

Vortex Temporum de Gérard Grisey sob a ótica do regente

André Muniz | Grupo de Estudos Avançados em Regência | Brasil

Erickinson Lima | Grupo de Estudos Avançados em Regência | Brasil

Resumo O presente trabalho nasce a partir da experiência docente e performativa dos autores, e suas linhas tentam trazer à luz as particularidades técnico-performativas da regência de *Vortex Temporum* de Gérard Grisey. Seguimos na contramão do pensamento comum, e estruturamos o percurso descritivo sob a ótica de Norman Del Mar para sugerir a construção performativa da obra. Em diálogo com essa perspectiva, propomos um modelo conceitual de edificação interpretativa embasada por cinco elos: contextualização, exploração emocional desse contexto, coativação, *devoir* e posicionamento autocrítico. Por fim, complementando o método expositivo-dialogado, trazemos a voz dos instrumentistas que apontam o desvencilhar técnico no discurso dos instrumentos que compõem a composição.

Palavras-chave: Grisey; *Vortex Temporum*; Regência; Performance da música século XX;

Abstract: This paper is a consequence from the teaching and performative experience of the authors, and it aims to highlight technical-performative singularities of the conduction of *Vortex Temporum*, of Gérard Grisey. By scaping the common-thought we structure the descriptive path under the optical of Norman Del Mar to suggest the performative construction of the piece. Dialoging with this perspective, we propose a conceptual model of interpretative construction based on five links: contextualization, emotional exploration of this context, coactivation, *devoir* and self-critical positioning. Finally, in addition to the dialoged-expository-method, we give voice to the musicians who point to the technical untangling of the instrumental speech that composes the piece.

Keywords: Grisey; *Vortex Temporum*; Conducting; 20th Century Music Performance

Os **elos interpretativos: Vortex Temporum.** A atividade regencial tem a unificação do pulso como sua atividade básica, mais visível e mensurável. A partir do movimento das mãos do regente, ocorre a materialização dessa atividade, que teve em Berlioz, em 1843, no "Tratado de Instrumentação e Orquestração", a difusão dos padrões básicos de condução. Se, na consolidação da figura do regente, vimos a união entre este e o papel do compositor, hoje cada uma dessas tarefas percorre caminhos distintos, mas muitas vezes complementares. A obra de Gérard Grisey (1946-1998) definitivamente faz parte da história da música a partir do Século XX, mas sua execução exige, desde o nascimento de obras como o *Vortex Temporum*, uma atuação especializada que leve em conta muitas variáveis, ao ponto que um ensemble de apenas seis musicistas não pode prescindir dessa figura. O próprio Grisey foi assertivo ao deixar claro e de forma inequívoca que a execução da obra necessita disso, na figura que traz as possíveis disposições do grupo na partitura (GRISEY, 1995).

Este trabalho percorrerá a forma como os regentes estruturam seu trabalho, tanto do ponto de vista do ato regencial quanto do planejamento dos ensaios. Pretendemos, com isso, deixar possíveis formas de se analisar a obra e sua escrita, vislumbrando possíveis caminhos que levem à construção da execução da obra. A primeira questão que abordaremos será a escrita de Grisey. Em seguida, lançaremos um olhar sobre a parte instrumental e as possíveis dificuldades de execução. A terceira e última parte será consagrada à atuação do regente em si, à luz das informações que o próprio compositor apresenta em sua partitura.

O processo de construção interpretativa e performativa, para o regente, perpassa caminhos diversos até chegar o momento de execução artística da obra. A direção a ser seguida pode conduzir o regente a uma interpretação que expressa a aproximação idealizada pelo compositor, ou foge dessa imagem e conduz a uma série de equívocos que distanciam o resultado — a performance — do que realmente outrora idealizado na concepção composicional.

Compreendemos o espectro efêmero da música, mas, note-se que nos referimos aqui à "aproximação idealizada pelo compositor". Algo totalmente fidedigno sempre será utópico, pois existem variáveis musicais (estético-estilísticas) que, manipuladas por "seres humanos", sempre cairão na subjetividade interpretativa (LIMA; OLIVEIRA, 2013).

Como dissemos (LIMA et al., 2023), a música do séc. XX e XXI, em sua vastidão estética e estilística, requer que os passos do regente sejam firmes e não fiquem presos apenas no constructo da concepção técnico-gestual, ou calcados apenas em lindas palavras oriundas de uma análise morfológica da obra. “Ao olhar só para as partituras, para as notas e suas relações, os formalistas ou os estruturalistas falharam no complexo processo de produção de sentido e na rica dimensão comunicacional da música” (CORREIA, 2005, p. 5).

A exploração dessa “rica dimensão comunicacional da música” necessita que o regente caminhe com passos sólidos, pois “por mais insólita que possa parecer, uma obra de arte jamais sai do nada. É um elo de uma cadeia; e só consegue atingi-la se forem seguidos todos os elos que levam até ela” (BARRAUD, 2005, p. 11). É nesse sentido e inspirados por Correia (2005, 2002), Laboissière (2007), e considerando a nossa experiência enquanto regentes que expressamos 5 elos de construção performativa à luz da obra *Vortex Temporum* de Gérard Grisey (1995), como possibilidade de embasar sua construção interpretativa e conseqüente performance.

Como supramencionado, podemos dividir os elos de construção interpretativa em:

- Contextualização;
- Exploração emocional desse contexto;
- Coativação;
- *Devir*
- Posicionamento auto-crítico.

A **contextualização** consiste no enquadramento histórico, estético e estilístico que envolve a concepção da obra. Em síntese, consiste na “atribuição/definição de um campo simbólico para a obra” (CORREIA, 2005).

Nesse primeiro elo, de acordo com Alfred Cortot (LIMA, 2013, p. 151), ocorre as seguintes subdivisões contextuais:

1. Nome do Compositor > Nacionalidade > Data de nascimento e morte;
2. Título da obra > *Opus* > Data da Composição e para quem foi dedicada;

3. Circunstâncias que rodearam a composição > Indicações dadas pelo autor;
4. Forma, movimento e “tonalidades” da obra;
5. Particularidades expressas na análise > Influências sofridas > Analogias.

Os apontamentos de Cortot, acima explicitados, consistem como direcionamento inicial, mas é necessário ir além. Mais longe do que compreender que Gérard Grisey, nasceu em Belfort no dia 17 de junho de 1946, e faleceu em Paris, 11 de novembro de 1998. Compositor francês,

Grisey morreu aos 52 anos de idade. Foi um compositor com uma carreira relâmpago. De suas obras editadas, a composição mais antiga data de 1968 quando tinha 22 anos – *Echanges*, para piano preparado e contrabaixo – e sua última de 1998 – *Quatre chants pour franchir le seuil*, para uma voz e de dez a vinte e cinco instrumentistas. Coincidentemente, sua última obra trata da questão da morte. Aluno e admirador de Olivier Messiaen, Grisey foi um dos compositores marco na história da música do século XX. (RIBEIRO. 2014, p. 177).

Em 2023 completam-se 50 anos de fundação do grupo “*L’Itinéraire* (1973-), um dos ‘ensembles-laboratórios’ musicais responsáveis pelo florescimento e desenvolvimento da música espectral” (RIBEIRO. 2014, p. 177). Integram esse ensemble Gérard Grisey, Tristan Murail (b. 1947), Michâel Lévinas (b. 1949), Roger Tessier (b. 1939), e Hugues Dufourt (b. 1943). O primeiro objetivo desse grupo era investigar e imergir sobre novas possibilidades de conceber e executar música, ampliando assim o ponto de vista composicional para além dos métodos estruturalistas do seu tempo. Essa fagulha propiciou o *start* para o movimento estético denominado de “Música Espectral” ou “Espectralismo” (WANG, 2012).

Do ponto de vista poético, o espectralismo pode ser compreendido como uma exploração da rede de conexões entre som enquanto fenômeno acústico e referencialidade cultural. O aspecto técnico do espectralismo, como a análise espectral ou síntese instrumental por modulação de frequência por exemplo, não deve ser interpretado como a gênese ou elemento crucial para sua existência. A poética está acima dessas técnicas. Nesse sentido, o espectralismo é resultado de uma formulação muito mais complexa. A questão da expansão da referência cultural sonora foi uma das grandes demandas de desenvolvimento e consequências da pesquisa espectral. Retirar do timbre o próprio material para o desenvolvimento musical, e não necessariamente depender das relações entre alturas e/ou ritmos, como tem se desenvolvido a música ocidental de concerto até então. (RIBEIRO. 2014, p. 166).

Grisey foi diretamente associado à estética espectral. Juntamente com Murail, também considerado uma figura central do movimento, evidenciam as consequências da música espectral em termos de harmonia, timbre, tempo e forma, de acordo com Wang (2012, p. 5). Além dessas consequências elencaram mais cinco características estéticas:

- 1). Possíveis dialéticas entre a evolução da música em tempos radicalmente diferentes; 2). Exploração de todas as formas de fusão e limiares entre diferentes parâmetros; 3). Uma abordagem global, em vez de uma sequencial ou ‘celular’; 4). Processos organizacionais de caráter logarítmico ou exponencial, em vez de linear, tipo; 5) Uso da tecnologia eletrônica como um auxílio de composição (Wang, 2012, p. 5 – Tradução nossa)¹.

Em princípio é possível considerar que *Vortex Temporum* (1995) — ao analisar os pontos elencados pelo próprio Grisey e Murail — não possui uma essência totalmente espectral. Outrora o próprio compositor afirmara: “No início, comecei com espectros reais que eu analisava e depois transformava em tipos de escrita externos. Mas agora, não mais. Eu desisto. Isso foi a 20 ou 30 anos atrás.” (GRISEY apud RIBEIRO, 2014, p. 165)².

*Vortex Temporum*³ foi escrita entre os anos de 1994 e 1996. O título em latim remete em significado ao “Vórtice do Tempo”. Eis que entramos numa relação dialógica com o segundo ponto dos elos interpretativos, a **Exploração Emocional desse Contexto**. A poética que o título remete diretamente à estruturação da obra nos mostra a rotação temporal, ou o movimento do tempo, indicando uma ação de “redemoinhos temporais”. Este fator deve ser cuidadosamente explorado na interpretação, pois consiste na essência central da composição.

Grisey emprega a ideia giratória de arpejos repetidos na abertura do primeiro movimento da obra de forma direta e clara. Como afirmado anteriormente, o tempo musical é um conceito pelo qual Grisey ficou fascinado durante a maior parte de sua vida e que ele foi capaz de explorar em seu penúltimo trabalho concluído, *Vortex Temporum*. (WANG, 2012, p. 71).

¹ 1) “possible dialectics between music’s evolving in radically different times; (2) exploration of all forms of fusion and the thresholds between different parameters; (3) a global approach, rather than a sequential or ‘cellular’ one; (4) organizational processes of a logarithmic or exponential, rather than linear, type; (5) using electronic technology as a compositional aid” (Wang, 2012, p. 5).

² As palavras ditas por Grisey poderão ser visualizadas em Bundler (1996, p. 3).

³ A obra foi encomendada pelo Ministério da Cultura, Ministerium für Kunst Baden-Württemberg e do Westdeutsche Rundfunk Köln, além de um pedido especial do Ensemble Recherche. (GRISEY, 1995.).

Em *Vortex Temporum I*, a estrutura composicional é claramente diluída em três seções, definidas pelos arquétipos de estruturação melódica adotados pelo compositor. Essa estruturação segue a perspectiva de ondas senoidais, quadradas e dente de serra. A onda quadrada é um tipo de estrutura não senoidal alternada entre dois níveis (WANG, 2012). Noutras palavras, a onda quadrada alterna bruscamente entre +1 e -1. Por sua vez, a onda dente de serra possui um início gradual de -1 a +1, com caimento abrupto de +1 para -1.

[Grisey] faz uma analogia do contorno melódico das melodias com uma onda senoidal – novamente um empréstimo conceitual da acústica. Segundo ele, o tratamento dado à melodia respeita o caráter oscilatório da onda senoidal, isto é, a alternância entre +1 e -1. Na prática, Grisey abstrai deste conceito cartesiano e cria uma ideia orgânica, salvaguardando a poética encontrada no conceito acústico. Esse empréstimo da acústica se repete em outras obras do autor. Em *Vortex Temporum* (1995), por exemplo, Grisey faz uso dos conceitos de onda senoidal, onda quadrada e onda dentes de serra no tratamento melódico dos instrumentos (RIBEIRO, 2014, p. 173)

O início do primeiro movimento é pontuado pela estruturação senoidal através da Flauta, Clarinete e Piano.

EXEMPLO 01 – compassos iniciais de *Vortex Temporum I*

The image displays the initial measures of the first movement of *Vortex Temporum I* by Gérard Grisey. The score is written for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Piano (Pi.). The time signature is 4/4, and the tempo is marked as 130. The Flute part is marked with dynamics from *ff* to *pp*. The Clarinet part is marked with dynamics from *ff* to *pp*. The Piano part is marked with dynamics from *ff* to *pp*. Three waveforms are overlaid on the score: an orange waveform for the Flute, a green waveform for the Clarinet, and a purple waveform for the Piano. The waveforms show a clear oscillatory pattern, characteristic of a sine wave, which is used to illustrate the melodic structure discussed in the text.

Fonte: GRISEY, 1995, p. 1. Ver também: WANG, 2012.

Além da organicidade e continuidade sonora provocada pela estruturação senoidal, o compositor opta pelo arquétipo do “eco”, estruturado pelo decrescendo escrito, bem como pela

degradação da intensidade da dinâmica escrita — $ff > pp$ — pontuando compasso por compasso, estruturando, por assim dizer, a quadratura frasal.

Na seção de número 38, o violoncelo e a viola possuem a estruturação melódica em ondas quadradas, delimitando o início da segunda seção do primeiro movimento.

EXEMPLO 02 – Ondas quadradas. *Vortex Temporum I*.

2/4 3/4 3/8 6/8 9/8 12/8

38 *Tutti ai archi: Molto sostenuto sino al n. 66*

Vln. *Sordana di pombu* ff pp

Vc. *Sordana di pombu* ff pp

Fonte: GRISEY, 1995, p. 28. Ver também: WANG, 2012.

A terceira estruturação é a dente de serra, exemplificada pelos contundentes saltos executados pelo piano.

EXEMPLO 03 – Ondas “dentes de serra”. *Vortex Temporum I*

15 $\text{♩} = 150$

Pf. *non Recitare* ff pp

Fonte: GRISEY, 1995, p. 48. Ver também: WANG, 2012.

Em síntese, podemos delimitar as três seções de *Vortex Temporum I* na tabela em sequência:

TABELA 01 – Seções de *Vortex Temporum I*

<i>Seção 1</i>	<i>Seção 2</i>	<i>Seção 3</i>
Nº de ensaio 1 ao 37	Nº de ensaio 38 ao 67	Nº de ensaio 68 ao 85
Estrutura senoidal	Ondas quadradas	Ondas dentes de serra.

Fonte: Tabela elaborada pelos autores a partir da análise da partitura de *Vortex Temporum*. (GRISEY, 1995)

Além das estruturações melódicas em ondas, Grisey faz alusão a “música erudita tradicional” ao utilizar elementos de *Daphnis et Cloë* de Ravel, como citação não literal. A manipulação desse objeto ocorre pela redistribuição expandida, contraída ou fragmentada do arpejo. Essa estrutura têm a presença da sétima diminuta, também explorada em *Vortex Temporum*. Segundo o próprio compositor: “[a palavra] vórtice me sugeriu escritas harmônicas centradas nos quatro tons do acorde de sétima diminuta, um acorde rotacional por excelência. Tratando cada um desses tons como principais, obtemos a possibilidade de múltiplas modulações.” (GRISEY apud WANG, 2012, p. 76).

Toda a estrutura gira em torno de três acordes. Ao excluirmos a fundamental, os acordes se estruturam em terças menores, que assumem “coloridos sonoros” distintos devido à manipulação das estruturas por meio dos quartos de tons. O acorde de 7ª diminuta é reescrito enarmonicamente, o que dá a ideia de rotação. Essa rotação quebra a sensação de um centro tonal, colaborando para o princípio de rotação.

Cada frase da primeira seção parece modelar os ataques e decaimentos de objetos sonoros, começando com um ataque transitório e depois desaparecendo através de um diminuendo. O material recorrente do arpejo e suas variações em diferentes intervalos de tempo nos ajudam a sentir o processo de diminuendo de um objeto sonoro em diversas durações. Ao mesmo tempo, o motivo inicial do arpejo sofre um processo de diminuição enquanto uma aceleração acontece simultaneamente (WANG, 2012, p. 79).

EXEMPLO 04 – Utilização da 7ª diminuta em *Vortex Temporum I*.

Grisey: : Arpejo de Ravel

7ª diminuta 7ª diminuta

Acorde 1 Acorde 2 - nº de ensaio 6. Acorde 1 Acorde 3 - nº de ensaio 10.

Flute
Clarinet
Piano

Fonte: WANG, 2012, p. 79.

Em *Vortex Temporum II*, Grisey adota o que denominou de “tempo de baleia” e gera contraste em relação ao movimento anterior, a partir do andamento extremamente lento. De acordo com Grisey, a manipulação dos materiais composicionais é a mesma utilizada em *Vortex Temporum I*; a diferença reside na dilatação do tempo (WANG, 2012).

Como a característica principal do segundo movimento é o seu andamento lento, o material manipulado pelo compositor, oriundo do primeiro movimento, se torna “inaudível” para ouvinte. Lentamente ainda é possível perceber o contorno ondulatório outrora abordado.

O piano progride uma série de acordes de forma ininterrupta e de trajetória descendente.

EXEMPLO 05 – Compassos iniciais de *Vortex Temporum II*. Linha descendente do piano.

des notes répétées puis y retourner. Ces dernières restent dans une dynamique inférieure sauf lorsque les croches une phrase descendante. Donner l'illusion d'un tournoiement lent et continu. Attention: veillez à ne jamais relâcher le pédale sostenuto jusqu'au chiffre 16.

Vc.
Pi.

Fonte: GRISEY, 1995, p. 73.

Com o avançar do discurso musical os outros instrumentos entram sobre a estrutura descendente, executada pelo piano. Desse modo:

Com seu interesse pela percepção do tempo, Grisey mostra sua preocupação com a memória do ouvinte à medida que a música se desenrola ao longo do tempo. A continuidade é mantida ao longo do segundo movimento, portanto o material é impossível de ser memorizado pelos ouvintes, exceto o contorno – “e tudo o que emerge é uma memória nebulosa dos contornos da evolução do som”. (WANG, 2012, p. 87).

Ao contrário do que ocorre no primeiro movimento, estruturação e manipulação de objetos composicionais distintos nas três partes formais, Grisey opta pela homogeneidade no segundo movimento. O reflexo disso gera o desfoque da estrutura formal. O desenvolvimento é contínuo e com a constante manipulação de *crescendo* e *diminuendo*. Em síntese, ocorre uma continuidade formal, onde a regularidade do material executado pelo piano se entrelaça com o conjunto de notas longas tocadas pelos outros instrumentos. Noutras palavras, o segundo movimento não é seccional, mas arquitetado pelo conjunto de nove frases. Segundo Wang (2012, p. 89):

Cada frase, com registro e harmonias próprias, é transposta da frase inicial. Além disso, o segundo movimento lento também é estruturado por três andamentos diversos: básico, mais ou menos expandido e mais ou menos contraído. A partir da seção intermediária, o andamento da música vai mudando e permanece instável, o que confere um certo caráter dramático a esse movimento. Embora a taxa de mudança harmônica seja lenta, os sons durante longos períodos de tempo com crescendos e andamentos diferentes conduzem a música ao clímax do movimento.

Em *Vortex Temporum* III ocorre a (re)manipulação dos elementos utilizados no primeiro movimento. Os três compassos iniciais assemelham-se aos compassos do início do primeiro movimento. Ocorre a sobreposição dos arpejos executados pela flauta, clarinete e piano, interrompidos no quarto compasso pelo *pizzicato* do violoncelo, que executa o arpejo do piano de forma espaçada. A viola, em sequência, realiza a delineação frasal do clarinete, e o violino o que era pertencida à flauta.

O espaçamento rítmico faz com que o “grupo” das cordas estejam poeticamente em tempo contrastante em relação à flauta, clarinete e o piano. “Esses primeiros compassos de abertura do movimento III orientam o público para o ‘tempo normal’ do primeiro movimento. Grisey então

puxa seu público para trás deste ‘campo de tempo’, tornando o fluxo de arpejos como meros pontos no tempo através das cordas dedilhadas” (VOSS, 2017, p. 40).

No número de ensaio 26, é realizada a contração temporal do material reinvocado do primeiro movimento. Ao passo da execução dos arpejos pelo piano, o violoncelo, viola, clarinete baixo e a flauta, entram sustentando notas longas. Segundo Voss (2017, p. 43):

Grisey então faz com que eles expandam e contraiam suas faixas dinâmicas em uníssono. Esse empurrão e puxão da dinâmica cria a ilusão de que o público está sendo continuamente puxado para perto do conjunto, apenas para ser afastado novamente. Pode ser percebido como o movimento de vaivém que cria as contrações quantitativas do tempo do público. À medida que estas contrações temporais continuam, a extensão dos gestos estende-se para cima, refletindo a mudança percebida no tempo quantitativo do público em relação aos arpejos.

A contração temporal final é estruturada sobre duas massas sonoras que são movimentadas a partir das dinâmicas e do *crescendo/diminuendo*.

A flauta, o violino e a viola possuem harmônicos (tremolos de dupla parada para violino e viola) proporcionando a faixa superior da massa. O clarinete baixo, o violoncelo e o piano tremolo e trinado em suas faixas mais baixas. Grisey aproveita a capacidade do clarinete baixo para timbres ásperos e roucos em sua faixa mais baixa, incluindo-o nos crescendos da massa em um triplo forte que decresce no ruído do ar e nos harmônicos do piano do interlúdio final. (VOSS, 2017, p. 43).

EXEMPLO 06 – Contração temporal final em *Vortex Temporum* III, sessão 60 até 61.

The image displays a musical score for the final section of *Vortex Temporum* III, measures 60 to 61. The score is arranged in a grand staff format, featuring staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vno), Viola (Vla), Violoncello (Vc.), and Piano (Pf.). The notation is dense and complex, with numerous dynamic markings such as *pp*, *ppp*, and *ppp* throughout. There are also various performance instructions and annotations, including "três vezes" (three times) and "ASP" (Adapted Spectral Process). The score is marked with measure numbers 60 and 61 at the top. The overall aesthetic is that of a highly detailed and technically demanding contemporary orchestral score.

Fonte: GRISEY, 1995, p. 140.

Em sequência, realizamos uma leitura a partir do modelo eternizado por Norman Del mar (1919-1994)⁴, onde vemos questões editoriais, clareza na escrita instrumental e questões regenciais implícitas. Também levantaremos a existência da expertise do compositor em relação a regência, dada anotações inerentes a este assunto apresentadas na partitura. É a partir das linhas subsequentes que imergimos na **coativação**: a incorporação da narrativa musical através da repetição das ações (CORREIA, 2005).

⁴ Cita-se como exemplos Norman Del Mar (1993; 1992).

Imersão

Apesar da ideia de ruptura que atravessa a obra *Vortex Temporum*, a rítmica e suas metamorfoses são questões intrínsecas e subjacentes à obra. É fato que sua escrita une estruturas remetendo tanto ao conceito de tempo liso quanto ao estriado, mas mesmo esse último, dada a construção repetitiva, tende gerar uma percepção onde a métrica não seja o elemento direcionador. Aqui parece existir o fenômeno preconizado por Pierre Boulez (1925-2016):

Os tempos regulares, qualquer que seja o módulo, serão aqueles em que o corte permanecerá fixo; *irregulares*, em que o corte variará (segundo uma proporção numérica definida ou segundo o tempo). *Os tempos lisos* não terão nem corte, nem módulo; assim como para as alturas, será a distribuição estatística que dará a esses tempos a qualidade de: dirigidos ou não dirigidos. [...] Similarmente às alturas, ainda, a ambiguidade entre liso e estriado está prestes a se manifestar durante a ordenação das durações, suscetíveis de duas interpretações. [...] O intérprete, em vez de realizar um tempo liso, encontra automaticamente um tempo estriado, no qual a unidade de referência será o segundo — recai sobre a unidade metronômica igual a 60; isto confirma bem como, na maioria dos casos, uma notação diretamente cronométrica é falsa e ilusória, pois desemboca diretamente no resultado contrários àquele que se procura. O verdadeiro tempo liso é aquele cujo controle escapará ao intérprete (Boulez, 2002, p. 93).

Na sua abordagem sobre a temporalidade na música, Pierre Boulez (2002) delinea a dicotomia entre tempos regulares e irregulares, lisos e estriados, destacando a complexidade inerente à busca por uma fluidez temporal ideal na execução musical. A dualidade entre a intenção do intérprete em atingir tempos lisos e a inevitável influência das convenções metronômicas revela-se como um desafio intrínseco. Boulez ressalta que a aspiração por uma temporalidade não estruturada muitas vezes resulta em interpretações estriadas, cujo controle escapa ao intérprete. Essa reflexão profunda sublinha não apenas a intrincada relação entre intenção e execução na música, mas também a persistente ambiguidade na definição de tempos verdadeiramente lisos na prática interpretativa.

Temos um grande desafio ao regente, que precisa mediar esse processo em que existe a interação relatada por Boulez, mas de forma a não constranger a flutuação inerente a escrita lisa, que funciona quase com uma espécie de *cantus firmus*. Em uma conversa informal com os musicistas que realizaram a sessão de ensaio conosco, um comentário salta aos olhos: “não é uma obra difícil de se executar, a coisa mais desafiadora é contar nela”. Esse comentário foi emitido por um violoncelista e é interessante ver que justamente nas cordas temos esse predomínio de notas sustentadas, que trazem

a sensação de não se ter uma métrica imposta. Aqui fica posta essa interação recíproca, que certamente demandará muita atenção do regente.

Expressada na partitura da obra no início de cada movimento, Grisey (1995) propõe três arquétipos temporais: *Vortex Temporum I* > Tempo Humano; *Vortex Temporum II* > Tempo de Baleia; *Vortex Temporum III* > Tempo dos Pássaros. A perspectiva apresentada, ao categorizar os movimentos de *Vortex Temporum* de acordo com diferentes tempos (Tempo Humano, Tempo de Baleia, Tempo dos Pássaros), sugere uma exploração diversificada e diluída das perspectivas temporais na obra de Grisey. Assim, entra-se em diálogo com as perspectivas supracitadas de Boulez, concentrando-se em uma interpretação fluida e na evasão do controle preciso do intérprete diante das complexas relações temporais propostas por Grisey, alinhando-se com a noção de tempos lisos.

Para Grisey (1987), a métrica convencional era muitas vezes inadequada para expressar a riqueza e a complexidade das mudanças acústicas e da percepção temporal. Em *Vortex Temporum* ele propõe uma abordagem em que as durações musicais são mais fluidas, permitindo que o intérprete explore um tempo mais orgânico e sensível às características sonoras específicas.

Como dissera Gérard Grisey:

De agora em diante, é impossível pensar nos sons como objetos definidos que são mutuamente intercambiáveis. Eles me parecem mais como campos de força com direção no tempo. Essas forças [...] são infinitamente móveis e flutuantes; eles estão vivos como células, com nascimento, vida e morte, e acima de tudo tendem a uma transformação contínua de sua própria energia. Não existe som que seja estático, imóvel, assim como não são imóveis os estratos rochosos das montanhas. Por definição diremos que o som é transitório, não se define por um momento isolado, nem por uma série de momentos isolados meticulosamente realizados e colocados em sequência. O que nos levaria a uma aposta na definição do som seria o conhecimento da energia que o habita e da rede de correlações que regem todos os seus parâmetros. (GRISEY, 1987, p. 268-269 – Tradução nossa)⁵

⁵ From now on it is impossible to think of sounds as defined objects which are mutually interchangeable. They strike me rather as force fields given direction in time. These [...] are infinitely mobile and fluctuating; they are alive like cells, with a birth, life and death, and above all tend towards a continual transformation of their own energy. There exists no sound which is static, immobile, any more than the rock strata of mountains are immobile. By definition, we will say that sound is transitory. It is not defined by an isolated moment, not by a series of isolated moments fastidiously realized and placed in sequence. What would bring us to a better definition of sound would be the knowledge of the energy which inhabits it and of the network of correlations which govern all its parameters. (GRISEY, 1987, p. 268-269).

A metáfora dos sons como “campos de força” evoca uma imagem de entidades em constante interação e evolução. Ao rejeitar a concepção tradicional de sons como entidades estáticas, Grisey (1987) introduz a ideia de que os sons são entidades em constante transformação, assemelhando-se a processos vitais. Portanto, a alusão aos sons como “células vivas” sugere uma vitalidade intrínseca, com um ciclo de existência que se assemelha à vida biológica. Essa analogia enfatiza a natureza orgânica dos sons, dotando-os de características que vão além de simples eventos sonoros isolados. A comparação com “estratos rochosos das montanhas” reforça a ideia de que os sons possuem uma presença contínua e estão sujeitos a transformações ao longo do tempo.

Como o som é transitório, vamos mais longe e digamos: objeto e processo são análogos. O objeto sonoro é apenas um processo contraído, o processo nada mais que objeto sonoro dilatado. O tempo é como o ar em que estes dois organismos vivos respiram em altitudes diferentes. É a escala que cria o fenómeno, e a diferença reside nas nossas faculdades de percepção. O processo torna perceptível o que a rapidez do objeto nos esconde: o seu dinamismo interno (GRISEY, 1987, p. 269 – Tradução nossa)⁶

Grisey tem uma escrita das fórmulas de compasso que traz dois aspectos bem distintos: de um lado, o uso de fonte em um tamanho que permite uma rápida visualização, o que certamente facilita o trabalho do regente. Por outro lado, observamos que essas fórmulas são sempre escritas na parte mais alta de cada sistema, o que pode trazer dificuldades. A leitura de quem está à frente de um grupo tende a ser exercida de forma vertical, mas sem um ponto de foco em específico. Precisamos sobrevoar a partitura e se ater, hora no todo, hora na parte que demandará mais atenção em seu transcurso. No momento que temos a fórmula de compasso em um único local do sistema, poderemos ter que saltar o olhar para saber qual é a métrica e sua subdivisão.

Ao analisarmos os manuscritos do Grisey da obra em tela, salta aos olhos que a edição da Ricordi, datada de 1995, é uma reprodução do manuscrito do compositor. Dessa forma algumas hipóteses podem ser levantadas: 1) respeito à forma peculiar de escrita; 2) na notação da partitura, diversos elementos gráficos atravessam as barras de compasso. Eles certamente colidiriam com as

⁶ Since sound is transitory, let us go further and say: object and process are analogous. The sound object is only a process which has been contracted, the process nothing more than dilated sound object. Time is like the air that these two living organisms breathe at different altitudes. It is the scale which creates the phenomenon and the difference resides in our faculties of perception. The process makes perceptible what the rapidity of the object hides from us: its internal dynamism (GRISEY, 1987, p. 269).

citadas fórmulas. 3) Segundo Ferraz, que frequentou as aulas do compositor na academia de verão do IRCAM⁷ em 1988 “Grisey presa pela continuidade, inclusive visual da partitura, e retirar a fórmula de compasso de entre as notas, é um meio de visualizar a continuidade.” (FERRAZ, 2023).

Observadas as hipóteses anteriormente descritas, fica claro que o regente tem de levar todas essas questões em conta e respeitar o constructo composicional. Ao mesmo tempo, é fato que ele deve primar pela sua própria performance, e nada pode ser mais desagregador no transcurso de uma obra como esta do que errar a marcação de um determinado compasso. Nesse sentido, pode ser de bom tom escrever as fórmulas de compasso acima de cada pauta dos instrumentos. Isso estaria em consonância com a própria escrita do Grisey, não desfazendo da continuidade de muitas das linhas na obra, tomando-se uma medida de segurança e evitando-se saltos no olhar em direção ao alto do sistema, coisa que pode causar problemas. Também se espalha informações cruciais a atuação autônoma do regente.

Um aspecto interessante na escrita de Grisey é quando encontramos compassos mistos ou alternados: ele sempre traz a notação de como se dá articulação interna dos tempos. Um bom exemplo é o compasso 14/16, na sessão 7, onde ele indica que deveremos ter 4+3+3+4, conforme o exemplo abaixo. Mas a mesma informação poderia rapidamente ser subentendida a partir do barramento das colcheias, que apresenta exatamente a mesma métrica. Reforço final: a subdivisão métrica é dada com o uso de *sforzatos*; todas as vezes que ocorrem esses compassos alternados, ele sempre enfatiza o começo das subdivisões binárias ou ternárias através deles (*sforzatos*). Toda essa escrita preventiva conduz a uma objetividade e, conseqüente, rápida decisão de como deve ser executada a obra, inclusive pelo regente. Essa precisão nos levou a seguinte hipótese: teria Grisey uma formação na área de regência ou desenvolvido uma prática que o permitisse pensar o percurso do regente sob a ótica deste, conhecendo e reconhecendo os motivos de questionamentos que o assolam?

⁷ Institute for the Research and Coordination in Acoustics/Music (IRCAM).

EXEMPLO 07 – Sessão 7 *Vortex Temporum* I. Escrita da métrica do compasso.

The image shows a musical score for two staves. Above the staves, the meter is indicated as 7/14/16, with a circled 7 above the 14. To the right of the 14, the grouping 4+3+3+4 is written. The score consists of two staves, each with a treble clef. The first staff has a dynamic marking of *p* and *ff subito*. The second staff has a dynamic marking of *f*. The music features complex rhythmic patterns with many notes and rests, and some notes are marked with accents (>).

Fonte: GRISEY, 1995, p. 5.

A curiosidade científica fez com que lançássemos mão de uma pesquisa bibliográfica e à prospecção de imagens de momentos de execução e ensaios das obras de Gérard Grisey, em circunstâncias e locais onde pudéssemos encontrar dados que validassem a hipótese anteriormente descrita.

A escrita instrumental de Gérard Grisey em *Vortex Temporum*: a voz dos instrumentistas

Como dissemos anteriormente, a ótica deste artigo é permeada pela atuação do regente. Um dos momentos cruciais em nossa atuação diz respeito à preparação do momento do ensaio, e é onde ficará patente a profundidade de conhecimento da partitura, bem como a capacidade de diagnose do maestro. Antecipar os momentos que se mostrarão desafiadores, evitando que o ensaio se transforme em um tatear, é o mister dessa atuação.

A primeira coisa a se observar no momento da execução de obras a partir do século XX é justamente a existência de elementos de escrita estendida. É o caso do que encontramos em *Vortex Temporum*: o uso constante e em todos os instrumentos. Isso nos faz ter que remeter imediatamente à bula. Nela veremos uma escrita fluente, com uso de símbolos e gestos que podemos dizer correntes no repertório instrumental do final do Século XX. A mesma categoriza a subdivisão dos símbolos entre aqueles dedicados aos instrumentos de sopro (flauta e clarinete), cordas (violino, viola e

violoncelo) e uma específica ao piano. Esta espécie de subdivisão remete a procedimentos técnicos inerentes à natureza distinta das três famílias de instrumentos contidas na obra.

Uma coisa importante a se dizer a respeito dessa parte é que buscamos colher informações junto a *performers* com vivência ampla e contínua nas técnicas e fenômenos a música do século XX. Portanto, no presente tópico, colocamos em evidência a voz dos instrumentistas que consultamos.

A escuta dos que são os responsáveis pela entrega do discurso composicional tem que ter um espaço garantido na relação compositor-intérprete (nesta segunda parte do binômio entendemos o serem tanto o regente como os instrumentistas). No caso específico do que se propõe este trabalho, um conjunto de notas e análises que norteiem a atuação do regente na sua organização e estudo da partitura e posterior realização de ensaios.

A parte da flauta traz um detalhe interessante: a obra demanda o uso de quatro instrumentos da família, a saber, flauta em Dó, *piccolo*, flauta em Sol e flauta baixo. A parte da flauta, *piccolo* e flauta baixo apresenta algumas dificuldades rítmica e de técnicas estendidas, mas nada atípico para a música do final do Século XX.

O flautista Edyelwys da Silva (2023) contribui com sua visão acerca dos desafios técnicos e suas possíveis soluções. Começa apontando uma coisa que já havíamos falado no início desse artigo: os diversos tempos que Grisey estabelece na obra:

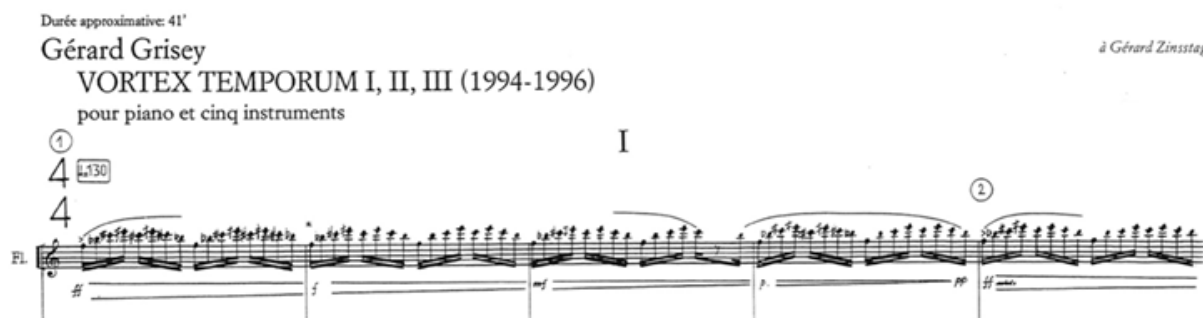
le temps des hommes o tempo dos homens — primeiro movimento, *celui des baleines* das baleias — segundo movimento e, *celui des oiseaux ou des insectes*, dos pássaros ou dos insetos — terceiro movimento. Seguindo esta ótica a primeira preocupação é justamente ater-se ao início da obra. Resgata justamente o que o compositor desde o início já reportava, o início é uma pequena fórmula de arpejos emprestados de alguns compassos do balé de *Daphnis et Chloé* de M. Ravel. O flautista ao executar esse excerto tem que ter em conta esse desenho em semicolcheias de arpejos repetidos em um ciclo de quatro compassos. Eles demandam uma perfeita sincronização entre o clarinete e o piano. Em minha opinião, o flautista tem de procurar na execução, um “legato” fluido, uma respiração bem controlada, com alguns pontos de apoio (assentos rítmicos). Assim tornando esses elementos como se fossem “ondas”, mas com uma excelente precisão rítmica. (Da SILVA, 2023).

EXEMPLO 08 – Linha da flauta, compassos iniciais de *Vortex Temporum I*.

Durée approximative: 41'

Gérard Grisey
VORTEX TEMPORUM I, II, III (1994-1996)
pour piano et cinq instruments

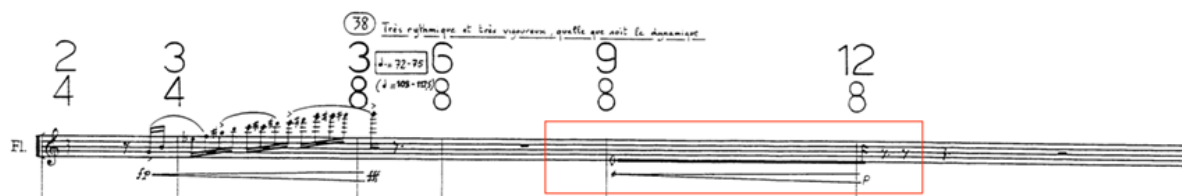
à Gérard Zinsstag



Fonte: GRISEY, 1995, p. 1.

A escrita instrumental de Grisey está em acordo com o que observamos na Escola Francesa, onde clareza e precisão são sempre buscadas. Por mais precisa que seja, sempre existe algum lugar onde dificuldades podem aparecer sem que se possa fazer alusão à mesma. Os próximos dois exemplos demonstram bem isso:

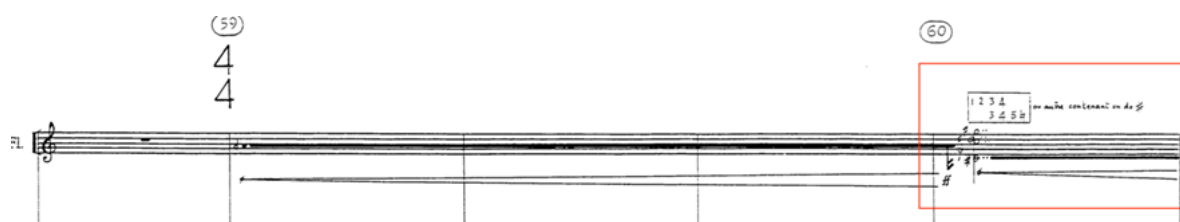
EXEMPLO 09 – Sessão 38, *Vortex Temporum I* – Flauta.



Fonte: GRISEY, 1995, p. 20.

Sugestão: embocadura da flauta completamente fechada, posições dos dedos na nota real, e dedo 5 da mão direita na chave de do 3 (fechar) para melhor efeito.

EXEMPLO 10 – nota longa Flauta, sessão 59.



Fonte: GRISEY, 1995, p. 36.

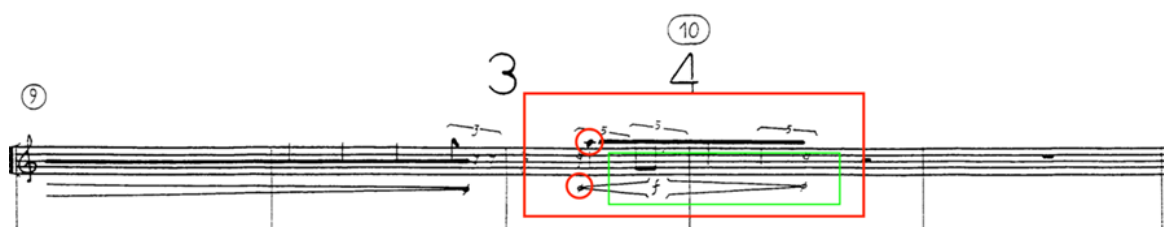
Flauta em Sol – De forma a facilitar a vida do executante, ao mesmo tempo em que mostra o profundo conhecimento e pesquisa da anatomia do instrumento e do efeito sonoro desejado, Grisey aponta a digitação da execução dos acordes ou multifônicos e sons *tenutos*. Ocorre que um detalhe passou despercebido, segundo o flautista que nos assessorou:

Certas posições de acorde ou multifônico na flauta só são possíveis em flautas do estilo francês, onde encontramos chaves abertas (Ver: DICK, 1989). Além disso, o flautista necessitará ter uma atenção especial na velocidade do ar (um pouco mais intensa para a emissão dos multifônicos) e no dedilhado sugerido: ME 1, 2, 3 – MD 1, 2, 3 e dedo 5 no Dó natural. (Da SILVA, 2023).

No segundo movimento (*Vortex Temporum II*), a flauta baixo, encarregada de contribuir com seu timbre para a quebra do “tempo humano” e se transformar no “tempo das baleias e dos sonhos”, requer seus cuidados: o flautista consultado sugere:

muito controle da respiração e do sopro. Como é um movimento lento e que começa com uma nota muito longa: “*ad. Libitum jus’qu’à extinction du soufflé*” — livre o ar procurando fazer a descida do quarto de tons no 2 tempo do quarto compasso. Um glissando que é possível, fechando a embocadura da flauta lentamente. Lembre-se, é uma flauta grande e, por isso, tudo deve ser mais planejado, especialmente com o controle da respiração. (Da SILVA, 2023).

EXEMPLO 11 – Flauta, sessão 10, *Vortex Temporum II*.

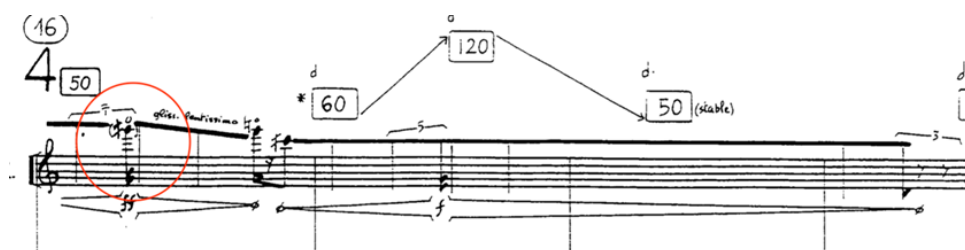


Fonte: GRISEY, 1995, p. 70.

Nesse mesmo fragmento uma coisa que gostaríamos de salientar, principalmente aos que não estão acostumados com as particularidades da grafia da música do Século XX, é que aqui sempre temos harmônico e não a nota real. Outra observação tange ao ritmo grafado: estes são unicamente uma sugestão de guias métricos para mudanças de dinâmicas e acentos.

A partir da seção 11, no quarto compasso, voltamos a ter o uso da flauta em dó e aqui ocorre mais uma sugestão técnica: “para uma melhor emissão dessa nota em harmônico, utilize as duas chaves auxiliares de trinados, mais os dedilhados 1, 2, 3 – ME e 1, 2 MD” (Da SILVA, 2023).

EXEMPLO 12 – seção 16 “chaves auxiliares de trinados, mais os dedilhados 1, 2, 3 – ME e 1, 2 MD.



Fonte: GRISEY, 1995, p. 74.

Ao chegarmos no terceiro movimento, uma questão que tem que ser abordada é o uso da flauta *piccolo*, notadamente quando do uso dos harmônicos no terceiro movimento:

EXEMPLO 13 – *Vortex Temporum III*

132

7 4 51
4 2

A musical score for a full orchestra, section 132. It shows five staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vno.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. There are circled '7' and '4' above the Flute staff. There is a circled '51' above the Flute staff. There are circled '4' and '2' above the Flute staff. There are dynamic markings like 'mf' and 'pp'. There are also some markings like 'mf pp' and 'mf pp'.

Fonte: GRISEY, 1995, p. 132.

“A emissão de harmónico no *piccolo* nem sempre é evidente ou fácil; atenção de sempre escutar o campo harmónico em que está inserido. Às vezes, podemos tomar como base notas de outros instrumentos. Nesse caso, as cordas são o guia harmónico mais evidente.” (Da SILVA, 2023).

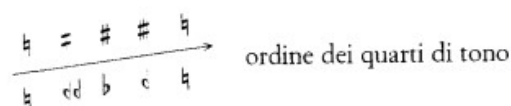
Outro desafio a ser abordado diz respeito ao uso do clarinete, um instrumento transpositor, nessa obra. Seguindo os ditames de escrita existentes desde Stravinsky, Grisey (1995) opta por grafar as notas reais na partitura e não na parte deste instrumento. Dada a ocorrência de notas alteradas, podemos ter uma comunicação controversa em momentos de ensaio. Um exemplo: a primeira nota emitida pelo clarinete é um Lá#, mas na parte ela foi transcrita como um Dó natural (clarinete em Sib). Se estivéssemos usando escolasticamente a técnica de transposição, a parte deveria vir grafada como Si#. Enarmonicamente estamos a falar da mesma coisa, mas podemos ter a perda de preciosos minutos até conseguirmos modular a comunicação entre regente e instrumentista.

Bandeira (2023) atenta para uma questão: O compositor deixa muito claro na bula a informação que deseja que as notas alteradas respeitem estritamente a afinação, conforme a figura abaixo:

EXEMPLO 14 – Diretrizes para o clarinetista.

SIMBOLI

#	# alzato esattamente di un quarto di tono
=	# abbassato esattamente di un quarto di tono
♭	♭ alzato esattamente di un quarto di tono
♭♭	♭ abbassato esattamente di un quarto di tono



↑	poco crescente (1/8 di tono)
↓	poco calante (1/8 di tono)

Fonte: GRISEY, 1995, bula.

Ocorre que para se obter o abaixamento em $\frac{1}{4}$ de tom descendente o instrumentista poderá ter que abrir o instrumento em mais de um dos locais que possibilitam isso (barrilete, meio do instrumento e campana). Como sabemos alterar proporções internas, ainda mais se necessário for em mais de um local, fatalmente causará um redimensionamento entre algumas notas fazendo que venhamos a ter a possibilidade de uma percepção distorcida em algumas delas. Importante também atentar que abertura do clarinete implica em aumento de volatilidade para obtenção de notas superagudos. Geralmente se tem como usual a nota lá5, ocorre que no primeiro movimento, entre as sessões 35-38, são demandadas as notas Sib e si natural. (BANDEIRA, 2023)

A evolução dos instrumentos ainda está ocorrendo e um exemplo disso é o clarone. Muitos instrumentos têm como a nota mais grave o Mib 2. Ocorre que na sessão 66 temos um multifônico sobre o Dó 1, nota existente somente nos modernos clarones sinfônicos.

EXEMPLO 15 – exemplo da grafia do multifônico na parte do clarinete (grafado em vermelho).

The image shows a musical score for a clarinet part. At the top, the number '66' is circled. Below it is a '4/4' time signature. To the right of the time signature is a box containing fingerings: '1 2 3 4' on the top line and '3 4 5 7' on the bottom line. The main part of the image shows two staves of music. A red bracket is drawn around the first few notes of the lower staff, with the handwritten text 'multiphonique ad lib. contenant fe Sib.' written next to it. Arrows point from the circled '66' and the red bracket to the corresponding measures in the score.

Fonte: GRISEY, 1995, p. 41.

Grisey foi detalhista na escrita da obra, e esse detalhamento se mantém nas partes individuais dos instrumentos. Porém essa precisão apresenta seus desafios. Por exemplo: No segundo movimento, na sessão 3, aparece uma indicação para alterar a afinação do clarone em um quarto de

tom mais baixo para obter a nota Solb. Ao chegar na sessão 6, Grisey pede que que essa alteração seja desfeita para afinação padrão do instrumento. O problema segundo Bandeira é:

Muito complexo se baixar a afinação em $\frac{1}{4}$ de tom para tocar uma nota e logo em seguida voltar afinar o mesmo, sem ter como testar. Além disso a emissão se dá com uso de multifônicos. Temos mais um problema, pois as digitações de quarto de tom são diferentes das que se usam para obter multifônicos, então do jeito se optarmos por uma resolução se anula a possibilidade de obter a outra sonoridade. (BANDEIRA, 2023).

EXEMPLO 16 – *Vortex Temporum* II: indicação para trocar de instrumento (grafado de vermelho).

The image shows a musical score with two staves. Above the staves, there are two pairs of numbers: '3' over '4' on the left and '4' over '4' on the right. A circled '4' is positioned above the second pair. A red bracket is drawn under the first staff, spanning the first two measures. Below the first staff, there is a handwritten instruction in French: '1. Désaccorder la C.B. un quart de ton plus bas pour obtenir le Solb'. The second staff has a dynamic marking 'mf' and a fermata-like symbol over it.

Fonte: GRISEY, 1995, p. 66.

Uma coisa que se deve estar atento é que, segundo Rehfeldt (2003, p.52), “nem sempre as digitações que funcionam no clarinete para se lançar mão de técnicas estendidas funcionarão no clarone”. Segundo Bandeira este autor separa tanto as digitações de $\frac{1}{4}$ de tons quanto os multifônicos, tanto dos clarinetes quanto do clarone e da requinta”.

Apesar da precisão de escrita de Grisey e do fato da bula reunir indicações agrupadas tanto para o clarinete quanto para a flauta, uma coisa chama atenção no tratamento diferencial entre esses instrumentos: a falta de escrita da posição sugerida para os multifônicos, no caso do clarinete. Dentre todos os que ocorrem na música, temos um único onde podemos ver a digitação escrita, no terceiro movimento na sessão 46, terceiro compasso.

EXEMPLO 17 – *Vortex Temporum* III. estruturação do multifônico (grafado de vermelho)

The image shows a musical score for Example 17. At the top, there are handwritten numbers: a '3' in a circle, '20', and '4'. To the right, there are '2' and '4'. The score consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). A red bracket on the left side of the staves indicates a multi-voice texture. Handwritten annotations include 'pppp possible' with arrows pointing to notes on the staves. A box contains the following fingering:

1	3	4	5
2	3	4	5

 followed by the text 'ou autre donnant les mêmes notes'. Below the staves, there are diagrams of fingerings for the notes G# and B, with the text '(év. ou)'. The bottom staff has a dynamic marking 'pp' and a crescendo hairpin leading to 'mp' and then 'p'.

Fonte: GRISEY, 1995, p. 129.

Isso pode ser ainda mais enigmático se retrocedermos à sessão 39, sexto compasso, onde um multifônico é demandado com altura precisa. Bandeira ressalta que, nesses casos, “o compositor tem que fazer a cortesia de oferecer ao clarinetista a digitação.” Se observarmos a parte da flauta (pauta acima do clarinete), ocorre a explicitação precisa da digitação para execução do multifônico.

EXEMPLO 18 – *Vortex Temporum* III, estruturação do multifônico (grafado de vermelho)

The image shows a musical score for Example 18. At the top, the number '39' is circled. Below it, there are two boxes containing fingering:

3)	1 2 3 4	ou	1 2 3 4
	2 3 4 5#		2 3 4

 The score consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). A red bracket on the left side of the staves indicates a multi-voice texture. Handwritten annotations include 'pp' and 'mp' with arrows pointing to notes on the staves. The bottom staff has a dynamic marking 'pp' and a crescendo hairpin leading to 'mp' and then 'p'.

Fonte: GRISEY, 1995, p. 123.

A parte do piano, não obstante sua complexidade, mostra-se exequível pois as aberturas de mão e arpejos escritos respeitam diretrizes técnicas correntes. Muito provavelmente isso está relacionada à conhecida proficiência de Grisey nesse instrumento. Assim mesmo, Cesseti (2023) aponta algumas decisões técnicas que o pianista deverá tomar:

Há trechos em que o pianista precisa definir como dividir o material entre as duas mãos, independentemente se este está escrito em uma ou duas claves. Por exemplo, no Movimento I, sessão 68, terceiro compasso, o mais natural é que as primeiras 4 notas sejam tocadas com a mão direita, deixando a oitava para a mão esquerda, o que também permite que o crescendo seja feito com maior precisão. Ou no último compasso do número 68 de ensaio, também é natural que as primeiras quatro notas sejam com a mão esquerda e as seguintes com a direita, novamente com uma preocupação para fazer o decrescendo de forma convincente. (CESETTI, 2023).

O violoncelo tem uma parte onde a maior demanda apresentada, segundo Presgrave (2023), é a utilização contínua dos quartos de tom. Eis o que ele afirma: “O maior desafio para o violoncelista na peça de Grisey é a execução dos quartos de tom, que, nesse caso, tem o que denomino na minha tese de doutorado de função harmônica”. Ademais:

Os quartos de tom são um desafio para o intérprete da música contemporânea. Eles possuem duas funções claramente observáveis: uma melódica e outra harmônica. A função melódica é uma consequência natural do esgotamento do cromatismo. Para músicos habituados com a “afinação expressiva”⁸, a audição melódica dos quartos de tom é simplesmente uma evolução natural”, O violoncelista ao destrinchar a peça Grisey tem que ter em mente que os quartos de tom não têm função de atratividade melódica, mas da criação de um novo espectro de harmonias e reverberações no violoncelo que requer uma configuração diferente da memória muscular que o violoncelista aprende desde seus primeiros passos com o instrumento. A nova combinação de intervalos requer do intérprete exercícios que sirvam para que a mão esquerda se aproprie das localizações geográficas requeridas pelo compositor. (PRESGRAVE, 2023).

⁸ Sobre o conceito de afinação expressiva, proposto por Casals, ver Cherniavsky (1952, p. 1 – Tradução nossa): “Casals fala de *‘la justice expressive’*, ou ‘entonação expressiva’, com o que ele quer dizer uma entonação muito mais natural e articulada do que aquela que normalmente é empregada. Como ele salienta, a entonação comum tornou-se demasiado influenciada pelo temperamento igual dos instrumentos de teclado, e de tal forma que as notas passaram a ser consideradas como entidades quase independentes de posições fixas, em vez de estágios variáveis numa linha orgânica em desenvolvimento”.

O violino e a viola possuem demandas técnicas bem assemelhadas em *Vortex Temporum* e, além da demanda de um posicionamento frente a uso dos quartos de tom já citados, assim nos conta Braceras (2023):

Como instrumentista de corda, gostaria de compartilhar algumas experiências em efeitos sonoros para a performance:

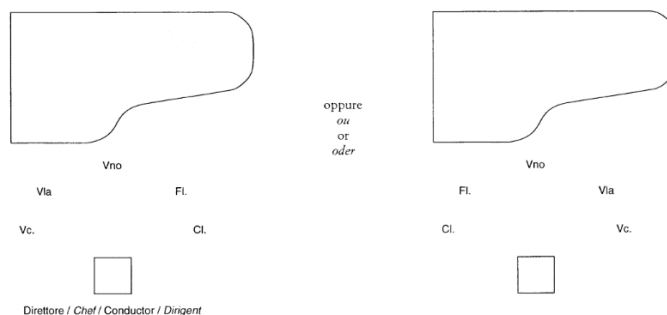
- AST (Alto Sul Tasto): Executado tocando o mais alto possível na extremidade do espelho, quase tocando os dedos da mão esquerda. O deslizar do arco deve ser suave, com mínima pressão dos dedos da mão direita. Mudanças de corda nessa posição devem ser sutis e precedidas pelo movimento do cotovelo direito.
- ASP (Alto Sul Ponticello): Este efeito requer posicionar metade da crina do arco à frente do cavalete e a outra metade atrás. O arco deve estar perpendicular à corda. A inclinação do arco é controlada pelo polegar da mão direita.
- SP/Normal I Ord/Ast/Ord I: Para deslocar o arco rapidamente dessa posição, emita o som como se "mordesse" a nota Sul Ponticello e então mova-o com auxílio da omoplata e cotovelo.
- Transferência de pressão do arco: Para transformar sons de arranhões, use o peso do braço direito e feche a mão direita com todos os dedos engajados.
- Trêmulo de dedo: Esse recurso, também usado por Sciarrino, é vital para desenvolver a destreza dos dedos da mão esquerda, usando apenas a articulação do dedo necessário.
- Trêmulo furioso e irregular: Pratique diferentes padrões rítmicos, combinando-os internamente durante a execução. O mesmo se aplica ao tremolo. Para aumentar a velocidade, use apenas o dedo indicador e médio para movimentar o arco, com o polegar dando suporte. (BRACERAS, 2023).

Disposição instrumental no palco

A partitura de *Vortex Temporum* apresenta duas possibilidades de posicionamento dos instrumentistas no palco.

EXEMPLO 19 – Disposição dos instrumentos no palco.

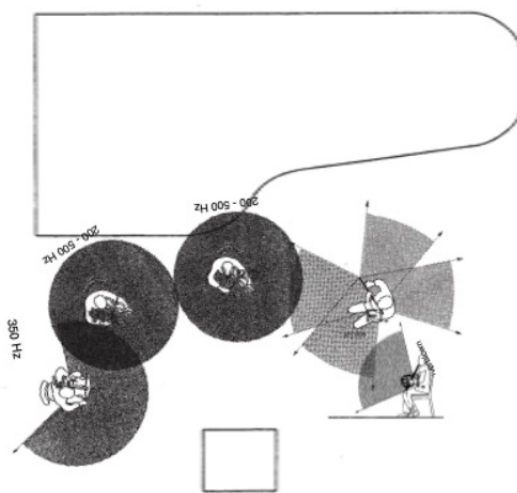
DISPOSIZIONE / DISPOSITION / ARRANGEMENT / AUFSTELLUNG



Fonte: GRISEY, 1995, bula.

A primeira coisa a se fazer menção é que, indiferente da disposição proposta pelo compositor, o piano sempre será o centro do palco. Provavelmente, não é ao acaso que obra tem o título *Vortex Temporum* I, II, III para piano e cinco instrumentos. Dessa forma, a disposição de cada instrumento no palco deverá ser bem pensada para prover uma espécie de síntese instrumental. Portanto, a disposição dos instrumentistas no palco é feita para que o piano possa promover o amálgama sonoro. Meyer (2009) e seus estudos sobre irradiações sonoras, corroboram com a nossa percepção disso, conforme podemos aferir a partir da figura abaixo:

EXEMPLO 20 – ressonância dos instrumentos no palco.



Fonte: Meyer, Jürgen (2009).

Nessa formação, a flauta aponta sobretudo para dentro do ensemble, e o conjunto dos instrumentos termina por alimentar a ressonância do piano. Quando interpretamos a obra com *Le Nouvel Ensemble Moderne*,⁹ em 29 de setembro de 2006, essa foi a disposição adotada.

***Vortex Temporum* sob a perspectiva da regência**

Como já dissemos anteriormente, o ato regencial enseja múltiplas tarefas e níveis de complexidade; todavia, o aspecto mais visível é justamente o gestual. A dualidade compositor/regente durante muito serviu ao que se precisava para executar uma obra. Com a virada do Século XIX para o XX, o nível de camadas rítmicas e a densidade dos grupos musicais fizeram com que finalmente aparecesse a figura autônoma do maestro. Em *Vortex Temporum*, o próprio compositor deixa claro que é indispensável a figura de um unificador temporal em uma obra que comporta tão somente seis instrumentistas, algo que seria impensável em séculos anteriores. Mas o que faz essa figura ser necessária nesta obra?

É natural que a unificação do pulso seja a célula *mater* da regência, mas nessa obra isso é ainda mais demandante. Logo no princípio da obra, um fluxo constante de semicolcheias com a semínima=130 ocorre na flauta e clarinete, enquanto o violoncelo emite uma sonoridade lisa sobre a nota Lá durante nove sessões de ensaio, que totalizam 32 compassos, com silêncios, alternância de compassos e suas unidades de tempo. É difícil manter o foco quando o seu último referencial é uma contagem. A edição nas partes, a despeito da fórmula de compasso somente aparecer acima de cada sistema na partitura, aparece dentro do pentagrama, inclusive gerando colisão com o elemento gráfico que representa o som sustentado.

A Escola Francesa que assumiu grande proeminência na música do pós-guerra, parece ter se encrustado tanto na composição quanto na regência: existe todo alinhamento entre a escrita de Grisey e o que preconiza Boulez (1925-2016) no ato regencial, ou seja, “gesticulação discreta, gesto reforçado, acurácia rítmica, exatidão e respeito a música”. (VERMEIL, 1989, p. 64).

⁹ *Le Nouvel Ensemble Moderne* é uma orquestra de Câmara formada por 10 musicistas e que tem a Faculdade de Música da Universidade de Montreal como sua residência. Foi fundada em 1989 por Lorraine Vaillancourt, que atua até hoje como sua diretora artística. <https://lenem.ca/fr/le-nem/a-propos> acessado em 20 de agosto de 2023.

Quando analisamos a partitura sobre a ótica do regente, observamos que no primeiro movimento um compasso isoladamente não traz um elemento fechado. As sessões, demarcadas pelo próprio autor e presentes na edição Ricordi (GRISEY, 1995), é que embutem os conjuntos significativos. Dessa forma, do ponto de vista de ato regencial, parece-nos muito apropriado que a cada nova sessão ocorra um gesto em paralelo dos braços. Isso faria com a percepção dos músicos fosse mensurada não por uma sucessão de compassos, mas por um sequenciamento de ocorrências ou novos gestos musicais. Corroborando com isso, na maioria das novas sessões, temos sonoridades em fortíssimo ou ocorrência de *pizzicatos* que estão de acordo com este tipo de ênfase visual. Essa é uma obra que o transcurso métrico exige atenção total do regente. Portanto, essa será a ênfase da preparação gestual, praticamente inexistindo espaço para uma regência com foco em questões de fraseado e/ou expressividade.

A objetividade e clareza de escrita de Grisey é estendido até mesmo à atuação do regente: no primeiro interlúdio, ele coloca uma *nota bene*: “não reger os interlúdios. Eles são destinados a colorir o silêncio que prevalece entre os movimentos. Os musicistas não demandados podem trocar de instrumentos, preparar suas páginas etc. Absolutamente normal.” (GRISEY, 1995, p. 64 -Tradução nossa). É interessante esse cuidado, porque o regente poderia ter uma atuação mais discreta, usando somente o direcionamento do olhar, mas ele já se previne de colocar o que quer e o porquê da indicação.

O Segundo movimento de *Vortex Temporum — temps des baleines et des rythmes de sommeil* (o tempo das baleias e dos ritmos do sono) — é um movimento lento, onde a semínima é a unidade de tempo que traspassa toda a construção, mas que Macé (2015) afirma “ser confrontado com escalas de tempo em face das quais perde o rumo habitual”. Ora, razão básica de ser da regência é a unificação do tempo e, dessa forma, temos um certo antagonismo entre o que a poética da música pede e de como o regente pensa e atua: “flexibilidade e expressividade” solicitada por Grisey na partitura e precisão e clareza por parte do condutor.

A geometria do gesto deve ser clara, mesmo que o compositor atente para que se deva fazer “sentir a horizontalidade das frases e não a verticalidade dos acordes”. Essa demanda de clareza gestual é justamente uma tentativa de que os músicos tenham o apoio necessário para proceder seu gesto expressivo, sem ter que ter essa expressividade desviada por um lado mais mecânico. O regente pode

e deve cuidar de, na marcação dos tempos, possibilitar visualização de um senso de legato, mas um claro primeiro tempo como indicador de que se inicia uma nova molécula, será importante. Ainda nesse movimento, Grisey traz sua ânsia por parametrizar tudo o que diz respeito à execução da peça, mesmo quando se traz um momento de flexibilidade, como podemos ver no exemplo abaixo:

EXEMPLO 21 – nota de Grisey no segundo movimento.

N.B. 1) *accelerando ou rallentando dans les limites indiquées. Le tempo est toujours indiqué par la noire.*

2) *acc. ou rall. irréguliers. Éviter les durées excessivement irrégulières. Donner l'impression d'hésitations du Tempo dans la direction indiquée (acc. ou rall.).*
Si l'ambitus est restreint à la durée longue (par ex. 50 à 70 pendant huit temps), créer une périodicité floue au moyen de légères fluctuations autour d'une constante.

Fonte: GRISEY, 1995, p. 73.

Ele indica duas formas distintas de se flutuar o tempo, grafando inclusive quando ele deve ser feito de forma irregular. Tal qual o pensamento de Grisey, muito da cinética da regência se dá por regras da física: “a cada ação corresponderá uma reação”. Obter essa flutuação, ainda mais de forma irregular, demandará um bom controle gestual por parte do regente. Finalizando, reforçamos, mais uma vez a necessidade de ser claro: observe o exemplo abaixo onde, na sessão 21, temos vários acontecimentos rítmicos onde estão grafados claramente a ocorrência do impulso rítmico, inclusive dentro de um *rallentando* regular que sai de 80 marcações metronômicas para 50.

EXEMPLO 22 – Alteração do tempo.

Fonte: GRISEY, 1995, p. 77.

O terceiro e último movimento é que traz mais demandas ao regente, e isso de uma forma bem instigante. Quando observamos os manuais de regência, mesmo os que abordam questões ligadas a música do Século XX como Weisberg (1993), não achamos padrões de marcação de compasso que avancem além dos onze tempos. Isso não deixa de ser um paradoxo, pois a marcação da métrica e do pulso para o regente, a partir do século passado, foi ficando cada vez mais expandida e diversificada.

De forma geral, entendemos que compassos com métricas cinco, sete, dez, onze e acima de onze tempos podem ser classificados com assimétricos ou irregulares, nos quais encontramos uma ou mais subdivisões internas binárias combinadas com uma ou mais subdivisões ternárias. Grisey nos apresenta vários exemplos de compassos dessa natureza no terceiro movimento, como podemos ver abaixo:

EXEMPLO 23 – *Vortex Temporum* III, métrica estrutural do compasso da sessão 6.

The image shows a musical score for two staves. Above the staves, there are structural markings: a circled '6', the number '10', and the number '16'. A box contains the notation '♩ = 96'. The staves contain rhythmic notation with accents and dynamic markings like 'ff'.

Fonte: GRISEY, 1995, p. 90.

Nesse exemplo, mesmo se o compositor desistiu de grafar por extenso como pensou a subdivisão, nos basearíamos pelo agrupamento das barras de colchetes 3+2+2+3. Inicialmente, isso nos levaria a pensar em marcar um compasso de quatro tempos, mas temos que levar em consideração também o andamento, a estrutura rítmica e contexto musical, de forma que agrupamentos podem vir a ocorrer, e assim poderemos ter outros padrões de marcação. Se observarmos que a construção é permanentemente feita em fluxo de semicolcheias dentro de um *allegro*, marcar um tempo somente com duas colcheias pode gerar um excesso de arcos regências. De forma muito sutil, o compositor nos induz a pensar em agrupar cinco semicolcheias em um arco, o que resultará em uma marcação “a dois”.

Todas as decisões em uma peça com este nível de complexidade devem forçosamente levar em consideração o contexto ao redor de uma determinada passagem. Observemos a ocorrência de um novo compasso assimétrico na obra:

EXEMPLO 24 – *Vortex Temporum* III, métrica estrutural do compasso 6 -7.

The image shows a musical score for two measures, 15 and 16, from the piece 'Vortex Temporum III' by Gérard Grisey. The score is written on five staves. Above the first staff, the number '15' is written vertically, and above the second staff, the number '16' is written vertically. A circled number '7' is positioned above the second staff. The music features complex rhythmic patterns with various note values, rests, and dynamic markings such as 'ff' and 'f'. There are also articulation marks and slurs throughout the piece.

Fonte: GRISEY, 1995, p. 91.

Inicialmente, dada a complexidade, nenhuma subdivisão rítmica permite deduzir como se dá a articulação interna dos tempos. Ao analisarmos detalhes da escrita de Grisey, vemos que a parte do Clarinete tem um desenho regular de quiálteras que já estava presente na sessão anterior 10/16, que era marcada a dois como, já dissemos. Ora, mantida a lógica, o novo o compasso 15/16 deveria ser marcado a três, o que tornará toda esta sessão que vai do número 7 ao número 12 uma sucessão orgânica de compassos de dois e três tempos. Essa maior fluidez gestual contribuirá para que o foco dos músicos seja proceder o correto destrinchar das várias camadas rítmicas com a precisão necessária à poética contida na ideia do “tempo dos pássaros ou insetos”. Ademais, mantida a mesma lógica regencial, a ocorrência do compasso 20/16, na sessão 17, será marcada “a quatro”, enquanto o compasso 25/16 será marcado “a cinco”.

Finalizando essa parte dedicada ao estudo gestual da obra, temos o *meno mosso* com uso do compasso 19/4 (um compasso antes do n.35), onde todos os instrumentos que participam emitem

uma sonoridade lisa. Nesse contexto, o gesto musical não carece de uma marcação típica. Aparentemente, temos um para tão somente demonstrar a sustentação de uma dinâmica que vai do piano ao *niente*. Em sincronia com este constructo em nossa experiência prática, optamos tão somente por fazer um gesto linear discreto, onde a contagem dos tempos ocorria de forma mental. A única preocupação é dar um claro *levare* para o piano e violoncelo, de forma a restabelecer o *tempo primo*. O que podemos aqui relatar é que não houve dúvidas por parte dos músicos do que estava ocorrendo e tanto o *meno mosso* quanto a sessão seguinte ocorreram naturalmente.

Este não é o pensamento final

Todos os ponteiros que subsidiam o constructo interpretativo atingem o culminar quando são conduzidos à performance musical, isto é, quando o dinamismo teórico da obra alcança o seu *devoir*, a comunicação em tempo real da “narrativa musical” (CORREIA, 2005). Na execução performativa, a composição *vem a ser* algo concreto; é neste ritual que são postos em prática e revividas todas as reflexões teóricas e subsídios interpretativos obtidos nas fases de contextualização, exploração emocional deste contexto e coativação.

Podemos aferir a performance musical como o ato de corroborar a exequibilidade dos subsídios teóricos obtidos através da prospecção realizada sobre a composição. Sendo assim, é possível que ocorra uma revisão interpretativa em tempo real. Esta revisão, por exemplo, consiste na reflexão durante a performance de preceitos como dinâmica e equilíbrio sonoro do ensemble (coral ou instrumental), que podem ser revistos/ajustados em tempo real, devido à resposta acústica da sala do concerto¹⁰. Pois, para Lima (2013, p.150), “o intérprete é aquele que se entrega à obra, mas sabe controlar a situação, imagina antecipadamente o que deve fazer, mas, ao mesmo tempo, escuta o que fez e reage continuamente com esse processo do fazer interpretativo”.

Uma obra musical, em algum momento, é partilhada com “outro”, e neste destino encontra a completude de sua finalidade artística: a execução. Este “outro” — personificado pelo ouvinte/espectador — é participante ativo indireto da realização artística. Pois, pensando neste, é que

¹⁰ Fator que acontece quando o local do concerto não é o mesmo onde se realizaram os ensaios. Exemplificando: os ensaios podem ocorrer em um auditório, e o concerto acontecer em uma área aberta.

o artista, em algum momento, arquiteta o constructo composicional e interpretativo visando suscitar/estimular o ouvinte a exprimir interpretações ou reações.

O ouvinte se vale de sua bagagem cultural, seja esta obtida por intermédio de contextos literários ou mitológicos, ou de suas experiências vivenciadas, que o direciona no estabelecimento de uma vinculação causal entre o material musical apreciado e as contextualizações evocadas (Lima, 2013). A participação ativa direta do ouvinte ocorre após a realização artística, que, ao dirigir-se ao intérprete, é capaz de transmitir-lhe um *feedback* da performance. Em *Vortex Temporum*, fica visível o desejo de Grisey de aproximar o ouvinte de sua obra, através dos recursos explicitados no presente trabalho.

É factual a interligação dos quatro elos/fases: contextualização, exploração emocional deste contexto, coactivação e *devoir*. Estas fases vividas de forma sequencial e concisa, arquitetam uma interpretação fundamentada entre preceitos teóricos e práticos, conotando a reciprocidade entre estes elementos. No entanto, essas quatro fases contemplam até o momento da realização, e não *a posteriori*. Para Pareyson (2001), as diretrizes interpretativas de uma obra, ainda existem mesmo após sua execução e é neste pós-execução que o intérprete pode estabelecer um momento reflexivo sobre si, e eventualmente rever seus posicionamentos interpretativos, pois seu ato performativo corroborou se suas atitudes eram ou não factíveis. Portanto, além destes quatro elementos, é possível acrescentar um quinto, que pode ser usual após a performance: o **posicionamento autocrítico** do intérprete.

Segundo o dicionário Houaiss, o termo *autocrítica* designa o “ato de o indivíduo reconhecer as qualidades e defeitos do próprio caráter, ou os erros e acertos de suas ações” (HOUAISS, 2004, p. 349). De fato, o posicionamento autocrítico é um retorno a si mesmo, mas a questão a ser problematizada vai além de meros julgamentos condizentes a “erros” ou “acertos”, mas sim, pensamos nela como variante da crítica de arte creditada como processo reflexivo que eleva o sujeito a questões cada vez mais complexas em relação ao objeto. Por isso, sua ocorrência pode se manifestar por meio da obra de arte, pois é da natureza desta suscitar reflexões, possibilitando que a crítica se concretize a posteriori em uma linguagem acessível — para aqueles que se interessem em conhecer ou rever uma determinada proposta interpretativa (BENJAMIM, 1999).

Ao perceber os meios de atuação da autocrítica na arte, podemos averiguar a sua existência tanto no processo de criação quanto após sua “finalização” — quando a obra está entregue ao

público. Possivelmente, o intérprete, ao refletir sobre isso, está realizando uma ação autoanalítica, mesmo que de forma inconsciente, pois reflete sobre si mesmo ao refletir sobre a obra e fala de si mesmo ao falar sobre a obra. Percebe-se que, ao compreender seu ato, o artista abrange a si mesmo, estabelecendo, assim, uma análise prolífica dos ideais que permeiam seu processo e dos fatores externos que interferem na sua interpretação.

Pensar o ato regencial em uma obra do quilate de *Vortex Temporum* de Gérard Grisey é um exercício que garante um profundo enriquecimento musical, mesmo para os que já se depararam com a obra em situação prática, como é o nosso caso. Acreditamos que a nossa análise, para além de uma construção formal, é um olhar de quem pensa e quer construir uma performance. Os acontecimentos que cercam Grisey em sua curta existência nos leva a crer que compor, experimentar não era pensado por ele como exercício individual e recluso, mas muito pelo contrário. Nesse sentido, este trabalho tentar reconstruir esse itinerário, trazendo conhecimentos de escrita estendida, análise de propagação do som dos instrumentos e questões da grafia da obra para uma vertente prática, como é o objetivo final do regente: ser um elemento catalisador de dados intrínsecos e extrínsecos da obra com vistas a fazer dessa complexa miscelânea um todo orgânico que permita materializar em sons. O binômio compositor-regente, que nasceu geminado, hoje mesmo separado tem em seus laços pretéritos uma razão de ser que a atual música tende a reunir.

Acreditamos que este trabalho traz um interessante subsídio a musicistas que queiram se debruçar sobre o desafio de executar *Vortex Temporum*, sem serem tragado por um tatear desapegado do tempo. Procuramos objetivar a percepção e traçar possíveis resoluções de problemas. Especificamente, quando falamos da atuação do regente, procuramos racionalizar procedimentos que possam conferir à atuação deste um caráter prático e objetivo, de forma que os músicos se atenham à sua performance, que já é altamente demandada pela escrita técnica e poética da obra. Buscamos contribuir, através da análise da escrita do compositor, para que os procedimentos técnicos do regente transcorram tranquilamente. A poética da peça remete ao “vórtice do tempo”. Apesar desse vórtice, a estabilidade e previsibilidade da razão do tempo é a razão de ser do condutor nessa obra.

REFERÊNCIAS

- BANDEIRA, Amandy. Entrevista concedida a André Oliveira por e-mail em 01 mai. 2023. Natal-RN.
- BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- BERLIOZ, Hector. *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*. Paris: Schonenberg, 1843.
- BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BRACERAS, Juan María. Entrevista concedida a André Oliveira por ligação telefônica em 09 jun. 2023.
- BUNDLER, David. Interview with Gérard Grisey. *Twentieth Century Music*, v.1, Março 1996.
- CESETTI, Durval. Entrevista concedida a André Oliveira por WhatsApp em 06 maio 2023.
- CORREIA, Jorge Salgado. *Investigating Musical Performances as Embodied Socio Emotional Meaning Construction: Finding an Effective Methodology for Interpretation*. 2002. Tese (Doutorado em Música) - Universidade de Sheffield, Inglaterra, 2002.
- _____. *Utopia E Música. E-topia: Revista Eletrônica de Estudos sobre a Utopia*, n. 04, 2005.
- CHERNIAVSKY, D. Casals's Teaching of the Cello. *Musical Times*, Londres, 1952.
- Da SILVA, Edyelwys. Entrevista concedida a André Oliveira por e-mail em 10 jun. 2023.
- DEL MAR, Norman. *Conducting Beethoven: The Symphonies Vol. 1*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- _____. *Conducting Brahms*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- DICK, Robert. *The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques*. Lauren Keiser Music Publishing, 1989.
- FERRAZ, Sílvio. Entrevista concedida a André Oliveira por WhatsApp em 25 maio 2023.
- GRISEY, Gérard. *Vortex Temporum I, II, III pour piano et cinq instruments*. [Partitura]. Paris: Editions Ricordi, 1995.
- _____. *Tempus ex Machina: A composer's reflections on musical time*. Contemporary Music Review, 2, 239-275. Harwood Academic Publishers, 1987.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva - Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia, 2004.
- LABOISSIÈRE, Marília. *Interpretação musical: a dimensão recriadora da "comunicação" poética*. São Paulo: Annablume, 2007.

LIMA, Sonia Regina Albano de. “Música e memória emotiva”. In: Lima, Sonia Regina Albano de. (Org). *Memória, performance e aprendizado musical: um processo interligado*. São Paulo: Paco Editorial. 2013.

LIMA, Erickinson Bezerra de; OLIVEIRA, André Luiz Muniz. “A subjetividade versus objetividade interpretativa à luz da obra l’histoire du soldat de Igor Stravinsky”. In: XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Natal, 2013.

_____. OLIVEIRA, André Luiz Muniz; SOUZA, David; ALMEIDA, Victor. “Estado da Arte: a produção científica brasileira nos primeiros 20 anos do séc. XXI no campo da regência”. *Orfeu*, Florianópolis, v. 8, n. 2, p. e0208, 2023.

MACÉ, Pierre-Yves. “Gérard Grisey: Vortex Temporum”. Disponível em: <https://www.ensembleintercontemporain.com/fr/2015/12/gerard-grisey-vortex-temporum/>. Acesso em: 25 jun. 2023.

MEYER, Jürgen. *Acoustics and the Performance of Music: Manual for Acousticians, Audio Engineers, Musicians, Architects and Musical Instrument Makers*. 5th ed. 2009 Edition. Tradução de Uwe Hansen. Springer.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PRESGRAVE, Fábio. Entrevista concedida a André Oliveira por ligação telefônica em 07 jul. 2023. Natal-RN.

REHFELDT, Phillip. *New directions for clarinet*. Scarecrow Press, USA, 2003.

RIBEIRO, Felipe de Almeida A. “Investigando Procedimentos Poéticos e Estruturais em “Prologue” de Gérard Grisey”. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 14, n. 2, 2014, p. 165-179.

VERMEIL, Jean. *Conversations with Boulez thoughts on conducting*. Amadeus Press, Portland, Oregon, 1989.

VOSS, Emerson. *Thoughts on Temporal Perception’s Relativity in Grisey’s Vortex Temporum and Voss’s Perspectives*. Dissertação (Mestrado em Música) - East Carolina University. Greenville, Carolina do Norte, Estados Unidos, 2017.

WANG, Ching-Yi. *Spectral Music and Gérard Grisey’s Vortex Temporum I and II*. Tese (doutorado em música) - University of California. California, Estados Unidos, 2012.

WEISBERG, Arthur. *Performing twentieth-century music: a handbook for conductors and instrumentalists*. New Haven: Yale University Press, 1993.

SOBRE OS AUTORES

André Muniz é doutor em regência pela Université de Montréal, Canadá, e mestre em regência pela Universidade Estadual de Campinas. Coordenador do Grupo de Estudos Avançados em Regência. Desenvolve pesquisas em regência voltadas para a construção da performance musical. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3922-2503>. E-mail: almo962@yahoo.com.br

Erickinson Lima é doutor e mestre em regência pela Universidade de Aveiro, Portugal. Coordenador adjunto do Grupo de Estudos Avançados em Regência. Desenvolve pesquisas no campo da regência com foco na acessibilidade técnica para alunos cegos através do uso de novas tecnologias. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4749-3899>. E-mail: eblima02@gmail.com