmo tempo em que a reterritorializa, atirando-a de um plano a outro, de uma “oitava” à outra, da escuta do símbolo à escuta do objeto-sonoro e por fim ao *epochée*.²⁹ É este o caminho que será tomado pela obra [93] dos compositores espectrais franceses como Tristan Murail e Gerard Grizey, e pelos compositores italianos como Giacinto Scelsi e Silvano Bussotti. A obra destes compositores realiza uma aproximação caótica, sem rumo, guiada apenas pela sensibilização cada vez maior do ouvinte frente ao material, a um ponto em que o material dê lugar à matéria, às suas dobras internas, desfazendo-se assim da forma como guia de escuta — mesmo que esta ainda perdure na obra dos dois franceses.

Vale retomar aqui que este direcionamento da composição para o aspecto molecular do som, no limite do audível, será um passo fundamental para o abandono

²⁸ A idéia de consistência aparece aqui tomada de Deleuze e Guattari, desenvolvida em *Mille Plateaux*. O plano de consistência, ou plano de composição é apresentado pelos autores como sendo o oposto dos planos de desenvolvimento e de organização que são por sua vez concernentes à forma e à substância. No plano de consistência, substância e forma são ignorados em vista das relações localizadas de velocidade entre elementos, a composição de afetos intensivos. É pela consistência que são reunidas as heterogenias, os disparates; ela é a consolidação de conjuntos vaporosos das transformações apreendidas por elas mesmas, intensivamente (Cf. Deleuze, Gilles e Félix Guattari. *Mille plateaux*. Paris: Minuit. 1980, p. 632-633).

²⁹ a) Em *Mille Plateaux* Deleuze lê as três categorias peirceanas do símbolo, do índice, e do ícone relacionando-as com três potencialidades do signo: signos de desterritorialização — retirar o signo do seu território estritamente sensorial —, signos territoriais — limitados a um território específico —, e signos de re-territorialização - aqueles que restabelecem a sensação como princípio cognitivo (*MP*, p. 84). b) Em *Traité des Objet Musicaux* Pierre Schaeffer faz uso do termo *epochée* tomado da filosofia de Husserl onde significa a “abstenção de toda tese”, para aplicá-lo no caso específico da percepção onde entra em ação a sensação do objeto e a sensação de atividades anteriores do sujeito com relação a este objeto ou a aspectos do objeto: perceber a rugosidade do som. Não se trata de uma escuta *gestáltica*, da forma global, nem mesmo de uma escuta figural ou simbólica, mas de um nível extremo de sensibilização onde o próprio objeto-sonoro se desfaz (*op.cit.*, pp. 267, 271).

parcial da estruturação paramétrica realizada no serialismo integral, principalmente por Stockhausen em suas composições por grupo, e Pierre Boulez ao se valer da idéia de “formas simples”.³⁰ Este processo testemunha a presença de Messiaen no momento em que os compositores seriais buscam reconsiderar o aspecto do som para tornar clara uma forma preestabelecida.³¹

No sentido de uma música molecular e da atenção dada às questões matemáticas na composição musical, o compositor mais próximo de Messiaen é Iannis Xenakis. Os dois privilegiam em [94] suas composições a transposição de sensações decorrentes da escuta de fenômenos naturais como as nuvens de insetos, a reunião de pássaros, as aglomerações humanas. Aproximando os dois compositores, Messiaen comenta que Xenakis “utiliza a música como uma força da natureza, com um poder torrencial capaz de aniquilar o ouvinte”, no sentido de privar este ouvinte do exercício consciente de suas faculdades cognitivas, o que Messiaen declara como sendo também uma intenção de sua própria música.³² Em ambos encontramos uma composição explosiva com base nos cálculos numéricos, onde o ouvinte será jogado de um nível a outro de repetições e diferenças.

Tanto em Messiaen quanto em Xenakis, o que estamos chamando aqui por repetição de diferenças e repetição seletiva, se dá principalmente no nível molecular da escuta, o que também é encontrável em Varèse. É justamente comentando a composição de Varèse e Messiaen que Deleuze e Guattari, em *Mille Plateaux*, observam o “molecular” como tendo a capacidade de fazer comunicar o elementar e o cósmico: “ele dissolve a forma que punha em relação as mais diversas longitudes e latitudes, as varias

³⁰ O que Boulez chama “formas simples” são distinções texturais: monodia, polifonia, heterofonia. Ao que acrescenta as formas complexas como as polifonias de polifonias (Cf. Boulez, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. Paris: Ed. Gonthier. 1963, p 133). Stockhausen também se valerá desta terminologia para a textura: “formas sonoras” (Stockhausen, Karlheinz. "Momentform", "Composition par groupes: Klavierstück I", in: *Contrechamps*, nº 9. Paris: l'Age d'homme. 1988, p.19; Cott, Jonathan. *Karlheinz Stockhausen, Conversation with the composer*. Londres: Picador. 1974, p. 71).

³¹ Cf. Stockhausen, *op.cit.*, p. 19 ; Boulez, *op.cit.*, pp. 43, 133-138.

velocidades e vagares., e assume um *continuum* estendendo a variação para muito além dos seus limites formais [...] *Aquilo que faz um músico descobrir os pássaros o faz descobrir também o elementar e o cósmico. Um e outro fazem bloco, fibra de universos, diagonal ou espaço complexo. A música volta-se para os fluxos moleculares*” (p. 379).³³ O que ele diz com respeito aos dois compositores se liga ao fato de suas músicas permitirem, a partir da concepção molecular, uma escuta não mais do sistema pontual do desenvolvimento frásico e harmônicos — ou serial —, mas sim dos fluxos moleculares o que vêm a ser as relações de velocidade variáveis, fluxos de energia. Esta relação molecular-cósmico, que aparentemente nos conduziria para a metafísica, é no entanto notada pelo próprio Deleuze se valendo do comentário de Gisele Brelet sobre a obra [95] *Des Canyons aux Étoiles* de Messiaen, onde é clara a alternância entre “o grande e o pequeno, a fim de sugerir a idéia de uma relação entre o tempo infinitamente longo das estrelas e montanhas, e o infinitamente curto dos insetos e dos átomos.” (p. 380).

*
* *

Se pensamos numa molecularização do objeto sonoro, molecularização de partículas sonoras em Varèse e Xenakis, ela, no entanto pode aparecer também na molecularização dos gestos sonoros, como veremos com Luciano Berio, ou voltando um pouco à Messiaen, a molecularização de figuras — as frases sempre mutáveis do *style-oyseaux*.

Luciano Berio resgata a proposição stravinskiana de escuta alegórica através do deslocamento do signo musical simbólico. Na obra de Berio são resgatados não apenas os gestos musical e historicamente catalogados, mas também gestos originados da comunicação cotidiana do ser humano. Berio realiza em suas obras, à imagem de

³² Cf. Messiaen, Olivier. *Musique et couleur: nouveaux entretiens avec Claude Samuel*. Paris: Pierre Belfond. 1986, p.189.

Stravinsky, o que seria uma “desterritorialização dos *materiais*” através da “molecularização dos *materiais*”: o símbolo retirado de seu contexto é reconfigurado, e não apenas ressignificado, ele é recontextualizado a cada instante, e sua articulação rápida, sua permanência instável, não lhe permite ser representado nominalmente sob um só conceito. É o que Deleuze denomina pelo “grito do múltiplo” ao se referir à obra de Berio.³⁴ Do pouco tempo dado à permanência do objeto, desponta no símbolo a idéia de uma *epochée*: aspecto sonoro molecular destituído de contexto que o identifique a outros signos sonoros tal qual o define Pierre Schaeffer em *Traité des objets Musicaux*. Berio realiza de certo modo a experiência de despotencialização simbólica de uma palavra em *epochée* quanto submetida a uma reiteração obstinada, narrada por Schaeffer, mas vai além ao conduzir à *epochée* a partir da rápida permutação intensa e caótica de palavras. [96] A escuta fica assim não só limitada à *epochée*, mas sim atirada ora à *epochée*, ora ao símbolo-descontextualizado.

Este processo é visível na sua *Sequenza III para voz*. A obra tem como ponto de partida um poema de Markus Kuter, o qual o compositor desmonta, até atingir os seus aspectos fonêmicos. Berio se interessa pelo significado das palavras, mas também pelo seu aspecto tímbrico, não gestual, mas textural e molecular. O texto será então desmontado e remontado pela permutação dos grupos de fonêmicos: palavras, monemas (sílabas) e fonemas, grafados na partitura em notação fonética. Berio constrói sua peça deixando bem clara a forma em quatro partes :

- 1) sons breves com presença marcante de sons conotados pelo cotidiano como risos, fala, estalidos de língua, muxoxos ;
- 2) inclusão de sons que se reportam a uma melodia estendida onde são evidentes as seqüências de notas longas timbricamente transformadas pela transição vocálica;

³³ O grifo é nosso.

³⁴ Cf. *MP* p. 421-422, 425.

3) articulação e permutação rápida de: formas de envelopes sonoros como sons cantados, *boca chiusa*, fala, tosse, respiração ofegante, estalido de língua e de dedos, trêmulos ordinário e dental, risos, relinchos; indicações expressivas como urgente, tenso, frenético, alegre, tenso, sonhador, ofegante, desesperado, como eco, sereno, distante, suave, melancólico, espirituoso, estático;

4) recomposição do texto desmontado ao longo da peça.³⁵

A direcionalidade da composição é clara, partindo da permutação de sílabas e fonemas para atingir gradualmente a recomposição das palavras e por fim o texto do poema. A estrutura está clara e cada elemento só ocorre graças à sua função específica na forma e na estrutura. Porém, se esta leitura é possível, a peça também permite outras. Por trás da forma clara esconde-se uma anamorfose intensa, resultante do uso das permutações de elementos expressivos e sonoros bastante heterogêneos. O compositor após traçar meticulosamente sua forma tem a liberdade de escolhas locais, escolhas que por sua vez desfazem a clareza da forma: [97] à clara transformação tímbrica contrapõe-se um jogo caótico na sucessão de eventos, embora Berio não vá exatamente ao limite desta anamorfose. Corresponde ao que falamos anteriormente sobre uma escuta intensiva: duas séries de elementos objetivos se desenvolvem paralelamente conectando livremente seus pontos uma à outra. A sobreposição das permutações de gestos humanos, sinais expressivos e texto, altera pontos de relação dando a impressão de uma peça onde qualquer ponto é conectável à qualquer outro; a composição é assim um quadro ilimitados de possibilidades combinatórias. A forma pode até mesmo perdurar com sua clareza, mas em cada um dos momentos (I, II, III e IV) existe uma escuta local, molecular, destacando-se a parte III, momento de maior densidade da peça. Nesta parte a permutação é intensa e gera um discurso que condensa, desloca, e dissocia os elementos

³⁵ Cf. Stoianova, Ivanka. "Luciano Berio, Chemins en musique", in: *La revue musicale*, triple numero 375-376-377. Paris: Richard-Masse. 1985, p. 77, 87.

das suas funções originais, revelando uma “esquizofrenia” funcional, como observam Lyotard e Avron em sua análise.³⁶

Como já foi dito anteriormente, com relação à repetição a peça de Berio segue o caminho deixado por Stravinsky. Ele desloca objetos conotados em um território para outro, e trabalhando por meio de uma combinatória que permita novos pontos de associação e conexão. Se formalmente temos uma repetição conceitual com a representação de todos os formantes unificados em um conceito comum, no plano molecular, no *epochée* do símbolo, temos também a presença do conceito, porém, mas de uma série de conceitos. Como lembra Eric Alliez ao falar da filosofia como criação de conceitos tratada em *O que é a filosofia?* de Deleuze e Guattari, não se trata de um só conceito, mas de uma malha de conceitos definida como sendo aqueles conceitos que revelam a modalidade de seu surgimento e que se constituem como conceitos múltiplos, singulares e não universais; conceitos não pré-concebidos, estados caóticos por excelência. É pertinente notarmos que ao denominar este conceito, Deleuze faz uso da idéia de “personagens rítmicos” desenvolvida por Messiaen, e chama este complexo [97] de um “personagem conceitual”, transvasado pelos perceptos e pelos afetos que o determinaram.³⁷

Sobre esta noção de conceito ela, de certo modo, estaria em uma prática composicional que, a cada passo, procure modos de minimizar a presença de um conceito unificador dado *a priori*, e chega a ponto de propor uma escuta pura do som imediato, do objeto-sonoro e da *epochée* (na música concreta acusmática e em suas decorrências). Mas não se trata apenas de eliminar o conceito, mas de incorporar o que Deleuze aponta como sendo a explosão do conceito nos “personagens conceituais” restaurando o conceito não mais como símbolo ou índice preestabelecido, mas como “ritornelo”, ou seja, o conceito

³⁶ Lyotard, J-François e Avron, Dominique. "A few words to sing: sur *Sequenza III* de Berio)", in: *Musique en jeu*, nº 2. Paris: Seuil. 1971, pp. 30-33 ; Ver também Deleuze, Gilles. *Bacon, logique de la sensation*. Paris: Editions de la différence. 1981, p. 35. (a partir daqui referido apenas por *Bacon*).

em relação ao seu território, o conceito que remete a um acontecimento. E como o próprio autor indica, a música é o espaço deste ritornelo.³⁸ Como veremos no próximo capítulo, e aliás, como vimos com Xenakis, a escuta é não linear e conseqüentemente multi-conceitual, o que significa em não mais pensá-la ligada aos limites referenciais do símbolo, como os atributos funcionais e estruturais de cada objeto numa composição, mas sim como uma escuta na qual os conceitos sejam auto-referentes, um conceito que “põe-se a si mesmo e põe seu objeto, ao mesmo tempo em que é criado”.³⁹ A idéia de Deleuze, como salienta Alliez, se aproxima — via Guattari — da idéia de “enação” desenvolvida por Francisco Varela no âmbito das Ciências Cognitivas.⁴⁰

Na peça de Berio o contraponto da reapresentação de um aspecto cotidiano da comunicação sonora humana, com a repetição material à distância e com a repetição imediata, coexiste como uma repetição de diferenças. E põe em jogo séries disparatadas e heterogêneas, tais como as pensadas por Deleuze em *Diferença e Repetição*. Os lugares fixos, a repetição material dos elementos, o desenvolvimento, que, segundo Deleuze, caracterizam uma repetição “negativa” coexistem nesta peça com o deslocamento, com [99] a repetição de totalidades variáveis e com o envolvimento de cada momento em sua própria singularidade, caracterizando por sua vez uma segunda repetição “afirmativa”. Com a coexistência de dois níveis de repetição Berio atuam simultaneamente todas as repetições: repetição da memória e do esquecimento, uma repetição ontológica que distribui a diferença para as demais repetições.⁴¹

Com as séries disparatadas e a *epochée* do símbolo que comentamos anteriormente, se faz possível o objetivo textural de polifonia simulada perseguido por

³⁷ Cf. Deleuze, Gilles e Félix Guattari. *O que é a filosofia*. Trad. Bento Prado e A. Muños. Rio de Janeiro: Editora 34. 1992, p. 87-88, 266-267, 299. (referido a partir daqui por *OQF?*).

³⁸ Deleuze, Gilles. *Conversações 1972-1990*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34. 1992, p. 183 (*Conv.*); *MP*, p. 368.

³⁹ *OQF?*, p.34.

⁴⁰ Cf. Alliez, Eric. *A Assinatura do Mundo*. Trad. Maria Helena Rouanet, "col. Trans". Rio de Janeiro: editora 34. 1995, p. 52 ; Varela, Francisco. “Abordagens à ciência e tecnologia da cognição”, in: *Ciência e Cultura*, vol. 40, nº 5, maio. S. Paulo: SBPC. 1988, p. 464.

Berio em todas as suas *Sequenze* para instrumento solo. Ao jogar o ouvinte de um conceito a outro, ao impor configurações localizadas, a escuta torna-se nômade construindo um espaço sonoro. Os deslocamentos encarregam-se de demonstrar a falibilidade da memória territorial, e fazem aflorar uma polifonia de espaços (territórios) no que Deleuze assemelhou a um “grito múltiplo, grito da população, dentro do dividual do Um-Multidão”.⁴² Nas *Sequenze* o compositor põe em ação a diferenciação proximal (*proche a proche*), diferenciação direcional e gradual, o que dirige o contraponto de séries heterogêneas para um campo não tão caótico quanto seria aquele de uma escuta simplesmente localizada: em contraponto a uma escuta intensiva de cada instante está uma escuta extensiva, onde cada momento é etapa de um objetivo no futuro.

De um modo geral a música é uma desterritorialização em si, ela desterritorializa a voz, que ao ser modulada melodicamente e timbristicamente, ao ter seus formantes permutados caminha passo a passo para longe da linguagem verbal à qual ela estava ligada. É neste sentido que apresenta-se não apenas a *Sequenza para voz*, mas toda a obra de Luciano Berio, como uma desterritorialização da voz não só no sentido de afastá-la da língua falada, mas também de afastá-la de outros gestos sonoros vocais e corporais.⁴³

*
* *

[100]Se Berio ainda transita entre uma experiencição do objeto-musical que subentenda uma escuta estrutural pré-determinada e uma escuta de conexões livres, não é este o caso de tendências da música mais recente, onde vemos aflorar a idéia de uma escuta das complexidades. Mas o que vem a ser complexidade neste caso? Stockhausen, Boulez, e o próprio Berio em muitos momentos se atribuíram uma música complexa. De um modo geral devemos concordar com esta afirmação: a música serial propõe como

⁴¹ Ver *DR*, pp.459-460.

⁴² Ver *Conv.*, p. 421.

escuta complexa a escuta estrutural, mas salientando que o roteiro para a escuta destas estruturas está, até certo ponto, preestabelecido pelo compositor, seja por suas análises, seja por apresentações e programas que acompanham e antecipam os concertos. O roteiro de escuta neste caso encobre qualquer possibilidade de escuta verdadeiramente complexa, embora esta sempre se manifeste, dadas as características próprias da percepção e do pensamento humanos. O que se nota então é que a complexidade por eles apresentada se confunde com o *complicado*, onde a estrutura é fixa; para a escuta, resta neste caso a imposição de compreender uma estrutura geralmente intrincada e pouco clara.

A idéia de complexidade que vem fazer parte da produção mais recente da música de concerto decorre de uma outra noção de complexidade utilizada no pensamento científico atual. O que nos interessa quanto a esta questão é a contraposição de uma música que proponha uma escuta *complexa* a uma que proponha uma escuta *dirigida*, como no serialismo e no minimalismo. Os *sistemas complexos* são definidos como aqueles onde um grande número de agentes independentes interagem uns com os outros de muitos modos diferentes; uma *rede complexa de conexões*. Destas conexões decorre um estágio transitório de acomodação dos agentes dinâmicos, num novo sistema complexo, o que realça a *aptidão auto-organizativa* dos sistemas complexos; por exemplo, quando adquirem qualidades coletivas que transcendem as suas características sistêmicas anteriores. Um segundo aspecto destes sistemas é que são *adaptativos*, eles não respondem passivamente a um evento, mas [101] sim ativamente, buscando um novo estágio de interação entre os seus agentes dinâmicos. Por fim, como observa o físico Mitchell Waldrop, em seu livro *Complexity*, esses sistemas complexos, auto-organizados e adaptativos, processam um tipo de dinamismo que os torna qualitativamente diferentes dos objetos estáticos, definidos como complicados e não complexos, como os flocos de neve ou os blocos de cristal. Os sistemas complexos são mais espontâneos e desordenados do que os estáticos, *seus componentes vivem em estado de turbulência*

⁴³ *idem*, p. 371.

oscilando entre estágios caóticos e ordenações complexas; um constante estado transitório onde os componentes do sistema nunca estão completamente fixos, sem que no entanto se dissolvam na turbulência.⁴⁴

Dentre os compositores que atuam propondo uma escuta complexa destaca-se Brian Ferneyhough, fundador do movimento da “Nova Complexidade” na Inglaterra. Em seu texto “Parallel Universes” Ferneyhough observa seguidamente que não devemos confundir complexidade com quantidade de partículas internas, discretas ou discerníveis, pois o grau de complexidade é relativo à possibilidade de um grande número de interrelação entre tais partículas, suas “interseções, choques, e a transformação mútua de processos lineares justapostos e sobrepostos em turbilhões momentâneos das perturbações caóticas”.⁴⁵ No sentido de uma abordagem composicional que implique na terceira repetição, o trabalho de Ferneyhough é relevante, principalmente quando tomadas as constantes referências do compositor ao pensamento de Gilles Deleuze — seja em artigos ou composições, como é o caso do seus *Estudes transcendantales* o compositor parte da idéia de “dobra” desenvolvida por Deleuze em *Le Pli*. As composições de Ferneyhough, na busca de uma música complexa, não fixam um universo ou mesmo um padrão de escuta, não há primazia da textura, da figura ou do gesto um sobre o outro. Os três níveis de escuta do objeto são chamados a participar a cada mo-
[102]-mento, numa instabilidade frenética da permanência de cada acontecimento. Não havendo um espaço fixo para a escuta, um ponto de referência, o compositor realiza, assim como Messiaen, uma música que se vale da repetição seletiva da diferença.

Na obra de Ferneyhough encontra espaço uma terceira repetição caracterizada pelo *simulacro*, este entendido como um sistema onde o diferente se refere ao diferente

⁴⁴ Cf. Waldrop, Mitchell. *Complexity: the emerging science at the edge of order and chaos*. Londres: Penguin Books. 1992, p. 11-12, 293; mais especificamente, a complexidade na música, Ver: Ver Truax, Barry. “The inner and outer complexity of music”, in: *Perspectives of New Music*, vol.32, nº1. Seattle: Univ. of Washington. 1994, p. 176.

⁴⁵ Ferneyhough, Brian. “Parallel Universes”, palestra realizada no Theory and Aesthetics Colloquim, Music Frontiers 1993. San Diego: UC.1993, p. 2.

pela própria diferença; nesta terceira repetição não há espaço para a memória longa, pois os objetos não têm permanência absoluta. Para compreendermos melhor o que viria a ser a diferença que se refere à diferença, imaginem-se diversas séries paralelas de eventos, todas operando por repetição, porém a relação entre uma e outra se dando pela diferença. Cada ponto existe em relação a outros pontos nas outras séries — como o que vimos para a *Sequenza III para voz* de Berio: séries disparatadas permutadas em linhas paralelas. Para chegar a esta diferença de diferenças, Ferneyhough, assim como a seus modos Messiaen e Xenakis, opera se valendo do cálculo, dos jogos de permutação, de desenvolvimentos lineares, justapostos e sobrepostos que deixam ao compositor a liberdade de transitar de um ponto a outro de séries distintas.

Numa análise de seu segundo *Quarteto*, Ferneyhough exemplifica o que viria a ser esta sobreposição de planos de composição. Diversos níveis paramétricos são determinados pelo compositor onde ele delimita regiões características, porém as regiões de um nível não correspondem em duração às regiões dos outros níveis fazendo com que haja uma “flutuação orgânica, *deliberada*, uma mudança de pontos de partida”.⁴⁶ Assim, o tratamento serial é local e não global, não havendo uma correspondência necessária entre macro e micro-forma.

Este uso da série se aproxima à idéia de “rizoma”, como a apresentam Deleuze e Guattari em *Mille Plateaux*. O rizoma é como que um tecido horizontal que se alonga e se ramifica, que se prolifera sem se estruturar binariamente onde séries disparatadas se entrecruzam. A esta imagem acrescenta-se ainda que as séries são [103] seqüências de termos sem qualquer espécie de organização, de ordenação e hierarquização; nas séries, os elementos são simplesmente justapostos ou seqüenciados, ou ainda encadeados numa

⁴⁶ Ferneyhough, Brian. “Deuxième quatuor à cordes”, in: *Contrechamps*, nº 8. Paris: l'Age d'Homme. 1988, pp. 157-160.

progressão proximal. A série cresce pelo acréscimo de novos termos, por filiação ou contágio.⁴⁷

Tendo em vista a série e o rizoma deleuzianos, Ferneyhough compõe por camadas, onde cada camada pode ser uma permutação ou mesmo um desenvolvimento linear — uma transformação rítmica, harmônica ou um mecanismo de variações. Posteriormente o compositor transita pelas camadas rompendo-as e recombina-as segundo as suas necessidades composicionais momentâneas, entendendo-se sempre que qualquer ponto de uma das séries ou camadas se conecta a qualquer outro ponto das outras séries ou camadas. Isto pode ser notado em *Bone Alphabet*, para percussão solo, que segundo o próprio compositor “foi elaborado fundamentalmente a partir de processos lineares, para logo 'recortá-los' e reassociá-los segundo outros critérios macro-formais; é deste modo que segmentos compostos detalhadamente no início da peça aparecem no final.” Isto corresponde à intenção do compositor, de “estender os limites da tolerância com respeito à ambigüidade”, tendo como material composicional as dualidades: linear/não linear, contínuo/ descontínuo, formal/informal.⁴⁸

Para a escuta de suas peças Brian Ferneyhough prevê uma situação em que o ouvinte esteja sempre perseguindo o fluxo instável e denso de eventos. É como se ele repetisse e diferísse a cada instante um aspecto singular da obra sem poder capturá-lo mas apenas diferenciá-lo. Para aqueles que buscam uma escuta imediata e passiva, ou para aqueles que buscam relações estruturais que propiciem uma unidade formal, a música de Ferneyhough será semelhante a uma música fechada e inatingível, caracterizada pela falta [104] de clareza na conexão entre os seus formantes. É neste sentido que o título de “Nova Complexidade” a ela atribuído se confunde facilmente com o de música

⁴⁷ Cf. *MP*, p. 286; *Pli*, p. 33-34; *DR*, p. 156-157; Buydens, Mireille, *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: J.Vrin. 1990, p. 24-25.

⁴⁸ Cf. Ferneyhough, Brian. Entrevista a Fabian Panisello. *Royaumont*, inédito. 1992.

“complicada”.⁴⁹ A falta de permanência dos eventos característicos em suas peças deixa o ouvinte aturdido e atirado à alternância frenética de objeto-sonoros. A composição propõe assim um labirinto de caminhos os quais não são possíveis de serem seguidos na íntegra e que, como diz o compositor, demandam a coragem do ouvinte em optar por seleções instantâneas.

O que se conclui, a partir deste ato de largar o ouvinte à suas descobertas, é que não há proposições que dirijam a escuta, como no minimalismo, na espera de um público passivo, e nem mesmo a proposta didática de conduzir o público numa escuta ativa mas dirigida, o que é próprio do serialismo. Aqui a repetição aparece como repetição do diferente, uma repetição que permite fazer fluir a multiplicidade decorrente do cruzamento das múltiplas séries, dos “universos paralelos” que permeiam a percepção — hora interrelacionados de modo ordenado, hora sofrendo altos índices de turbulência e desordem. Em *Estude Transcendentales* esta questão é levada a um limite extremo onde podemos ver a repetição se dando no nível molecular enquanto “repetição do diferente”: não há qualquer relacionamento frásico, qualquer permanência textural clara, que permita perceber um direcionamento ou traços de funcionalidade estrutural no sentido global. A presença desses traços de direcionalidade são encontráveis sempre em planos locais o que resulta num movimento constantemente irregular e incerto. É o território do caos, a idéia aqui é a de uma mônada que se dobra internamente e pode ser ilustrada pela seguinte passagem de *Le Pli* de Gilles Deleuze:

“A grande percepção não tem objeto e não remete sequer a um mecanismo físico de excitação que a explicaria por fora: ela remete somente ao mecanismo

⁴⁹ Cf. Ferneyhough, Brian. "Shattering the vessels of received wisdom - conversation with James Boros", in: *Perspectives of new music*. Seattle: Univ. of Washington .1990, p. 10

exclusivamente psíquico [105] das relações diferenciais entre as pequenas percepções que se compõem numa mônada”.⁵⁰

É deste modo que podemos pensar numa música que proponha uma escuta atirada simultaneamente para os gestos intensivos resultantes a cada momento dos choques entre eventos e acontecimentos, para a textura que se manifesta como nuança em cada “molécula” sonora e ao mesmo tempo para a figura intensiva.

Na obra de Ferneyhough, o caos preenche um espaço bastante diferente daquele que lhe era reservado por Xenakis. Na relação entre caos e ordem, Xenakis optou por uma desordem interior, o caos escondido num microcosmo envolvido pela ordem que se dá no plano da macro forma. Xenakis já invertia, de certo modo, a proposição de Messiaen de uma aparente desordem externa que esconde uma ordem interior. A obra de Ferneyhough vem acrescentar a estas duas posições a possibilidade de uma ordem que se dá fora do tempo do enunciado musical, uma ordenação de diversas séries que serão tratadas e entremeadas de modo a gerar uma aparente desordem externa que envolve uma aparente desordem interna. A não uniformidade, o heterogêneo, tornam suas peças em “conjuntos vaporosos”, aparentemente imprecisas e desfocadas — ou melhor, multi-focadas — embora trabalhadas sob uma lógica rigorosa de transformações, permutações e filtragens de elementos.

*
* *

No que diz respeito à posição de cada compositor frente à questão da unidade da forma, da função estrutural, é possível discernir três situações: uma primeira, formalista, funcionalista, ou mesmo estruturalista, expressa na música do serialismo — de Schönberg

⁵⁰ *Pli*, p. 125. Ver também análise mais detalhada de *Estudes Transcendantales* mais adiante (parte II da tese).

e Webern a Boulez e Stockhausen -; uma segunda, repetitiva, tam-[106]-bém formalista e estruturalista, porém de bases extremamente reduzidas; e uma terceira, informal, não-estrutural. Na primeira vimos a relevância da unidade para a construção da escuta, a necessidade de um conceito nominal que permitisse a compreensão da forma. Nela, diferença e repetição são articuladas como conceitos nominais e funcionais, e são lidas segundo relações de analogia para a construção de identidades, *onde o requisito fundamental é a memória e o esquecimento é fatal*.⁵¹ Na segunda, vimos a diferença em parte livre do conceito, decorrência da ineficácia deste conceito em representar as nuances do objeto material repetido. Se a primeira é a da necessidade da memória, onde esquecer faz com que o ouvinte perca fatalmente o “fio da meada”, a segunda *não pede a presença da memória pois ela não deixa esquecer*. Por fim a terceira, dos espaços livres e caóticos. Ela é o espaço da repetição de diferenças; só repete o que é diferente, não há ponto fixo nem permanente, a música é vista como uma mônada em constante transformação e *se articula pelo esquecimento*.⁵² A memória, banida pelo minimalismo, retorna aqui como *memória curta*, onde um elemento *ressoa* e *se conecta* a outros que lhe são vizinhos próximos. As duas primeiras preservam a unidade, a similaridade, os pontos fixos de referência; a terceira escreve-se enquanto *ressonância, graus de conectividade, pontos instáveis de referência*.

É importante ressaltar no entanto que entre as três escrituras aqui abordadas perdura um ponto em comum: a ênfase na multiplicidade. O que se distingue são os modos como esta multiplicidade é articulada e obtida. Distinguimos aqui três abordagens à multiplicidade: *a)* a multiplicidade que tem origem em um só ponto identificável, por exemplo a série dodecafônica ; *b)* a multiplicidade que tem origem num ponto único, mas perdido no passado, um ponto não revelável; *c)* a multiplicidade que tem origem na própria multiplicidade, sem um ponto único ao qual se referir, resultante de uma trama de

⁵¹ Cf. Stoianova, Ivanka. "La Troisième Sonate de Boulez et le projet mallarméen du Livre", in: *Musique en jeu*, n° 16. Paris: Seuil.1974, p. 10

⁵² Cf. Buydens. *op.cit.*, p163 -165

linhas que conduzem a uma trama inidentificável de pontos de origem. São estes os três aspectos do ritornelo, tal [107] qual o apresentam Deleuze e Guattari em *Mille Plateaux* (p. 383). Note-se que estes aspectos do ritornelo se originam da idéia de que uma segunda questão referente à multiplicidade — como vimos anteriormente para as obras mais recentes de Brian Ferneyhough — a multiplicidade não é relativa ao número de elementos e sim à possibilidade de conexões entre elementos e eventos (eventos sonoros, conceituais, visuais, táteis, etc.). Por fim, vale acrescentar, como lembra Deleuze em *Le Pli* que, “múltiplo não é só aquilo que possui muitas partes, mas aquilo que é dobrado de diversas maneiras”, “como uma folha de papel que se divide e se dobra ao infinito” (pp. 5 e 9). Pensando nesta múltipla possibilidades de conexões, e de um sistema que não se reduz a uma unidade é que podemos pensar aqui num sistema do tipo “rizoma”.

Rizoma

Quando pensamos num sistema de agenciamento nos vêm a mente a árvore, a raiz pivotante e o rizoma, como o definiram Deleuze e Guattari em *Mille Plateaux*. Na árvore todo ramo tem dois graus de relação, um com o seu estágio anterior, inferior, e o outro com as bifurcações posteriores, superiores. Esta é a estrutura da árvore evolutiva, que tem a evolução como projeção de um estágio anterior; a estrutura da música tonal, na qual cada acorde se relaciona com seu antecedente e com seu conseqüente, são um exemplo deste sistema. Por mais que o quadro se transforme o princípio é sempre o mesmo, podendo qualquer parte da estrutura remeter ao seu ponto original por meio de uma gradação hierárquica. Assim como a árvore, as raízes pivotantes também compõem estruturas que se reduzem ao ponto de origem. Um sistema pivotante é aquele em que a partir de um ponto, ou de um eixo, estendem-se diversas radículas. Neste caso a multiplicidade é proporcional à quantidade de radículas e é apenas aparente pois cada

radicela remete a um só ponto de partida. Qualquer uma das radicelas, por mais diferente que seja, está atada a um ponto genético único, a [108] raiz pivotante. No âmbito da música o serialismo cabe como exemplo; uma série determina um número infundável de acordes e séries decorrentes, mas esta série será sempre o principal ponto de referência. Resumindo, tanto a árvore quanto a raiz pivotante espelham um pensamento que não pára de imitar o múltiplo a partir de uma unidade superior (Cf. *op.cit.* p. 25).

Aos sistemas arborescentes e pivotantes se contrapõe o rizoma. Enquanto os primeiros são binários, e remetem todos os seus componentes a uma matriz principal, no rizoma não há qualquer espécie de hegemonia estrutural. Se a “árvore” e a “raiz” são redutíveis, se permitem a construção de generalizações das diferenças, é o rizoma que nos interessa aqui visto sua alta mobilidade, e sua pertinência para o que Deleuze e Guattari chamam por uma *poética da irreduzibilidade*.

Deleuze e Guattari associam ao rizoma alguns princípios: conexão, heterogeneidade, multiplicidade, ruptura não significante, cartografia, decalcomania, multilinearidade. Os princípios de *conexão* e *heterogeneidade* podem estar imbricados. Em um rizoma qualquer ponto se conecta a qualquer outro, e em qualquer parte; não há uma ordem no rizoma o que permite que seja acessado de qualquer ponto, a qualquer momento (p. 13). Não existe um antes e um depois em permanente reprodução, mesmo havendo relações locais de causalidade. O rizoma não se distingue da árvore ou da raiz pivotante por simples oposição: pelo contrário, ele contém estruturas arborescentes e pivotantes, mas não hegemônicas. Num rizoma tanto o objeto quanto sua manipulação são múltiplos e irreduzíveis; a cada momento, ou a cada ponto, um elemento diferente vem fazer parte dele. Assim, sua evolução se dá pela interpenetração de sistemas heterogêneos, como a presença de vírus que transportam informações genéticas de um hospedeiro a outro (de um porco a um homem), pontos que antes eram concebidos como distintos e desconectados na cadeia arborescente ou pivotante (p. 176).

[109] O terceiro princípio é o de *multiplicidade*. A multiplicidade, irreduzível ao único, não possui nem sujeitos nem objetos (o sujeito, o tema; e o objeto, o material de base), mas somente “determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mudem de natureza (as leis da combinatória aumentam a multiplicidade)” (p.14-15). Os procedimentos de permutações simétricas utilizados por Messiaen são um exemplo da multiplicidade que se diz aqui. A partir das permutações e recombinações são gerados complexos caóticos irreduzíveis a um ponto de partida, pois a primeira intervenção é arbitrária, como se já fosse decorrência de outra impossível de ser recomposta. Outro exemplo, onde faz-se pertinente o contraponto de sistemas heterogêneos foi apresentado nesta tese quando falamos da *Sequenza* para voz de Luciano Berio.

Um rizoma pode ser rompido, quebrado em qualquer ponto, e deste ponto seguir qualquer uma de suas linhas sem uma memória desta quebra. Em *Mille Plateaux*, Deleuze e Guattari comparam este quarto princípio, o da *ruptura não significante*, a um formigueiro, o qual pode ser destruído, quebrado em partes, quase que por completo, sem que isto signifique o fim de seu crescimento (p. 16). Não existem cortes de significância estrutural num rizoma, ele compreende em si linhas segmentadas e linhas de fuga. As primeiras são as linhas de estratificação, territorialização, organização, significação e atribuições do rizoma, as segundas são suas linhas de desterritorialização. Assim, ele se rompe cada vez que as linhas segmentadas se transformam em linhas de fuga, as quais podem novamente reenviar ao rizoma. A complexa trama deste sistema torna cada uma das suas linhas potencialmente centrípetas e centrífugas. É o que Boulez nota com a proliferação da música na forma de “ervas daninhas”. A música é um sistema tal que estruturas arborescentes e pivotantes não se estabelecem permanentemente, visto que as linhas aparentemente atadas a um ponto único constituem-se facilmente em linhas de fuga, deixando proliferar linhas paralelas e conexões antes vistas como inexatas.

[110] Por fim, os autores de *Mille Plateaux* nos falam dos princípios de *cartografia* e *decalcomania*, pelos quais um rizoma não é justificável por nenhum modelo

estrutural ou generativo. Não há no rizoma uma unidade pivotante a partir da qual se organizam estágios sucessivos previsíveis. O que há é uma experimentação que tem por via de acesso a realização de percursos e saltos. O mapa nos permite qualquer via de entrada, e tem entradas múltiplas. Assim como olho que vê um quadro acompanhando o delinear de uma figura e que salta para outra figura, ou para uma nuance do gesto pictórico, ou mesmo para fora dos limites do quadro. A observação do mapa não é reproduzível ao infinito, como o são o eixo genético ou a estrutura profunda; suas conexões estão ainda por serem feitas, o mapa apenas apresenta um conjunto de objetos (pp. 19-20). Neste sentido um rizoma é o oposto de uma estrutura. A estrutura se define por um conjunto de pontos e de posições relacionáveis duas a duas: de uma posição à outra por relações hierárquicas ou de um ponto a outro, ligando sempre um grau superior e um inferior. Já, no mapa contituem-se possíveis linhas, que se cruzam, se sobrepõem, correm paralelas.

Esta é a configuração do rizoma, ele não é feito de pontos nem posições, mas de linhas: “linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, e também linhas de fuga ou de desterritorialização [...] de onde a multiplicidade se metamorfoseia em mudança de natureza” (p. 15). O rizoma é *multilinear*. Em cada linha se define um ritmo que designa a repetição de um termo sobre planos distintos. A este ritmo sobrevêm outros, desfazendo a seqüência linear e criando um emaranhado de linhas e planos sobrepostos. Daí os ritmos se darem nos entremeios; entre cada domínio, entre cada plano ou nível da sensação. Uma sensação passa de um domínio a outro; uma sensação auditiva desborda seus limites e se lança sobre outros domínios — tátil, visual, conceitual — advindo daí um ritmo resultante do movimento de sístole-diástole, de idas e vindas entre domínios. Em *Bacon, Logique du Sens*, Deleuze acrescenta que “o ritmo aparecerá como música quando for auditivo, como pintura quando se investir [111] em um nível visual” (p. 31) deixando em aberto o cruzamento dessas linhas rítmicas. Como se vê, o ritmo não está na sucessão dos fenômenos O ritmo que falamos aqui é aquele que determina a

duração, a rapidez ou a morosidade, com que se vai de um “ponto notável” de uma série, de uma faculdade, de uma sensação, a outro ponto em outra série, faculdade ou sensação.⁵³ É o que podemos chamar, no caso específico da escuta e da composição musical, de uma escuta musical ou uma música flutuante.

Ao levar em conta o rizoma e sua multilinearidade, o que se põe em jogo é o devir do *ser da percepção* e da *sensação* e não mais o *ser da matéria*: a matéria e a forma abrem espaço ao material e à força. Faz-se possível então a compossibilidade de escutas, visto que a escuta não se diz da matéria nem da forma. Ou se tem uma forma ou se tem outra, elas só são possíveis num plano extensivo, na transformação de uma forma. Ou se tem uma materialidade característica ou se tem outra, a não se que as características sejam extensivamente mudadas. Inventar as condições das compossibilidades é portanto ir além da forma e da matéria, e o rizoma é o terreno que torna possível esta invenção.

⁵³ Gostaríamos de notar aqui que esta questão do ritmo é tratada em *Mille Plateaux* com forte referência à música. Sobre o ritmo distingue-se os “Meios” e os “Ritmos”. Cada meio é uma vibração, um bloco de espaço-tempo constituído pela repetição periódica de seus formantes. Os meios são abertos, e é na passagem de um meio a outro que se desenham os ritmos. A referência à música torna-se mais evidente ao fazer uso da idéia de “Personagem Rítmico” definida por Messiaen ao analisar o tratamento do ritmo no *Sacre* de Stravinsky. Deste modo os meios devém “personagens rítmicos”, e o contraponto entre tais territórios “personagens melódicos”. Poderíamos pensar aqui que se trata de uma metáfora, porém conhecemos a posição de Deleuze quanto à metáfora. Personagens rítmicos e personagens melódicos são fórmulas que Deleuze utiliza ao falar do jogo de territorialização e desterritorialização, e retornando ao pensamento musical, não mais de modos de composição apenas, mas também de modos de escuta. (Cf. *MP*, p. 384-391; *Bacon*, p. 31; Martin, Jean-Clet. *Variations, la philosophie de Gilles Deleuze*. 1995. Paris: Payot. p. 47).

[113]

diferença, repetição e bloqueios do mesmo

Se, nos dois capítulos precedentes, enfatizamos a questão da multiplicidade na música do século XX, devemos nos perguntar: o que garante esta multiplicidade, na escuta? Como evitar que se instaure uma escuta unidirecional, uniforme e preorientada, mesmo diante de um enunciado musical complexo? Por outro lado, vale perguntar também: até que ponto a presença da repetição estaria implicada nas respostas a tais questões?

Tais questões, que formulamos num âmbito da composição, da análise e da escuta musical, têm no entanto, uma forte ressonância quando nos colocamos frente às proposições de Gilles Deleuze em seu livro *Diferença e Repetição*. Não só as questões sobre a repetição como sobre a multiplicidade estão lá delineadas de modo particular. Mais especificamente, esta ressonância se deve ao enfoque privilegiado que Deleuze dá ao jogo de diferença e repetição na arte do séc. XX, embora privilegie uma leitura do romance contemporâneo. A abordagem de Deleuze vai no sentido de sugerir uma

potência própria à repetição, revelada no momento em que pressupõe um sistema de coexistência de níveis distintos [114] e paralelos, seja na leitura de palavras, seja na escuta de frases ou gestos musicais, seja no olhar de figuras e movimentos luminosos; índices de ressonância e coexistência de séries de repetições que deixam, a cada momento, entrever e tornar singular suas pequenas diferenças internas.

Valer-se do pensamento de Deleuze numa leitura da diferença e da repetição na produção musical do séc.XX requer, no entanto, diversos cuidados. Não se trata de uma transposição para o espaço musical da filosofia de Deleuze. Nem sequer fazer da filosofia um ponto de partida para a reflexão, ou ainda de tomá-la como banco terminológico para uso metafórico, como se a filosofia apenas provesse o pensamento composicional e analítico. É importante lembrar que existe um pensamento composicional e que ele não é, de forma alguma, uma aplicação das visões da filosofia, da matemática, ou do que quer que seja. Aliás, no que tange à filosofia, o próprio Deleuze salienta que “ninguém tem necessidade da filosofia para refletir”. Mas, ao mesmo tempo, não é possível negar a “musicalidade” que seu pensamento deixa transparecer, seja nos textos solo, seja naqueles escritos em parceria com Felix Guattari.

Não se fazendo da filosofia uma metalinguagem para uma análise musical,¹ nem da música um objeto de conhecimento da filosofia, buscaremos aqui pôr os conceitos - o espaço da criação da filosofia - em ressonância com a música e vice-versa. Como, aliás, o próprio Deleuze faz, no sentido inverso, ao incorporar em seu pensamento as noções de “personagens rítmicos”, “tempo liso e estriado”, “ressonância” e “inarmônica”, inventados, no âmbito musical, respectivamente por Messiaen, Boulez, e pela análise espectral.

No que tange especificamente à questão da diferença e da repetição, o percurso de *Diferença e Repetição* encontra um paralelo não só no esforço da música do séc.XX,

¹ Sobre esta questão ver também: Gubernikoff, Carole. *Música e representação: das durações ao tempo*. Tese de doutorado, UFRJ/ IRCAM. 1992.

como nas gui-[115]-nadas da estética musical, principalmente nos textos de Varèse, Messiaen e Boulez. Mudanças que deslocaram o eixo do devir-musical, deslocando por sua vez o significado do que seja a “musicalidade”. É neste sentido que este capítulo será dedicado a apresentar aqueles pontos desenvolvidos em *Diferença e Repetição* relevantes para o nosso estudo. A questão que se coloca seria então “o que se entende por repetição?”. Que noções de repetição transparecem em experiências sensíveis distintas, como na escuta da música serial, da minimal, textural, etc.? De que maneira a diferença vem habitar esta repetição, e que tipo de diferença se manifesta em escuta distintas, e de enunciados musicais diversos?

Logo ao início de *Diferença e Repetição*,² Deleuze aponta claramente os dois focos de seu livro: a “pequena diferença”, aquela que não se subordina ao idêntico; e, a “repetição”, a qual, partindo da repetição física, mecânica, nua (repetição do Mesmo), “encontraria sua razão nas estruturas mais profundas de uma repetição oculta em que se disfarça e se desloca o *diferencial*”.³ O seu percurso é então o de partir de uma repetição que ponha a diferença fora do objeto - que a ponha na sua representação - e ir de encontro àquela repetição que compreende a diferença, que se veja enquanto “repetição do diferente”.

A repetição seria, então, aquilo que se opõe à representação, e não à diferença. A repetição é o movimento em atividade, sem interposição, enquanto a representação é o falso movimento, o movimento “mediado”; não se opondo à diferença, mas compreendendo-a, o seu movimento vertigino, sem mediação, seria assim a sua extrema potência, o que em Deleuze corresponde ao “eterno retorno”: “um movimento capaz de

² Neste capítulo buscaremos traçar um perfil daquilo que Deleuze compreende por diferença e por repetição, em seu livro *Diferença e Repetição*. Outros aspectos do pensamento deleuzeano serão também tratados como a idéia de “sombrio precursor” e de “intensidade”. A questão concernente ao tempo, as “três sínteses do tempo”, estudadas por Deleuze em *Diferença e Repetição*, não serão trabalhadas neste capítulo, mas no próximo, referindo-se à escuta musical.

³ *DR*, p. 16.

selecionar, de expulsar assim [116] como de criar, de destruir assim como de produzir, e não fazer retornar o Mesmo”.⁴

Para Deleuze a repetição deve ser vista como *singular*, enquanto a representação é genérica. Na repetição cada vez é “uma vez por todas”, cada repetição é singular e não há um retorno sem que haja a seleção daquilo que faz retornar o Mesmo. Já a representação relaciona conceito e objeto, e este conceito fixa seu predicado tornando sua compreensão infinita. Ela se funda na semelhança e nos traços gerais que determinam os gêneros: cada gênero é diferente do outro, mas esta diferença se submete à identidade ao identificar cada indivíduo a um gênero específico.⁵ A forma de relação da repetição afirmativa com o conceito e com a representação põe em jogo a sua potência em bloquear a ação negativa destes. Frente aos objetos e eventos que representa o conceito é insuficiente; a natureza não tem uma memória e isto faz com que os objetos materiais bloqueiem o Mesmo. Como propõe o autor, “a insuficiência do conceito pede a repetição”, mas esta repetição está associada ainda a um princípio negativo, pois ela apenas “supre” uma falta do conceito.⁶

O problema com o qual se defronta Deleuze é então o de inserir a diferença na repetição. Ele nota que a repetição implica na diferença, porém, tal qual apresentada pela memória ou pelo conceito, esta repetição supre as faltas da representação, subtrai a potência da diferença: uma vez submetendo-se à identidade, à semelhança e à analogia como um passado que já não existe mais; repetição de elementos que são realmente distintos mas que se resumem a um mesmo conceito. É neste sentido que se diz que “a repetição é a diferença sem conceito”. Ela é diferença, mas a diferença não subjugada aos conceitos de identidade, analogia e semelhança que são a condição negativa da diferença.⁷

⁴ DR, p. 36.

⁵ Cf. DR, p. 37.

⁶ DR, p. 44.

⁷ Cf. DR, pp. 43-44.

Tem-se, com isto, uma repetição nua, material e conceitual que envolve uma outra repetição mais profunda. O primeiro tipo é [117] a repetição estática e o segundo a dinâmica:⁸ uma é repetição no efeito total e outra na causa atuante.

Um dos exemplos de Deleuze para este envolver-se de uma repetição pela outra são as rotações isócronas e o tempo cíclico da natureza, que não são mais do que mera aparência de um movimento mais profundo e que, quando relacionadas, revelam “ciclos de evolução, espirais de razão de curvatura variável cuja trajetória tem dois aspectos dissimétricos”; e “é sempre nesta abertura, em que [a repetição] não se confunde com o negativo, que as criaturas tecem sua repetição...”.⁹

A presença da diferença é agora imperativa, pois até mesmo a mais simples imitação compreenderia a diferença entre interior e exterior. A repetição passa agora a compreender o outro, ela compreende a diferença como o nadador que repete a onda, mas seus movimentos não se assemelham ao movimento da onda: “quando o corpo conjuga seus pontos relevantes com os da onda [...] compreende o Outro, compreende a diferença”.¹⁰

Com relação à diferença, os dois tipos de repetição podem ser vistos como (a) a diferença *exterior ao conceito* e (b) a diferença *interior à Idéia*. Na diferença exterior o conceito permanece o mesmo, é quando notamos a diferença de uma coisa frente à identidade do conceito que engloba as “coisas”. Não existem dois grãos de areia idênticos e não é possível emitir um som absolutamente idêntico duas vezes, porém o problema não

⁸ Nesta primeira distinção o autor enumera as seguintes dicotomias: estática/ dinâmica; resulta da obra/ é a evolução do gesto; supõe um mesmo conceito/ supõe uma diferença interna; subsistem apenas as diferenças externas entre exemplares ordinários de uma figura/diferença em cada um de seus elementos; supõe conceito representativo e figuras representadas em espaço preexistente/ supõe a multiplicidade da Idéia e o puro dinamismo criador do espaço correspondente. Mais adiante ele distinguirá também os dois tipos de repetição relacionando-os às noções: mesmo/diferença; identidade do conceito/ heterogeneidade da apresentação; negativa por deficiência do conceito/ afirmativa por excesso da Idéia; hipotética/ categórica; estática/ dinâmica; no efeito/ na causa; extensiva/ intensiva/ ordinária/ singular; horizontal/ vertical; igual-simétrica-mensurável/ desigual-assimétrica-incomensurável; “nua”/ vestida/ exatidão como critério/ autenticidade como critério (Cf. *DR*, p. 54-56).

⁹ *DR*, p. 52.

¹⁰ *DR*, p. 54.

reside aí. É que não estamos [118] falando aqui de uma diferença interna, mas sim de uma diferença conceitual, o observador é externo ao objeto, assim como a diferença que ele investe sobre este objeto. O conceito é aparentemente bloqueado, pois ele não abarcaria todas as variáveis do grão, mas é uma falsa questão, pois o conceito engloba todos os grãos num mesmo e idêntico gênero, e não compreende as suas diferenças internas e sim seus traços de semelhança. O que Deleuze vai salientar então é que “um espaço dinâmico deve ser definido do ponto de vista de um observador ligado a este espaço e não de uma posição exterior. Há diferenças internas que dramatizam uma idéia antes de representar um objeto. A diferença aqui é interior a uma Idéia”.¹¹

Em todo este trajeto o que Deleuze busca é um *conceito próprio da diferença* que a afaste da “dominação de um conceito geral já posto como idêntico”. E este conceito próprio é o “eterno retorno”, tal qual Nietzsche o apresentava em seu *Zaratustra*. Deleuze enfoca este eterno retorno como sendo “a produção da repetição a partir da diferença e seleção da diferença a partir da repetição”.¹² Isto é, repetir a partir daquilo que difere e selecionar as diferenças a partir daquilo que é repetido, não deixando retornar - a não ser uma só vez - o mesmo, o semelhante, o análogo e o negativo como pressupostos da representação. Retorna somente a diferença, ele é o eterno retorno “daquilo que desemparelha”.¹³

A diferença no eterno retorno é uma “diferença singular” que vai na direção dos disparates e da multiplicidade. Como descreve Deleuze: “toda vez que nos encontramos diante de, ou em uma limitação, diante de, ou em uma oposição devemos nos perguntar o que tal situação supõe. Ela supõe um formigamento de diferenças, um pluralismo de diferenças livres, selvagens ou não domadas...”.¹⁴

¹¹ DR, p. 59.

¹² DR, p. 85.

¹³ Cf. DR, p 470-471

¹⁴ DR, p. 97.

[119] Não é difícil notar esta potência da diferença numa obra de Schönberg, ou Webern, embora tenhamos nos primeiros capítulos observado a prática serial como ligada a uma repetição do Mesmo. Esta repetição do Mesmo encobre uma outra mais profunda, que é a repetição do diferente, e que não faz retornar aqueles agentes do Mesmo, o que já não poderíamos dizer da forma fixa de análise e composição que se impôs como “escolástica serial”. Num outro contexto, também não é difícil ver as faculdades de percepção lançadas aos seus limites num enunciado repetitivo, como aqueles propostos na música de Steve Reich ou de Morton Feldmann. A repetição nua, repetição material, encobre aqui uma repetição mais profunda de diferenças. Mas, como salienta Deleuze quanto ao eterno retorno, “nada daquilo que negue o eterno retorno retorna”: nem a deficiência, nem o igual, só o excessivo retorna.¹⁵ Assim, a repetição por deficiência, a repetição material da música repetitiva envolve uma repetição do Diferente, do diferente da escuta.

Por outro lado, subsiste uma repetição do Mesmo, uma repetição conceitual e uma repetição material na superfície de obras de Varèse, Messiaen, Ferneyhough. Se não as apontamos anteriormente é simplesmente porque, até um certo ponto marginais, não se reduziram a um hábito de leitura e análise. E, em muitos momentos perduram seus mais íntimos segredos, como nos fala Boulez a respeito de Varèse e Messiaen.¹⁶

Com estas observações o que queremos salientar é que, na verdade, não se trata de conceber a história da música do séc. XX como um grande ciclo que vai de uma repetição a outra, e assim por diante, numa forma quase que direcional. Esta é a visão tradicional cuja dinâmica é o jogo de oposições. Para se eliminar também esta visão direcional cabe pensarmos na história como um eterno movimento centrífugo, que, todas as vezes, lança as [120] diferenças e repetições do mesmo para fora, eliminando tudo aquilo que torne

¹⁵ DR, p. 468.

¹⁶ Sobre Messiaen, ver: apresentação de Pierre Boulez para: Messiaen, Olivier. *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. Paris: Leduc. 1992. Sobre Varèse, ver: Boulez, Pierre. “Tendances de la musique récente”, in: Boulez, Pierre. *Points de repère/ Imaginer*. Paris: Bourgois. 1995, p. 166-167.

impossível o transporte da diferença e impeça o “eterno retorno” do diferente. Deste modo todos os pontos da história são permeados pela representação e seus pressupostos, e pelo movimento centrífugo que a cada vez elimina repetições do mesmo que sobrevêm.¹⁷

Diferença e séries de diferenças

Quando Deleuze fala que “o eterno retorno é a potência de afirmar, que ele afirma tudo do múltiplo, tudo do diferente, tudo do acaso, *salvo* o que subordina ao Uno, ao Mesmo, à necessidade, *salvo* o Uno, o Mesmo, o Necessário”, o que vem a ser esta diferença que se associa ao múltiplo, ao acaso? Onde reside esta diferença, no material, no conceito, no excessivo?

O ponto de partida para falar de tal diferença é uma inversão: “só as diferenças se assemelham”, ao invés de “só o que se assemelha difere”. Esta segunda fórmula submetia a diferença à identidade e à semelhança: *a)* ela põe a semelhança como condição da diferença; *b)* exige a possibilidade de um conceito idêntico para duas coisas que diferem; *c)* implica uma analogia na relação de cada coisa com este conceito; *d)* reduz a diferença a uma oposição determinada por estes três momentos (*a*, *b*, e *c*).

Já, a primeira fórmula considera a semelhança, a identidade, a analogia e a oposição *apenas como efeitos*, “produtos de uma diferença primeira ou de um sistema primeiro de diferenças”.¹⁸ O que Deleuze quer com esta inversão é apontar a diferença que relacione imediatamente os termos que diferem, que relacione o diferente ao diferente sem qualquer mediação pelo idêntico, pelo semelhante, pelo análogo ou pelo oposto.

¹⁷ Cf. *DR*, p. 470.

¹⁸ Cf. *DR*, pp. 195-196.

[121] A diferença afirmativa se dá, assim, a partir de um sistema se constitua a base de uma ou mais séries; séries caracterizadas pelas diferenças entre os termos que as compõem como na série em que ϵ - ϵ' remete à e - e' , e ϵ remete a E - E' , assim por diante.¹⁹ Esta é a condição do movimento: “a pluralidade de perspectivas, a imbricação de pontos de vista, coexistência de momentos que deformam essencialmente a representação”.²⁰ Se estas séries entram em comunicação, vemos que relacionam “o diferente ao diferente”; relações de “acoplamentos entre séries heterogêneas”; “ressonâncias internas”; “movimento forçado” que transborda a série de base. E, quando esta comunicação se estabelece, flui toda sorte de conseqüências no sistema: é o que Deleuze define em *Diferença e repetição* por um *sistema intensivo* (cf. p. 197).

Porém, mesmo aqui perdura uma questão: quem relaciona o diferente ao diferente? Não seria necessário um mínimo de semelhança entre as séries? “Diferença demais entre as séries não tornaria toda operação impossível?”

Deleuze chama este elemento que assegura a comunicação entre as séries de “precursor sombrio”.²¹ Um dos exemplos de Deleuze são os homônimos, ou quase homônimos, que observa na obra de Raymond Roussel, como no jogo *bilhar-pilhar* (“les bandes du vieux pillard” e “les bandes du vieux billard”): um diferenciador de significados como um efeito de identidade no significante. Deste modo a repetição das palavras não se explica negativamente, nem pode ser apresentada como repetição nua, sem diferença. A linguagem inventa e desempenha o papel de sombrio precursor do seu próprio excesso: “fala de coisas diferentes [...] relacionando imediatamente umas [palavras] às outras em séries que ela faz ressoar”.²² É o que falamos acima para a [122]

¹⁹ Cf. *DR*, pp. 196-197.

²⁰ *DR*, p. 106.

²¹ No Capítulo 4, e nas análises de Messiaen e Ferneyhough, observaremos como esta idéia de “sombrio precursor” se dá no âmbito da composição musical.

²² *DR*, p. 202. Ver também: Foucault, Michel. *Raymond Russel*. Paris: Gallimard. 1963.

música repetitiva de Reich e Feldman. Cada frase é repetida porém “falando” de sonoridades diferentes, deixando vir a escuta do excessivo no som.²³

Um outro exemplo para o sombrio precursor é o contraponto entre a série do antigo presente (o presente que foi vivido por alguém e que já não se constitui mais como tal) e a do atual presente, em Proust. Deleuze se refere - e esta referência retornará em diversos dos seus livros - à reminiscência associada ao sabor das *madeleines* em *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. A identidade entre o sabor das *madeleines* em momentos diferentes dizem respeito à vila de Combray tal como foi no passado, tal como se dá na memória do personagem principal e tal como ele a vê adulto. Deste modo o sabor envolve algo que não mais se define pela identidade: contraponto dos fragmentos de passado puro irreduzível ao passado que foi Combray, e ao presente atual. A Combray se define então pela própria diferença essencial que envolve sua permanência no tempo enquanto um espaço nômade.²⁴

Mas não podemos deixar de acentuar o fato de que cada série forma *histórias diferentes* e não pontos de vista diferentes sobre uma mesma história. Deixando claro o que vem a ser o sombrio precursor, Deleuze ainda acrescenta que “o acontecimento infantil não forma uma das séries reais [...] mas antes o sombrio precursor, que põe em comunicação as duas séries de base, a do adulto que conhecemos criança, a do adulto que somos com os outros adultos e outras crianças”.²⁵

*
* *

[123] *Diferença e Repetição* pode ser visto como um ato de restaurar a diferença:

²³ Outra forma de notar o “sombrio precursor” e a diferença Deleuze os observa em Lewis Carrol e James Joyce: as “palavras-valise” e as “palavras-esotéricas”. Reúnem o máximo de séries disparatadas que ressoam umas nas outras (DR, p. 203).

²⁴ Cf. DR, p. 203, nota 27.

²⁵ DR, p. 209. No quadro apresentado no segundo capítulo esta é a repetição disparatada que opera Luciano Berio em sua *Sequenza* para voz solo.

- a) restaurar a diferença no pensamento, desfazendo o nó que consiste representar a diferença sob a identidade do conceito e do sujeito pensante.
- b) restaurar a diferença na intensidade, no “ser do sensível”, e não subordiná-la mais ao semelhante na percepção, o que “só faria sentir sob a condição de uma assimilação do *diverso tomado como matéria do conceito idêntico*”.²⁶
- c) fazer da diferença a *afirmação do diferente* em função da multiplicidade própria a cada Idéia. E não mais subordinar a diferença sob a forma da limitação ou da oposição. Restaurando o diferencial na Idéia e a diferença na afirmação que dela deriva rompe-se então o liame que subordina a diferença ao negativo.
- d) por fim, não subordinar a diferença à analogia do juízo. Deleuze lembra que “é preciso que os conceitos últimos, os predicados primeiros, originários, sejam postos como determináveis” e não como determinados e fixos.²⁷

Como falamos no início deste capítulo, diz-se da repetição “a diferença sem conceito” quando as coisas se distinguem no espaço e no tempo e *in numero*, mas seus conteúdos permanecem os mesmos. Acrescenta-se a esta repetição a sua negatividade advinda da falta de potência do conceito em representá-la. E, por outro lado, há sempre uma infinidade de coisas que podem corresponder a um conceito por mais longe que se leve a sua compreensão. A repetição é, neste ponto de vista, sempre explicada em função de uma limitação de nossas representações e conceitos. Esta é sua explicação negativa onde “as coisas se repetem quando elas diferem sob um conceito que é *absolutamente o mesmo*”.²⁸

No sentido negativo da repetição, diz-se que há sempre repetição em função daquilo que não se é e daquilo que não se tem. A repetição que não deixa esquecer, vista para o minimalismo nos dois primeiros capítulos e a “repetição dos surdos”, surdez [124] das palavras, da natureza que só pode ser assegurada pela representação.

²⁶ O grifo é nosso.

²⁷ *DR*, pp. 421-426.

²⁸ *DR*, p. 427.

Quando falávamos da diferença imaginamos um sistema onde o diferente se referia ao diferente por meio da diferença. Este sistema, Deleuze chama de *simulacro*, implicando: *a)* profundidade da intensidade; *b)* séries disparatadas que tais intensidades formam; *c)* precursor sombrio que põe as séries em comunicação; *d)* acoplamentos, ressonâncias internas e movimentos forçados; *e)* nas qualidades e extensões; *f)* nos centros de envolvimento.²⁹ Ele é um sistema que afirma a divergência e o descentramento, como numa trama de linhas onde as séries não convergem, mas sim coexistem num caos informal.

É no simulacro que reside a atualização da Idéias, o que faz da Idéia múltipla e não una; a Idéia no simulacro é uma multiplicidade, constituída de elementos diferenciais, de relações diferenciais entre tais elementos e de *singularidades* correspondentes a essas relações. Quanto à singularidade, é dela que partem as séries dos pontos ordinários de um sistema, que se estendem até a fronteira com outra singularidade, de onde nasce outra série que ora converge, ora diverge em relação à primeira. A Idéia afirmaria a divergência entre tais séries, porém as pondo em ressonância (cf. *DR*, p. 438).³⁰

*
* *

Se o caminho de *Diferença e Repetição* é o de restaurar a diferença, a “diferença livre e indomada”, é possível estabelecermos um paralelo entre este percurso e aquele realizado por algumas tendências mais radicais da análise e da composição musical, na segunda metade do séc. XX. Os três exemplos que seguem buscam [125] demonstrar tal paralelo. Cada qual seguindo um caminho diferente, com razões e necessidades

²⁹ Cf. *DR*, p. 437.

³⁰ *DR*, p. 438. É importante aqui não confundirmos os termos idéia e série tal qual tratados no primeiro capítulo, na visão da música serial e da idéia em Schönberg, com as noções de Idéia intensiva e séries de diferenças abordadas neste ponto.

diferentes, os textos de Pierre Schaeffer, Ivanka Stoïanova e Jean-François Lyotard se voltam para uma questão similar, apresentando modos diversos de bloquear a representação na escuta: seja simplesmente uma escuta conceitual, seja radicalmente uma escuta estrutural. A partir de experimentações no campo da acústica e da psicoacústica Pierre Schaeffer propõe uma “escuta reduzida”, voltada para o que chama de “objeto sonoro”; Stoïanova, lançada frente à música repetitiva norte-americana nos anos 70 e, com base na idéia de diferença desenvolvida por Deleuze em *Diferença e Repetição*, faz uma leitura da repetição na música das vanguardas européias dos anos 50 aos 70; por último, o filósofo Jean-François Lyotard vê a repetição como condição não apenas do enunciado musical, mas da própria condição de existência e propagação dos sons.

Ivanka Stoïanova

Em *Geste-Texte-Musique* Ivanka Stoïanova enfoca a repetição particularmente como um modo de promover o bloqueio da escuta conceitual. Em diversos dos textos que compõem o livro, a autora propõe a repetição como “repetição dinâmica” resultante do cruzamento de diferentes *estratos* temporais que coexistem no ato da percepção. Ela evita assim o olhar habitual em que o grau de dinamicidade da repetição estaria associado ao grau de variação e multiplicidade, e à quantidade e qualidade do material sonoro e musical empregado em um enunciado.³¹ O que põe em questão é o quanto a repetição conceitual está presente na construção de enunciados musicais com bases tonais e a importância da representação na recepção de tais enunciados.³² [126] Este fator é determinante se forem consideradas as diferentes proposições feitas com relação à

³¹ Cf. Stoïanova, Ivanka. *Geste-texte-musique*. "Serie Estétique, col. 10.18". Paris: Union General d'Editions. 1978, p. 43.

importância timbrística na música repetitiva de culturas tradicionais e na música tonal européia. Com isto distingue-se uma “repetição diferida” das nuances e uma “repetição do mesmo”, ou “no conceito”. Na primeira, cada reapresentação de um objeto repetido pode ser descrita de modos diferentes, tornando singulares e relevantes as diferenças de nuance sonora - um processo que explora as possibilidades timbrísticas da fonte sonora a cada instante -; já a repetição conceitual nasce na própria necessidade da escrita, na exigência tonal de um equilíbrio timbrístico das vozes orquestrais, e na presença marcante do conceito, que subjaz tanto no discurso dramático quanto no construtivo de bases formais.

Para Stoianova a repetição é imprescindível na construção do enunciado musical. Seu estudo sobre a repetição, elaborado com base na idéia de “diferença e repetição” desenvolvida por Gilles Deleuze, é apresentado principalmente no capítulo “différence et répétition en musique” de *Geste-Texte-Musique*. Neste capítulo a autora distingue dois modos de repetição: um “estático”, i.e., composto pelo encadeamento de materiais sempre iguais - o mesmo material; o outro “dinâmico”, onde os eventos sonoros são modificados por eventos vizinhos - sons parasitas. No estudo que faz da repetição, circunscrito aqui ao enunciado musical, ela nota que a irrupção da repetição, na forma de reiteração direta, no fluxo sonoro, provoca uma transformação radical na escuta musical; uma transgressão à lei do desenvolvimento contínuo. O uso da repetição conduziria a uma espécie de instantaneidade, de corte no tempo, que antes vinha delineado por seqüências de variações contínuas.

Complementando sua idéia de repetição, ela lança seu estudo também no sentido da idéia de diferença. Observa a diferença como um fato não necessariamente ligado ao objeto e conclui que toda repetição, até mesmo aquela que não demonstra aparentemente qualquer diferença, está povoada pela diferença, vista sua [127] posição no tempo. Um

³² Esta mesma questão é tratada por Brian Ferneyhough em seu artigo “Le temps de la figure”, onde o compositor atribui esta ligação da música tonal a uma repetição conceitual, ao dizer que neste sistema o gesto (face simbólica do som) é a própria figura (aspecto construtivo, melódico-frásico).

mesmo objeto deslocado no tempo não pode ser o mesmo, pois sua posição mudou com relação aos eventos que o circundavam, e com relação aos seus antecedentes e subseqüentes (p. 41).

Assim como na repetição, a diferença também comporta uma subdivisão, dois tipos de diferença: uma relativa aos princípio de encadeamento - “diferença na simultaneidade” -, e outra ao material utilizado na construção do enunciado - “diferença no plano sucessivo”. Esta idéia reflete claramente a idéia de intensivo e extensivo como figuram em *Diferença e Repetição* de Deleuze, embora as conclusões de Stoianova remetam muito mais à idéia de sincrônico e diacrônico. De maior relevância, para o que nos propusemos, é a sua observação de que o enunciado contemporâneo é a afirmação da diferença, e mais, um produto do jogo de diferença e repetição, mesmo quando esta repetição e diferença não forem explícitas, como, respectivamente, no serialismo e no minimalismo.

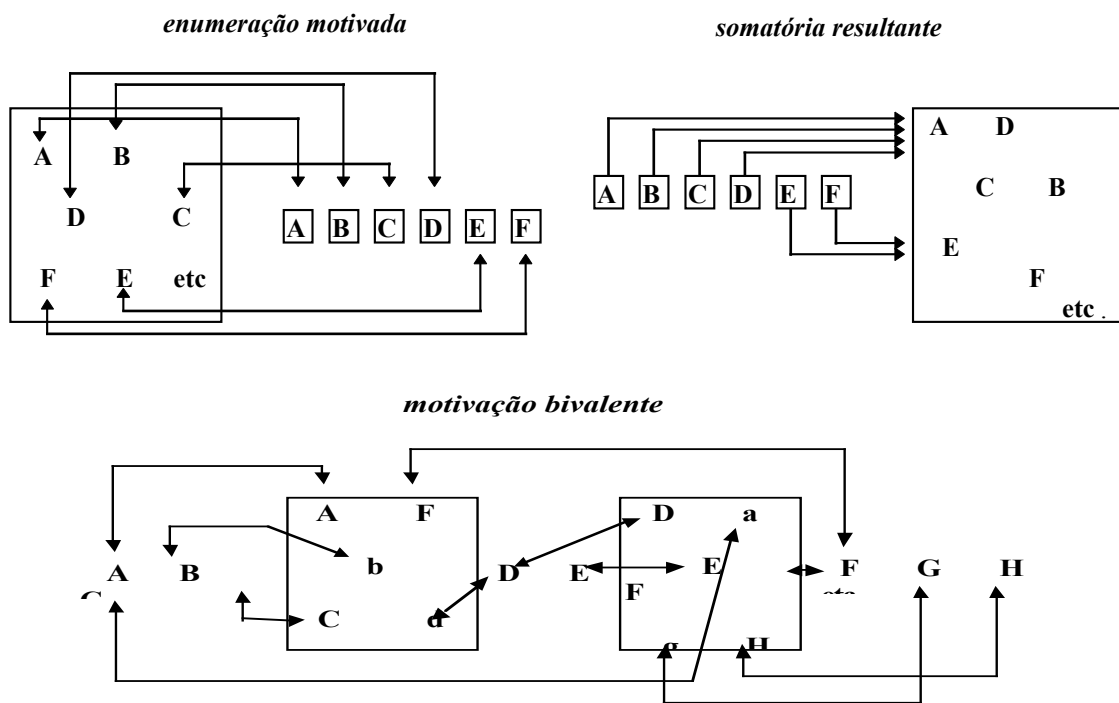
Para Stoianova, os processos de enunciação musicais podem ser elencados em alguns modelos básicos, destacando-se a repetição como modo de articulação de seus formantes. Nesses termos ela enumera três modelos de encadeamento e estruturação do enunciado musical, em que a repetição esteja acompanhada também da diferenciação. O que determina esta operação construtiva são dois fatores da percepção denominados pela autora “motivação e derivação”. A partir deles observa-se a presença de tais operações na escuta musical de três modos distintos: “enumeração motivada”; “somatória resultante”; “motivação bivalente”. Nos três modos o enunciado musical é segmentado em blocos. No primeiro, a “enumeração motivada”, o enunciado apresenta primeiro um bloco que contém os elementos a serem desenvolvidos ao longo da peça, como o tema, por exemplo. Este bloco, ela denomina “zona de significância plural”; a “zona de significância plural” compreende a simultaneidade e a sucessão de elementos diferentes que são desenvolvidos à distância e independentes uns dos outros (p. 47). O segundo modo, o da “somatória resultante”, é a inversão do [128] primeiro, os eventos são

expostos sucessivamente, antecedendo à zona de significância plural, lugar onde ao final de um certo tempo todos serão reunidos. Trata-se de um gesto direcional das operações construtivas do discurso, indo “do múltiplo sucessivo para o múltiplo concentrado” (p. 48), do múltiplo extensivo ao múltiplo intensivo, invertendo o processo da enunciação motivada. Ambos os processos exigem da escuta um esforço de recapitulação dos eventos seja no quadro final - “somatória resultante” -, seja no desenvolvimento do eventos isolados - “enumeração motivada”. O que a leva a concluir que o principal agenciador desta forma de enunciados é a memória e não a força instantânea própria dos eventos.

Sobre esses modelos a autora observa que eles regem a música tradicional. Tanto um quanto o outro são direcionais, ou melhor unidirecionais; seu mecanismo é o de fixar objetos no passado - objetos que fixos se tornam representações a partir dos quais será avaliado o desenvolvimento - para serem recuperados no futuro. Isto, como nota Stoianova, significa que o tempo musical - o modo como ele será percebido e sintetizado no pensamento -, é o mesmo num ou noutra.

Como foi visto, neste processo de recuperação dos eventos é importante a ação da representação, a qual nasce de “torções da memória e do tempo”, uma “impressão psíquica”, que não corresponde mais ao evento tal como foi apresentado pela primeira vez. Visto que na repetição física de um objeto não há retorno do “mesmo”, se considerados os eventos parasitas, este objeto só pode ser repetido como um mesmo objeto se for representado por um conceito que possa substituí-lo; “uma duplicação de imagens” como bem lembra a autora. Para que este modo de escuta do enunciado seja efetivo faz-se necessário um bom desempenho de operações como o conhecimento genérico do receptor com relação ao enunciado - dados históricos e críticos -, a capacidade de memória do receptor e os seus conhecimentos teóricos sobre formas de enunciação musicais. Estes fatores é que o tornam [129] o ouvinte apto a “constituir uma *versão* que será”, mesmo assim, “inevitavelmente incompleta e falsificada do enunciado escutado” (p.49).

O terceiro princípio é o da “motivação bivalente”, e ela nota que ele é “reinventado” pela música dos anos 60 e 70. Nele combinam-se os dois princípios precedentes, dispersando a zona única de significância plural em demais zonas, e tem por resultado um processo ilimitado de encadeamentos. As zonas de significância transformam-se numa espécie de “presente condensado, saturado de eventos que contraem em si o passado e o futuro” (p. 50). Trata-se agora de um procedimento multiplicador, mas onde ainda permanece a importância da escuta estrutural, i.e., uma escuta onde os elementos são apresentados e depois resgatados por suas representações, seja numa zona de significância plural, seja na seqüência de desenvolvimentos dispersos ao longo da peça.



O que diferencia os três modelos é a direcionalidade dada no enunciado, ou melhor, na escuta do enunciado. Na “enumeração motivada” e na “somatória resultante” os momentos diversos se interrelacionam hierarquicamente - um original, ou modelo, e sua decorrência, ou desenvolvimento -, e unidirecionalmente. Já na [130] “motivação bivalente”, Stoianova fala de uma pluridirecionalidade. Esta pluridirecionalidade, que excluindo-se o grau de complexidade que o enunciado possa vir a ter, é resultado de direcionalidades individuais. O que se supõe aqui é que o discurso deixe de ser dependente do resgate futuro da representação dos eventos. A coexistência de eventos que, ora recapitulam o passado, ora determinam o futuro, teria por resultado uma escuta bifocada: os eventos apontariam para sentidos opostos na linha do tempo. Mas esta multidirecionalidade temporal esbarra no fato de que a linha do tempo é irreversível, e a escuta desses eventos se limita, no mais das vezes, à escuta de um contraponto entre eventos que se formam e eventos que se decompõem, dirigidos todos num mesmo sentido temporal. Apenas o grau de complexidade daria aqui a ilusão de multidirecionalidade, fato que Stoianova observa em obras decorrentes da “Momentform” proposta por Stockhausen. Nas obras *Carré*, *Hymnen*, *Stimmung* e *Momente* Stockhausen busca um novo modo de perceber o tempo musical, propondo a concentração dos eventos numa rede multivalente, com o objetivo de “abolir o tempo”, ou melhor, propor um tempo fundado apenas no presente (cf. p.52-53).³³

Note-se que os três princípios de motivação e derivação são construídos com base na repetição. Esta é que permite identificar um elemento representado em outro: seu conseqüente, ou seu desenvolvimento. O problema com o qual a autora se debate é o de como inibir a ação da representação na escuta - que delimita passado, presente e futuro -, para estabelecer a sensação de um presente puro e incessante. Ela se volta então para o

³³ Sobre a relação dessas obras com a *momentform* ver Harvey, Jonathan. *The music of Stockhausen*. Londres: Faber & Faber. 1975, p. 81-112, para uma definição de *Momentform* ver Wörner Karl. *Stockhausen, life and work*. Londres: Faber & Faber. 1973, pp. 107 seq.; Harvey, *op.cit.*, p. 95; e

estudo de enunciados repetitivos - repetição estrita. O primeiro exemplo é *Stimmung* de Stockhausen. A peça está fundamentada sobre a repetição estrita e constante de um acorde de ressonância da série [131] harmônica de um si bemol, diferenciado, a cada vez, pela rotação das notas que o constituem - uma espécie de efeito vitral como em Messiaen -, e pela repetição à distância realizada por blocos de texto falado e gestos vocálicos, repetidos ao acaso por oito vezes. A coexistência de uma repetição estrita e outra à distância permitiria, não exatamente banir uma síntese dependente do conceito, mas garantir uma experiência musical, onde tanto a forma conceitual de repetição como aquela estritamente material e intermitente coexistissem; um modo de inibir a ação plena do conceito de representação.

Um segundo exemplo de repetição, voltado para esta inibição do conceito, é a música repetitiva do minimalismo norte-americano. Neste caso a repetição estrita é trabalhada de modo que, a cada passo, o elemento repetido difira irregular e lentamente, dando ao enunciado uma falsa impressão de estabilidade, mas pontuada por um alto grau de imprevisibilidade, pois não há um elemento predeterminado para ser capturado ou desenvolvido no futuro. Obras como as de Steve Reich, onde a diferenciação nasce da defasagem de um módulo rítmico ou melódico sobre si mesmo, não permitem a previsibilidade das diferenciações futuras, a não ser conceitualmente; as defasagens recombina os formantes do módulo original sendo o número de permutações relativo ao número de formantes deste módulo (*pattern*) e ao número de vozes defasadas, numa recombinação bastante complexa que não dá nenhuma informação sobre os seus passos subsequentes.³⁴ Ou-[132]-tro procedimento também empregado por Reich é o da adição e

Stockhausen, Karlheinz. "Momentform", "Composition par groupes: Klavierstück I", in: *Contrechamps*, n° 9. Paris: l'Age d'homme. 1988, pp. 110-120.

³⁴ Quanto à não previsibilidade e complexidade do procedimento repetitivo empregado por Reich, basta tomarmos por exemplo a sua peça *Clapping* e notar que o deslizar de elementos não implica qualquer direcionalidade, seja por densificação, ou por rarefação, ou pela coincidência de pulsos. Não existe um parâmetro de fácil acesso que aponte qualquer direcionalidade de longo termo. O arco que se inicia com pequenas defasagens afastando uma amostra da outra até que retornem à posição de fase não se autoevidencia, a não ser no final, quando reconhecemos o ponto de partida. O compositor faz uso de uma

subtração por superposição; e nesses casos também não existe um modo de antever o futuro, pois ele está submisso às irregularidades próprias da imaginação do compositor.

Stoianova separa assim os modos de tratamento do objeto sonoro de procedimentos composicionais, dando importância à percepção do tempo musical que deles decorrem. Mas o objeto musical e a percepção são demasiadamente complexos para serem reduzidos, ou elencados em distintos modos de tratamento. Na percepção do enunciado deslizam, umas sobre as outras, diversas séries perceptivas que ultrapassam o limite do objeto físico, são repetições não apenas presentes no objeto, mas também decorrentes das cadeias sógnicas que o objeto dispara no ouvinte. Tal coexistência de séries disparatadas permite uma experiência musical mais espessa e complexa, assim como torna toda e qualquer redução impossível.

J.-F. Lyotard

Em seu livro *l'Inhumain*, J.-F. Lyotard lembra que a presença do fenômeno sonoro está diretamente ligada à repetição, sendo ela a condição necessária para a fixação dos estados da matéria (p.165). Todos os fenômenos materiais são quantificáveis em termos da frequência de aparecimento de seus elementos fundantes num determinado espaço; frequência da reapresentação de algum acontecimento. Se por um lado a repetição está na base do “objeto sonoro”, ou seja na reapresentação de um tipo específico de vibração, por outro ela está também na base do fenômeno musical. Os objetos sonoros implicam na repetição do uso de uma determinada qualidade de vibração (e da sua percepção e síntese). É pelo uso repetido de “objetos sonoros” que se constitui o próprio fenômeno

repetição que se diferencia passo a passo e que lhe permite gerar momentos de grande complexidade, imprevisíveis ao início da peça.

musical, mesmo que a percepção deste fenômeno, em última instância, se dê com o auxílio da interposição de uma série de decodificadores, uma série de signos.

[133] Lyotard fala do objeto da música como sendo um objeto que “não obedece o princípio único da identidade quantitativa, e portanto à repetição idêntica” (p.166). Ele propõe assim duas formas de repetição musical: uma que se refere à constituição físico-acústica do objeto, determinada e determinante, das vibrações da matéria; e outra ligada às formas de composição musical e que determinaria o que ele chama “repetição livre”. A primeira estaria guiada pelo som e por suas qualidades específicas. A segunda aceitaria a variação e a transposição, e seria composta por analogias — uma repetição conceitual e representativa. Ao pôr de um lado a matéria do som e de outro a forma, esta divisão de dois modos de repetição leva conseqüentemente a duas noções distintas de tempo: o tempo de “duração mensurável” e o de “duração flexível”³⁵ permeado pelas nuances do som (cf.p. 167). A nuance permeia o som tornando-o potencialmente diferente, pois qualquer repetição física do exatamente idêntico é improvável, chamando a escuta para as singularidades imprevisíveis que cada som possui.

A proposição de Lyotard se aproxima bastante àquelas da música repetitiva dos minimalistas americanos, tendo ainda por referência a música repetitiva de culturas tradicionais. Para ele a escuta de um enunciado repetitivo voltaria a escuta, antes conceitual e relacionada ao desenvolvimento frásico, harmônico e dramáticos, para as nuances do som. Pondo-se em questão o som em si, como objeto acústico, entra também em jogo o tempo de escuta. O som, como objeto acústico, só é resgatável se for representado, pois não há como repeti-lo fisicamente. O tempo é assim irreversível, mesmo que o discurso seja formalmente cíclico, e o objeto pode ser notado como o que Kant chamava de “o puro diverso”.³⁶ Trata-se, como também nota Gilles Deleuze, em

³⁵ Uma referência ao “tempo estriado e liso” tal qual os define Boulez.

³⁶ *Apud* Lyotard, J-François. *L'Inhumain, causeries sur le temps*. Paris: Galilée. 1988, p. 171.

Diferença e Repetição, de um modo de bloqueio ao conceito e à representação, potencializado pela percepção das nuances do objeto (cf. p.427).

[134] Como observa Lyotard, existe uma forma de diferença que nasce do próprio objeto físico. Ela nasce da dinâmica intrínseca ao objeto (externo ao sujeito) frente ao observador imóvel. Visto que a matéria está em constante movimento e diferenciação, e que séries perceptivas múltiplas deslizam umas sobre as outras permutando suas relações internas, a diferenciação dota o tempo de uma inexorável irreversibilidade. Manter um observador imóvel seria assim, tão conceitual quanto tornar o objeto imóvel. O ponto onde Lyotard se debate é o de que, mergulhados no “puro diverso”, não haveria um modo de notar a passagem do tempo, de perceber o movimento, pois não há nenhum traço singular que torne consciente este movimento. Podemos falar novamente da *Momentform* de Stockhausen, ou da tentativa de parar o tempo realizada pelos minimalistas americanos. A alta densidade de elementos em obras como *Gruppen*, *Carré* e *Kontakte*, torna o espaço saturado de elementos que se perdem uns nos outros, restando ao ouvinte o exercício de procurá-los, o que supostamente tornaria a experiência temporal minimal, instantânea e sem medida possível.³⁷ Lyotard abre assim o caminho para que se pense em duas formas de parar o tempo: uma pelo excesso e outra pela falta. O excesso de elementos numa trama textural complexa, ao exigir uma escuta conceitual, impõe que se pare o tempo para que não se percam os detalhes. Como tal ação é impossível, resta ao ouvinte fazer com que cada momento seja singular, tornando o tempo minimal. A segunda possibilidade é aquela onde a “minimalização” não é realizada sobre o tempo, mas sobre o material empregado no enunciado musical. Para imobilizar o tempo, imobiliza-se o evento; um objeto minimal, repetido, simulando um tempo que roda sobre si mesmo.

³⁷ Cf. Lyotard *op.cit.*, p.171; Stoianova, Ivanka. *Geste-texte-musique*. "Serie Esthétique, col. 10.18". Paris: Union General d'Editions. 1978, p.51.

O fato é que a impossibilidade de atingir o infinitamente pequeno do tempo minimal da *Momentform*, ou mesmo de superar as diferenças presentes nas séries perceptivas, dão a cada um desses exemplos de eventos, ou melhor de discursos musicais, a primazia [135] de um modo de escuta. No caso das músicas de Stockhausen, por exemplo, são relevantes as observações de Ligeti em “Waldlungen der musikalischen form” quanto à impermeabilidade das texturas complexas aos detalhes. Ligeti explica que a alta densidade instantânea e o não tratamento do tempo de modo linear — como dado composicional inequívoco —, transformam os blocos de simultaneidades complexas em puras qualidades sonoras, em texturas complexas impenetráveis e repetidas ao longo de tais peças. Ligeti propõe então uma dupla compreensão do tempo: uma linear, que compreende a flecha do tempo e outra instantânea, que procura paralisar o tempo e tornar cada pequeno elemento destas texturas em um elemento singular.

A primazia de um modo de escuta corresponde, como veremos no próximo capítulo, à primazia de um modo de síntese do tempo. Isso se dá pela saturação de um determinado espaço sonoro: a densidade de elementos constantemente alta guia o ouvinte para uma escuta textural; porém, a imobilidade no âmbito da massa sonora não apresenta nenhuma singularidade que delinieie o discurso, e faz com que a atenção volte-se novamente para o interior intransponível da textura, saturando o espaço sonoro e perceptivo e gerando o que Schaeffer chamou “objeto desequilibrado”.³⁸ Se aqui a saturação do espaço é por excesso, o revés desta moeda é a prática dos minimalistas, onde a saturação se dá por ausência. A saturação se dá agora não no espaço que o objeto preenche mas no objeto. A atenção se volta para a nuance, não resta mais espaço a ser descoberto a não ser aquele já apresentado e esgotado, e o único traço de movimento repousa na nuance. Defrontando-se com esta experiência de perda de sensibilidade para a identidade — seja conceitual ou sonora —, Schaeffer chama a atenção para a repetição como um modo de chegar à escuta reduzida: “repita duas vezes o mesmo fragmento

³⁸ Cf. Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil. 1966, pp. 455-457.

sonoro: não se tem mais um evento, tem-se música”.³⁹ A repetição de uma palavra de significado bem claro impõe aos [136] poucos o seu envelope dinâmico, seus transitórios,⁴⁰ enfim suas nuances, e o significado original torna-se cada vez mais distante.

Tanto Stoïanova quanto Lyotard, ao tratarem do objeto que está implicado na repetição, ou seja do “objeto sonoro” e perceptivo num evento musical, trilham caminhos similares ao distinguir níveis diversos para este objeto: um nível puramente material, físico, e outro conceitual. A repetição estrita no plano físico é para ambos impossível, porém, no plano do conceito ela é viável: só o objeto traduzido por uma representação mental — um conceito ou uma imagem — pode ser repetido como sendo o mesmo. Neste nível o objeto pode ser repetido em outros que lhe são similares, idênticos ou análogos, perdendo assim sua potencialidade de gerar diferenças enquanto sinal acústico. O que esta posição evidencia é que existe na passagem do puramente sensorial para o pensamento — seja na formulação de um conceito, na representação por meio de uma imagem, ou na pura sensação das qualidades do objeto apresentado —, um limiar onde opera o objeto e outro onde opera o observador. No entanto, não é difícil imaginarmos o quanto o que chamamos de objeto está, na verdade, imbuído do sujeito que com ele se relaciona.

Pierre Schaeffer

No campo estrito da análise do objeto sonoro musical, é determinante o estudo realizado por Pierre Schaeffer na definição de seus “objetos sonoros”, e na categorização

³⁹ Schaeffer, Pierre. *A la recherche d'une musique concrète*. Paris: Seuil. 1952, p. 21.

⁴⁰ É pertinente notarmos aqui que os fenômenos transitórios só se impuseram na análise de um sinal sonoro nos anos 50, como observa Pierre Schaeffer. A análise antes se limitava a descrever os parciais num espectro congelado. A idéia de transitórios diz respeito exatamente a uma leitura dinâmica do som, onde existem processos transitórios de ataque e extinção de fenômenos vibratórios num som. Em *Traitée des*

de modos diferentes de escuta, descrevendo o processo perceptivo como a passagem [137] da sensação à percepção. O estudo de Schaeffer, que tinha em vista a composição da música concreta, atualmente resgatado na música acusmática por François Bayle, é um importante instrumento para evitar uma “série de erros”, como ele mesmo afirma, de um tipo de análise musical que reduz o objeto sonoro a parâmetros abstratos. Ao tomar tal posição, Schaeffer nota que na música tradicional (música clássica), “as notas são estranhamente aptas a serem reduzidas aos parâmetros (de altura e duração) e parecem, portanto, se oferecer naturalmente a tal análise”. Por outro lado, vista a atenção dada à questão do som na composição musical desde Debussy, valeria tomar um outro caminho que tivesse por motivo o próprio objeto sonoro: o som como fenômeno psico e físico-acústico.⁴¹

As colocações de Schaeffer vêm contribuir no sentido de deslocar a atenção tradicionalmente dada ao objeto musical - a partitura e o pensamento do compositor -, voltando-a agora para o “objeto sonoro”, quer suas implicações sejam sensoriais ou simbólicas. Dá-se com isto uma nova orientação não só no que tange à escuta e análise musical, mas também à criação musical. Para livrar o “objeto sonoro” de seu invólucro conceitual, seja ele formal ou simbólico, Schaeffer imagina o que denomina de “escuta acusmática”: uma escuta onde se ouve um som sem que se mostre a sua causa, sem que se revele a fonte que o produziu, impedindo assim toda relação simbólica do som com o que é visível, tátil ou mensurável. Nas palavras de Schaeffer, trata-se de “negar o instrumento e o condicionamento cultural, lançando-nos face a face com o sonoro e o seu ‘possível’ musical”.⁴² A experiência da acusmática mostra que grande parte daquilo que acreditamos estar ouvindo é na verdade resultante da experiência visual associada à audição. O objetivo de Schaeffer é voltar a atenção apenas para o “objeto sonoro”, porém

objets musicaux, Schaeffer discute também o modo como os transitórios se comportam na escuta, por exemplo das palavras, sobretudo das vogais (Cf. *op.cit.*, pp. 198-204; 206-211).

⁴¹ Schaeffer, Pierre. *La musique concrète*, "col. Que sais-je?". Paris: PUF. 1973, p. 35.

⁴² Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil. 1966, p. 98.

seu estudo vai além deste limite “inumano”, pois, como já vimos em Stoïanova e Lyotard e veremos mas adiante, os diversos níveis da sensação e percepção não são passíveis de serem isolados em compartimentos separados; [138] não existe uma música ou uma escuta estritamente acusmática, e pode-se dizer que não exista uma música e escuta estritamente conceitual.

Mas como voltar a atenção ao objeto puro, ao objeto e às suas nuances, sem que antes ele seja recusado? Escutas distintas permitiriam percorrer de modos distintos um mesmo objeto. É neste sentido que, em seu *Traitée des objets musicaux*, Schaeffer descreve uma espécie de percurso da percepção. A partir de um jogo de sinonímia em língua francesa ele enumera quatro formas de escuta: *ouïr*, *écouter*, *entendre* e *comprendre*. As quatro escutas de Schaeffer já partem, no entanto de uma síntese no pensamento; *ouïr* não significa o simples contato com o som, mas sim um contato onde já exista uma reação do ouvinte, se bem que não exatamente consciente. Este é o caso do ruído de fundo, que embora não seja um objeto relevante faz com que se tome posição de defesa frente a sua presença; elevar a voz quando um ruído qualquer se apresenta sem que dele se tenha total consciência. Seria um nível pré-representativo da percepção, mas já relevante para o pensamento, e que pode ser resgatado pela memória se necessário (cf. p. 105).

A segunda etapa deste itinerário da percepção é o *écouter*. Nele está presente uma certa intenção do sujeito que busca identificar os dados sonoros que o som indica. O ato de *écouter* revela uma espécie de “natureza sonora” que é dada no processo completo da percepção; ele é a relação com o som de modo que este apresente características específicas, as quais poderão ser acessadas posteriormente pela memória, mesmo que não analisáveis num primeiro momento - ele corresponde à escuta de uma textura complexa, impenetrável, mas singular e marcante (cf. p. 106).

A terceira etapa, é o *entendre*, que tanto pode estar associado à primeira, o *ouïr-entendre*, quanto à segunda, o *écouter-entendre*. No primeiro, caso trata-se de um *ouïr*

que corresponde a uma escuta que põe o som no espaço. Neste caso, toda escuta atenta (*ouïr-entendre*) é parcial, ela dispara operações como a de localizar os sons [139] (próximos-distantes; obsessivos-punctuais; fortes-fracos; etc), apresentando-os separadamente, sem que um esteja relacionado com o outro a não ser que ocorra na conjunção desses sons efeitos como o de emascaramento devido a suas formas de ataque, envelope, etc. É assim que opera a escuta humana quando em meio a um turbilhão de vozes e ruídos, selecionando aqueles sons aos quais o receptor será interlocutor (cf. p. 108). Já no *écouter-entendre* o que se dá é uma espécie de aprofundar-se nas nuances do objeto, uma escuta qualificada onde o objeto é explorado sem que seja esgotado, e também associado à experiências anteriores. Assim, a cada novo ato de escuta atenta (no *ouïr-entendre* ou no *écouter-entendre*) de um objeto é configurado um objeto diferente do anterior; o *entendre* subentende as diferenças próprias ao objeto, as suas nuances. Na repetição de um objeto ele se apresenta então como uma fonte inesgotável de detalhes, embora para a compreensão ele seja sempre aquele mesmo objeto que se deu da primeira vez. Vale notar nesse ponto que, assim como Stoïanova e Lyotard, Schaeffer destaca a presença de uma percepção conceitual que permite a repetição do mesmo, e uma repetição nua, física, onde não há repetição do mesmo pelas qualidades próprias do objeto físico.

Seguindo as quatro percepções, a última etapa do percurso perceptivo apresentado por Schaeffer é o *comprendre*. Neste ponto é que se realiza a seleção de um significado em meio à cadeia de significados observadas no *écouter-entendre*. Tanto em *entendre* como em *comprendre* tem-se por finalidade buscar um sentido. Mas na quarta escuta o sentido é aquele da linguagem, é o sentido enquanto significado — o reino próprio ao conceito.

O que é relevante nos estudos de Schaeffer é sua dimensão experimental. Ele não só elabora sua teoria como também procura checá-la passo a passo e é nesse processo de checagem que enfoca as diversas limitações da escuta humana e dos mecanismos de

filtragem operados pelo ouvido, que se dão antes mesmo de tomarmos consciência de um “objeto sonoro”. O projeto de [140] Schaeffer se afasta no entanto de uma escuta ampla, de uma escuta da multiplicidade. Embora tenha trilhado o caminho da música concreta, onde a música é feita a partir de sons cotidianos complexos e sua prática composicional e teórica tem por objetivo bloquear qualquer conceito, Schaeffer impõe uma escuta unicamente centrada no objeto. Procurando afirmar um terreno para a música concreta e acusmática ele propõe como determinante a necessidade de uma “escuta reduzida”: uma escuta que se atenha ao “objeto sonoro” em si, em contraposição ao que ele chamou de “escuta banal” - uma escuta quase que automática onde a cadeia de signos disparada pelo “objeto sonoro” seria bem mais complexa (cf. pp. 152 e 270). Este tipo de posicionamento frente à escuta já foi aqui comentado com respeito a enunciados que, exigindo um comportamento único e uniforme da escuta naufragam à fadiga, à saturação de um espaço e de um campo de ação.⁴³

Neste ponto vale retomar a idéia de fenômeno musical que, para Pierre Schaeffer, delimita dois elementos, a mera vibração e a percepção daquilo que se chama de som musical, notando também que os fenômenos musicais não são apenas resultado da ação de corpos sonoros (instrumentos produtores de som), mas também resultados de simulações realizadas na memória. Embora Schaeffer busque a escuta acusmática, o estudo pormenorizado da percepção do objeto musical, seus estudos teóricos abriram espaço para se pensar numa escuta que reintegre os mais diversos níveis de percepção e sensação do som e da música; enfatizando na escuta musical o objeto sonoro, o objeto da percepção, e por fim aquele ponto que Jean Molino chamou de “fato musical”. A idéia de “fato musical” corresponde à reinserir no objeto sonoro e musical puros as suas impurezas; impurezas decorrentes da ação musical. Em uma análise musical que compreenda o “fato musical”, o objeto da música é lido levando-se em consideração sua

⁴³ Quando Schaeffer fala de uma “escuta banal” ele fala de uma escuta do hábito, o hábito tal qual o apresenta Deleuze em *Diferença e Repetição*.

[141] multiplicidade, o que implica em percorrer os mais diversos *estratos* de sua realização.⁴⁴ Propondo aqui uma cadeia, ou melhor, estágios do sonoro, teríamos o então “corpo sonoro”, o “objeto sonoro” puro, o “objeto de percepção” e por fim o “fato musical complexo”.

É importante notar nesta delimitação de territórios da escuta que, quando se fala de “objetos sonoros”, “objeto da percepção musical”, e “fatos musicais”, subentende-se antes de mais nada que eles estejam interagindo com um receptor que assim os sentiu e qualificou. Pois é importante frisar que percorre-se uma grande distância na passagem de um vibração à síntese de uma série de vibrações que definirão uma certa frequência, e outra grande distância na passagem do “objeto sonoro” à sua síntese enquanto “objeto da percepção”. Neste segundo caso interfere também uma cadeia de signos que afastam objeto físico e objeto percebido. Imagine-se então subtrair tais decodificadores, o objeto sonoro em si não seria mais tomado por sua qualidade e sim por suas propriedades mensuráveis, subentendendo-se a ausência deste tipo de síntese. Se é que isto é possível, pois é sabido que até mesmo os mecanismos de medida refletem em si uma forma de pensamento, uma forma de abordagem. Mas, mesmo assim, sem um interpretante apto a sintetizar o sinal, de um modo ou de outro, como sendo um som, ele permanecerá como mera vibração, uma vibração que ora ressoa num corpo, ora noutra. Para que o objeto exista faz-se necessário compreender suas repetições, as repetições das vibrações em frequências determinadas. Faz-se necessário uma pré-memória capaz de uma contração dessas vibrações num determinado campo (seja ele espacial ou temporal); a fixação de um estado de matéria através da duração.⁴⁵ É aqui que se distingue o que Schaeffer delineou como a sensação e a percepção, a primeira dando-se na mera ressonância de um corpo frente a um outro, e a segunda já envolvendo um tipo de síntese.

⁴⁴ Molino, Jean. "Fait musicale et sémiologie de la musique", in: *Musique em Jeux*, n° 17. Paris: Seuil. 1975, p. 158.

⁴⁵ Lyotard, J-François. *L'Inhumain, causeries sur le temps*. Paris: Galilée. 1988, p. 165.

As três leituras, de Schaeffer, de Stoïanova e Lyotard levam a um mesmo problema: a localização do objeto da escuta e a pro-[142]-posição de uma escuta musical que bloqueie o conceito e a representação. Não se trata de uma posição restrita aos autores analisados, mas uma tendência que marcou um período da criação musical, e que redimensionou a própria escuta musical. Porém, vale aqui retomarmos a idéia de que não existe um limite rígido, e nem temos como isolar os modos de escuta. Se, de certo modo, os três textos estudados voltarem sua atenção para a escuta do objeto sonoro, essa posição pode nos levar a conclusões precipitadas e errôneas. Então, é necessário salientar que colocar a percepção como um dos objetos da música não significa submeter-se a composição aos limites da percepção auditiva. Pelo contrário, se apresentamos os textos de Schaeffer, Stoïanova e Lyotard, o fizemos no intuito de fazermos uma aproximação à idéia de objeto sonoro, notando ainda a ênfase dada ao aspecto sonoro e à escuta em três momentos diferentes da música ocidental — Schaeffer, ligado à composição musical dos anos 50, e contrapondo-se à música eletrônica desenvolvida na Alemanha; Stoïanova, que busca um modo de análise que abarque a repetição seja na música tonal e modal do passado, seja nas experiências das décadas de 60 e 70 música; e Lyotard, que enfoca o som como irrepitível e desigual. Com isto, não se trata de relacionar a composição musical unicamente à escuta, como o faz Fred Ler Dahl em suas “reivindicações estéticas”.⁴⁶ Ter como base e restrição para a escrita musical os limites auditivos teria, no mínimo, inibido obras como *Chronochromie*, *Sept Haïkaïs*, ou *Éclairs sur l’Au-Dela* de Olivier Messiaen, ou mesmo passagens complexas como as encontráveis nas fugas de Bach, nas quais nem sempre se consegue perseguir todas as vozes de um só lance. Tais regras não seriam mais do que conceitos fixos que condenariam a repetição ao Mesmo, tentando resistir ao “eterno retorno” e seu movimento centrífugo, que as eliminaria de “uma [143] vez por todas” do sistema da escuta. Ter a percepção como objeto significa

⁴⁶ Em seu artigo “Contraintes cognitives sur les systèmes compositionnels”, Fred Ledhal apresenta duas “reivindicações estéticas”: 1) a melhor música utiliza plenamente o potencial de nossos recursos cognitivos; 2) a melhor música nasce de uma aliança entre gramática composicional e gramática auditiva.

antes de mais nada alimentá-la e confrontá-la com os seus próprios limites e de maneira alguma restringí-la a tais mal conhecidos limites, como bem lembra o compositor Brian Ferneyhough.⁴⁷

⁴⁷ Ferneyhough, Brian (1984). "Forme, figure, style - une évaluation intermédiaire", in: *Contrechamps*, n° 3. Paris: l'Age d'Homme. 1984, p. 83-90.

[145] repetição e “objeto sonoro”

Nos capítulos anteriores vimos a repetição e a diferença na produção da música de concerto no século XX tendo por base a idéia de que diferentes modos de percepção destas repetições e diferenças permitiriam construir escutas distintas de um mesmo objeto. Ao longo desses capítulos três leituras de repetição foram realizadas: a repetição material — repetição no objeto sonoro —; a conceitual — repetição contida na “idéia” musical — como pensada na música de Schönberg e Webern —, e ainda a intensiva — que se fazia sobre o próprio “objeto sonoro” ao mesmo tempo em que o transcendia.¹

Ao longo desta leitura a presença do objeto sonoro, do objeto ideal da composição e mesmo do objeto simbólico da escuta esteve ligada à *participação essencial* desses na configuração do fato musical complexo, evitando posicioná-los como *responsáveis únicos, absolutos e determinantes* para tal configuração.

[146] O enfoque esteve voltado mais para a questão da escuta musical que para o seu objeto propriamente dito. Desta forma foi possível torcer a comum associação da

¹ O uso do termo objeto-sonoro é feito aqui, como em toda a tese, tendo por base a definição dada por Pierre Schaeffer em seu *Traitée des Objets Musicaux*. Ver Capítulo 1, nota 8.

música serial ao alto grau de complexidade e do minimalismo ao baixo grau de complexidade.

Levando adiante este propósito, este capítulo tem como foco principal a escuta musical a partir de um estudo das relações entre objeto e observador, dando uma atenção especial ao constante jogo de repetição e diferenciação que isto implica.

Não é difícil pensarmos que o observador repete o objeto quando o contempla, repetições essas que são as marcas do impacto do objeto no observador. A grosso modo essas marcas são repetições do objeto no observador, constituindo diferentes graus de repetição: a “pura” ressonância do objeto no observador (como no caso de uma membrana que simplesmente vibra ao impacto do vento, ou de uma onda sonora) e a repetição mediada por signos diretos e indiretos que reapresentam o objeto para e no pensamento deste observador.

Se existe este movimento do objeto sobre o observador, podemos também pensar no contrário, o movimento do observador sobre o objeto ao traduzí-lo, por exemplo, em signos. Com isso, pode se dizer que o objeto da percepção tanto provém do objeto quanto do sujeito. O objeto de percepção, neste caso, é um resultado da interrelação entre a série heterogênea do objeto — suas faces, sua história, suas componentes —, a série do sujeito e as séries do meio ambiente, podendo ser chamado ainda por “signo” ou mesmo “fenômeno”.² Abrindo mão momentaneamente do complexo quadro de variáveis envolvidas no processo de percepção e cognição, é possível pensarmos em duas formas de relacionar objeto e observador, ou sujeito: *a)* o objeto se lança sobre o observador, ele é que possui e descreve o movimento que o observador apenas sente e traduz num registro qualquer; *b)* o observador é que age e atribui movimento ao objeto, [147] seja recompondo uma cena, seja na observação direta, seja no ato de transdução³ que implica a cognição do objeto.

² Cf. *DR*, p. 356

³ Entenda-se por transdução o ato de transformar um tipo de sinal em outro.

A separação acima entre objeto e observador compõe-se num sistema binário. De um lado o observador que representa o objeto após ser experimentado pela sensação, i.e., *a posteriori*, e por de outro, uma relação na qual a representação é anterior à sensação, i.e. *a priori*. Este sistema é bastante simples e determina que sempre existirá uma hierarquia na relação entre os dois termos: ao objeto deve corresponder obrigatoriamente uma representação realizada pelo observador seja ela anterior ou posterior à sensação. O que se tem com este direcionamento da relação objeto/observador é que o objeto é sempre absoluto com relação ao observador, sendo o segundo avaliável por sua capacidade de aproximação e representação, adequadas e verdadeiras, do objeto a partir de símbolos e regras determinadas de antemão. Correspondem assim às visões do empirismo e do transcendentalismo tais quais as define Kant na “Introdução” de *A Crítica da Razão Pura*.

Para Kant, é senso compartilhado o fato de que todo conhecimento se funda numa experiência. Ele distingue, então, duas situações no ato de cognição: o conhecimento derivado diretamente da experiência, conhecimento *a posteriori*, e o conhecimento derivado diretamente de uma idéia *a priori* independente da experiência, seja contemporânea ou anterior. “Conhecimento empírico” e “conhecimento puro *a priori*”. Ao propor o “conhecimento puro *a priori*”, o “transcendentalismo”, ele nota a dependência que o conhecimento de um objeto teria às leis imanentes ao pensamento as quais antecederiam este conhecimento.⁴

Estando o conhecimento não mais diretamente ligado ao objeto e à sensação que se tem dele, Kant distingue dois elementos: o *fenômeno* e a *matéria*, ou *forma*. De um modo geral a matéria é a raiz do fenômeno:

⁴ Cf. Kant, Immanuel. *The critique of pure reason*, in: *Kant*, col. “Great books of the Western world”, vol. 42. Londres: William Benton. 1952. p.14.

[148] “aquilo que no fenômeno corresponde à sensação chamo por *matéria*; mas aquilo que determina que o conteúdo do fenômeno possa ser organizado sob certas relações chamo de *forma*.[...] Pode se dizer então que a matéria de todo fenômeno nos é dada *a posteriori*; a forma permanece *a priori* na mente, e conseqüentemente pode ser vista separadamente de toda sensação”.⁵

A visão de Kant é relevante aqui pois distingue dois modos de relacionar o objeto e observador: “o mundo que se lança sobre o sujeito e o sujeito que lança o seu mundo”. Uma leitura recente desta dicotomização entre empirismo e transcendentalismo, empirismo e idealismo, feita por Humberto Maturana e Francisco Varela nos mostra que não se trataria mais de opor empirismo e idealismo, mas sim de caminhar entre um e outro, caminhar no “fio da navalha”. Se no empirismo nada garantia que o conhecimento se realizasse — como salientava Kant -, no idealismo também nada garante que os juízos sejam verdadeiros, pois neste é a negação da existência de uma realidade material, tornando tudo válido, que levaria o sujeito a uma “solidão cognitiva”, sem ter elementos que dêem as devidas proporções entre as suas operações e o seu mundo.⁶

Varela e Maturana propõem o conhecimento como resultando de um movimento de retroalimentação entre a experiência direta e o pensamento, sendo um condicionado pelo outro. Embora esta questão seja aparentemente a mesma que se colocava para o objetivismo — “a partir do que um objeto torna-se pensamento?” — não é este o caso. Em *A árvore do conhecimento*, Varela e Maturana assinalam que, tanto para o objetivismo, quanto para o subjetivismo, existe uma representação do objeto enquanto fenômeno à qual corresponde o conhecimento do objeto. Não se deve pensar, então, no fenômeno conhecido como equiparável às representações dos fatos ou objetos externos que armazenamos em nossas mentes. Todo ato de conhecer produz um mundo, *produz*

⁵ *Op.cit.* “Estética Transcendental”, § 1.

⁶ Cf. Maturana, Humberto e Varela, Francisco. *The tree of knowledge*. Boston/Londres: Shambhala, 1992. p. 133-134.

[149] o seu fenômeno e não o *representa*. O ato de conhecer exige uma ação efetiva do ser vivo em seu meio ambiente, sendo o próprio conhecimento exatamente esta ação efetiva que se monta sobre coordenações comportamentais em relações recorrentes, acoplamentos estruturais e observações adicionais como os fenômenos sociais, os domínios lingüísticos, a linguagem (cf. *op.cit.*. 25-30).⁷

Pensando deste modo podemos falar que não se trata mais de pensarmos no mundo como sendo *o* mundo que construímos com os outros, mas *um* mundo que construímos com os outros. Assim, não falaremos *no* objeto sonoro ou mesmo musical, mas *num* objeto sonoro, *num* fato musical frente a um acontecimento do tipo musical, entre uma infinidade de objetos e fatos musicais possíveis, pois cada indivíduo, em situações particulares, configura escutas musicais diferentes umas das outras, tornando conseqüentemente tanto a escuta quanto o objeto em elementos instáveis e dotados de movimento dentro de um sistema. Existe assim uma escuta para cada pequena oscilação do sistema de escuta e de percepção dos sons. Cada objeto delinea e é delineado pelo observador num movimento cujo curso depende diretamente do ambiente em que eles se apresentam (ambiente acústico, condições do receptor, conotações e denotações) e é neste sentido que não seria possível pensarmos num “objeto sonoro” schaefferiano pois a linguagem descritiva, o sistema de registro de sinais acústicos (gravadores, etc.), o ouvido, as condições ambientes, e a ação efetiva necessária à escutas distintas, configuram fatalmente objetos diferentes, sem a possibilidade de um “retorno às origens”.⁸ Retornaremos a esta questão ao longo deste capítulo buscando nos fazer claros quanto ao que compreendemos por “repetição do diferente” [150] ou ainda, “eterno retorno do diferente”, no sentido deleuziano dos dois enunciados.

⁷ De certo modo Schaeffer já pensava nesta questão quando falava do engano da escuta da ciência acústica que dicotomiza o objeto como sinal sonoro que ela mede e objeto sonoro que ela ouve sem se aperceber que “é o objeto sonoro, dado pela percepção, que designa o sinal a ser estudado” (Schaeffer, Pierre. *op.cit.*, p. 269).

⁸ É surpreendente vermos que os elementos para tal conclusão já estavam em parte delineados no próprio *Traitée* de Pierre Schaeffer.

Mas, como poderemos nos livrar da importância da representação para o conhecimento — e no nosso caso específico, para uma escuta musical? É determinado que o mundo nos antecede, que ele já existe antes de nossas vidas individuais. Podemos até mesmo simular esta existência anterior, conhecê-la e estudá-la por meio de indícios que aprendemos a ler e decodificar — leituras e decodificações que foram atos de criação do próprio homem frente a problemas específicos. O que se tem neste sentido é a visão de que o nosso mundo foi configurado num processo contínuo, sendo que certas ações efetivas foram conservadas na forma de tradições culturais. Porém, como diz Varela, “o fato do mundo nos parecer externo (ao que acrescentaríamos também, fixo e anterior) não deveria nos levar a pensar que ele é assim” e que conhecê-lo significa apenas representá-lo.⁹ A alternativa a esta posição vem sintetizada em *A árvore do Conhecimento*, quando diz-se que “o conhecimento gera a própria explicação do conhecimento”(op.cit., pp. 239) como a mão que desenha a si mesma na gravura de Escher: um ciclo onde não se pode definir o ponto de origem.

A relação e a constituição de objeto e observador deixam de ser decorrentes do embate entre um elemento fixo em contraponto a um outro que se move e são consideradas a partir de um sistema objeto-observador-meio ambiente em movimentos de reciprocidade. Ao invés de um elemento que representa o outro, buscando uma eficácia nesta representação, o que se tem é um elemento que transcodifica o outro. Deste modo, à posição representacionista que supõe percepção como mapeamento passivo que representa as características exteriores das qualidades do objeto (cores, sons, volumes, texturas) poderíamos contrapor a alternativa “enativa” desenvolvida por Francisco Varela, onde cognição e percepção seriam vistas como “dimensionamentos criativos com base na história do organismo” que as realizam.

⁹ Varela, Francisco. “Abordagens à ciência e tecnologia da cognição”, in: *Ciência e Cultura*, vol. 40, nº 5, maio. S. Paulo: SBPC. 1988, p. 466.

[151] Com a idéia de enação (*enactive*), Varela se põe a buscar uma alternativa ao representacionismo que marca tanto o cognitivismo surgido nos anos 50 como, mais recentemente, as propostas do conexionismo, a idéia de auto-organização e de redes dinâmicas no âmbito das ciências tecnológicas e cognitivas — lingüística, inteligência artificial, psicologia cognitiva e epistemologia. No representacionismo o mundo é dado como um fato exterior, preestabelecido, “usualmente construído na forma de uma situação problemática”. Com isto, a principal atividade do sujeito frente ao seu objeto problema é o de representá-lo, resolver o problema que o mundo exterior lhe impõe, onde o sucesso cognitivo depende da capacidade de resolver o problema. O princípio básico da alternativa enativa é a de que não há um mundo preestabelecido, muito menos problemas fixos que aguardam uma solução. A principal capacidade cognitiva reside, então, na *configuração de problemas relevantes a cada momento da existência*: “a inteligência deixa de ser a capacidade de resolver problemas para ser a capacidade de compartilhar um mundo”.¹⁰ Observa-se então que o conhecimento é uma interpretação ininterrupta que não pode ser capturada por uma coleção de regras e pressuposições como se compartilhássemos um conhecimento preexistente, pois ele consiste em ações efetivas envolvendo histórias singulares e específicas: “Conhecedor e conhecido, sujeito e objeto, existem em mútua especificação um do outro: eles surgem juntos. Em termos filosóficos: o conhecimento é *ontológico*”.¹¹ Visto no campo da percepção musical, da repetição que envolve objeto e sujeito ouvinte, teremos por uma “cognição criativa” a percepção dos sons não como um mapeamento passivo de características externas do som, mas sim um dimensionamento criativo com base na história deste sujeito.¹²

¹⁰ *idem*, p. 465 e 467.

¹¹ *idem*, p. 466.

¹² É num sentido muito próximo ao de Varela e Maturana que Deleuze fala num “empirismo transcendental” e *Diferença e Repetição* (DR, pp. 231-234; Machado, Roberto. *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal. 1990, p. 139). O empirismo transcendental não se limita, porém, a navegar no “fio da navalha”. Deleuze toma do próprio transcendentalismo de Kant e o leva ao extremo. Sua crítica, como já colocamos anteriormente, está em que não seria possível fundar um conhecimento transcendental tendo como ponto de apoio o senso comum. Como poderia um conhecimento moldado no senso-comum tecer o

[152] Não é difícil notarmos que no âmbito da composição musical diferentes escutas da materialidade do som, a sua configuração como um fenômeno diferente a cada momento, permitiu a elaboração de sistemas composicionais distintos. Seria difícil conceber uma música espectral, ou mesmo uma harmonia entre frequências sonoras, a partir de uma representação que não atendesse às necessidades desses sistemas. Como poderíamos pensar a harmonia tonal, por exemplo, sem que tivéssemos por matéria sonora aquilo que é composto por formantes que quando mesclados geram batimentos resultantes da relação entre seus comprimento de onda? Ou ainda, de modo mais simples, como pensar a harmonia se não distinguíssemos dissonâncias de consonâncias? Do mesmo modo nossa língua falada não seria moldada sobre as distinções entre vogais e consoantes na formação de sílabas caso o som fosse configurado por uma percepção que salientasse o perfil descrito pelo movimento de determinados harmônicos na passagem de um som para outro. Aquilo a que chamamos de som corresponde a uma vibração do ar, a matéria som, mas só se apresenta tal como o conhecemos no senso comum porque assim foi compartilhado entre os humanos. O que chamamos de som é um “devir-humano” da materialidade da vibração sonora e corresponde a nossa escuta, a qual é um “devir-sonoro” de nossas faculdades cognitivas.

A seguinte passagem, extraída do livro *O Que é a Filosofia?* de Gilles Deleuze e Félix Guattari, em muito se aproxima às conclusões de Varela e ao que propusemos acima:

[153] “A sensação não se realiza no material do objeto sem que este material entre inteiramente na sensação, no percepto e no afecto [...]. É o afecto que é metálico, cristalino, pétreo, etc.; a sensação não é colorida, ela é colorante”. Um

caminho instável de diferenciações e fabulações das criações humanas? Para Deleuze, Kant resvala na solução no “sublime” — onde a faculdade da imaginação estaria atirada ao seu limite, ao ponto de discordância entre imaginação e pensamento (*DR*, p. 237; Deleuze, Gilles. *A filosofia crítica de Kant*. Trad.

pouco mais adiante eles acrescentam que “A sensação é contemplação pura, pois é pela contemplação que se contrai, contemplando-se a si mesma na medida que se contempla, os elementos de que se procede.” (*op.cit*, p. 217 e 272).

Os perceptos e afectos, referidos por Deleuze e Guattari, são justamente o espaço no qual não existe mais nem sujeito nem observador, mas um “devir objeto” por parte do sujeito: “os afectos são precisamente estes devires não humanos do ser humano, e os perceptos são as paisagens não humanas da natureza” (*op.cit*. p. 220). No choque com o objeto, principalmente quando se fala de objetos artísticos, o sujeito se torna objeto (*op.cit.*, p. 225). O ouvinte não apenas ouve um complexo sonoro, mas se torna partícula do tecido sonoro: digamos que o sujeito se transfigura passo a passo em som, para praticamente percorrer os entremeios deste som.

Tornar possível um espaço para que apareçam perceptos e afectos é o que Deleuze e Guattari demarcam como o território, num primeiro momento, do artista. Na visão dos autores o artista seria aquele que inventa afectos “não conhecidos ou desconhecidos”. Com a arte, perceptos e afectos tornam-se personagens musicais, pictóricos, cinematográficos. Mas esta ação só se realiza numa outra pessoa se a mesma recriar os afectos e perceptos. O “devir-pássaro” e o “devir-cor” de Messiaen, o “devir-motívico” em Schönberg, o “devir-som” em Varèse (como exemplificam os próprios autores) devendo se lançar sobre o ouvinte. Compreendendo este devir como um movimento também do observador, a escuta passa ser também um ato de composição.¹³

Valendo-nos da terminologia desenvolvida em *Mille Plateaux*, podemos falar aqui de um movimento de ritornelo: o objeto tor-[154]-na-se outro no observador, ao transpor os limites de seu estado material para se tornar um sinal ou um signo no pensamento; o mesmo se dá com o observador, que torna-se outro ao deixar de ser

Geminiano Franco. Lisboa: Edições 70. 1983, p. 58[*Kant*]). Existe neste caso um empirismo, uma experiência, porém é a experiência do informe, do caos, do irrepresentável (*Kant*, p. 59).

¹³ Cf. *MP*, pp. 374, 379-380

simplesmente aquele que atribui significado, aquele que constrói a imagem ou o conceito, para se transformar junto com o objeto .¹⁴ Um exemplo de ritornelo no campo da escuta é o da vibração que se transforma num “devir-outro”, da sensação de vibração até o ponto em que o objeto se faça no pensamento como “som”. O objeto descreve um ritornelo no observador e este no objeto, um deslocando o outro de seu território de origem e demarcando novos territórios. Dois territórios são então traçados na sensação deste som, pois a sensação se lança num “devir-objeto” e num “devir-sujeito”, os quais se lançam por sua vez um sobre o outro num movimento incessante e irreversível de territorialização, desterritorialização e reterritorialização. Ritornelo da escuta musical: músicas diferentes participam na configuração de escutas diferentes e escutas diferentes incidem na configuração de novas “musicalidades” — tomando emprestado este termo adorniano para designar a capacidade de “devir-musical”.

O ritornelo da vibração demarca o território do som. O curso desta desterritorialização da vibração flui no sentido de sua reterritorialização: primeiro, como conceito de som; segundo, usando o som na demarcação de territórios das linguagens sonoras como a música, a fala, os códigos sonoros; e ,num terceiro momento, retirando o som de seu território acústico para reterritorializá-lo na escritura. Note-se que a todo movimento de desterritorialização corresponde outro de territorialização: a vibração cria um novo território ao moldar o ouvido externo e interno e encontra outro território no pensamento, na forma de conceitos, perceptos e afectos. O ritornelo é justamente este movimento de territorialização [155] realizado por matérias de expressão num determinado sistema; ele está no modo de traçar um território através de “gestos territoriais” ou “paisagens territoriais”, como a criança que canta na noite, o acalanto

¹⁴ Ver: Cf. *Pli*, p. 27. A seguinte passagem descrita em *Mille Plateaux* é bastante clara como exemplo da idéia de ritornelo: “a teia de aranha impõe ao código deste animal seqüências do próprio código da mosca; diremos que a aranha tem uma mosca em mente, um ‘motivo’ de busca, um ‘ritornelo’ de mosca” (*op.cit.* p. 386).

materno, ou ainda os cantos específicos de cada pássaro (cantos de acasalamento e de demarcação de territórios).¹⁵

A partir do que foi colocado acima é possível considerar que o ouvinte não é mais concebível como aquele observador passivo que recebe a composição com seus significados e aspectos (qualidades sonoras) fixos os quais ele deve traduzir. Os signos musicais não existem se não forem construídos pelo ouvinte. É o ouvinte quem compõe o que ouve, mesmo que não se aperceba disto. Não existe um mundo exterior, anterior, ele precisa ser configurado pelo observador. E, mesmo onde haja predominância de um hábito, ou mesmo do senso comum, a singularidade de cada ouvinte configurará um conhecimento musical distinto.

A composição só se realiza com a escuta (seja ela ao vivo, escuta interior, leitura analítica da partitura, etc.) e esta relação está não só relacionada ao objeto sonoro e ao observador mas também ao meio ambiente que os componentes deste sistema permitem: limites e especificidades do aparelho receptor (o ouvido, no caso), condições de reprodução do espaço físico (índices de ressonância e reverberação), conhecimentos anteriores relativos à composição, conhecimentos referentes ao compositor, afeições pessoais a sons específicos, etc.¹⁶ Aparentemente estamos diante de uma solução já bastante comum. Porém, o que queremos dizer aqui é que, o ouvinte não fecha um elo comunicativo com o objeto sonoro. O ouvinte literalmente constrói o que ouve, é ele quem [156] compõe. O objeto sonoro apenas dispara, ele não determina este processo cognitivo.

Se “só existe aquilo que podemos ver” basta virarmos as costas ou fechar um livro para que um quadro ou um romance deixem de existir, só restando aquilo que foi

¹⁵ Cf. *MP*, pp. 368-371, 382, 397.

¹⁶ Sobre a noção de meio ambiente que estamos empregando aqui é importante notar que faz parte deste ambiente não só o espaço físico, mas também aqueles elementos constituintes da linguagem do observador. “Desde que existimos na linguagem, o domínio do discurso que geramos se torna parte de nosso domínio de existência e constitui-se parte do ambiente no qual conservamos identidade e adaptação” (Maturana/Varela. *op.cit.*, p. 234).

construído no pensamento como sendo a pintura ou o romance; um fato efêmero e que se transforma com a primeira frase que busque reconstituir aquelas imagens e sensações que o contato “físico” permitiu.¹⁷ A existência de um objeto de observação não é assim exclusiva ou dependente da simples materialidade deste objeto e dos órgãos de sentido do observador, mas sim da ação deste observador frente ao objeto. É esta ação que entenderemos aqui por territorialização e desterritorialização na escuta, lembrando ainda que os pontos de referência para esta ação não estão nem fora do sujeito receptor, nem sequer dentro dele, mas são dependentes de todos os componentes do sistema cognitivo.

*
* *

Antes de prosseguirmos, retomaremos alguns pontos desenvolvidos até aqui, principalmente a idéia de que o objeto da escuta é a própria escuta: escuta ontológica. Em vias da configuração daquilo que entendemos por “objeto sonoro” (dentro da definição adotada por P. Schaeffer) desfilam duas séries: a série da vibração do ar, com sua multiplicidade material inabarcável, e a série da máquina de captação sonora que pode se apresentar na forma de ouvido, pele, gravador analógico ou digital, sonógrafo, etc. Não há aquilo que conhecemos por som neste ponto e sim a possibilidade deste. O sujeito ainda não existe, ele é pura matéria em vibração e assim sendo se confunde com o objeto. Falamos então num objeto que imprime uma marca no sujeito, marca esta que se relaciona ao objeto por causalidade, contigüidade ou por semelhança. Não diferindo de uma fita magnética, o sujeito é uma massa argilosa sobre a qual é imprimida a marca do objeto. De um modo [157] geral é esta a idéia de cognição feita pelo do empirismo.¹⁸

Estando o sujeito na condição de um aparelho receptor comum como um gravador, não é difícil notar que a marca não corresponde ao objeto por completo. Por um

¹⁷ *Idem*, p. 242.

¹⁸ Cf. *DR*, p. 147.

lado entram em jogo as limitações do aparelho de captação. Por outro lado, entram as condições em que a matéria em vibração se deu; limitações do meio ambiente. É para compensar os pequenos progressos e fracassos da atividade “real” que o sujeito passa de passivo para ativo concebendo o que Bergson chamou de “objeto virtual”. O objeto virtual é um “trapo do passado”, uma experiência reconstituída e que como tal afeta o objeto real.¹⁹ A voz grave que ouvimos num aparelho de telefone, o qual filtrou tanto os resíduos graves quanto parciais agudos que a caracterizavam como grave, é reconstituída pela escuta; uma pulsação contínua subitamente interrompida perdura na forma de uma ressonância naquele que a ouve.

Se observarmos bem esta idéia de objeto virtual veremos que este não corresponde ao puro devaneio, como proposto pelo idealismo. O objeto virtual não é uma construção desvinculada do real, nem sequer constitui-se numa oposição ao objeto real. Como observa Gilles Deleuze, o virtual é a projeção de uma estrutura a qual vem a ser também real. A observação de Deleuze deixa claro que o virtual é apenas um dos aspectos da realidade, ele tem por tarefa resolver um problema proposto pela sensação e é o problema quem orienta as soluções. O virtual busca compensar a percepção material abrindo um leque de objetos possíveis. Porém, ele não torna real todos objetos possíveis, somente alguns objetos possíveis tornam-se reais à semelhança com um suposto objeto real. Mas quem determina o objeto material, o objeto real? O que garante que as projeções estruturais do objeto virtual confirmam a eficácia à cognição do objeto material?²⁰

[158] O que se nota é que, se o virtual é um dos aspectos da realidade, um outro aspecto vem contrapor-se a ele, e este aspecto, configurado na sensação material, é a “atualização do objeto” — o objeto atual.²¹ Na atualização do objeto todos os possíveis

¹⁹ Cf. *DR*, pp.170-173.

²⁰ Na análise de *Études Transcendantales* retornaremos à idéia de objeto real, buscando uma música que permita a compossibilidade de realizadades dispartadas de objetos.

²¹ Cf. *DR*, p. 339-341.

objetos virtuais estão presentes, criando assim linhas divergentes que correspondam, “sem semelhança”, à multiplicidade de objetos virtuais: a *intensidade* própria da sensação. Nestes termos, atualizar é um ato de criação e diferenciação não só na resolução de um problema cognitivo, mas na criação do próprio problema que ele busca solucionar. Deleuze chama este processo de atualização de “teoria da gênese” onde são consideradas duas séries paralelas de acontecimentos, uma dos acontecimentos reais e outra dos virtuais ou ideais. O que determina a atualização é então a intensidade dos disparates, a intensidade de heterogeneidade entre as duas séries, tornando singular o objeto atual.²²

Voltando assim ao nosso objeto, um som não é aquilo que impacta nossos ouvidos, nem aquilo que projetamos ou idealizamos. Ele não é configurado por suas qualidades ou quantidades extensivas isoladas. O som é aquilo que se atualiza como som, mesmo que não seja produzido por ondas sonoras ou percebido auditivamente. Ou, como diz Deleuze em *Diferença e Repetição*,

“o organismo nada seria se não fosse a solução de um problema e, também, cada um de seus órgãos diferenciados, tal como o olho que resolve um *problema* de luz; mas nada nele, nenhum órgão, seria diferenciado sem o meio interior dotado de uma eficácia geral ou de um poder integrante de regulação” (*op.cit.* p. 339)

— é o que se dá quando um problema sonoro é resolvido por outra faculdade que não a audição.

*
* *

²² Cf. *DR*, pp. 335-339, 391; Machado, *op.cit.*, p. 157-158

[159] Não sendo o material o centro de atenção de nossa percepção, nem sequer a garantia de existência de um objeto de arte, pois esta existência material é efêmera, sobre o que se dá então a escuta musical ou mesmo a análise musical? Tanto a escuta quando a análise se dão como registros de perceptos e afectos, seja nos limites da palavra ou da metalinguagem, seja na própria sensação. Em *O que é a filosofia?* Deleuze e Guattari propõem que a arte teria na sensação o seu carácter ontológico, desviando-se do campo outrora limitado à idéia e à matéria.²³ O que salienta-se aqui é que *a sensação implica na idéia e na matéria*, mas a ultrapassando; ou melhor *a sensação não subtrai ou substitui termos ou faculdades perceptivas, mas sim as envolve*. É deste modo que podemos pensar em uma sensação do conceito nas figuras estéticas, ou ainda num conceito da sensação, tanto quanto podemos pensar num material que entre na sensação, um “devir-conceitual” e um “devir-sensível”: no primeiro *um acontecimento comum evita, desvia-se do que é*, no segundo o acontecimento é *“o ato pelo qual algo ou alguém não pára de “devir-outro” (continuando a ser o que é)”* (*op.cit.*, p. 229-230).²⁴

No “devir-sensível” é a matéria que se torna expressiva, como nas orquestrações de Berlioz e Debussy, Varèse e a música concreta, e posteriormente a música eletroacústica com a constituição de um plano sonoro da composição (cf. *op.cit.* p. 251-254). Para o [160] “devir-conceitual”, Deleuze e Guattari falam de um refinamento da

²³ No primeiro capítulo vimos a questão da idéia e da matéria associadas com escutas dirigidas na “escuta estruturalista”, tal qual a denomina K. Stockhausen ao analisar o seu *Klavierstück IV* no artigo “Composition par Groupe” (Cf. Stockhausen, Karlheinz. "Momentform", "Composition par groupes: Klavierstück I", in: *Contrechamps*, nº 9. Paris: l'Age d'homme.1988) e na escuta “material” do som, como aludiram J.Cage e posteriormente o minimalismo (Cf. Cage, John. *A year from monday*. Connecticut: Wesleyan Univ. Press, p. 95-99; Reich, Steve. *Écrits et entretiens sur la musique*. Trad. B. Reynaud. Paris: Bourgois.1981).

²⁴ Em *Kafka*, Deleuze e Guattari analisam o grito da ratazana Josephina, no conto “Josephina, a Cantora”, de Kafka, como exemplo do acontecimento que se desvia do que é para se tornar uma singularidade, um fato expressivo. O seu cantar é nada mais do que um grito que se torna musical. Um grito que se torna uma máquina de cantar. A mesma idéia é também notada pelos autores em *O Processo* onde Kafka relata que o grito do comissário “não parecia vir de um homem, mas de uma máquina de sofrer” (Cf. *op.cit.*, p. 11-12). São acontecimentos comuns que esquivam o que são como o devir-cor de um som, ou ainda o devir-pássaro na música de Messiaen (Cf.*MP*, pp. 367-380) ou o devir-canção do choro e do grito humanos em Billy Holiday.

sensação na sua desmaterialização pela arte abstrata, que lança a sensação sobre um plano arquitetônico de composição (plano formal como os designavam os compositores estruturalistas).²⁵

Nos dois extremos o que se tem é o movimento de desterritorialização. A voz, cujo território é a boca, se desterritorializa uma vez sobre uma máquina, um instrumento, outra vez sobre um significado lingüístico e “arquitetônico”;²⁶ e o jogo do compositor é criar tais devires. Mas é importante lembrar que todo movimento de desterritorialização corresponde a um de reterritorialização. É o que se vê no resgate de uma escuta que se queira próxima à concretude, à materialidade do objeto, como o fez Pierre Schaeffer ao propor o “objeto-sonoro”, a “escuta reduzida” e a “acusmática”, ou ainda as músicas de ênfases texturais e espectrais. Porém, uma vez desterritorializado não há como retornar ao exato ponto de origem. Uma vez transposto o ténue limite que separa o plano sonoro de plano de composição e este do plano conceitual, o retorno só se dá como “diferente”: “eterno retorno do diferente”.²⁷ Ao invés de uma volta ao som “puro”, desterritorializando tais sons do território dos símbolos ou dos indicadores estruturais, o que se tem agora é um simulacro de som “puro” e não mais o ponto de onde se supunha ter saído.

A rede de interrelações entre esses planos é complexa, a ponto de podermos pensar numa desterritorialização da audição pelo tato, um “devir-tato” da escuta, ou ainda num “devir-sonoro” do tato. É o que Mireille Buydens chama por “música háptica”. A idéia de espaço háptico é desenvolvida em *Bacon, Logique de la Sensation* e em *Mille Plateaux*. O termo “háptico” foi desenvolvido primeiramente nos estudos sobre estética

²⁵ Esta designação de “compositores estruturalistas” tem sido utilizada por diversos estudiosos da música do séc.XX, associada à prática composicional da escola de Darmstadt, representada sobretudo por K. Stockhausen, P. Boulez e L. Berio (Cf. Dalhaus, Carl. “La crise de l’experimentation”, in: *Contrechamps*, n° 3. Paris: L’Age d’Homme, 1984).

²⁶ *MP*, p. 371; *Kafka*, pp. 30-32.

²⁷ Cf. *MP*, pp. 371, 635.

de Aloïs Riegl em *Spätrömische* [161] *Kunstindustrie*. Não satisfeito com os limites do termo *tactische*, Riegl cunhou este termo para falar da taticidade da visão. Deleuze toma este termo e o expande, para ele, no espaço háptico os órgãos de sentido não se opõem uns aos outros, mas deixam supor que tenham funções que transbordem os limites que comumente lhes são atribuídas.²⁸

Assim, o “ouvido” pode distinguir a forma das ondas em *La Mer* de Debussy, as cores com os “acordes coloridos” de Messiaen,²⁹ tatear as texturas sonoras como nas composições de Ligeti, ou ainda entrecruzar sentidos diferentes. Distinguiremos assim três espaços hápticos: a textura ou “devir-táctil” da escuta; a figura ou “devir-arquitetônico” e visual; e, o gesto ou “devir-símbolo”. Em cada um desses devires sensíveis da escuta musical, um ritornelo — motivico, rítmico, textural —, demarca um território, tornando expressiva e singular a escuta e não o som em si. Desta forma não se trata de distinguirmos categorias do objeto, mas, como diz Ferneyhough, as categorias do “modo como o fenômeno musical se dá no pensamento”. Compreende-se assim que a escuta é uma repetição não apenas do som no observador, mas do som e do pensamento sonoro: não existe o som sem que este seja configurado pelo ato de escuta, que chamamos aqui provisoriamente por pensamento sonoro e esta configuração só se torna possível quando da singularidade da escuta, quando da presença da diferença na percepção. Queremos dizer com isso que não basta colocar alguém diante de uma onda sonora, mesmo que esta provenha de uma *Sinfonia* de Beethoven, para que se dê a escuta musical. A escuta constrói-se junto com o próprio objeto percebido no movimento de territorialização, desterritorialização e reterritorialização que caracterizam a repetição, o ritornelo da coisa sobre o pensamento e vice-versa. Não podemos mais nos contentar em afirmar que existam no sujeito formas *a priori* cuja coerência com os dados brutos

²⁸ Cf. Buydens, Mireille. *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: J.Vrin. 1990, p. 140; Bacon, p.99; *MP*, p. 614-seqs.

²⁹ Messiaen, Olivier. *Musique et couleur: nouveaux entretiens avec Claude Samuel*. Paris: Pierre Belfond. 1986, p. 39.

provenientes do mundo é suficientemente verificada pela experiência pois “a gênese do pensamento se dá ao [162] mesmo tempo em que se realiza a gênese do objeto”.³⁰

*
* *

De um modo geral, o ato de configuração do objeto e do sujeito, o vir a ser, envolve o deslocamento de uma coisa em outra, ou para outra. O som que toma de impacto a percepção auditiva, como um bloco disforme, confuso, torna-se outro no exato instante em que se lança como bloco intensivo, ou mônada sonora, e ao mesmo tempo se deixa espalhar parte por parte, num plano extensivo. Não é difícil assim ver nas categorias delineadas por Ferneyhough a relação de cada uma delas com um nível, um plano de escuta distinto, mas que não nega nem supera os outros, apenas os envolve.

Se estamos dando uma maior atenção para a questão da desterritorialização é porque, como repetidamente propõe Deleuze, o foco da arte, e aqui especificamente o da composição musical, é o jogo de territorialização e desterritorialização. Cria-se um território para dele ser lançado fora, numa desterritorialização que se reterritorializa sobre um outro território. É isto que faz Schönberg ao traçar uma linha de fuga ao território da representação estabelecido durante os séculos de música tonal; ele tira a composição do território da representação para lançá-la sobre um plano de composição, um plano arquitetônico. Não muito diferente é a ação de Varèse que traça uma outra linha de fuga às representações da música tonal e atrai a escuta para o campo do “objeto sonoro”, das ressonâncias.³¹ Dentro dos limites de uma escuta este jogo também se faz na constante desterritorialização e reterritorialização que participa do “discurso” musical. Ao ouvinte

³⁰ G. Simondon, *apud* Alliez, Eric. *A Assinatura do Mundo*. Trad. Maria Helena Rouanet, "col. Trans". Rio de Janeiro: Editora 34. 1995, p. 52-53.

³¹ A idéia de desterritorialização na música de Schönberg, em Varèse, Luciano Berio e ainda nos compositores do romantismo como Chopin, Schumann e Liszt aparece em diversos textos escritos por Deleuze e Guattari: *Kafka*, p. 38; *MP*, p. 371, 379-380; *OQF?*, p. 245-146.

são apresentados [163] ritornelos que demarcam territórios. Esses territórios são instabilizados pelas linhas de fuga que emergem da sobreposição de outros territórios e demarcações — repetições gestuais, conceituais, as puras repetições da memória. E, por fim, atraem o ouvinte para outros territórios; os quais, também instáveis, se sobrepõem a outros criando novas linhas de desterritorialização e novos territórios. Constituem-se os “platôs”, a estratificação de planos de escuta contemporâneos uns aos outros, que se deixam entrecruzar a todo tempo. O ouvinte vagueia livremente entre escutas texturais, figurais e gestuais, passando por territórios que são o desdobramento infinitesimal de outros territórios.

Compõe-se assim o que em *Mille Plateaux* é chamado por ritornelo, elemento territorializante da música, implicando aí três potências: o percepto, o afecto e o conceito. Se pensarmos o percepto como blocos de sensação — texturas, mônadas indivisíveis -, o afecto como devir, dobras e desdobras de linhas e elementos diversos — a figura, o detalhe expressivo que se torna outro — e o conceito como aquele que se diz do acontecimento e não da coisa em si — um gesto expressivo e singular -, o ritornelo abriria a possibilidade de potencializar uma escuta instável. É o que se passa nos cantos de encantamento das culturas tradicionais. Os territórios são demarcados pelo ritornelo, mas cada um desses territórios se mune de um campo de força capaz de romper os limites de outros territórios desterritorializando a escuta.³²

Coincidentemente ou não, é este o enfoque que faz o compositor Brian Ferneyhough ao definir as três categorias da escuta e do fato musical: uma música que não se limite a um plano de escuta, que não torne o território habitual, mas que rompa totalmente com a estabilidade.³³ As categorias vistas como territórios com campos de força próprios deixam por sua vez transparecer a idéia de uma potencialidade de movimento tanto na escuta musical quanto na escritura composicional. É possível

³² *MP*, p. 171.

³³ Ver capítulo sobre *Études Transcendantes*.

entrever modos [164] distintos de sínteses do “objeto sonoro” e do “fato musical”; textura, figura e gesto estão ligados a modos distintos de escuta, que põem em jogo elementos heterogêneos e que subentendem envolvimentos diferentes.

Quando um objeto se lança sobre o sujeito não há necessariamente cognição. Como têm afirmado diversos autores seja na filosofia, seja na biologia, entre os cognitivistas ou mesmo entre neurologistas, não basta ter um órgão auditivo fisiologicamente em bom estado para que se “ouça” uma fonte sonora emitindo um som audível: a escuta constrói-se enquanto pensamento e como tal ela diz respeito não aos objetos, mas às ações efetivas no ato de cognição.³⁴ É comum estarmos mergulhados em meio a ruídos diversos, dos quais não nos damos conta exceto quando é disparada uma ação: o ruído forte de um carro que se aproxima e que só é ouvido no momento em que outros fatores o tornam expressivo, como o iminente risco de sobrevivência. A ação de retirar uma mera onda em vibração do território da ondulatória para reterritorializá-la no pensamento, na forma de sinal ou de código, é que corresponde à cognição deste objeto.

Seguindo nesta linha de pensamento, passaremos a seguir para uma leitura dos três espaços hapticos delineados acima, buscando suas pertinências na escuta musical. A textura e a nuance sonora como sensação inabarcável pela memória e pela representação; a figura como a escuta das relações e funções dos formantes da textura, ponto de referência para a memória na escuta; e o gesto como aquele que atribui aos sons (aos blocos texturais e figurações ritmico-melódicas) uma rede complexa de significados: mecanismo de desterritorialização das sensações e das funções em conceitos.³⁵ Após uma leitura da textura, da figura e do gesto como [165] componentes de um percurso de desterritorialização, veremos também que existe um mecanismo de desterritorialização dentro de cada um desses espaços, os quais delineam tempos de escuta distintos. Para esta

³⁴ Ver especificamente, Maturana/ Varela. *op.cit.*, p. 244.

³⁵ Em *O que é a Filosofia?* Deleuze e Guattari associam os conceitos à forma de pensar da filosofia, os funtivos às ciências e as sensações e afectos às artes. Sobre a desterritorialização do símbolo, acordo coletivo, e sua relação com a semiótica de C.S.Peirce, ver *MP*, pp. 177, 177n.

leitura tomaremos por base a idéia de sínteses do tempo estudadas por Deleuze em *Diferença e Repetição*. Desta forma a passagem de um espaço a outro corresponde a uma mudança de tempo. Em cada um dos espaços nota-se um delinear-se do tempo: primeiro como sucessão de presentes contraídos; segundo como tempo cronológico no qual existe um presente que sucede a um passado, e que pode ser reconstituído pela memória; e por fim como tempo fora dos eixos, um tempo liberado dos acontecimentos, síntese estática do tempo.³⁶

a textura

A escuta textural se dá no terreno da mônada indivisível, suas dobras são infindáveis, e sua totalidade inabarcável; de um certo modo, estamos entre a constatação e a não constatação do som. Estamos entre os “espaços surdos” — o do som do carro que não era percebido — e as dobras irrepitíveis do som, sendo que a cada nova escuta destacam-se diferentes dobras. Até certo ponto a escuta textural guarda a idéia da inabarcabilidade das nuances do espectro sonoro, ela se nutre dessas dobras imperceptíveis, dos “espaços surdos” internos ao som. São espaços que, embora aparentemente inaudíveis, tem a potencialidade de transformar a textura, de compor novas dobras para uma escuta que se volte para tal profundidade. É neste sentido que Ferneyhough nos fala da textura como “o substrato estocástico irreduzível da música, a pré-condição mínima para que haja qualquer diferenciação potencial pertinente”.³⁷

Por textura podemos entender ainda a sensação produzida pela configuração e pelo dinamismo dos elementos presentes num determinado fluxo sonoro. Quanto a essas definições, é pertinente aqui o uso que Deleuze faz desse termo em *Le Pli*, onde [166]

³⁶ *DR*, p. 128-159.

³⁷ Ferneyhough, Brian. "Shattering the vessels of received wisdom — conversation with James Boros", in: *Perspectives of new music*. Seattle: Univ. of Washington. 1990, p. 23.

relaciona a textura à resistência dos materiais. Fazendo uma leitura da noção de textura de Leibniz, Deleuze fala dela como o resultado da maneira na qual uma matéria se dobra internamente (cf. *op.cit.*, p. 51). A maior ou menor dureza do material estaria no seu grau de permeabilidade frente aos seus formantes, suas dobras. Uma textura musical pode assim ser qualificada como densa ou rarefeita, tanto vertical (densidade de eventos num mesmo instante) como horizontalmente (frequência de eventos concentrados num determinado período), ou ainda ser lida a partir do perfil de seu envelope.

Sendo irreduzível, a textura pode ser vista como o primeiro elemento da percepção musical, e por conseguinte o último, ou melhor, o resultado da sobreposição de elementos numa composição musical. Para que se entenda a escuta textural é necessário afastar-se da idéia de escuta melódica, onde entram em ação diversos fatores de memória e reconhecimento. Daí o fato de a percepção textural ser mais clara em tramas sonoras polifônicas de grande complexidade onde a atenção, mesmo se fixando sobre fragmentos melódicos, não consegue abranger a completude da passagem. Tal qual a cor e a temperatura, a textura é intensiva; não há como dividir ou subtrair de uma textura sem que ela mude de natureza. Sendo intensiva e indivisível podemos dizer que ela não é uma qualidade, nem uma quantidade extensiva: nenhuma de suas partes “preexiste à divisão e nenhuma parte guarda a mesma natureza ao dividir-se”.³⁸ Nas quantidades extensivas existe uma equivalência das partes com o todo que se divide — é o caso das formas musicais, dos períodos de uma frase melódica. O aspecto intensivo da escuta textural fica claro quando notamos que ela é definida não pela diferença de grau de uma escuta a outra, mas pela diferença de natureza: ao deslocar um elemento, ao subtrair algo da textura, ela não se torna uma variação do modelo original, mas simplesmente muda de natureza, se transforma noutra textura. Isto é bastante diferente dos deslocamentos sofridos pelas melodias e os períodos musicais para resul-[167]-tarem em variações que são a extensão de um modelo original. A escuta textural, longe de ser uma escuta que

³⁸ *DR*, pp. 379-380.

submete a diferença a classes e gêneros, é uma escuta que se torna singular e irrepetível à medida que se constrói. Como para a intensidade: “ela não pode ser sentida (do ponto de vista do exercício empírico) e... ao mesmo tempo, só pode ser sentida (do ponto de vista do exercício transcendental)”.³⁹

a figura

Embora inabarcável, a fragilidade da textura é significativa. Basta buscarmos penetrar as suas dobras e descrever os seus formantes para deixarmos o terreno da escuta textural e sermos atraídos pela figura: a escuta dos detalhes, das funções de cada elemento, ou ainda do modo como ressoam uns nos outros. Neste momento digamos que é o sujeito que se lança sobre o objeto, ou melhor dentro do objeto, conferindo uma lógica interna e externa ao objeto a partir de seus formantes. Esta é a escuta que propõe Stockhausen em *Stimmung*, fazendo com que os menores elementos, os formantes espectrais das vogais, venham a ressoar na estrutura do acorde da peça e vice-versa, uma composição que nos faz oscilar entre a escuta textural e a figural.

Ferneyhough define a figura como sendo o “elemento da significação musical composto inteiramente de detalhes definidos por sua disposição num determinado contexto”. Como bem coloca o compositor, tais detalhes são definidos por sua posição dentro da composição, não há um significado *a priori*, mas uma significância que se dá no devir musical e da escuta. Porém nem sempre as dobras internas da composição musical tiveram este caráter ontogênico de uma construção interna que se dá no curso da composição e da escuta e onde consideram-se também as mudanças [168] estruturais sem que com isso a organização da unidade seja desfeita.⁴⁰ Se tomarmos a música tonal e

³⁹ DR, p. 377.

⁴⁰ Entenda-se por ontogenia “a história das mudanças estruturais de uma unidade sem que a organização desta unidade se perca” (Maturana/Varela, *op.cit.*, p. 74).

atonal de tradição frásica, as dobras internas reproduzem em escalas proporcionais os detalhes da superfície. Existe nesses casos uma unidade central que determina as dobras significantes e insignificantes e é propriedade da figura manter esta unidade: ela deixa de ser singular para se tornar genérica, ela não afirma a diferença mas a similaridade. É o que falamos no primeiro capítulo com relação às variações melódicas e motívicas, elas espelham um jogo de diferenciação que não é o da diferença singular, mas o da diferença genérica, e que chamaremos aqui por “figuração”.

A determinação *a priori* de significados e expressividade fixa as figuras dentro de um sistema e bloqueia as linhas de fuga ao conduzir a escuta passo a passo: não é dado esquecer o tema, nem os motivos, pois é neles que se fundam cada variação e desenvolvimento, e é deles que decorrem e se referem cada uma das figuras. É esta escuta que enfocamos no primeiro e no segundo capítulos com relação à composição serial quando falamos de uma escuta estrutural.

Deixando este papel de “figuração”, a figura vista com base e sua potencia de desdobramento — suas dobras exógenas e endógenas —, volta-se para o que enfocamos neste estudo como sendo a escuta das multiplicidades, a escuta norteada pela diferença singular, que se deixa levar pelas cadeias disparatadas e heterogêneas dos signos como é possível notar a partir da idéia de dobras desenvolvida por Deleuze em *Le Pli* (*op.cit.*, p. 8 e 11). Sobre o modo como as dobras se interrelacionam, Deleuze nos fala de um envelope de aderência e adesão. Neste envelope as dobras ressoam umas nas outras, opondo-se assim a um envelope de coerência ou coesão (*op.cit.*, p. 31). É isto que notamos, por exemplo, nos grandes *tutti* de pássaros presentes nas obras de Messiaen: a cada momento a não-linearidade da escuta é enfatizada; uma escuta nômade das figuras na qual não se faz entender uma coerência [169] entre cada canto de pássaro, entre cada estrato sonoro, mas sim a aderência e adesão de um canto aos outros.

o gesto

Na definição dada por Ferneyhough ele propõe o gesto como aquele elemento que se atém às “referências hierárquicas específicas de sistemas e convenções simbólicas”.⁴¹ Esta leitura qualifica o gesto como representação, repetição negativa: ele substitui um fato por um conceito, que torna desnecessária suas nuances sonoras. Daí podermos transcrever melodias de uma peça orquestral clássica ou romântica para um piano solo, ou vice-versa mantendo intactos o sentido simbólico dos sons, mesmo que mudem espectros harmônicos e relações texturais.⁴² O gesto não sobrevive do detalhe, das nuances do som, mas sim daquilo que nele é habitual e comum. Ele em nada muda se a fonte receptora é defeituosa e permanece o mesmo até quando reproduzido num rádio de pilhas de baixa qualidade. O sujeito contempla o objeto a partir de seus dados genéricos, enfraquecendo as dobras singulares da textura, da figura, e até mesmo do próprio gesto.⁴³

Este gesto que está atado ao hábito é exatamente aquele que veio à tona na música da Nova Simplicidade e da Nova Consonância, tendências composicionais bastante difundidas nos anos 70 e 80. Nesta música o gestos habitual e já codificados aparece como um facilitador da escuta: próprio ao ouvinte que se deixa levar pelas águas mornas da facilidade dos problemas pré-solucionados. Um caso extremo desta simplificação que impõe uma escuta na contração de instantes, onde só o presente existe, pode ser visto [170] na música minimalista de Phillip Glass: “pode-se sem dúvida, conceber um eterno presente [...] basta fazer com que a contemplação se aplique sobre o infinito da sensação

⁴¹ Ferneyhough, Brian. "Le temps de la figure", in: *Entretemps*, nº 3. Paris: J.C.Lattès. 1987. p.128. Ver também: Ferneyhough, Brian. "Forme, figure, style — une évaluation intermédiaire", in: *Contrechamps*, nº 3. Paris: l'Age d'Homme.1984; Ferneyhough, Brian. "Shattering the vessels of received wisdom — conversation with James Boros", in: *Perspectives of new music*. Seattle: Univ. of Washington .1990. p. 23.

⁴² O mesmo não seria possível para um ouvinte do renascimento, por exemplo. A instrumentação deste período segue uma forte simbologia, como é magistralmente realizado no *Orfeu* de Claudio Monteverdi. E, alterar tal instrumentação é no mínimo desconsiderar esse caráter da composição.

⁴³ Cf. *DR*, pp.133-135.

de instantes”.⁴⁴ Repete-se para não esquecer, como observamos no primeiro capítulo, porém as margens intransponíveis, a falta de um território fértil além dos limites desta repetição, e da presença obsessiva condena a contemplação à incessante contração de instantes até que, como observa Deleuze, se instale a “fadiga”. Limite este que, se facilmente observável na música de Glass, ou nos compositores da Nova Simplicidade e da Nova Consonância, não é generalizável ao minimalismo como um todo. A música de Steve Reich e John Adams, por exemplo, deixa aberta a passagem para uma escuta textural bem como para uma escuta bastante complexa das figuras, deixando a escuta ir para além da melodia modal com ritmos habituais.⁴⁵

textura e tempo

Se num primeiro momento vimos a textura como mônada indivisível, que se dava apenas num presente efêmero, num segundo momento temos que a textura também pode gerar marcas no tempo e tornar-se referencial como uma figura. Este tipo de síntese ativa da textura pode ser observável em *Atmospheres* e em outras composições de G.Ligeti. Nessas composições as regiões de valência⁴⁶ de uma determinada textura são bruscamente interrompidas ao serem intercaladas com outras texturas. São cortes bruscos no desenvolvimento, fazendo com que aquele aspecto de “presente puro” em que o ouvinte permanecia dentro de um *continuum*, seja ultrapassado com a presença de pontos de referência [171] que indicam a passagem do tempo. Poderíamos ainda dizer que nestes momentos blocos de tempo liso, não cronológico, são interrompidos por blocos de tempo

⁴⁴ *idem.*, p. 138.

⁴⁵ Ver no primeiro Capítulo referências à composição de Reich e seus procedimentos de fase e defasagem.

⁴⁶ A valência é um espaço sonoro multi-dimensional. Suas componentes como frequências, coordenadas temporais e espaciais atuam como coordenadas de um espaço sonoro (Cf. Meyer-Eppler, Werner. "Static and psychologic problems of sound", in: *Die Reihe*, nº 1. Londres/Viena: Universal Edition. 1955, p. 58).

estriado, cronológico.⁴⁷ O tempo cronológico, subdividindo o espaço, fixa pontos que reanimam as marcas de passado reativadas pela memória. Mas as marcas ainda estão dentro de uma memória passiva, e tendo em vista a complexidade da textura elas só serão ativadas na memória nos caso de reencontro.⁴⁸ A trama sonora não dispõe elementos figurais memorizáveis que possam ser reativados para comparação ao longo da escuta (exceto, é claro, no exato momento do contraste entre as texturas).

Num terceiro momento, a falta de referencialidade da textura, mais do que uma sucessão de presentes contraídos num presente que passa, potencializa-se no que Deleuze chama de “tempo fora dos eixos”: o tempo flutuante. Não é possível repetir para não esquecer, pois não é possível repetir as nuances, sejam materiais ou mnemônicas; e são justamente estas nuances que polarizam a textura numa escuta musical. A escuta textural não se dá na superfície do som, mas sim no desdobramento das dobras endógenas e exógenas que recobrem a textura, num mergulho cuja principal característica é a irreversibilidade: ouvidas as entranhas do som não é mais possível se ouvir o som como se ouvia antes. Se algo retorna nesta escuta, não é nem a matéria, nem a sua representação, mas sim a potência de gerar diferenças. Neste terceiro momento é a escuta da diferença que se atualiza sobre a própria escuta e sobre o ouvinte.

[172] O paralelo que fazemos aqui é com a idéia de uma terceira síntese do tempo apresentada por Deleuze em *Diferença e Repetição*. Ele a apresenta como a síntese do tempo vazio, onde a “ordem formal e estática rigorosa [...] a correlação de Eros [da primeira síntese] e de Mnemosina [da segunda síntese] é substituída pela de um eu narcísico sem memória...”, na qual “o tempo está libertado dos acontecimentos que compunham seu conteúdo” (*op.cit.* p.155). O tempo não está subordinado ao movimento, é o próprio tempo quem se desenrola, ao invés de alguma coisa desenrolar-se nele, o que

⁴⁷ Sobre a contraposição entre “liso” e “estriado”, ver Boulez, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. Paris: Ed. Gonthier. 1963, pp. 93-100. Ver também *MP*, pp. 320, 522 seqs.

constitui-se numa ordem formal, num conjunto e numa série, vazios: “pouco importa que o próprio acontecimento tenha se realizado ou não, que a ação já tenha sido praticada ou não; não é segundo este critério empírico que o passado, o presente e o futuro se distribuem” (*op.cit.*, pp.156-157).⁴⁹

Vista assim, a instabilidade da textura está diretamente relacionada à existência de uma escuta das nuances, das dobras da textura. Um espaço onde a materialidade do som, a transformação linear de dados materiais, não são relevantes: o que conta são os dados da sensação, como diz Proust, “irredutíveis a qualquer outra forma de impressões”. O fato é que a escuta textural tal qual a propôs G. Ligeti em suas obras de *Glissandi* às *Dez peças para quinteto de sopros* e ao *Concerto de câmara*, é facilmente relacionada com a qualidade do material e sua variabilidade. A escuta desenrola-se então num plano extensivo, visto que é desviada das nuances locais,⁵⁰ [173] das micro-percepções presentes numa escuta intensiva. Ao invés disto, a escuta textural na terceira síntese não se refere ao material ou à qualidade do material, mas ao devir expressivo do material: o território que a escuta demarca com seu ritornelo.⁵¹ Ao compor suas texturas, Ligeti realiza este ritornelo que desterritorializa a escuta motívica, tanto do tonalismo quanto do serialismo e se lança sobre o território da qualidade sonora. Mas, não se trata da qualidade sonora em si, e sim do devir expressivo desta qualidade ao voltar a escuta sobre

⁴⁸ Em *Diferença e Repetição*, Deleuze distingue duas memórias: uma memória ativa, a reconhecimento, e uma memória passiva, a reminiscência. Sobre a música ele observa, porém, que aí ocorre um outro tipo de memória passiva, que só é ativada pelo reencontro direto (*DR*, p. 168 e *MP*, p. 364, nota 71).

⁴⁹ Retornaremos diversas vezes a esta idéia principalmente na análise de obras do compositor Olivier Messiaen na Parte II desta tese. Com respeito a obra de Messiaen o próprio Deleuze realça a presença do tempo flutuante, uma “música flutuante” onde o objeto não mais o som ou sua qualidade, mas as diferenças de velocidade e de dinâmica que as nuances permitem: uma composição que se liga a uma escuta livre dos acontecimentos.

⁵⁰ A importância da nuance como elemento diferenciador, é observada por Jean-François Lyotard em “Dieu et la marionnette”. A idéia da nuance permite ultrapassar a idéia do tempo mesurável (da segunda síntese) refluindo para o tempo sem medida de tempo vazio, ou nas palavras de Lyotard, o tempo de duração flexível (Lyotard, J-François. *l'Inhumain, causeries sur le temps*. Paris: Galilée. 1988, p.167) e sendo de caráter intensivo e não extensivo, ela “desencoraja e torna desesperado qualquer corte exato” (*op.cit.*, p.152).

⁵¹ Cf. *OQF?*, pp. 215-217; *MP*, p. 397.

o som: não basta um “belo colorido orquestral” para demarcar o território da escuta da nuance sonora, mas sim um ritornelo que o torne, como se põe em *Mille Plateaux*, “auto-objetivo” — que “encontre uma objetividade no território que demarca”.⁵²

figura e tempo

Relembrando, ao criar pontos de referência no espaço e no tempo, a escuta figural introduz a memória na escuta musical. Ao contrário da textura, que é inabarcável, a figura, embora também inesgotável, como colocamos acima, fixa pontos no passado, elementos que enquadram funcionalmente outros elementos da composição musical: as figurações melódicas, rítmicas, e harmônicas, e a funcionalidade de cada um desses elementos. Se a inabarcabilidade da textura exigia que fosse reiterada para ser capaz de permanecer, a especificidade e a referencialidade da figura põe de lado tal necessidade, pois entra em jogo a memória. Ela contrapõe um passado a um presente que passa, e tanto é dado ao presente se fazer passado quanto ao passado se pôr no presente. Ao de-[174]-marcar momentos funcionalmente significativos num discurso a figura fundamenta a existência do passado.

Desta forma, o tempo que era visto numa primeira síntese como a *contração* de instantes condicionada pelo presente (empírica), agora é dimensionado como o *encaixe* de presentes que passam: o encaixe dos pontos de referência e das funções referenciais de cada figura. Desterritorialização do “presente vivo” — primeira síntese do tempo — num “passado puro” ou como “presente que passa”. É esta a grande desterritorialização desesperada de Swann com relação à frase melódica da *Sonata para violino e piano* do compositor Vinteuil, em *No caminho de Swann*, como exemplificam Deleuze e Guattari:

⁵² Cf. *MP*, pp. 390-391, 397.

da escuta do objeto-musical à reminiscência do “passado puro” da imagem de Odette.⁵³ Subsiste a analogia de um momento a outro mas a coexistência e a ressonância de séries disparatadas, uma série do presente puro sobre outra do passado puro e ainda sobre uma do presente que passa tornam também a memória um terreno movediço.⁵⁴

O que se coloca aqui é a presença de duas sínteses distintas da memória: uma síntese passiva e outra ativa: a memória involuntária da reminiscência e a memória voluntária. A primeira Deleuze chama de síntese transcendental, e diz respeito ao passado do ponto de vista da contemporaneidade (o passado que é contemporâneo ao presente que o passado foi), da coexistência (do passado com novo presente em relação ao qual ele agora é passado), e da preexistência (o elemento puro do passado que preexiste ao presente que passa). Corresponde esta noção ao que Xenakis [175] chamou de *hors-temps*. A contemporaneidade, a coexistência e a preexistência dos modos na escuta de uma obra modal, ou ainda, na música tonal, a preexistência da tonalidade, do acorde de tônica, e de toda uma série de funções tonais, à escuta de um acorde isolado. Não é necessária a tônica, pois a dominante do novo presente representa a própria tônica. É nesta primeira síntese transcendental, síntese passiva da memória, que repousa a própria escuta funcional de estrutura arborescente, onde os elementos se relacionam de maneira fixa uns com os outros numa seqüência hierárquica.⁵⁵

Se a síntese passiva da memória pode ser tida como uma síntese transcendental, o que se tem na síntese ativa da memória é uma síntese empírica. Na síntese ativa é o presente que é representado sob o aspecto da reprodução de um antigo presente (rememoração e memória) e ainda pela reflexão de novo presente (reconhecimento e

⁵³ *MP*, pp. 332-333. Ver também as passagens referidas em Prout, Marcel. *Em busca do Tempo Perdido*, “No Caminho de Swann”. Trad. Mario Quintana. Rio: editora Globo. 1980. pp. 178-179 e 286-287.

⁵⁴ No primeiro e no segunda capítulo falamos da repetição-que-não-deixa-esquecer da música minimalista. Falávamos de uma primeira repetição. Deleuze a chama de repetição do hábito, síntese passiva e empírica. Indo para além desse esquecimento é que falamos da música serial e da relação de funcionalidade entre seus elementos formais: uma música do não-esquecimento. Criando pontos de referência no passado, criando “antigos presentes” que se deixam representar no novo presente, o esquecimento é vencido; porém, como salienta Deleuze, ele é apenas empiricamente vencido (Cf. *DR*, p. 149).

entendimento). É o terreno do associacionismo tal qual o define Bergson em *Matéria e Memória*.⁵⁶ No âmbito da escuta e também da escritura musical esta memória voluntária, onde o passado representa o presente que o reflete, se aproxima à concepção de uma escuta estrutural tal como defendia Stockhausen em suas análises dos *Klavierstueck I-IV* ou ainda, na música tonal como falamos acima, a própria forma de variações, em que toda variação, por mais distante que seja, sempre será representada pelo tema original — hierarquia que Beethoven, por exemplo, já questionava em suas *Variações sobre Valsa de Diabelli*.

[176] gesto e tempo

Do mesmo modo que textura e figura tanto se disseram numa terceira síntese quanto numa primeira, o mesmo pode se dizer do gesto, incluindo-se facilmente neste caso uma aproximação também à segunda síntese do tempo. Com isto, não nos limitamos a uma escuta do gesto como hábito. O gesto não vem necessariamente definido de antemão por um contrato coletivo, ele pode ser o resultado de uma confluência de outros signos que determinem aquilo que em Proust aparece como reminiscência, ou ainda ter o seu significado coletivo desconstruído e desfeito ao longo de uma escuta. O primeiro caso tem um paralelo no que Boulez chama de “fixos”; a escuta do gesto para além dos limites da memória como representação. Os fixos são gestos sonoros que afloram e uma estrutura funda ou um envelope que isole um grupo de elementos constitutivos da estrutura. Eles se

⁵⁵ Cf. *DR*, p.143-145.

⁵⁶ Bergson via o associacionismo como um princípio que pretendia todo estado psicológico como elemento simples e estável, onde a imagem rememorada é uma imagem pronta. O tempo nesta concepção é para ele nada mais do que a justaposição constante de elementos inertes (Cf. Bergson, Henry. *Matéria e Memória*. S.Paulo: Martins Fontes. 1990, p. 110-111). Ver também a crítica tecida por Varela ao moderno associacionismo difundido mais recentemente entre pesquisadores das Ciências Cognitivas (Varela, Francisco. “Abordagens à ciência e tecnologia da cognição”, in: *Ciência e Cultura*, vol. 40, nº 5, maio. S. Paulo: SBPC.1988, pp. 464-465).

forçam à percepção, tornando instantânea a variação ou a disseminação vista a sua não permanência: os fixos não se definem com relação a identidade de um elemento que se repete, mas por uma “qualidade comum” a elementos que não seriam repetidos sem a qualidade de identificar a variação como variação e o diferente como diferente.⁵⁷

O segundo caso é o da torção do gesto, ou ainda dos gestos ambíguos, atestado pela presença de ironia numa representação que se faz e se refaz diferente a cada momento. Em “As ironias de Beethoven”, numa breve análise da sonata “A Tempestade” (op.31, nº2), Arthur Nestrovski dá um exemplo desta torção do gesto. No seu artigo ele mostra como o arpejo do início do primeiro movimento desta sonata, se insinua primeiro como acorde da tonalidade principal, depois como um acorde de dominante, para finalmente se revelar como parte do primeiro tema. Um outro exemplo dado no mesmo artigo, é o das notas reiteradas na *Sétima Sinfonia* e na *Sonata op.111*: apresentadas como um recitativo, ou como uma suspensão harmônica, elas pouco a pouco conduzem [113] a escuta para uma escuta da nuance sonora — elas refere ao canto, passando por um momento de pura funcionalidade harmônica, para no fim se lançar como “objeto sonoro”.⁵⁸ Tais torções do gesto equivalem ao que, em *Diferença e Repetição*, Deleuze chama de uma representação aberta, representação vazia, que não se define por sua materialidade mas por seus disfarces (*op.cit*, p. 202-205). A ironia e o humor revertem a lei. Ela transgride a lei não por contraposição ou por contradição, mas por exceção, “manifestando sempre uma singularidade contra as particularidades submetidas à lei...” (p. 27).

Chegamos aqui a uma ontologia do gesto: cada gesto remetendo a outro gesto que lhe torça o significado e que o percorra por suas dobras endógenas. Esta idéia de dobra, que focalizamos tanto na textura, quanto na figura e no gesto, descreve o que podemos chamar de uma escuta nômade, na qual os territórios de escuta são incessantemente

⁵⁷ Cf. Boulez, apud *BPT*, p. 99b e 100a.

⁵⁸ Nestrovski, Arthur. “As ironias de Beethoven”, in: *Cadernos de Estudos: Análise Musical*, nº 8/9. S.Paulo: Atravéz. 1996, p. 133.

desterritorializados. Sobre tais pequenas dobras, Deleuze nota que elas compõem micro-percepções que põem a macro-percepção em constante desequilíbrio. Elas comporiam uma “trama de estruturas intercalável, a qual detonaria e permitiria a transição irregular de uma percepção à outra: da sensação de fome à satisfação...”.⁵⁹ Essas pequenas dobras formam séries de percepções, séries definidas pelas diferenças entre cada dobra que as compõem. As séries são heterogêneas, e se articulam por ressonância umas às outras.⁶⁰ O que podemos notar é que as séries de dobras não correspondem a uma seqüência de pontos de vista de um mesmo objeto, como notamos nas variações clássicas. As séries de dobras, séries de micro-percepções correspondem às configurações (ou atualizações) de um objeto. São constituídas de experiências sensoriais simultâneas e divergentes, da intuição e do pensamento, que se cruzam, ora ressoando umas nas outras, ora se justapondo. Deleuze acrescenta aqui a noção de “sombrio precursor” que aflora em ressonâncias de séries diferentes fazendo, na forma pura do tempo, [178] com que coexista o antes e o depois.⁶¹ Seria este o ponto do eterno retorno do diferente, onde só retornam as metamorfoses, as intensidades puras, tornando cada instante em singularidade. A “diferença como ser do sensível”, aquilo que só pode ser sentido e não representado.⁶²

*
* *

À guisa de conclusão deste capítulo introduziremos aqui, junto à idéia de uma escuta ontológica, a da escuta como organismo autopoietico: uma escuta que se produz continuamente a si mesma em indivíduos distintos. Neste terreno não viria ao caso a

⁵⁹ *Pli*, pp. 114-116.

⁶⁰ Cf. *DR*, 1968, 197-198.

⁶¹ Cf. *idem*, 206-207

⁶² sobre “sombrio precursor”, ver: *DR*, pp.206-207. Ver também pp. 81-85, 107, sobre “diferença como ser do sensível”.

capacidade auditiva ou as qualidades da fonte sonora, mas sim a capacidade e efetividade autopoietica da escuta. A capacidade de criar os problemas e de configurar soluções cognitivas que permitiram, ao longo da história das escutas humanas, que uma escuta melódica aparecesse e fosse posteriormente ampliada numa escuta de acordes, ou ainda numa escuta textural. Capacidade de novamente desterritorializar um objeto tornado senso-comum reconfigurando o próprio objeto sem a necessidade de alterações estruturais dos mecanismos de audição.

Existem ainda outros fatores que nos fazem pensar na escuta como uma organização autopoietica. Como a definem Varela e Maturana, em toda unidade autopoietica “o ser e o fazer” são inseparáveis.⁶³ No nosso caso isto significa que não há “objeto sonoro” sem um ouvinte, ou um organismo que o configure como tal. Nesta inseparabilidade, o “objeto sonoro” passa a ser uma variável dependente de outra variável heterogênea — o observador —, não sendo difícil supor com isso a heterogeneidade que compõe a autopoiesis da escuta musical.

[179] Deste modo, vale concluir este capítulo ressaltando alguns pontos:

a) O “objeto sonoro”, tal qual o definiu Pierre Schaeffer, é instável se considerado como configuração, e inatingível se considerado como “puro estágio material”, questão que o próprio Schaeffer já entrevia quando comenta a posição do físico-acústico frente ao seu objeto;

b) Embora dispostos numa seqüência histórica na música do séc. XX, a textura, a figura e o gesto não são unidades estanques, relacionáveis apenas hierarquicamente segundo algum critério geral de importância. Vistas como territórios da escuta, elas são contemporâneas e coexistentes se envolvendo umas às outras;

c) A escuta é instável e múltipla. A cada momento novos territórios de escuta são configurados em paralelo. Tece-se uma espécie de rede complexa em que qualquer ponto

⁶³ Maturana/Varela. *op.cit.*, p.43.

de qualquer território toca qualquer ponto de qualquer outro território. É o que Deleuze e Guattari chamam por “rizoma”;

d) Às categorias da escuta definidas pela textura, pela figura e pelo gesto, correspondem síntese distintas do tempo. Assim, cada categoria comporta uma ou mais sínteses do tempo tornando específica cada escuta que delas se fizer. É neste sentido que afirmamos que o que torna uma textura específica não é o material que a compõe mas sim a escuta que objeto, observador e meio se permitem.

A idéia que predomina nos quatro itens acima é a de uma escuta múltipla e intensiva, a qual buscaremos tornar mais clara na segunda parte da tese com o recurso da análise de obras específicas dos compositores Olivier Messiaen e Brian Ferneyhough.

[183]
Messiaen
repetição irregular,
o tempo fora dos eixos

Em seu *Traitée de rythme, de couleur, et d'ornithologie* Olivier Messiaen apresenta a música como sendo *a arte do tempo*: ela delinea o tempo. Ou, como diz Deleuze a este respeito: “fazer do som o artifício que torna o tempo sensível [...] , organizar o material para captar as forças do tempo e torná-las sonoras: este é o projeto de Messiaen”.¹

Sempre que pensamos no tempo nos voltamos para aquilo que o preenche; o tempo determinado pelo movimento de algum objeto que ele envolve. Compreendemos também a forma do tempo, suas unidades e relações cronológicas. Mas o que veremos em Messiaen é “o tempo como força, o tempo ele mesmo”, ou como diz a fórmula proustiana

¹ Deleuze, Gilles. "Boulez, Proust e le Temps", in: *Eclats/Boulez*. Paris: Centre Pompidou. 1986, p. 100 (BPT).

constantemente citada por Deleuze: “um pouco de tempo em estado puro”.² Como nos propõe Deleuze, a questão não reside no que preenche o tempo, mas no tempo em si, em suas linhas de força. E é isto que vemos surgir na composição musical do Ocidente desde Beethoven, com a fragmentação dos formantes da composição [184] musical em parâmetros distintos, e com a construção de um tempo flutuante resultante de um “acordo discordante” entre tais parâmetros.³ Beethoven promove tais momentos quando submete o habito à ruptura, quando submete a resolução do acorde de dominante *forte* sobre um acorde resolutivo *piano*; ou quando tira o trinado do seus papéis tradicionais de prolongar notas e reforçar encadeamentos harmônicos, para torná-lo objeto sonoro de timbre singular; ou ainda, mais uma vez, quando faz ouvir o silêncio pelo simples gesto de oitavar uma seqüência melódica proporcionando um contraponto entre o silêncio da região abandonada com o som da nova região. É o que Deleuze nota, a partir de Kant, como sendo aquele ponto em que as faculdades se opõem de tal maneira que uma força a outra ao seu limite, mas a outra reage de modo que emane “uma inspiração que ela não teria sido capaz de gerar sozinha” (p. 49).⁴

Para Messiaen esta questão reside em ver o homem entre a duração infinitamente longa do tempo das estrelas e das montanhas e o infinitamente curto de tempo dos insetos e dos átomos. A sua obra é um espelho deste jogo entre tempo e eternidade, duas medidas absolutamente diferentes entre as quais se posiciona o ser vivo.⁵ Uma forçando a outra ao seu limite, esta é a linha de força que Messiaen se vale para não mais preencher o tempo, mas para configurar aquilo que chamamos por “um pouco de tempo em estado puro”. Neste sentido o primeiro passo de Messiaen está em discernir, por um lado, o que é a

² Esta frase aparece em: *DR*, p. 203 e em *BPT*, p. 100.

³ Traduzimos *accord discordant* por acorde discordante, porém vale lembrar que quando Deleuze faz uso de tal fórmula ele alude também a idéia musical de “acorde destoante”.

⁴ Os exemplos citados de Beethoven podem ser observados respectivamente na *Sonata op. 57*, cp. 15-16 — resolução do acorde de DD sobre D; “Arietta” da *Sonata op. 111* e “variação III” das *33 Variações sobre tema de Diabelli*; *Sonata op. 31*. A este respeito ver: Boucourechliev, André. *Beethoven*. “col. Solfèges”. Paris: Seuil. 1977.

duração do infimamente [185] pequeno e do infinitamente grande e, por outro, o que cabe ao tempo, o que cabe à eternidade, e o que cabe à duração.

“O tempo é a medida do que é criado, e a eternidade é Deus Ele mesmo.” O tempo é divisível, a eternidade indivisível. Tais conclusões, que Messiaen faz a partir de uma leitura da *Suma Teológica* de Tomás de Aquino, tomaram diversas dimensões na música das vanguardas dos anos 50 e 60, sobretudo com a relação entre tempo liso e tempo estriado, tempo mensurável e tempo não-mensurável, trabalhada por Pierre Boulez em *Musique aujourd’hui*. Mas, mesmo tendo os conceitos de Boulez uma forte marca de Messiaen, na música de Messiaen tais questões tomam uma forma singular, que envolve a noção de Boulez, mas também apresenta um devir diferente daquele que se constituiu num instrumento da música serial e pós-serial.

“O tempo implica a sucessão do antes e do depois; o *aeuum* não tem antes nem depois, mas a condição da duração sucessiva pode lhe ser somada; a eternidade não tem a sucessão nem se submete a ela”.⁶ Eliminar a primazia do antes e do depois na escuta musical, constituir um fim do tempo em direção à eternidade na composição musical. Retirar a sucessão, qualquer idéia de sucessão, retirar o jogo de semelhanças que sobrevive no tempo, e se lançar num espaço sem começo nem fim, este é o caminho escolhido por Messiaen. Mas, o compositor lembra que ser sem fim e sem começo não é a principal prerrogativa da eternidade. A eternidade, não tendo antes nem depois, é o *espaço puro da simultaneidade* e é esta simultaneidade que encontramos nas obras de Messiaen, sobretudo naquelas que fazem um uso intenso de cantos de pássaros.

O percurso de Messiaen, neste sentido, é claro se tomamos por referência, entre outras obras, o seu *Quatuor pour la fin du temps*: trata-se de acabar com o tempo, o tempo mensurável do antes e do depois, o tempo da sucessão.

⁵ Tempo e Eternidade são tratados por Messiaen em seu *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. Paris: Leduc. 1992, p. 18-21; e por Gisèle Brelet citada em *MP*, p. 380.

⁶ Tomás de Aquino, *Suma Teológica*, art.5.

[186] Tanto o conceito de tempo quanto o de eternidade são permeados pelo de duração. Fundamentando seu pensamento na filosofia de Bergson, Messiaen vê a duração como um “dado imediato da consciência”. Define a duração como *flutuação de tempo e mudança de velocidade*, e neste sentido enfatiza a *duração heterogênea e indivisível*. Esta definição põe então de lado a sucessão de medidas cronológicas enfatizando a “sucessão de estados de consciência”, visto que esta é interna e não externa à experiência que o sujeito tem com o objeto. O tempo anteriormente visto como estruturado, abstrato, cronológico, distingue-se agora da duração vivida; um é o tempo homogêneo de partes idênticas e o outro a duração heterogênea que se dá por superposição de velocidades diferentes.

Aproximando este heterogêneo de uma possível estratégia composicional, Messiaen faz uma leitura de *Donnés Imediates* de Bergson que relaciona o heterogêneo com a pura duração — com a duração do vivido. Esta “heterogeneidade pura” resulta então da sucessão de mudanças qualitativas que se fundem, se interpenetram, sem definir qualquer contorno preciso, sem nenhuma tendência a exteriorizar um termo com relação a outro como imperava nas relações de desenvolvimento, direcionalidade e hierarquia.⁷

Voltando agora nossa atenção para algumas composições de Messiaen, podemos associar esta idéia de “pura duração” ao que ouvimos quando somos atirados em meio à trama complexa de eventos em *Réveil des Oiseaux*, nas duas “Strophe” ou na “Épôde” de *Chronochromie*, na “Yamanaka Cadenza” de *Sept Haïkai*, ou em “Plusieurs Oiseaux des Arbres de Vie” de *Éclairs sur l’Au -Delà*.

O que notaremos é que para Messiaen não basta, no entanto, a dicotomização entre tempo e eternidade, mas ficar *entre* o tempo e a eternidade. E, com a idéia de “tempos superpostos” ele fala de três formas de percepção do tempo: 1) a que esquece os termos e considera apenas o todo; 2) a que separa os termos em partes discretas; 3) a que

⁷ Messiaen, *op.cit.*, p. 34.

liga os termos por meio da memória (p. 35). [187] Estas três formas entremeadas irão compôr aquilo que ele busca como uma escuta da “pura duração”.

Não se trata, assim, de fazer simplesmente o tempo parar, nem de simplesmente eliminar o tempo cronológico. Mas, de captar as forças do tempo para estabelecer a “duração pura”, a duração da eternidade. É o que vemos em seu *Quatuor pour la fin du temps*: logo ao primeiro movimento uma série de repetições irregulares, de permutações, aludem a um tempo cronológico local mas instável demais para se afirmar como tal, e que é lançado ao seu limite quando diante da diferença de velocidade entre as frase do violino, a longa frase de cinco notas permutadas do violoncelo, a irregularidade do canto do clarinete, e a combinação irracional de uma série de 17 durações com uma série de 29 acordes no piano. Existiria uma cronologia na série de acordes, o retorno ao primeiro acorde a cada repetição da série, mas esta cronologia é desfeita com o retorno sobre uma outra posição na série de durações.



Figura 1 - Seqüência de quarto alturas e seqüência de durações de quinze ataques repetidas e recombinadas visto suas dimensões diferentes na linha de violoncelo, em “Liturgie de Crystal” em *Quatuor pour la fin du temps* de Olivier Messiaen.

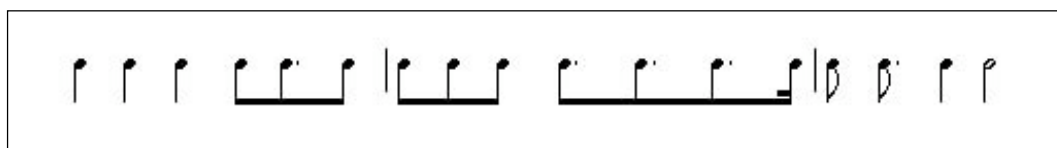


Figura 2 - Seqüência de 29 acordes, e seqüência de 17 impulsos (módulo de durações ou fragmento rítmico) do piano de “Liturgie de Crystal” de *Quatuor pour la fin du temps* de Olivier Messiaen.

destruir o tempo

Fazer soar *a arte do tempo* é para Messiaen ligar o trabalho do compositor a uma noção particular de ritmo. Desde *Technique de Mon Langage Musical* ele retoma esta relação entre melodia e ritmo, o que no *Traitée...* é apresentado como a “primazia do ritmo”: “A música é feita de sons? *Eu digo que não! Não, ela não é feita somente de sons*”; em parte ela é feita com sons “mas também e principalmente com *Durações, Arrebatamentos e Repousos, Acentuações, Intensi-[189]-dades e Densidades, Ataques e Timbres*, tudo aquilo que se agrupe sob um vocábulo geral: o *Ritmo*” (p. 40).

Sublinhando esta primazia do ritmo é importante lembrar, antes de mais nada, que a idéia de ritmo em Messiaen é diferente daquela que se constituiu em conceito fechado na tradição musical que antecedeu ao compositor. No senso comum o ritmo se traduz em células rítmicas, pequenas unidades repetíveis como sempre idênticas e relacionáveis por grau de analogia: o ritmo pulsante, o ritmo sincopado, o ritmo lento, os ritmos retrogradados. Em suma, uma sucessão de valores iguais. Messiaen desfila uma longa série de exemplos (indo de Bach a Prokoffiev, e ao *jazz*) sobre músicas consideradas rítmicas que para ele apenas “mergulham o ouvinte numa satisfação beata” pois “nada vem contrariar sua pulsação, sua respiração, seus batimentos cardíacos”.⁸ O ritmo para Messiaen é o reino da acentuação, como na música africana onde sobre um pulso regular alternam-se irregularmente uma série de acentuações, as quais se diferenciam pelo modo de ataque, pela duração da ressonância do som, pela sua posição sobre a pulsação, por micro-defasagens, e pela intensidade. E é isto que ele encontra em Mozart, em Beethoven, em Debussy, e sobretudo em Stravinsky: os artificios harmônicos em Mozart; os desenvolvimentos “por eliminação” em Beethoven; as durações irregulares em Debussy; e os “personagens rítmicos” em Stravinsky (cf. p.72-75)

⁸ Messiaen, Olivier. *Musique et couleur: nouveaux entretiens avec Claude Samuel*. Paris: Pierre Belfond. 1986, p. 72.

Messiaen compreende a repetição no ritmo, mas uma repetição que compreenda também a diferença: diferença no material e diferença de posição. A repetição põe em jogo a periodicidade, mas aquela “periodicidade das ondas do mar”, em que cada onda é diferente da antecedente e da subsequente. Repetição daquilo que é diferente a cada vez e que determina a fórmula de um tempo irreversível.⁹ O tempo é irreversível, ele se volta para o futuro; mas o tempo do qual fala Messiaen não é direcional. Quando fala de tempo Messiaen fala da “duração pura”, e esta é aquela em que se subentendem camadas de tempos irreversíveis, superposição de séries de repetição, o que o compositor busca ao [190]se valer de procedimentos técnicos que tornam instável e efêmero qualquer objeto sonoro ou musical.

Destruir o tempo é para Messiaen o mesmo que levar os sentidos aos seus limites, levar o ouvinte ao limite da percepção — aliás, ultrapassar esse limite. É neste sentido que ele cita uma passagem que descreve a experiência alucinógena da mescalina quando fala sobre ritmo e cor: “o cérebro surpreendido pela abundância de imagens que ele não tem o hábito de perceber em tamanha quantidade num mesmo tempo”.

As peças de Messiaen, posteriores a *Le Merle Noir* (1951) e *Réveil des Oiseaux* (1953) permitem esta experiência de levar as faculdades cognitivas ao limite em que “fervilham as diferenças”. A partir deste período, a obra de Messiaen vê surgir cada vez mais momentos de sobreposição: sobreposição de cantos de pássaros (de um mesmo continente ou de vários continentes), sobreposição de ritmos, sobreposição de “cores”.¹⁰ Com isto o compositor buscava um caminho para acabar com o tempo cronológico e direcional e estabelecer a duração da eternidade e do vivido, tecendo em sua música uma

⁹ Messiaen, Olivier. *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. Paris: Leduc. 1992, p. 34

¹⁰ Em diversas de suas obras — mais notadamente em *Couleurs de la Cité Céleste* — Messiaen anota ao lado de alguns acordes cores que ele “via” ao ouvi-los: uma audição colorida; resultado de uma “anastomose (linha de comunicação entre dois nervos) que liga certas células dos centros auditivo e visual” como relata o próprio compositor (cf. Messiaen, *op.cit.*, p. 66).

superfície que mergulha o ouvinte num devaneio de irregularidades métricas, onde o tempo é vago e ondulante.

Em seu livro *Technique de Mon Langage Musical* de 1944, Messiaen já anunciava o uso de muitos dos procedimentos fundamentais para a composição desta irregularidade. Nesta obra, que sobreviveu às transformações mais profundas da música do século XX,¹¹ [191] o autor, entre outras coisas, anunciava o abandono da idéia de unidade a partir de um só ponto gerador chamando atenção para as “relações entre materiais diversos” dentro de um mesmo enunciado musical. Em “Modes de valeurs et d'intensités”, um dos *Quatre études de rythme*, a unidade é realizada a partir da simultaneidade de acontecimentos diferentes: os seus “politempos” retirados da observação dos sons na natureza.¹² A atenção dada à heterogeneidade, à irregularidade, e às “impossibilidade” aparece, em *Technique de Mon Langage Musical* como um manifesto poético musical: a música como manifestação da alegria divina, e como tal, *manifestação da multiplicidade*.

o uso da repetição irregular como precursor sombrio

Como já vimos, a multiplicidade reflete a idéia de eternidade onde tudo é simultâneo, onde não há como determinar um começo e um fim. A música de Messiaen soa como grandes blocos de duração que foram recortados de uma outra dimensão sem fim nem começo.

Este aspecto ganha mais e mais força ao longo da produção musical de Messiaen. A cada nova peça, a simultaneidade de elementos heterogêneos é levado a um novo grau

¹¹ Não só a obra teórica de Messiaen sobreviveu por meio de seus alunos, como no Serialismo de Boulez ou na Música Espectral de Tristan Murail, mas podemos atualmente ver um uso cada vez mais acentuado de procedimentos que são reflexos dos demais jogos de permutação empregados por Messiaen. Mais adiante, no próximo capítulo, veremos a proximidade das técnicas de Messiaen com as do compositor Brian Ferneyhough.

¹² Messiaen, Olivier. *Musique et couleur: nouveaux entretiens avec Claude*

de complexidade, refletindo a eternidade como o foco de sua composição. Para tal ele evita cada vez mais o que chama por “fator de coesão” como modo de garantir a eficácia da sobreposição de tempos traduzidos em polirritmia. Os fatores de coesão juntam os elementos, os termos, de um enunciado enfraquecendo a polirritmia. Como ele mesmo observa, “uma só voz isócrona é o suficiente para destruir todo um escalonamento de ritmos por mais livres e diversos que sejam”. Afora o isocronismo, são também fatores de coesão a semelhança timbrística, a tonalidade, a unidade de registro, a unidade de tempo, o unísono de durações, a unidade de intensidade e a unidade de ataque.¹³ É assim que vemos os pedais rítmicos serem tratados, a cada vez, com menor poder [192] de coesão. Podemos notar tal fato ao ouvirmos, por exemplo, *Oiseaux Exotiques* e a “Yamanaka Cadenza” de *Sept Haïkai*. Na primeira os cantos de pássaros sobrepostos têm por resultante uma pulsação que delimita um ciclo de figuras rítmicas, já na segunda não há nada que determine a unidade dos cantos de pássaros sobrepostos a não ser sua conjunção no tempo e no espaço acústico.

Messiaen nota o fator de coesão, sua relevância como fator que impede a polirritmia, mas não o evita totalmente. Assim, em diversos momentos de suas peças é este fator de coesão que faz com que a escuta se volte para um ou outro termo: um elemento rebatido isocronamente, uma repetição estrita, uma frase mais forte, um timbre cortante. Esta unidade localizada é no entanto de curta permanência, o que faz com que a escuta logo retorne ao informe, ao puro fluxo e flutuação de *tempi*.

Se o fator de coesão é evitado, ou se quando é utilizado é apenas como modo de tornar o tempo ainda mais instável, delineando um tempo não mensurável, como Messiaen junta os elementos de suas composições? O que garante que elas não se tornem um devaneio das sensações sem qualquer “espessura”? Podemos pensar aqui, a partir de Deleuze, que Messiaen faz uso das idéias de *coexistência* e de *ressonância*. Em *Le Pli*

Samuel. Paris: Pierre Belfond. 1986, p. 87.

¹³ Messiaen, Olivier. *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. Paris: Leduc. 1992, p. 30.

Deleuze propõe a idéia de ressonância em contraposição à de coesão (p. 31). Deste modo, ressonância e coexistência constituem-se num tipo de “precursor sombrio”.

Em *Technique de Mon Langage Musical* Messiaen já apresentava aqueles procedimentos técnicos que lhe garantiriam um “precursor sombrio”, um certo grau de aderência, de ressonância aos elementos que articula em suas obras. São procedimentos que transitam entre a repetição e a diferenciação.¹⁴ No seu instrumental compo- [193]-sicional, a repetição aparece de maneiras diversas mas geralmente relacionada a práticas musicais do passado, sempre distante geográfica e historicamente: a repetição na música hindu, no cantochão, nos cantos de pássaros, na prática ocidental do passado. A repetição é vista como um instrumento que torna visível a diferença, esta sim o centro do pensamento de Messiaen. A diferença, a diversidade e por fim a multiplicidade nortearam seu pensamento composicional, buscando uma música rítmica no sentido mais amplo do termo: “uma música que despreze a repetição, a quadratura e as subdivisões iguais, e que se inspire na soma dos movimentos da natureza, movimento das durações livres e desiguais” (p. 71). A repetição a qual Messiaen descarta aqui é aquela que se baseia no retorno do mesmo, do sempre idêntico, mas uma concessão é aberta a este princípio: a “repetição polivalente” encontrável no *Sacre* de Stravinsky, onde uma superfície ondulante, de durações desiguais se sobrepõe a uma de durações iguais. *A repetição que torna visível a diferença* (cf. p. 76-77).

[194]

¹⁴No primeiro capítulo da tese apresentamos a contraposição de uma diferença de natureza a uma diferença de graus. O aspecto abordado aqui, sobre os procedimentos empregados por Messiaen é aquele relativo ao emprego de diferenciação de grau, embora com fortes implicações na diferenciação de natureza (sobre diferença de natureza e diferença de grau, cf. *DR*, p. 381).

Un peu vif $\text{♩} = 112$

Aoji

Nojiko

Kuro tsugumi

Mejiro

1 Iwahibari

* Binzu

Kibitaki

4

8

1 Un peu vif $\text{♩} = 112$

San kô chô

Ôruri

ppf

o (pour a)

1

pp

Figura 3: Início de “Yamanaka Cadenza” de *Sept Haikai*. Note-se que na sobreposição dos cantos de pássaros e dos ritmos não retrogradáveis (percussão — três pentagramas inferiores), não existe um pedal rítmico claro. Porém, as notas mais agudas, e penetrantes, do Kibitaki, marcam um pulso constante, embora efêmero.

Copyright 1966 by Alphonse leduc, Paris. Reprodução autorizada.

Os procedimentos composicionais apresentados em *Technique de Mon Langage Musical* são, praticamente todos, baseados em repetições que compreendem a diferença: (a) para as durações, o valor acrescentado, os ritmos aumentados ou diminuídos, os ritmos não retrogradáveis, o pedal rítmico; (b) para as construções melódicas, a eliminação de notas, a intersversão, as mudanças de registro; (c) e, para as construções verticais, as notas acrescentadas, o efeito vitral, os acordes coloridos. Nas obras posteriores ao *Technique*, Messiaen acrescenta outros modos de uso da repetição, como as “permutações simétricas”, um caso particular de intersversão.

A intersversão, como Messiaen chama a permutação, guarda uma forte ligação com a idéia de um tempo sem início ou fim, afora sua potencialidade em gerar estruturas diferentes a partir de um ponto qualquer sem fazer deste ponto um referencial. No que se refere ao parâmetro da altura, as intersversões se mostram como um procedimento bastante diferente daqueles da tonalidade, do modo, ou mesmo da série. Ao contrário destes, as intersversões [195] não deixam transparecer o ponto de onde se originam, são como um recorte num grande quadro de possibilidades. Deste modo, elas apontam sempre para o futuro, estão sempre em pleno devir, sem remeter ao passado; sem favorecer qualquer idéia de um tempo que se volte sobre si mesmo, pois a ordem original que gerou a primeira intersversão é irrelevante para a escuta. Do mesmo modo, no âmbito das durações, a ordem cromática (fusa a fusa) de trinta e duas durações permutadas em *Chronochromie* é irrelevante para a escuta da obra.

É interessante notar que diversos pássaros fazem uso de desenvolvimentos melódicos por intersversões. É o caso da “Fauvette à lunettes” (*Sylvia conspicillata*) citada por François-Bernard Mâche no seu estudo para uma zoomusicologia em *Musique-Mythe-Nature*. O canto deste pássaro é a recombinação ininterrupta de uma longa série de sons complexos que os ornitólogos chamam de “fonemas”.¹⁵ Mas nem só os fonemas são

¹⁵ Mâche, F.- Bernard. *Musique, mythe, nature ou les Dauphins d'Arion*. Paris:

permutados, as mudanças de registro, alternâncias de formas de ataque (*modes de jeu*) e as articulações repetitivas marcadas por diferenciação também o são. São modos de permutação não apenas de alturas, mas também e sobretudo de cores sonoras. Messiaen as trabalha quando trata cada nota do canto de um pássaro que ele ouve como um complexo timbrístico, como blocos de alturas permutados — como no caso do Sabiá-coleira utilizado em *Couleurs de la Cité Céleste*, no *Troupiale* de Baltimore em *Oiseaux Exotiques*, ou na longa transformação que sofre o canto do Pássaro-lira em “L’Oiseau Lyre et la Ville-fiancée”, terceira parte de *Éclairs sur l’Au-Delà*. Mais especificamente, a idéia de permutações no âmbito das alturas será trabalhada por Messiaen no que ele chamou por “efeito vitral” e que corresponde à mudança de posição das notas [196] que compõem um acorde, mudando deste modo o colorido do acorde a cada permutação das posições na estrutura vertical.



Figura 4 - Seqüência silábica, com distinção tímbrica de cada sílaba e uso de efeito vitral para um canto de “Troupiale de Baltimore” compasso 12, cifra 6 de *Oiseaux Exotiques*.

Klincksieck. 1986, pp. 85-87. Em sue artigo "Oiseaux-nature, Messiaen, musique", o compositor Gilles Tremblay faz uma apresentação de diversos modos de tratamento da questão silábica do canto dos pássaros na música de Messiaen.

Entre as permutações e interversões destacam-se as “permutações simétricas”. E esta é a ordem rítmica que Messiaen ressalta: a ordem das interversões de durações. A partir de um simples princípio de repetição e diferenciação o compositor consegue gerar grandes complexos rítmicos, como os que realiza em *Chronochromie* e posteriormente em “Les Élus marqués du sceau” em *Éclairs sur l’Au-Delà*. Dada uma seqüência de durações básicas, sem seguir uma ordem cromática, associa-se uma seqüência numérica crescente. Uma nova seqüência surge após os valores da seqüência irregular serem substituídos pelo número ao qual foram associados. Por exemplo:

1 4 6 3 7 5 9 8 2
(1 2 3 4 5 6 7 8 9) = 1 3 5 6 9 7 2 8 4
(1 2 3 4 5 6 7 8 9) = 1 6 7 5 2 9 8 3 etc.

[197] Em *Chronochromie* Messiaen realiza permutações utilizando-se de uma série de trinta e duas durações de valores diferentes. Os valores excessivamente longos de parte das durações, e o cruzamento de três camadas de permutação nas cordas irá favorecer ainda mais a escuta de um tempo fluido. Sobre este pedal rítmico um outro evento virá se acrescentar: os cantos de pássaros, trabalhados num sistema de permutação e transformação bem mais complexo. Juntos, esses dois eventos e ainda a percussão que reforça algumas notas dos acordes das cordas determinarão uma textura heterogênea e instável tendo em vista a ocorrência dos eventos, o grau de permanência dos objetos e o colorido sonoro. Ainda resultando deste procedimento, os cantos de pássaros trabalhados como linhas individuais que apenas coexistem, abrem lugar para uma textura que ora é densa ora rarefeita, ora é marcada por alturas congeladas, ora por rasgos escalares, sem qualquer espécie de determinante linear ou direcional para o ouvinte. Finalmente o corte no desenvolvimento, atestando que toda aquela seqüência não passou de um recorte

ínfimo num universo de possibilidades matemáticas. Esta mesma idéia aparece anteriormente no *Quatuor*: o primeiro movimento é apenas parte de uma série de repetições que ainda estariam por vir, até que a série de acordes do piano voltasse a sua primeira posição na série de durações.

Com todo este instrumental, Messiaen compõe em suas obras grandes e complexas texturas que deixam, em meio à diversidade, transparecer o jogo subjacente de repetições. Nas composições que fazem uso extremo dos cantos de pássaros como *Oiseaux Exotiques*, *Chronochromie*, *Reveil des Oiseaux*, *Les Couleurs de la Cité Céleste*, *Sept Haïkai*, o compositor utiliza os modos de repetição delimitando espaços, linhas de desenvolvimentos individuais. Cada linha segue um processo de desenvolvimento individual, que casualmente se cruza com o percurso de outras linhas. Os cantos de pássaros e os ritmos desiguais são sobrepostos constantemente gerando um contraponto complexo e por vezes denso.¹⁶ Algumas passagens particularmente são o retrato de [198] uma agitação turbulenta de pequenas melodias repetidas mas sem regularidade nessas repetições.

Na escuta de heterofonias complexas, como as de *Chronochromie*, sobressaem alguns breves “ritornelos”. Voltamos à idéia de eliminar os fatores de coesão permanentes e estáveis. Não há um ponto de referência, como um princípio temático ou harmônico, que sirva como um *cantus firmus* em *off*. Tal como o compositor observou, na natureza os pequenos ritornelos delimitam os territórios de cada “pássaro”, idéia utilizada em *Reveil des Oiseaux*, na “Épôde” de *Chronochromie* ou na “Yamanaka Cadenza” de *Sept Haïkai*. Certos cantos sobressaem, visto o seu potencial de coesão, enquanto outros submergem em meio ao emaranhado de eventos. Os pontos emergentes se tornam singularidades que só serão repetidas numa repetição que se faça diferente, e constituem assim referências incertas para a escuta. Em meio à profusão melódica e a incerteza da permanência de cada objeto, Messiaen constrói uma amálgama geral com o uso de pedais

¹⁶ Ver Messiaen, Olivier. *Technique de mon langage musical*. Paris: Leduc. 1944, p. 14 seqs.

rítmicos, acrescentando também a percussão metálica em *Sept Haïkai*, ou a ressonância longínqua das cordas e da percussão nas “Strophes I e II” de *Chronochromie*.¹⁷

É interessante notar que a escuta musical geralmente norteadas pelas relações figurais e gestuais, onde uma série de elementos é disposta numa sucessão de fatos conseqüentes entre si, é ultrapassada na obra de Messiaen sem deixar de lado figura ou o gesto. Mas, ainda assim, a geração de grandes e complexas texturas não tem nessas peças a intenção de uma resultante textural compacta e de escuta linear ou puramente textural, como encontramos em algumas obras texturais de Ligeti. A textura composta tem [199] característica singular e marcante, porém em Messiaen a característica de cada elemento determina uma textura vazada e permeável a esses pequenos detalhes; cada proto-melodia advinda dos cantos de pássaros se deixa entreouvir favorecendo m tipo de escuta nômade que percorre o espaço sonoro em todas suas dimensões. Esta permeabilidade se dá devido à curta duração dos cantos — sua não permanência — e também por sua caracterização melódica: saltos intervalares (sétimas, e nonas, maiores e menores) ou rasgos escalares (varreduras dos modos empregados na composição do canto de cada pássaro).¹⁸

[200]

¹⁷ Outro exemplo desta aplicação, em “Les Élus marqués du sceau”, utiliza duas camadas de interversões — cantos de pássaros e ritmos —, porém, afora a amálgama de acordes gerada pelas cordas é acrescentada uma melodia de longa permanência a cargo de dois clarinetes — uma melodia que se compõe lentamente por adição: no início o ouvinte parece perdido em meio à profusão de cantos de pássaros realizados pelas madeiras e percussão metálica, mas lentamente a frase de longa permanência dos clarinetes se estabelece.

¹⁸ A permeabilidade de uma textura depende diretamente das características dos elementos melódicos envolvidos. Ver: Ligeti, G. “Waldlungen der musicalishen form”. Die Reihe, vol. 7. Viena: Universal Editions. 1958.

The image displays a complex musical score for measures 25 and 26 of the 'Strophe I' from Olivier Messiaen's 'Chronochromie'. The score is arranged in three systems, each containing five staves. The top two systems feature melodic lines for various instruments, with the piccolo flute line in the second system of the first system showing a 'factor of cohesion' (fator de coesão). The bottom system is dominated by percussive elements, including gongs, bells, and Chinese cymbals, which are played in conjunction with rare chords on the strings. The notation is dense and intricate, reflecting the irregular and non-linear time signature characteristic of Messiaen's style.

Figura 5 - compassos 25 e 26 da “Strophe I” de *Chronochromie*. Veja-se o aparecimento de um “fator de coesão”, na linha da flauta piccolo, em meio a uma trama de linhas melódicas direcionais e estacionárias; a percussão (gongos, sinos e pratos chineses) conjugadas aos “acordes raros” das cordas.

Pode-se dizer que nas obras de Messiaen que se valem de grande heterofonias, a escuta corresponderia à idéia de leitura cartográfica tratada por Deleuze e Guattari em *Mille Plateaux*: a cada momento tem-se um conjunto de elementos de acesso individual. Como numa carta geográfica, qualquer ponto é uma porta de entrada e não há relação entre os pontos a não ser por sua proximidade espacial — ou temporal. Com esse jogo de superposição, Messiaen molda o tempo da escuta musical: ora os cantos estão distantes uns dos outros, ora estão próximos, gerando um complexo textural inabarcável de um só lance.

música e tempo

O tempo como “pura duração”, como “fluxo e velocidade”, aparentemente imperceptível, intocável, é o objeto composicional de Messiaen; ele procura evidenciar este tempo tornando-o sonoro. A sua idéia de delinear e colorir o tempo a cada novo instante é transparente em toda a sua obra, feito que realiza sobretudo em *Chronochromie*, cujo título reflete exatamente esta preocupação. Todos os seus procedimentos são, nesta e em outras peças, instrumentos para manipular diretamente a duração: o modo como o [201] tempo passa, as síntese do tempo realizadas na sensação, na percepção e no pensamento. Mas como manipular o tempo? Como determinar o tempo da escuta, ou ainda o tipo de síntese temporal no ouvinte? Como trabalhar diretamente sobre esta questão aparentemente tão subjetiva, sem cair na armadilha fácil de relacionar e subordinar o tempo à medida de movimento?

Não visando exatamente uma escuta dirigida, a primeira aproximação à questão do tempo na percepção musical está ligada aos modos como o tempo passa. No artigo “Stasis e Kinesis de l’énoncé musical...”, a musicóloga Ivanka Stoïanova nos mostra que a idéia mais comum sobre a presença do tempo, sobre a sensação do tempo — o “como o

tempo passa” -, é a de que este é determinado pelo movimento relativo às mudanças sofridas por um objeto numa determinada duração: um tempo que se subordina ao movimento.¹⁹

Em “...how time passes...” escrito em 1957, Stockhausen nota que a música é o espaço onde se realizam relações de ordem no tempo. E o tempo está associado às modificações no campo acústico. Deste modo transformações diferentes implicam em tempos diferentes. Sua leitura, assim como tantas outras, estuda o tempo como um resultado do objeto, e como determinado pela percepção. A percepção de que ele se vale é aquela que põe em relação um observador fixo e um objeto em transformação. Não há exatamente uma interação entre um e outro. O observador é passivo frente às transformações do objeto ativo. O observador, fixo, mede a duração do tempo decorrido das transformações do objeto móvel. Porém a percepção que se faz do objeto está ligada tanto ao objeto como também aos limites do aparelho medidor (os órgãos sensoriais). Como vimos no capítulo 4 da Parte I, a percepção de um objeto apresenta mais do que o objeto apenas; uma série de signos está conectada à esta percepção e vêm a tona junto com [202]a percepção do objeto. Além do que o objeto em si não é captado integralmente — o que se tem são visões disparatadas, mais ou menos mediadas pelo pensamento. Tanto o objeto determina o modo de percepção quanto a percepção determina o objeto.²⁰

Vale aqui nos atermos mais especificamente a essas passagens que compreendem *tutti* de cantos de pássaros e sobreposição de velocidades diferentes. Nesses *tutti* os cantos de pássaros aparecem como que espalhados ao acaso no tempo e no espaço. Não só cada canto de pássaro ocupa uma região da tessitura, como ainda, alguns cantos são

¹⁹ Stoianova, Ivanka. *Geste-texte-musique*. "Serie Estétique, col. 10.18". Paris: Union General d'Editions. 1978, pp. 35 seqs. Ver também Machado, Roberto. *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal. 1990, p. 104; *DR*, p. 155; Prigogine, Ilia e Stengers, Isabelle. *Entre le temps et l'éternité*. Paris: Fayard. 1988, p. 25-26, 191,192; Lyotard, J-François. *l'Inhumain, causeries sur le temps*. Paris: Galilée.1988, p. 171.

²⁰ Apenas para sermos mais enfáticos a este respeito, uma das rupturas acerca da relação sujeito-objeto introduzidas pela física quântica em 1925, é justamente a de que ocorre uma perturbação do objeto no ato do conhecimento (cf. Bernardes, Newton. “Ordem e desordem: uma avaliação da situação”, 39ª reunião da SBPC, in: *Ciência e Cultura*, vol. 40, nº 5, S. Paulo: SBPC. 1988, p. 474). Ver também Capítulo 4, Parte I.

trabalhados com base em saltos intervalares que distribuem a linha de um instrumento em diversos fragmentos timbristicamente distintos, quebrando com isto a coesão timbrística que garantiria uma escuta linear deste canto. Isto permite, por outro lado, que outras linhas melódicas, parasitas, surjam do cruzamento entre as linhas melódicas de um canto e outro, resultando em linhas bastante instáveis e irrepitíveis de escuta a escuta (vejam-se as Figuras 3, 5 e 6).²¹

A escuta de tais texturas exige uma intensa atividade de ligar e desligar elementos, fazendo com que cada pequeno termo atingido seja logo abandonado; um movimento por saltos incessantes que torna cada ponto num elemento singular, irrepitível. A percepção é incessantemente transportada para sínteses temporais diferentes: a síntese passiva do presente vivo onde se dá a sensação de pura diversidade do objeto; a síntese do passado “puro”, reconstruído pela memória, relacionando objetos sonoros; e a síntese da forma vazia do tempo, onde o tempo está livre dos acontecimentos. Isto faz com que entrecruzem-se três escutas distintas: a dos termos isolados; a dos pequenos traços de linearidade; e [203] aquela que põe em jogo elementos capturados pela memória.²²

Podemos falar então de uma escuta intensiva na qual cada ponto é uma singularidade que tem vida própria, e não extensiva, sucessiva, ou mensurável comum no que Stoianova chama por “narrativismo” musical — condução linear dos eventos e da relação entre eventos.²³ Em passagens como as de *Chronochromie* é como se a própria não-linearidade da percepção humana fosse reforçada. A cada momento uma infinidade de informações é enviada para o sistema nervoso central exigindo assim uma seleção de dados que emergirão em pensamento — não correspondendo esses dados à sua ordem de entrada, ou a uma hierarquia pré estabelecida, daí sua dimensão cartográfica.²⁴

²¹ Ver exemplo tirado da “Strophe I”.

²² Messiaen, Olivier. *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. Paris: Leduc. 1992, p. 35.

²³ Sobre narrativismo musical, ver: Stoianova, Ivanka. *Geste-texte-musique*. "Serie Esthétique, col. 10.18". Paris: Union General d'Éditions. 1978, p. 219.

²⁴ Laszlo, Erwin. “Signification et communication en musique”, in: *Contrechamps*, nº 10. Paris: l'Age d'Homme. 1989, pp. 109-110; *DR*, p. 117-121.

Reforçando um ponto que já tratamos acima, é também relevante o fato de que o “*style oiseaux*” faz uso constante de alturas que são congeladas sobre determinada oitava. Não só as notas aparecem a maior parte das vezes numa mesma oitava (exceto após uma série de transformações melódicas, às quais Messiaen chamava “frase comentário”), como algumas notas agudas, que podemos relacionar aos sons “optimais” de cada pássaro na natureza, sobressaem-se criando acentuações irregulares no envelope sonoro.²⁵ Elas constituem pequenos fatores de coesão, que são logo desfeitos pelo cruzamento entre linhas melódicas já timbristicamente fragmentadas, gerando uma série de distúrbios na coesão melódica e rítmica. É o caso de notas agudas repetidas do “Bruant jaune” ou da “Fauvette babillarde”, na “Èpode”, ou do “Mèsange charbonnière” da “Strophe I”; das frases bruscamente ascendentes ou descendentes das duas “Rousserolle verderolle” da “Strophe I” e dos “Kibitaki” da “Yamanaka Cadenza (*Sept Haikai*)”; das reite-[204]-rações em trêmulos dos “Troglodite de la Caroline” e “Alouette oreillard” no *tutti* de *Oiseaux Exotiques*.

Mas, até mesmo esses traço de permanência, aos quais se acrescentam as permutações simétricas da “Strophe I” de *Chronochromie* e as notas salientes dos cantos de pássaros, são imprevisíveis. Não há uma regularidade métrica ou qualquer outro traço de previsibilidade para a ocorrência desses elementos. Uma aparente regularidade pode ser atribuída às tais notas agudas e graves que, flexionando inícios e finais de frases, como que demarcam um espaço frequencial a ser preenchido. Dentro deste território demarcado pela ação de cada canto, chama a atenção o fato de que a coesão se desfaz com o cruzamento das linhas melódicas. Surgem assim diversas melodias parasitas que nunca retornam, o que compõe uma espécie de permutação frásica: um rizoma onde qualquer elemento se conecta a qualquer outro. Cruzamentos de frases que devêm novos núcleos motivicos — proto-melódicos-, que jamais retornam como tal, de escuta a escuta.

²⁵ Ver notas “optimais” nos cantos de “Kuro tsugumi” e “Kibitaki”; e a idéia de alturas congeladas sobre oitavas específicas nos cantos de “Aoji”, “Mejiro” e “Iwahibari”, no início de “Yamanaka Cadenza” (Figura 3).

Esta efervescência de frases efêmeras, de pequenas linhas, reforça a demarcação de planos de velocidades diferentes sobrepostos, ficando evidente que as frases compõem camadas superpostas e não fragmentos pontilhistas.



Figura 6 - Exemplos de “Fauvette babillarde” e de “Bruan jaune”, frases caracterizadas pela nota rebatida, que servem como fatores momentâneos de coesão. “Épôde” de *Chronochromie*, respectivamente, compassos, 32-33 e 36-37

[205]

The image displays a complex musical score for the piece "Oiseaux Exotiques" by Olivier Messiaen. The score is arranged in a multi-staff format, with various instruments and voices represented. The notation includes a wide range of rhythmic values, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The key signature is G major, and the time signature is 4/4. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the music is written in a clear, legible hand. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ppp* (pianississimo). The score includes various musical markings such as accents, slurs, and articulation marks. The bottom section of the score is labeled "Glyconique" and features a specific rhythmic pattern. The overall structure is highly detailed and reflects the intricate nature of Messiaen's composition.

Figura 7 - Passagem de *Oiseaux Exotiques*, onde destaca-se a frase, em “tremulo”, do “Troupiale de Baltimore”, à cargo do glockenspiel, em contraposição às frases difusas de “Shamas Indianos”.

Nesse sentido, Messiaen libera o tempo dos acontecimentos. A profusão de estratos temporais — de cantos de pássaro apresentados em “fases”²⁶ diferentes —, a heterogeneidade do material e a instabilidade dos eventos simples torna o tempo livre dos acontecimentos, i.e., livre da necessária constatação e mensurabilidade das mudanças sofridas pelas menores partículas desse acontecimento. A permanência de cada canto de pássaro é incerta, cada um deles pode desaparecer a qualquer momento sem deixar qualquer pista de sua existência, o que torna inócua qualquer tentativa de escuta motívica. Uma frase melódica não é decorrência direta de outra frase como nos sistemas de base motívica e construtiva. O elemento unificador, tão claro e fundamental na obra de Schönberg, Webern, no serialismo integral e posteriormente no minimalismo norte americano de Steve Reich, não ocupa aqui esta posição fundamental. O que une tudo é o espaço temporal e acústico onde coincidiram todos esses cantos de pássaros, acordes [206] “raros” e ritmos resultantes de permutações de trinta e dois valores, num mesmo momento.

Por outro lado, não é possível uma escuta plenamente conceitual do processo de transformação dos objetos; percebe-se o processo, mas ele não é representável por uma unidade métrica, ou por uma matriz melódico-harmônica que resolva o problema da previsibilidade, por exemplo. A escuta não é guiada como nas escutas narrativas. Esses momentos complexos das obras de Messiaen não apresentam um tema, um motivo, uma linha principal, mas apenas a complexidade da nuance sonora em incessante transformação interna, inabarcável. Se há uma repetição resultante desta complexidade, ela poderia ser traduzida no que Deleuze chama por “eterno retorno do diferente”. O que se repete é a potencialidade de gerar diferenças; a potencialidade de cada figura de se

²⁶ Sobre a noção de fases, ver Stockhausen, 1957,p. 10: “ a música consiste numa relação ordenada no tempo; isso pressupõe que se tenha alguma idéia de tempo. Ouvimos alterações no campo acústico: silêncio — som — silêncio, ou som — som; e entre essas alterações podemos distinguir intervalos de tempo de comprimento variado. Esses intervalos de tempo podem ser chamados de fases”.

desdobrar gerando nuances significantes. A sua repetição não se restringiria então somente à repetição mecânica ou material, ou ainda àquela repetição simbólica dada pela rememoração ou pela representação conceitual.²⁷ Deste modo Messiaen transgride o tempo cíclico — em que tudo retorna sem seleção — e o tempo reversível — onde o passado pode ser refeito através da memória —, proporcionando o que Deleuze define como a grande inversão do pensamento kantiano: “o tempo que não se refere mais ao movimento que mede, mas é o movimento que se refere ao tempo que o condiciona”.²⁸ Ainda citando Deleuze, com Messiaen estabelece-se uma “música flutuante”, uma música de alternâncias e sobreposição de velocidades disparatadas. Substitui-se o tempo de *Chronos*, tempo medido, das coisas fixas, que desenvolve uma forma e determina um sujeito, pelo tempo de *Aiôn*, “tempo indefinido do evento, a linha flutuante que conhece apenas as velocidades” (MP, p. 320).

[207]escuta rizomática e cartográfica

Como vimos até aqui, para levar o ouvinte à uma escuta da duração da eternidade e de sua simultaneidade das possibilidades, Messiaen faz uso de diversos procedimentos composicionais. Neste jogo duas idéias se sobressaem, no que diz respeito a transformações radicais no modo de conceber uma escuta musical. Messiaen abre mão da idéia de unidade formal e estrutural, abre mão da primazia do objeto sonoro, e nos lança sobre territórios anteriormente evitados pelas formas claras e pelas formas direcionais e lineares: o “rizoma”, a “carta geográfica”, e os “platôs”. Como num rizoma,²⁹ qualquer canto de pássaro, qualquer acorde pode estar relacionado a qualquer outro a qualquer

²⁷ Ver: DR, pp. 149, 455, 459.

²⁸ Deleuze, Gilles. "Sur quatre formules poétiques que pourrions résumer la philosophie kantienne", in: *Philosophie*, n° 9. 1986, p. 41.

²⁹ Ver capítulo 2, definição de rizoma e carta geográfica.

momento, dependendo de que seu encontro num mesmo momento seja determinado pelo acaso presente nas permutações. Não há subordinação linear de um elemento à outro, ressaltando seu aspecto cartográfico: não há uma unidade pivotante a partir da qual se perceba a organização dos estados sucessivos da peça. A escuta dos três movimentos de *Chronochromie* (“Strophe I e II”, e “Épôde”) e das outras peças até aqui referidas não deixa transparecer qualquer traço de modelo reproduzível ao infinito e, como numa carta geográfica, o sistema construído nesta peça é de acesso múltiplo. O procedimento de permutação utilizado subentende que qualquer evento possa ocorrer a qualquer momento associado a qualquer outro evento. A construção realizada a partir de dados matemáticos de permutação determina a não previsibilidade do aparecimento e da conjunção dos eventos. As séries de durações determinadas por cada intersetão não se constituem em pontos de referência para uma escuta linear, do tipo direcional, por exemplo. Por fim, falamos de platôs ao notar a superposição de velocidades e de diferentes tempos:³⁰ polirritmia e politempos.

[208]Não devemos esquecer, no entanto, que rizoma, carta e platôs se relacionam seja como sinônimos seja colocando o platô como um plano de composição, a carta como um espaço de leitura, e o rizoma como um sistema.

Como já notamos anteriormente, em *Mille Plateaux*, Deleuze e Guattari falam de três modos de apresentar um livro, o “livro-raiz”, o “livro-árvore” e o “livro rizoma”. Nesta distinção, sistemas arborescentes e pivotantes são, para os autores sistemas atrelados a uma forte unidade principal, em ambos os traços de multiplicidade residem nas cadeias previsíveis, fundadas num ponto de origem, constituindo assim uma falsa multiplicidade. A multiplicidade livre estaria na leitura rizomática, onde não há um ponto de origem, onde não há uma só linha a seguir, e onde as linhas se conectam a qualquer ponto, sem que estas conexões sejam previsíveis por regras, por modelos redutores ou por explicações. Por outro lado residem no fundo de cada rizoma traços de linearidade e

³⁰ Tempos que permitam sínteses diferentes. Sobre sínteses do tempo, ver Capítulo 4, Parte I.

direcionalidade localizados como nuances, mas de curta permanência, não se constituindo em elementos para construção de uma escuta arborescente ou radicular.

Em muitos pontos a obra de Messiaen conduz a uma escuta do tipo rizomática. A construção composicional baseada em permutações sem um ponto de partida significativa estruturalmente é rizomática. A escuta rizomática não nega e sim envolve as duas escutas precedentes. Ela abole o elemento unificador externo (simbólico ou figural) e funda um *fator de coexistência* sobre o espaço e o tempo. Em Messiaen até mesmo procedimentos como a interversão, que poderia se supor serial, não têm um ponto de partida rígido e referencial; não existe uma série original cujos elementos são permutados. Se a permutação no sistema serial dodecafônico já implica num certo grau de complexidade³¹ — embora reduzível à serie original —, nas permutações empregadas por Messiaen este traço de complexidade é maior, vista a já referida dimensão de suas permutações; elas compreendem um número demasiadamente grande de valores para que sejam memorizados. E a primeira interversão, matriz para a determinação das subse-[209]-qüentes, ao contrário da série dodecafônica, não tem em si qualquer significância estrutural, o que torna a permutação irreduzível a um ponto de origem. O processo é quase aleatório, não subentendendo qualquer relação hierárquica, do tipo causa/efeito, seja narrativa, ou formal. O que pode ser observado na irregularidade do ritmo resultante da sobreposição das três interversões.

³¹ Ver: Lerdahl, Fred. "Contraintes cognitives sur les systèmes compositionnels", in: *Contrechamps*, nº 10. Paris: l'Age d'Homme. 1989, p.48.

3 28 5 30 7 32 26 2 25 1 8 24 9 23 16 17 18 22 21 19 20 4 31 6 29 10 27 11 15 14 12 13
(1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32)

segunda interversão:

5 11 7 14 26 13 10 28 29 3 2 6 25 31 17 18 22 4 20 21 19 30 12 32 15 1 27 8 16 23 24 9
(1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32)

terceira interversão:

7 8 26 23 10 9 1 11 15 5 28 32 29 12 18 22 30 19 20 21 14 24 13 16 3 27 2 17 31 6 25

série de durações irregulares resultante:

3 2 2 8 1 7 8 5 1 4 22 1 2 7 1 2 7 1 2 9 10 5 4 1 16 2 9 3 2 6 4 1 8 8 4 etc..

Figura 8 – “Interventions” (permutações) da série de durações de “Strophe I” de *Chronochromie* e 35 primeiras durações resultantes da sobreposição das três permutações.

Ainda concorrendo para esta escuta rizomática, pode-se dizer que em suas heterofonias complexas, Messiaen põe em jogo uma escuta baseada em memórias curtas e difusas, ao invés de longas, centralizadas. O possível cruzamento de elementos distantes se dá apenas no instante da conjunção material de cada frase, ritmo, ou timbre; e não por projeções realizáveis pela via da memória ou do conceito. Em “Boulez, Proust et le Temps”, Deleuze argumenta que memória ocupa um lugar muito restrito na arte, sendo o problema da arte a *percepção* e não a memória: “a música é pura presença, e impõe que se ampliem os limites da percepção...”. Os traços de memória presentes na escuta musical estariam na forma de “fixes”, termo retirado de Boulez que Deleuze associa à idéia de memória involuntária, que faz voltar apenas uma qualidade comum entre dois instantes, mas não deixa voltar o mesmo.³²

Um outro elemento que tende ao rizoma em Messiaen é o tratamento do tempo como irreversível. Não há necessariamente [210] uma “segmentação hierárquica” que permita uma escuta de rememorações voluntárias, e os eventos são apresentados como

³² BPT, p. 99.

ondas complexas e não como seqüência organizada.³³ A “Strophe I” mostra o quão distante está o compositor de uma idéia de tempo arbitrariamente pré-subdividido. Mesmo a idéia de “fases”, desenvolvida por Stockhausen, não se estabelece aqui pois não há um elemento que demonstre os graus de distanciamento ou proximidade com um tema original.

O que se observa, então, é que os modos de repetição, e os de diferenciação, empregados por Messiaen são não direcionais. Eles são ateleológicos e se afastam da mera multiplicação dos exemplares sob um mesmo conceito. A frase comentário, a interspersão e as permutações simétricas repetem a partir de um modelo sem deixar traços que permitam resgatar este original. É como se o modelo fosse reinventado a cada momento e, mantendo traços do momento imediatamente precedente, se livrasse da ação mediadora da memória. Não é necessário relembrar um elemento, pois ele está sendo rerepresentado a todo instante, mas o seu potencial de diferenciação o afasta do original sem que se perceba; ele é um precursor sombrio que ressoa continuamente. Deste modo Messiaen faz uso: de momentos onde a trama sonora propõe uma escuta de figuras embaralhadas; momentos claros onde um só canto de pássaro aparece isolado (como nas cadências de piano em *Oiseaux Exotiques* e “Yamanaka Cadenza”, ou ainda nos *tutti* orquestrais homofônicos); e momentos demasiadamente breves e densos para que se estabeleçam as figuras (como nos *tutti* de “Yamanaka Cadenza”). É nesse sentido que dizemos que o tempo em Messiaen está fora dos eixos, suas peças pedem um observador nômade, e o seu tempo não é delineado pelos acontecimentos. O tempo é quem se desenrola, e não as coisas se desenrolam no tempo; ele “não é a ordem dos acontecimentos mas a ordem do próprio tempo”.³⁴

³³ Lerdhal, *op.cit.*, p. 36.

³⁴ *DR*, p. 155.

[211]
Brian Ferneyhough
a repetição como dobra

Embora bastante divulgada e representativa da atual música de concerto, a obra do compositor Brian Ferneyhough ainda não é suficientemente conhecida fora dos principais centros da música nova. Valeria, então, apresentarmos o compositor.¹ Ferneyhough nasceu em Coventry, Inglaterra, em 1943. Os primeiros passos de sua formação musical se deram como instrumentista, seguindo estudos de música na Birmingham School of Music. Após a conclusão do curso da Birmingham, Ferneyhough ingressa na Royal Academy os Music, em Londres, onde tem aulas com o compositor Lennox Berkeley.

Porém, como lembra Ferneyhough, Berkeley não sabia exatamente o que fazer com suas composições. Ao invés de aulas composição, trabalhavam numa versão para piano a quatro mãos de algumas *Cantatas* de Bach e discutiam temas relacionados à literatura, poesia e filosofia. É neste período que Ferneyhough trabalha na *Sonatina* (1963), para três clarinetes [212] e fagote, e nas *Quatro miniaturas* (1965), para flauta e piano, as primeiras obras de seu catálogo de composições. Neste momento o ponto de referência de Ferneyhough são as peças de caráter aforístico e atonal do primeiro Webern (do *op.1 ao op.11*).

Dos elementos que sobrevieram deste período certamente o emprego de categorias em oposição, sem conduzi-las a uma síntese dialética, é o mais presente. Em *Quatro miniaturas* este jogo se dá numa escrita polifônica que é linearmente densa, mas que ao mesmo tempo exige pontos precisos de coordenação entre os dois instrumentos. *Coloratura* (1966), para oboé e piano, se vale deste mesmo jogo de oposição, apresentando ainda uma escrita instrumental bastante elaborada. Um outro exemplo, e determinante na composição de Ferneyhough, foi dado com a composição de *Epigrama*, realizada simultaneamente a *Coloratura*. A idéia central desta peça era comprimir o maior número de eventos em um menor tempo possível, conotação que vinha do próprio título da peça.

Este primeiro período, marcado por um modo de composição que oscilava entre a “imitação de estilos mais avançados e intentos mais conservadores”, tem por modelo os *Klavierstücken* de Stockhausen e *Structures* de Boulez. Os seus estudos de composição, propriamente ditos, só iniciaram em 1968, quando passa a ter aulas com Ton de Leeuw, em Amsterdam (1968-69), e posteriormente com Klaus Huber na Basileia (1969), determinando um segundo momento crucial na sua formação de compositor. Neste

¹ Para esta apresentação biográfica nos baseamos nas seguintes entrevistas: “Entrevista a Fabian Panisello”. *Royaumont*, inédito. 1992; e Ferneyhough, Brian e Philippe Albero (1988). “Parcours de l’oeuvre”, in: *Contrechamps*, nº 8. Paris: l’Age d’Homme.

período um novo tópico vem se contrapor à concisão e ao jogo de oposições, a problemática de uma escrita instrumental que explorasse uma ampliação da escrita instrumental. Como ele mesmo coloca,

“o que estava em questão era uma compreensão aprofundada da interação entre convenções de notação, grau de dificuldade da técnica de interpretação, e, sobretudo, a sobreposição de diversos níveis de articulação sonoro-instrumental, a fim de poder confrontar-se com a conflituosa questão do papel do interprete na música contemporânea”.²

[213] Resulta desses estudos *Cassandra's dream song* (1970), para flauta solo. É deste período que desenvolve-se na notação de Ferneyhough uma cada vez maior e vertiginosa alternância dos modos de ataque instrumentais, o que dá a sua escritura um caráter denso, aparentemente impossível de ser realizado.

A este segundo momento seguirão os *Time Motion Study*, os *Quartetos de Cordas* e os *Carceri d'Invenzioni*. Mais recentemente uma série de obras realizadas diretamente com auxílio de computador, vem deixando cada vez mais clara a importância que Ferneyhough dá à questão do ritmo em sua escrita, como em *Bone Alphabeth* (1991), para percussão solo, *On Stellar Magnitudes* (1993-4), para voz e quinteto instrumental, e *Trio* (1995), para trio de cordas.

É importante notarmos que no catálogo de Ferneyhough figuram poucas composições para orquestra. Trabalhando principalmente de um modo contrapontístico, o compositor sempre privilegiou uma escrita camerística, o que também permeia as poucas peças para orquestra e para grandes conjuntos instrumentais que escreveu. Em *Firecycle Beta* (1969-71), o efetivo é subdividido em grupos de solistas e pequenos agrupamentos

² Ferneyhough, Brian. Entrevista a Fabian Panisello. *Royaumont*, inédito. 1992, p. 4.

camerísticos, em *Epicycle* (1968) esta divisão é ainda mais clara com a subdivisão das vinte cordas em grupos de três, em *Transit* (1972-75) a orquestra subdivide-se em unidades topologicamente significativas, com timbres específicos para cada seção, e o mesmo pode ser notado em *La terre est un homme* (1976-79).

Concluindo esta breve nota biográfica, Ferneyhough foi professor de composição em Freiburg de 73 a 86 e atualmente atua junto à University of California at San Diego. Desde 1976 professor convidado do Festival de Darmstadt, assim como de diversos cursos como os de Milão e o da Fondation Royaumont em Paris, e pesquisador junto ao IRCAM em Paris, onde colabora no desenvolvimento de novas bibliotecas de aplicações para o programa Patchwork.³

[213]Desde a década de 70 a obra e a proposta composicional de Ferneyhough vêm sendo um ponto de referência para novas gerações de compositores não satisfeitos com as propostas de movimentos como a Nova Simplicidade, a Nova Consonância, e outros movimentos de revival das técnicas de composição de tradição modal e tonal.

Para Ferneyhough este revival do gesto aparece como uma posição “pós-moderna” que se elabora sobre “falsas formas de imediaticidade” através de uma “remistificação deliberada da expressão musical”, em vista de uma reconquista do público. O gesto é retomado em sua superficialidade, ele é deslocado — sob falso pretexto de “desterritorialização” — ressurgindo não mais como potência mas como

“uma quintessência observativa que flutua sobre uma paisagem distante, na qual diversos estados e artefatos culturais aguardam ansiosos por uma seleção, de

³ Obras representativa da produção de Brian Ferneyhough gravadas em CD: *La chûte d'icare*, *Superscriptio*, *Intermezzo alla ciaccona*, *Études transcendantes*, *Mnemozyne*, gravados pelo Nieuw Ensemble, Etcetera records, 1989; *Segundo e terceiro quartetos de cordas*, *Adágio para quarteto de cordas*, e *Sonatas para quarteto de cordas*, gravadora pelo Arditti String Quartet, Disques Montaigne, 1989; *Lemma-Icone-Epigram*, gravado por James Avery, Perspectives of New Music, 1990. Em fase de gravação um CD com o ciclo completo de *Carceri d'Invenzioni*, *Trio de Cordas* e *On Stellar magnitudes*, com o Ensemble Contrechamps e Nieuw Ensemble

acordo com tudo aquilo que faz parte de um código desobrigado de normas transitórias”,

e o sujeito desta ação aparece na figura de um “turista descorporificado, carregando sua câmera de vídeo”.⁴

Constantemente provocado por tal situação, Ferneyhough tem inúmeras vezes procurado uma definição para aquilo que acabou sendo denominado Nova Complexidade — se bem que a contragosto do compositor. Mas que esta denominação não sirva de um rótulo. A complexidade que o senso comum associa à dificuldade das partituras de Ferneyhough — cachos de notas e barras de fusas e semicolcheias —, não é senão um aspecto superficial que confunde a crítica.

[215]A complexidade da música que falamos aqui é bem outra. No que diz respeito à notação de suas peças, sua escrita vai além da tradição de uma partitura-tablatura, ou da notação gráfica de objetos sonoros, onde ao intérprete é reservado o papel de traduzir sonoramente o que está notado. As partituras de Ferneyhough põem em jogo uma história anterior — a história da criação da própria obra — à qual o intérprete deve tecer um “contraponto” pessoal no seu modo de tocar. É o que encontramos em obras como *Mnemosyne*, *Unity Capsule*, ou *Kurze Schatten*; a partitura é composta por camadas superpostas de linhas expressivas, propostas temporais ou recursos timbrísticos, fazendo com que o instrumentista viva o seu próprio “estilhaçamento” enquanto intérprete (ver Figura 1).

No que tange ao ouvinte, Ferneyhough imagina uma escuta de atividade intensa: o ouvinte é convidado a se esgueirar por entre inúmeras bifurcações dentro de um complexo labirinto, em que todos os elementos são aparentemente conectáveis. O compositor lembra, então, o quanto é “urgente que a ideologia do gesto holístico” — dos

⁴ Ferneyhough, Brian . "Parallel Universes", palestra realizada no Theory and Aesthetics Colloquium, Music Frontiers 1993. San Diego: UC. 1993, p.4.

movimentos “pós-modernistas” dos anos 70 — “seja destronada em favor de um tipo de esquematização que dê mais conta do potencial energético e transformacional das sub-componentes que constituem o gesto”.⁵ Ressoa aqui fortemente a leitura que o compositor faz de *Francis Bacon, Logique de la Sensation* de Gilles Deleuze, de onde retira a epígrafe de seu artigo “Form, Figure and Style”: “Em arte, tanto na pintura quanto na música, não se trata de reproduzir ou de inventar formas, mas sim de captar as suas forças”.⁶ Para isto ele fala em tratar o gesto de forma que libere os seus formantes, que permita recombinações diversas, que os deixe escapar do contexto específico, permitindo que se apresentem como diferenças internas. Gesto no qual as texturas e as figuras de cada um de seus “parciais” se encontrem livres. Tudo como na imagem que o compositor faz das gravuras de Piranesi utilizadas como referência para a série *Carceri d’Invenzione*: os pontos de fuga transbor-[216]

⁵ Ferneyhough, Brian. “Deuxième quatuor à cordes”, in: *Contrechamps*, n° 8. Paris: l’Age d’Homme. 1988, p. 88.

⁶ Ferneyhough, Brian . "Forme, figure, style - une évaluation intermédiaire", in: *Contrechamps*, n° 3. Paris: l’Age d’Homme. 1984.

The image displays a complex musical score for flute and bassoon. The score is written on multiple staves, with various dynamics and performance instructions. Key elements include:

- Flute Part (Upper Staves):**
 - Measures 1-5: *molto vibr.* (marked with a box containing '20'), *deciso*, *mf*, *pp*.
 - Measures 6-10: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*.
 - Measures 11-15: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*.
 - Measures 16-20: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*.
 - Measures 21-25: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*.
 - Measures 26-30: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*.
 - Measures 31-35: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*.
 - Measures 36-40: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*.
 - Measures 41-45: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*.
 - Measures 46-50: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*.
 - Measures 51-55: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*.
 - Measures 56-60: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*.
 - Measures 61-65: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*.
 - Measures 66-70: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*.
 - Measures 71-75: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*.
 - Measures 76-80: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*.
 - Measures 81-85: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*.
 - Measures 86-90: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*.
 - Measures 91-95: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*.
 - Measures 96-100: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*.
- Bassoon Part (Lower Staves):**
 - Measures 1-5: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*.
 - Measures 6-10: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*.
 - Measures 11-15: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*.
 - Measures 16-20: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*.
 - Measures 21-25: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*.
 - Measures 26-30: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*.
 - Measures 31-35: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*.
 - Measures 36-40: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*.
 - Measures 41-45: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*.
 - Measures 46-50: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*.
 - Measures 51-55: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*.
 - Measures 56-60: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*.
 - Measures 61-65: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*.
 - Measures 66-70: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*.
 - Measures 71-75: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*.
 - Measures 76-80: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*.
 - Measures 81-85: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*.
 - Measures 86-90: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*.
 - Measures 91-95: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*.
 - Measures 96-100: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*.
- Performance Instructions:**
 - molto cantabile a enfatico* (measures 1-5)
 - molto vibrato* (measures 1-5)
 - deciso* (measures 6-10)
 - mf* (measures 11-15)
 - pp* (measures 16-20)
 - mf* (measures 21-25)
 - pp* (measures 26-30)
 - mf* (measures 31-35)
 - pp* (measures 36-40)
 - mf* (measures 41-45)
 - pp* (measures 46-50)
 - mf* (measures 51-55)
 - pp* (measures 56-60)
 - mf* (measures 61-65)
 - pp* (measures 66-70)
 - mf* (measures 71-75)
 - pp* (measures 76-80)
 - mf* (measures 81-85)
 - pp* (measures 86-90)
 - mf* (measures 91-95)
 - pp* (measures 96-100)
 - mf* (measures 1-5)
 - pp* (measures 6-10)
 - mf* (measures 11-15)
 - pp* (measures 16-20)
 - mf* (measures 21-25)
 - pp* (measures 26-30)
 - mf* (measures 31-35)
 - pp* (measures 36-40)
 - mf* (measures 41-45)
 - pp* (measures 46-50)
 - mf* (measures 51-55)
 - pp* (measures 56-60)
 - mf* (measures 61-65)
 - pp* (measures 66-70)
 - mf* (measures 71-75)
 - pp* (measures 76-80)
 - mf* (measures 81-85)
 - pp* (measures 86-90)
 - mf* (measures 91-95)
 - pp* (measures 96-100)

Figura 1: Trecho da parte de flauta baixo de *Mnemosine*: cada um dos pentagramas contrapõe diferentes modos de jogo instrumental: *molto vibrato* em contraponto a *non vibrato*; deciso em contraponto a *delicato*; *molto cantabile a enfatico*. O flautista deve passar de um modo a outro em frações de segundo, como no segundo compasso do trecho exemplificado. A esta divisão em três linhas distintas soma-se ainda a instabilidade dos modos de jogo inerentes a cada linha.

-dam o próprio limite da gravura, e lançam o sujeito que os vislumbra para além da margem, onde tudo está por ser feito.

A obra de Deleuze ressoa de modo singular no pensamento e na prática composicional de Ferneyhough. E a fórmula que Deleuze toma emprestada de Cézanne é a mesma que Ferneyhough usa para o que denomina de “música figural”: música que age diretamente sobre o sistema nervoso e que torna sonoras inclusive as forças que não são sonoras.⁷

A sua idéia de figural está diretamente relacionada à idéia de Figura apresentada por Deleuze em *Bacon*. Liberar a figura de toda figuração. Esta idéia que Deleuze busca na obra pictórica de Francis Bacon, pode ser traduzida musicalmente como a liberação de toda figura, toda textura e de todo gesto de sua condição habitual de símbolo — o que o compositor chama por uma dessemantização do gesto. Em sua música, a idéia de figura aparece no modo como evita os encadeamentos lineares e direcionais, conduzindo a escuta musical para a molecularização, como se o ouvinte fosse lançado num espaço que se dobra internamente e se desdobra externamente, i.e., um espaço que transborda os limites do espaço e do tempo. Ainda fazendo uma leitura de *Bacon*, Ferneyhough retoma na escritura composicional a idéia de que o espaço de composição e de escuta já vêm virtualmente investidos de uma série de clichês (pessoais ou coletivos) que precisam ser rompidos ou torcidos.

Num primeiro olhar sobre a obra de Ferneyhough é fácil entrever sua busca em “tornar sonoras as forças não-sonoras”. O compositor constantemente mergulha o ouvinte em um denso emaranhado de acontecimentos, de pequenas linhas descontínuas. Além do mais ele trata o material composicional por “deformações”, e não por “transformações”, evitando os traços de linearidade. O que se opera aqui é uma maneira de evitar a

⁷ *Bacon*, p. 27 e 39; Ferneyhough, Brian. "Forme, figure, style - une évaluation intermédiaire", in: *Contrechamps*, nº 3. Paris: l'Age d'Homme. 1984.

imediatividade do gesto já “carregado semanticamente”, dando força ao [217]potencial dinâmico das sub-componentes que formam este gesto.⁸

Lançadas num campo de texturas irregulares, de alto grau de instabilidade, vale aqui o mesmo que Deleuze nota para Bacon: as faculdades cognitivas são conduzidas ao seu limite, tornando instáveis os aspectos “narrativos” ou “ilustrativos” que moldam a percepção do gesto tradicional. É importante notar, neste ponto, que Ferneyhough não nega o gesto, mas pelo contrário, ele força o gesto a compressões e expansões, torções, forças de deformação que, de fato, estão na própria gênese do gesto. A isto soma-se a instabilidade e a multiplicidade a partir da “idéia-fixa” do compositor em “fazer de cada instante um *provisorium*”, lançando a escuta de uma sensação ao limite de outra.⁹

De fato o gesto não é eliminado mas retomado a partir de uma “vitalidade expressiva” que não se contenta em permanecer aprisionada no interior de uma obra ou de um gesto em particular. Para definir o que entende por expressivo ele recorre a duas idéias, nascidas de uma leitura de *Self-Portrait in a Convex Mirror* de John Ashbery:

Eles nos parecem estranhos simplesmente porque não podemos vê-los
E só nos damos conta disto no momento em que tombam
Como uma onda que quebra contra a rocha, abandonando
*Sua forma em um gesto que exprima esta forma*¹⁰

As duas idéias ligadas a este pequeno trecho do poema são, para o compositor, (a) a de que o presente se constitui somente enquanto *ausência ressentida* e (b) a de que

⁸ Ferneyhough, *op.cit.*, pp. 87-89.

⁹ Trechos de rascunhos de *Carceri III* citados em Toop, Richard. “Prima le Parole...”, in: *Perspectives of New Music*, vol.32, nº1. Seattle: Univ. of Washington. 1994, p. 170. Ver também *Bacon*, pp. 29 e 34.

¹⁰ “*They seemed strange because we couldn’t actually see them.*

And we realize this only at a point wher they lapse
Like a wave breaking on a rock, giving up
Its shape in a gesture which express that shape.”

nossa relação vital com [219] a realidade pode ser vista como uma forma particular de *movimento*. Deste modo a expressão, para Ferneyhough, é um tipo de passagem de um estado a outro, de (a) para (b), onde não importa nem o início nem o fim do processo, mas a passagem. A imagem, retirada do poema, é a do movimento da onda que rapidamente se torna ausente, “o caráter fugaz, não substancial, da percepção nascido na crista da onda como um traço não repetível do ser”.¹¹

No âmbito musical esta energia expressiva estaria não no objeto em si, mas no espaço entre os objetos, no momento de diferenciação que lança sobre cada objeto uma “implosão conectiva”. Como veremos mais adiante este é exatamente o espaço da dobra, na leitura que Deleuze faz da dobra em Leibniz e no Barroco.

Com isto, Ferneyhough não descarta o fato do gesto ser uma “energia congelada” (“ele vale por um sentimento expressivo”). Mas ao invés de fazer dele um elemento de superficialidade, um instrumento de comunicação e de reafirmação de um hábito de escuta, ele desfaz o gesto desdobrando-o de modo que cada textura se torne uma nuance, cada figura um fato singular, e cada gesto um *provisorium*. Para quebrar esta superficialidade do gesto (a imediaticidade semântica), Ferneyhough privilegia a atividade figural e textural, fazendo com que o gesto, instável, se torne inabarcável e irrepetível. Aprofundar e retorcer o gesto decompondo-o em suas dobras figurais as mais profundas, recolocando em jogo a sua “espessura”.¹²

Embora num quadro sempre em mutação, que se deforma constantemente, as analogias, as semelhanças, as igualdades estão presentes na superfície da obra de Ferneyhough. Mesmo desconhecendo o sistema de composição utilizado pelo compositor, não é difícil notar a reincidência de certos elementos em suas compo-[220]-sições: seqüências intervalares, gestos bruscos, figuras de perfil angular, articulações

Ashbery, John. *Self Portrait in a convex mirror*. Nova York: Viking, 1975.

¹¹ Ferneyhough, Brian. "Le temps de la figure", in: *Entretemps*, n° 3. Paris: J.C.Lattès. 1987, p. 129.

¹² Mais adiante, ao tratarmos dos procedimentos ritmicos e ao uso de filtros melódicos, veremos como Ferneyhough realiza sua proposta.

instrumentais (modos de jogo), particularidades rítmicas, permutações. Mas, é importante notar que, todo este quadro de semelhanças e identidades, que permitam o reconhecimento da repetição material do mesmo, não passa de uma classificação irrelevante para a escuta. O que se propõe é destituir este jogo de identidade, que alimentou outrora a escuta motívica, de sua primazia enquanto força expressiva. Não há uma estabilidade suficiente para construir uma hierarquia formal e o compositor chega, por vezes, a utilizar um método diferente de tratamento do seu material a cada compasso. O métodos são, então, destituídos da função de regentes das possíveis relações entre eventos sonoros, não funcionando mais como determinantes na escuta.

Os pequenos traços de identidade, analogias e suas decorrentes marcas de linearidade direcional, estão presentes, pois não cabe eliminar o direcional, desfazer a repetição do hábito e da memória, mas deixar que ela subsista em uma repetição seletiva do diferente. Mais especificamente, nos valendo do próprio compositor, trata-se de deixar subsistir no caos traços de direcionalidades, de identidades, analogias e pequenos jogos de oposição locais cuja relevância não reside na identidade em si, mas na inconstância e na baixa capacidade de permanência. De um modo bastante particular Ferneyhough pensa o caos de suas superfícies sonoras no mesmo sentido dado por Deleuze e Guattari em *O que é a filosofia?*: “Define-se o caos menos por sua desordem, que pela velocidade infinita com a qual se dissipa toda forma que nele se esboça”. O mesmo se vê na citação de *Mille Plateaux* que serve de epígrafe para o artigo de Ferneyhough, “Universes Parallel”: “O Caos não existe sem suas componentes direcionais, as quais são o seu próprio êxtase” (p.1).¹³ Mais adiante veremos como esta noção de caos, retirada das leituras que o compositor fez de Deleuze e [221] Guattari, aparece no modo como os elementos rítmicos e freqüenciais se desdobram em suas composições.

Esta maneira de reforçar as direcionalidades instantâneas, a irregularidade das referências, e a ausência de conseqüentes diretos no desenvolvimento de suas peças,

reflete a atenção dada à ação local. Sua música pode ser vista como um território em que se busca a “repetição do diferente”, mas onde subsiste um “precursor sombrio”, embora nômade: a cada momento é um método, uma configuração geral, uma frase, um modo de articulação, ou mesmo uma nota polar, que se põe na posição de um precursor.

É neste sentido, voltando-nos para uma escuta localizada, que buscaremos tornar claro como Ferneyhough opera as fórmulas deleuzeanas da “repetição do diferente”, do “precursor sombrio”, do “caos”, a partir da análise de uma de suas principais obras, os *Études Transcendantales*.

Études Transcendantales

Os *Études Transcendantales* de Ferneyhough, fazem parte de um ciclo de sete composições intitulado *Carceri d’Invenzione*. Os *Études* são a quinta peça no ciclo onde figuram: *Superscriptio* (para piccolo solo); *Carceri d’Invenzione I* (para 16 instrumentos); *Intermezzo alla Ciaconna* (para violino solo); *Carceri d’Invenzione II* (Flauta solo e 20 instrumentos); *Études Transcendantales (Intermezzo II)* (para mezzo soprano, flauta, oboé, violoncelo e cravo); *Carceri d’Invenzione III* (para 15 instrumentos de sopro e 3 percussionistas); *Mnemosyne* (para flauta baixo solo e *tape*). O ciclo foi composto no período entre 1981 e 1986, e permite quatro combinações diferentes:

1. *Carceri I, II, e III*;
2. as peças para flauta;
3. cada peça em separado.
4. o ciclo completo.

¹³ Ver também o texto de onde Ferneyhough tira sua citação em: *MP*, p. 384.

[222] O aforismo que Ferneyhough toma emprestado de Deleuze em “Form, Figure and Style” percorre todos os *Carceri*, aparecendo diversas vezes em seus cadernos de rascunhos. Mas como já notamos acima, a ligação com Deleuze vai além desta citação. Ao comentar os *Études*, Ferneyhough se refere principalmente à idéia de dobra que Gilles Deleuze desenvolve em *Le Pli*.

Três dicotomias principais aparecem em *Carceri*: automático/informal; ordem/desordem; detalhe/envelope. A primeira diz respeito às operações composicionais, aos procedimentos empregados na gênese da composição; a segunda se relaciona às forças que agem na composição e na escuta, demarcando territórios sonoros, criando zonas “chapadas” e zonas de indiscernibilidade que fazem emergir ou submergir a Figura; a terceira está ligada aos modos de escuta que ora evidenciam a figura ora a perdem, ora mergulham num jogo textural ora se prendem no detalhe, e que compõem e recompõem os gestos. Não há como tratar de cada uma dessas dicotomias sem implicar diretamente as outras, elas estão imbricadas assim como estão imbricados o modo de composição, a escritura e a escuta.

Por música de caráter automático o compositor compreende um sistema onde os sons aparecem como representação ou evidenciação de um sistema. Para ele trata-se de um sistema cujo processo é preestabelecido e já “morto”. No âmbito do automático está todo aquele procedimento composicional estabelecido no passado e que já determina em si uma resultante sonora historicamente catalogada. Embora se referindo a procedimentos formais rígidos como aqueles empregados em alguns momentos do serialismo, refere-se também aos procedimentos da música tonal já trabalhados e tornados escolásticos. Num sentido contrário está o “informal”. Subentende uma tomada de posição passo a passo frente ao material.¹⁴ A idéia de música informal permeia o pensamento de Ferneyhough e

¹⁴ Ferneyhough, Brian. "Les Carceri d'Invenzione, dialectique de l'automatisme et de l'informel", in: *Entretemps*, nº 3. Paris: J.C.Lattés. 1987, p. 116.

tem origem em sua releitura do artigo “Vers une musique informelle” de T.W. Adorno e na idéia de informal que permeia *Francis Bacon*, [223] *Logique de la Sensation* de Deleuze. Adorno entende por informal “uma música livre de toda forma fixa e abstrata imposta de fora, mas que, não se submetendo a qualquer lei estranha à sua lógica própria, se constituirá deste modo a partir da necessidade objetiva no fenômeno ele mesmo” (*op.cit.*, p. 294). Deleuze associa a idéia de arte informal o expressionismo abstrato,¹⁵ e aqui entende-se a proximidade de Schönberg à música de Ferneyhough quando aquele opera uma desterritorialização da representação da música tonal deixando à mostra as forças invisíveis de transformação das Figuras — linha de fuga que o próprio compositor deixa à possibilidade simplista de uma leitura que se restringisse à série e suas versões.¹⁶

A relação automático/informal é trabalhada ao longo dos *Études*. Cada um dos nove *Études* é trabalhado, alternadamente, ora de modo informal ora automático (na verdade todas as peças dos *Carceri d’Invenzione* exploram essas duas extremidades). Nos *Études* dividem-se três grandes grupos de três canções cada. Em cada grupo a primeira canção é automática, a segunda informal e a terceira um confronto dialético entre informal e automático, no que podemos entrever novamente a contraposição que faz Ashbery quando fala da onda e da rocha. Esta seqüência é, no entanto, quebrada com as canções 6, 7 e 8. Ferneyhough inverte suas posições justamente para quebrar a continuidade, sendo a canção 6 na realidade a 8 e vice-versa — o sintético toma o lugar do automático (ver figura acima).

Esta idéia de passar do automático e dirigir-se ao informal permeia não só a ordem das canções, mas também os *Études* como um todo: o primeiro ciclo de três canções é mais automático, o segundo mais informal e o terceiro um múltiplo de ações.

[224]

¹⁵ *Bacon*, pp. 68-70.

¹⁶ Sobre este processo de desterritorialização no dodecafonismo de Schönberg, ver: *Kafka*, p. 38.

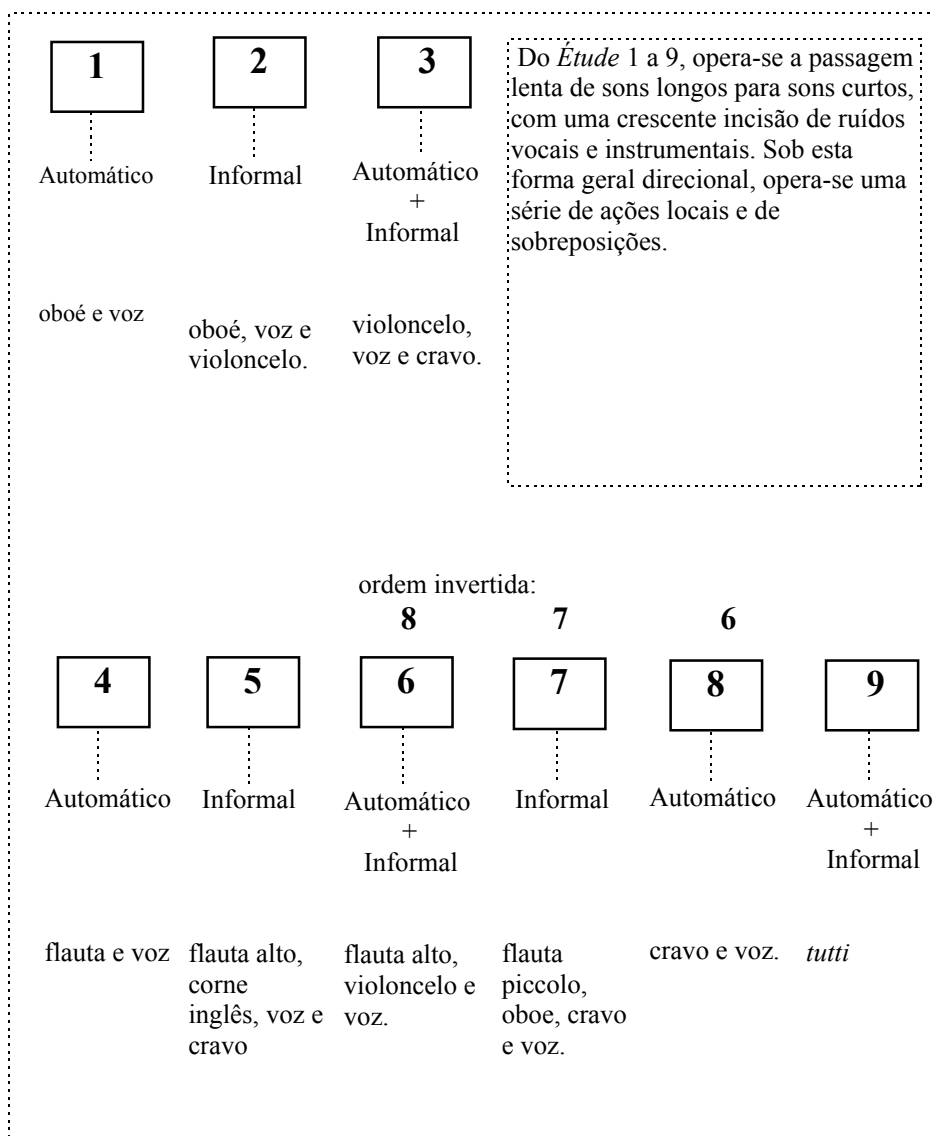


Figura 2: Seqüência geral de *Études Transcendentales*, mostrando a alternância de procedimentos informais e automáticos.

[225] Deste modo, o curso da obra determina decisões e processos locais, tanto informais quanto automáticos, que o compositor investe em cada canção. Como exemplo o próprio compositor fala da segunda canção dos *Études* que espelha “uma estrutura automática e uma retórica informal de elementos”. A estrutura automática traduzida pelos

direcionamentos de articulação, passagens de sons longos a sons breves, ampliação do espaço de tessitura e da duração dos ornamentos do oboé, se contrapõem, nesta canção, à escrita informal do violoncelo, que realiza uma amálgama harmônico entre oboé e voz. O violoncelo cria zonas de ressonância ao definir um campo harmônico que tem por base as freqüências que circundam a nota Dó # 1. À segunda canção corresponde a quinta, que é a canção informal do segundo ciclo. Esta, por sua vez, mostra uma elaboração automática no que se refere à construção da seqüência de compassos, para obter o que o compositor chama de uma “miragem de regularidade”. Sobrepõe-se uma aparente regularidade a um pulso irregular: logo no primeiro compasso podemos notar a linha de soprano que canta sons isolados em intervalos aproximadamente regulares. O mesmo pode ser observado na linha de outros instrumentos, porém aqui é criado um “fator de coesão”¹⁷ em estratos temporais e espaciais distintos.

The image shows a musical score for the beginning of Etude 2. It features three staves: Soprano (S), Oboe (O), and Cello (V). The Soprano part is written in a high register with isolated notes and some lyrics like 'apena subito' and 'sempre um'. The Oboe part is characterized by long, sustained notes with various dynamics and articulations. The Cello part is more rhythmic and complex, with many notes and dynamic markings. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'ppp', 'mf', 'f', and 'ff'. The time signature is 2/8.

Figura 3: Início do *Etude 2*. Contraposição das linhas do soprano e do oboé desenvolvidas direcionalmente pela diminuição na duração, com a linha do violoncelo de escrita informal. Copyright©1987 by Hinrichsen Editions, Peters Edition Ltd.London. Reprodução autorizada.

¹⁷ Sobre “fator de coesão”, ver capítulo anterior sobre Messiaen.

[226]

The image shows a page of a musical score for 'Étude 5'. It features five staves. The top staff is for the voice (Soprano), with lyrics in Italian: 'come una voce bianca', 'gliso', 'i m Aus a m d n d l e u d che die Fes se'. The second staff is for the cello, with lyrics: 'sponi', 'nie nie', 'lato', 'con'. The third staff is for the violin, with lyrics: 'sponi', 'nie nie', 'lato', 'con'. The fourth staff is for the piano, with lyrics: 'con', 'sponi', 'nie nie', 'lato', 'con'. The fifth staff is for the double bass, with lyrics: 'con', 'sponi', 'nie nie', 'lato', 'con'. The score includes various musical notations such as dynamics (pppp, pp, p, mp), articulation (arco, sord.), and performance instructions (sempre, n.v.).

Figura 4: *Étude 5*. Isocronia da linha do soprano e da seqüência de notas repetidas no violoncelo.
Copyright©1987 by Hinrichesen Editions, Peters Edition Ltd.London.

Na canção 7, peça informal do terceiro ciclo, o automático está no jogo de permutações de um mesmo conjunto de alturas, distribuído entre os instrumentos, o que suscita uma ressonância harmônica entre voz e instrumentos, e instrumentos entre si. Novamente aqui é encontrável aquela “miragem de regularidade”, uma falsa isorritmia na linha de soprano. Neste ponto o compositor se vale de elementos já clássicos da escrita automática serial, mas tratado como informal, ou seja, na forma de ações locais que não se submetem à uma hierarquia ou forma geral estabelecida de antemão.¹⁸ Ao longo da canção as estruturas de caráter reiterativo e permutativo são cada vez mais claras — ao menos numa análise à partitura. Os procedimentos utilizados, a presença de filtragens nas

¹⁸ A idéia de ações locais aparece bastante no serialismo, e é observada por Pierre Boulez, porém ligada a uma forma e estrutura gerais. Ver, especificamente, o capítulo sobre “forma”, de “Penser la musique aujourd’hui - suite”, em *Points de repère/ Imaginer*. Paris: Bourgois. 1995, p. 363-364.

permutações são, passo a passo, transformados no sentido de uma [227] maior clareza, porém todo este gesto direcional é contraposto à inclusão crescente de um uso expandido dos modos de jogo instrumentais, o que resulta na inclusão crescente de ruídos instrumentais: consonantização do canto, e instabilidade das alturas pelo acréscimo de ornamentações e avizinhamento por quarto e oitavo de tons às notas principais.

No texto cantado pela soprano nota-se o aumento do uso de ruídos. Ele passa, da primeira à última peça, por uma série de filtragens que irão desmontando pouco a pouco as palavras, até que se transformem numa seqüência de fonemas, no *Étude 8*, para finalmente incorporar o “texto narrado” no *Étude 9*: a voz falando em dinâmica *piano* sem a preocupação de se ver encoberta pela dinâmica dos instrumentos. É como se Ferneyhough completasse aqui a homenagem a Schönberg que a peça subentende. Embora haja uma tendência a relacionar esta peça vocal ao ciclo de *Pierrot Lunaire*, não é este o caso; aliás, o uso da voz em *Pierrot* não agrada a Ferneyhough. A homenagem a Schönberg aparece no uso das notas da série de *Moisés e Aarão*, disseminadas em meio aos diversos filtros de alturas que o compositor utiliza¹⁹ e no desenvolvimento da linha vocal que realiza uma “oposição total entre uma melodia que não pode mais convencer e uma fala que não pode mais cantar” tal qual Ferneyhough observa ao final da ópera de Schönberg.²⁰

[228]Ao enfatizarmos o contraponto entre gestos direcionais e ações locais não direcionais, o que queremos evidenciar é o caráter rizomático dos *Études*, refletindo a

¹⁹ O que Ferneyhough chama de “filtros” são procedimentos de substituição de alturas de uma série qualquer de alturas por notas de outra série. Por exemplo: uma série inicial **f d h c b g a e d g f c e**, filtrada pela série **e b d** resultaria na série **e d b d b e b e d d e b e**; sendo que esta filtagem consiste na seguinte forma de substituição: **f** por **e**, **d** permanece, **h** por **b**, **c** por **d**, **b** permanece, **g** por **e**, **a** por **b**, **e** permanece, **d** permanece, **g** por **d**, **f** por **e**, **c** por **b**, **c** permanece. Assim, as notas que não aparecem na série filtro seriam eliminadas, e substituídas por alturas da série filtro na ordem em que estas aparecem, permanecendo na sua posição original aquelas alturas comuns entre as séries. É claro que séries com mais notas em comum preservam as características da série inicial e séries com poucas notas em comum (um filtro com poucas alturas como o exemplificado) transformam totalmente a série inicial.

²⁰ Ferneyhough, Brian. "Les Carceri d'Invenzione, dialectique de l'automatisme et de l'informel", in: *Entretemps*, nº 3. Paris: J.C.Lattés. 1987, p. 125.

idéia de informal tal qual Deleuze a define em *Le Pli*: um informal que não é a negação da forma, mas a forma desdobrada. Não é a forma que se evidencia com a escuta — ou no ato de composição —, ela ora vem à tona com clareza ora submerge em dobras internas. No curso dos *Études Transcendantales* não se fazem evidentes a matéria ou a forma, mas sim a energia desprendida no embate entre o material e as linhas de força que o caracterizam. Esta questão contém no entanto a preocupação de Ferneyhough em trabalhar com a matéria concreta e com a forma sem que estas se evidenciem como tal.²¹ Existem objetos que resistem às forças que os distorcem. É o caso da série inicial filtrada, por exemplo. O potencial de resistência da série inicial depende da força com que o filtro age sobre ela. O que notamos neste ponto é que, cada vez que a série inicial é submetida a um novo filtro resultam figuras bastante diferentes, mas que mantêm sempre traços em comum. O jogo de diferenciação reside, então, como nota Ferneyhough, no “*espaço entre os objetos*”; no filtro que deforma cada uma das figuras — se bem que o filtro não seja apresentado no resultado final da composição.²² Existe aqui um paralelo com o que propõe Deleuze em *Le Pli* quando fala que a matéria que revela sua textura torna-se material, e a força que revela suas dobras devém força (pp. 49-50). Ainda neste sentido podemos pensar em dois tipos de força, como fala Deleuze sobre a física de Leibniz, uma força ativa, derivativa que remete à matéria, e outra passiva ou força de resistência do [229] material, que é a textura. Não é qualquer alteração da matéria que pode promover alterações na textura, ou melhor, a textura não é permeável a qualquer alteração na matéria.²³ As figuras são articuladas de modo que a textura seja sempre instável, não

²¹ Vale aqui notarmos que, quando Deleuze propõe a copla material-força, ao invés de matéria-forma, ele faz notar que na primeira a forma organiza a matéria, existe aí uma hierarquia, onde a matéria deve sua complexidade à forma. Já, no segundo acoplamento, o material é a matéria já imbuída da ação de um sujeito (matéria tornada material composicional) e a força é aquilo que o material torna sonoro: ou seja, a ação do compositor, seus procedimentos de transformar e deformar este material. Ver: *MP*, p. 121.

²² *Idem*, p. 130.

²³ Esta questão da permeabilidade e impermeabilidade da textura às alterações no plano da materialidade do som, foi estudada por György Ligeti em “Waldlungen der musicalishen form” (*Die Reihe*, vol.7, 1958). Uma leitura deste texto de Ligeti, analisando casos específicos de permeabilidade textural foi realizado em

delimitando nenhuma configuração externa (como em Ligeti, ou em *Gruppen* de Stockhausen). A textura assim trabalhada amalgama as figuras e os modos de jogo instrumentais em pequenos blocos figurais, ou em densas tramas melódicas quase que impenetráveis, como se nota em diversas passagens de *Études* (ver Figura 5). Poderíamos acrescentar aqui a observação de Deleuze em *Le Pli* a respeito da textura, quando ele nota que ela é maneira pela qual as partes heterogêneas e realmente distintas se tornam inseparáveis, definindo o seu grau de coesão (p. 51).

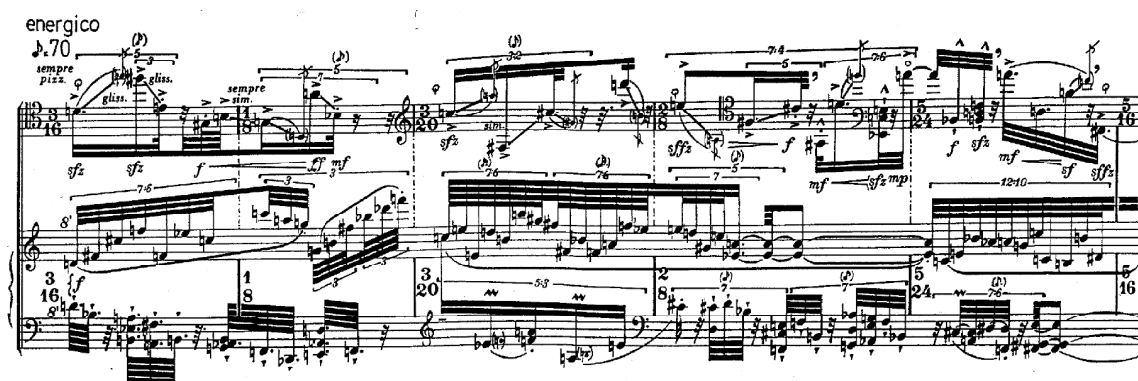


Figura 5: *Étude 3*. Densa trama melódica na parte do cravo (duas linhas inferiores) em que as figuras são amalgamadas em blocos texturais de perfis regulares, mas instáveis. Copyright©1987 by Hinrichsen Editions, Peters Edition Ltd.London.

A idéia de dobra em Ferneyhough está associada aqui a modos de repetição. Para transformar o material são utilizados diversos [230] procedimentos que envolvem diretamente a repetição. Aliás, a palavra “repetição” é uma das chaves dos rascunhos de

Ferraz, Silvio. “Análise e percepção textural”, in: *Cadernos de Estudos: Análise Musical*, nº 3. S.Paulo: Atravéz. 1990.

Ferneyhough, como observa Richard Toop.²⁴ Ferneyhough realça em seus rascunhos a idéia de “repetição caleidoscópica”, de “repetição literal”, e da “repetição em negativo” — repetição do diferente.²⁵ No *Étude 1* a idéia de dobra está presente desde a grade pré-composicional — os “cartuchos” de compassos —,²⁶ até os menores elementos melódicos e rítmicos. Ao iniciarmos a análise deste estudo, observando logo os primeiros compassos não é difícil entrever a idéia de dobra relacionada aqui à retrogradação rítmica e melódica, e ainda à inversão intervalar. Porém, os passos subseqüentes traem esta visão de um ponto de partida simples. Cada pequena frase tem perfil angular, o que faz da textura um emaranhado de “pontos de inflexão”. Esta aparente repetição, esta superficial repetição associada a um hábito de escuta, permite no entanto relacionar por analogia qualquer elemento a qualquer outro, pois todos são angulares, e descrevem uma filiação, cada qual àquele que o antecedeu.

²⁴ Toop, Richard. “Prima le Parole...”, in: *Perspectives of New Music*, vol.32, nº1. Seattle: Univ. of Washington. 1994.

²⁵ Não confundir com repetição negativa, apresentada nos capítulos anteriores. A repetição em negativo está relacionada àquela repetição que compete apenas ao que é diferente.

²⁶ Por “grade” entenda-se a predeterminação de alguns parâmetros da composição, uma grade onde estão dispostos toda a seqüência de compassos, os eventos e sua ordem de aparecimento, mudanças de andamento. É interessante notar que esta grade sobrevive apenas parcialmente na partitura final. Ela constitui-se como um objeto de resistência sobre o qual incide a materialidade de composição, a força derivativa. Os “cartuchos” são na verdade os compassos que Ferneyhough predetermina na “grade”. Eles compõem uma força constritiva que irá torcer sobretudo o material rítmico (cf. Nicolas, François. “Éloge de la complexité”, in: *Entretemps*, nº 3. Paris: J.C.Lattès. 1987, pp.59-61; Ferneyhough, Brian. “Le temps de la figure”, in: *Entretemps*, nº 3. Paris: J.C.Lattès. 1987, pp. 133-134; Toop, Richard. “Prima le Parole...”, in: *Perspectives of New Music*, vol.32, nº1. Seattle: Univ. of Washington. 1994, p. 161).

[231]



Figura 6: Frase do oboé ao início de *Études Transcendantes 1*.
formação de frases angulares e ampliação da tessitura, na parte central,
como modo de molecularização dos elementos.

Mas esta impressão se desfaz na medida em que a diferença se põe presente, não mais como mera variação, mas como diferença imanente à justaposição de séries disparatadas: séries de formas de ataque (modos de jogo), séries iniciais e filtros diversos, desdobramentos rítmicos. Desvenda-se com isto uma complexidade cada vez maior na rede de relações entre os pequenos formantes de cada peça. Note-se porém que este percurso que fazemos ao ler a partitura, quando tem por meio a escuta sem partitura, descreve-se no sentido inverso, nada se liga a nada, tudo é aparentemente diferença, disparate, embora amalgamado pela textura e por alguns “fatores de coesão” que proliferam ao longo da peça. O fato é que, não havendo uma repetição frásica, melódica, de longa permanência, as proto-melodias são molecularizadas nos seus elementos básicos (forma de ataque e região) e em seus modos de encadeamento (*legato*, *non-legato*, ascendente, descendente). Poderíamos dizer, nos valendo de Deleuze, que a singularização de cada frase resulta do embate entre duas ou mais partes heterogêneas em

relação diferencial; e talvez seja isto que Ferneyhough queira dizer quando nos fala de uma força que reside no espaço entre os objetos.²⁷

[232]

The image shows a musical score for the first measures of Étude 1. It consists of two staves: the top staff is for the oboe and the bottom staff is for the soprano. The oboe part is marked 'scintillante' and '68', with various dynamic markings like 'ppp', 'p', 'mf', 'mp', 'f', and 'sf'. The soprano part has lyrics 'Nacht wo der Di...' and dynamic markings like 'pp', 'mp', and 'sf'. There are numerous performance markings such as 'ritardando', 'rit.', 'rit. a 68', and 'rit. a 52'. The score is numbered 10, 12, and 16 at the bottom.

Figura 7: Primeiros compassos de *Étude 1*. note-se aqui que junto ao perfil angular da figuras do oboé, ocorrem diversos modos de ataque, sempre alternados. Outro elemento importante são as notas da soprano que demarcam o eixo de um espelhamento. Copyright©1987 by Hinrichsen Editions, Peters Edition Ltd.London. Reprodução autorizada.

A singularidade de cada inflexão pode ser entendida aqui tal qual a define Deleuze em *Le Pli*, como “ponto de inflexão que se prolonga até a vizinhança de uma outra singularidade”. Esta idéia de singularização é apontada pelo próprio compositor ao enfatizar em sua análise dos *Études Transcendantales* o jogo entre percepção de detalhes e percepção global. O ponto de vista muda conforme as relações de perspectiva: na linha da voz nota-se, por exemplo, a nota sol que ressoa sobre a primeira nota do oboé no segundo compasso, a recorrência de gestos vocais de caráter marcante, como nas frases dos compassos 10 e 26.

Estes pontos de ressonância e recorrência, no entanto, não são apenas figurações — no sentido que tem o termo em *Bacon*. São figuras isoladas que surgem como um grito marcante em meio a instabilidade e rápida alternância dos objetos que compõem a linha do oboé.

²⁷ *Pli*, p. 117.

[233]

The image displays two musical excerpts. The top excerpt, measures 10-12, features a soprano line with dynamic markings *p*, *mf*, *mp*, *sf*, and *pp*. It includes performance instructions such as *cant.*, *retorico*, *gliss.*, and *ten.*. The bottom excerpt, measures 16-12, shows a soprano line with dynamics *ff*, *ff*, and *mp*, and an oboe line with dynamics *f* and *p*. Performance instructions include *tutta la forza*, *piu strànquillo*, *vibr. norm.*, and *energico*. The score is written in treble clef with a key signature of one flat.

Figura 8: Passagens do soprano nos compassos 10 e 26 de *Élude 1*. Note-se que a figura do soprano (linha inferior em cada exemplo) sobressae por duas razões:

- a) fraseado isolado nos momentos menos movidos do oboé e
- b) forte intensidade com que a frase irrompe na seqüência. Copyright©1987 by Hinrichsen Editions, Peters Edition Ltd.London. Reprodução autorizada.

Podemos dizer que a dobra é o “precursor sombrio” e o que liga cada molécula diferente e singular às suas vizinhas é a energia que desprende-se no choque entre elas. Este fazer e desfazer constante do objeto, principalmente na linha do oboé, é o que nos leva à idéia de uma “percepção alucinatória” como nos fala Deleuze sobre a mônada leibniziana, em *Le Pli*: não há um objeto, nem um mecanismo físico de excitação da percepção, mas sim um mecanismo psíquico de diferenciação entre as possíveis pequenas percepções (p. 125). Antes de falarmos das pequenas percepções, é interessante notarmos o fato de que Ferneyhough pensa a composição como uma mônada, e como tal ela não se

decompõem em parte, mas se desdobra para dentro e para fora. Ela é uma unidade, mas não um ponto particular formado por partes coerentes. Uma “unidade visto que envelopa uma multiplicidade”, e este múltiplo é “inseparável das dobras que produz quando envelopado, e dos [234] desdobramentos quando desenvolvido” (p. 33). Um acorde de pontos de vista singulares, o “acorde destoante” (“acordo discordante”, citado no capítulo anterior).²⁸

Deste modo, a multiplicidade da mônada é pensada não como uma linha que é composta de pontos independentes, como a areia que flui em grãos, mas como uma folha de papel que amassada revela uma infinidade de pontos interligados, podendo a cada momento sofrer novas dobras. Insistimos sobre esta idéia por ela espelhar o processo de composição de Ferneyhough, e principalmente o processo de escuta que suas obras permitem. Como vemos nos *Études Transcendantales*, podemos pensar aqui numa textura porosa, quase uma antinomia das texturas homogêneas e densas das obras de Ligeti nos anos 50 e 60. E vale aqui um outro paralelo com *Le Pli*, quando Deleuze argumenta que “cada corpo, por pequeno que seja, contém um mundo, visto que ele é esburacado por passagens irregulares, ambientadas e sutilmente penetradas por um fluído...” (p. 8). Tais pequenos corpos é que constituem as pequenas percepções, pequenas dobras internas ao material, que não devem ser confundidas com pequenas partes da percepção consciente mas como os requisitos ou elementos genéticos dos “diferenciais da percepção” (cf. p. 118). Tem-se com isto uma molecularização da escuta para dentro de um território para onde convergem territórios compostíveis: cada frase pode se molecularizar, se dobrar ou se desdobrar de modos diferentes, e infinitamente, sem que um ponto limite seja alcançável. É o que podemos exemplificar com o acorde de harmônicos do violoncelo no *Étude 2*. Diversos pontos de conexão são possíveis para este acorde. Ele se desdobra (exogenamente) junto ao bloco de eventos que advém da frase do

²⁸ Ver a noção de “acorde destoante” (acordo discordante) apresentada no capítulo sobre Messiaen.

oboé, à nota longa do soprano, à nota longa do oboé (como ressonância); ou ainda ser isolado como um bloco de qualidade espectral e desdobrado (endogenamente) salientando suas possibilidades timbrísticas, os micro-batimentos, seu modo de inflexão, seus inarmônicos e transitórios, assim por diante sem um limite possível.[235]

Figura 9: *Étude 2*. Acorde de harmônicos no violoncelo, em contraposição ao oboé (linha superior) e soprano (linha inferior). Copyright©1987 by Hinrichsen Editions, Peters Edition Ltd.London. Reprodução autorizada.

Embora não sejam pertinentes à escuta direta, mas somente à análise da partitura, o tratamento de dobras também incide sobre a seqüência de (compassos) “cartuchos”. Ferneyhough se vale então de um procedimento de composição da seqüência de compassos que consiste em desdobramentos das fórmulas de compasso por retrogradação, ora as mantendo como aparecem no modelo inicial, ora as transformando por adição ou subtração de durações. Assim, por exemplo, um compasso de 4/8 se torna 9/16 quando acrescido de 1/16 (uma semicolcheia).

Esses compassos, como notamos anteriormente, cumprirão o papel de um constritor dos ritmos apresentados sob a forma de “número de impulsos” (e não apenas como seqüência de durações), num processo que consiste em submeter uma matriz rítmica aos limites do “cartucho” ao qual se aplicarão. Ferneyhough exemplifica este

procedimento em “Le temps de la figure” (Ferneyhough, 1987a, pp. 133-134) transformando uma série direcional de ritmos a partir de uma série distinta de “cartuchos”:

[236]No *Étude 1* este caso fica claro se comparados os compassos 1 e 3. A série de ritmos do primeiro compasso é retrogradada no terceiro, porém constricta numa nova medida de compasso — a esta nova seqüência rítmica serão ainda incrustadas pequenas variantes rítmicas. Do ponto de vista da escuta esta seqüência rítmica não é tão clara, porém ela é vislumbrada, em parte pelo comportamento da própria série — uma seqüência em dois períodos, o primeiro configurando um *affretando* e o segundo um *allargando* —, e em parte pela frase do soprano que evidencia um ponto de inflexão da dobra no meio do segundo compasso.

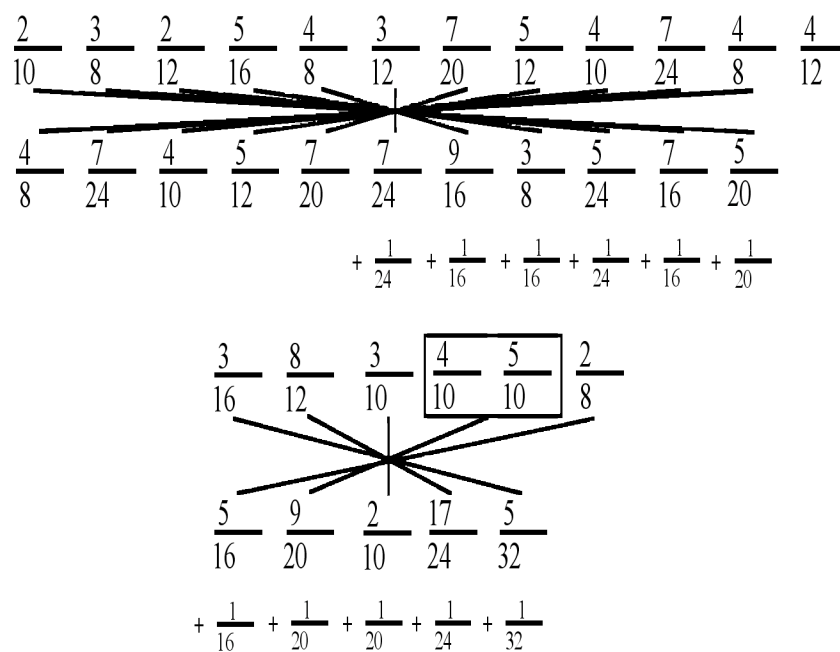


Figura 10 – Seqüência de compassos do *Étude 1*, com relações de retrogradação e adição de número de figuras e figuras (valores)

[237]

The image displays a musical score for a piece titled "scintillante" (Op. 68). The score is written for two staves, with a tempo marking of "moderato". The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *ppp*, *p*, *mf*, *mp*, *f*, and *fff*. The score is divided into measures, with measure numbers 10, 12, 14, and 16 indicated. Below the score, there is a diagram illustrating the relationship between measures 1 and 3. The diagram shows a central point from which lines radiate to various musical symbols, including notes and rests, representing the complex rhythmic and melodic structure of the piece.

Figura 11 – Dobra por retrogradação dos impulsos e valores relativos do compasso 1 no compasso 3 do *Étude 1*. Copyright©1987 by Hinrichsen Editions, Peters Edition Ltd.London. Reprodução autorizada.

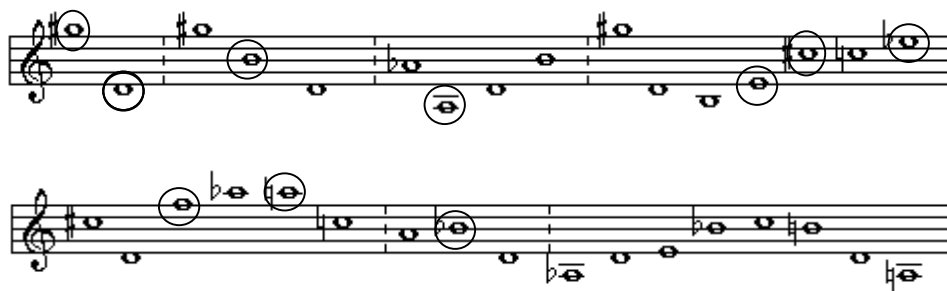
Vistos estes três níveis de dobra e desdobramento, um quarto nível seria aquele relativo ao universo das alturas utilizadas não apenas ao longo deste *Étude 1* mas em todo *Études Transcendantales*. Ferneyhough apresenta passo a passo a série de alturas. No primeiro *Étude* a série é apresentada pelo canto, nota a nota, pela adição de novas notas a cada frase melódica; compõe-se um plano de linearidade direcional, mas o qual se revela estritamente irregular num segundo momento. A série nunca é apresentada numa forma pura, pois os filtros que incidem sobre ela fazem com que sempre venha mesclada de outras séries. Assim, um pouco à maneira de Stravinsky, que desenhava suas melodias por acréscimo sem deixar conhecer a frase geradora, a imbricação das séries (a série de

Schönberg e as séries dos diversos filtros) faz com que nenhuma das séries jamais seja apresentada em sua forma pura.

[238]

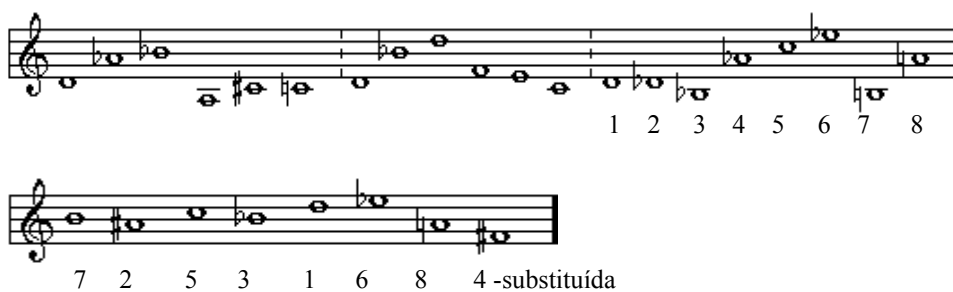
Études Transcendantales 1

apresentação de uma série por repetição e adição de alturas na
linha de soprano



Étude Transcendantales 2

permutação de notas na linha do soprano.



Études transcendantales 7

permutações (P), transposições (T) e ações de filtro (F) na linha do soprano.

P1 P2 P3

P4 F P5 F P6 F

P1B P2B com elisão do ré

1 2 3 4 5 6 7 8 5 7 3 4 6 1 2

P3B P4B F

(T) 5 7 3 4 6 1 2 3 5 4 2 7 6 4 11

P1C P2C P3C

[239]À primeira vista este uso de procedimentos matemáticos, de permutações, adições, subtrações, o uso de retrogradação e inversões rítmicas e intervalares, em muito se aproxima do serialismo.²⁹ Este fato tem colocado por muitas vezes a música de Ferneyhough como representante de um ultra-serialismo. Porém, vale aqui notarmos alguns pontos diversos da proposta de Ferneyhough daquela do serialismo.

O serialismo, tal como foi realizado de 1940 a 1970 seguindo a tradição iniciada por Stockhausen, Heimert e Boulez (entre outros), tinha por base a forma. Se tomarmos a frase de Klee, “não se trata de imitar o visível e sim de tornar visível” temos que para o serialismo tratava-se então de tornar visível a forma e seus formantes. Isto é o que permeia a idéia de “grupos” e “momentos”, em Stockhausen, de “blocos”, em Boulez; modos de tratar o material musical de modo a tornar clara a forma, isolando, salientando e distinguindo os grupos de alturas, ora submetidos a um eixo de durações ora a um quadro timbrístico. Porém, se o que tomamos por visível são as micro-percepções de dobras, tornar visível significa tornar possíveis tais micro-percepções que estariam fundadas no jogo de diferenças entre cada pequeno evento, ao invés de buscar identificá-los uns aos outros, ou ainda com uma macro-forma. Desta maneira, não é difícil associarmos a citação que Ferneyhough faz de Deleuze, em seus textos e rascunhos, com a frase de Klee. Trata-se de não imitar o visível da energia, mas sim tornar esta energia e as forças implicadas visíveis. Traduzindo esta questão poderíamos citar, por exemplo, o uso que Ferneyhough faz da idéia de caos em suas obras.

Constantemente Ferneyhough apresenta a idéia de “força” e de “energia” em seus textos. Mas onde reside tal energia, e quais são as forças que a liberam? Como já notamos anteriormente o compositor salienta que esta energia e forças não residem no ob-[240]-jeto, mas entre os objetos. Esta afirmação do compositor nos abre a possibilidade de pensar esta energia como um elemento dinâmico. Ela estaria então no movimento que

²⁹ Tais procedimentos seriais são visíveis ao longo dos *Étude Transcendantales* sendo um exemplo claro as construções intervalares do *Étude 4*.

opera a escuta quando parte do detalhe em direção ao que lhe circunda, estaria no movimento entre o infinitamente pequeno e o infinitamente grande, como vimos para o acorde do oboé no *Étude 2*. É neste sentido que compreende-se a idéia de Ferneyhough em “manter o ouvinte constantemente *consciente* de que a complexidade é um dado do qual não se pode escapar. Numa boa performance, pelo menos, não é possível refugiar-se numa impressão global indiferenciada: ao invés disto, o ouvido é constantemente surpreendido por diversos níveis de atividade — ora ásperos, ora granulares—, ou mesmo empenhado na transição de um nível a outro”.³⁰

Com respeito às forças, Ferneyhough toma por base as “forças deformantes” e “forças transformadoras”, desenvolvidas por Deleuze em *Bacon*. Segundo Deleuze, as primeiras são a aparência da força, as segundas as forças em si. São essas “forças em si” que Ferneyhough faz uso se tivermos por ponto de partida as três forças principais denominadas por Deleuze como forças “de isolamento”, “de dissipação” e “de deformação”. O “fator de coesão” que isola um objeto sonoro dentro de um bloco de “som e duração” (como vimos com as passagens do soprano no *Étude 1* e do violoncelo no *Étude 2*; a indefinição das tramas criadas pela heterogeneidade material que lançar o ouvinte de um domínio da escuta a outro (do detalhe à textura geral); por fim as forças de deformação que nos fazem torcer o sentido de uma frase, que traem a escuta do hábito tendo o próprio hábito por ponto de partida, ou que deformam passo a passo uma linha melódica (como nos diversos solos de soprano nos *Études 4, 6, e 7*).

Em *Le Pli*, Deleuze nos fala que a percepção captura figuras sem objetos, figuras que afloram por alguns instantes para depois retornarem à poeira das dobras (cf. p. 125-126). Esta observação [241] de Deleuze ressoa plenamente nos *Études Transcendantales*. E para concluirmos, passamos para a idéia de caos tal qual Ferneyhough a trabalha, e que é clara em diversos instantes não só dos *Études* mas de diversas outras peças dos *Carceri*

³⁰ Ferneyhough, Brian. “Composing a viable (if transitory) self. Conversation with James Boros”, in: *Perspectives of New Music*, vol.32, nº1. Seattle: Univ. of Washington. 1994, p. 115.

d'Invenzione, e que expressa a definição de caos tal qual elaboram Deleuze e Guattari em *O que é a filosofia?*: o caos não é o sem formas, mas todas as formas possíveis que afloram de modo singular, para instantaneamente retornarem às profundezas indiscerníveis de onde vieram.³¹ Ao invés de representar o caos, de tomar um objeto-sonoro caótico e descrevê-lo musicalmente, sobre uma partitura, o compositor trata de criar momentos caóticos, a partir de cálculos específicos. O procedimento matemático neste caso não significa um fim em si, um objeto a ser contemplado, mas sim um modo de pôr em jogo forças heterogêneas, “tornando sonoras as força não-sonora”, como fala Deleuze em *Bacon* (p. 39).

Um exemplo da presença da idéia de caos pode ser visto no *Étude 4*: a linha da flauta, de perfil claramente direcional, é abruptamente fragmentada (passagem do compasso 1 ao 2), como que sofrendo a ação turbulenta. Configuram-se assim momentos direcionais instáveis e de curta permanência. Para gerar tais turbulências são utilizados dois procedimentos de deformação de um modelo inicial: transformações de base serial intervalar e serial rítmica. Logo ao primeiro compasso esboça-se claramente uma série intervalar e sua retrogradação: 1,3,2,4,1 - 1,4,2,3,1. A segunda seqüência já apresenta a série transformada: 2,2,1,3,2 - 2,3,1,2,2; retomando uma parte da primeira série (1,3,2). A terceira seqüência, usa a primeira série, porém deformando-a com inversões localizadas: 1↑, 3↑, 2↓, 4↑, 1↓ 1↑, 4↑, 2↑, 3↓, 1↓As seqüências seguintes já sofrem a ação de filtros e a inserção de um jogo de oitavações no processo serial intervalar. É neste ponto que notamos uma primeira turbulência no perfil direcional, que é também reforçada pela fragmentação dos blocos rítmicos.

³¹ *MP*, p. 153.

The image displays three staves of musical notation for flute and voice, titled "presto enigmatico". The notation is highly complex and abstract, characteristic of Brian Ferneyhough's style. It features numerous accidentals, dynamic markings (ppp, mf, f, etc.), and performance instructions such as "staccato", "poco", "sempre", "dim.", "gliss.", and "tagliare subito". The first staff begins with "presto enigmatico" and "sfoggevole". The second staff includes "mf poco" and "sempre dim.". The third staff starts with "fff" and "tagliare subito". The notation is fragmented and non-linear, with many notes and rests scattered across the staves.

Figura 11: Três momentos da seqüência de flauta em *Étude 4* (para flauta e voz). Na primeira seqüência, o perfil direcional (ascendente) é bruscamente desmontado, na passagem para o compasso 2. Na segunda seqüência diversos traços de direcionalidade são esboçados, porém sempre quebrados por saltos abruptos. No terceiro exemplo vê-se a seqüência final, solo, da flauta, já completamente fragmentada em pequenas partículas. Copyright©1987 by Hinrichesen Editions, Peters Edition Ltd.London. Reprodução autorizada.

O plano geral deste *Étude* demonstra uma passagem da ordem ao caos e do caos a ordem. Quando dizemos que neste caso o [242] caos não está representado e sim criado, o que queremos observar é que o compositor opera diretamente com as forças que permitiram gerar caos ou ordem; e esta ação é bastante diferente daquela em que se representa configurações de aspecto caótico.

*
* *

[243]A idéia de dobra desenvolvida por Deleuze em *Le Pli* reflete a idéia de terceira repetição trabalhada em *Diferença e Repetição*. Se a primeira repetição é a da materialidade, a repetição nua; a segunda a da memória; a terceira repetição não diz respeito aos objetos, ela não tem objeto. Este é o ponto em que podemos dizer como Deleuze, citando Leibniz, que a percepção não se assemelha ao objeto, mas à vibração recolhida pelos órgãos receptores. É o mesmo que dizer que o figural remete à sensação e não aos efeitos da sensação, como é colocado em *Bacon, Logique de la Sensation*. A terceira repetição diz respeito à diferença, ao diferencial, ao que se dá “no espaço entre os objetos”. Aliás, Deleuze realça em *Bacon* que “toda sensação implica em uma diferença de nível” e é esta diferença de nível que Ferneyhough observa para suas peças. A sensação surge na diferença de nível, na passagem de um domínio a outro, de uma ordem a outra: na passagem do textural ao figural, do figural ao gestual, do gestual ao textural, e vice-versa (cf. *op.cit.*, pp. 35 e 38). Um ponto relevante nesta composição de um “ser viável se transitório” é o que Ferneyhough chama por “tactilidade do tempo” em suas peças; as frases instáveis e demasiadamente curtas que respiram intensamente vista a quantidade de elementos que o instrumentista e o ouvinte devem articular. Como diz o compositor, trata-se de “encorajar o ouvinte a mover-se rapidamente, e, como resultado,

encontrar-se constantemente suspenso pela contraintuitiva viscosidade da apresentação de informações”.³²

É neste sentido que distinguimos a forma da força e a matéria do material. Tornar visível o material (as figuras), a força, e a energia que deles se desprende (o movimento da escuta). Como nos diz Deleuze, e tal passagem adequa-se perfeitamente às composições de Ferneyhough:

“vamos de dobra em dobra, não de ponto em ponto, e todo contorno se atenua com proveito das potências formais do material que vem à superfície e se apresenta com outros tantos [244] entornos e redobras suplementares. A transformação da inflexão não admite mais a simetria.”³³

Retomando alguns pontos, nesta leitura da repetição e da diferença em Brian Ferneyhough é importante salientarmos que não se trata aqui de pôr a repetição ou a diferença em extensão, de dispô-la numa linha seqüencial. As repetições e diferenças em Ferneyhough se dão, como procuramos demonstrar, através das dobras locais. Em suas peças sobressae o fato de que existe uma repetição material, e que o processo de composição se dá como repetição concentrica, como se o material estivesse parado no mesmo ponto apenas sofrendo incrustações de outros elementos que o deformam. Dois exemplos deste modo de compor são o tratamento rítmico e modo de encadeamento de alturas : *a)* ritmo é deformado a partir da inclusão de repetições e diferenciações materiais em seu interior; *b)* a seqüência de alturas é deformada pela adição e subtração de outras alturas, pela repetição e diferenciação também concêntricas. Tais repetições fazem aflorar figuras que são deformações de uma figura original que nunca se deixa ver, e neste

³² Ferneyhough, Brian. “Composing a viable (if transitory) self. Conversation with James Boros”, in: *Perspectives of New Music*, vol. 32, nº1. Seattle: Univ. of Washington. 1994, p. 123.

³³ *Pli*, p. 23.

sentido podemos falar de figuras que não são figurações narrativas ou ilustrativas, como diz Deleuze em *Bacon* —já que elas não narram ou ilustram qualquer fato, excepto a sua própria deformação. Tomando aqui uma fórmula do pintor Francis Bacon, esta seria a lei do “diagrama”: partir de uma forma figurativa — uma linha melódica catalogada, que pode até mesmo ser uma citação — que sofre a intervenção de um diagrama para embaralha-la, fazendo surgir daí uma forma de natureza totalmente outra, que Bacon chama Figura. É neste diagrama que estão presentes as forças elementares (pressão, inércia, gravidade, atração, gravitação...etc.) e as forças invisíveis que atuarão na deformação da forma e da matéria revelando-se enquanto força e material, e tornando sonoro o não-sonoro.

[245]

composição e escuta da diferença

heterogênese da escuta

o espaço liso, háptico, de visão próxima, tem um primeiro aspecto: é a variação contínua de suas orientações, de suas referências e de suas lembranças; ele opera por proximidades. Assim o deserto, a estepe, o gelo e o mar, são espaços locais de pura conexão. Contrariamente ao que por vezes é dito, não vemos de longe, e não o vemos de longe, não estamos nunca “face a face”, nem sequer estamos “dentro” (estamos “sobre”...). As orientações não têm constantes, mas mudam segundo as vegetações, os ocupantes, as precipitações temporárias. As referências não têm um modelo visual que possa efetuar uma troca entre elas, e reuni-las numa classe inerte assinalável a um observador imóvel e externo.

Mille Plateaux, p. 615

Se chegamos até aqui a partir da repetição, não é mais dela que tratamos e sim da diferença, ou melhor, da “repetição do diferente”. De fato, continuamos a falar da repetição, porém daquela que só se dá uma vez como repetição do Mesmo, e que então retorna como potência de gerar multiplicidades; falamos da repetição num sistema em

que não há identidade prévia, ou em que esta identidade não passa de uma simulação. Tal repetição só [246] faz retornar o divergente e o descentrado: um eterno retorno que “afirma a diferença, a dessemelhança e o díspar, o acaso, o múltiplo, e o devir”. Esta é a potência própria da repetição que enfatizamos; repetição “que deriva necessariamente do jogo da diferença”.¹

Ao se iniciar uma nova composição, uma nova leitura, uma nova escuta, qualquer devir é possível, mas logo aos primeiros passos este universo do possível vai se fechando. Lentamente os contornos do evento vão sendo definidos, encerrando uma das possibilidades que o evento tinha antes de ser iniciado. Neste processo, outras possibilidades tornam-se impossíveis, i.e., elas são possíveis, mas não concomitantemente. O terreno que procuramos demarcar ao longo desta tese se faz exatamente no sentido inverso: o ato de compor, de ouvir, de vir a ser, é o ato de desvelar a todo momento um novo território de possibilidades. A invés de traçar um “ângulo convergente”, o ato de criação é visto aqui como gerador de bifurcações incessantes. Neste processo delinea não só um, mas diversos territórios silmultâneos. Retomamos aqui a idéia de que o espaço da composição, da escuta, ou mesmo da análise, já vem virtualmente preenchido de modelos preestabelecidos, de hábitos. Deste modo, dentro do que nos propomos, compor, ouvir, ou analisar significam divergir a todo tempo daqueles espaços predeterminados que se apresentem de antemão; ver a obra como “uma seqüência de recusas em meio a tantas probabilidades”.² É neste sentido que falamos de multiplicidades, múltiplos estratos de eventos correndo em paralelo e compostíveis.

Podemos associar a multiplicidade da escuta a alguns procedimentos, tais como os que enumeramos nas análises realizadas nos capítulos anteriores. A ênfase na repetição do diferente, presente, por exemplo, nas permutações e filtragens utilizadas por Messiaen e Ferneyhough — nas quais não é possível determinar o ponto de origem —; as

¹ DR, respectivamente, pp. 470 e 469

² Boulez, Pierre. “...Auprès et au loins”, in: *Point de Repère I/Imaginer*. Paris: Bourgois. 1995, p. 314.

deformações sofridas por um material sonoro em Varèse; a ênfase na diversidade e heterogeneidade do material que [247] vimos na *Sequenza* para voz de Berio; a idéia de direcionalidades e linearidades locais em meio ao caos generalizado; enfim, modos os mais diversos de permitir a potencial diferenciação que já era imanente ao próprio objeto-sonoro com seus espectros complexos e sua capacidade de “devir-outro” (ver capítulo 4). Foi neste sentido que alguns compositores e posições composicionais associáveis a uma “terceira repetição” foram estudados, nesta tese, a partir da formula deleuzeana da “repetição do diferente”, para o que privilegiamos uma escuta nômade que passa incessantemente do detalhe à forma geral.

Todavia, um cuidado se faz necessário: ao enfatizarmos uma *heterogênese da escuta* não estamos enfatizando uma linha composicional — como a da Nova Complexidade, por exemplo (como pode parecer, vistas as análises e a atenção dada a algumas questões propostas por Ferneyhough). Se assim fosse, isto seria o mesmo que retornar ao ponto de partida e ligar a idéia de múltiplo à diversidade e à qualidade da matéria sonora num determinado enunciado musical. Não estaríamos falando de multiplicidade, mas de uma representação do múltiplo. Existe um movimento nômade da escuta. Porém como garantir que ele sobrevenha ao bom senso?

Observamos diversas vezes que não há como isolar uma repetição negativa de uma repetição afirmativa da diferença. É por isso que falamos que a música apresenta constantemente suas linhas de fuga; “você a planta num certo terreno e, de imediato, ela se põe a proliferar como uma erva daninha”.³ Assim, a estrutura unificadora, a forma determinante, a autoreferência no “plano de organização”, sempre aparecerão, cada vez sob um disfarce, embora posteriormente selecionadas e condenadas a não retornar como tais no “eterno retorno do diferente”. Assim, até mesmo uma composição estritamente formalista não deixará de se multiplicar por outros terrenos. A heterogeneidade dos disparates que potencialmente reúne fará aflorar um plano de composição, no qual não se

³ Boulez, Pierre. *Par volonté et par hasard*. Paris: Seuil. 1975, p.14.

fala mais da organização ou do desenvolvimento — que se dizem da substância e da forma —, mas da [248] proliferação de diferenças. Falamos então de uma heterogênesse da escuta, escuta que torna visíveis as multiplicidades do tipo rizoma. Como se não houvesse um possível “limite da região fértil”.

Até mesmo o minimalismo, visto como repetição do “mesmo”, potencializa multiplicidades. É possível notar tal mobilidade, embora este modo de compor tenha sido facilmente capturado por uma escuta habitual, que permitiu sua absorção pelo mercado fonográfico nas últimas duas décadas, eliminando ainda mais seus elementos complexos; mas as linhas de fuga persistem. Para o serialismo a situação não é muito diferente, embora correndo num outro sentido. O sistema unificador de uma música serial, mesmo como “repetição do mesmo”, ainda não é de fácil acesso para um ouvinte não treinado. Mesmo decorridas diversas décadas desde seu surgimento, o ouvinte ainda é lançado num espaço para ele aparentemente caótico; nada mais do que uma conjunção de disparates. A diversidade material, a distância tomada com relação aos hábitos da música tonal e modal, os novos parâmetros de articulação, todos esses elementos impediram que o senso-comum estético capturasse totalmente a música serial.

Voltamos então à nossa questão inicial: como garantir uma escuta da multiplicidade?

Vimos no quarto capítulo da primeira parte que, quanto ao objeto da escuta, o som, ele não existe em si, isolado e fora de um sujeito. E, quando tratamos de composição falamos de um material composicional. O simples ato de escuta ou composição tranforma a matéria em material. A este respeito vale lembrar que Deleuze nos fala sobre o material composicional, e que esse não corresponde à matéria do som, pois o material é a matéria já impregnada da ação humana. O material é a matéria molecularizada: o material sonoro encarregado de captar as forças “não-sonoras”.⁴ As simples relações de ressonância de harmônicos, ou de inarmônicos, são atribuídas pela escuta humana: revelam-se como

⁴ *MP*, p. 422.

devir-humano do som e como devir-sonoro do homem. Esses harmônicos e inarmônicos não repousam no som nem se-[249]-quer no ouvinte, mas entre som e ouvinte. São construtos e não dados empíricos ou idéias *a priori*. O hábito pode se fazer presente em qualquer instância, assim como as multiplicidades também se fazem presentes, e esta presença não reside no objeto musical.

Fazendo do *ato de composição o ato de inventar as condições de uma escuta das impossibilidade, que tornem viáveis as condições do diverso*, o compositor no mínimo desvia-se de uma captura imediata. E para garantir tais condições são necessários alguns componentes essenciais. Em *Para Um Nova Teoria do Sujeito*,⁵ Alain Badiou enumera quatro componentes essenciais do “desejo de filosofia”, que aplicam-se, na verdade, a qualquer ato de criação: (a) a revolta, a recusa a ficar instalado e satisfeito; (b) a lógica, o desejo de uma razão coerente; (c) a recusa do que é particular e fechado; (d) o gosto pelo encontro e pelo acaso, o engajamento e o risco. No âmbito da composição, tais componentes correspondem a tomar a impossibilidade da matéria e torná-la possível no material composicional. Lançar o ouvinte em regiões férteis que ele ainda não pôde trilhar. E isto não depende do objeto agenciado, mas das configurações deste agenciamento: de sua alta mobilidade.

Isto tudo nos leva a dizer que o ato de forçar a escuta para a diferença só se faz mediante uma nova música, uma música nômade que se dê como ato de resistência aos hábitos de escuta. É possível encontrar pontos divergentes, encontrar linhas de fuga em meio a um enunciado já capturado pelo hábito, porém esta ação tem sido amortecida e só uma outra ação que force a divergência poderá restituir este potencial da escuta musical. Jean-Clet Martin observa esta força quando argumenta que

“num universo em que caminhos e estratos incompatíveis se bifurcam, num universo que torna real todas as possibilidades, vem ao pensamento abrir os

⁵ Badiou, Alain. *Para Um Nova Teoria do Sujeito*. Rio: Relume/Dumará. 1996.

caminhos capazes de associar os fragmentos e os impossíveis, de tecer — para além dos vazios e dos intermundos —, continuums inexatos, vagos, irracionais, nos quais nenhum esquema possa traçar a seqüência sem se desfazer”.⁶

[250]Fechando esta breve conclusão podemos dizer que, procurando evidenciar algumas das fórmulas deleuzeanas no âmbito da composição, da escuta e da análise musical, este estudo correu em dois espaços distintos, porém paralelos: um estritamente composicional e outro teórico-analítico. O que se procurou com isso foi entremear os resultados de um terreno em outro. Este processo não serviu como método de comprovação científico-filosófica, mas sim como um modo de fazer proliferar as idéias: as “fórmulas” teóricas, analíticas, estéticas, ganharam novos sentidos quando ligadas à composição, e vice-versa. Assim, algumas das fórmulas aqui apresentadas, embora mantendo uma estreita proximidade à sua origem no pensamento de Gilles Deleuze, acabaram por apresentar pequenas ramificações que escaparam ao seu sentido original.

Ficam ainda alguns pontos em aberto e podemos pensar que eles, a seu modo, também se tornam potentes, ao reinstalar a imprecisão dentro de um modo de pensar. E não seria exatamente esta — a imprecisão, a ambivalência, a tentativa de escapar a um sentido fixo — uma das ambições da música contemporânea?

⁶ Martin, Jean-Clet. *Op.cit.*, p.146.

a composição por deformação

Partir de um elemento simples. Uma frase modal, um gesto qualquer catalogável, absorvido pela escuta tradicional. Reiterá-lo. Depois , retorçê-lo, doformá-lo. Raspar algumas partes, remover totalmente outras. Sobrepor-lhe elementos, interromper o seu curso e incrustar outros elementos, todos estranhos e divergentes ao sistema em que se enquadrava o primeiro gesto. Realizar a composição sem um ponto fixo de origem e sim um falso ponto ao qual se somam outros pontos, todos divergentes. Tornar simultâneos e possíveis os sistemas divergentes.

O primeiro gesto, se bem que depois abandonado, este é um gesto figurativo ou mesmo narrativo, ele representa e demarca um território modal [251] ou tonal, delinea uma série de ressonância sonora, um espaço métrico, um espaço simbólico. E essa representação é predeterminada. O gesto simples, assim determinado, representa e é representado por um determinado domínio de sistemas fixos de referência. Torcer este espaço de representação é o que busca a fórmula pictórica do “diagrama”, tal qual define Francis Bacon: partir de uma forma figurativa, intervir sobre ela um diagrama para desarranjá-la, resultando daí uma forma de natureza totalmente diferente chamada “figura”. Deste modo, o que se busca não é despojar o primeiro gesto daquilo que ele representa, mas retorçê-lo a ponto de tornar obscuro tal índice de representação, fazendo com que esse se perca, seja dominado pela diferença, e precise ser refeito a cada momento, a ponto do quadro original de representações ser “irrecomponível”.

Pode-se tomar esta idéia, a do diagrama como uma porta de entrada para falarmos da composição *Window into the Pond*.⁷ Nesta peça a idéia de “diagrama” não só é

⁷ *Window into the Pond* foi composta em 1995 como encomenda para a *turné* latino-americana do Ensemble Contrechamps, grupo suíço voltado principalmente para a música contemporânea e faz parte de uma série de composições realizadas ao longo do doutorado, junto aos estudos teóricos concernentes à tese. Por se tratar da leitura de uma peça desenvolvida como parte do doutorado, este anexo será realizado no

adotada como um procedimentos isolado, ela reflete sobretudo uma proximidade com a pintura. E esta peça a relação com a pintura estende-se ao título da peça, uma gravura de Hundertwasser onde diversas janelas aparecem refletidas num poço. Prosseguindo nesta proximidade com a pintura outros procedimentos entram em jogo: (a) as massa coloridas difusas de Monet, que num olhar à distância delineiam ninféias mas que olhando de perto desvendam um universo de pequenos detalhes, de flutuações, de zonas de fusão e zonas de isolamento de cores e formas, sem mais aquela função servil à representação de formas pois tornam-se um plano de sensação possível; (b) o desenhos rítmico de *Entre Pirla e Pal*, de Paul Klee, que prolonga [252] a idéia de acentuação métrica em níveis distintos, desenhando o ritmo não como seqüência de blocos métricos, mas como seqüência irregular de alterações no campo das alturas, uso incessante de recursos timbrísticos, composição de pequenos quadros polifônicos; (c) o modo de pintura de Miró — lançar gotas de tinta, criar manchas, e depois redelineá-las criando figuras que não só desvendam uma forma figurativa simples e demarcam um território de relações, mas que ainda permanecem abertas a novos conjuntos de relações, criar a partir de acidentes; (e) e, por fim, Bacon, seus diagramas — raspagens, manchas, deformações de uma figuração inicial.⁸

O “diagrama”, as acentuações irregulares, as manchas “indesejáveis” como ponto de partida, ou mesmo o ato de compor conhecendo apenas as ações locais, tem por fim aproximar-se de uma música que faça presente a escuta de multiplicidades. Um primeiro sinal desta multiplicidade estaria no fato de que, ao tornar difusa a gênese da composição,

formato de um relatório de atividades composicionais, o que implica em tomar por referências outras composições realizadas no curso desses estudos.

⁸ Essa proximidade com a pintura aparece em diversas outras peças que serão indiretamente comentadas ao longo desta análise: *os silêncios de um estranho jardim* (1994) para flauta solo - referência a Klee não apenas no título, mas principalmente no pensamento rítmico empregado; *ninféia enclausurada* (1994), para oboé solo - referência à Monet; *Pássaro preto, sol e menina em vermelho* (1993) para conjunto instrumental, *trópico caótico* (1995), para piano solo, e *apaeav* (1995), para fita solo - realizadas a partir de algumas formulas pictóricas de Miró; *o jardim das folhas dobradas* (1996) para dois percussionistas e fita magnética, e *conferência* (1996) para conjunto instrumental e fita magnética, realizadas no cruzamento entre fórmulas de Miró e Bacon.

não é possível determinar um ponto exato desta gênese que determine um elemento unificador de todo o sistema. É assim que em *Window* diversas idéias surgiram, simultaneamente ou em momentos distintos, sem seguirem uma ordenação rigorosa previamente estabelecida. Algumas foram se fazendo presentes ao longo do processo, transformando aquilo que se dava como um ponto — já difuso — de origem. Deste modo diversas idéias vieram se tornar possíveis e simultâneas neste composição, porém sem apontarem um ponto de convergência: elas não ocupam um mesmo espaço pois não se dão num mesmo [253] plano de composição, uma idéia não contradiz a outra pois não há um grau de relação que permita tal idéia de contradição dos disparates ali reunidos. A presença de tantos pontos de origem, do cruzamento de idéias estranhas umas às outras, se deu em grande parte pelos procedimentos utilizados, os quais descreveremos mais detalhadamente a seguir, não fazendo deste texto uma análise, mas sim uma apresentação de algumas estratégias composicionais utilizadas na composição de *Window into the Pond*.

Coexistem os seguintes procedimentos, que trataremos em seguida: (a) desmontagem de uma forma linear; (b) composição por janelas, (c) deformação de forma gestual clara, (d) composição por manchas; (e) melodias enclausuradas, (f) constituição de espaços caóticos. Cada um desses procedimentos põe em jogo algumas das questões apresentadas nos capítulos da primeira e da segunda parte da tese: composição por proximidade, ou seja, atenta aos resultados locais e não globais, e a sobreposição e justaposição de elementos heterogêneos. O que se procurou com isto foi “inverter o sentido de desenvolver” como argumenta Deleuze em *Le Pli* designando o que ele chama por uma epigênese: “a aparição de organismos e de órgãos que não são mais preformados ou encaixados, mas formados a partir de outras coisas que não lhes são semelhantes”.⁹ Não falaríamos de uma composição por dobras, já que associamos tal idéia à obra de Ferneyhough, mas uma composição por engelhamento que não resulta do simulacro de

⁹ *Pli*, p. 14.

simetria da dobra, mas sim do ato de forçar os elementos, de amarrotá-los, como um lenço ou uma folha de papel.

desmontagem

A partir de uma figuração linear, presente na própria composição, ou em uma composição anterior, incidem diversos modos de desmontagem, de fragmentação. Após a composição de uma primeira versão de *Window into the Pond*, a peça foi desmontada e remontada, aproximando elementos originalmente distantes e dis-[254]-tanciando aqueles que eram decorrências diretas. Outra alteração foi a duplicação de algumas passagens, que aparecem como ecos distantes umas das outras ou na forma de reiterações diretas, congelando sobre si o curso do desenvolvimento. Cada uma das linhas instrumentais (flauta baixo, clarinete baixo, violino, violoncelo e piano) sofreu tal desmontagem. Deste modo as possíveis linhas direcionais foram quebradas, seja pela desmontagem por cortes, seja pela sobreposição de linhas, o que resultou em texturas, figuras e gestos sempre instáveis, buscando enfatizar assim a escuta localizada e não mais para a forma geral de desenvolvimento.

O que é interessante notar é que a composição por decomposição não corresponde a um ciclo ou quadro de operações a ser seguido. Se houve nos primeiros momentos da composição um quadro preestabelecendo a forma, ele agora é abandonado e desfeito. E este processo não precisa acabar. Ele pode ser ininterrupto, e talvez só parar quando for dado início à composição de outra peça. Sempre há o espaço para operar uma nova decomposição e recomposição. Isto se deu diversas vezes na composição de *Window*. Após finalizada uma primeira versão foram incluídas passagens provenientes de outras peças, ou alguns trechos foram novamente embaralhados. Este processo ampliou irregularmente a duração das linhas da peça (sobretudo as linhas instrumentais) e fez com

que novos desencontros fossem produzidos, mas ele pode ser retomado sempre que se quiser.

Os cantos foram tratados e “sampleados” para seqüenciação. A ordem de seqüenciação deste material seguiu um forma direcional: partindo de pequenos fragmentos em direção a uma recomposição, até que as amostras fossem apresentadas em sua íntegra e deixassem claras as características do material inicial. *Apaev* foi realizada a partir desta fita, porém regravada de modo que fossem feitas ranhuras na superfície sonora e deformações as mais diversas.¹⁰ O processo de decomposição veio num segundo momento, [255] em que a seqüência linear e direcional da fita suporte foi desmontada e remontada segundo critérios de permutação e sobreposição.

janelas

A idéia de uma composição por janelas se inclui, de certo modo, entre aqueles procedimentos de decomposição e desmontagem de um mecanismo ou de um elemento inicial linear. Porém, enquanto o processo de decomposição é posterior à composição de uma primeira versão, a composição por janelas se desenvolve desde os primeiros esboços do plano de composição correndo paralelamente à composição de cada linha instrumental. A idéia de janelas se dá no plano da forma, sem no entanto constituir-se como tal. Sobre uma primeira seqüência, ainda no esboço formal, são abertas algumas janelas — incrustações — que dividem a seqüência em duas partes geralmente assimétricas. Em cada janela é inserida uma outra seqüência, linear ou não. As novas seqüências provém tanto dos esboços específicos para a composição em curso, como de

¹⁰ A fita original continha diversos ruídos, intencionalmente mantidos para guardar a referência com a origem do material: um velho long-play (LP- T001, TACAPE, Série Etnomusicologia, 1982, registrado pelo etnomusicólogo Anthony Seeger). O tratamento sonoro realizado em *apaev* fez com que fossem

material originado de composições anteriores.¹¹ Cada seqüência pode ser formada por séries de diferenças, reiteraões, linhas direcionais, blocos de textura, blocos rítmicos, ou mesmo por gestos (catalogados ou não). Ao abrir uma janela as seqüências se fragmentam e as características que mantinham-nas ligadas à suas outras partes ficam difusas, muitas vezes só reencontráveis pela análise minuciosa da partitura ou até mesmo dos esboços originais. A composição é realizada, assim, como uma espécie de desdobramento endógeno, congelando a atenção sobre um só ponto, que desdobrado revela diversas possibilidades composicionais.

[256] Deste processo decorrem novas linhas de relação entre elementos que foram gerados em momentos, em situações, e mesmo em sistemas distintos. A fórmula da dobra, tal qual a desenvolve Deleuze a partir de Leibniz, é aqui utilizada. Ao invés de se pensar a peça como uma linha, como um círculo, uma espiral, ela é pensada como uma folha de papel que, ao ser amarrotada permite que áreas distantes se aproximem e se toquem. Esta composição por “engelamento” traça, assim, uma correspondência com algumas idéias desenvolvidas por Deleuze em *Le Pli*, principalmente quando ele nota que “não se diz múltiplo somente aquele que tem diversas partes, mas aquele que se dobra de diversas maneiras”.¹²

manchas

Miró quase nunca utilizava uma tela limpa, tal qual saída da loja. Qualquer acidente era realizado sobre a tela, o fundo era preparado com a limpeza dos pincéis ou mesmo derramando um pouco de gasolina, e quando se tratava do papel como suporte

salientados os “cliks” e chiados do disco original, prolongando esses ruídos sobre camadas de som limpo da amostra original.

¹¹ Em outras composições as janelas foram utilizadas inclusive para a inclusão de algumas peças curtas desenvolvidas anterior ou paralelamente.

ele derramava água.¹³ Uma mancha, um rasgo, uma linha, ou um gesto feito com o pincel, esses elementos eram displicentemente lançados sobre a tela. Miró os admirava quotidianamente, até que de uma mancha, de algo disforme fosse possível entrever um ponto de partida. Guardando as respectivas especificidades, este processo de gerar uma mancha foi empregado ao longo da composição de *Window*. Assim, sobre alguns elementos disformes foram realizados traços que determinassem contornos locais e instáveis. Esses contornos funcionam como fatores de coesão momentâneos, que dão uma forma mais clara a passagens praticamente caóticas. É o que procurou-se realizar com a inclusão de reiterações de notas e com a incisão abrupta de acordes curtos. Existe aqui uma equiparação com a ação do diagrama, porém no sentido inverso. De [257] uma figura, busca-se delinear uma figuração. Porém quando esta vem à tona ela já vem deformada, prevalecendo o aspecto figural.

Este procedimento aparece em *Window*, porém ele foi trabalhado anteriormente em uma peça para quarteto de cordas e conjunto instrumental. Nesta ocasião o que se propôs foi a conjunção de duas composições, uma realizada sobre a outra. Após a composição do quarteto de cordas foi realizada uma segunda composição para conjunto instrumental. Este modo de compor refere-se à composição de *Chemins* de Luciano Berio: sobre suas *Sequenze* para instrumentos solistas, o compositor compõe novas peças que utilizam as *sequenze* como suporte. Assim como nas peças de Berio, a primeira peça, a peça suporte, é uma peça a parte, já o que sobre ela é acrescentado só existe se em conjunto com este suporte. Em *Window* nenhum dos dois momentos constitui-se como pela a parte, visto que eles estão desmontados, e que são pequenos fragmentos encadeados. Porém, posteriormente à composição desta peça este procedimento foi

¹² *Pli*, p. 59.

¹³ Charbonnier, George. *Le monologue du peintre*. Paris: René Juillard. 1959, p. 121; Miró, Juan e George Raillard. *A cor dos meus sonhos*. Trad. Neide Luzia de Rezende. São Paulo: Estação Liberdade, 1990, p. 115.

reutilizado em duas composições para *tape* e instrumentos, onde tanto a parte pregravada quanto a parte instrumental compõem partes independentes embora sincronizáveis.

gestos deformados

A deformação de gestos primários, elementares, “o gesto puro”, é talvez o procedimento que mais presente em *Window into the Pond*. Um dos gestos deformados é simplesmente uma frase melódica modal, um trilo que se expande; na verdade um fragmento melódico proveniente de outra peça.¹⁴ Os fragmentos sofrem então diversas operações de limpeza, de borrões, de incrustações de elementos estranhos ao sistema em jogo. Esta forma de composição remete ao “diagrama” da pintura de Francis Bacon. A relação com Bacon está nos modos de deformar este gesto e em que tipo de [258] gesto. Deformar um gesto inicial por descamações, por raspagens, por manchas provocadas pelo espalhar da tinta ainda fresca de um figura recém pintada, resultando ora em manchas sobre as imagens, ora numa espécie de véu entre elas e o espectador.

Como já foi visto para os procedimentos anteriores, este também tem por base algumas composições anteriores que já colocavam em questão a gênese e o tratamento “diagramático” e “figural”. Uma operação de descamação e deformação foi realizada em uma composição anterior intitulada *Apaev*. Esta peça consiste em um jogo de deformações sobre o *tape* de outra composição, *Canto de Cura* (para *tape* e conjunto instrumental). O *tape* desta primeira peça foi feito com base em amostras de música indígena brasileira, precisamente alguns cantos de cura de índios Suyás (Xingu-Brasil). O suporte de *Apaev* foi então o *tape* de *Canto de Cura*, porém regravado. Como sobre o original sobrevinham diversos ruídos, visto a matriz dos sons ser um *long-play* em más

¹⁴ A frase melódica utilizada aqui como “gesto puro” se originou de um pequeno fragmento melódico desenvolvido em *Trópicos do Caos*, peça para piano solo composta simultaneamente a *Window*.

condições, os ruídos foram considerados para desfigurar a figuração original. Uma série de procedimentos prolongou esses ruídos na forma de “ranhuras” sobre camadas limpas de som.

Em *Window* este procedimento foi retomado. Não tendo os recursos da música eletrônica, mas os recursos da escritura, cada pequeno gesto foi deformado para fazer aflorar uma figura. Um sistema de filtragens, um pouco a exemplo dos filtros utilizados por Ferneyhough, operam deformando o gesto original em dois níveis distintos. O primeiro poderíamos chamar de nível informal, já que compreende uma decisão local e momentânea, como a redefinição do campo de ressonância espectral por meio de filtros específicos, pela adição e subtração de ruídos, ou ainda pela inserção de pequenos gestos. Já o segundo nível de deformação, chamaremos de nível automático e resulta de operações matemáticas, sobretudo de permutações; neste caso o gesto inicial sofre deformações que não são diretamente controladas pelo compositor, mas pelos procedimentos envolvidos, e são de certo modo imprevisíveis. Pode-se dizer que os dois níveis têm resultados semelhantes, porém um deles é controlado passo a passo pelo compositor enquanto o outro corre solto gerando gestos imprevisíveis.

[259]Um último aspecto deste procedimento de deformações foi o de permitir um trabalho composicional no âmbito das pequenas transformações, pequenas modulações do material. Ao invés de realizarmos a composição seguindo um esquema extensivo seqüencial impôs-se uma espécie de composição cartográfica. Uma grande carta de transformações das figuras iniciais foi composta a partir de filtragens, permutações de elementos diversos e pequenas incrustações. Posteriormente este material foi disposto num mapa, podendo ser acessado ao acaso, a partir de qualquer ponto, sendo que cada fragmento, lado a lado, possuía o mesmo peso composicional. A carta permitiu conhecer as transformações de cada elemento da figuração original sem dar, no entanto, qualquer referência sobre o plano geral da peça mas sim sobre o tratamento local.

Realizada do modo descrito acima, a deformação de um “gesto puro” é relevante para a multiplicidade e escuta difusa. Ela permite a de inclusão de gestos ou elementos próprios a outros sistemas, distantes do sistema em que é trabalhado o gesto inicial, explorando a fórmula da compossibilidade de sistemas disparatados. Por outro lado, o uso constante de modelos reiterativos simula possíveis pontos de origem, estabelecendo relações que tornam ainda mais difuso o ponto de origem.

melodias enclausuradas

Talvez este seja o procedimento mais distante à pintura utilizado em *Window into the Pond*. A idéia de melodias enclausuradas se originou da escuta e da análise de cantos de pássaros. São proto-melodias que gravitam em torno a uma ou mais frequências. Ela é composta pela permutação de alturas que gravitam em torno a uma frequência optimal.¹⁵ No desenrolar do processo outras [260] alturas vão sendo incluídas, geralmente aludindo novos polo de atração. Porém tais notas acrescentadas são chegam a demarcar novos âmbitos modais. A melodia permanece, assim, se lançando de um polo a outro como que a procura de uma linha de fuga. Em *Window* o próprio gesto inicial delineia uma melodia enclausurada, e as linhas de fuga foram deixadas a cargo das diversas filtragens, permitindo o surgimento incontrolado de novos campos de ressonância espectral (ou até mesmo campos de atração “harmônica”, no sentido dado ao termo por Edmond Costère em *Mort ou Transfiguration de l’Harmonie*). Afora o jogo de alturas, outros parâmetros concorrem no desenhar destas linhas de fuga. A inclusão de ruídos, decorrentes de um tratamento expandido da técnica instrumental (*extended technique*), e a mudança no nível dinâmico, pequenas acentuações em níveis de dinâmicos distintos, auxiliam na

¹⁵Por frequência optimal entenda-se aquela frequência de maior reincidência no canto de um determinado pássaro, e que funciona como uma espécie de polo ao redor do qual gravita a melodia.

demarcação de novos territórios, não apenas “harmônicos” mas timbrísticos. Em resumo, a peça toda pode ser tratada como um jogo de fragmentos de melodias enclausuradas.

espaços caóticos

De uma certa maneira quando falamos dos procedimentos apresentados acima, falamos da “forma”. Aliás, mesmo chegando à conclusão de que o “plano de composição” desfaz o “plano de organização”, que ele põe a força e o material, no lugar da forma e da matéria, a relação música e repetição como a tratamos ao longo da tese, aponta para uma preocupação com a forma musical: como trabalhar a forma a ponto de desfazê-la, de tirar-lhe a primazia, de restituir a sua potência intensiva, de livrá-la da leitura em extensão, livrá-la da sucessão, livrá-la de um tempo linear e cronologicamente estriado.

Pensando então a forma, o que podemos notar com os procedimentos empregados nas composições aqui referidas, é que eles permitem não apenas pensarmos espaços claros, nitidamente delineados, mas também podemos pensar na presença de espaços sem clareza, não [261] delineados. Pensaremos o caos não como desordem, nem como ausência de forma, mas como espaços transitórios onde afloram formas locais instáveis e de curta duração, chamando assim a atenção para uma escuta que enfatize uma memória curta e não mais a memória longa própria a ligar os elementos distantes da forma, como numa sonata clássica, por exemplo. Deste modo a composição é aqui trabalhada como um espaço de possibilidades, um corpo não definitivo sobre o qual se esboçam e se dissipam formas possíveis.

*
* *

Encerrando esta apresentação dos procedimentos utilizados em *Window into the Pond*, é importante salientar um outro elemento: o título. À maneira de Miró, o título não é anterior à peça e nem está relacionado, como uma representação, como uma metáfora, com aquilo que se ouve nela. Pelo contrário, o título é mais um elemento disparatado. Ele tece um contraponto ao resultado sonoro da peça, e de diversas maneiras acaba interferindo na própria escuta. Ele é mais um elementos que se soma aos procedimentos acima, no sentido de uma heterogênese da composição, e que estaria relacionado a uma escuta háptica, onde múltiplas faculdades entram em ação conduzidas por caminhos separados. Com base nos títulos de cada peça, a imaginação é levada por um caminho que não está entre aqueles que geraram a peça, mas que se compõe num elemento essencial para a desejada heterogênese da escuta. Esta é a razão do caráter alusivo dos títulos, chamando por imagens e procedimentos que não estiveram presentes ao longo do processo composicional: jardins, silêncio, ninféia, folhas, janelas, espelho d'água, etc.

bibliografia

Adorno, Theodor W. *Filosofia della musica moderna*. Trad. Giacomo Manzoni. Turin: Einaudi, 1959.

Adorno, Theodor W. *Quasi una Fantasia*. Paris: Gallimard. 1982.

Albera, Philippe. "Introduction aux neuf sequenzas", in: *Contrechamp*, nº 10. Paris: l'Age d'Homme. 1983

Alliez, Eric. *A Assinatura do mundo*. Trad. Maria helena Rouanet, "col. Trans". Rio de Janeiro: editora 34. 1995.

Avron, Dominique. *l'Appareil musical*. Paris: Union Général d'Éditeurs. 1978.

Bernardes, Newton. "Ordem e desordem: uma avaliação da situação", 39ª reunião da SBPC, in: *Ciência e cultura*, vol. 40, nº 5, maio. S. Paulo: SBPC. 1988.

Bergson, Henri. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves da Silva. S.Paulo: Martins Fontes. 1990.

Babbit, Milton. "Twelve-tone invariants as compositional determinants", in: Lang, Paul, org. *Problems of modern music*, N. York. Norton. 1960.

Barthes, Roland. "A atividade estruturalista", in: Prado, Eduardo org. *Estruturalismo: antologia de textos teóricos*. S. Paulo: Martins Fontes. 1962.

Berio, Luciano. "Aspect d'un artisanat formel", "Poesie et musique - une experience", "Forme", "Du geste a la piazza Carità", "Meditation sur un cheval de douze sons", "Notre Faust", in: *Contrechamp*, nº 10. Paris: l'Age d'Homme. 1983

Bessière, Marie. "Messiaen - Oiseaux Exotiques: de la nature à l'oeuvre musicale", in: *Revue analyse musicale*, nº 7. Paris: SFAM. 1987.

- Boros, James. "Why complexity?", in: *Perspectives of new music*, vol.32, n°1. Seattle: Univ. of Washington. 1994.
- Bortoloto, Mario. "Luciano Berio, o dei piaceri", in: *Fase seconda: studi sulla nuova musica*, Torino: Einaudi. 1969.
- Boucourechliev, André. *Beethoven*. "col. Solfèges". Paris: Seuil. 1977.
- Boulez, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. Paris: Ed. Gonthier. 1963.
- Boulez, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. Trad. Stella Moutinho et all, "Col. Signos". S.Paulo: Perspectiva. 1995.
- Boulez, Pierre. *Par volonté et par hasard*. Paris: Seuil. 1975.
- Boulez, Pierre. *Points de repère/ Imaginer*. Paris: Bourgois. 1995.
- Bouliane, Denis. "Six Etudes pour piano de Ligeti", *Contrechamps*, n° 12-13. Paris: L'age d'homme. 1990.
- Bréhier, Émile. *Historia de la filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana S/A. 1956.
- Buydens, Mireille. *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: J.Vrin. 1990.
- Cage, John. *A year from monday*. Connecticut: Wesleyan Univ. Press. 1969.
- Cage, John. *Silence*. Connecticut: Wesleyan Univ. Press. 1973.
- Carter, Elliott. "The rhythmic basis of american music", Trad. franc. in: *Contrechamps*, n° 6. Paris: l'Age d'Homme. 1986.
- Charbonnier, George. *Le monologue du peintre*. Paris: René Juillard. 1959.
- Costère, Edmond. *Mort ou transfiguration de l'harmonie*. Paris: PUF. 1962.
- Cott, Jonathan. *Karlheniz Stockhausen, Conversation with the composer*. Londres: Picador. 1974.
- Dalmonete, Rossana e Berio, Luciano. *Intrevista sulla musica*. Roma/ Bari: Laterza. 1981.

- Delaigue, Olivier. “Mouvement et répétition dans la musique américaine des années 60-80”, in: *Revue analyse musical*, n° 8. Paris: Société Française D'Analyse Musicale. 1987.
- Deleuze, Gilles. *A filosofia crítica de Kant*. Trad. Geminiano Franco. Lisboa: Edições 70. 1983.
- Deleuze, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Roberto Machado e Luis Orlandi. R. Janeiro: Graal. 1988.
- Deleuze, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. L. Roberto Fortes. “col. Debates”. S. Paulo: Perspectiva. 1974.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, Logique de la sensation*. Paris: Editions de la Différence. 1981.
- Deleuze, Gilles. “Boulez, Proust e le Temps”, in: *Eclats/Boulez*. Paris: Centre Pompidou. 1986.
- Deleuze, Gilles. “Sur quatre formules poétiques que pourraient résumer la philosophie kantienne”, in: *Philosophie*, n° 9. 1986.
- Deleuze, Gilles. *Qu'est-ce que l'acte de création?*. Video-Cassete. Paris: Femis. 1987.
- Deleuze, Gilles. *Le Pli*. Paris: Minuit. 1988.
- Deleuze, Gilles. *Conversações 1972-1990*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34. 1992.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari. *Kafka, por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago. 1977.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari. *Mille plateaux*. Paris: Minuit. 1980.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari. *O que é a filosofia*. Trad. Bento Prado e A. Muños. Rio de Janeiro: Editora 34. 1992.
- Deliege, Irène. “La perception des formations élémentaires de la musique”, in: *Revue analyse musical*, n° 1. Paris: Société française d'analyse musicale (SFAM). 1985.

Deliege, Irène. “Perception et analyse e l'oeuvre musicale: poinst de rencontre”, in: *Revue analyse musical*, n° 26. Paris: SFAM. 1992.

Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil. 1967.

Desain, Peter e Honning, Henkjian. *Music, mind and machine: studies in computer music, music cognition and artificial intelligences*. Amsterdam: Thess Pub. 1992.

Durney, Daniel. “Itinéraire”. in: *Xenakis. L'Arc 51*. Aix en Provence: s/p. 1972.

Eimert, Herbert. *Qué es la música dodecafonica?*. Trad. Juan Pedro Franze e Francisco Parreño. Buenos Aires: Nueva Visión. 1972.

“l'Espace-temps musicale -partie 1” . in: *Revue analyse musicale*, n° 6. Paris: SFAM. 1990.

Ferneyhough, Brian. “Forme, figure, style - une évaluation intermédiaire”, in: *Contrechamps*, n° 3. Paris: l'Age d'Homme. 1984.

Ferneyhough, Brian. “Le temps de la figure”, in: *Entretemps*, n° 3. Paris: J.C.Lattès. 1987.

Ferneyhough, Brian. “Les Carceri d'Invenzione, dialectique de l'automatisme et de l'informel”, in: *Entretemps*, n° 3. Paris: J.C.Lattès. 1987.

Ferneyhough, Brian. “Deuxième quatuor à cordes”, in: *Contrechamps*, n° 8. Paris: l'Age d'Homme. 1988.

Ferneyhough, Brian e Philippe Albero. “Parcours de l'oeuvre”, in: *Contrechamps*, n° 8. Paris: l'Age d'Homme. 1988.

Ferneyhough, Brian. “Shattering the vessels of received wisdom - conversation with James Boros”, in: *Perspectives of new music*. Seattle: Univ. of Washington . 1990.

Ferneyhough, Brian. Entrevista a Fabian Panisello. *Royaumont*, inédito. 1992.

Ferneyhough, Brian. “Parallel Universes”, palestra realizada no Theory and Aesthetics Colloquim, Music Frontiers 1993. San Diego: UC. 1993.

- Ferneyhough, Brian. “The Presence of Adorno”, palestra realizada no *Voix nouvelle 1994*. Paris: Fond. Royaumont. 1994.
- Ferneyhough, Brian. “Composing a viable (if transitory) self. Conversation with James Boros”, in: *Perspectives of new music*, vol.32, nº1. Seattle: Univ. of Washington. 1994.
- Ferraz, Silvio. “Diferença e Repetição: A polifonia simulada na *Sequenza VII* para oboé de Luciano Berio”, in: *Cadernos de estudos: análise musical*, nº 1. S.Paulo: Atravéz.1988.
- Ferraz, Silvio. “Análise e percepção textural”, in: *Cadernos de estudos: análise musical*, nº 3. S.Paulo: Atravéz. 1990.
- Forte, Allen. “Bartock's serial composition”, in: Lang, Paul, org. *Problems of modern music*. N.York. Norton. 1960.
- Gotwald, C. / Reich, Steve. “ Signaux entre exotisme et industrie”, in: *Contrechamps*, nº 6. Paris: l'Age d'omme.1986.
- Griffiths, Paul. *Olivier Messiaen and the music of time*. Londres: Faber & Faber. 1985.
- Gubernikoff, Carole. *Música e representação: das durações ao tempo*. Tese de doutorado, UFRJ/ IRCAM. 1992.
- Guiberteau, Francine. “Le “Saint François d’Assise” d’Olivier Messiaen: évènement e avènement”, in: *Revue analyse musicale*, nº 1. Paris: SFAM. 1985.
- Hessen, Johannes. *Teoria do conhecimento*. Coimbra: Armênio Amado. 1964
- Harvey, Jonathan. *The music of Stockhausen*. Londres: Faber & Faber. 1975.
- Hübler, Klaus. “Images de la pensée en mouvement”, in: *Contrechamps*, nº 8. Paris: l'Age d'Homme. 1988.
- Imberty, Charles. “De la perception du temps musical à sa signification psychologique: a propos de la Cathédrale Engloutie de Debussy”, in: *Revue analyse musicale*, nº 6. Paris: SFAM. 1987.
- Kant, Immanuel. *The critique of pure reason*, in: *Kant*, col. “Great books of the Western world”, vol. 42. Londres: William Benton. 1952.

- Kant, Immanuel. *The critique of judgement*, in: *Kant*, col. "Great books of the Western world", vol. 42. Londres: William Benton. 1952.
- Kellein, Thomas. "Tendances intermédiaires après 1945", in: *Contrechamps*, n° 6. Paris: l'Age d'Homme. 1986.
- Kinzler, Hartmuth. "Decision and automatism in *désordre*, étude 1, premier livre", in: *Interface*, vol.20 (nombre dedicado a obra de György Ligeti). Lisse: Swets e Zeitlinger. 1991.
- Klee, Paul. *La Pensée créatrice*. Trad. de Sylvie Girard. Paris: Dessain et Tolra. 1977.
- Klee, Paul. *Histoire naturelle infinie*. Trad. de Sylvie Girard. Paris: Dessain et Tolra. 1970.
- Lachenmann, Helmut. "Quatre aspects fondamentaux du matériau musical et de l'écoute", in: *Inharmonique*. Paris: IRCAM. 1980.
- Lachenmann, Helmut. "L'aspect et l'affect", in: *Cahier du festival d'automne à Paris*. Paris: Festival d'automne à Paris. 1993.
- Laszlo, Erwin. "Signification et communication en musique", in: *Contrechamps*, n° 10. Paris: l'Age d'Homme. 1989.
- Leman Marc. "Symbolic and subsymbolic description of music", in: G. Haus, *Music Processing*. Madison: A-R editions. 1992. Leman, Marc. "The theory of Tone semantics: concept, fondation, and application", in: *Minds and machines*, vol.2. 1992.
- Leman, Marc. "Schema-based tone center recognition of musical signals", in: *Journal of new music research*, vol. 23. Lisse: Swetse Zeitlinger. 1994.
- Lerdahl, Fred. "Contraintes cognitives sur les systèmes compositionnels", in: *Contrechamps*, n° 10. Paris: l'Age d'Homme. 1989.
- Lerdahl, Fred, e Ray Jackendorf. *A generative theory of tonal music*. Cambridge: MIT Press. 1983.
- Ligeti, G. "Waldlungen der musicalishen form". *Die Reihe*, vol. 7. Viena: Universal Editions. 1958.

- Ligeti, G. "Fragen und antworten von mir selbst", in *Melos* 38. 1971.
- Ligeti, G. "Conversations: avec Monika Lichtenfeld", , in: *Contrechamps*, n° 3. Paris: l'Age d'Homme. 1984.
- Liotard, J-François e Avron, Dominique. "A few words to sing: sur *Sequenza III* de Berio", in: *Musique en jeu*, n° 2. Paris: Seuil. 1971.
- Liotard, J-François. "Réponse à la question: qu'est-ce le postmoderne"; "Pos-scriptum à la terreur et au sublime", in: *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Paris: Galilée. 1986.
- Liotard, J-François. *l'Inhumain, causeries sur le temps*. Paris: Galilée. 1988.
- Liotard, J-François. *Leçons sur l'analytique du sublime*. Paris: Galilée. 1993.
- Machado, Roberto. *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal. 1990.
- Mâche, F-Bernard. "A propos de John Cage", in: *Musique en jeu*, n° 2. Paris: Seuil. 1971.
- Mâche, F.- Bernard. *Musique, mythe, nature ou les Dauphins d'Arion*. Paris: Klincksieck. 1986.
- Mâche, F.- Bernard e Tremblay, Gilles. "Analyse d'Integrales", in: "Varèse: vingt ans après...", *La revue musicale* , n° 383-385. Paris: Richard Masse. 1985.
- Mahnkopf, C. Steffen. "Vers une musique figurée", in: *Contrechamps*, n° 8. Paris: l'Age d'Homme. 1988.
- Martin, Jean-Clet. *Variations, la philosophie de Gilles Deleuze*. Paris: Payot. 1994.
- Maturana, Humberto e Varela, Francisco. *The tree of knowledge*. Boston/Londres: Shambhala. 1992.
- Melchiorre, A. "Le labyrinthe de Ferneyhough", in: *Entretiens*, n° 3. Paris: J.C.Lattés. 1987.
- Menezes, Flo. *Luciano Berio et la phonologie*. Paris: Peter Lang. 1993.
- Messiaen, Olivier. *Technique de mon langage musical*. Paris: Leduc. 1944.

- Messiaen, Olivier. *Musique et couleur: nouveaux entretiens avec Claude Samuel*. Paris: Pierre Belfond. 1986.
- Messiaen, Olivier. *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. Paris: Leduc. 1949-92
- Meyer-Eppler, Werner. "Static and psychologic problems of sound", in: *DieReihe*, n° 1. Londres/Viena: Universal Edition. 1955.
- Michel, Pierre. *Gyorgy Liget: compositeur d'aujourd'hui*. Paris: Minerve. 1985.
- Miró, Juan e George Raillard. *A cor dos meus sonhos*. Trad. Neide Luzia de Rezende. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.
- Molino, Jean. "Fait musicale et sémiologie de la musique", in: *Musique en Jeux*, n° 17. Paris: Seuil. 1975.
- "Musiques électroniques", in: *Contrechamps*, n° 11. Paris: l'Age d'Homme. 1990.
- "Musique nord américaine", in: *Contrechamps*, n° 6. Paris: l'Age d'Homme. 1986.
- Nattiez, J.-J. "Trois modèles linguistiques pour l'analyse musicale", in: *Musique en jeu*, n° 10. Paris: Seuil. 1973.
- Nestrovski, Arthur. "As ironias de Beethoven", in: *Cadernos de estudos: análise musical*, n° 8/9. S.Paulo: Atravéz. 1996.
- Nichols, Roger. *Messiaen*. Londres: Oxford Univ. Press. 1986.
- Nicolas, François. "Éloge de la complexité", in: *Entretiens*, n° 3. Paris: J.C.Lattès. 1987.
- Nicolas, François. "Comment passer le temps...selon Stockhausen", in: *Revue d'analyse musicale*. Paris: SFAM. 1987.
- Oliveira, Willy Correa de. *Beethoven, o proprietário de um cérebro*. S. Paulo: Perspectiva. 1979.
- Osmond-Smith, David. "Joyce, Berio et l'art de l'explosion". in: *Contrechamp*, n° 10. Paris: l'Age d'Homme. 1985.
- Peirce, C.Sanders. *Semiótica e filosofia*. S. Paulo: Cultrix/Edusp. 1975.

- Peirce, C. Sanders. *Semiótica*. 2ª edição, “col. Estudos”. S. Paulo: Perspectiva. 1990.
- Piaget, Jean. *Le structuralisme*. col. “Que Sais-je?”. Paris: PUF. 1972.
- Pouillon, Jean. “Uma tentativa de definição”, in: Prado, Eduardo org. *Estruturalismo: antologia de textos teóricos*. S. Paulo: Martins Fontes. 1966.
- Pousseur, Henri. *Musique, sémantique, société*. Tournai: Casterman. 1972.
- Popelard, Dominique. “Philosophie analytique et analyse musicale: invitation a quelque travail en commun”, in: *Analyse musicale*, n° 28. Paris: SFAM. 1992.
- Prigogine, Ilia e Stengers, Isabelle. *Entre le temps et l'éternité*. Paris: Fayard. 1988.
- Prigogine, Ilia. “Ilia Prigogine, arquiteto das estruturas dissipativas: entrevista com Pessis-Pasternak, Guita”, in: *Do Caos à inteligência artificial*. S. Paulo: Edun 1992.
- Reich, Steve. *Écrits et entretiens sur la musique*. Trad. B. Reynaud. Paris: Bourgois. 1981.
- Reverdy, Pierre. *l'Oeuvre pour piano d'Olivier Messiaen*. Paris: Leduc. 1978.
- Rihm, Wolfgang. “Trois essais sur le thème de...(une conférence)”, in: *Contrechamps*, n° 3. Paris: L'age d'homme. 1984.
- Rosolato, Guy. “Répétition”, in: *Musique en jeu*, n° 26. Paris: Seuil. pp. 33-44. 1972.
- Sabbe, Hermann. “Philosophie de la musique la plus récente”, in: *Musique en jeu*, n° 7. Paris: Seuil. 1975.
- Sabbe, Hermann. “O significado de Karel Goeivaertz na música serial dos anos 50”, Trad. Alvaro Guimarães, in: *Cadernos de estudo: análise musical*, vol 6/7. S. Paulo: Atravez. 1994.
- Sacks, Oliver. *Um antropologo em Marte*. S.Paulo: Companhia das Letras. 1995.
- Sadai, Yizhak. “Le musicien-cognitiviste face au cognitiviste-musicien”, in: *Revue analyse musical*, n° 26. Paris: SFAM. 1992.

- Sadai, Yizhak. "Pour une logique systémique et phénoménologique de la musique", in: *Revue analyse musical*, n° 28. Paris: SFAM. 1992.
- Santaella, M. Lucia. *Produção de linguagem e ideologia*. S. Paulo: Cortez Editora. 1980.
- Santaella, M. Lucia. *A percepção - uma teoria semiótica*. S. Paulo: Experimento. 1993.
- Schaeffer, Pierre. *A la recherche d'une musique concrète*. Paris: Seuil. 1952.
- Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil. 1966.
- Schaeffer, Pierre. *La musique concrète*, "col. Que sais-je?". Paris: PUF. 1973.
- Schick, Steven. "Developing an interpretative context. Learning Brian Ferneyhough's *Bone Alphabet*", in: *Perspectives of new music*, vol.32, n°1. Seattle: Univ. of Washington. 1994.
- Schnebel, Dieter."Composition 1960: La Monte Young, in: *Denkbare musik. schriften 1952-72*. Colônia. 1972.
- Schönberg, Arnold. *Armonia*. Trad. Ramon Barce. Madrid: Real Musical. 1974
- Schönberg, Arnold. *El estilo y la idea*. Trad. Juan Esteve. Madrid: Taurus, 1963.
- Schönberg, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Trad. Eduardo Seincman. S.Paulo: Edusp. 1991.
- Sloboda, John. "Étude empirique de la réponse émotionnelle à la musique", in: *Revue analyse musical*, n° 26. Paris: SFAM. 1992.
- Stockhausen, Karlheinz. "...how time passes...", in: *Die Reihe*, vol. 1. Londres: Universal Editions. 1957.
- Stockhausen, Karlheinz. "Momentform", "Composition par groupes: *Klavierstück I*", in: *Contrechamps*, n° 9. Paris: l'Age d'homme. 1988.
- Stoïanova, Ivanka . "La Troisième Sonate de Boulez et le projet mallarméen du Livre", in: *Musique en jeu*, n° 16. Paris: Seuil. 1974.

- Stoianova, Ivanka. “Musique répétitive”, in: *Musique en jeu*, n° 26. Paris: Seuil. 1977.
- Stoianova, Ivanka. *Geste-texte-musique*. “Serie Esthétique, col. 10.18”. Paris: Union General d'Editions. 1978.
- Stoianova, Ivanka. “Luciano Berio, Chemins en musique”, in: *La revue musicale*, triple numero 375-376-377. Paris: Richard-Masse. 1985.
- Stravinski, Igor. *Poetics of Music*. Cambridge: Harvard University Press. 1942.
- Stravinski, Igor e Robert. *Conversas com Igor Stravinski*. Trad. Stella Rodrigo. S. Paulo: Perspectiva. 1984.
- Tapie, Alain. “Simuler c'est multiplier”, in: *Musique en jeu*, n° 32. Paris: Seuil. 1978.
- Toop, Richard. “Brian Ferneyhough in interview”, in: *Contact*, n° 29, Londres. 1985.
- Toop, Richard. “Lemme-Icône-Epigramme”, in: *Contrechamps*, n° 8. Paris: l'Age d'Homme. 1987.
- Toop, Richard. “Prima le Parole...”, in: *Perspectives of new music*, vol.32, n°1. Seattle: Univ. of Washington. 1994.
- Tremblay, Gilles. “Oiseaux-nature, Messiaen, musique”, in: *Les cahiers canadiens de musique*. Montreal: s/e. 1970.
- Trevor, Hold. “Messiaen's Birds”, in: *Music and letters*, lii. s/l:s/e. 1971.
- Truax, Barry. “The inner and outer complexity of music”, in: *Perspectives of new music*, vol.32, n°1. Seattle: Univ. of Washington. 1994.
- Varèse, Edgard. *Écrits*. Paris: Christian Bourgeois. 1983.
- Varela, Francisco. “Abordagens à ciência e tecnologia da cognição”, in: *Ciência e cultura*, vol. 40, n° 5, maio. S. Paulo:SBPC. 1988.
- Varela, Francisco. *Connaître. Les sciences cognitives, tendances et perspectives*. Paris: Seuil. 1989.
- Vaz, N.; Varela, F; Mirra, E. e Bernardes, N. “A genese da ordem a partir da

desordem”, 39ª reunião da SBPC, in: *Ciência e cultura*, vol. 40, nº 5, maio. S. Paulo: SBPC. 1988.

Vivier, Odile. *Varèse*. “col. Solfèges”. Paris: Seuil. 1983.

Xenakis, Iannis. *Musiques formelles*. Paris: Richard Masse. 1963.

Xenakis, Iannis. *Musique et architecture*. Tournai: Casterman. 1971.

Waldrop, Mitchell. *Complexity: the emerging science at the edge of order and chaos*. Londres: Penguin Books. 1992.

Webern, Anton. *Caminhos para a música nova*. Trad. Carlos Kater. S. Paulo: Novas Metas. 1984.

Wisnik, José Miguel. *O som e o sentido*. S. Paulo: Companhia das Letras. 1989.

Wörner Karl. *Stockhausen, life and work*. Londres: Faber & Faber. 1973.

Zimmermann, Bernd Alois. “Intervalle et temps”, in: *Contrechamps*, nº 5. Paris: l'Age d'Homme. 1985.