

O Corpo do Tempo: uma leitura de “Prologue” de Gérard Grisey

Silvio Ferraz | Universidade de São Paulo | Brasil

William Teixeira | Universidade Federal de Mato Grosso do Sul | Brasil

Resumo: Propomos neste artigo uma leitura da primeira peça da suíte *Les Espaces Acoustiques, Prologue*, escrita em 1976 por Gérard Grisey para viola solo. Considerando que o conjunto de peças constitui-se em uma sistematização musical das técnicas composicionais que viriam a ser aplicadas e desenvolvidas por Grisey no restante da sua obras, esta análise referencia-se por escritos acadêmicos acerca de sua composição e, sobretudo, por escritos do próprio compositor em seus esforços por apresentar conceitualmente a construção epistemológica que subsidia tais procedimentos. Dessa forma, o biomorfismo que lhe serve como constante campo analógico, como em sua noção tripartite de tempo musical (esqueleto, carne e pele do tempo) e em sua proposta de processo formal (inspiração e expiração), é por nós compreendido como campo de operações composicionais e, conseqüentemente, como critérios analíticos, permitindo-nos propor abordagens interpretativas e aplicações para novos procedimentos composicionais a partir da noção de fluxo de energia.

Palavras-chave: Análise musical, Composição musical, Performance musical, Música espectral, Gérard Grisey.

Abstract: In this article, we propose a reading for the first piece of the suite *Les Espaces Acoustiques, Prologue*, written in 1976 by Gerard Grisey, for solo viola. In considering that this set of pieces constitutes a musical systematization of the compositional techniques that would be applied and developed by Gérard Grisey in the rest of his works, this analysis is referenced by academic writings about Grisey's composition and, above all, by writings by the composer himself in his efforts to conceptually present the epistemological construction that subsidizes such procedures. In this way, the biomorphism that serves him as an analogical field, as in his threefold notion of musical time (skeleton, flesh and skin of time) and in his proposal of a formal process (inspiration and expiration), is understood by us as a field of compositional operations and, consequently, as analytical criteria, allowing us to propose interpretative approaches and applications in new compositional processes after the notion of energy flow.

Keywords: Music Analysis, Musical Composition, Musical Performance, Spectral Music, Gérard Grisey.

Do tempo e espaço à suspensão do tempo. A partir dos anos de 1950 assistimos a uma série de explorações das dimensões do espaço e do tempo não presentes na música que antecedia a esse período. Nos anos de 1920, a partir da proposta pontilhista de Webern, na música de concerto europeia assiste-se a explorações que de certo modo invertem o lugar das dimensões de espaço e tempo. Com o pontilhismo, as alturas são distribuídas por grandes saltos e com quebra da relação linear, quase que isolando as notas, agora convertidas em ilhas de registro, timbre, modo de jogo e perfil dinâmico. É como se a música deixasse de ser temporal para se tornar espacial e assim se desfaz da necessidade de relações causais e cíclicas de resoluções de acordes e estruturas rítmicas. Tal aspecto abre espaço para estratégias tal como a parametrização (altura, intensidade, timbre, duração) e sua simples permutação.

Assim, se Webern abre a música para o espaço, nos anos 40 Olivier Messiaen retoma o tempo, mas para suspendê-lo. Não irá trabalhar com os sons ilhados no espaço de tessitura, timbre e intensidade, mas com linhas de relações irracionais que ao se sobreporem desfazem antes e depois, mergulham a música na eternidade como realizado na “*Liturgie de Cristal*” do *Quatuor pour la fin du temps*. Por outro lado, desfeita a ordem do tempo, Messiaen se valerá das interversões e dos grandes valores, como nas longas permutações simétricas nos domínios dos valores de duração, notas e mesmo acordes, estratégia bem conhecida na “*Épode*” de *Chronochromie*. Mas para além de tais mudanças no modo de pensar tempo e espaço, a música dos anos 1960 herda sobretudo um tema, o do tempo, temática que coloca inclusive compositores em diálogo direto com debates da época, o tempo na teoria da relatividade geral, a durée bergsoniana, o tempo na física quântica.

No domínio da música, sobretudo da escuta, a sensação consciente do tempo musical é um fenômeno emergente, não estando a atuar a todo momento. E nesse sentido observamos que quando estamos ouvindo música não ficamos a todo momento contando ou comparando tempos ou temporalidades. Nem sequer ficamos localizando notas e intensidades. Em uma escuta desinteressada, uma escuta em suspensão, somos apenas conduzidos por elementos dentre eles alguns que tem consequências naquilo que chamamos de tempo, e que diz respeito a quanto tempo passou, quanto ainda vai durar, e em termos de ritmo e pulso, de rapidez ou lentidão. E isso quanto

tais fatores nos chamam a atenção, quando nos surpreendem¹.

Claro, estamos falando aqui de uma escuta em suspensão, de uma escuta do presente e não da escuta da forma, da memória, como aquela que se propõe para fins didáticos. Mas por que tal reflexão para começarmos um artigo sobre Gerard Grisey? A razão está no próprio modo como o compositor pensava a música. No prefácio ao livro “Iannis Xenakis, Gérard Grisey: la métaphore lumineuse”, Makis Solomos observa a relação de tal aspecto ao falar da composição em Grisey, tanto quanto em Xenakis, como “uma arte da presença”, como uma “busca da presença integral”, que se dá na “presença quase física, uma presença em que o som sem buracos é o modelo” (SOLOMOS, 2003, p. 150-151). A escuta como mergulho no som que ora é contraído, ora dilatado. Não mais pautada por materiais e objetos a serem lembrados a todo tempo para a invenção da continuidade.

Sempre que nos propomos a pensar o tempo musical o fazemos de modo extensivo. Tomamos o tempo a partir do cronômetro e do eixo de sucessões, e assim podemos medir porções de música e a distância entre uma porção e outra. Inevitavelmente assumimos a pré-existência de uma obra, abstraída da contemporaneidade da escuta, como um fator condicionante dessa reflexão. Creditamos assim o tempo aos objetos, à distância cronológica entre os objetos e, também, à subdivisão interna de uma fração cronológica própria a cada um desses objetos ou corpúsculos (objetos lentos, objetos rápidos, subdivididos ou lisos). O percurso de um objeto, a extensão de sua permanência, repetição ou transformação, até que outro objeto se faça presente. Medimos assim as distâncias e submetemos o tempo aos objetos. No campo da composição musical, Olivier Messiaen subverteu este modo de pensamento: pensar o tempo que acontece entre os objetos, não mais a duração extensiva de um objeto e a densidade deste objeto ou a densidade da duração. Pensar o tempo que nasce do choque entre um objeto e outro. Não estaríamos mais falando de um tempo extensivo, regularmente mensurável, mas de um tempo complexo que compreende tanto sua parte

¹ Tal afirmação reflete uma escuta no presente, do tempo sendo realizado, discussão que de certo modo ecoa o que Gisele Brelet denominou de “o presente musical”, afirmando que “música e sonoridade proclamam o privilégio do presente, lugar do ser, do ser em devir que nele se inscreve por inteiro” (BRELET, 1949, p. 732). Uma retomada de tal aspecto acompanha diversos trabalhos recentes no campo da psicologia da percepção e neurologia, para o que recomendamos a coletânea de artigos “The illusions of time: philosophical and psychological essays on timing and time perception” (ARSTILA, VALTERI et al, 2019) e o artigo “Distortions of Subjective Time Perception Within and Across Senses” (VAN WASSENHOVE et al, 2008).

medida quanto outra apenas intuída.

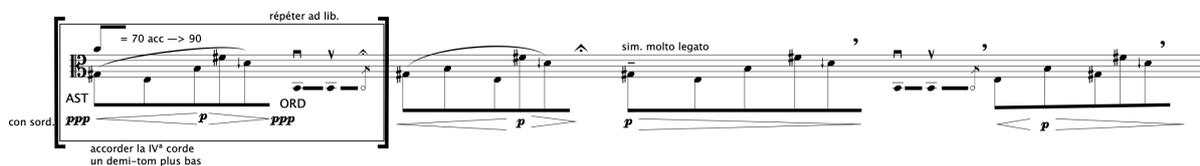
Aluno de Olivier Messiaen nos anos de 1960, Gérard Grisey também se lançou a esta ampliação da noção de tempo musical, pensando o tempo para além do cronômetro ou das relações de simetria tal qual propunha o tempo da música serial. Para tanto, seriam necessárias outras ferramentas, afinal de contas o tempo havia sido suspenso desde o serialismo integral dos anos 1950. O próprio Messiaen havia suspenso o tempo, um fim do tempo cronológico mensurável em prol do tempo da eternidade. Assim, às estratégias temporais extensivas herdadas do classicismo e àquelas não temporais (*hors-temps*) do serialismo, caberia propor novas estratégias.

A primeira tentativa de forjar tais ferramentas estava de certo modo na análise que Messiaen realiza de *A Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky: a presença dos personagens rítmicos. Mas o que são os personagens rítmicos? Nada mais do que a caracterização de objetos que se sobrepõem ou justapõem, distinguindo assim os personagens crescentes e decrescentes e o personagem testemunho. Estruturas rítmicas que aumentam ou diminuem de duração em contraponto a uma estrutura fixa, imóvel, que testemunha a mudança das outras. Nasce assim um tempo que é aquele da relação entre as estruturas, o deslizamento de uma sobre a outra, a mensurabilidade do personagem testemunho e a variabilidade muitas vezes quase sem medida ou lógica, dos personagens evolutivos.

Tendo por objeto de sua música o próprio som, em Grisey o som toma o lugar dos personagens rítmicos de Messiaen. Sons cujo fluxo de energia que os ativa pode ser variado, a ponto de termos sons progressivos e sons estáticos. É este fluxo de energia que Grisey expõe e reexpõe em *Partiels* e que marca de modo quase temático o início de *Prologue*. Um objeto simples, onde a composição é justamente uma série de reprises do objeto, perfazendo a cada reprise um novo percurso de transformações, desenhando a cada vez um fluxo distinto de energia do perfil dinâmico desse objeto. No caso de *Partiels*, Grisey realiza diversos ciclos de transformação. No primeiro ciclo as transformações são simples: aumento ou diminuição do período de ataque, prolongamento e modulação espectral do corpo, bem como aumento ou diminuição da duração deste prolongamento até a desinência. Seria a história de transformação de perfil e conteúdo espectral de um Mi grave de trombone, poeticamente recriado, sintetizado, em uma escrita para 18 instrumentistas. Em *Prologue*, também nascida da série de $f_0 = M_i$, as transformações estão no modo

como desenha o segundo objeto, a pequena série de cinco notas que a cada repetição tem sua curva dinâmica redefinida, assim trabalhando a carne do tempo e suas implicações na sensação de duração.²

FIGURA 1 – *Prologue* (GRISEY, 1976, p.1, Linha 1). Destaque para a scordatura da viola, com a corda IV afinada em Si (e que permanece válida para todos os próximos exemplos da peça).



Fonte: dos autores

A forma musical, a sequência de ciclos, a dialética dos ciclos, tudo nascerá não de uma forma dada de antemão, mas do próprio objeto transformado. Nas palavras de Grisey, “o material resulta do tornar-se sonoro da macroestrutura e não do inverso. (...) É o processo que vem antes, é ele que gera a mutação das figuras sonoras e que dá a criar outras figuras sem cessar...” (GRISEY, 1978, p. 27). É importante observar aqui que tal proposta de Grisey vem em consonância com o pensamento científico e filosófico que ganha espaço naquele momento. A forma não sendo primeira, mas sim resultante, é compreendida tal qual a propunha Gilbert Simondon nos anos 1950, como “fronteira topológica de um sistema” (SIMONDON, 2005, p. 45), que compreende a natureza potencial dessa forma como que “ligada a uma possibilidade de transformação do sistema por modificação de um estado energético” (SIMONDON, 2005, p. 67).

Aqui nossa primeira observação para a construção da ideia de tempo na poética musical de Grisey: trata-se de uma composição em que a forma nasce do processo, e este processo é aquele de transformação, conduzido por forças de transformação e modulação e não por uma forma predefinida. Cada transformação desenhará um ciclo, dentro de cada ciclo um objeto podendo ser retomado em um mesmo estágio ou em estágios gradualmente distintos. É a partir destes dois modos de reprises dos objetos que este é transformado, valendo dizer que o objeto de um estágio não aparece no estágio seguinte.

² A esse respeito, nos referimos adiante às experiências psicoacústica realizadas por Ruth Cumming e, posteriormente, por Massino Grassi e Giovanna Mioni (CUMMING, 2011; GRASSI, MIONI, 2020) sobre a diferença de sensação de duração de f0 em sílabas de *ramped* ou *damped dynamic profile*.

“Carne do tempo” e “seres sonoros”. Em seu artigo “Tempus ex-machina: Réflexions d’un compositeur sur le temps musical” (GRISEY, 2008), Grisey apresenta sua poética triádica do tempo musical, a qual distingue três fases do tempo: o esqueleto do tempo, a carne do tempo e a pele do tempo. O interessante na proposta de Grisey é a sua concretude, a qual permite uma aplicação bastante clara na composição musical. Como se o compositor pensasse a partir da composição e não da teoria para depois uma aplicação prática. Ainda sobressai a ideia de que seu pensamento sobre o tempo abarca duas importantes visões, ou dimensões do tempo: a do tempo especializado do esqueleto do tempo, a do tempo enquanto jogo de durações, do tempo elástico; e o tempo psicológico. Ou seja, uma passagem do tempo definido por um marcador fixo, que é da ordem irreversível, cronológica e metronômica do espaço, ao tempo irreversível e elástico de medida mutante³. De tais visões, destacamos aqui aquela relativa ao tempo emergente e elástico do que Grisey chamou de carne do tempo.

Podemos relacionar esse modo de pensar de Grisey às “álgebras temporais” (fora-do-tempo, temporal e no-tempo) trabalhadas pelo compositor Iannis Xenakis nos anos 1960. Porém não se deve decalcar o pensamento de Grisey em Xenakis. De certo modo, as três fases do tempo em Grisey compõem uma espécie de desdobramento de duas das álgebras de Xenakis, as álgebras temporais e no-tempo.⁴ As duas primeiras fases já são estruturas temporais, uma dizendo respeito à sequência e outra aos objetos e momentos, ficando a terceira fase para o domínio da escuta musical. Desse modo, se no pensamento de Xenakis passamos da reversibilidade à irreversibilidade do tempo, em Grisey do esqueleto à carne e, por fim, à pele do tempo, passamos de um domínio de maior ao de menor controle do compositor (GRISEY, 1980, p. 271). Ao se chegar à pele do tempo, “nossa tarefa chega ao fim: nunca saberemos exatamente a capacidade de percepção, a cultura, receptividade e estado psicofisiológico do ouvinte ideal” (GRISEY, 1980, p. 273).

³ A propósito de tais questões relativas ao tempo, propomos como referências Julien 2001, Cheng 1989, Bergson 2016 e 2019, Klein 2013, Rovelli 2017.

⁴ Embora Xenakis tenha a certa altura de seus escritos adotado um pensamento também dialético, apenas com os dois extremos, fora-do-tempo e no-tempo, acreditamos na importância algébrica da álgebra temporal. Algebricamente, tal qual expõe o compositor em seu artigo “Trois Pôles de Condensation” (XENAKIS, [1961]1971, p. 26-37), seguidos da lei da comutação, *hors-temps*, onde $ab=ba$, incluímos a sucessão no objeto e nas sequências, *temporelle*, onde $aTb \neq bTa$, para finalmente incorporar a função da memória em uma álgebra Markoviana (Cf. op.cit).

O paralelo do pensamento do tempo musical em Grisey com o de Xenakis não fica restrito a tais fases ou álgebras do tempo, as quais dizem respeito ao ato de dispor em sequências os elementos sonoros oriundos de um conjunto de material fora-do-tempo, nomeadamente os momentos de ordem temporal e no-tempo. O que é bastante interessante ao relacionar os dois compositores é a distinção entre a temporalidade própria dos objetos e aquela da sequência dos momentos musicais.⁵ Como que explorando uma ideia escondida e pouco estudada do pensamento de Xenakis, Grisey parece expandir de um lado os corpúsculos sonoros, os *êtres sonores* aos quais Xenakis atribuía *spins* (tendências locais e imediatas) próprios, de outro o espaço-tempo nulo, como diz Xenakis: “o vazio pode ser imaginado como um esvaziamento da entidade (fenômeno) até uma tenuidade infinitesimal de densidade nula.”⁶ (XENAKIS, 1994, p. 100) ou *otíme zero*, nulo, entre fim e começo (XENAKIS; 1968, p. 36).⁷ De um lado, Grisey estaria falando da carne do tempo, remetendo aos seres sonoros, de outro da espessura do presente, o espaço-tempo nulo do contínuo não discreto.⁸

Tendo em vista as mais diversas compreensões sobre o tempo, na filosofia e nas ciências, e porque não no tempo ritual, por sua vez Grisey se vale da compreensão da teoria da informação e propõe pensarmos o tempo no presente da escuta – sobretudo quando estamos diante de uma obra musical cujos paradigmas de escuta não são aqueles da tradição modal-tonal. A música estaria assim desenhada por periodicidades, por ciclos, que constituem pontos de referência para escuta do presente: “uma dinâmica do discurso musical, que segue substancialmente a forma cíclica da respiração humana: inspiração-expiração-reposo, ou se preferir: tensão (deslocamento) relaxamento-reposição de energia” (GRISEY, 2008, p. 137)

5 Tais aspectos das 3 álgebras temporais em Xenakis foram tratados pelo compositor em seu artigo “Trois Poles de Condensation” (XENAKIS, [1961]1971, p. 26 - 37), posteriormente incorporada em seu livro *Musiques Formelles*, mais precisamente no quinto capítulo, “Musique Symbolique” (Xenakis, 1963).

6 No original. “le vide peut être imaginé comme un amenuisement de l’entité (phénomène) jusqu’à une ténuité infinitésimale de densité nulle”

7 Tomamos aqui por referência a primeira publicação de “In search for a stochastic music”, na *Gravesaner Blätter*, nº 11-12, 1958, p. 112, e que Xenakis corrige a frase “time zero” para “negative time” tal qual aparecerá na versão inglesa de *Formalized Music*, correspondendo à versão de *temps néant*, tal qual está em *Musiques Formelles*.

8 A relação entre os dois compositores é bastante explorada no livro *Iannis Xenakis, Gérard Grisey: la métaphore lumineuse* (2003), de Makis Solomos.

“Espessura do presente”, o corpo do tempo. No jogo entre os ciclos tal qual pensa Grisey, nasce o que o compositor denomina por “espessura do presente”⁹ e “preaudibilidade”, o modo como o tempo ganha corpo (emerge) nos encontros entre dois fluxos de eventos sonoros: “um choque acústico inesperado nos faz perder rapidamente uma parte do tempo. (...) O tempo contraiu. (...) Pelo contrário, uma sequência de acontecimentos sonoros extremamente previsíveis deixa-nos com uma grande disponibilidade de percepção. (...) O tempo dilatou-se.” (GRISEY, 2008, p. 31-32)

Podemos pensar assim no fluxo que segue a tendência do passado (fluxo atual) e seu confronto com o futuro esperado ou inesperado (fluxo virtual). Para desenhar as tendências, o fluxo atual, o compositor se vale das estruturas rítmicas, do esqueleto do tempo, mas um esqueleto temporal que ganha uma carne, que é “preenchido e então percebido diferentemente conforme o modo os volumes e pesos da carne musical são distribuídos” (GRISEY, 2008, p. 258).

O fluxo é então o modo como os corpúsculos sonoros são encadeados, por exemplo, em um arpejo, um acelerando ou retardando ou em um *beat* contínuo. Ou seja, o modo como se molda a continuidade de sequências sonoro-musicais, o jogo massa-mola entre cada corpúsculo, indicando para onde o fluxo segue. No jogo massa-mola-massa musical são sempre no mínimo dois momentos de massa para se saber a tendência do fluxo, a mola sendo o operador que conecta as duas massas. Em um arpejo, por exemplo, o operador é de adição/subtração, multiplicação/divisão que indica aumento ou diminuição da frequência f_0 , se confirmando como arpejo se houver a permanência desse operador para um grupo de frequências f_0 . Daí a anisotropia própria a caracterizar tal configuração como dirigida, como um fluxo que apresenta tendências de evolução.

Sempre instaurados na espessura do presente, podemos distinguir duas situações: o corte com conseqüente contração na sensação de duração, e a continuidade com a confirmação de preaudibilidade com conseqüente expansão da sensação de duração. Como se no primeiro caso o caminho a ser feito para conectar A e B no caso da quebra de previsão fosse muito maior do que no segundo caso.

⁹ Importante citar que a ideia da duração enquanto “espessura do tempo vivido”, “espessura temporal”, foi proposta por Whitehead (1925) e de certo modo reverbera a noção de *durée* proposta por Bergson em “Les donnés immédiates de la perception”.

A opção por trabalhar o contínuo, temática que mais uma vez liga Grisey a Xenakis através da ideia de “devir processual do mundo” (SOLOMOS, 2003, p. 159), Grisey faz uma opção clara pelo presente. Razão pela qual falamos acima da espessura do presente. É no presente que os elementos se ligam e que se dá a continuidade, de preferência realizada pelo som “sem buraco” (SOLOMOS, 2003, p. 151), e mesmo quando existe um espaço, este está preenchido de uma ação, implicando a passagem de energia cinética de um evento a outro. Podemos recorrer aqui à ideia de invenção tal qual formulada pelo filósofo Gilbert Simondon, cujas ideias muitas vezes ressoam tanto nas propostas de Grisey quanto de Xenakis¹⁰. Entre dois fluxos emerge sempre uma ação complexa de conexão no que diz respeito a restituição de contiguidade, sendo tal ação aquela da invenção de um desvio e que implica em uma sensação temporal de espessamento do presente, experiência de duração não de um objeto, mas do espaço entre objetos.¹¹ Pensado assim, distinguem-se dois extremos de conexão, o corte abrupto, de onde advém a sensação de urgência presente na contração, e a passagem gradual, em que a conexão não precisa ser realizada pelo ouvinte, mas vem expressa na materialidade da própria composição, o que acreditamos seja o caso na maioria das composições de Grisey tomando por exemplo os primeiros momentos de *Partiels*, em que o silêncio cortado pelas primeiras notas de trombone e contrabaixo se desdobra na varredura espectral:

FIGURA 2 – Distribuição espectral, a partir do Mí grave, conforme espectro de um trombone, no início de *Partiels* de Gérard Grisey.



¹⁰ Tal questão apresenta-se desenvolvida em FERRAZ, 2023.

¹¹ “Le détour, la fabrication d'un instrument, l'association de plusieurs opérateurs sont différents moyens de rétablir la compatibilité intrinsèque et extrinsèque. Quand le problème est résolu, la dimension de l'acte final du résultat englobe, dans ses caractères dimensionnels, le régime opératoire qui l'a produit” (SIMONDON, 2008, p. 141). A questão do desvio é trabalhada entre as páginas 139 e 146 de *Imagination et Invention* (SIMONDON, 2008).

Entram em jogo então dois focos a serem observados: 1) a materialidade e força dinâmica de cada fluxo dos objetos musicais, e 2) o momento ínfimo dado no encontro entre objetos ou fluxos, seja na simultaneidade polifônica ou em sucessão no eixo do tempo. Os fluxos de sons e os encontros entre fluxos, o que implica na sensação de duração presente na restituição de contiguidade.

Uma das imagens possíveis para essa composição do som em Grisey é aquela de um fluxo de energia. Uma sequência de seres sonoros encadeados, de modo que cada um desses pequenos corpúsculos participe como em um sistema massa-mola-massa, indicando uma tendência e velocidade de transformações. Nesse sentido, a intensidade do corte realizado por contrabaixo e trombone tem sua energia dissipada na lenta e evanescente varredura espectral.

Um ataque forte e um desaparecer deste ataque. Um som com força ritual reiterado algumas vezes e finalmente esticado, lentamente remodelado até desaparecer, novamente ser repetido e ainda mais uma vez ser remodelado até que não se reconheça mais o som de partida, até que o primeiro fluxo de energia esteja totalmente deformado. Em Grisey a própria forma musical nascerá deste projeto de “mise-en-forme” cujo eixo é o processo de modelação deste som primeiro. A forma musical é a sequência de fases de modelação ou deformação. Tudo nascerá não de uma forma dada de antemão, mas do próprio objeto transformado.

Energia musical, o caso de *Prologue*. Mas como descrever tal “energia” musical, onde estaria tal energia? No que diz respeito à materialidade de cada ser sonoro, e na quase imaterialidade do encontro entre dois momentos musicais, vale voltarmos uma vez mais ao que propõe Gilbert Simondon. Desta vez quanto ao modo como compreende a energia. Simondon oferece um modelo de não difícil transposição para o universo dos objetos físicos, no caso aqui o do som, estando a energia associada à distribuição isotrópica ou anisotrópica das componentes do fluxo atual de componentes, no nosso caso dos sons e de seus vizinhos. Conectados, seja espacial ou em sequência,

temos como que pequenas massas conectadas por pequenas molas¹². O que Simondon chama a atenção é que para que tais conexões manifestem sua cinese, as componentes devem estar distribuídas anisotropicamente, ou seja, de modo que a sequência não pode mudar de posição sem que se modifique sua configuração, o que não se manifestaria em distribuições isotrópicas, onde, mesmo quando rotacionada, a configuração permaneceria sempre idêntica, como por exemplo em um palíndromo rítmico. A seguir, em análise que propomos aqui de *Prologue*, exemplificaremos tais distribuições isotrópicas e anisotrópicas.

Assim sendo, podemos dizer que no domínio da sucessão, simetria e assimetria da distribuição de corpúsculos sonoros, indicam energias distintas. Outro ponto importante aqui é saber que tais configurações de simetria e assimetria, como um crescendo ou um decrescendo, um acelerando ou ritardando, tem influência na própria sensação de duração de tais fluxos. Tal questão, observada por André Souris e citada por Olivier Messiaen no primeiro capítulo do Tomo I de *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, como a “lei das relações de ataque-duração” (MESSIAEN, 1994, p. 10 e 24-25), e que hoje conta com estudos experimentais no domínio da fonética e da psicofísica da percepção, corroborando com a distinção na sensação de duração na escuta de sílabas de comportamento “damped” ou “ramped” (CUMMING, 2011; GRASSI, MIONI, 2020). Conforme a curva de energia de tais fluxos tem-se sensação distinta de duração, *damped objects* durando menos, mas com menos informação energética, e *ramped objects* durando mais, porém com maior grau de informação e conseqüente implicação do interesse de escuta. O que talvez tenha levado Messiaen a observar que “percutida no xilofone, a melodia se desenvolve em uma duração qualitativamente mais longa do que quando sustentada no violino” (MESSIAEN, 1994, p. 24)¹³.

Recorrendo mais uma vez a imagens que Simondon formula em sua filosofia e que nos serve enquanto ferramenta analítica, nos voltamos à ideia que desenvolve em sua teoria da Alagmática, “teoria dos operadores”, em que sobressai a imagem de que quando dois fluxos colidem, como o fluxo sonoro do presente atual e aquele de um futuro virtual, dá-se no jogo de invenção uma

¹² Nos parece relevante aqui citarmos uma passagem de *Nouveaux Essais* de Leibniz, trazendo os antecedentes dessa ideia que no século XX ganhou bastante espaço, inclusive no domínio da síntese sonora (em softwares como Modalys de modelagem física do som) no modelo massa-mola: “Car on peut dire que dans le choc des corps chacun ne souffre que par son propre ressort...” (LEIBNIZ, [1705] 1921, p. 517). Eis a matriz de sua cinese, quando pensamos o fluxo musical a partir da noção de pequenos corpos unidos por molas.

¹³ Messiaen cita nessa passagem o artigo “Notes sur le rythme concret”, de André Souris (SOURIS, 1948, p.5)

conversão da estrutura do fluxo em operador, nasce um operador de conexão de continuidade. Com o que a colisão entre objetos anisotrópicos como os *damped* e *ramped-objects*, com carga energética positiva, implica sempre em uma operação do tipo modulação temporal¹⁴. Se um objeto *ramped* traz consigo uma dilatação do tempo, mas que parece passar rápido já que é quase que uma sucessão de presente, é como se houvesse um ganho de energia que permitiria o seu oposto, perdermos tempo com a sensação de tempo que não passo. Nesse sentido é que temos diversos acoplamentos que podemos encontrar trabalhados nas músicas de Grisey e que podemos observar em *Prologue*.

No que tange à relação entre tempo e energia cinética, e ainda muito próximo ao que propõe Simondon, Grisey formula a lei geral em que “acuidade da percepção auditiva é inversamente proporcional àquela da percepção temporal.” (GRISEY, 2008, p. 259)

Reconstruir o tempo musical: da partitura à performance. O que nos interessa aqui, do ponto de vista da composição ou da performance musical, é que esses dois perfis dinâmico-temporais permitem uma série de acoplamentos sucessivos e simultâneos, que permitem trabalhar a sensação de temporalidade (mesmo que não mensuráveis) de uma obra musical. Tal aplicabilidade, no domínio cinético e temporal da composição e da análise musical, é a análise do potencial do estudo de tais acoplamentos para trabalho da composição do tempo musical, mesmo que de um tempo sem medida homogênea tal qual realiza um relógio, mas que pode ser intuído pelo compositor e trabalhado de modo a constituir paleta de fluxos e encontros de fluxos de modo a compreender ora a necessidade da simetria ora da assimetria e suas implicações na sensação da duração. Um estudo que teria por foco não a linha do tempo com seus jogos de densidade, velocidade, suspensão, eternidade, cronometria, ritmo, tal qual já amplamente estudados em trabalhos como os de Gisèle Brelet (1949) e Jonathan Kramer (1988), mas a espessura do presente. Um interessante exemplo da aplicação dessa ideia é notado logo ao início de *Prologue*, de Grisey.

¹⁴ Para uma compreensão da distinção aqui entre “tempo” e “temporal”, mais precisamente *time-system* e *temporal-extension*, ou ainda as distinções entre eventos, material e relação entre eventos “Time and space are [...] relations between events” “spacio-temporal material” (Whitehead 1925, pp. 66, 143). Tal proposição lança uma luz para uma ideia que não temos como desenvolver aqui, que seria a de distinguir a temporalidade de cada objeto e o tempo que nasce do jogo entre eles, e que nos remete a duas das álgebras de Xenakis, as *temporelles* e as *en-temps*, distinção que o compositor abandonou, mas que tem importante potencial para a análise e composição musical.

Em uma breve apresentação analítica de *Prologue*, no livro *Gérard Grisey, Fondement d'une écriture*, o musicólogo Jérôme Baillet¹⁵, observa que esta composição foi realizada por neumas, curtos momentos marcados por uma pequena sequência de notas (parciais 3, 5, 7, 9, 11 e 13) permutadas, que segue um acelerando com rápida precipitação (e vice-versa). Os neumas vêm todos separados uns dos outros por uma respiração, uma suspensão, ou por um salto (do agudo ao grave ou vice-versa).

De certo modo, aquilo que Baillet denomina neuma poderia ser ouvido como ressonância de Mi-1 a partir do terceiro parcial, Si, que pode bem ser realizada como se fosse uma curta varredura espectral, sem atacar as notas, e elas soando como um reflexo que ora surge lento, ora rápido e desaparece precipitada ou suavemente.

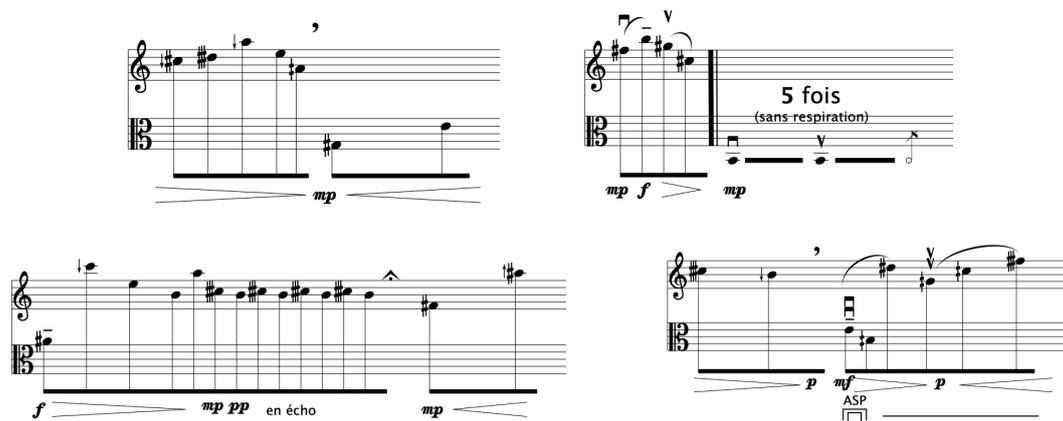
Está aí um desafio de performance: como trabalhar a condução temporal do fio todo e não de cada pedaço; como incorporar em um só fio cada um dos neumas aparentemente isolados. Talvez o próprio Grisey nos dê a chave dessa realização. Em curso de Grisey em junho de 1998, o compositor observava a composição alternando momentos biomórficos e tecnomórficos, momentos cujo modelo seriam a respiração, o batimento cardíaco, a série toda de movimentos peristálticos que compõem nosso corpo, e os momentos em que o modelo seria o estúdio de gravação, os sintetizadores e analisadores de espectro. Interessam aqui os momentos biomórficos, pois é através deles que encontramos o neuma de acelerando e precipitação rápida seguida de corte como um respirar sem fôlego.

O tempo fica assim desenhado não apenas na curva dinâmica e relativa duração de cada neuma, mas na sequência rítmica da peça onde cada neuma é uma duração. O ritmo não estaria nas notas, nas suas durações particulares, mas na duração de cada neuma e ainda em um momento muito especial que é aquele entre precipitação, suspensão, retomada subida ou calma. A sensação de tempo de suspiro que cada entre neumas propicia.

Abaixo vejam-se quatro modos distintos de tais cortes:

¹⁵ Importante observar aqui a relação da tal leitura de Baillet com o fato de Grisey ter sido aluno de Olivier Messiaen e da recorrência da ideia de neumas no pensamento desse compositor, seus neumas rítmicos (Neumes Rhythmiques, 3ª peça de *Quatre études de rythme*, os “neumas de cantochão” (“*neumes plain-chantesques*” da *Messe de Pentecôte*, para órgão, de 1950) e os cantos de pássaros muitas vezes abordados como neumas no Tomo V de seu *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*.

FIGURA 3 – Quatro ocorrências de cortes em *Prologue* (GRISEY, 1976, pp.1-2). Corte por salto de altura (p.1, linha 6), corte por salto de altura e gesto (p.1, linha 3), corte por mudança brusca de velocidade (p.1, linha 8), corte por mudança de arcada (*arc écrasé, alto sul ponticello*) (p.2, linha 9).



Fonte: dos autores

O biomorfismo estaria presente no modo como se dá tal movimento de sístole-diástole, inalar-exalar, que expressa a composição. Uma respiração ora aflita, ora calma, ora ansiosa, que podem compor o ciclo afetivo da peça, e que tem no seu momento de maior ruído a suspensão¹⁶.

Logo em seu início (Fig. 4), o compositor se vale das distintas possibilidades de construir o perfil dinâmico de seus objetos, no caso objetos compostos de uma permutação de alturas parciais de Mi¹⁷. Uma inobservância rigorosa de tais perfis desfaz a própria construção temporal dessa e de outras passagens da peça que se valem desse modo de composição.

FIGURA 4 – Sequência de permutações de parciais, nas neumas da primeira linha de *Prologue* (GRISEY, 1976. p.1, L.1)



Fonte: dos autores

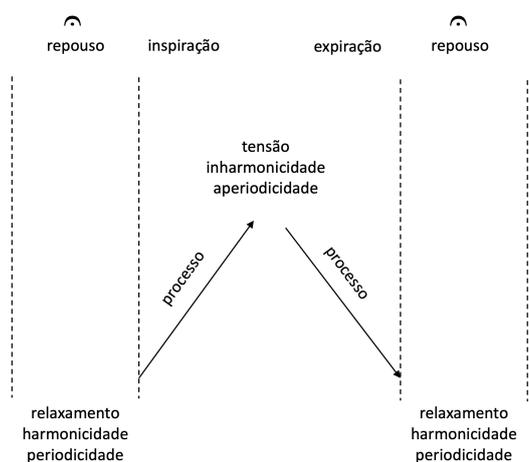
¹⁶ Para uma análise detalhada dos ciclos de neumas e de sua ideia biomórfica de respiração e batimento cardíaco, ver Féron, 2016.

¹⁷ Especificamente, do 4º ao 11º parcial, descrevendo uma lenta varredura de parciais para o agudo.

Dessa forma, Grisey molda seu discurso temporal a partir de dois operadores básicos que constituirão a síntese de uma lógica temporal discursiva junto a uma escuta alheia a uma arquitetura formal abstrata. Baillet (2000) denomina a operação de recorrências por “imobilismo por repetição” e a incrustação de novas direções expressivas como “intrusão do novo” (BAILLET, 2000, p. 65), garantindo assim um processo formal que preserva um senso imanente de preaudibilidade simultâneo a uma escuta emergente que toma tal campo como um fundo de previsibilidade. Essa dialética processual torna a reiteração, tradicionalmente uma figura retórica de realce da permanência, em um dispositivo de ênfase da diferença, constituindo-se como uma das grandes invenções de Grisey dentro do pensamento musical, contribuindo para a superação de seu uso conhecido dentro dos procedimentos tonais. Assim, a partir de sua análise dos agenciamentos temporais seriais, Grisey propõe uma nova acepção de processo formal, dependente principalmente da memória de curto prazo, articulada por meio de transformações locais e graduais.

Baillet propõe o seguinte modelo para análise dessa dialética biomórfica, que será de nosso interesse para uma expansão posterior:

FIGURA 5 – Diagrama do processo formal de Grisey, conforme análise de Baillet (Cf. Baillet, 2000, p. 68).



No caso de *Prologue*, esse modelo apresenta pontos de referência relevantes para a compreensão do agenciamento de cada grande fluxo de respiração, contudo não é capaz de analisar as inflexões interiores que de fato constroem um fluxo com atributos de tensão (inspiração) e distensão (expiração) e como as reiteraões manifestam-se como topologias imóveis que enfatizam a

singularidade de cada novo impulso energético. Isso ficaria claro em um trecho como o seguinte (Fig. 6), onde vemos preservados atributos como a quantidade de notas por figura (6) e a segmentação melódica de cada uma delas, mesmo que com um *acelerando* implícito (2+2+3).¹⁸

FIGURA 6 – *Prologue*, neumas com número de 6 componentes reiterados (GRISEY, 1976, p. 1, L. 3).



Contudo, considerando a agógica indicada pela notação das e pela prescrição flexível de andamento (colcheia a 70bpm gradualmente acelerando para 90bpm), compreende-se que a duração de cada gesto será diversa, com o primeiro dissipando sua energia por meio de uma longa expiração, o segundo manifestando um rápido inspirar que ainda mais brusco expirar e, no terceiro, uma inspiração mais longa que pressupõe um *acelerando* que, ainda mais abruptamente, é dissipado pelo expirar das últimas duas notas. Dessa forma, o biomorfismo composicional de Grisey torna-se a chave interpretativa para todas as decisões de performance, tais quais são as escolhas de dedilhados, o gerenciamento do arco (ponto de contato, velocidade etc.) e a aplicação de vibratos para ênfase expressiva.

Mas precisamos dar um último passo ao interior do som, retomando a influência de Giacinto Scelsi sobre Grisey e os demais compositores spectralistas, especialmente por meio do grupo *L'itinéraire*. A expressão dessa influência no agenciamento temporal de Grisey, como manifesto em *Prologue*, torna-se evidente neste relato de Tristan Murail:

Tanto este aspecto temporal como a exploração do som baseiam-se em determinadas técnicas instrumentais, que poderiam ser descritas como a investigação por um novo tipo de som. Acredito que esta seja uma das grandes preocupações do Scelsi. Não falo agora de forma, inspiração ou estética, mas de técnica. Um dos seus principais interesses tem sido a procura de novos sons a partir dos instrumentos e da voz; esse interesse fez dele um grande conhecedor de efeitos instrumentais, principalmente variações de timbre. Principalmente nos instrumentos de cordas, que utiliza com frequência, ele especifica detalhadamente as

¹⁸ Ao longo da primeira parte da peça, em que figuram os neumas, Grisey realiza um aumento gradual, não linear no entanto, em que a peça nasce de neumas de 5 notas, progride para 6, depois para 7, 11, depois 17, seguidos de diversas expansões e contrações, seja no número de notas seja da duração da neuma.

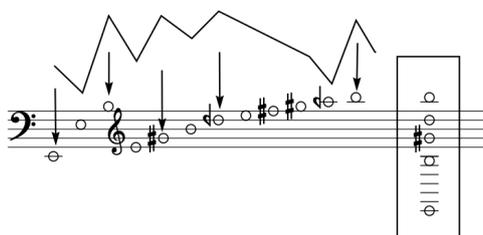
diferentes técnicas de execução: por exemplo, a colocação do arco *sul ponticello* ou *sul tasto*, efeitos de *tremolo* ou um vibrato amplo. Tudo isto, que é notado com muita precisão na sua música e deve ser executado com igual precisão, o que não é fácil. Scelsi também utiliza muitos efeitos dinâmicos, como os *sforzandi*, que são, na minha opinião, mais do que apenas efeitos de superfície. Muitas vezes, ele pede a *scordatura*, a afinação de um instrumento de cordas de modo que a mesma nota possa ser tocada em todas as quatro cordas – não ao mesmo tempo, mas em alternância, como um arpejo ou num *tremolo* rápido. A afinação tem um timbre diferente em cada corda, devido aos diferentes graus de tensão. Esse tipo de sutileza tímbrica pode ser encontrada nas partituras de Grisey, e também em minhas próprias composições. Às vezes chegamos ao ponto de decompor o timbre em harmonia ou de recompor a harmonia em timbre. Na verdade, na técnica que utilizamos, timbre e harmonia são considerados dois aspectos da mesma coisa. (MURAIL, 2005)

Assim, é possível se compreender a importância não apenas da escrita rítmica e figurativa para a articulação do discurso temporal, mesmo que incluindo a notação dinâmica, mas principalmente a conotação pervasiva do timbre em determinar a gênese e a relação dos sons. Resulta-se em um campo heterogêneo capaz de determinar não apenas uma profusão de espaços acústicos, mas também, correspondentemente, de camadas acústicas temporais, que, mesmo no caso desta escrita monódica para um instrumento solo, atinge a dimensão do som, não apenas nos modos de jogos escritos, mas também pelas oscilações resultantes de mudanças de cordas, diferentes regiões de arco e todo o conjunto de técnicas empregadas na emissão sonora. A música de Grisey demanda do performer, portanto, a expressão dessas ranhuras – irregulares e heterogêneas – dentro de cada direção tensiva ou distensiva (inspiração e expiração), de tal modo que a linha melódica torne-se porosa, destacando toda a riqueza espectral de cada som possui em sua singularidade, obtendo como corolário a dimensão harmônica presente, porém latente, em uma peça com uma escrita tão singela quanto essa, o que comprova o papel da articulação temporal como principal preocupação interpretativa para a performance da música de Grisey.

Do fluxo de energia. O ciclo *Les Espaces Acoustiques* é composto por 6 peças, *Prologue*, *Périodes*, *Partiels*, *Modulations*, *Transitoires*, *Epilogue*, todas tendo por material harmônico a série de parciais de uma nota Mi, tocada ao trombone, com maior relevância em seus parciais 1, 3, 5, 7, 12 e 13. O material para a construção desse espaço é derivado da estrutura espectral de uma nota Mi 0 (41.20 Hz) de um trombone, incluindo seus dados estacionários (parciais harmônicos) e a estrutura de transitórios de ataque e respiração presentes nesse som. Embora apresentada como primeira peça a

abrir o ciclo em sua forma final, *Prologue* foi composta em 1976 antecedida pela composição de *Périodes* (1974) e *Partiels* (1975), para 7 e 18 instrumentistas respectivamente (RIBEIRO, 2015).

FIGURA 7 –Parciais de trombone a partir de Mi grave e curva de distribuição de energia dos parciais, realçando parciais ímpares. Os parciais mais salientes são aqueles empregados por Grisey para os primeiras neumas de *Prologue*.¹⁹



Fonte: dos autores

O desenvolvimento da peça simula a passagem gradual de um neuma melódico (construído com notas derivadas de parciais harmônicos do Mi 0) em direção à continuidade deslizante do universo de transientes e ruídos. *Prologue* coloca em jogo dois objetos, o neuma respiratório e o neuma do batimento cardíaco (FÉRON, 2016), o primeiro linear, melódico, o segundo mais claramente rítmico. A cinese da peça é assim um jogo de alternância entre esses dois objetos, os dois em expansão alternada, ganhando modos diversos de ressonância e eco.

Com três versões (viola solo; viola e ressonadores naturais; viola e dispositivo *live-electronics*), a ideia de ressonância e eco que caracteriza a peça atinge sua plena realização na versão com ressonadores naturais conforme podemos observar à escuta da gravação do concerto realizado em Darmstadt em 1978. Para essa versão, o compositor e Gérard Caussé (violista a quem *Prologue* foi dedicada) criaram um espaço de ressonância - instrumentos fantomáticos- sensível às variações de intensidade e estrutura espectral, variando assim em harmonicidades espectral, frequência estacionária e registro.

Esse espaço de ressonância “natural” foi concebido com o uso de diversos instrumentos ressonantes os quais foram sendo adaptados conforme as situações de concerto, Em quatro concertos realizados com a presença do compositores, entre 1978 e 1991, foram empregados

¹⁹ Um detalhamento do espectro de uma nota Mi tocada ao trombone pode ser visto com detalhe em Gieseler, Lombardi, Weyer, 1985, p. 77

instrumentos como o difusor de palma de um ondas-Martenot -ou cítara e harpa-, um piano grande com um pedal ativado, um tam-tam (Chau Gong), o gongo de um alto-falante de metal de um ondas-Martenot e uma caixa de bateria tal como descreve Féron (FÉRON, 2016), e confirma Eric Daubresse (GRISEY, *Écrits*, p. 349-350), responsável pelo dispositivo digital que simulou o espaço de ressonância eletronicamente em 2005.

Vale observar o modo de ressonância desse espaço acústico “natural”, que compreende, de um lado, os ressonadores harmônicos e temperados do piano e da palma das ondas Martenot (ou harpa e cítara) e, de outro, os ressonadores inarmônicos do tam-tam e do alto-falante metálico (gongo) do ondas Martenot. A singularidade desse espaço qualifica os detalhes do som da viola, quebrando a isotropia típica do tempo marcado pela pré-audibilidade infinita, concretizando assim o projeto poético de Grisey de dilatar a duração para mergulhar na estrutura microfônica e, assim, dar vida à carne do tempo.

No entanto, como Grisey observa, tal procedimento implica um problema de composição: quando a diferença entre cada evento tende a zero (o grau de pré-audibilidade tende ao infinito), e sendo essa continuidade mantida ao longo da obra, qualquer memorização se torna quase impossível. O que vemos, então, é que a constante pré-audibilidade dessa peça, que por um lado estende o tempo, por outro o arrasta, com risco de tornar o percurso enfadonho:

No limite, se essa continuidade for mantida ao longo de uma obra, será praticamente impossível uma memorização. Se nenhum evento marcante atingir nossa consciência, a memória cambaleia. Fica sem referência - daí o efeito de fascinação intensa ou hipnose - e apenas a memória embaçada dos contornos da evolução sonora emerge. A passagem do tempo não é mais mensurável: poderíamos nomear *psicotropia*, ou ainda, *cronotropia* esse tipo de processo.

A relevância das dimensões de velocidade, densidade e harmonicidade de proximidade e distância são aquelas com as quais o compositor elabora as microtendências de cada momento de sua peça e o equilíbrio dinâmico entre essas tendências, como entre os *ramped-damped sounds*. O caráter pré-audível da peça, a recorrência e a leve variação do mesmo perfil melódico esticarão o tempo o suficiente (como Grisey prevê quando aborda essa questão em “Tempus ex-machina”) para que se estabeleça um campo problemático interessante.

É diante dessa configuração do campo problemático que o compositor implementa um conjunto de estratégias como as de:

- Alternância irregular de durações entre o neuma e o batimento cardíaco (GRISEY, p. 64 e 324);
- Criação de um espaço ressonante para realçar e difundir sons complexos emitidos pela viola;
- Proposição de uma microescultura temporal de perfis dinâmicos e rítmicos de objetos ou entre objetos.

Observando tal microescultura temporal, ela qualifica com grande clareza os quadros de isotrópia e anisotropia que dão a elasticidade característica da carne do tempo nessa peça. Um jogo que torna o tempo elástico, que afeta a cinese de cada objeto (neumas, batimentos cardíacos, ecos) e o jogo de vizinhanças entre tais objetos, lembrando aqui duas referências importantes para Grisey, Nabokov e Moore: o ritmo não da batida recorrente, mas do intervalo entre duas batidas e a articulação de volumes em torno de vazios. Dessa forma, o tempo se contrai e se estende tanto dentro, quanto entre os objetos, entre o início-meio-fim e entre fim-início. É nesse entremeio que se encontra a "espessura do presente" e cada som, cada neuma, cada estrutura temporal de *Prologue* se torne um ser sonoro vivo.

Porém, considerando a escrita da dimensão temporal, Grisey propõe que: “não será um som sozinho cuja densidade irá dar corpo ao tempo, mas antes a diferença ou falta de diferença entre um som e seus vizinhos; dito de outro modo, a transição do conhecido ao desconhecido e a quantidade de informação que cada evento sonoro introduz” (GRISEY, 2008, p. 258).

Esse seria o segundo ponto do que estamos buscando compreender quanto à espessura do presente, a espessura extensiva (quase mensurável) dos corpúsculos sonoros e a espessura sem medida, da colisão ou continuidade entre dois fluxos sonoros.

Observe-se que ao se falar de fluxos sonoros não se está falando de grupos de notas musicais sobre tal ou qual ritmo, com tal e qual curva dinâmica, propícios ao jogo de reconhecimento rítmico, melódico, harmônico, textural, que foi marca da música tonal com base no modelo da canção. Esse trabalho com o tempo estaria então ligado não apenas aos objetos, ou corpúsculos sonoros, mas à diferença entre objetos. Nesse sentido, Grisey observa que se a transição de um

estado para o outro é gradual, ou seja, a diferença é introduzida passo-a-passo, o tempo é dilatado. Se a diferença é brusca, da ordem do corte e da colisão, o tempo se contrai. É o que Grisey chama de *grau de preaudibilidade* (colocando em termos “sonoros” aquilo que entendemos como *grau de previsibilidade*). Em suas palavras: “A acuidade da percepção auditiva é inversamente proporcional à da percepção temporal” (GRISEY, 2008, p. 31-32). O atual que facilita a pré-audibilidade é confrontado com o virtual, aquilo que não pode ser deduzido desse atual senão parcialmente.

Tratando de modo radical dessa escuta musical enquanto fluxo e relacionando Grisey a Iannis Xenakis, Makis Solomos realça que: “Se a música toca o ouvinte, não é porque ele a ‘compreende’, mas porque, através dos seus movimentos sonoros, realiza transformações energéticas que o envolvem, que o colocam em ressonância, que põem em movimento a sua alma e o seu corpo” (SOLOMOS, 2011, s/n).

E para tanto, também cita a Grisey, a partir de uma entrevista concedida a David Bündler:

podemos dividir a música, grosso modo, em duas categorias. A primeira é a música que pressupõe declamação, retórica, linguagem. Música de fala. Berio e Boulez estão nesta categoria (...). A segunda é a música que é mais um estado sonoro do que um discurso. (...) Nesta categoria você pode incluir Xenakis. (GRISEY, [1996] 2008, p.273, apud. SOLOMOS, 2011, s/n)

Assim, o biomorfismo de Grisey apresenta uma síntese de ambas as tendências, adotando, ao mesmo tempo, uma expressividade ligada às capacidades vocais e auditivas humanas, incrustando nesse processo uma continuidade temporal que supera as segmentações típicas da voz cantada ou falada, acrescentando assim um novo nível de agenciamento temporal por meio da ênfase no presente causada por seu processo formal gradual. Em suma, na escuta da espessura do tempo, do ponto entre cada ser ou fluxo sonoro e naquilo que aqui chamaria de modulação entre fluxos, e que remonta à carta de Leibniz quando observa que em um choque cada corpo sofre em sua elasticidade. A espessura estaria assim envolvida nessa elasticidade, implicando assim:

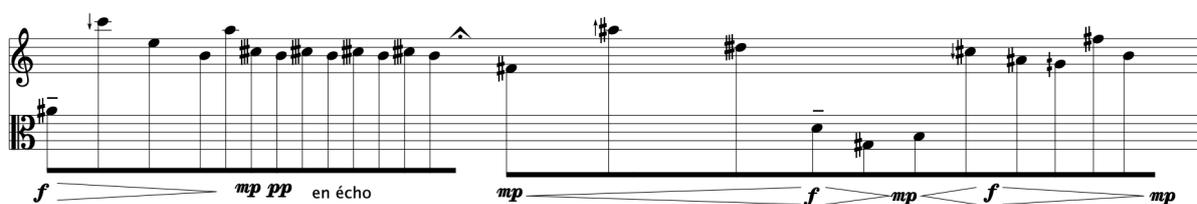
1. Preaudibilidade de um fluxo sonoro, em que cada novo objeto comprima ou expanda a sensação de passagem do tempo.
2. Em observar que ao relacionarmos os seres sonoros de iguais dimensões, constitui-se um fluxo em que a expansão do tempo dada pela preaudibilidade pode conduzir à sensação de

perda de energia, e vice-versa, a surpresa e desvio da preaudibilidade conduz à um ganho de energia, mas a insistência no desvio pode configurar um ambiente difuso, sem tendência clara, e que pode indicar perda de energia.

3. A energia assim estando relacionada ao tempo, não no sentido de quanto tempo durou, ou de qual é o pulso se rápido ou lento, mas de “quanto tempo ainda falta?” ou de “como passou rápido!”. Pensaria assim o tempo como um fator emergente não a ser a todo tempo clamado pelo compositor, mas sim de trabalhar o tempo de modo que ele não seja despertado. Deixar Cronos dormir em paz para que não venha devorar seus filhos. Talvez das perguntas, a que queiramos seja a de o tempo tenha sido suspenso, mas que ao mesmo tempo tenha sido preenchido.

Observando uma obra como *Prologue* e a proposta que atravessa todo ciclo dos *Espaces Acoustiques*, não é difícil observar como Grisey opera os níveis diversos de anisotropia, e o jogo entre tal distribuição não simétrica e a quase simetria dos momentos de micro durações quase isotrópicas.

FIGURA 8 – Exemplos de anisotropia em *Prologue* (GRISEY, 1976, p. 1, L. 8).



Destaca-se aqui, o lento acelerando, o tipo e velocidade da finalização, o deslocamento da curva dinâmica e da nota em *tenuto*. Prologue inteira descreve uma grande curva de transformações, como podemos ver ao comparar a sequência da linha 8 (p. 1), acima, com a da linha 3 (p. 2). Grisey lentamente incorpora os harmônicos e os trilos com jogo entre duas cordas (*bariolages*)²⁰, que o

²⁰ O efeito de eco é um dos recursos de importância no processo composicional tal qual apresenta no artigo “Structuration des timbres dans la musique instrumentale” (1991), especificamente no subitem: “síntese instrumental e modelo eletrônico”, presente em Grisey (2008). Para desdobramentos da influência de sons eletrônicos na escrita instrumental ver Catanzaro (2003), Paiva (2012), Copini (2014) e Simurra (2011).

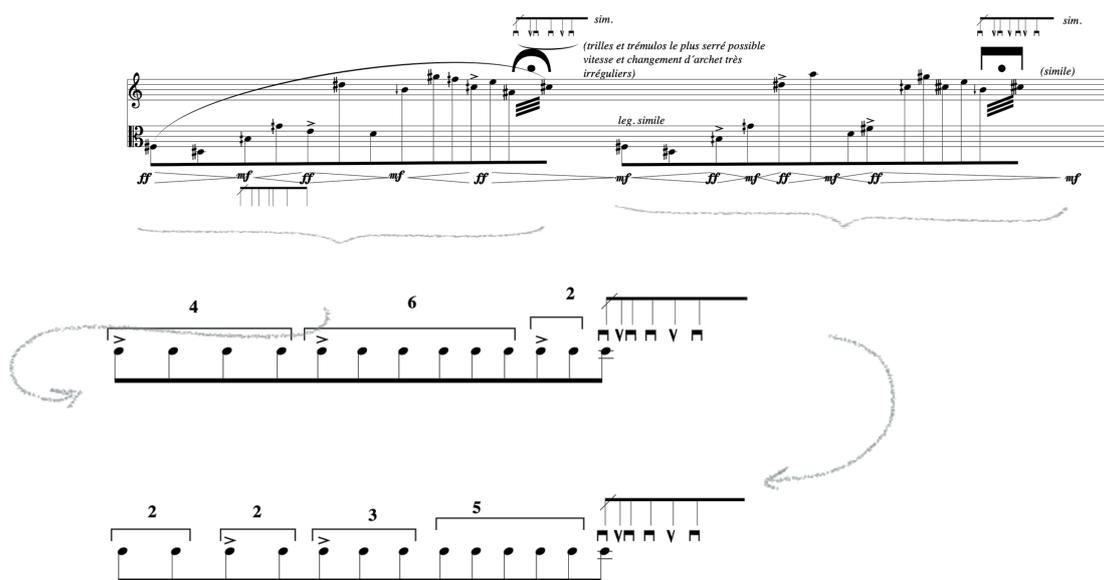
compositor realça na partitura como sendo um eco. Ou ainda o exemplo seguinte, da linha 1 (p. 3) em que as notas em *tenuto* são substituídas por acentos mais abruptos, criando uma linha rítmica na sequência de notas em acelerando:

FIGURA 9 – *Prologue* (GRISEY, 1976, p. 2, L. 3)



Ou ainda o exemplo seguinte, da linha 1 (p. 3) em que as notas em *tenuto* são substituídas por acentos mais abruptos, criando uma linha rítmica na sequência de notas em acelerando, conforme demonstra o exemplo abaixo. O que temos aqui é que ao alterar o *tenuto* pelo acento, Grisey opera a emergência de um outro elemento, o ritmo, a acentuação acontecendo em grupos de ataques irregulares, onde uma progressão negativa (4 -> 2) é escamoteada por um valor intercalado (6).

FIGURA 10 – *Prologue* (GRISEY, 1976, p. 3, L. 1)



Vale lembrar que *tenutos* e *acentos* se dão em isocronia com as curvas dinâmicas as quais por sua vez já definiriam uma variabilidade de sensação temporal e que com tais articulações são reforçadas. A sequência seguinte refaz o percurso, no entanto com novos ciclos de acentuação e

perfil dinâmico, garantindo assim a cinesia da peça mesmo quando trabalhando com elementos muito próximos no que tange seu esqueleto temporal.

Grisey se vale de estratégias sobrepostas de trabalhar ora o esqueleto temporal, com aumento do número de elementos por curva, subdivisão e condução de subdivisões por acentos e *tenutos*, extensão de cada ciclo-objeto, como também a carne desse tempo, não só com os perfis dinâmicos, mas também com a mudança nos modos de ataque, *tenuto* -> acento -> trilos -> *glissandos* -> região da tessitura e da série de parciais -> arco *écrasé*.

Mas como fica toda essa especulação quando confrontados com uma performance da peça? Como realçar esses encontros entre ciclos, esse movimento quase respiratório que Grisey descreve para *Périodes* (primeira peça a ser composta para o ciclo *Espaces Acoustiques*, e que Grisey dispôs como segunda no ciclo completo), mas que bem pode valer para *Prologue*:

a forma geral do ciclo, uma forma quase respiratória, construída em torno de um pólo (o espectro de Mi), a partir do qual se articulam, afastando-se mais ou menos gradativamente, todas as derivas sonoras propostas - sendo o distanciamento percebido como um fator de tensão, e o retorno como fator de relaxamento (GRISEY, 2008, p. 132)

Dessa forma, podemos notar a enorme contribuição de Grisey para esse conjunto de práticas que denominamos de música contemporânea. O termo pode ser usado, sem embargo, para nos referirmos à música experimental de concerto feita desde o pós-guerras, do mesmo modo que a expressão música “moderna” fora adotada para falar da música da primeira metade do século, que buscava criar uma expressão “atual, adequada aos nossos dias”, como significa o termo, porém em uma acepção acima de tudo histórica. No caso da contemporaneidade, temos por um lado o simples fato de ser uma música que corresponde ao nosso tempo ontológico pós-metafísico, à música do Zarathustra que desce o monte. Por outro lado, significa mais amplamente falarmos dessa música cuja preocupação com o tempo interessa-se acima de tudo por sua manifestação imanente. A música do spectralismo nasce como continuidade ressonante, assim como nos mesmos anos 1970 o minimalismo nasce como continuidade pulsante, ou a música da nova-complexidade cria a continuidade de um condensado fluxo de heterogêneos. E talvez a compreensão sobre como esse propósito se corporificou ao longo das últimas décadas em estilos individuais, tais como Xenakis ou o próprio Grisey, nos aponte para uma superação desse paradigma, nos atirando novamente à deriva

em busca de novas formas de expressão, mais interessadas em aprofundar esse percurso para o interior do fluxo expressivo, adotando a energia como campo capaz de superar as divisões que as inúmeras fragmentações do tempo e do espaço nos colocaram.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos o apoio do CNPq, através dos projetos de fomento processo 301374/2018-0 e processo 303334/2022-3, e à FAPESP, processo 2022/00445-1.

REFERÊNCIAS

ARSTILA, VALTERI et al. *The illusions of Time: Philosophical and Psychological Essays on Timing and Time Perception*. Londres: Palgrave Macmillan, 2019.

BAILLET, Jérôme. *Gérard Grisey, Fondements d'une écriture*. Paris: L'Harmattan, 2000.

BERGSON, Henri. *L'histoire de l'idée de Temps, Cours au Collège de France 1902-1903*, Paris: PUF, 2016.

_____. *L'idée de Temps, Cours au Collège de France 1901-1902*, Paris: PUF, 2019.

BRELET, Gisèle. *Le temps musical: essai d'une esthétique nouvelle de la musique*. Paris: PUF, 1949.

CATANZARO, Tatiana Olivieri. *Transformações na linguagem musical contemporânea instrumental e vocal sob a influência da música eletroacústica entre as décadas de 1950-70*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.

CHENG, François. *Souffle-Esprit*. Paris: Seuil, 1989.

COPINI, Guilherme de Cesaro. *O tempo como espaço do som: a composição da carne do tempo em Gérard Grisey*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2014.

CUMMING, Ruth. *The effect of dynamic fundamental frequency on the perception of duration*. *Journal of Phonetics*, 39. 2011.

FERRAZ, Silvio. “Vazios de tempo-espaço: ST/4-1,080262 de Iannis Xenakis”. *Permusi*, (no prelo), 2023.

FÉRON, François-Xavier. “Gérard Grisey – Prologue”, *ANALYSES – Œuvres commentées du répertoire de l'Ircam* [En ligne], 2016 (rév. 2020). URL: <https://brahms.ircam.fr/analyses/Prologue/>.

- GIESELER, Walter; LOMBARDI, Luca; WEYER, Rolf. *Instrumentation in des 20 Jahrbunderts: Akustik - Instrumente - Zusammenwirken*. Berlin: Moeck, 1985.
- GRASSI, Massimo; MIONI, Giovanna. *Why are damped sounds perceived as shorter than ramped sounds?* *Attention, Perception, & Psychophysics*, 82. Springer. 2020.
- GRISEY, Gérard. *Prologue: pour alto seul*. Milão: Ricordi, 1976.
- _____. *Partiels: pour alto seul*. Viena: Universal Editions, 1975.
- _____. *Écrits*. Paris: Éditions MF, 2008
- JULLIEN, François. *Du “temps”: Éléments d’une philosophie du vivre*. Paris: Grasset. Paris: Seuil, 2001.
- KLEIN, Étienne. *Le temps (qui passe?)*. Montrouge: Bayard Éditions, 2013.
- KRAMER, Jonathan D. *The Time of Music*. Nova Iorque: Schirmer Books, 1988.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Nouveaux Essais*. Paris: Flammarion, 1921.
- MEADE, Robert D. *Effect of Motivation and Progress On The Estimation of Longer Time Intervals*. *Journal of Experimental Psychology*, Vol. 65, No. 6, 564-567, 1963.
- MESSIAEN, Olivier. 1994 . *Traité de rythme, de couleur et d’ornithologie (1949-1992)*. Tome I. Paris: Leduc.
- MURAIL, Tristan. “Scelsi and L’Itinéraire: The Exploration of Sound”. *Contemporary Music Review*, Volume 24, Issues 2-3, 2005.
- PAIVA, Charles. *Processos temporais em Gérard Grisey*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2012.
- RIBEIRO, Felipe de Almeida. “Investigando Procedimentos Poéticos e Estruturais em “Prologue” de Gérard Grisey”. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 14, n. 2, 2015.
- ROVELLI, Carlo. *L’ordine del tempo*. Milão: Adelfi Ed., 2017.
- SIMONDON, Gilbert. *Imagination et invention (1965–1966)*. Chatou, France: Éditions de la Transparence, 2005.
- SIMURRA, Ivan Eiji Yamauchi. “A recriação timbrística na Música Espectral.” Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2011.
- SOLOMOS, Makis. *Xenakis ou la musique comme énergie*, Musica. Festival des musiques d’aujourd’hui. Strasbourg, URL : https://hal.archives-ouvertes.fr/Qile/index/docid/769912/Qilename/La_musique_comme_A_nergie.pdf, 2011.
- _____. *Iannis Xenakis, Gérard Grisey: la métaphore lumineuse*. Paris: L’Harmattan, 2003.
- XENAKIS, Iannis. *Musiques Formelles*, La Revue d’Analyse Musicale. Paris: Richard-Masse, 1963.
- _____. *Kéleütha: Écrits*. Paris: L’Arche Editions, 1994.
- _____. *Musique et originalité*. Paris: Séguier, 1996.

SOURIS, André. “Notes sur le rythme concret”. *Polyphonie, revue musicale trimestrielle*: le rythme musical. Paris: Richard Masse Éditeurs, Deuxième Cahier, 1948.

VAN WASSENHOVE, V; BUONOMANO D. V.; SHIMOJO, S; SHAMS, L. “Distortions of Subjective Time Perception Within and Across Senses”. *PLoS ONE* 3(1): e1437, 2008. doi:10.1371/journal.pone.0001437

WHITEHEAD, Alfred N. *An enquiry concerning the principles of natural knowledge*. Cambridge: Cambridge University Press, 1925.

SOBRE OS AUTORES

William Teixeira é bacharel em violoncelo pela UNESP, mestre em música pela UNICAMP e concluiu seu doutorado em música pela USP. Atualmente é Professor na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul -UFMS. Além de sua atuação como violoncelista, onde tem estreado dezenas de peças de várias gerações de compositores brasileiros, pesquisa as possíveis relações entre a retórica e a música contemporânea. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6622-378X>. E-mail: william.teixeira@ufms.br

Silvio Ferraz é doutor em semiótica pela PUC/SP e livre-docente pela UNICAMP. Fez cursos de aperfeiçoamento com Brian Ferneyhough, na Fundação Royaumont, e com Gerard Grisey e Jonathan Harvey no IRCAM. É autor de *Música e Repetição: aspectos da questão da diferença na música contemporânea*, *Livro das Sonoridades* e organizador de *Notas-Atos-Gestos*. Atualmente é professor de composição da USP e pesquisador do CNPq. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1808-5420>. E-mail: silvioferraz@usp.br