

(I)Materialismos: Grisey, Dufourt, e o limiar entre objeto e forma na música de processo

Austeclínio Lopes de Farias | Universidade de São Paulo | Brasil

Tatiana Catanzaro | Stanford University | EUA | Universidade de Brasília | Brasil

Resumo: Este artigo propõe uma investigação acerca da música dos compositores Gérard Grisey e Hugues Dufourt que se afasta da convicção preconcebida da noção de “espectralismo” enquanto a edificação de projeções e configurações de alturas derivadas do espectro harmônico. Em vez disso, concentra-se na contextualização da escrita destes compositores mediante a topologia material-forma, abordando essa relação historicamente e filosoficamente, examinando as condições que propiciaram o florescimento de suas práticas no contexto do século XX. A condensação central deste estudo é a reivindicação de que a contribuição desses compositores é apreendida de forma significativa através da consideração das noções de “dinamismo”, “dimensionalidade”, “processualidade” e, sobretudo, a “limiaridade” presente entre os polos espaciais (quantificáveis) e temporais (qualitativos), bem como os objetivos (acústicos) e subjetivos (perceptivos).

Palavras-chave: Grisey, Dufourt, Espectralismo, Tempo musical, Espaço musical.

Abstract: This article proposes an investigation into the music of composers Gérard Grisey and Hugues Dufourt that departs from the preconceived notion of “spectralism” as the construction of projections and configurations of pitches derived from the harmonic spectrum. Instead, it focuses on contextualizing the compositional approach of these composers through the material-form topology, addressing this relationship historically and philosophically, examining the conditions that facilitated the flourishing of their practices in the context of the 20th century. The central essence of this study lies in the assertion that the contribution of these composers is significantly apprehended through the consideration of the notions of “dynamism”, “dimensionality”, “processuality,” and, above all, the “liminality” present between spatial (quantifiable) and temporal (qualitative), as well as between acoustic (objective) and auditory (subjective) poles.

Keywords: Grisey, Dufourt, Spectralism, Musical Time, Musical Space.

Hugues Dufourt, expoente do ‘movimento’ e cunhador do termo ‘espectralismo’, ao investigar a “dificuldade que a música erudita experimentava” nos meados do século XX “em sugerir movimento como tal sem ficar preso na morfologia estática do neoclassicismo ou precipitar-se em um motorismo artificial” (DUFOURT, 2005, p.7, tradução nossa), aponta que “um trabalho que não se defronta com o Outro, defronta Outresa, desenvolve-se somente segundo parâmetros imanentes e pacíficos” (DUFOURT, 1999, tradução nossa). Pode-se tomar esta colocação de um dos representantes do grupo *L’Itinéraire*¹ à luz daquilo que possivelmente se afigura como uma das principais inquietações na música escrita de um século caracterizado pelo declínio de uma linguagem consensual, pela autonomização dos parâmetros, pela difusão generalizada da dissonância e pelo embate entre a música baseada na escrita simbólica e a música baseada no som. Esta dificuldade encontra suas raízes, segundo o filósofo e compositor francês, estendidas precisamente nesta questão maior: à topologia material-forma.

Situados em um período histórico frequentemente rememorado pela sucessão do “esgotamento do sistema tonal”² tem-se, de um lado, o “motorismo artificial”, marcado pela emergência do princípio da simultaneidade, o deslocamento da gramática tonal e a radicalização da noção de parâmetro, bem como daquela de material. Caracterizada pela transformação deste “no próprio sistema de produção da obra”, esta fatura “não dissimula mais, por meio da aparência estética, seu processo de produção de sentido” (SAFATLE, 2007, p. 394), obedecendo ao imperativo de imanência ‘modernista’ no qual “as regras de ajuste das partes não deveriam ser externas às partes ajustadas” (DUFOURT, 2005, p. 8).

Este sincronismo que fragiliza o polo subjetivo - tanto na centralidade de sua intenção no ato construtivo quanto no deslocamento de métodos calcados no solfejo - encontra uma de suas cristalizações na música atonal, na medida em que esta se converte em dodecafônica, e sobretudo em serialismo integral. Pela sua orientação à objetividade e seu rompimento sistemático com instâncias lineares derivadas do canto, o motorismo artificial não apenas reivindica a legitimidade de um material fundamentalmente racionalizado. A “Escola de Nova Iorque”, por exemplo, preza igualmente pela definição de “regras de um dispositivo preciso que deve permitir a manifestação de

¹ Juntamente a compositores como Michaël Levinas, Tristan Murail e Gérard Grisey.

² Ver: SOCHA, Eduardo. *O problema da forma na música contemporânea*. Artefilosofia, v. 3, n. 4, 2008.

um acontecimento musical imprevisível tanto para o compositor quanto para o intérprete e para o ouvinte” (SAFATLE, 2015, p. 14). O que finalmente une essas duas correntes é justamente a frontalidade que a noção de *material* ocupa nas suas práticas, e a medida que este consegue, segundo princípios internos, fornecer configurações contemporâneas a si mesmas - “ângulos de audição *a-posteriori*”³ extremos.

Já o “neoclassicismo” e sua “morfologia estática” ‘resolve’ o problema do esgotamento tonal (ou simplesmente rejeita-o) advogando pela retomada de princípios miméticos e pela universalização de formas historicamente cristalizadas. Neste diagnóstico, a rejeição da linguagem tonal não passaria de um academicismo que confunde arte com decomposição analítica ao submetê-la a princípios de uma racionalidade integral cuja característica maior seria o rompimento com a “ligação entre fala e melodia” (WEBER, 1995).

O apontamento de Dufourt da “dificuldade em sugerir movimento” que estas práticas demonstravam ecoa vivamente as reputadas críticas do filósofo T. Adorno que, ao esmiuçar o percurso da música no século XX - mais enfaticamente quando concerne os desdobramentos do serialismo e de seu suposto oposto, a música do “acaso” - distinguiria a perda de uma experiência auditiva que se foca na natureza *transfigurativa* da vivência musical.

Esta crítica constitui seu diagnóstico acerca do que o filósofo denomina por uma *negação da temporalidade*. Esta negação é localizada não apenas em procedimentos que investigam a autossuficiência e auto-referencialidade de um complexo musical elevadamente determinado, mas igualmente em uma pluralidade de operações que renunciam o “pertencimento social e histórico de cada evento sonoro” (SOCHA, 2018, p. 149), ou seja, que sacrificam uma audição que experimenta a cinesia da motilidade de uma obra musical e, conseqüentemente, seu conteúdo primeiro e último - a singularidade de seu desdobramento.

³ Segundo o compositor Pierre Boulez, a pré-determinação, aliada ao recorrente uso de formas ‘clássicas’ dentre as culturas nas quais permeiam, garantia um “ângulo de audição a-priori”, isto é, a antecipação de marcadores formais que auxiliavam tanto na apreensão quanto na elaboração da forma musical. As mais diversas experiências do século XX deslocam o ângulo de audição dos hábitos auditivos adquiridos em “três séculos” para trazer adiante uma noção de forma que se caracteriza pela sua “mobilidade”. Diversas processualidades exploradas no vigésimo século viriam para recusar a pré-figuração da forma, da função historicamente fixada de um dado material, e da experiência auditiva, advogando por um “ângulo de audição a-posteriori”. (BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995).

Adorno, assim como Dufourt, abarcará as correntes ‘modernas’ e o empreendimento neoclássico como procedimentos musicais que ilustram a *especialização da música*. O entendimento de espacialização passará no presente texto por diversos sentidos.

Dentro do escopo da crítica adorniana, a espacialização da música dirá respeito - no caso “neoclássico”, a uma naturalização dos materiais e esquemas formais. O congelamento do tempo ocorre aqui devido à atribuição de um conceito positivo de razão aos esquemas advindos da organização do tipo tonal, baseados na autonomia da música em relação a tudo o que é extramusical (SAFATLE, 2007, p. 392), incluindo seus contextos sociais, tecnológicos e históricos. A espacialização ocorre neste caso através da abstração de elementos que tensionam a clareza das leis de construção do sistema tonal, relegando-o à “segunda natureza”, relegando-o a “segunda natureza”, eternizando-o, retirando-o do tempo.

No caso do “motorismo artificial” - a supressão do fluxo do tempo musical se dá na medida em que aquele ergue um sistema epistêmico baseado na parametrização do fenômeno sonoro e a posição que a extensão visual e analítica do som ocupa neste movimento. Adorno atribui este gesto projetivo ao que ele descreve como uma “pseudomorfose da composição com a pintura”, que sinalizaria um “triunfo da pintura sobre a música” (ADORNO, 2001). O filósofo alemão vale-se da imagem de uma hegemonia dos paradigmas da pintura que passam a eclipsar aqueles propriamente musicais. Novamente, o plano espacial - o privilégio cedido às instâncias isoladas, representáveis e fixáveis do som - aqui se impõe sobre o plano temporal: o “meio concreto de mediação do sucessivo” através do conteúdo “qualitativo da percepção” (*Ibid*).

Tal como havia sido discernido por Ligeti (2001), as vertentes da música serial e da música indeterminada, apesar de suas inerentes antíteses no ato organizacional, desencadeiam efeitos comparáveis na radical separação entre a projeção estrutural e a percepção musical, instaurando um estado de completa intercambialidade entre os elementos em operação, que acaba por provocar a perda de uma sensibilidade construtiva que endereça a diferença resultante das distintas sínteses materiais. Enquanto o serialismo transcende a própria mediação subjetiva, sintetizando-se assim uma fragmentação entre a composição e o material, a indeterminação retira seu principal gesto da recusa de tal mediação. Como o compositor John Cage mesmo proclama, “a noção de relação tira a importância do som” (KONSTELANETZ, 2000, p. 306). De tal maneira, “não há diferença

fundamental entre os resultados dos automatismos e os produtos do acaso: o totalmente determinado equivale ao totalmente indeterminado” (LIGETI, 2001, p.134)

Sobre estas práticas, acusadas de segmentar tudo aquilo que pode ser percebido e cuja capacidade de manifestação não depende essencialmente do fenômeno sensível e material do som para se desdobrar, Adorno dirá que sua “força imaginativa não consegue mais acompanhá-las”, e prossegue: “nelas, não consigo mais executar, durante a audição, aquele processo de ‘compor junto’” (ADORNO, 2018, p. 377).

Não somente “a experiência da temporalidade musical não poderia ser compatível com uma concepção determinada por princípios de mensurabilidade cronométrica” (SOCHA, 2019, p. 191), como a dimensão qualitativa emergiria mesmo por meio da *resistência entre o tempo à sua cronometrização*. Para o frankfurtiano, a articulação musical do tempo implica em uma elaboração dialética deste, contrariamente da formulação que resulta de uma abordagem composicional que se daria de forma integralmente “planejada, disposta do alto como uma superfície visual” (ADORNO, 2003 apud SOCHA, 2019), podendo então, segundo as palavras de Luciano Berio, “cortar o tempo com a tesoura” (BERIO apud MENEZES, 2006, p. 264).

Aqui, a forma musical atinge autonomia mediante uma “emasculação” de si. A absorção absoluta do material pelo esquema com seu “caráter fetichista, sua hipótese como simples reflexão formal, advém manifesta a partir do momento em que ele se libera do último vínculo de dependência com o que não é espírito” (ADORNO, 2011, p. 8), isto é, com tudo aquilo que lhe é outro.

Essa inspeção, abarcando o período inicial do século XX até para além de sua metade, engendra uma série de questionamentos a respeito da falta de articulação dialética entre diversos polos cruciais, tais como expectativa e memória, identidade e negatividade, particularidade e universalidade e, novamente, material e forma. É na comutabilidade entre esses opostos que o desdobramento do tempo musical encontra seu substrato, onde tanto a completa segregação quanto a total integração de divergências delineiam a ‘especialização’ do tempo musical, ou seja, a supressão da comunicação entre diferença e similitude.

O compositor Gérard Grisey aponta em seu texto “Tempus Ex Machina: A Reflexão de um Compositor sobre o Tempo Musical” o distanciamento da dimensão qualitativa da experiência temporal que a centralização do parâmetro induz, que fazendo equivaler a análise (que reduz o

fenômeno a um elemento discreto) ao fenômeno formativo da escuta, confunde “o mapa com a posição da terra” (GRISEY, 1987, p. 240, tradução nossa), aí induzindo ao equívoco de crer que a percepção irá acompanhar uma síntese formal verificável somente de maneira visual. Isto é dizer que uma “abordagem continuísta do domínio do som só pode esbarrar no caráter fundamentalmente descontínuo da percepção” (DUFOURT, 2005, p. 13)⁴ e que, por consequência da fragmentariedade auditiva resultante desses procedimentos, “o sentido da música automaticamente desloca-se da totalidade em direção aos momentos individuais” (ADORNO, 2002, p. 262).

Não seria coincidência, dada a época histórica, a observação de que uma pluralidade de empreendimentos artísticos buscou, de acordo com o filósofo norte-americano Clement Greenberg, enfatizar a ‘autonomia’ e ‘pureza’ das formas artísticas (GREENBERG, 1997). Nesta busca, Dufourt sugere que o serialismo se desdobrará como “a arte da escrita pura” (DUFOURT, 1997), enfatizando o plano gráfico como seu principal suporte.

Grisey situa a maneira como o empreendimento serial volta sua atenção à dimensão gráfica ao apontar como as noções de tempo liso (quando os elementos são apreendidos enquanto durações, abstraídas de pulso estável) e tempo estriado (quando os elementos são apreendidos enquanto ritmos, referentes a um pulso estável) concebidas por Boulez, se referem principalmente à forma como um regente ou instrumentista pode navegar uma partitura, em vez de abordar as modalidades auditivas sugeridas pelos ataques.

Para o compositor “espectral”, o ato construtivo na verdade não possui como objeto central somente a facticidade sônica, tão pouco sua representação simbólica. “A diferença percebida *entre sons*” será sua maior preocupação. Agora, “o verdadeiro material do compositor torna-se o grau de previsibilidade, ou melhor, o grau de pré-audibilidade” (GRISEY, 1987, p. 258).

Compor equivale-se então com operar a expectativa e a memória da escuta. Percebemos deste modo como em sua prática, o tempo musical se encontraria nos interstícios entre a lembrança e a esperança do receptor. A manipulação do grau, da *espectralidade*, entre periodicidade e corte se revelaria para o compositor como material composicional central. Não deveremos, como bem aponta

⁴ Uma análise que toma como preceito a ideia de que uma peça possa ser analisada por um mesmo e único princípio concernindo o material musical deixaria a desejar em uma música que se constrói não partir de materiais “meramente ‘percebíveis’ (*perceivable*), como as que foram criadas por práticas serialistas”; mas igualmente por aquelas que se baseiam estruturalmente na matéria “perceptiva” (*perceptual*). (D’ERRICO, 2018, p. 111, tradução nossa).

Dufourt, relevar a ressonância que tal horizonte possui com a mencionada crítica à espacialização de Adorno, para quem “na música nada é isolado e tudo só se transforma no que é através do contato físico com o que é próximo e do contato espiritual com o que é distante, na rememoração e na expectativa” (ADORNO, 2018, p. 254)⁵.

A importância dada por Grisey ao direcionamento da escuta como objeto central da composição concretiza-se pela maneira como este dialetiza os polos subjetivo e objetivo da experiência auditiva. Se a premissa de uma construção musical parte da noção de material como um parâmetro isolável, dissociado do contexto que o engloba - da maneira como ele se torna perceptível ao receptor somente como parte de uma relação envolvendo os demais elementos que o cercam, antecipam, ou seguem -, o ato de elaborar a matéria sonora simplesmente se dissocia do ato de elaborar a escuta, a expectativa e a rememoração.

É por tal motivo que Grisey centra-se na processualidade implícita na mescla entre elementos enquanto objeto que *medeia* a manipulação entre o cálculo e a percepção. O material torna-se objeto tanto da escrita quanto da escuta quando este é avaliado conforme as manipulações exercidas sob um processo que não o abstrai, isto é, sob uma cadeia de acontecimentos que o torna perceptível. Conceber um elemento isolado como instância da recepção auditiva é perder de vista a própria “transitoriedade” da experiência musical, isto é, a forma que o ato de ouvir implica na reelaboração dos instantes passados enquanto conjunto. Para o compositor, “por definição” o som é transitório, incompatível com premissas que o relegam a “uma série de momentos isoláveis meticulosamente realizados e inseridos em sequência.” (Grisey, 1987, p. 268)

Não à toa o compositor se preocupará com questões como “até que ponto pode-se comprimir um processo instrumental ou eletrônico sem que este se torne um objeto?” (*Ibid*, p. 269). Na medida

⁵ Ou ainda em Lyotard, ao observar que, para Adorno, “o material só vale como relação, só há relação” (LYOTARD, J.F. *Des Dispositifs Pulsionnelles*. Paris: Chr. Bourgois, 1980, p. 118). Vale também mencionar a maneira como Socha nos lembra como “Adorno afirma que o que seria válido em uma representação espacial esquemática, não o é na música. Trata-se de uma experiência trivial da escuta: ao ouvir pela segunda vez a execução de um motivo musical qualquer, a nova aparição do motivo não só *não* possui o mesmo significado de sua primeira aparição, como modifica, no ato de rememoração, o significado da primeira aparição. Já uma disposição atomística das notas na partitura, aniquilando, segundo Adorno, o nexos geral de sentido (*Sinnzusammenhang*) e a intervenção da memória mediante a recusa programática a repetições, representa simplesmente a negação do tempo musical e da dinâmica à qual a música deve, no entanto, sua razão de ser”. SOCHA, Eduardo. *Tempo musical em Theodor W. Adorno*. Diss. Universidade de São Paulo, p. 238, 2015.

em que um “objeto é simplesmente um processo que fora contraído”, o processo, para Grisey “torna perceptível” (*Ibid*) um objeto, portanto devolvendo a este a escuta, e conseqüentemente a forma - na medida em que esta passar a tornar-se a metamorfose mesmo de um objeto - ao tempo.

“A composição de objetos sonoros refere ao gesto instrumental” na medida em que este preserva o polo subjetivo no ato da construção e no instante da recepção: “em sua instância mais violenta, ele continua humano porque ele nunca se afasta tanto da linguagem.” (*Ibid*)

Grisey refere-se à sua abordagem quanto à noção de tempo ou, mais precisamente, à de densidade temporal, como o elemento distintivo entre dois objetos, dois processos. Nesse viés, o compositor explora a interconexão, ou a liminaridade, até mesmo entre harmonia e tempo, ilustrando o tema através da execução de uma disposição harmônica em proximidade de outra: havendo apenas a discrepância de um único som em um acorde, o caráter temporal se movimenta sutilmente, ao passo que a substituição de todos os elementos desse mesmo objeto finaliza por concretizar uma contração temporal drástica (*Ibid*).

Continuidade/realização da expectativa e corte/quebra da expectativa se situam assim em um espectro igualmente *espacial*, na medida em que a quantidade de alterações realizada em um objeto (ou um processo) realiza um salto próximo - se aproximando do polo da continuidade -, ou distante - se aproximando do polo do corte.

FIGURA 1 – Desenvolvimento inicial de objeto/processo em *Vortex Temporum* (1996) para grupo de câmara de Gérard Grisey

The image shows a musical score for a chamber ensemble, including Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vno), Viola (Via), Violoncello (Vc), and Piano (P). The score covers measures 23, 24, and 25. Above the staves, there are circled measure numbers (23, 24, 25) and corresponding time signatures: 6/16, 9/16, 2/4, 3/8, and 6/16. The music is characterized by complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *mf* and *pp*.

Fonte: GRISEY. *Vortex Temporum*. Milão: Ricordi Milan (1996)

FIGURA 2 – Transformação do objeto/processo mediante remoção de instrumentos e dilatação de velocidade

The image shows a musical score for a chamber ensemble, including Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vno), Viola (Via), Violoncello (Vc), and Piano (P). The score covers measures 41, 42, and 43. Above the staves, there are circled measure numbers (41) and corresponding time signatures: 0/0, 12/8, and 3/4. The score illustrates a transformation of the object/process through the removal of instruments and a dilation of velocity, with dynamic markings like *mf* and *pp*.

Fonte: GRISEY. *Vortex Temporum*. Milão: Ricordi Milan (1996)

Além do entendimento espacial supracitado, é igualmente digno de nota que a sensibilidade à processualidade que permeia múltiplos elementos - amplificada pela constante e moderada transformação - é “inversamente proporcional” à atenção dedicada ao dinamismo interno do material sonoro singularizado - ativada pela desaceleração de um processo no qual se encontra, assim afrouxando sua relação com os demais componentes.

Nesse contexto, a lente através da qual a experiência musical é abordada se torna uma questão crítica de redirecionamento focal: seja em direção às relações “*macrofônicas*” (formais entre elementos distintos), seja em direção às relações *microfônicas* (imanescentes da própria matéria sônica) (*Ibid*).

Faz-se necessário sublinhar a significativa ênfase que Grisey atribui ao elemento *rítmico* no contexto da concepção musical destinada à apreensão do tempo, tensionando assim uma paradigmática concepção do compositor enquanto artífice da paleta harmônica. Consoante à sua abordagem - fortemente influenciada por Abraham Moles -, a rítmica se apresenta como um preeminente agente instigador das projeções e dos choques, emergindo, pois, que a tarefa primordial empreendida pelos adeptos do “espectralismo”, - isto é, devolver à música o tempo -, encontra fortes laços com uma fundamentação teórica centrada na escritura rítmica (encarada como veículo temporal, e não mero parâmetro duracional). Como sublinha Catanzaro, “a sequência rítmica inicial não corresponde a uma célula, mas a um veículo temporal que, tal como um zoom, revela o próprio interior do som” (CATANZARO, 2013. p. 56) como visto em obras *Tempus Ex Machina*. É dessa forma que podemos entender asserções como a de Grisey sobre essa peça: “Esta lenta viagem da macrofonia à microfonia determina a forma de *Tempus Ex Machina*, uma verdadeira máquina de dilatação do tempo, cujo efeito de zoom nos permite perceber pouco a pouco o grão do som, depois a sua própria matéria” (GRISEY, 1979).

FIGURA 3 - Compassos iniciais de *Tempus Ex Machina* (1979) para seis percussionistas de Gérard Grisey, onde ouvimos o objeto de forma macrofônica.

Fonte: GRISEY. *Tempus Ex Machina*. Milão: Ricordi Milan (1979)

FIGURA 4 - Compassos finais de *Tempus Ex Machina* (1979) para seis percussionistas de Gérard Grisey, onde ouvimos o objeto de forma microfônica.

Fonte: GRISEY. *Tempus Ex Machina*. Milão: Ricordi Milan (1979)

Desta maneira, obtemos assim categorias como “profundidade” e “proximidade” enquanto centrais. Com a escuta submetida a esta relação *volumétrica*, ou *dimensional*, o que se obtêm como material maior é um objeto sonoro enquanto *relação entre sons e o processo que esta relação gera*. É por este motivo que o compositor dirá que, neste paradigma onde “objeto e processo são análogos”, sons só podem ser concebidos como “campos de força direcionados no tempo” que “tendem a uma contínua transformação de sua própria energia” (*ibid*, p. 268).

Dufourt afirma assim que o funcionamento desta música “só pode ser compreendido na perspectiva de seu desdobramento (...) Chama-se, com razão, música de processo” (DUFOURT, 2012, p. 164, tradução nossa), ou mesmo Grisey, para quem a unificação de objeto e processo desdobraria no “puro devir sonoro” (GRISEY, 1982, p. 192).

Como vemos em Dufourt, o paradigma do processo não é uma questão exclusivamente ‘espectral’. Em “O processo e os paradigmas materiais e suas crises na música ocidental”, Dufourt frisa que “A experiência tradicional da música ocidental é a do processo” (DUFOURT, 2012, p. 161). O autor, iluminando um programa ‘espectral’ que surpreendentemente conta com “um retorno à intuição do tempo e à percepção concreta da mudança”, insere ainda que seria característico da música romântica “a supremacia da forma como manifestação do processo” (*Ibid*, p. 165).

Tal horizonte ecoa mais uma vez Adorno e seu manifesto de 1961, *Vers Une Musique Informelle*, no qual o filósofo, contra as correntes mais representativas de seu período, “continua apegado ao protótipo da forma em evolução, com caráter beethoveniano”. Segundo Dufourt, isto é dizer que “Adorno nunca desistiu do paradigma do processo” (DUFOURT, 2012, p. 172)⁶. Tal ‘salto para trás’ do filósofo alemão, assemelha-se aos espectralistas e à sua matriz que “se reconectou implicitamente, por outro fundamento e por outros meios, com o paradigma clássico-romântico” (*Ibid*, p.174). A conexão entre o tonalismo clássico-romântico e o espectralismo sugeridos por Dufourt não se opera, portanto, através da “morfologia estática” eleita como diretriz pelos neoclássicos, mas, ao contrário, na concepção de material enquanto “dinamismo que se realiza” e de forma enquanto “transformação operada nos objetos” (DUFOURT, 2005, p. 18).

⁶ Ou ainda em Borio, que sustenta que “reconstruir a temporalidade na música era a tarefa primordial do conceito de música informal de Adorno”. BORIO, Gianmario. “Die positionen Adornos zur musikalischen Avantgarde zwischen 1954 und 1966”. In: BOSSE, Gustav (Ed.). *Adorno in seinen musikalischen Schriften*. Regensburg: G. Bosse, 1987, p. 166.

Tal retomada de uma essência processual, evidentemente central ao programa dos compositores franceses, é exercida ainda sob outra noção romântica que proclama ser recuperada, esta é, aquela de *contradição*: “O processo é um tipo de desenvolvimento que não é abstrato nem vazio, mas que inclui a contradição e contém a existência mais rica e a oposição mais profunda” (DUFOURT, 2012, p.162). Em última instância, o processo se dará, na prática destes compositores, enquanto *resultado de um encontro entre forças contrárias*.

Mas o que poderia enfim significar “inferir formas evolutivas, movimentos articulados” mediante elementos contrários para então “dar ao ouvinte, com percepção singular, a impressão de um processo que se desdobra de acordo com as leis do dinamismo generativo” (DUFOURT, 2004, tradução nossa)?⁷

Adentramos agora a maneira como a “música de processo” tentará reintroduzir o tempo musical por meio de uma prática que não apenas recusa apoiar-se em esquemas formais *a-priori* - em *fôrmas* composicionais - como também afrouxa mesmo uma relação entre material e forma marcada por princípios de compatibilidade e correspondência. O entendimento de *spectralidade* (também podendo ser compreendida como *liminaridade*, como Grisey proferiu (GRISEY, 1982), caracteriza-se antes de tudo pela “liquidação de categorias fixas em favor da Síntese e da Interação, por um lado, e na abordagem de uma adequação optimal entre o Conceitual e o Perceptual, por outro” (*ibid*, p. 45, tradução nossa).

Gérard Grisey enumera nos escritos de “A música: o devir dos sons”, os qualificativos maiores atribuídos à música liminal: “Liminar”, “Diferencial” e “Transitório”. (*ibid*)

O entendimento de *liminaridade* que gostaríamos de salientar aqui refere-se a uma abordagem que se direciona à exploração de um “limiar mínimo de transição entre um som e o seguinte” (*Ibid*, p. 51). Cada som aqui torna-se portador da potência, através da seleção de um dos seus constituintes privilegiados, de engendrar uma multiplicidade de trajetórias formais, como que disparando um encadeamento reativo particular ao(s) componente(s) agenciado(s). Consoante a esta perspectiva, o “conceito de material entendido como célula” (*Ibid*, p. 52) é frustrado pela contingencialidade

⁷ Não cabe ao escopo do presente trabalho contemplar a importância que se deu a psicoacústica no spectralismo. Para mais informações, ver GRISEY (1987).

intrínseca a esta modalidade de passagem, instaurando um entendimento de material mais próximo a um trâmite, ou uma dinâmica que perpassa distintos elementos.

O compositor nos oferece sua visão ao contrastá-la com o que é colocado como uma escrita calcada no “nivelamento”, termo que se vincula sucessivamente à música tonal e serial e sua propensão de setorizar os componentes em categorias particionáveis. Isso nos permite chegar ao segundo aspecto que caracteriza a música liminal do compositor: *diferencial*, que reside na integração de substratos discordantes através da perspectiva pela qual suas determinações são percebidas e/ou agenciadas.

Ao elidir as diretrizes binárias de consonância e dissonância, Grisey nos confronta com o entendimento de diferença (e não dissonância, que acabaria por dualizar a construção harmônica), enraizado nas propriedades inerentes do fenômeno sonoro (e não segundo uma estrutura de sentido que preserva o privilégio cedido à categoria “nota” como material focal). Esta alteridade, por sua vez, singulariza na medida em que situa as relações que a permeiam. Desse modo, qualidades sonoras, como por exemplo a aspereza tonal de uma nona menor diverge substancialmente da característica emergente de uma terça ou, por exemplo, de um ruído branco, como bem aponta o aprofundamento da análise acústica. Através de tal processo cognitivo, o problema da “insensibilidade aos intervalos” (LIGETI, 2001) evocado por Ligeti como resultante da integralização do procedimento serial⁸, torna-se obsoleto.

Nessa perspectiva, a empreitada reconfigura-se em intentar uma criação que se faz “não mais com notas [símbolo], mas com a própria natureza dos sons [fenômeno]” (GRISEY, 1982, p. 46) e suas diferenças. Grisey salienta, de maneira necessária, que os atributos inerentes engendrados pela psicoacústica tão somente subsistem em *interdependência mútua*, contextualizados, por via da *confrontação perceptual* entre os objetos. Agindo sobre a diferença, o projeto do compositor francês não deixa de lidar com uma dimensão *espacial*, isto é, no entendimento de forma musical como resultante do encontro entre a diversidade de elementos e as condições para sua apreensão: “agir não só sobre o material, mas sobre o espaço, sobre a *diferença* que separa os sons” (*ibid*, p. 46).

⁸ Ligeti insere que “A disposição das series significa, aqui, que cada elemento é integrado ao contexto com a mesma recorrência e o mesmo peso. Isto leva inevitavelmente a uniformidade. Quanto mais a rede de operações efetuadas com um material pré-organizado é densa, mais o grau de nivelamento do resultado é alto”. (LIGETI, György. *Neuf essais sur la musique*, Genève: Contrechamps Éditions, 2001, p. 134. Apud SAFATLE, 2015).

Por fim, o componente *transitório* aborda o som enquanto elemento impregnado de uma multiplicidade de determinações e tendências potenciais. Nessa orientação, Gérard Grisey concebe o fenômeno sonoro, antes de tudo, “na sua complexidade e no seu dinamismo” (Ibid, p. 53).

Atuando diretamente sobre as facetas internas do fenômeno sonoro, facetas estas inexoravelmente volúveis e co-determinantes, o som enquanto *dinamismo* emerge como o conceito possivelmente mais sintomático no domínio do empreendimento “espectral” ou “processual”.

Não sinalizando à diferenciação das intensidades sonoras, mas sim à aplicação de uma “doutrina de dinâmica contínua”, Gérard Grisey descreve a noção de *dinamismo* como direcionalidade do movimento intersticial de um ponto a outro, independentemente de sua velocidade.

O ato composicional constitui-se assim na construção tanto do espaço (as relações que permeiam os componentes sonoros) quanto do tempo (a transformação que estas relações experimentam), explorado num contínuo tempo-espaço, com ambos os elementos pensados de forma inseparável e se influenciando mutuamente. Essa forma cognitiva de criação distingue-se de forma absoluta de uma escritura que rearranja unidades ininterruptamente derivadas e sintetizadas pela mesma configuração de significação.

Aqui, o material musical, diferentemente do romantismo - ou diferentemente de grande parte da tradição escrita grosso modo até o século XX, na qual “apenas a altura e as várias modalidades de duração eram consideradas dimensões” (DUFOURT, 2005, p. 20) -, não pode ser compreendido sob o prisma da positividade de parâmetros identitários. Contrariamente, a música espectral trabalhará através da passagem entre *predicados*, na sua intra-categorialidade, possibilitando tanto uma construção quanto uma escuta que tem seu *locus* na

passagem minúscula e sutil do grão ao timbre, do timbre à harmonia, da harmonia ao som, de qualquer som a uma textura (...). Em essência, nas transformações contínuas de um domínio da percepção para outro domínio da percepção. E às vezes, não apenas transformações contínuas, mas ambivalência; ou seja, não sabemos se estamos ouvindo um acorde ou um timbre; e se você fizer o acorde durar um pouco, você ouvirá uma harmonia ou um som, você não sabe exatamente o que está ouvindo. (DUFOURT, 2020, tradução nossa)

É neste movimento vertiginoso que compreendemos a preocupação com a “Outresa” que Dufourt ilustra à sombra dos interstícios; a “Outresa” estaria contida no afundamento da positividade de determinações estáveis. A dialética - ou a espectralidade - entre a potência construtiva por parte do sujeito e o poder de iniciação cedido ao objeto; a estabilidade do espaço e a mutabilidade do tempo; a globalidade da forma e a particularidade do material; ruído e harmonia; continuidade e descontinuidade: “A ideia crucial é que o tempo intervém como agente de organização de todas as estruturas” (DUFOURT, 2012, p. 174), isto é, que toda e qualquer configuração de sentidos varia conforme o contexto no qual os elementos se encontram. Trata-se aqui do abandono da “concepção paramétrica de som” e a possibilidade do ingresso da noção de *dimensão*.⁹

A concepção paramétrica de som ainda era substancialista. Hoje ela é substituída por um *design* que é mais dinâmico e mais funcional. A substância é apagada diante dos atributos. A música é pensada com coordenadas espaciais e temporais intimamente associadas a calibrações, congruências, coeficientes de transformação. A contribuição específica da *computer music* consiste na substituição da noção de parâmetro pela de dimensão. (DUFOURT, 2005, p. 22)¹⁰

O contraste central reside aqui na habilitação da compreensão do material enquanto elemento *multidimensional*, ou seja, um componente que será encarado através de uma multiplicidade de coordenadas e conforme seu contexto, contrariamente a uma ótica *bidimensional* (na qual um som será definido pelos dados de dois de seus componentes - por exemplo altura e duração) integral e invariável. A multiplicidade dimensional que constituirá a ordenação do material musical proporcionará a composição por meio de um “pluralismo coordenado e constantemente renovado das condições de sua determinação” (DUFOURT, 2005, p. 20).

A visão que substitui a leitura do som através de parâmetros irredutíveis e estáticos por uma que o percebe por meio de uma “relação de convivência (...) [,] um princípio de covariação” (*ibid*, p.

⁹ Fruto este, segundo Dufourt, das contribuições realizadas pela *computer music*. Não cabe ao escopo do presente trabalho adentrar de forma justa nas especificidades de tais contribuições. Para mais detalhes sobre a *computer music* ver CHOWNING (2008).

¹⁰ Ramo da *computer music* este que parte justamente do paradigma da psicoacústica. Ver: CHOWNING (1973) e RISSET (1982).

23) ou seja, pertencente a uma ordem funcional¹¹, supõe uma ‘tendência’, uma ‘orientação’, isto é, uma internalização do material que o concebe segundo o processo no qual este se insere e/ou desperta. Assim, a escrita musical, inspirada pelo modelo do som, constitui-se por eixos, e não mais por coordenadas dualistas.

Encontramos aqui, segundo o compositor, um rompimento decisivo com as implicações formais que a noção de material enquanto unidade bidimensional carrega, tendo em vista que

A grande dificuldade da música ocidental foi integrar sucessivamente no mesmo espaço multidimensional os múltiplos registros heterogêneos que entram na determinação do som - altura, ritmo, duração, intensidade, timbre - e que parecem constituir elementos qualitativos de uma especificidade irreduzível. (DUFOURT, 2005, p. 23).

Mas, se o convívio de uma heterogeneidade de determinações torna-se agora possível, a própria noção de estrutura enquanto lei de sentido que designa a relação entre materiais diversos é inevitavelmente tensionada. Se, segundo Grisey, a condição de apreensão de um fenômeno sonoro se dá unicamente mediante às relações na quais estes se encontram, como podem elementos com determinações conflitantes partilharem um mesmo processo, um mesmo espaço? Se estamos diante da noção de processo enquanto estrutura partilhada por múltiplos elementos, chega-se aqui em ainda outro entendimento de espacialização: *a submissão da diversidade a uma estrutura abstrata partilhada*, isto é, à noção de *continuum*. Como coloca Dufourt:

o movimento não pode ser representado como tal e que requer um estilo de unidade espacial, bem como uma representação de profundidade. Esta é a função do espaço sonoro na música, que é a síntese do espaço profundo e do movimento. Essa síntese assume a forma de um *continuum* fluente de qualidades (DUFOURT, 2005, p. 7).

A sistematização de uma espécie de estrutura simbólica que transforma a apreensão do som enquanto fenômeno em segmento de uma unidade representável seria para o filósofo “A ideia

¹¹ ‘Funcionalidade’ refere-se aqui à noção de campo *funcional de múltiplos fatores*. “Esta noção, oriunda da ótica interferencial, foi, no século XX, muito utilizada tanto na teoria musical quanto no domínio da psicologia comportamental. Mas ela representa, de alguma forma, um postulado básico, tácito e subjacente à toda prática da escrita musical desde a Ars Nova. Um campo é uma ordem de dimensões covariáveis que se definem pela lei de sua coexistência. Antes de mais nada, é uma ordem de transformações mútuas onde todos os fatores são solidários e só existem por causa desta solidariedade”. (DUFOURT 1997, p. 14).

dominante no Barroco”, que desencadearia na cristalização do campo operacional que é o sistema tonal: uma teia de relações que ocorre graças à conversão do som ao mecanismo do encadeamento harmônico (*Ibid*). Isto é dizer que o sistema tonal já apresentaria as características de um procedimento composicional voltado ao *ato espacializador*, que age sobre as *relações implícitas* que pairam sobre a diversidade sonora.

É devido a este plano abstrato que se permite o isolamento da categoria “nota”, e que tal parâmetro opere como polo privilegiado do contato entre elementos diversos, conseqüentemente submetendo-os a um agrupamento prescrito. Possibilita paralelamente a *equivalência* de um objeto a outro, caso estes portem os mesmos parâmetros privilegiados, podendo assim ocupar os mesmos posicionamentos no escalonamento abstratamente estipulado. Assim, a partitura viabiliza a ferramenta de *transcrição* (DUFOURT, 1997). A predominância que o sistema de referências - o espaço - adquire sob a particularidade do som, acaba por inserir a música “no espaço intermediário, e no entanto específico, da transcrição”. Justamente: “E o que é transcrever senão converter uma ordem de apreensão em outra e procurar os agenciamentos que dão conta simultaneamente de um e de outro?” (*Ibid*, p. 10) - tal abstração da particularidade é condição para sua espacialização, a saber, sua determinação segundo coordenadas que a antecipam.

Se estamos diante de uma concepção de espaço que impõe no tempo a forma de sua mobilidade, isto é dizer que “o espaço sonoro só permite uma elaboração de texturas: a música centra-se assim nas representações detalhadas de uma estrutura interna. É um fenômeno de involução: a música é estruturalmente internalizada” (DUFOURT, 2005, p. 10).

A noção de textura consiste em uma síntese: ela constitui um todo enquanto paralelamente integra suas partes sobre uma mesma identidade que tende à homogeneidade. Por isso que se observa como “o *continuum* é, portanto, a primeira das texturas” (*Ibid*, p. 24).

Aqui, faz-se necessária a compreensão do conceito genérico de *continuum*. O *continuum* concebe a aptidão pela *parametrização* enquanto processo que desponta como uma abstração capaz de forjar nexos e ligas entre materiais diversos. Esse modelo lida com um artifício que abstrai dos elementos sonoros vinculados, através de sua espacialização, retenção etc., uma linha diretriz que se impõe frente a todos seus outros elementos, mediando toda e qualquer relação segundo seus princípios. Em um momento dado, o compositor interessa-se por apenas uma variável que abstrai sua

fenomenalidade e transforma a matéria sonora em uma quantidade, permitindo assim sua separação dentre outros traços - limpando o excesso não modelável - e finalmente, a disponibilização do som à automação do modelo. Esse valor não é ligado *singularmente* a cada elemento que constitui um encadeamento: ele diz respeito, antes de tudo, à cadência como elemento primeiro e último.

O *continuum* do tipo tonal sobrepõe-se à particularidade de seu objeto, instalando uma dinâmica na qual a diversidade reporta a uma unidade espacial. Após o diagnóstico dufourtiano de que as pesquisas de Erwin Panofsky e Ernst Cassirer “sobre a transformação da ideia de espaço entre os séculos XVI e XVII explicam a formação do espaço renascido”, lançando “luz sobre a estrutura do espaço barroco, que se despoja de toda substancialidade para abranger o infinito”, não será gratuito colocações do autor como: “desde o século XIV, a música foi construída no Ocidente em um *continuum* operacional” (*Ibid*, p.8). De maneira semelhante à observação feita por Grisey concernindo a maneira como um fenômeno sonoro é perceptível na medida em que este se insere em um processo, Dufourt defende que “O espaço designa uma ordem de racionalidade na qual as solidariedades funcionais dominam as estruturas isoladas. Estas últimas se definem apenas pelo jogo de suas determinações mútuas (...) A gênese da obra musical só é concebível numa perspectiva funcional e totalizante” (DUFOURT, 1997, p. 17).

Se o sistema de referências aqui antecede e *quantifica* os elementos segundo parâmetros, pode-se possivelmente visualizar um espaço formal que não apenas condiciona *a-prioristicamente* sob qual forma os objetos poderão ser experimentados, mas que também sedimenta modos específicos de interação entre heterogeneidades - concebendo-os não mais como fenômenos sensíveis, mas como parcelas de uma configuração subjacente (D'ERRICO, 2018). A instalação do que podemos identificar como um ‘modelo’, ‘jogo’, ‘processo’, ou até mesmo “conceito”¹² que paira sobre os materiais sonoros - convertendo-os em componentes de uma ordenação [perceptiva] -, engendra o que Dufourt entende como *continuum*: uma recursividade implícita que situa a vinculação das

¹² “Conceito” é a maneira como Carlos Pires se refere à operação abstrata que desencadeia o desdobramento de uma obra. Como exemplo, lê-se o seguinte trecho no qual o autor refere-se ao quadro “Composição concreta branca e vermelha” (1955) de Alfredo Volpi: “Essa figura, que por sua centralidade e diferença formal adquire uma visibilidade acentuada, funcionará também como uma espécie de síntese do movimento que dinamizou aquele xadrez estático, já que surge como a única forma que, ao ocupar dois quadrados, conteria a chave (o “conceito” a partir do qual o trabalho se deduz) de elucidação dos demais procedimentos: o seccionamento diagonal de um quadrado”. (PIRES, Carlos. 2018, p. 148). Neste sentido, torna-se latente a maneira como a conceitualização torna-se uma instância de espacialização.

partes, que as encadeia. Não à toa, Dufourt mesmo associará a sistematização do *continuum* musical à passagem do espaço agregativo na pintura, ou seja, um fundo no qual figuras se justapõem em um mesmo plano (aqui não ocorrendo o ensaio de instalar aplicadamente a ilusão de uma profundidade contínua nem de relacionar as magnitudes aparentes), para um espaço sistemático: da introdução da perspectiva renascentista mediante o ponto de fuga (DUFOURT, 2005).

É possível conceber esta relação que se confunde com equivalência por meio de parâmetros polivalentes que disponibilizam o modelo como a conversão de sons em peças substituíveis por aquelas que são também compatíveis ao modelo: “o que importa é o espírito desta operacionalização que articula as suas etapas através de integrações sucessivas de significações relacionais” (DUFOURT, 1997, p. 17). Em suma, as *coordenadas da relação se formam aqui antes que o contato entre os materiais* - e tal antecipação é possível somente mediante à qualificação do material, sua parametrização, enquanto elemento fixo e imóvel.

Porém, a substituição da noção de parâmetro pela de *dimensão* assim descentralizaria a busca pela automatização do *continuum operacional* como horizonte maior da composição e esta seria assim calcada em uma *contínua reformulação de seu modo operacional* a partir do contato com a *não-identidade*. O conceito de dimensão permite finalmente uma “gênese mútua de forma, espaço, material e tempo”, isto é, a *retroalimentação* entre *continuum* e *material*.

A “funcionalização do *continuum*” (DUFOURT, 2005, p. 9) concerne a construção de um ambiente que muda sua estrutura de sentido interno a partir da introjeção da diferença, contrariamente da incorporação de tal dessemelhança em um espaço de dinâmica transcendente - imutável. O dinamismo genético - uma gênese dinimizável - “substitui a ideia romântica de ‘crescimento orgânico da forma’ por uma identidade móvel e ativa inteiramente baseada em um poder de conexão infinitamente renovado” (DUFOURT, 2005, p. 9).

De tal maneira, “a verdade” não seria “*adequatio*, mas afinidade” (ADORNO, 2013, p. 119). A estrutura lógica da escrita musical pode agora suportar múltiplos modos operacionais, múltiplos ‘espaços’ podem coincidir ‘ao mesmo tempo’.

Não seriam gratuitas, tendo em vista tal embate entre espaço (enquanto quantificação necessária para mediar a relação entre materiais) e tempo (como qualidade do material que escapa à estrutura de sentidos na qual se encontra) próprio da composição escrita, a observação de que

O espírito musical tira mais proveito das situações que provoca do que as prevê. Pois a regra do jogo está sempre se renovando e de maneira imprevisível ao longo da partida. Compor não significa apenas formalizar, inventar regras, ou mesmo transgredi-las; o ato da composição resume-se em voltar-se sobre si mesmo e explorar o sistema de desvios que ela aciona.” (DUFOURT, 1997, p. 10).

O *continuum* aqui deixa de ser estável, isto é, deixa de operar de forma universal no decorrer de uma peça (como, por exemplo, na dinâmica tonal ou serial), e passa a arquitetar processos cambiantes, temporalidades e formas instáveis, estruturas cuja cada forma “tem como condição o afastamento de outra” (DUFOURT, 1997, p. 17). Os momentos musicais muito mais emergem do atrito entre operações do que se sucedem por meio de marcadores formais previamente cristalizados. Este seria o ímpeto do processo enquanto contradição segundo Dufourt: explorar a potência da instabilidade de sistemas composicionais por meio de uma gênese que institui sua própria desintegração conforme seu desdobramento, ou pela incompatibilidade da relação interna entre estrutura e material, obrigando-os a se deslocarem paralelamente, tecendo assim uma forma constantemente emergente (DUFOURT, 2005).

De tal forma, compreende-se que a ideia subjacente que a produção de uma *espectralidade* entre espaços estaria contida no afundamento da positividade de suas determinações; a dialética - ou a *liminaridade* - entre diferentes operações, processos, jogos, modelos, algoritmos, tendência, etc. Em suma, a *transiência entre continuums operacionais*, e não apenas a passagem de uma classe de materiais à outra, como se estivéssemos diante de uma tipologia sonora.

Seria essa potencialidade de forjar modos de coexistência inéditos, que Dufourt define como o progresso da *discretização do elemento sonoro*, que ocuparia o lado libertador desta “linha que tem início com o surgimento da escrita musical, na Idade Média, e [que] desemboca no início da era digital, nas décadas de cinquenta e sessenta do século XX” (DANTAS, 2008, p. 554). Representando “um postulado básico, tácito e subjacente a toda prática da escrita musical desde a *Ars Nova*” (DUFOURT, 1997, p. 14), ela encontra no ato espacializador a condição para a hibridização de modelos operacionais.

Toma-se assim que o conceito de *espectralidade* não se refere meramente a um procedimento técnico ou à tradução de ferramentas computacionais para a música instrumental, mas *uma noção de material enquanto processualidade emergente da interferência mútua entre múltiplas categorias*. Isto

é dizer que “a música espectral é a consciência teórica da eficácia da noção de dimensão” (DUFOURT, 2005, p. 23). A apreensão do som enquanto dimensão por meio da *computer music* proporcionou a sugestão de movimento não mais mediante o escalonamento e a sequencialidade de parâmetros fixos, mas por intermédio de “uma dedução genética”, implicando que “todo movimento tem uma direção, uma orientação e, portanto, uma lei imanente” (*ibid*, p. 21).

Por mais que Dufourt certifique que “A música espectral é, portanto, música do processo, não do material” (DUFOURT, 2012, p. 174) - a “música do material” sendo aquela que se valida segundo a positividade e autossuficiência de seus procedimentos composicionais -, a sua práxis, como bem a de Gérard Grisey, mediante a noção de dimensão, não deixa de ressoar uma ordem *trans-subjetiva*, conceito este da filosofia materialista de Adorno que o define como “a forma do conhecimento que, da mesma maneira que outrora precedia a polaridade de sujeito e objeto, não reconhece esta como definitiva” (ADORNO, 1970, p. 131). Em outros termos, o espectralismo ainda trabalha com modelos objetivos que, assim, abstraem em certa medida categorias unicamente subjetivas, sem necessariamente excluí-las ou eliminá-las.

Na passagem adorniana acima citada, o filósofo reflete o âmago dialético da expressão estética em seu limite, o que nos permite retornar ao início do nosso artigo e de nossas reflexões: o processo pelo qual a arte confere objetivação ao Outro, a saber, aquilo que escapa à tangibilidade e à delimitação conceitual. É tal dialética que o discernimento de espectralidade (em virtude da sua concepção de material enquanto processualidade que fornece ao sujeito um “impulso motriz” enquanto preserva dialeticamente a mediação de sua parte) pretende recuperar: o entendimento de materialismo enquanto prática que opera sob a segurança de que será o encontro com a Outresa que produzirá moção; que desarrumará a acinesia de uma compulsão paramétrica.

Da mesma forma, essa objetificação, em sua função transfigurativa, visa transpor os limites da subjetividade na expressão estética, concretizando-a na materialidade da obra de arte. Entretanto, esse ato [de objetificação] não resulta meramente na reprodução das afeições internas do produtor. Pelo contrário, ele engendra uma segunda camada de subjetividade, intrínseca à própria materialização, gerando de tal maneira uma subjetividade reflexiva que emerge da interseção entre o espectador e a obra, de forma imanente. Assim, a expressão artística transcende a imitação servil do sujeito e, em vez disso, origina um novo domínio de apreensão que emana do objeto em si.

Tal intersecção entre sujeito e objeto torna-se manifesta de maneira latente quando o proponente do termo “espectralismo” afirma que “o que, na música instrumental, leva a subjetividade a se superar no verdadeiro espírito é o artifício” (DUFOURT, 2012, p. 174). O artifício, aqui, nada mais é do que as técnicas e as tecnologias utilizadas para a criação de uma dada obra: a escrita, por exemplo, ou os aparelhos do estúdio eletrônico, ou os algoritmos utilizados em uma música gerada por computador etc.

No entanto, o artifício, servindo a esse fim, *formaliza a forma conforme o material se materializa*. Mediante a composição por texturas funcionalizadas, o movimento não se limita a um único dispositivo sequencial que impõe ao seu conteúdo a forma de mudança. Não se trata “de um desenvolvimento homogêneo, mas de uma transformação real dos objetos, que modifica gradativamente o conteúdo das relações ao mesmo tempo que o esclarece. A forma da música espectral se resume à unidade e à especificação de seu devir” (*Ibid*, p. 21).

Seria esta a característica maior do paradigma liminal: a fluidez de sua forma deriva-se em última instância do reconhecimento da volubilidade própria de seus materiais. Aqui, a determinação dos elementos construtivos não supera a contingência, mas origina-se dela, e a ela retorna.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Aesthetic theory*. Suhrkamp-Verlag Frankfurt am Main, 1970.
- _____. *Essays on Music*. University of California Press, 2002.
- _____. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. *Quasi una fantasia*. Editora Unesp, 2018.
- _____. *The culture industry: selected essays on mass culture*. London; New York: Routledge, 2001.
- BERIO, Luciana em: MENEZES, Flo. A teoria da unidade do tempo musical de Karlheinz Stockhausen. In: *Música maximalista*. São Paulo: Ed. Unesp, 2006. p.264).
- BORIO, Gianmario. Die positionen Adornos zur musikalischen Avantgarde zwischen 1954 und 1966. In: BOSSE, Gustav (Ed.). *Adorno in seinen musikalischen Schriften*. Regensburg: G. Bosse, 1987.
- BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- DANTAS, Paulo. *Reflexões sobre Material Musical na Composição Contemporânea: primeira etapa*. ANPPOM, 2008, p.554.

CATANZARO, Tatiana. *La Musique spectrale face aux apports technoscientifiques*. Dissertação de Doutorado sob a supervisão de Marc Battier. Paris: Université de Paris IV – Sorbonne, 716 páginas, 2013.

CHOWNING, John M. *The synthesis of complex audio spectra by means of frequency modulation*. *Journal of the audio engineering society*, v. 21, n. 7, p. 526-534, 1973.

_____. “Fifty Years of Computer Music: Ideas of the Past Speak to the Future”. In: Kronland-Martinet, R., Ystad, S., Jensen, K. (eds) *Computer Music Modeling and Retrieval. Sense of Sounds. CMMR 2007. Lecture Notes in Computer Science*, vol 4969. Springer, Berlin, Heidelberg, 2008. https://doi.org/10.1007/978-3-540-85035-9_1

DUFOURT, Hugues. *O artifício da escrita na música ocidental*. DEBATES-Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, n. 1, 1997.

_____. Les bases théoriques et philosophiques de la musique spectrale. *Kairos*, n.21, 2003, p. 227-287.

_____. *L'origine du monde: pour piano et ensemble instrumental*: 2004. Lemoine, 2004.

_____. *Il dinamismo genetico del materiale musicale e il suo movimento generatore di spazio*. M/R XXVI77. Musica/Realtà, 2005.

_____. IN: A Música Como Síntese e Autogênese - Entrevista Com Hugues Dufourt, 2009. Disponível: <<https://www.allaboutjazz.com/musica-come-sintesi-e-autogenesi-intervista-a-hugues-dufourt-by-aaji-staff?pg=2>>. Acesso: 25/08/2023.

_____. *Les paradigmes du processus et du matériau et leurs crises dans la musique occidentale*. Cites, n. 3, 2012.

_____. MUSIQUE SPECTRAL - An interview with Hugues Dufourt. Youtube, 22/04/2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DAodO5qkHfg&t=1766s>>. Acesso em: 20/08/2023.

DUFOURT, Hugues. Gérard Grisey: La fonction constituante du temps. *Musicae Scientiae*, v. 8, n. 1_suppl, 2004.

GREENBERG, Clement. *Pintura modernista. Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

GRISEY, Gérard. *La musique: le devenir des sons*. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, v. 21, 1982.

_____. *Nota de programa de Tempus Ex Machina (1979)* redigida por Gérard Grisey. Disponível em: <<https://brahms.ircam.fr/en/works/work/8974/#program>>. Acesso em: 30 ago. 2023

_____. Tempus ex Machina: A composer's reflections on musical time. *Contemporary music review*, v. 2, n. 1, p. 239-275, 1987.

KALTENECKER, Martin. *Parcours de l'oeuvre*. Disponível no site do compositor em IRCAM: <<http://brahms.ircam.fr/composers/composer/1167/workcourse/#parcours>>, 2011.

KONSTELANETZ, R. *Conversations avec John Cage*. Paris: Syrtex, 2000.

- LIGETI, György. *Neuf essais sur la musique*. Genève: Contrechamps Éditions, 2001.
- LYOTARD, J.F. *Des Dispositifs Pulsionnelles*. Paris: Chr. Bourgois, 1980.
- PIRES, Carlos. *Alfredo Volpi e a modernização precária*. Novos estudos CEBRAP, v. 37, p. 148, 2018.
- RISSER, J.C.; WESSEL, D. *Exploration of timbre by analysis and synthesis*, em: *The Psychology of Music* (Ed. Deutsch), New York, Academic Press, pp. 317-342. 1982.
- SAFATLE, Vladimir. *Fetichismo e mimesis na filosofia da música adorniana*. *Discurso*, n. 37, 2007.
- _____. *Morton Feldman como crítico da ideologia: Uma leitura política de Rothko Chapel*. *Revista Dissertatio de Filosofia*, v. 42, p. 11-26, 2015.
- _____. *Fetichismo e mimesis na filosofia da música adorniana*. Porto Alegre: *Discurso*, n. 37, 2007.
- SOCHA, Eduardo. *Adorno e a morfologia do tempo musical de Karlheinz Stockhausen*. Em: Clovis Salgado Gontijo; José Antônio Baêta Zille. (Org.). *Os filósofos e seus repertórios*. 1ed. Belo Horizonte: Editora UEMG, v. 5, 2019.
- _____. *Música informal: perspectivas atuais do conceito adorniano*. *Kriterion: Revista de Filosofia*, v. 59, p. 149, 2018.
- _____. *O problema da forma na música contemporânea*. *Artefilosofia*, v. 3, n. 4, 2008.
- WEBER, M. *Fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp. 1995

SOBRE OS AUTORES

Austeclínio Lopes de Farias é bacharelado em Composição Musical na Universidade de Brasília e mestrando em Processos de Criação Musical da Universidade de São Paulo. ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-4786-3684>. E-mail: kinolopes1@gmail.com

Tatiana Catanzaro é Doutora em musicologia pela Universidade de Paris IV - Sorbonne e Professora de Composição Musical e Novas Tecnologias na UnB. Atualmente, ela desenvolve um segundo doutorado, em Composição Musical e Novas Tecnologias, em Stanford University (EUA). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8709-6564>. E-mail: tatiana.catanzaro@gmail.com