

Pequena trajetória da ideia de tempo na música do séc. XX

silvio ferraz

À guisa de resumo

Este artigo tem por objetivo apresentar uma pequena sequência nas proposições de tempo na música do século XX. A primeira imagem para tratar desta questão é aquela das imagens de tempo entre os gregos, e que vez ou outra retornam no imaginário poético de compositores, suas músicas, seus escritos. *Chronos*, *Aion* e *Kairos*. *Chronos* é o hoje do presente relativo, ponto móvel sobre a flecha do tempo, sua medida. É a *Chronos* que estão relacionados os ciclos, a linearidade do tempo, bem como a memória, sua reversibilidade. *Aiôn*, seria o tempo não medido; tempo liso, duração ilimitada em um espaço finito, ou o “internel” como definido por Charles Péguy em *Clio*. Já *Kairos* é o tempo da ocasião, o instante do corte, ponto de inflexão, o quase nada de Jankelevich,¹ aquele ponto em que algo se transforma definitivamente. Três imagens que atravessam o pensamento ocidental, e que espelham ou são espelhados nas mais diversas culturas. São estas três imagens que procuro aqui mapear suas presenças na música do século XX, da suspensão do tempo cronológico tonal realizada pela música serial ao tempo fora dos eixos da nova complexidade.

1.

Para tratar de qualquer ideia é necessário escolher um ponto de partida. Sabendo que

¹: Jankelevich, V. *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, Paris, PUF. 1957. Reeditado por Paris: Seuil, 1980.

qualquer ponto de partida é sempre arbitrário, começo então a falar da ideia de tempo na música do século XX a partir de Olivier Messiaen. Para Messiaen, é o compositor quem compõe o tempo musical. Este tempo musical não existe dado de antemão. É necessário antes acabar com o tempo para então reescrevê-lo; propor o fim do tempo. O que vem a ser este fim do tempo? Messiaen expressa tal ideia de modo claro em seu *Quarteto para o fim do tempo* e deixa ainda mais clara sua ideia nas cinco partes que compõem o texto de “Tempo e eternidade”, coletânea de artigos publicados postumamente no primeiro tomo do *Tratado de ornitologia, música e cor*. O fim do tempo é o fim da música regida por *Chronos*. Assim Messiaen põe de um lado o tempo medido de *Chronos* (tempo cronológico) de outro o tempo vivido da duração; de um lado começo-meio-fim, o tempo sucessivo, de outro o sem antes nem depois a retirada da pertinência da relação causa-efeito.

2.

O ponto de partida de Messiaen é aquele do tempo sem antes nem depois, como propõe São Tomás de Aquino ao tratar da eternidade de Deus em sua *Suma Teológica*.² Este tempo da eternidade estaria na ausência completa de começo ou fim, mas que “mesmo sendo o mesmo, renova todas as coisas”.³ Ou seja, sem antes ou depois, sem começo ou fim, mas em movimento. A esta primeira ideia, Messiaen acrescenta livremente uma outra, não mais vinda do pensamento Católico, mas de Henri Bergson: a noção de duração. Desta forma, ao invés de um tempo sobre-humano, de um tempo eterno ao qual não temos o privilégio de partilhar a não ser imaginar, Messiaen toma de Bergson a ideia de um tempo redobrado em pequenos nódulos, um tempo não mensurável das pequenas dobras da pura duração, mas de dimensões humanas. Um tempo que é sucessão não mais de homogêneos mensuráveis, relacionáveis como causas e efeitos, mas de heterogêneos

² Apud. Messiaen, Olivier. *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie (1949-1992)*. Tome I. Paris: Leduc., 1994. p.7.

³ Aquino, Tomás de. *Livro da Sabedoria*, Cap.VII, versículo 27.

qualitativos mutáveis e sem contorno preciso.⁴ Nesta ideia, o que Messiaen evidencia é a infinidade de possibilidades do desenrolar de uma obra musical.

3.

Para Bergson, a duração vivida não é mensurável pois é sempre mutável e se confunde com a sucessão de nossos estados de consciência. Como seria então pensar a música deste modo, sem antes nem depois, sem as medidas fixas do tempo cronológico, sem deixar transparecer causa e efeito? É neste sentido que Messiaen dá o primeiro passo para o fim do tempo. Sem mais a primazia do tempo da sucessão, o compositor pensa a música como uma abertura nas possibilidades do tempo, podendo interromper o tempo ou mesmo sobrepor tempos. E o tempo não diz mais a ideia de um antes e um depois, de um primeiro e um segundo tema, mas de um tempo absoluto do movimento do qual o compositor torna sensível apenas um pequeno fragmento. É por este caminho que podemos dizer que a música de Messiaen torna sensível a duração vivida, a série heterogênea e qualitativa da sensação e não mais a sequência homogênea e quantitativa da forma e da substância. A música passa então a ser concebida como aquela que “alonga, contrai, colore e qualifica” o tempo, que dá ao tempo sua *Chronochromia*.⁵

4.

É claro que este jogo de desfazer o tempo não começa com Messiaen. Diversos ingredientes participam desta reviravolta e a música, digamos espacial, de Anton Webern serve aqui como um momento chave. Contrapondo-se ao tempo linear e causal da música tonal, Webern desfaz o elo melódico entre as alturas. Se uma nota poderia ser seguida por outra de modo a compreender-se como resolução de um trajeto anterior, ele desfaz estes pequenos percursos pelo afastamento das alturas e por conseguinte o desfazimento das sequências habituais da música que lhe antecedia.

5.

Antes de Webern, Arnold Schoenberg já havia mesmo observado, em seu *Tratado de*

⁴ Cf. Bergson, Henri. *Essais sur les donnés immédiates de La conscience*. paris: PUF. 1927, p.77. Ver também Bergson, Henri. *Mémoire et Vie*. Paris: PUF, livro em que o filósofo Gilles Deleuze compila passagens da obra de Bergson relativas às noções de duração, memória, vida.

⁵ Messiaen, op.cit. p. 24.

Harmonia, que até mesmo um acorde complexo com mais de seis notas poderia ser compreendido no mecanismo causal das resoluções bastando que o acorde seguinte viesse a ele relacionado por vizinhança e proximidade das notas. Assim como se um acorde escorregasse para o outro por tom ou meio tom. Foi para que finalmente todos os tons de uma escala estivessem em um nível de igualdade, sem um ou outro tom privilegiado e sem a previsibilidade dos encadeamentos tonais, que Webern compreendeu a necessidade de distanciamento entre as notas.⁶ Com as notas distantes, ou até mesmo acordes dispostos a grandes distâncias (ora muito agudos ora muito graves), cada nota perde o que a relaciona àquela que a antecede, cada acorde deixa de ser a resolução harmônica de um antecedente, e cada novo ataque – nota ou acorde – torna-se simplesmente som isolado lançado no espaço da partitura. A música deixa de ser apenas no tempo e passa a ser no espaço. Webern nos faz ouvir o espaço.

6.

Webern e Messiaen nos permitem pensar que a música serial implica em uma supressão do tempo causal. Mesmo sabendo que o pensamento dodecafônico ainda estivesse restrito a algumas réstias de regras de encadeamento, a expansão do espaço da tessitura, os grandes saltos e a evidência cada vez maior do timbre como elementos composicional, tornaram letra morta o encadeamento dos elementos de modo tal que uma música como a de Webern pode facilmente ser equiparada a um móbile de Alexander Calder. As pequenas peças do móbile e as pequenas triangulações e quadrangulações de Webern, retrogradadas, invertidas, mas girando em um pequeno espaço-tempo.

7.

É esta mesma suspensão do tempo que imaginava Debussy em sua “*musique en plain air*”, é ao ar livre que talvez a música antes fechada nas salas de concerto viesse a ganhar seu justo valor e então não seria este o caminho de “encontrarmos um meio de fazer desaparecer estas pequenas manias de forma e de tonalidade...?”⁷ Uma música em que os objetos sonoros estivessem espalhados pelos parques tais quais as árvores, e vindo de

⁶ Cf. Eimert, Herbert. *Que ES La música dodecafónica?* Buenos Aires: Nueva Visión. 1973. p.60.

⁷ Debussy, Claude. *Monsieur Croche*. [1901-1914]. Paris: Gallimard. 1971, p. 46 e 76 ver também Maia, Igor. *KlangfarbenMelodie: orquestração do timbre*. Dissertação de mestrado, defendida na Unicamp em 2013.

toda parte como o vento. Suspende-se a relação causal que faz nascer o tempo cronológico, em razão de um tempo nos objetos, um tempo de nascer e desaparecer de cada objeto. Não à toa Debussy se pergunte se esta não seria uma boa ideia para a música do futuro.

8.

Em resumo, com Webern, Debussy e Messiaen suspende-se o tempo e a música deixa de ser exclusivamente da ordem temporal para abranger também uma ordem espacial. Poderíamos mesmo dizer espacial-cósmica vista a escuta quase constelar que a obra de Webern propõe ou ainda uma viagem dos cânions às estrelas (*Des Canyons aux Étoiles*) como a realiza Messiaen ao nos trazer a escuta imersiva.

9.

Quando diz-se que o pensamento serial implica de certo modo na supressão do tempo deve-se pensar não apenas no aspecto espacial que advém da música de Webern, mas também no fato de que a concepção de série implica a ideia de permutação. Na série, mesmo que sejam importantes as pequenas determinações de relação sequencial, tais relações não são determinantes, podendo ser invertidas e deslocadas. É este pensamento serial que Messiaen desenvolverá na sua ideia de permutações (*interversions*) em diversas de suas obras. Não há mais um elemento que antecede necessariamente a outro, mas uma série de elementos que circulam conjuntamente em um espaço permutável. Como um grande móbil de 12 ou mais sonoridades no qual o que nos interessa é a resultante sonora local e não mais a determinação linear das sequências como na música tonal.⁸ Até mesmo no dodecafonismo de Schoenberg, ainda marcado por figurações melódicas da música tonal, o tempo precisa parar: é necessário que o tempo seja reversível para que se ouça as versões da série (o original, o inverso e o retrogrado). Neste sentido Adorno, em seu *Filosofia da Nova Música*, atenta para esta conversão do dinamismo musical em estatismo e observa que “a música domina o tempo: não porque

⁸ Sobre a importância do encadeamento de notas no dodecafonismo “clássico” ver: Eimert, H. *op.cit.* “Elementos tonales de la música dodecafónica” p.29 seq.; Schoenberg, Arnold. *Harmonia*. Madrid: Real Musica. 1974. PP. 496 seq.

possa substituí-lo após tomar seu lugar, mas porque o nega mediante uma suspensão de todos os momentos musicais em uma construção onipresente”.⁹

10.

Para além desta suspensão do tempo, Messiaen realiza um passo a mais quando não apenas suspende, mas suprime o tempo e incorpora a conquista do espaço tal qual elaborada por Anton Webern. Um bom exemplo é a primeira peça de seu *Quarteto para o fim do tempo*, “Liturgia de cristal”. Nesta pequena peça Messiaen sobrepõe seis elementos: uma estrutura rítmica de 17 durações (piano), uma sequência de 29 acordes (piano), uma série de 5 notas (violoncelo), uma estrutura modulada por adições e subtrações de duração (violoncelo), uma frase reiterada e também modulada por adições e subtrações (violino), uma frase modulada pela técnica de frase comentário (clarinete). Não há entre tais elementos nenhuma coerência temporal, apenas um móbile com seus elementos mudando levemente de lugar uns em relação aos outros.

11.

Anton Webern retirou a música do tempo e a lança no espaço. Mas ao considerar a música como arte do tempo, Messiaen precisa retomar o tempo: a primeira estratégia é desfazer-se definitivamente do tempo causal para aderir a novas imagens de tempo. É neste sentido que se dá a contribuição das leituras que realiza da obra de Bergson. É a ideia de “duração” bergsoniana: a coincidência da duração homogênea aplicável às coisas com nossas próprias durações vividas; a duração como elaboração contínua do absolutamente novo; a duração como sucessão de mudanças qualitativas que se fundem numa sensação, heterogeneidade pura não mensurável.¹⁰

12.

A supressão do tempo realizada por Messiaen de fato não significa apenas retirar a música do tempo, mas sim inverter o tempo dado *a priori*. Ao invés do tempo abstrato suspenso da música serial, o que Messiaen realiza é aproximar o pensamento musical de um tempo não mensurável da duração bergsoniana, onde não há mais os contornos

⁹ Adorno, T. *Filosofia de Nueva Música*. Madrid: Akal. 2003.

¹⁰ Cf. Messiaen. Op.cit. *Mémoire et Vie*. “La durée et la méthode”, p. 1 seq.

precisos, buscando deixar claro que “a música não se desenvolve segundo um tempo predeterminado, em um tempo “físico”, mas que é ela que engendra seu próprio tempo o qual ela alonga, contrai, colore e qualifica”.¹¹

13.

É preciso conceber o tempo como uma sobreposição e tempos habituais, de pequenas causa-efeitos que no entanto confundam-se em um todo heterogêneo. Este pequenos hábitos, Messiaen os agrupou no que chama de três percepções do tempo: aquela que nos faz esquecer os termos ao considerarmos apenas o todo; aquela que separa os termos; e aquela que liga os termos pela memória e acumula o passado passo a passo.¹² É sobre este tripé que concebe o seu embaralhamento como modo de “destruir a noção de tempo” através da abundância de imagens às quais o cérebro não está acostumado a receber em um lapso de tempo; a sobreposição constante da linguagem rítmica das durações (longas e breves), daquela rítmica das intensidades, linguagem rítmica das densidades, rítmica das alturas, rítmica dos timbres, rítmica dos ataques, linguagem dos movimentos rítmicos (*arsis e tesis*), rítmica dos *tempi*, rítmica das permutações de valores de duração, linguagem polirrítmica, rítmica das resultantes da polirritmia, rítmica da harmonia, rítmica dos meios musicais (meio= modalidade, tonalidade, politonalidade etc), rítmica do silêncio.¹³

14.

O que Messiaen de fato busca é o tempo da duração pura no sentido dado por Bergson. Não se trata assim de pensar e fabular um tempo da eternidade apenas mas de tornar sensível este tempo que aparentemente não pertence ao homem mas a Deus. Em seu *Quatuor pour la fin du temps* ele compõe a “Louange pour l'éternité de Jesus”, em que o tempo estirado desfaz toda relação de antecedências; Em *Chronochromie*, sobrepõe 18 cantos de pássaros e desfaz qualquer possibilidade fácil de previsibilidade. Abre assim a música para a escuta imersiva: o ouvinte não está mais ali ouvindo uma música que lhe é externa, mas ele está dentro da música, está dentro do tempo que flui. Deste modo pode-

¹¹ Messiaen. Op.cit. p. 24.

¹² Messiaen. Op.cit., p.35.

¹³ Cf. Messiaen, op.cit. p.47.

se dizer que Messiaen desfaz a escuta abstrata, a composição musical de ordem abstrata, para imaginar um plano concreto do qual o ouvinte não se distingue: ao invés da percepção extensiva (algo acontece para além do corpo e distingue-se do corpo) um fluxo de sensação in-extensiva (algo se passa no corpo) e imersiva.¹⁴

15.

Messiaen inaugura assim aquilo que Pierre Boulez irá apontar como tempo flutuante, como tempo liso, ao que contraporá um tempo estriado, marcado por pontos de referência tal qual os temas, os motivos, da música clássica, romântica e do dodecafonismo de Schoenberg e Webern. Este mesmo tempo liso, este tempo flutuante, será o ponto de partida para o tempo na música espectral de Gérard Grisey e Tristan Murail a qual, por sua vez, reintroduzirá a escuta teleológica, porém de uma teleologia de tal modo alargada que muitas vezes desfaz-se.¹⁵

16.

Para Boulez o espaço é aquilo que distingue um ponto de outro, ir de um ponto a outro corresponderia a traçar um espaço. E neste sentido, este contínuo que existe entre os dois pontos se efetua de dois modos: trajeto sucessivo ou soma instantânea.¹⁶ Distingue assim um espaço estriado e outro liso, no primeiro corta-se o espaço em estrias que podem por sua vez serem constantes a módulos invariáveis, um espaço estriado reto, ou variáveis, em módulos regulares ou irregulares que projetados em um eixo cartesiano desenharam uma curva, o espaço estriado curvo. O que distingue uma modalidade de espaço estriado da outra é a possibilidade de projeção do movimento ou direção de um ponto. Enquanto no espaço estriado reto tem-se uma fácil projeção da sequência das posições de um ponto, em um espaço estriado curvo esta projeção é menos simples. Tanto no espaço reto quanto no curvo dão-se em um tempo pulsado, balizado, no qual é fácil aquela projeção de uma situação passada em uma situação futura. Tal possibilidade de projeção distingue estes dois espaços estriados de um outro espaço, aquele preenchido em um só bloco contínuo,

¹⁴ Sobre percepção extensiva e sensação in-extensiva, ver Bergson, H. *Matière e Mémoire*. op.cit.

¹⁵ Cf. Grisey, G. "Reflexions sur Le temps" in: *Écrits, ou l'invention de La musique spectrale*. Paris: Éditions MF. 2008. pp. 39-44. Grisey, G. "Tempus ex machina" in: *Entretemps*, n° 8, Paris: L'Age D'homme. 1989.

¹⁶ Boulez, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. Paris: Gallimard.1963. p. 95.

que torna o tempo amorfo e de puro presente, um campo temporal estático. Este outro espaço não mais permite pensar o tempo como passado-presente-futuro mas como tempo presente de futuro instável com projeções variáveis. Este outro é o espaço liso, presença de um presente puro, apenas o presente, como em um longo plano textural. Boulez se vale da imagem do músico que no espaço estriado conta para ocupá-lo – como quem ocupa os horários de um dia de agenda – e o tempo liso em que se ocupa sem contar – como em uma caminhada, uma tarde na praia. No espaço liso desfaz-se a importância do passado, pois ele não se projeta no presente, já que o presente não passa. Não há futuro nem passado, apenas presente. É o que ouvimos nas músicas de Steve Reich: há estrias mas tudo se dá como “repartição estática” como se refere Boulez a esta espécie de espaço.¹⁷

17.

Mesmo com tal proposição de Boulez, pode-se ainda dizer que o tempo de Messiaen é algo mais do que espaço estriado curvo ou mesmo espaço liso. Em Messiaen não se trata de um presente que não passa, mas de um tempo que se desfaz.

18.

Nas propostas que nasceram nas décadas de 1950 e 1960, destaca-se ainda uma terceira. De certo modo também nascida de Messiaen, a proposta de Iannis Xenakis (aluno de Messiaen entre 1952 e 1953). Xenakis, em um texto de 1962, também buscava aquilo que Boulez definira com as noções de espaço-tempo liso e estriado. Porém Xenakis vai direto ao ponto, seu problema é o tempo e não o espaço. De fato Boulez não detalha muito sobre o tempo liso, apenas algumas poucas linhas em contraste às páginas dedicadas ao espaço estriado. Cabe a Xenakis uma maior definição do tempo liso, já compreendido como relações espaço-tempo: espaço *hors- temps*, *temporelle* e *en-temps*.

19.

O antecedente a tais propostas sobre o tempo, às propostas de Boulez, Xenakis, e até um certo ponto, até mesmo às propostas de Messiaen, estão contempladas no quadro sobre o “tempo musical vivido” (“*temps musical vécu*”) trabalhado por Gisèle Brelet. Na segunda

¹⁷ Boulez, *Op.cit.* p. 106.

parte de *Esthétique et la Création Musicale*, “Le temps musicale”, Brelet distingue um tempo dionisíaco, ligado à matéria sonora, e um tempo apolíneo ligado ao *a priori* da forma pura. Distingue assim compositores cujas obras tendem a conjugar-se com o “devir vivido da consciência” e outro em que este “eu psicológico” não se une à forma sonora, não se compromete com esta “vontade do som”. O que ela faz manifestar neste jogo é a existência de uma forma sonora, de um tempo do som. E faz-se necessário que o compositor conjugue o tempo do som vivido com a forma musical, com o que a obra de Claude Debussy traria esta fusão.

20.

A partir do dialogo entre a matéria e a forma, Gisele Brelet associa tempo musical e momentos da história da música: o barroco e sua “calma dinâmica” (nas palavras de Souvtchinsky, constantemente citado por Brelet) na qual a forma musical se ajusta aos “instantes sonoros” traduzidos na ideia relação empírica entre os dois agentes; o classicismo, que com seus esquemas abstratos muitas vezes privou a música de um acordo concreto com o som e que Brelet associa à ideia de “formalismo *a priori*”, ideia que também perpassará a música de um compositor como Arnold Schoenberg; o romantismo, em que a forma acaba curvando-se exageradamente a uma “duração psicológica”; o romantismo russo, no qual o acordo forma abstrata-forma sonora se dá de modo mais claro, e que retoma um pouco da ideia de uma duração empírica, tal qual no barroco; a “duração formal e pura” da música de Igor Stravinsky, na qual mesmo a forma determinando a matéria, nota-se uma adaptação sensível entre as duas.

21.

Às noções de tempo barroco, clássico e romântico, Brelet contrapõe o pensamento musical que perpassa a música de Claude Debussy no acordo que esta trava com o tempo dos sons. Este seria, a seu ver, um tempo musical bergsoniano que “recusaria aprisionar a mobilidade viva do devir em quadros predeterminados a seu ato”.¹⁸ Com esta concepção, Brelet introduz uma nova categoria para pensar o tempo musical comparável às propostas

¹⁸ Brelet, Gisele. *Esthétique et la Création Musicale*. Paris: PUF, 1947. p. 75.

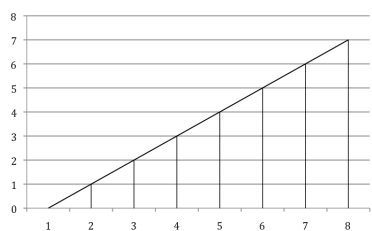
de Souvthinsky¹⁹, que imaginara cinco imagens de tempo: empirismo (o tempo da música barroca, seguindo ordem “natural” dos sons), o formalismo (tempo da música do classicismo, o qual é determinado como forma *a priori*), empirismo extremo (o tempo que nasce dos estados psíquicos, como na música do romantismo que se contrapõe ao classicismo), forma extrema do formalismo (a retomada das forma *a priori*). Para Brelet faltaria ao quadro de Souvtchinsky apenas a inclusão da música de Claude Debussy, para compreender o tempo como “começo que não cessa de começar” (tal qual a frase de Jankelevitch).

22.

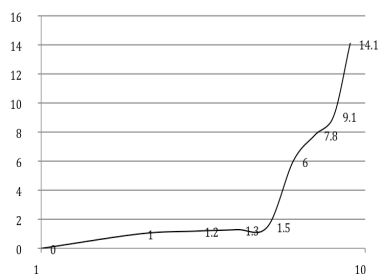
Liso e estriado, intensivo e extensivo, heterogeneidade imensurável e homogeneidade mensurável. Estas dualidades são trabalhadas por Pierre Boulez em sua noção de espaço-tempo liso e estriado. O primeiro passo de Boulez consiste em falar do espaço. Para ele o espaço pode ser estriado de dois modos distintos: espaços retos e espaços curvos. Nos primeiros as estrias seguem um padrão em módulos invariáveis. No domínio temporal, corresponde a um tempo pulsado, balizado, no qual é dado fazer-se a projeção do passado sobre o presente e conseqüentemente sobre o futuro. Sua representação é o gráfico cartesiano em que as estrias do eixo horizontal (o tempo) correm isócronas (sempre o mesmo intervalo de tempo). Quanto ao espaço-tempo curvo trata-se de um estriamento em módulos variáveis, variáveis regulares ou variáveis irregulares. No domínio temporal, um tempo amorfo, liso, estático, no qual torna-se difícil qualquer prognóstico do presente ou futuro. No tempo curvo a escuta é lançada não mais na relação passado-presente, mas em um presente puro, o presente do ponto de ataque ou de ressonância de cada som, de cada *onset* sonoro. A variabilidade do estriamento do eixo horizontal não nos permite antecipações, o que abre uma brecha para o surgimento do tempo liso.

23.

¹⁹ As idéias de Souvtchinsky expostas em seu artigo “La notion du temps et la musique”, publicado na *Revue Musicale* de maio 1939, ganharam maior notoriedade a partir do uso que delas faz Igor Stravinsky em sua *Poétique musicale sous la forme de six leçons* apresentadas nos ciclos da “Charles Eliot Norton Lectures on Poetry” da Universidade de Harvard.



espaço estriado reto



espaço estriado curvo

24.

Se o tempo é aquilo que nasce do fato de algo permanecer enquanto algo se modifica, se ele está relacionado ao jogo de sobreposição de sensações, o que se tem no tempo liso é o jogo de identificação de uma estria à outra, a identificação de regularidades. Enquanto no tempo curvo este mesmo jogo é frustrado pela dessemelhança entre as porções estriadas. É assim que no espaço-tempo liso alturas e valores de duração não tem pertinência à escuta. Por que no espaço-tempo liso o tempo é não referencial. Cada novo elemento propõe-se como lugar de imersão, como único, com duração onde a simetria, a semelhança, as analogias não são necessárias. É o que se passa em um móvel sonoro, por exemplo, no qual os sons aparecem como que jogados ao vento. A sucessão não compreende aqui a necessidade de equiparação, já que ela é frustrada. É também o tipo de espaço-tempo que se manifesta no minimalismo, tal qual o de Steve Reich. As estrias do tempo e do espaço em Reich constituem-se em “repartições estáticas”, como diria Boulez, e o pulso não se manifesta como padrão referencial. Temos apenas um pulso e não mais ciclos reconhecíveis de pulsos. No tempo liso se dá um desfazimento da importância do passado face ao presente.

25.

Boulez resume a ideia de liso e estriado da seguinte maneira: no espaço-tempo liso ocupamos o tempo sem contá-lo (uma caminhada sem rumo, uma tarde passada a olhar as nuvens), já no espaço-tempo estriado contamos o tempo para ocupá-lo (como nos horários de um dia).

26.

Mas para definir seu espaço-tempo liso Boulez não dedica mais do que algumas poucas linhas. Nele não há uma baliza, um ponto de referência para orientar a escuta, tempo amorfo que pode apenas ser mais ou menos denso, segundo número estatístico de eventos – índice de ocupação (Cf. Boulez, op. Cit. p.100). Poderíamos acrescentar que no tempo liso, o qual ocupamos sem contar, não é nem presente nem passado atual que estão implicados mas o futuro, enquanto futuro virtual. Para tanto Boulez se vale da noção de corte: mudança súbita de domínio ou de direção. O corte se dará sempre face a distância que estabelece entre o limite entre dois domínios distintos (dois espaços harmônicos, tímbrico, de valores de duração, de intensidades), um domínio e uma direção (entre um espaço definido mensurável e um outro totalmente estatístico do qual sabemos apenas as direções que toma), entre dois espaços direcionais distintos (mudança súbita de tendência de uma textura – de uma massa, trama ou simplesmente uma linha). O corte, esta mudança súbita diz respeito justamente ao que denominamos acima por futuro virtual, pois dá-se o corte mas não se sabe o que irá realizar o corte, ele é da ordem do inusitado na escuta.

27.

É fácil confundirmos o espaço-tempo liso com o estriado curvo, dado o grau de imprevisibilidade que tanto um quanto o outro carregam, com o que vale distinguirmos que o espaço-tempo curvo ainda é mensurável, ele ainda é medido por seus elementos encadeados em extensão, em sequência. Dele pode-se prever os passos futuros a partir de um presente e um passado atuais. Ele tem tendências claras. Já em um espaço-tempo liso estatístico, até mesmo estes dados estatísticos são inferências nos quais não podemos confiar uma previsão, uma projeção. O que faz pensar aqui em distinguir aqueles espaços

que se permitem uma projeção (espaços-tempo estriados) e aqueles que não permitem tal projeção (espaços-tempo lisos).

28.

No espaço-tempo liso absoluto não se constrói um padrão, não se estabelece uma tendência. Ser liso ou estriado não diz respeito a ser ou não pulsante, Boulez deixa para trás esta noção trabalhada por Brelet.²⁰ Um espaço-tempo liso pode estar presente em um campo subdividido, mas em um campo onde as subdivisões não permitem mais atribuir as distâncias cronométricas, ou distâncias formais.²¹ Isto pode ser notado ao ouvirmos Steve Reich ou mesmo um grande número de músicas ligadas a rituais (em mantras, ladainhas, preces, por exemplo).

29.

Se conhecemos a proposta de um espaço-tempo liso a partir de Boulez, de seu livro de 1963, não é difícil notar que muito deste modo de pensar é contemporâneo a uma formulação quase semelhante realizada por Iannis Xenakis em 1962.

30.

O que Boulez havia aberto com sua noção de tempo liso foi a ideia de uma música flutuante, não funcional, uma música que deveria ser pensada não mais nas relações de direcionalidade, similaridade, analogias, mas na deriva de cada um de seus elementos fundamentais. Uma música de partículas, partículas em movimento, ou seja nuvens de partículas. E é esta ideia que será cara a Xenakis.

31.

Xenakis aproxima-se da noção de um tempo liso, ou melhor da invenção de um tempo liso em três momentos distintos:

a. O tempo probabilístico sem memória, seu espaço *hors-temps*

²⁰ Sobre a necessidade de corrigir a confusão entre as noções de liso-não pulsado-estriado-pulsado, ver também aula de Gilles Deleuze de 3 de maio de 1977, disponível em <http://www.le-terrier.net/deleuze/anti-oedipe1000plateaux/1903-05-77.htm>; acessado em 10 fevereiro de 2011.

²¹ Chamo aqui por distâncias formais aquelas que nos permitem compreender a volta de um tema, um sujeito, a transição modulante, a conclusão de uma modulação, a volta de uma textura ou sonoridade, conforme um padrão que nos diga “entre a reexposição de um evento e sua aparição anterior existem X passos, ou X momentos”.

- b. O tempo com memória, para o que se vale das cadeias de Markov à qual podemos associar a noção de *Temporelle*
- c. O tempo que reúne os dois anteriores, as cadeias *en-temps*.

32.

Tais noções Xenakis as desenvolve em seus artigos, dos quais destacaria palestra dada na radio de Varsóvia em 1962, publicada sob o título de *Trois Poles de Condensation*.²² Estes três polos seriam justamente aqueles relacionáveis às três noções de tempo, a música estocástica livre (*hors-temps*), espelhados na composição de *Achorripsis*; música estocástica markoviana (*temporelle*), conforme *Analogiques A e B*; música simbólica e de conjunto (*en-temps*), em *Herma* para piano solo. De certo modo reflete-se a suspensão do tempo, o da memória enquanto hábito e por fim o tempo direcional, espaço vetorial, como nas estruturas de grupos Abelianas (conjuntos que estariam associados a uma álgebra temporal independente de uma álgebra *hors-temps*) (p. 36)

33.

Xenakis retoma estes três aspectos do tempo (*hors-temps*, *temporelle* e *en-temps*) cinco anos depois, em *Vers une Métamusique* de 1967.²³ Neste artigo associa didaticamente estes três aspectos a elementos da música tradicional: fora-do-tempo temos as escalas, os modos; caracterizada por sua temporalidade estaria a ocorrência dos eventos musicais como uma sequencia, um motivo, em que a ordem das notas não é facilmente modificada sem que o motivo também sofra mudanças; por fim o aspecto no-tempo estaria na melodia, irreversível, reunião dos aspectos fora-do-tempo da escala com aqueles temporais do motivo (p. 42).

34.

Se na escala tanto faz a ordem das notas, podemos combiná-las ou recombina-las, são totalmente maleáveis e próprias à permutação, um modo ou um motivo não aceitam facilmente tais permutações. Em um modo algumas notas tem lugar fixo (as tónicas e dominantes), existem cláusulas de finalização e de início, e nestas cláusulas as notas tem

²² Xenakis, Iannis. *Musique et Architecture*, Tournai: Casterman, 1971, pp. 26 a 37.

²³ Xenakis, Iannis. *Op.Cit.* pp. 38 a 70.

posições quase fixas. Ou seja, de uma espaço totalmente sem tempo, ou de tempo totalmente reversível, passamos a um tempo em que a memória se faz presente na forma de habito. Situação em que o aparecimentos de um elemento de uma sequência, por exemplo uma letra (A, B, C ou D), pode estar associada à antecedência de outra.²⁴ A primeira tentativa de trabalhar este tempo Xenakis a realiza em seus *Analogiques A*, e para esta peça o compositor se vale de uma outra importante noção relacionada ao tempo: a percepção do tempo. Xenakis toma de Fletcher a ideia de que percebe-se o som de modo descontínuo e de Gabor o fato de que existem sinais sonoros cujo envelope pode ser descrito por uma curva Gausseana. De onde decorre a fórmula de que: “toda música pode ser concebida como uma nuvem gigante de corpúsculos sonoros, de grãos sonoros, que por modulações temporais estatísticas nos dão a impressão de sons ou músicas específicas”.²⁵ Nuvens feitas de “quantas sonoros”.

35.

A noção que temos aqui do tempo é próxima daquela do tempo curvo de Boulez, há uma memória mas o tempo pode ser moldado e conduzido por transformações “quânticas” o que daria a impressão de um tempo liso sem os demarcadores fixos de um tempo estriado funcional.

36.

Xenakis vai além desta noção de tempo ao introduzir graus de previsibilidade teórica em sua peça *Herma*. Nesta peça ele projeta de antemão as progressões lineares fazendo com que a peça transite entre conjuntos predeterminados de alturas. Seria como se voltássemos aqui para estruturas de tempo estriado, mas a composição de Xenakis não deixa transparecer tais previsibilidades, razão pela qual podemos chama-las de previsibilidades teóricas.

37.

A síntese deste sistema se dá não apenas neste período de invenção radical, mas posteriormente e associável a músicas que em muito nos aproximam da música de

²⁴ Xenakis, Iannis. *Op.Cit.*, p. 33.

²⁵ Xenakis, Iannis. *Op.Cit.*, p. 35.

culturas tradicionais: as obras para percussão de Xenakis como *Okho* e *Psappha*. É em *Psappha* que alternando pequenos fragmentos que espelham relações do tipo *lunga-brevis* advinda de fragmentos de poemas de Safo de Lesbos, que Xenakis buscará expressar um tempo irreversível, embora conduzido e com aparente memória, tempo de memórias instantâneas mas sempre transientes. Xenakis chega assim mais perto do que estávamos chamando por um tempo liso, tal qual a filosofia de Gilles Deleuze irá se apropriar. O tempo irreversível das micro-variações constantes tal qual descreve em *Sur le temps* de 1988.²⁶

38.

“Poderíamos imaginar uma regra sem repetição? Certamente que não. Já que um evento único em uma eternidade absoluta do tempo e espaço não teria sentido. No entanto, cada evento visto como indivíduo sobre a terra é único. Mas esta unicidade é equivalente à morte que o vigia a cada passo, cada instante. Portanto, a repetição de um evento, sua reprodução a mais fiel possível corresponde a esta luta contra o desaparecimento, contra o nada” (*Op.Cit.*, 1996, p. 46).

39.

Esta cosmogonia de Xenakis, ele a faz atravessar seu pensamento composicional e sua ideia e um tempo irreversível. Um tempo preenchido de paradoxos, contínuo porém constituído de fragmentos heterogêneos e descontínuos: “partir de uma forma elementar e a cada repetição fazê-la sofrer pequenas deformações obedecendo densidades e probabilidades /.../ colocadas em jogo sob a forma de caixa preta abstrata” (p.45).

40.

Este tempo em constante transmutação traz suas simetrias porém é irreversível. Xenakis reforça esta ideia de um tempo liso irreversível. Um tempo constituído de “partículas não retrogradáveis”, como serão as sequências de longas e breves em *Psappha*.

41.

Retomando a dualidade *hors-temps/en-temps*, Xenakis observa situações diversas de a

²⁶ Xenakis, Iannis. *Musique et Originalité*, Paris: Séguier. 1996, pp. 29-47 (*Op.Cit.*) e *Kéleütha*. Paris: L’Arche. 1994, pp.89-94.

temporalidade: a) uma grande sincronia de eventos em que o tempo seria abolido; b) eventos absolutamente lisos sem fim ou modificação. O nascimento de um *en-temps* estaria assim associado à noção de separabilidade, de distância de evento frente a outro. Sem tal separação entre os momentos contínuos não teríamos o tempo, sua flecha e suas referências. Não se teria a noção de ordenação tão importante para pensar-se a forma musical na tradição ocidental clássica. Neste sentido a música reúne tempo liso, espaço *hors-temps*, e fluxo temporal, ordenado em “quântas” de causa-efeito locais (noção de anterioridade). Eventos separáveis, transformados em pontos de referencia, que delimitam diferentes distancias, fluindo seja por acúmulo seja por esvaziamento (Cf. *Op.Cit.* p. 41-42).

42.

O que interessa aqui é notar que Xenakis aparentemente propõe uma quarta maneira de pensar-se o tempo liso, para além do *hors-temps*, *temporelle* e *en-temps*. Na quarta forma do tempo liso interessa gerar diferenças na matéria percebida ao mesmo tempo em que mantém-se um mínimo de processo gerador. Daí a ideia de uma onda que modularia a cada ciclo, gerando diferenças materiais imperceptíveis concomitante a uma repetição. Um pouco do que acontece em peças como *Rebonds* e *Psappha*: reiterar pequenos modos elementares a cada passo modulados a ponto de não se deixar notar o ponto de mutação a não ser quando olhados à grande distância.

43.

Em seu *Sur le temps* Xenakis fala deste paradoxo do tempo liso nascido do olhar local e daquele nascido de um olhar por distanciamento: “a relatividade do tempo em Einstein aceita o postulado do tempo sem buracos em uma cadeia local, mas também constrói cadeias especiais e sem buraco entre localidades espacialmente separadas” (*Op.Cit.*, p.38). Talvez não seja equivocado fazer lembrar aqui de *Analogiques B*, obra que intercala *Analogique A* (para oito instrumentos) com sua imagem eletroacústica: o contínuo local e de fragmentos.

44.

A este espaço-tempo nascido de reiterações incessantes de ciclos que se modificam a

cada passo, Xenakis associa a ideia de uma vigília da morte, a reprodução a mais fiel possível de um evento sendo aquela “luta contra o desaparecimento, contra o nada”. E este tempo é irreversível e constituído de grãos, com o que Xenakis imagina aquilo que também passeia pelas obras texturais de Ligeti, uma síntese granular do som, porém realizada de grãos heterogêneos.

45.

A música seria assim aquele lugar de realizar em sons o nascimento de diversos tempos, sobrepostos, justapostos ou entrelaçados. Fazer conviver o tempo barroco fluido, sobre o tempo clássico entrecortado, a cadeia serial atemporal das permutações e o tempo liso de Ligeti e Xenakis. Chegamos talvez ao que Ferneyhough denominou por “tactilidade do tempo”.²⁷ Em suma, o tempo circular do barroco, a espiral do classicismo, a ausência de tempo das permutações seriais e o tempo liso de modulações contínuas de Xenakis, Ligeti e Ferneyhough.

46.

Percebemos os objetos e os distinguimos por sua densidade, translucidez, velocidade, dinâmica relativa. Se o potencial de informação é alto pedimos um alargamento do espaço de duração, se este espaço for comprimido teremos a sensação de uma maior pressão e pequenos tempos emergem...diremos que está rápido demais. Nesta sensação de nascimento de eventos, quanto mais autônomos menos eles deixam-se atravessar pela flecha do tempo, mais revelam sua gênese e se relacionam por choques. A estratégia composicional é a de valer-se de atividades interruptivas (suprimindo a tendência linear de cada evento); atividades moduladas quase que instantaneamente, como realiza Ferneyhough em sua *Mnemosyne*. O título da peça é aqui o paradoxo desta memória que não se deixa capturar.

47.

A tactilidade formulada por Ferneyhough, esta ideia de objetos que nascem e que trazem consigo o tempo, não é distante daquela de seu contemporâneo Gérard Grisey. Embora

²⁷ Ferneyhough, Brian. “The tactility of time”. *Perspectives of new Music*, v.31, no.1. Seattle: Univ. of Washington. 1983.

Grisey tenha se lançado na composição do tempo alargado, do tempo aiônicos sua estratégia não é tão distante da de Ferneyhough, o tempo do *Kairos* de Ferneyhough alargado no *Aion* de Grisey. Grisey considerava o som como objeto transiente, impossível de ser fixado, de como tal ser permutável. O som era para ele “um feixe de forças orientadas no espaço”, forças com “nascimento e morte”.²⁸ Estamos falando de um tempo no objetos, e não tempo do objeto ou objeto no tempo. Este mesmo tempo é aquele que nasce e renasce na música de Giacinto Scelsi. Imaginando a música como sendo uma “viagem ao centro do som”, Scelsi se valeu da ideia de batimento, explorando uma nova escala musical, não a das notas ou a dos intervalos, mas a dos batimentos distintos que se dão entre duas notas a intervalo específico no grave ou no agudo, tais batimentos surgiriam como a granulicidade presente no som, pequenas ranhuras do som pelas quais adentraríamos suas entranhas: “você não tem ideia do que há dentro de um só som”.²⁹

48.

São estes objetos transientes, mutáveis, vivos que dão nascimento a micro tempos, alargáveis ao infinito ou simplesmente instantâneos, e que quando quebrados, partidos ainda mais uma vez pela força de *Kairos*, permitem imaginar e até mesmo experimentar a sensação tátil de um tempo crispado. Assim a música do século XX não apenas tem no tempo uma de suas principais dimensão e define-se como arte do tempo, não porque se dê no tempo, ou porque module o tempo, mas porque faz nascer o tempo em suas três dimensões, *Chronos*, *Kairos* e *Aiôn*.

49.

Fecharia este texto em uma remissão rápida às três sínteses do tempo tal qual Deleuze a traça em seu *Diferença e repetição*: a síntese do habito, a síntese da memória passiva e da memória ativa, e o tempo fora dos eixos e de flecha irreversível. Por fim, suspendeu-se o tempo da música com as permutações, e este tempo foi recolocado em jogo porém irreversível e mutante. No pensamento em rizoma que Deleuze concebe as três sínteses se

²⁸ Grisey, Gérard. “Devenir du son”. *Écrits*. Paris: MF. 2008.

²⁹ Allan, Aurélie. Giacinto Scelsi, une méditation rituelle du son e Dessy, Jean-Paul “S(u)ono Scelsi, techniques de l’être et du so dans l’écriture pour cordes, in: Castanet, Pierre-Albert. *Giacinto Scelsi aujourd’hui*. Paris: CDMC. 2008 e Scelsi, Giacinto. *Les anges sont ailleurs....* Arles: Acte Sud. 2006.pps. 75seq e 121seq.

sobrepõem, não são reversíveis, mas como o tempo nasce a cada novo conjunto de forças que se torna notável, perceptível, pensável, e como os conjuntos são infinitos e se sobrepõem, podemos pensar tanto na reversibilidade quanto na irreversibilidade do tempo, no seu fluir inexorável ou em sua suspensão. Imagens que alimentaram a poética musical do século XX e que continuam a alimentar nesta duas primeiras décadas do século XXI.