

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

JANELAS ABERTAS

Escolhas interpretativas para Miroir de Votre Faust, de Henri Pousseur

ANA SILVIA CURSINO GUARIGLIA

SÃO PAULO

2022

ANA SILVIA CURSINO GUARIGLIA

JANELAS ABERTAS

Escolhas interpretativas para Miroir de Votre Faust, de Henri Pousseur

Monografia apresentada à Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho como finalização do curso de Bacharelado em Música com Habilitação em Piano.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Funcia De Bonis

Coorientador: Prof. Dr. Nahim Marun Filho

SÃO PAULO

2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

G915j Guariglia, Ana Silvia Cursino, 1992-

Janelas abertas : escolhas interpretativas para Miroir de Votre Faust, de Henri Pousseur / Ana Silvia Cursino Guariglia. - São Paulo, 2022.

98 f.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Funcia De Bonis

Orientador: Prof. Dr. Nahim Marun Filho

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) –
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de
Artes

1. Música para piano - Interpretação (Fraseado, dinâmica, etc.). 2.
Compositores - Bélgica. 3. Música - Análise, apreciação. I. De Bonis,
Maurício Funcia. II. Marun Filho, Nahim. III. Universidade Estadual
Paulista, Instituto de Artes. IV. Título.

CDD 786.2

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

Ata do Exame do Trabalho de Conclusão de Curso 2021

Bacharelado em Música - Hab. Instrumento (Piano)

Modalidade I - Monografia

Em 1º de fevereiro de 2022, a partir das 10h, a apresentação do TCC da estudante **Ana Silvia Cursino Guariglia** foi realizada de forma virtual, conforme a Portaria nº 122 de 28/03/2020. A Banca Examinadora, constituída pelos Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho, Prof. Dr. Nahim Marun Filho (coorientador) e Prof. Dr. Maurício Funcia De Bonis na qualidade de orientador avaliou o trabalho intitulado: *Janelas Abertas: escolhas interpretativas para Miroir de Votre Faust, de Henri Pousseur*.


Seguindo as normas estabelecidas pelo Conselho dos Cursos de Bacharelado e de Licenciatura em Música, o resultado emitido pela Banca considerou, além da monografia produzida, o desempenho da estudante quanto à apresentação e arguição do trabalho.

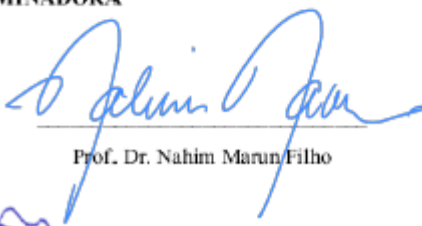
Examinador/a	Nota
Prof. Dr. Maurício Funcia De Bonis	10.0
Prof. Dr. Nahim Marun Filho	10.0
Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho	10.0

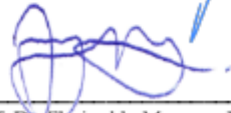
O Trabalho de Conclusão de Curso foi, portanto, **APROVADO*** e a disciplina "TCC – Trabalho de Conclusão de Curso" atingiu a seguinte nota **média final: 10.0 (dez)**.

* em atendimento ao Ofício Circular ProGrad nº 14/2021, o/a estudante/a deverá arquivar o trabalho aprovado no Repositório Institucional Unesp, no prazo máximo de 30 dias a contar da data de apresentação, juntamente com o termo de **Autorização de arquivamento da versão final do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)**, a ser assinado pelo/a orientador/a (documento disponível na página da Graduação em Música, no website do Instituto de Artes da Unesp).

BANCA EXAMINADORA


 Prof. Dr. Maurício Funcia De Bonis


 Prof. Dr. Nahim Marun Filho


 Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho

Agradecimentos

Aos meus pais, Luzia Cursino e Luiz Geraldo Guariglia, por todo apoio e amor durante essa jornada.

Ao meu orientador, Nahim Marun Filho, por todas as aulas de piano, em especial pelo apoio na descoberta e busca pelo repertório contemporâneo.

Ao meu orientador, Maurício Funcia De Bonis, por todas as aulas e conversas sobre arte e estética ao longo destes anos.

A todos os professores do Instituto de Artes da Unesp, que de diversas maneiras apontaram novos caminhos e levantaram questões que me acompanharão durante minha vida artística.

A Gabriel Xavier, cujo diálogo me inspira diariamente.

Este trabalho foi realizado com auxílio do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC).

Resumo

Neste trabalho procuramos descrever a estrutura geral de *Miroir de Votre Faust*, peça para piano e soprano *ad libitum* de Henri Pousseur: de que maneira o compositor organiza sua forma, propõe sua montagem e execução; quais elementos são abertos, quais são fechados e que problemáticas podem surgir na sua interpretação a partir dessa proposta de montagem. Além disso, procuramos relacionar a estrutura de *Miroir* às ideias expressas por Pousseur no texto *La série et les dés* [A Série e os Dados], uma série de textos escritos a partir de seminários ministrados em 1965, onde o compositor desenvolve o conceito de “sobredeterminação”.

Palavras-chave: Sobredeterminação. Interpretação. Análise.

Abstract

In this paper we try to describe the general structure of *Miroir de Votre Faust*, a piece for piano and soprano ad libitum by Henri Pousseur: how the composer organizes its form, proposes its montage and performance; which elements are open, which are closed and which problematics may arise in its interpretation from this montage proposal. Furthermore, we try to relate the structure of *Miroir* to the ideas expressed by Pousseur in *La série et les dés* [The Series and the Dices], a series of texts written from seminars given in 1965, where the composer develops the concept of "overdetermination".

Keywords: Overdetermination. Interpretation. Analysis.

Sumário

1. Introdução	9
1.1. <i>Votre Faust</i> e um de seus espelhos	10
2. A estrutura geral de <i>Miroir de Votre Faust</i>	13
2.1. <i>La Chevauchée Fantastique</i>: uma rapsódia da história da música	13
2.2. <i>Tarot d’Henri</i> e <i>Souvenirs d’Une Marionette</i>: abrindo as janelas	18
2.2.1. A montagem.....	19
2.2.2. A organização do material.....	22
2.2.3. O material.....	24
2.3. <i>Tarot d’Henri</i>: acordes complexos e o reestabelecimento da consonância	24
2.4. <i>Souvenirs d’Une Marionette</i>: ponto e linha em confronto	28
3. Indeterminação em música e o conceito de sobredeterminação cunhado por Pousseur	30
3.1. A sobredeterminação: uma postura dialética entre caos e ordem	32
4. A experiência interpretativa em <i>Miroir de Votre Faust</i>	36
4.1. Planos possíveis para uma montagem de <i>Tarot d’Henri</i> e <i>Souvenirs d’une Marionette</i>	37
4.2. Familiarizando-se com o material	40
4.3. Ritmo	42
4.4. A construção fraseológica de <i>Tarot e Souvenirs</i>	43
4.5. <i>La Chevauchée Fantastique</i>: uma história (também) da interpretação pianística	47
5. Conclusão	50
6. Anexo: tradução livre de “A Série e os Dados”, de Henri Pousseur	52
7. Referências bibliográficas	102

1. Introdução

Sempre e em qualquer lugar nós encontramos resíduos extremamente visíveis, extremamente marcados de uma *lógica discursiva*, ainda que bastante privados de pelo menos parte do substrato, seja físico ou psicológico, indispensável para a integridade deste tipo de articulação. Isso dá origem, por um lado, a distorções extremamente “expressivas”, que são *ilustrações de uma situação de conflito*; mas, por outro lado, abre as janelas, mesmo que ainda obscuras, ainda muito veladas, para regiões desconhecidas da realidade musical, para as possibilidades ainda não tocadas pela pesquisa auditiva, as quais uma nova situação cultural, uma nova situação *histórica* pedem com grande urgência.¹

Os músicos da vanguarda europeia do pós-guerra encontraram, por meio do controle total da organização dos parâmetros musicais, uma saída e uma entrada: a saída para uma música livre do sentimentalismo e de outros elementos tradicionais do século anterior (ainda bastante influentes na música da primeira metade do século XX), e a entrada para uma nova *razão* musical; para tanto, a estratégia desenvolvida nos anos 50 por essa nova escola formada durante os cursos de verão de Darmstadt tratava de negar a tradição tonal, tomando o serialismo de Webern como nova base. Nessa época, correntes contrárias e favoráveis a essa nova razão musical deixaram tanto em seus escritos quanto composições respostas para novos caminhos estéticos.

Durante a década de 1960, uma nova problemática permeava a discussão entre os compositores: o uso do acaso em música. Encabeçada pelo compositor norte-americano John Cage (1912-1992), que à época havia ministrado um curso a esse respeito em Darmstadt e se tornava cada vez mais influente naquele ambiente, a nova vertente defendia a utilização de diversas formas de operações de acaso e um menor grau de determinação na organização dos parâmetros sonoros na composição musical: essa nova maneira de encarar a organização dos

¹ *“Toujours et partout, nous retrouvons des résidus, extrêmement visibles, extrêmement accusés, de logique discursive, mais aussi toujours privés d’une partie au moins du substrat, soit physique, soit psychologique, indispensable à l’intégrité de ce type d’articulation. Cela donne lieu, d’une part, à des distorsions extrêmement « expressives », extrêmement illustratives d’une situation conflictuelle ; mais cela ouvre d’autre part des fenêtres, parfois encore très obscures, parfois encore très voilées, sur des régions inconnues de la réalité musicale, sur des possibilités vierges de la prospection auditive, dont il est trop évident dès alors qu’une situation culturelle, qu’une situation historique nouvelle les appelle avec grande urgence” (POUSSEUR, 1965 p. 41-42)*

sons conferiria maior liberdade ao intérprete e um conseqüente aumento de possibilidades de execução e, portanto, de escuta.

Os métodos e ideias difundidos por Cage, no entanto, não encontraram apenas concordância entre seus pares. De outro lado, os compositores Pierre Boulez (1925-2006) e Henri Pousseur (1929-2009), contribuíram com algumas críticas a esse pensamento.

O objetivo deste trabalho é trazer as principais ideias de Henri Pousseur a respeito do uso do acaso em música. Procuraremos realizar isto a partir de duas frentes: a primeira, contextualizando *A Série e os Dados*, uma série de seis textos escritos em 1965 nos quais o compositor explicita de maneira abrangente sua posição a respeito do uso do acaso em música, desenvolvendo o conceito de sobredeterminação; e também a partir da análise estrutural de *Miroir de Votre Faust*, peça *móBILE* escrita para piano solo e soprano ad libitum em 1964 que representa de maneira bastante completa o que o compositor trata em seus textos. Concomitantemente a essa análise estrutural, elucidaremos algumas escolhas interpretativas para esta peça, com a preocupação crítica de convergir o pensamento estético de Pousseur a essas escolhas.

1.1. Votre Faust e um de seus espelhos

Miroir de Votre Faust tem sua origem em outro trabalho de Pousseur, *Votre Faust*, ópera que também traz elementos abertos e, portanto, é também representativa da pesquisa composicional de Pousseur no que diz respeito ao uso do acaso em música.

Votre Faust, uma “fantasia variável de gênero ópera”, foi composta por Henri Pousseur e pelo escritor Michel Butor durante os anos 60. Um dos elementos inovadores mais importantes experimentados nessa ópera foi sua abertura do ponto de vista de sua estrutura global, que permite a participação ativa do público na decisão dos rumos do enredo; além disso, a colaboração dos intérpretes na ordenação dos materiais a serem tocados confere à ópera a busca de uma espécie de democratização do processo composicional, uma responsabilidade compartilhada entre instrumentistas e compositores.

No entanto, ainda que essa abertura conferisse uma participação orgânica tanto do público quanto dos intérpretes, a estrutura permanecia determinada, o que torna o processo de composição em *Votre Faust* compartilhado *até certo ponto*. Pousseur determina quais partes da obra são abertas quais são fechadas, tendo total controle dos desdobramentos possíveis a partir

de cada escolha do público, e total domínio sobre o material musical usado pelos intérpretes. Essa tensão entre conceitos como caos e ordem, determinado e indeterminado, abertura e fechamento, representa a matriz do que Pousseur chamará de *sobredeterminação*, conceito delineado a partir da reflexão do compositor sobre o uso do acaso em música.

A abertura não foi a única inovação experimentada em *Votre Faust*; a ópera também foi campo de experimentação com novas técnicas composicionais aplicadas ao material sonoro, procedimentos a partir dos quais Pousseur buscou agregar elementos da prática musical do passado (DE BONIS, 2012 p.97). De *Votre Faust*, Pousseur extraiu várias obras-satélite além de *Miroir de Votre Faust*. São composições autônomas desdobradas de materiais ou de cenas completas da ópera, representativas dessas inovações e pesquisas.

Dois dos três movimentos de *Miroir de Votre Faust* são diretamente derivados da ópera. O primeiro, chamado *Tarot d'Henri*, foi revisado em 1964, sintetiza “toda a experiência harmônica já acumulada nas cenas de *Votre Faust*” e era usado na ópera como forma de intervenção do pianista que, com bastante liberdade, pontuava os diálogos ou escolhas ao longo da trama (POUSSEUR, 2008 p. 213). Além disso, *Tarot* também tem semelhanças com a peça *Caractères*, escrita em 1961. Por essa razão, *Miroir* também é chamada de *Caractères II* (DE BONIS, 2012 p.102).

Já o segundo movimento, *La Chevauchée Fantastique*, integrava a cena E2 da ópera. A música era fundo de um espetáculo de marionetes que acontecia durante essa cena. Trata-se de uma espécie de rapsódia que condensa a história da música por meio de citações de estilo, parodiando as escritas típicas dos séculos XVIII e XIX. Por fim, o terceiro movimento, apesar de não estar originalmente na ópera, é resultado dos dois primeiros: *Souvenirs d'une Marionette* une a abertura e os materiais harmônicos de *Tarot* aos materiais da *Chevauchée*.

Apesar de ser usada na ópera, cronologicamente *Miroir* estreou antes de *Votre Faust*, em 1966, nos Estados Unidos, durante a estadia de Pousseur como professor convidado na Universidade de Buffalo. A obra, tocada pelo pianista Frederic Rzewski e cantada pela soprano Sylvia Brigham-Dimiziani, foi objeto de uma palestra apresentada pelo próprio compositor a respeito da harmonia na música nova.

Espelho de *Votre Faust*, *Miroir*, composta por estes três movimentos, abarca a ideia geral da ópera ao trazer pelo menos dois elementos centrais da pesquisa de Pousseur apontados acima: a reintegração das técnicas composicionais do passado e uma reflexão acerca da indeterminação, do uso do acaso em música. Além disso, a ordem dos movimentos de *Miroir*

de Votre Faust (a exposição de materiais extremamente diferentes colocados posteriormente em confronto) é representativa dessa contradição sobre a qual Pousseur reflete. Os materiais do primeiro movimento, *Tarot d'Henri*, e do segundo, *La Chevauchée Fantastique*, contrastantes entre si, opõem-se no terceiro movimento, *Souvenirs d'une Marionette*; isso acontece tanto no em termos de material sonoro quanto na estrutura dos próprios movimentos, o que discutiremos a seguir.

2. A estrutura geral de *Miroir de Votre Faust*

2.1. *La Chevauchée Fantastique*: uma rapsódia da história da música

A recuperação de “elementos mais definidos, suscetíveis de serem compostos em formas mais ricas e mais significativas” (POUSSEUR, 1965 p. 38) é evidente, em primeiro lugar, a partir do uso das várias citações literárias e musicais em *Votre Faust*, unidas aos materiais desenvolvidos pela música da vanguarda. A citação como principal técnica de inclusão das práticas históricas na contemporaneidade era, segundo Pousseur, “uma velha obsessão” sua:

Frequentemente pensei que só estaria satisfeito com minha linguagem musical no dia em que me sentisse capaz de nela inserir elementos antigos de uma maneira tão orgânica quanto um J.S. Bach ao integrar o coral protestante [...] em sua textura polifônica tipicamente tonal, mas eu ainda não tinha imaginado, evidentemente, como poderia, um dia, chegar a realizar isso. (POUSSEUR, 2008 p.193).

Essa pesquisa não se esgotava na mera justaposição de citações; para Pousseur, era necessário encontrar o que as conectasse numa “mesma estrutura de base” (DE BONIS, 2012 p.103). Um dos resultados dessa busca pela “evolução que conduziu (...) a tonalidade à atonalidade” (POUSSEUR, 2008 p.194) está em uma das cenas mais importantes de *Votre Faust*: o espetáculo de marionetes que acontece na segunda parte da ópera.

Esta cena, que ocorre em uma feira, apresenta quatro versões de um mesmo Fausto anunciadas pelos atores – tenor, soprano, contralto e baixo. As cenas são enumeradas de E1 até E4. Na cena E1, por exemplo, o tenor canta em francês e no estilo da ópera francesa do século XIX; já na cena E3 a contralto canta em italiano citações retiradas do *bel canto*. Além disso, cada um dos quatro materiais musicais foi transformado “à maneira de” um compositor do começo do século XX.

A essa já densa construção sonora da cena do espetáculo de marionetes, soma-se ainda a justaposição de mais quatro “mitos alternativos” à peça de Fausto, estes também trazendo seus próprios fundos musicais. (BRÉGÈGÈRE, 2015 p.39-41)

Interessa-nos, nessa grande trama, especificamente o mito alternativo da cena E2. Ainda de acordo com o compositor e pesquisador André Brégègère, que trouxe uma pesquisa compreensiva a respeito de *Votre Faust*:

For E2, the “German” version of the play, Pousseur wrote a “Romantic Fantasy” for piano and orchestra, retracing the history of German Romantic music from Beethoven

to Schoenberg seen as a metaphor of the fall of Romantic Man. It begins with a variation, in the manner of the Young Beethoven [...] followed by a series of quotations, real and imaginary, from Schubert, Schumann, Mendelssohn, Liszt, and, finally, the fateful chords of Wagner's *Tristan*. (BRÉGÈGÈRE, p.42-43)

A cena E2 foi, portanto, estruturada musicalmente a partir da interconexão e transformação progressiva, à maneira de uma fantasia, de elementos harmônicos tonais, cujas modulações, cada vez mais dissonantes, culminariam na total emancipação da dissonância: “[...] the music becomes atonal, then dodecaphonic (...). As an additional literary layer, the ‘Fantasy’ is punctuated by the verses of Goethe’s *The King in Thule*, sung by the soprano in the original setting”. (IDEM p.43)

Chamada de *La Chevauchée Fantastique*, essa cena foi omitida da versão revisada de *Votre Faust* mas fixou-se, com várias mudanças em sua estrutura (mantendo, entretanto, o cerne de sua ideia, e isto veremos adiante) como segundo movimento de *Miroir de Votre Faust*. Escrita para piano e soprano *ad libitum* – cantando ainda o texto *O Rei de Thule*, de Goethe² -, *La Chevauchée* representa um campo vasto onde Pousseur procurou desenrolar a história de uma prática musical. Analisaremos alguns pontos-chave que permitiram ao compositor a construção dessa peça.

A principal estratégia adotada por Pousseur foi o uso de elementos idiossincráticos de cada período histórico como marcação temporal. Um exemplo disso pode ser visto logo no começo da peça: após uma fusão do material da cena do *Orfeu*, de Gluck, a um fragmento da *Sonata em fá maior K332* de Mozart (DE BONIS, 2012 p. 103), um tema é apresentado em dó menor, acompanhado pela mão esquerda numa figuração de baixo de Alberti, típica do período Clássico:

² Houve em Thule um rei, fiel/Até que a morte o levou;/A sua amada, ao morrer,/Taça de ouro lhe deixou./Nada amava ele mais na vida;/Consigno sempre a trazia;/Os olhos se lhe toldavam/Sempre que dela bebia./As cidades do seu reino/Contou, ao chegar-se a morte./Tudo – só a taça não! –/Deixou ao herdeiro em sorte./Com seus cavaleiros foi-se/El-rei à mesa assentar,/No salão de seus avós/Do castelo à beira-mar./O rei velhinho bebeu/Ardor último de vida,/E atirou a taça santa/Pra a água, por despedida./Viu-a cair, e no mar/Se embebeu e mergulhou./Embaciou-se-lhe o olhar.../Nunca mais vinho provou.

Figura 1: este tema principal é desenvolvido harmônica e motivicamente por Pousseur, em claro diálogo com as técnicas de variação e repetição desenvolvidas entre os séculos XVIII e XIX.

Similaridades mais específicas com o repertório também podem ser facilmente encontradas no decurso de *La Chevauchée*, podendo remeter diretamente a peças conhecidas. O trecho abaixo, por exemplo, traz à memória o desenvolvimento motivico beethoveniano - mais particularmente o de sua primeira sonata, op.2 n.1 - ou, ainda, um trecho do primeiro movimento do *Concerto n.20 para piano em ré menor*, de Mozart.

Figura 2: trecho de *La Chevauchée Fantastique*.



Figura 3: trecho da Sonata op.2 n.1, de Beethoven.

Figura 4: Concerto para piano em ré menor, de Mozart

Entretanto, vemos que Pousseur não utiliza citações exatas para fazer “rimar” esses períodos históricos diferentes (exceto na explícita citação de Wagner, que veremos logo a seguir). Elas são, como ressaltou André Brégégère, “citações falsas”. Pousseur opta por integrar elementos semânticos que remetem, a partir da memória do ouvinte, às práticas composicionais próprias dessas épocas. Isso também se traduz na maneira progressivamente dissonante com a qual Pousseur lida com as modulações durante este movimento.

O desenvolvimento do tema em dó menor transforma-se a partir da modulação para mi bemol, relativa maior do modo, tonalidade com a qual Pousseur desenvolverá – de maneira harmonicamente bastante variável - duas outras ideias que gradativamente acelerarão o andamento harmônico e adensarão a textura.

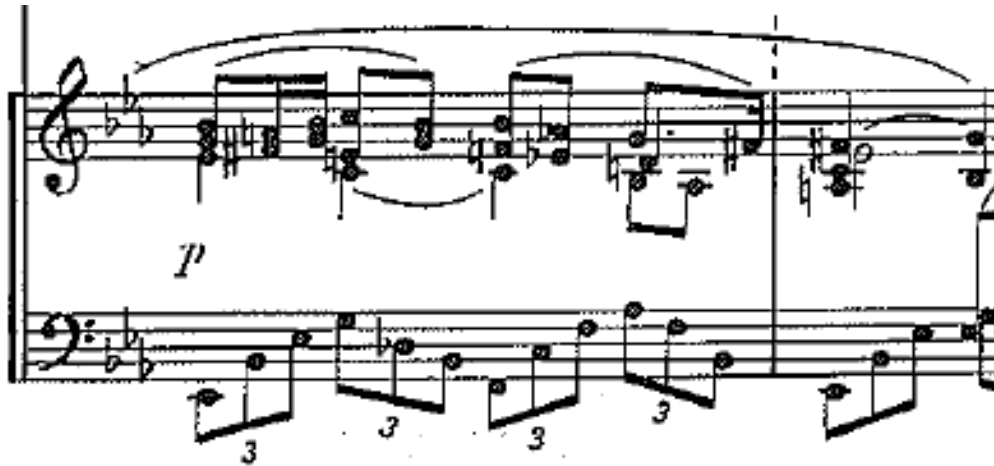


Figura 5: Trecho no qual Pousseur desenvolve o primeiro tema de *La Chevauchée Fantastique*.

Após isso, Pousseur retoma o primeiro tema apresentado em mi bemol, dessa vez dentro de uma textura mais densa, usando oitavas nos baixos somadas a arpejos da tonalidade. Essa retomada iniciará nova transformação na qual, a partir do pedal em si bemol (dominante), caminhando cromaticamente para si natural, culminará no acorde de mi aumentado – onde fragmentos da *Sinfonia Fausto*, de Liszt são usados (DE BONIS, 2012 p. 106), já adentrando um campo harmônico tonalmente expandido.

Figura 6: trecho onde ocorre a transformação para mi aumentado, em *La Chevauchée Fantastique*.

A isso se segue uma breve suspensão da atividade, que abre espaço para a citação literal de *Tristão e Isolda*, de Wagner, tema que Pousseur desenvolverá até sua repetição, dessa vez dentro de uma harmonia também baseada em acordes aumentados. Por fim, o dodecafonismo é introduzido por meio de uma textura polifônica, apresentando maior complexidade rítmica e

finalizando o movimento com o intervalo de nona menor no registro médio-grave do piano.

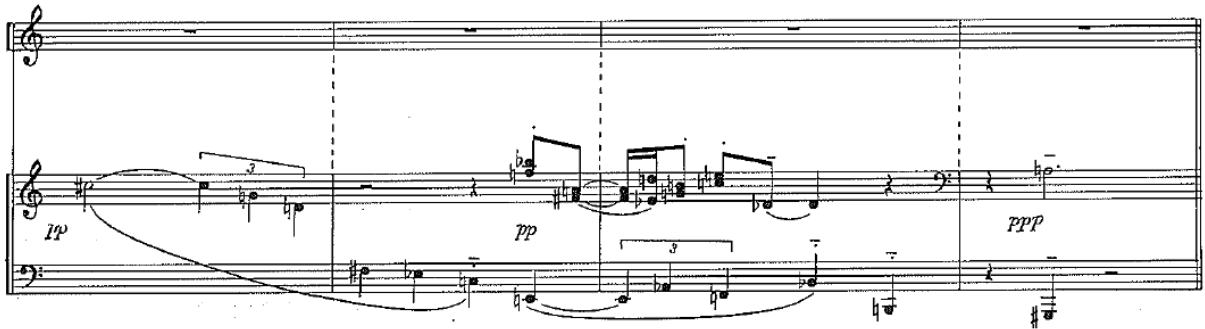


Figura 7: últimos compassos de *La Chevauchée Fantastique*.

Ao longo da *Chevauchée* percebe-se uma transformação veloz no tratamento do material sonoro, que parte da atomização do tema clássico, passa pela “desintegração da música tonal” a partir do cromatismo (POUSSEUR, 1965 p.40) e culmina, após uma citação “verdadeira” de *Tristão e Isolda*, de Wagner, nas técnicas de seu próprio século.

É em *La Chevauchée Fantastique*, portanto, que Pousseur sedimenta o uso daqueles “elementos mais específicos” que, segundo ele, tinham de ser recuperados pela prática musical de então. Essa pesquisa de reintegração, no entanto, não pararia por aí: para além da incorporação das citações e recuperação da memória na prática musical, o compositor conseguiu, a partir de sua técnica de redes [réseaux], a inclusão de materiais harmônicos típicos da música tonal dentro de um novo contexto; essa técnica é compreensivamente explicada em seu ensaio, *A Apoteose de Rameau*.

2.2. *Tarot d’Henri* e *Souvenirs d’Une Marionette*: abrindo as janelas

Tarot D’Henri e *Souvenirs d’Une Marionette* estão, como primeiro e terceiro movimentos de *Miroir de Votre Faust*, um em cada flanco de *La Chevauchée Fantastique*. Ambos os movimentos são *móviles*, ou seja, podem ser montados de diversas maneiras pelo intérprete; além disso, são organizados de maneira que alguns grupos permanecem fechados e outros em aberto, aparecendo em “janelas”, que devem ser recortadas pelo intérprete.

Veremos a seguir como Pousseur organizou essa estrutura, e também como essa proposta permitiu ao compositor tanto a experimentação com a obra aberta quanto o

desenvolvimento da ideia da incorporação de elementos de música do passado para dentro da invenção musical de sua época.

2.2.1 A montagem

A montagem de *Tarot d'Henri* e *Souvenirs d'Une Marionette* não trata apenas da permutação livre de grupos de material sonoro, como podemos observar em peças como a *Sonata n.3* de Pierre Boulez ou a *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen; Pousseur, de seu lado, preparou uma diagramação específica para esses dois movimentos, optando por organizá-los a partir de folhas duplas. Observemos duas figuras, a seguir, que mostram os dois tipos de folhas duplas estruturadas por ele:

The image displays two examples of double-page spreads from the musical score for 'Tarot d'Henri'. Each example consists of two pages of musical notation with large, empty rectangular boxes (janelas) interspersed between the staves. The first example is labeled 'TRÈS RAPIDE' and features a tempo marking of $1/3/\bar{x}/4/2$. The second example is labeled 'ASSEZ RAPIDE' and features a tempo marking of $1/x\uparrow/2$. The musical notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *ff*. At the bottom left, there is a small note: 'pousseur: tiré de votre Faust / Le tarot d'henri'. At the bottom right, there is a small note: 'universal edition no. 14254 / © 1967 by universal edition s. g., wien'.

Figura 8: Exemplo de uma folha dupla com janelas, retirada de Tarot d'Henri.

Na primeira figura, acima, vemos uma folha dupla e sua diagramação. A primeira coisa a se notar são os espaços em branco: eles devem ser recortados pelo pianista, de maneira a deixar, literalmente, um espaço aberto, uma janela aberta. Feito isso, a ideia é dobrar essa folha

ao meio e encaderná-la, ou seja, intercalá-la com uma folha dupla sem janelas (figura a seguir):

Pour commencer le schéma, jouer selon le schéma suivant l'un des groupes de cette page qui apparaîtra dans une fenêtre (1) (2) TIR: LENT 1 1 1 1 1 1 1 1 puis commencer lentement à jouer de plus en plus courts et plus en plus courts

La page B (arrière) de droite dans le même temps, si elle ne comporte pas de temps propre.

Pour terminer le schéma, jouer selon le schéma suivant, et dans le tempo de la page (à l'inverse) de gauche, l'un des groupes de cette page et également dans le même tempo (3) de plus en plus longs et plus en plus longs

(1) par exemple, celui qui sera apparu le plus fréquemment (mais on peut aussi bien choisir de jouer un groupe qui ne sera pas du tout joué).

(2) par exemple, celui qui sera apparu le plus fréquemment (mais on peut aussi bien choisir de jouer un groupe qui n'aura pas encore du tout été joué).

processus: retiré de votre front à la tarte d'Henri

© 1997 by universel éditions o. g. v. m.

Figura 9: A diagramação das folhas duplas “sem janelas”, com instruções de como começar e como terminar o movimento.

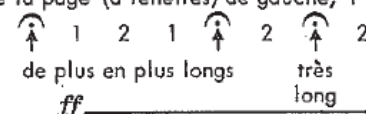
Ao dobrar essas duas folhas ao meio, intercalando-as, materiais contidos na folha dupla sem janelas aparecem nas janelas recortadas da outra folha dupla. Essas folhas duplas devem ser postas em ordem de várias maneiras. Pousseur dá algumas ideias de como isso pode ser feito em *Tarot d'Henri*:

1. Les doubles-feuilles à fenêtres peuvent être tournées, juxtaposées et imbriquées l'une dans l'autre à volonté (). Si l'on désire une version abrégée, on peut ne pas les utiliser toutes, jusqu'à n'en utiliser qu'une; on peut aussi en tourner certaines avec le pliant vers l'extérieur, de sorte que l'intérieur n'apparaisse pas, sauf dans l'une ou l'autre fenêtre (); enfin, on peut insérer une ou plusieurs feuilles à l'intérieur d'une double-feuille ainsi retournée ().
- L'ensemble de doubles-feuilles ainsi combiné est placé à l'intérieur de la couverture. Celle-ci se présente de quatre manières possibles: soit seulement l'une ou l'autre des deux doubles-pages sans fenêtres, soit une combinaison des deux, l'une servant pour la page initiale, l'autre pour la page finale (), ou inversement (), ce qui donne un matériel initial et final à peu près identique (mais complètement différent dans l'un ou l'autre cas).

Figura 10: Acima, sublinhado em vermelho, algumas sugestões para intercalar as folhas duplas.

Uma vez sobrepostas, as folhas duplas ganham a forma de uma partitura, organizada em páginas a serem folheadas normalmente. A montagem e as janelas, ambas abertas, proporcionam várias possibilidades de organização do material sonoro e também do andamento. O intérprete pode deparar-se com um caráter em geral mais lento ou muito mais rápido, dependendo da montagem; pode se deparar também com um material ligeiramente modificado devido às instruções definidas na folha com janelas. Além disso, regras para tocar o começo e final têm suas condições determinadas sem, no entanto, deixar de dialogar com as possibilidades de montagem, que fogem, em certa medida, do controle de Pousseur:

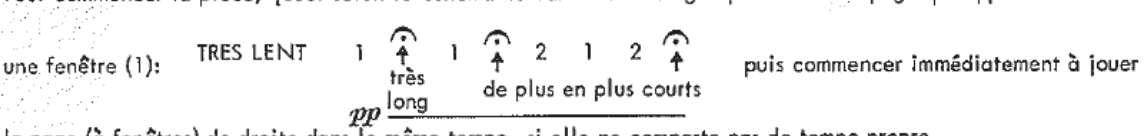
Pour terminer la pièce, jouer selon le schéma suivant, et dans le tempo de la page (à fenêtres) de gauche, l'un des groupes de cette page-ci apparus précédemment dans une fenêtre (1):



de plus en plus longs très long

ff

Pour commencer la pièce, jouer selon le schéma suivant l'un des groupes de cette page qui apparaîtront dans une fenêtre (1):



TRES LENT *pp* puis commencer immédiatement à jouer

la page (à fenêtres) de droite dans le même tempo, si elle ne comporte pas de tempo propre.

Figura 11: “Para terminar/para começar a peça”, Pousseur propõe um gesto intercalado por fermatas; para começar, fermatas cada vez mais curtas; para terminar, fermatas cada vez mais longas.

É interessante perceber que, dessa maneira, temos duas condições dentro de uma mesma proposta de montagem: a primeira é a dos grupos “fechados”, que permanecem justapostos independentemente das janelas; a segunda é a das próprias janelas abertas, que podem mostrar toda a sorte de grupos, uma vez que qualquer folha dupla sem janelas pode ser intercalada com qualquer outra folha dupla com janelas. É por essa razão, inclusive, que a diagramação de *Miroir* é constituída por grupos e subgrupos sempre de mesmo número – para que caibam nas janelas abertas na mesma proporção. Entretanto, em *Souvenirs d’une Marionette* a montagem deve ocorrer de uma maneira diferente, um pouco mais determinada; retomaremos mais detalhadamente o aspecto da montagem no quarto capítulo deste trabalho, no qual delinearemos algumas estratégias de estudo da técnica e de abordagem do material desta obra.

2.2.2. A organização do material

A estrutura geral de *Tarot* e *Souvenirs* consiste na divisão do material sonoro em três grandes grupos por sistema, com cada um desses grupos dividido, por sua vez, em dois subgrupos. Cada grupo contém um fragmento sonoro, ora de acordes, ora de perfis melódicos; esses fragmentos podem ser mais ou menos densos, e, em sua maioria, não apresentam informação rítmica precisa; para delinear o tempo musical, Pousseur opta por determinar um caráter de velocidade geral (*assez rapide*, *très lent* etc) e uma ideia de compasso bastante aberta. As alturas, por sua vez, são sempre definidas pelo compositor.

The image shows a musical score with three main groups, each enclosed in a bracket. Above the first group, a bracket contains the notation '1 / X / 2' with a right-pointing arrow above the 'X'. Below this bracket, a dynamic marking 'mp' is followed by a wedge-shaped decrescendo leading to 'pp'. Above the second group, a bracket contains '1 / X / 2' with a left-pointing arrow above the 'X'. Below this bracket, a dynamic marking 'pp' is followed by a wedge-shaped crescendo leading to 'mp'. Above the third group, a bracket contains '1 / X / 2' with a left-pointing arrow above the 'X'. Below this bracket, a dynamic marking 'pp' is followed by a wedge-shaped crescendo leading to 'mp'. Below the score, three groups are labeled in red: 'Grupo 1', 'Grupo 2', and 'Grupo 3'. Under 'Grupo 1', two subgroups are labeled 'Subgrupo 1' and 'Subgrupo 2' in red, with red arrows pointing to them. The score itself includes various musical notations such as 'loco', 'Ped.', and 'Flut.'.

Figura 12

As indicações colocadas no topo de cada grupo, fechadas por um colchete, determinam a dinâmica que aquele grupo deve ter, bem como sua ordem de execução. Tomemos como exemplo o primeiro grupo da figura anterior: pede-se que o intérprete execute o primeiro subgrupo (indicado pelo número 1); após isso, há a indicação *X* com uma seta à direita – isso significa que o intérprete deve escolher um dos dois subgrupos localizado à direita; por fim, pede-se que toque o segundo subgrupo. Essa ordem deve, além disso, consistir em um decrescendo de *mp* até *pp*. Quando não há nenhuma informação nesse sentido, o intérprete deve tocar normalmente.

Por fim, uma outra indicação, localizada imediatamente acima de cada subgrupo, deve ser “acionada” quando o subgrupo em questão for repetido. Tomando ainda como exemplo o primeiro grupo da figura anterior (detalhado abaixo): escolho, para *X* com seta à direita, o primeiro subgrupo localizado à direita; é a primeira aparição desse subgrupo: portanto toco

como indicado pelo número 1, primeira repetição. Acabo a execução do primeiro grupo; passo ao segundo. Devo, agora, tocar aquele subgrupo novamente. Há, então, a repetição e, por isso, tocarei como indicado pelo número 2, localizado imediatamente acima do subgrupo. Isso pode acontecer tanto quando a repetição acontece abaixo de um mesmo colchete – “1/2/1” determinado em um colchete, por exemplo – quanto no caso descrito nesse exemplo. Para este último, Pousseur abre também a possibilidade de se tocar *ad libitum*, ou seja, de escolher qualquer uma das repetições.

The image shows a musical score with two staves. Above the staves, there are dynamic markings: *mp*, *pp*, *pp*, and *mp*. A bracket above the first *mp* and *pp* markings contains the notation '1 / X / 2', with an arrow pointing from 'X' to the right. Two red arrows point from the 'X' and the first *pp* marking down to the first and second measures of the first staff, respectively. The first staff has a 'Loco' marking and a '2' above the first measure. The second staff has a 'Loco' marking and a '2+' above the first measure. There are various repetition markings (1:, 2:, 3:) and a 'Loco' marking throughout the score.

Figura 13

Pode-se dizer, em um primeiro exame, que essas indicações são detalhadas – há de se dizer até que *determinadas* demais - para uma obra aberta. Pode-se argumentar que as possibilidades criativas são escassas para o intérprete, podendo ele apenas escolher um ou outro subgrupo, uma ou outra repetição. Entretanto, essas indicações existem em prol da garantia da unidade e da variedade dentro da estrutura. Unidade da dinâmica: há um caminho de intensidade a ser seguido, independentemente do que esteja abaixo; unidade do material: permutação controlada dos subgrupos – seria muito diferente se, por exemplo, Pousseur abrisse a possibilidade de, em lugar de X, improvisar, ou escolher uma citação de outra peça. Variedade organizacional: pode-se inserir um ou outro subgrupo; variedade na repetição: fragmentos de um subgrupo podem ser tocados. Acima de uma estrutura geral solidamente construída, Pousseur abre espaço para o acaso.

2.2.3. O Material

Os materiais usados em *Miroir de Votre Faust* têm sintaxes díspares: uma delas, típica do contexto da música contemporânea; vanguardista, pontilhística, com ritmos irregulares (ou abertos) e exploração tímbrica; a outra, referente ao repertório ocidental tradicional, dotada de motivos, padrões claramente reconhecíveis, direção fraseológica típica da tonalidade e sua sistematização.

Esses dois materiais heterogêneos são ambos apresentados, separadamente, em *Tarot d'Henri* e *La Chevauchée Fantastique*. Por fim, são postos em confronto no terceiro movimento, *Souvenirs d'une Marionette*.

A seguir, traçaremos um panorama geral dos materiais organizados por Pousseur tanto em *Tarot* quando em *Souvenirs*, uma vez que o confronto com o material da *Chevauchée* (analisada acima) gera algumas reflexões e é um dos pontos principais da construção da interpretação de *Miroir de Votre Faust*.

2.3. Tarot d'Henri: acordes complexos e o reestabelecimento da consonância

De maneira geral, o material de *Tarot d'Henri*, movimento que abre *Miroir de Votre Faust*, traz acordes envolvendo intervalos dissonantes opostos a acordes montados a partir da sobreposição de terças. Isso é resultado da organização harmônica das oito páginas duplas que compõem a obra:

Parti de quatro tipos claramente distintos: um tipo diatônico opondo-se a um tipo cromático e, entre esses dois extremos, dois tipos intermediários, mas que são também, até certo ponto, opostos um ao outro. (...) Enfim, cada um dos nove grupos escritos efetivamente (além das nove janelas-módulo: terços de linha) sobre uma página dupla dada, se distinguirá de todos os outros por uma aplicação particular dos critérios (dissonante-consonante) de distribuição relativa nos registros, de agrupamentos sucessivos etc. (POUSSEUR, 2008 p. 216)³

Como descreve Pousseur, a organização do material se dá no nível da concepção das folhas duplas de *Tarot*: elas compõem, cada uma, materiais mais diatônicos e mais cromáticos que, quando imbricados, resultam num “espaço musical bastante homogêneo, apesar de sua

³ Os “nove grupos” a que se refere Pousseur são os três sistemas que compõem cada página das folhas duplas da obra. Cada sistema é composto por três grupos, somando nove por página.

grande diversidade harmônica, um espaço no qual os tipos extremamente consonantes ou dissonantes, diatônicos ou cromáticos, *soam* verdadeiramente como casos particulares de uma possibilidade geral, de uma qualidade musical com implicações sintáticas novas”. (IDEM)

É comum que Pousseur distribua esses acordes ao longo de toda a tessitura do piano, conferindo uma qualidade tímbrica variada. Vejamos a seguir alguns exemplos onde esses acordes consonantes e dissonantes aparecem, e como foram dispostos e justapostos nesta montagem de *Tarot*.

The image displays two panels of handwritten musical notation for piano. The left panel features a sequence of chords with dynamic markings *mf*, *ff*, and *mf*, and a tempo marking of 50 (solto). The right panel shows a sequence of chords with dynamic markings *mp* and *pp*, and a tempo marking of 50 (solto). Both panels include handwritten annotations and musical notation for two staves.

Figura 14: Exemplo de acordes de seis notas que envolvem intervalos dissonantes; aqui, preponderância da nona menor/segunda maior. O segundo grupo (que aparece bastante perto do primeiro, fruto da montagem) é a transposição terça maior abaixo do primeiro.

The image contains handwritten musical notation and a printed musical score. The handwritten part shows a sequence of notes with dynamics *mf*, *ff*, and *mf*, and fingerings 1/1/2/2/2. Below it are two bracketed sections labeled 1 and 2, with "6x" and "2: accel. →" written next to section 2. The printed part shows a two-staff musical score with notes and fingerings.

Figura 15 – Exemplo de acordes consonantes usados por Pousseur. Neste grupo, acordes formados por terças maiores, terças menores, quintas justas e oitavas.

Além dos acordes, também há perfis melódicos organizados a partir de intervalos consonantes. O exemplo abaixo mostra um deles; este perfil abre a montagem escolhida para a nossa interpretação da peça. As notas principais (as de maior tamanho) formam, sucessivamente, os intervalos de segunda maior, quinta justa, terça menor, sexta maior, terça maior e quinta justa:

Figura 16 – As “apojaturas” também são consonantes entre si, e devem ser tocadas “staccatissimo”.

É possível observar que nos primeiros dois exemplos o ritmo é deixado em aberto, enquanto as alturas permanecem definidas e a dinâmica, determinada, perpassa esses grupos justapostos. Já em termos de andamento, nossa montagem de *Tarot* acabou por tornar-se um *adagio*, não tendo ocorrido andamento rápido. Isso foi vantajoso na medida em que foi possível explorar em detalhe a sonoridade dos acordes propostos.

Como pode ser visto nos exemplos, os números colocados no começo de cada sistema são sugestões de compasso bastante relativas, que servem de guia para entender a proporcionalidade temporal de cada subgrupo – dessa maneira, 2 seria um compasso menor do que 4 e maior do que 1, e assim por diante, não significando, no entanto, que se trataria de um compasso especificamente quaternário.

A liberdade rítmica proporcionada neste movimento – e também no terceiro – implica algumas discussões, porque abre um leque de possibilidades de planejamento (opcional) por parte do intérprete. Levando em consideração os exemplos apresentados, o primeiro e o segundo acordes deixam totalmente em aberto o ritmo; já o perfil, traçado em colcheias, pressupõe um ritmo mais regular entre as “colcheias”, privilegiando as cabeças de nota maiores, que seriam a linha principal.

Em um primeiro momento, optei por compor os ritmos de cada subgrupo; experimentei serializar esses ritmos e “fechá-los”, de maneira a determinar a performance a partir de um planejamento. Num segundo momento, com o material já apreendido, experimentei abandonar

esse planejamento e procurar outras maneiras de direcionar o material, levando em consideração a dinâmica e deixando o ritmo livre a cada vez que tocasse. Para registro, quase todas as vezes gravei os resultados. Esse processo, de conhecimento e reconhecimento do material, foi importante para o entendimento da obra em sua estrutura.

2.4. Souvenirs d'Une Marionette: ponto e linha em confronto

Se no primeiro movimento de *Miroir* encontramos uma organização de alturas típica da prática musical dos compositores seriais no pós-guerra, em *Souvenirs d'Une Marionette* nos deparamos com algo ainda mais complexo: tanto os materiais do primeiro movimento quanto os do segundo aparecerão aqui. O intérprete, ao fazer a sobreposição das folhas duplas, pode encontrar, justapostos entre janelas abertas e escritas determinadas, temas tonais seguidos de alturas organizadas de maneira “pontilhista”, por exemplo. O intérprete é ainda desafiado a repetir de maneiras diferentes, de acordo com o que é indicado na partitura, determinado objeto sonoro, e esse objeto pode ser tanto um pedaço de um tema tonal citado no segundo movimento quanto uma figuração rápida trazida do primeiro. Abaixo, um exemplo de montagem que exemplifica esse tipo de justaposição:

The image shows a musical score for a piece titled "Souvenirs d'Une Marionette". At the top left, the tempo marking "ASSEZ LENT" is written in a large, bold font. Below it, there are dynamic markings: "p" (piano) and "ff" (fortissimo). The score consists of several staves of music, including a treble clef staff and a bass clef staff. There are various musical notations, including notes, rests, and articulation marks. A section of the score is enclosed in a rectangular box, with the word "seccato" written below it. Above the score, there are handwritten annotations in red and black ink, including "transit" and "2: tempo". There are also some boxed numbers and symbols, such as "1 / X / 2" and "1: 2: 3". The overall appearance is that of a handwritten musical manuscript with various performance instructions and annotations.

Figura 17: Um sistema de uma das folhas montadas de *Souvenirs d'Une Marionette*, terceiro movimento de *Miroir de Votre Faust*.

O contorno que aparece emoldurando o primeiro elemento no exemplo acima é uma das janelas recortadas. A montagem das folhas trouxe esse elemento, ao acaso: são figurações em

semicolcheias na mão direita e colcheias na esquerda, dentro da tonalidade de mi bemol, originárias do segundo movimento, *La Chevauchée Fantastique*.

Ao lado disso estão, primeiramente, quatro acordes a serem tocados na região médio-grave do piano e, após isso, uma figuração com outros acordes – as setas escritas na figuração indicam acelerandos e desacelerandos. Os quatro primeiros acordes têm como característica sonora principal as segundas menores; já o outro grupo é uma sucessão de acordes maiores e menores (dó maior; terça menor; sol suspenso menor, terça menor; mi maior, mi menor; dó menor, dó maior; sol suspenso menor, sol suspenso/lá bemol maior; mi menor e mi maior).

Resumidamente, essa justaposição traz dois materiais que estão unidos pela dinâmica (Pousseur indica dois *crescendos* nessa parte), pelo andamento em comum (bastante lento) e pelos intervalos. No entanto, a presença de acordes maiores e menores não garante a unidade sonora; eles estão dispostos de maneira inusitada, não cumprindo, portanto, funções tonais que os liguem ao material do segundo movimento. Além disso, não seguem a figuração em semicolcheias da citação, e nem seguem sua tessitura. Por fim, devem dialogar também com os acordes mais complexos, os de segunda menor. Essa heterogeneidade dos materiais configura um desafio importante para o intérprete neste movimento; algumas dessas questões e problemas levantados durante a construção da interpretação de *Souvenirs* serão discutidos no quarto capítulo deste texto.

Voltando à passagem do exemplo, percebemos que, além de colocar o pontilhismo serialista e a linearidade tonal em confronto direto, Pousseur também está trabalhando com a memória tanto de quem ouve quanto de quem está interpretando: as informações usadas em *Souvenirs* estão, como já foi dito, no primeiro e no segundo movimento de *Miroir*. Aparecem, aqui, transfiguradas: o trecho em mi bemol, por exemplo, vem de uma passagem rápida da *Chevauchée*; aqui, será tocado lentamente. A justaposição dos elementos diferentes também confere outro sentido para a forma.

É importante sempre ressaltar o quanto a abertura de *Miroir* contribui para a investigação de Pousseur nessa época. A mescla de fragmentos tonais e atonais, a justaposição de intervalos consonantes em figurações aperiódicas e intervalos dissonantes dispostos em acordes complexos, tudo isso ocorre a partir da montagem do último movimento de *Miroir*, e essa montagem traz em si uma complexidade para além da especulação geral a respeito da música aberta e dos questionamentos a respeito do caos e da ordem na música nova.

3. Indeterminação em música e o conceito de sobredeterminação cunhado por Pousseur

A brusca mudança de paradigma na invenção musical após a Segunda Guerra está caracterizada não apenas pelo questionamento radical de toda organização sonora, mas também a crítica da própria ideia de determinação em música. Até que ponto podemos replicar, tocando, uma partitura em seus mínimos detalhes? E, mesmo que consigamos, o que dizer das várias aberturas que podemos encontrar nessas partituras? Afinal, são essas aberturas que possibilitam interpretações musicais diferentes.

Essa investigação acaba suscitando, também, o questionamento da própria divisão de trabalho formada, historicamente, no campo musical: a separação de duas funções, compositor e intérprete, participando, no entanto, de um mesmo processo – a realização de uma obra musical. Cada vez mais apartadas uma da outra, essas duas funções voltam a encontrar um lugar comum dentro da abertura da obra musical, porque a abertura de uma partitura passa a dizer respeito também à abertura do próprio processo criativo.

A experimentação com a abertura em música se dará de pelo menos três principais maneiras: em primeiro lugar, a partir da abertura da forma, usando *móviles* (que é o caso de nosso *Miroir*), ou outras maneiras de fragmentação e disposição do material; em segundo lugar, a partir da abertura da notação musical, seja em termos de ritmo, alturas, andamentos, do uso de sinais gráficos inusitados (ou todas as anteriores juntas); em terceiro lugar, a partir da abertura do número de músicos, bem como da formação instrumental.

Duas vertentes se formaram a partir do desenvolvimento das estéticas da indeterminação – para utilizar um termo de Vera Terra (2000). A primeira, encabeçada pelo compositor John Cage (1912-1992), e uma outra, exemplificada a partir dos escritos de Pierre Boulez e Henri Pousseur.

Em linhas gerais, a principal divergência entre esses compositores se dá na própria concepção da necessidade de organização sonora nesse tipo de obra musical. Para Cage, fazia-se necessário, para a música nova, o desapego e uma ideia que, segundo ele, seria um resquício de tradição ocidental a ser superado. Em uma crítica à *Klavierstück XI*, de Stockhausen, Cage aponta ser ineficaz a abertura da forma nessa peça porque, segundo ele, os aspectos determinados não confeririam o ineditismo necessário a toda performance dessa obra:

The indeterminate aspects of the composition of the *Klaviertück XI* do not remove the work in its performance from the body of European musical conventions. And yet the

purpose of indeterminacy would seem to be to bring about an unforeseen situation. (CAGE, 1961 p. 36)

Isso demonstra parte do pensamento de Cage a respeito da indeterminação em música. O “abandono progressivo das ideias de ordem nos métodos de criação artística (...) desde os métodos de composição até a atuação do intérprete” (TERRA, 2000 p. 18) proporcionaria, aparentemente, não só a superação dos métodos e tradições próprios do ocidente, mas também a própria superação do campo delimitado de escolhas do compositor – em termos mais específicos, a superação da *intencionalidade* do compositor.

[A poética de Cage] se construirá no sentido oposto, em direção à não-intencionalidade, de modo a liberar os sons de seus gostos pessoais e a tratá-los em suas qualidades especificamente sonoras. Ao ser indagado sobre o propósito da música experimental, Cage (1974) responde: “Nenhum propósito. Sons”. (TERRA, 2000 p. 33)

Em suma, usando as palavras de Cage, as “ideias de ordem, sentimentos pessoais (...) simplesmente sugerem a presença de um homem, e não a presença de sons” (CAGE, 1961 p. 37). Ao dar lugar ao caos, ou seja, à não-intencionalidade, o compositor procura a supressão da noção de obra como uma organização pré-determinada dos sons em favor de uma não-intencionalidade própria do caos do universo, onde os sons seriam como que libertados de amarras próprias da tradição.

Pousseur opõe-se a essa concepção de maneira radical. O projeto artístico de Pousseur trata justamente de compreender a tradição musical como um processo histórico indissociável da vivência humana; trata-se da mesma postura dialética que gerou as críticas ao próprio serialismo que, a partir de um momento de *tabula rasa*, negou toda a tradição anterior em favor de uma total renovação da prática musical. “A presença de um homem”, do ser humano, da qual fala Cage, é, para Pousseur, a razão mesma da manifestação da cultura, que não pode deixar de ser o testemunho da expressão de sujeitos históricos. A respeito desse abandono total do “eu” em favor da presença apenas dos “sons” proposto por Cage, diz Pousseur que

(...) colocando-se deliberadamente para fora da “cultura” (ou seja, não mais em movimento de retorno a qualquer espontaneidade utópica “natural”, mas colocando-se simplesmente na *proibição*, não da cultura burguesa, mas de toda possibilidade de uma cultura progressiva), Cage e seus amigos se privam de possuir, ou até mesmo de *procurar* uma solução (...) para os problemas da sociedade contemporânea. (POUSSEUR, 1970 p. 55-56)⁴

⁴ “(...) *en se plaçant délibérément en dehors de la “culture” (c’est-à-dire non pas en retournant à quelque utopique spontanéité “naturelle”, mais en se mettant simplement au ban, non tellement de la culture bourgeoise que de toute possibilité de culture progressive), Cage et ses amis se privent du pouvoir, même de chercher une solution (...) aux problèmes de la société contemporaine.* “

Vemos, portanto, que Pousseur tinha uma concepção diferente do uso do acaso em música. Para ele, era necessário entender essa nova variável dentro do contexto da investigação já corrente da música experimental. Isso implica, evidentemente, uma postura crítica a respeito desse assunto. Não há, portanto, por parte de Pousseur, um abandono da subjetividade, nem a admissão de sons dissociados da criação a partir do caos. A pesquisa de Pousseur é totalmente intencional. Para ele, o acaso não é caos *em detrimento* da ordem; é, na verdade, o *entrelace* desses dois elos de significação: de um lado, a imprevisibilidade e o acaso; de outro, a criação ativa, intencional.

3.1. A sobredeterminação: uma postura dialética entre caos e ordem

A questão do uso do acaso em música foi objeto de profunda reflexão de Henri Pousseur. O texto-chave para o entendimento do compositor a esse respeito está em *La série et les dés* [A Série e os Dados], um conjunto de seis textos introdutórios destinado aos participantes do curso “A questão do acaso na música nova”, ocorrido em Bruxelas em 1965, cujo conteúdo Pousseur levou também até a Universidade de Buffalo entre 1966 e 1968.

Nestes seis textos Pousseur desenvolve um conceito a partir do qual ele procuraria transcender as concepções de determinação e indeterminação, de caos e ordem. Este conceito, chamado por ele de sobredeterminação, traz à luz o fato de que o próprio ato da composição, ainda dotado de muitos elementos do acaso, não por isso deixa de trazer, em alguma medida, elementos de determinação. Dentro do processo criativo, a ideia de sobredeterminação trata de, a partir da abertura da forma e da manipulação de “abertura” e “fechamento” de alguns elementos da composição, controlar o próprio acaso:

[...] o acaso pode conduzir a desenvolvimentos diametralmente opostos: de um lado aos fenômenos de nivelamento, de massificação, onde reinará apenas *a lei dos grandes números* e onde se estabelecerá uma gravidade sem volta; de outro lado, na medida em que for aproveitado de maneira suficientemente *orgânica*, à abertura de *campos de indeterminação* onde poderão se exercer as *iniciativas intencionais*. (POUSSEUR, 1970 p. 35)⁵

⁵ “(...) *le hasard peut conduire à des développements diamétralement opposés: soit d’un côté à des phénomènes de nivellement, de massification dans lesquels ne régnera plus que la loi des grands nombres et où s’établira une pesanteur sans rémission; soit d’autre part, dans la mesure où il en sera tiré parti d’une manière suffisamment organique, à l’ouverture de champs d’indétermination où pourront s’exercer des initiatives intentionnelles.*”

É essa “abertura de campos de indeterminação”, escolha consciente do compositor a partir de uma “iniciativa intencional”, que encontramos explicitada no primeiro e no terceiro movimentos de *Miroir de Votre Faust*.

Uma análise prévia de *Tarot d'Henri e Souvernirs d'une Marionette* (que fizemos no decurso deste trabalho), torna evidente a coexistência de acaso e determinação dentro de um mesmo campo. Recapitulemos alguns desses elementos: a montagem das folhas é livre, mas a diagramação delas, não; o intérprete tem diante de si uma temporalidade mais flexível, mas as alturas estão bem determinadas; o final e o começo incluem o acaso da montagem, mas aqui a dinâmica será determinada (como vimos em alguns exemplos, começar em *pianíssimo* e terminar em *fortíssimo* etc) e propõem uma temporalidade específica (uma fermata cada vez mais longa ou cada vez mais curta entre um e outro subgrupo de escolha). É precisamente esse jogo entre acaso e determinação que Henri Pousseur chama de *sobredeterminação*. Como analisa Vera Terra:

Uma análise da noção de *sobredeterminação* revela que ela se inscreve em uma perspectiva dialética, na qual a dualidade entre ordem e desordem (noção que inclui o acaso) é superada em um nível que ultrapassa essas categorias e as sintetiza. (...) Preserva-se a noção de obra, conferindo-lhe, porém, mobilidade; preserva-se a figura do autor, porém ampliando o âmbito das decisões composicionais. (TERRA, 2000 p.47)

A autora ressalta o caráter dialético do pensamento de Pousseur a compreensão da contradição entre as categorias é o que o compositor busca tanto no desenvolvimento dos textos de *A Série e os Dados* quanto em *Miroir de Votre Faust*. No entanto, esse caráter dialético não se encerra apenas na tentativa de transcendência das categorias de indeterminação e determinação, mas também no traçar de um novo caminho que não fosse simplesmente negar a tradição, como aconteceu em larga medida entre os compositores do serialismo.

Como dissemos anteriormente, pensar a abertura da forma no século XX implica trazer, além da crítica estética, a crítica da determinação total no âmbito da criação musical. Pousseur coloca essa problemática em jogo em alguns de seus textos. Em *A questão da ordem na música nova*, por exemplo, ele defende que a total determinação de todos os parâmetros, técnica proposta nos anos 50 a partir do serialismo integral, gera nada mais do que a ininteligibilidade dessas determinações: a não-repetição torna-se unidade na escuta; a total determinação acaba soando como indeterminada, aleatória.

O paradoxo segue: o mesmo se dá a partir do controle rígido da notação musical em relação a *performance*. A intenção do compositor, dada ao pé da letra na partitura, torna

impossível a sua realização, uma vez que o tempo da composição não é o mesmo tempo da *performance*. A *performance* pressupõe acaso porque acontece no presente, dentro de condições específicas cujos elementos são, pelo menos em parte, incontroláveis. O mesmo ocorre com ato de criar, mas nesse caso a música encontra-se em outro estado, distendida no tempo e aplicada no papel: a estaticidade das informações da partitura nem sempre condiz com a dinâmica do ato de tocar.

A abertura da forma chega, com isso (e talvez também por isso), como uma reação a essa postura cada vez mais detalhista, trazendo, de seu lado, um outro caminho para a busca de novas linguagens, novas organizações sonoras. Como vimos, tratou-se de um período de experimentação a partir do qual diversos compositores trouxeram suas soluções, suas respostas.

Para Pousseur, as operações de acaso não são ferramentas por meio das quais se manifesta o indeterminado e, portanto, qualquer força universal inescrutável; não é, tampouco, uma suposta supressão da subjetividade em favor de uma pretensa apreensão maior do mundo. Para Pousseur, o acaso deve ser, assim como todo processo histórico, objeto de crítica. O surgimento da sobredeterminação para dentro do processo criativo de Pousseur significa, portanto, essa postura; ainda citando Terra, na sobredeterminação “preserva-se a figura do autor, porém ampliando o âmbito das decisões composicionais” (idem).

De outro lado, a sobredeterminação *é um processo: é o movimento* de superação entre ordem e caos. Talvez seja por isso que percebamos a escuta de *Miroir de Votre Faust*, em especial seu terceiro movimento, *Souvenirs d'Une Marionette*, como uma tensão nunca resolvida entre materiais em confronto⁶. Em *Miroir*, Pousseur estrutura um campo no qual esse confronto pode acontecer.

Para além dos problemas exclusivamente estéticos e interpretativos, também podemos estender a postura dialética proposta por Pousseur para a colaboração entre compositores e intérpretes como um processo a partir do qual a criação coletiva torna-se testemunho da intersubjetividade própria do espírito de um tempo. Diz ele:

O compositor moderno, mais do que qualquer outro (mas ele se aproxima mais do artesão medieval) sabe que é um *artista experimental*, sabe que está (com todos os seus conhecimentos e seu *métier*) em busca de coisas que ele não prevê a não ser vagamente. [...] Ele sabe, então, que o resultado estará longe de ser exclusivamente *sua* obra, que ele é *agente* de uma entidade que se busca e onde a natureza é

⁶ Essa observação deriva da escuta resultada da execução de *Miroir de Votre Faust*, que foi um dos braços desta pesquisa. A interpretação foi gravada e encontra-se disponível no YouTube.

essencialmente *transubjetiva* (o que não significa não subjetiva, porque o sujeito tem, os sujeitos *têm* um papel indispensável a cumprir). (POUSSEUR, 1970 p.57)⁷

Além disso, a comparação que Pousseur faz entre o compositor moderno e o artesão medieval aponta para o fato de que a abertura da forma no contexto da música do século XX pode implicar, além da experimentação e da pesquisa, no esvanecimento da cisão intérprete/compositor desenvolvida entre os séculos XVIII e XIX, tornando-os mais próximos, por essa razão, dos músicos do passado, aqueles que tinham em suas práticas a improvisação e a experimentação, justamente por estarem diante de uma linguagem ainda não sistematizada.

Essa pluralidade de significações que pode ser inferida a partir de um termo é testemunho de como o pensamento de Pousseur sempre procura abranger o máximo possível de campos, não se resumindo apenas ao aspecto técnico ou estético da música. Ao passo que o desvelamento do conceito de sobredeterminação traz um melhor entendimento das intenções de Pousseur para *Miroir de Votre Faust*, também levanta questionamentos importantes do ponto de vista da interpretação musical. Como transpor esse conceito o melhor possível para dentro da execução desta obra?

⁷ “Certes, le compositeur moderne, plus que tout autre (mais il semble plus proche en cela de l’artisan médiéval) sait qu’il est un artiste expérimental, qu’il est (avec toutes ses connaissances et tout son métier) à la recherche de choses qu’il ne prévoit parfois que très vaguement. [...] Il sait donc que le résultat sera loin d’être exclusivement son oeuvre, qu’il est en quelque sorte l’agent d’une entité qui se cherche et dont la nature est essentiellement transsubjective (ce qui ne signifie point non subjective, car le sujet a, les sujets ont un rôle indispensable à y jouer).”

4. A experiência interpretativa em *Miroir de Votre Faust*: investigações, problemas e soluções encontradas

Construir a interpretação de *Miroir de Votre Faust* demanda uma preparação técnica em muitos aspectos diferente da praticada no repertório tradicional. A interpretação do repertório contemporâneo demanda uma postura mais ativa do intérprete na resolução de problemas, e em nosso caso isso será essencial, porque há a participação do intérprete em diversas etapas da composição da obra, o que o convida a novas estratégias e uma nova postura em relação a seu instrumento e também a sua própria concepção estético-musical. Como salienta Rink,

Studying music of this “experimental” kind (...) forces one to rethink one’s approach to learning and practice. (...) One begins to see “technique” in a more creative light: rather than applying standard formulae, playing contemporary music encourages one to seek the solution that works, no matter how unorthodox. (RINK, 2002 p.141)

No entanto, isso não significa que a experiência de resolução dos problemas técnicos comuns ao repertório tradicional seja dispensável, e podemos ver isso explicitamente em *Miroir*: levemos em consideração o segundo movimento, *La Chevauchée Fantastique*, que traz vários desafios técnicos; é um movimento que demanda um conhecimento objetivo do repertório e da história da música.

Miroir de Votre Faust é uma peça que também traz experimentações com a forma aberta a partir de seu primeiro e terceiro movimentos (*Tarot d’Henri e Souvenirs d’une Marionette*) – isto discutimos em profundidade neste trabalho. Apesar de serem aspectos próprios da pesquisa de Henri Pousseur (e também testemunho de sua ideia de sobredeterminação), a obra traz em sua estrutura alguns elementos similares a obras contemporâneas a ela. Isso pode ser constatado a partir de uma breve comparação (novamente, do ponto de vista interpretativo) entre *Miroir* e a *Klavierstück XI*, de Karlheinz Stockhausen, cujo estudo pode ser encontrado no trabalho do pianista e pesquisador Alexandre Zamith (2010).

Em primeiro lugar, ambas têm suas formas abertas e são estruturadas a partir de grupos que podem ser estudados separadamente. Essa estrutura fragmentada cria um desafio: a busca pela fluência entre esses grupos, o que fica a cargo do intérprete a partir da permutação entre eles (no caso da *Klavierstück*) e a partir da montagem (no caso de *Miroir*, que, como vimos durante este trabalho, tem uma diagramação pré-estabelecida). Isso implica algumas estratégias de estudo técnico que podem ser frutíferas para ambas as peças. Por fim, outro ponto técnico importante que une *Miroir* e a *Klavierstück XI* é a sua memorização: ao mesmo tempo que as

peças não podem ser lidas à primeira vista, tampouco são possíveis de serem totalmente memorizadas (se levarmos em conta as inúmeras permutações possíveis entre os grupos).⁸

Para descrever e discutir a nossa construção da interpretação de *Miroir*, vamos primeiramente partir desses pontos em comum, de maneira a expor não só a nossa experiência com a peça de Pousseur, mas também para salientar esses pontos que ligam a prática de *Miroir* a outras obras do mesmo repertório, exercício que pode servir como intercâmbio de ideias acerca de uma mesma busca: a construção da interpretação, da performance de uma peça formalmente aberta de estética contemporânea. Por fim, faremos algumas considerações a respeito do estudo de *La Chevauchée Fantastique*; apesar de ter sua forma fechada, este movimento suscita algumas questões especiais porque abarca, de maneira fantástica e rapsódica, várias estéticas, que vão desde o período Clássico até o século XX. Isso significa que, neste movimento, estão condensadas quase todas as dificuldades técnicas pianísticas contidas em todo o repertório (ainda que de maneira geral).

Estabeleçamos, de início, algumas etapas que nos guiarão nessa discussão:

1. Faremos considerações sobre a montagem do primeiro e do terceiro movimento de *Miroir de Votre Faust*;
2. Discutiremos o estudo técnico destes movimentos: ordenação dos grupos, a criação rítmica, as possibilidades de leitura;
3. Faremos algumas considerações a respeito de fraseologias possíveis na busca da união (ou não?) entre os grupos, partindo de nossa experiência e pesquisa;
4. Faremos considerações sobre a interpretação de *La Chevauchée Fantastique* e seu diálogo com o repertório pianístico.

4.1. Planos possíveis para uma montagem de *Tarot d'Henri* e *Souvenirs d'une Marionette*

Ainda que *Miroir* e *Klavierstück XI* sejam organizadas a partir de grupos de material sonoro, há uma diferença importante na montagem: se na *Klavierstück* os diversos grupos devem ser permutados livremente pelo intérprete – o que permite ao pianista isolar cada grupo para fins de estudo (ZAMITH, 2010 p. 126) -, em *Miroir* há uma diagramação prévia dada pelas folhas duplas e suas janelas recortadas, como apresentamos resumidamente no primeiro capítulo deste

⁸ As considerações acerca das resoluções de problemas técnicos da *Klavierstück XI* citadas aqui estão em ZAMITH, 2010 ps.119-149.

trabalho. A dimensão das folhas duplas é a de uma folha A3 (aproximadamente), com informações tanto na frente quanto no verso. Essas folhas devem ser dobradas ao meio (a direção da dobradura é livre); suas metades trazem, cada uma, três sistemas nos quais os grupos são dispostos graficamente. É a partir do encaixe de uma folha na outra, ou na sobreposição de duas folhas, que a montagem se dará. E é a partir dessa montagem que o intérprete saberá a ordem dos grupos a serem tocados (essa indicação é encontrada no topo de cada sistema).

A tabela abaixo apresenta um resumo dessas instruções de montagem. Aqui estão esquematizadas as quantidades de folhas duplas com janelas e sem janelas que formam *Tarot d'Henri* e *Souvenirs d'une Marionette*, bem como as especificações mais importantes de seus esquemas de montagem.

Movimento	n° de folhas duplas com janelas	n° de folhas duplas sem janelas	especificações	observações da montagem
Tarot d'Henri	4	2	folhas com janelas devem ser imbricadas a gosto; as sem janelas servem como capa	não é obrigatório usar todas as folhas
Souvenirs d'une Marionette	4	3	duas folhas com janelas devem ser encaixadas em uma folha sem janelas	enquanto que para cada duas com janelas entrará uma sem janelas, a terceira folha servirá como capa

As especificações são escritas por Pousseur nas bulas que acompanham os dois movimentos. Isso posto, pode-se perceber que a montagem de *Tarot* é mais livre do que a de *Souvenirs*, porque permite que o intérprete monte uma versão mais abreviada deste movimento – ao não usar todas as folhas -, e também possibilita uma combinatória maior na montagem das folhas com janelas.

Já em *Souvenirs*, Pousseur pede que duas folhas com janelas sejam encaixadas em uma sem janelas, de maneira que duas folhas com janelas “servem” ambas a outra sem janelas. Com isso, uma folha sem janelas fica “solta”, e serve como capa, ou seja, é onde a montagem principal é “ensanduichada”, por assim dizer. Para melhorar um pouco mais nossa descrição, vejamos abaixo como essas folhas podem ser organizadas, no caso específico de cada movimento⁹:

⁹ Os desenhos dos esquemas foram recortados das bulas que acompanham ambos os movimentos.

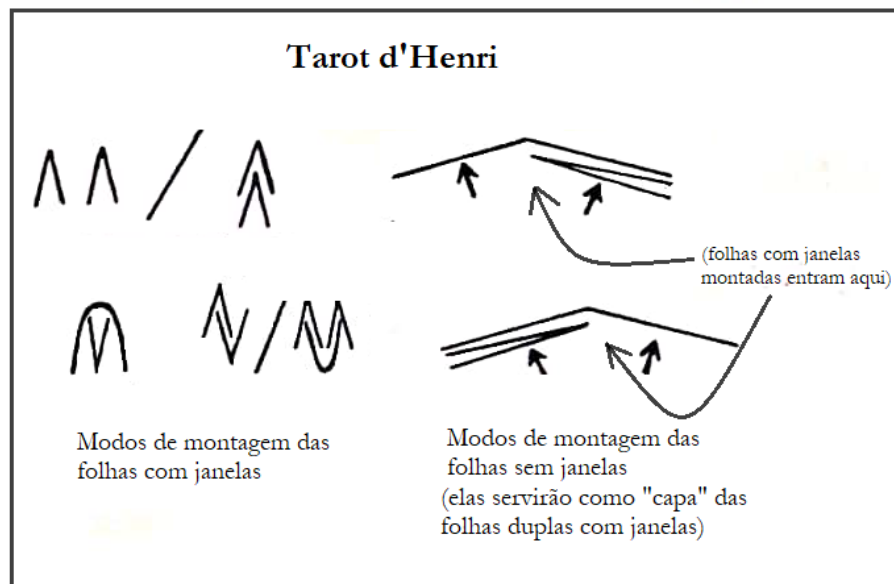


Figura 18 - Disposições possíveis das folhas com janelas em Tarot d'Henri; as proposições são de Pousseur.

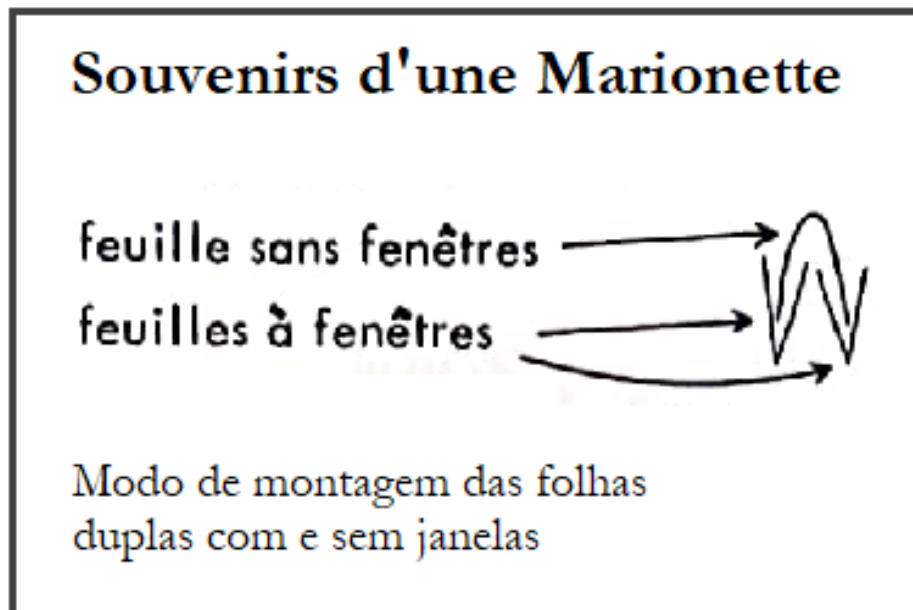


Figura 19: disposição das folhas em Souvenirs d'une Marionette: uma montagem com um grau de determinação maior.

Apesar da grande quantidade de folhas disponibilizadas nesses dois movimentos, os materiais são selecionados e se repetem (mais um elemento importante da sobredeterminação aplicada a esta obra, porque os materiais aqui estão cuidadosamente selecionados pelo compositor). Onde estão essas repetições? Em primeiro lugar, as folhas duplas com janelas de

Tarot são *idênticas* às de *Souvenirs*, mais um fato que confere ao terceiro movimento o caráter de “revisita”, quase que de reexposição do primeiro. Algo similar ocorre com as folhas duplas sem janelas, que também trazem repetições; a única diferença, aqui, é que as folhas sem janelas de *Souvenirs* trazem também o material do segundo movimento, *La Chevauchée Fantastique*, enquanto que esse material fica ausente em *Tarot* (o que é óbvio, porque trata-se do primeiro movimento da obra).

Há algumas estratégias possíveis que o intérprete pode adotar nesse primeiro reconhecimento do primeiro e do terceiro movimentos. Pode-se, por exemplo, estudar a informação contida nos grupos antes mesmo da montagem; esse conhecimento prévio pode possibilitar um encaixe mais planejado das folhas. Outra estratégia possível é efetuar várias montagens, numa leitura ainda superficial, de maneira a entender a dinâmica da leitura, a proposta discursiva etc, possibilitando uma escolha mais consciente de qual montagem usar; por fim, pode-se simplesmente efetuar a montagem e iniciar o estudo dos grupos, o que é uma maneira de fixar, de início, esse aspecto para então aprofundar o estudo do material propriamente dito (que é numeroso e bastante complexo).

No nosso caso, escolhemos fazer uma montagem fixa, de maneira a entender as outras estruturas que são engendradas a partir disso, o que demanda um estudo específico, já que a ordem dos grupos, aqui, passa a ser determinada pela montagem.

4.2.Familiarizando-se com o material

A partir do estudo de *Tarot d’Henri* e *La Chevauchée Fantastique*, o intérprete já terá muita familiaridade com o material de *Souvenirs d’une Marionette*. uma vez que este terceiro movimento é uma “coletânea” dos materiais dos outros dois – e, também uma reexposição da própria forma aberta proposta em *Tarot*. Dessa maneira, o próprio processo de leitura de *Miroir* constitui um método próprio, porque os três movimentos estão intimamente entrelaçados, tanto por sua leitura (as folhas com janelas/folhas sem janelas) quanto por seu material.

Dito isso, reproduzamos aqui uma folha dupla escaneada a partir de nossa montagem de *Tarot d’Henri* para lembrar a disposição desses grupos e as maneiras de ordená-los. A primeira figura corresponde à folha inteira, e a segunda traz um dos sistemas contidos nessa folha (em detalhe):

The image shows two pages of a musical score for piano. The left page contains three systems of music with various dynamic markings (mf, ff, mp) and handwritten annotations in blue ink, including circled 'X' marks and arrows. The right page is titled 'ASSEZ LENT 75' and contains three systems of music with similar dynamic markings and annotations. At the bottom of the right page, there is a small text box: 'poussez au bout de votre fouet / le sacral d'essai'.

Figura 20

This image shows a musical score with two systems. The first system has a circled 'X' and a bracketed subgroup with a '1' above it. The second system has a bracketed subgroup with a '1' above it. The score includes dynamic markings (mp, pp) and first-repetition markings [1:].

Figura 21

Os colchetes, localizados acima do sistema, correspondem à ordem na qual os subgrupos devem ser tocados. Essa disposição, portanto, foi executada da seguinte maneira: começamos pelo primeiro subgrupo, tocando o trecho especificado por [1:], o que significa a primeira repetição; após isso, escolhemos o segundo subgrupo do próximo grupo (como indica a seta traçada à lápis), tocando assim a primeira repetição deste grupo, indicada por [1:]. Após isso, tocamos o segundo subgrupo deste colchete, seguindo a delimitação de sua primeira repetição [1:].

Os próximos dois subgrupos não possuem essas instruções: isso significa que a ordem deve ser seguida normalmente, da direita para a esquerda. Porém, isso implica que um dos subgrupos seja tocado novamente (aquele que escolhemos anteriormente); nesse caso, Pousseur indica que seja tocada a segunda repetição, delimitada por [2:] – as repetições servem justamente a esse propósito, para que não sejam sempre tocadas na íntegra. Isso confere mais variedade à repetição do subgrupo. Pousseur inclusive sugere que o intérprete mude as articulações, o uso do pedal etc.

Por fim, o terceiro colchete tem a mesma ordem do primeiro, nesse caso; indica que se toque o primeiro subgrupo, depois um outro subgrupo localizado à esquerda (o “X” com a seta para a esquerda) e, após isso, o segundo subgrupo. Novamente, isso implicará uma revisita a um dos subgrupos, de maneira que executamos a segunda repetição, indicada por [2:].

Podemos perceber, a partir desse exemplo, como a ordem da leitura é peculiar. Exige que o intérprete saia do conforto da leitura comum, da esquerda para a direita, e aplique-a de maneira inversa, ou até mesmo pulando grupos e depois voltando. Por essa razão, consideramos mais vantajoso, em primeiro lugar, fixar essa ordem (escolhendo previamente, inclusive, os subgrupos deixados em aberto pelas letras “X”), para depois então estudar os grupos.

Uma vez definida a ordem da leitura e quais repetições tocar, passa-se ao conhecimento do material ao piano. Uma estratégia frutífera é, em um primeiro momento, entender a ordem das alturas sem ainda preocupar-se com as durações (ZAMITH, 2010 p. 134), usando essa etapa de estudo para planejar o dedilhado, levando em consideração a direção de um grupo a outro, e também já para familiarizar-se com a ordem da leitura.

4.3. Ritmo

Pousseur deixa em aberto a maioria dos ritmos em *Tarot* e *Souvenirs*, salvo pelos trechos retirados da *Chevauchée*, onde as figurações são preservadas. No exemplo acima podemos encontrar duas figurações muito usadas nessa peça: uma que define um tempo igual para cada nota (levando em consideração o andamento), que é a das colcheias; e outra aberta, onde há apenas as cabeças de nota distribuídas nos subgrupos.

Isso não significa que a temporalidade de cada subgrupo esteja totalmente a cargo do intérprete, porque Pousseur, apesar de escrever apenas as alturas, sugere uma espécie de compasso para cada um deles. Esses compassos estão escritos no meio do sistema, e sugerem

uma proporção: vão de 1 a 4, passando por duas gradações mais sutis (1+ e 2+). São indicações bastante flexíveis¹⁰, mas que fornecem ao intérprete uma estrutura temporal dentro de cada subgrupo, estrutura a partir da qual ele pode criar as direções rítmicas a gosto. Há casos nos quais essa proporção é absolutamente evidente: vê-se no segundo grupo do exemplo dois perfis, um com oito notas e outro com quatro, nos quais os compassos sugeridos por Pousseur são, respectivamente, 2+ e 1+. Por outro lado, há casos nos quais apenas um acorde está disposto num subgrupo marcado por um compasso “4”. Isso sugere uma distensão temporal que deve ser entendida pelo intérprete, não podendo ele, nesse caso, tratar o acorde como uma figura rápida.

É perfeitamente possível, para fins de estudo ou de planejamento da peça, definir compassos para cada subgrupo. Em nossa primeira montagem de *Miroir* experimentamos essa estratégia, buscando variedade rítmica por meio da organização em quíalteras combinadas com ritmos mais simples, ou ainda pensando em pequenas pausas entre as notas dos perfis. Também experimentamos serializar o ritmo nos casos em que havia mais repetições. Nessa última montagem, por outro lado, decidimos deixar o ritmo mais aberto, dentro das proporções. O conhecimento prévio da peça – por meio da performance e do primeiro estudo – proporcionou essa maior liberdade no momento da execução.

Para sistematizar, de alguma maneira, esse lado mais imprevisível do estudo, gravamos várias vezes cada folha dupla após chegar numa concepção mais ou menos formada de cada uma delas. Isso abriu espaço para muitas outras ideias em relação a articulação, o uso do pedal, o uso de pausas, bem como a própria concepção fraseológica da peça.

4.4. A construção fraseológica de *Tarot e Souvenirs*

A condição das frases de *Tarot d’Henri* e *Souvenirs d’une Marionette* depende, em alguma medida, do acaso. No entanto, lembremos que os colchetes, que dão a ordem dos subgrupos, bem como as dinâmicas, estão registradas nas folhas com janelas. Elas têm uma ordem pré-estabelecida por Pousseur. Cabe ao intérprete concatenar o que aparece nas janelas levando em consideração essas instruções.

¹⁰ Termo usado por Pousseur, citado a partir da bula de ambos os movimentos.

A proposta de uma direcionalidade fraseológica frustrada (levando em consideração uma concepção tradicional deste termo) a partir da permutação dos subgrupos é uma recorrência especialmente em *Souvenirs d'une Marionette*. Isso está previsto, como aponta Pousseur:

Nos *Souvenirs d'une Marionette* (...) realiza-se um espaço sintético de nível superior pelo fato de que o espaço do *Tarot* é então confrontado a um espaço onde vigoram outras regras de articulação, uma vez que agora, nas janelas do *Tarot*, aparecem os fragmentos de *La Chevauchée Fantastique* [...] Os recortes, desmembramentos e outras amputações que as janelas e suas prescrições combinatórias efetuam sobre essas citações ou pastiches provocam certo rompimento de sua forte coerência, o que lhes permitirá, permanecendo todavia mais ou menos identificáveis e preservando as vantagens dessa identificação possível, conjugar-se de maneira mais fácil e orgânica com os materiais do *Tarot*. (POUSSEUR, 2008 p. 218)

Comentemos um exemplo disso:

The image shows a handwritten musical score for a system from *Souvenirs d'une Marionette*. It consists of several staves. The top staff has tempo markings '3/4' and '2' with dynamic markings 'pp', 'f', and 'pp'. There are handwritten notes like 'Subito' and 'rit.'. Below the staves, there are performance instructions: '1: 2 mani m. d. sola', '2: m. s. sola 2 mani', and 'Ped.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 22: um sistema (montado) de *Souvenirs d'une Marionette*.

Cada grande grupo traz um material similar. Primeiro, um trecho de *La Chevauchée Fantastique*, no qual há acordes aumentados; após isso, uma sucessão de acordes maiores organizados em terças e oitavas; por último (fora dos colchetes e, portanto, tocado após a permutação dos subgrupos anteriores), acordes aumentados alternados com acordes organizados em terças, quintas e segundas maiores.

Vê-se que, harmonicamente, trata-se de uma estrutura coesa (os acordes da citação da *Chevauchée*, si bemol-ré-fá sustenido, é o mesmo que aparece no terceiro grupo!). No entanto, a organização da ordem e da dinâmica desses subgrupos não auxilia na perpetuação de apenas uma direção fraseológica. Em primeiro lugar, Pousseur permuta os subgrupos (1/3/4/2) com a clara intenção de que eles se misturem de alguma maneira – o que anima a possibilidade de “conjugação fácil e orgânica” entre os materiais de que fala o compositor; em segundo lugar, a indicação de dinâmica supõe *pianíssimos* súbitos, com um crescendo entre os subgrupos 3 e 4.

Dessa maneira, a citação da *Chevauchée* (pequeno *crescendo* no subgrupo 1) é *interrompida* pela sucessão de acordes (novo *crescendo*, entre subgrupos 3 e 4), para então depois ser *completada* (*pianíssimo* súbito).

A partir dessa disposição, e levando em consideração os apontamentos de Pousseur a respeito de *Miroir* e de suas intenções a respeito de sua organização, podemos pensar em pelo menos três escolhas principais para a estruturação desse trecho: uma delas seria copiar o ritmo da citação para os acordes de ritmo aberto, de maneira a *elidir* os subgrupos a partir da repetição. Outra escolha seria admitir a *interrupção* e tratar as sucessões de acordes como uma espécie de parênteses, o que conferiria aos subgrupos caráter de *objetos* dispostos no tempo a partir de *cesuras*. Uma terceira escolha seria *textural*, ou seja, trataria de considerar as sucessões de acordes como *sobreposições* da citação, principalmente a partir do uso do pedal do piano. Essas três possibilidades foram experimentadas.

A decisão sobre como tratar as permutações do material é muito importante porque firma, principalmente no caso de *Souvenirs d'une Marionette*, uma concepção não só estrutural da peça, mas também estética e histórica. No caso do exemplo, o principal desafio a ser superado do ponto de vista fraseológico é a citação: um trecho enxertado numa estrutura aberta, dotado de sentido próprio (porque tradicional), permutado entre harmonias destituídas de tratamento motivico e tonal. *Imitar* a citação aplicando o ritmo a seus vizinhos consonantes é conformar a abertura da forma à tradição. *Cesurar* a citação, admitindo-a como interrompida, é apartá-la não só da frase, mas também do restante do material; *elidir* a citação texturalmente é sobrepor dois tempos históricos. Neste último caso, as voltas da citação (suas recorrências ao longo da peça, suas repetições) aparecem como memórias (*souvenirs*) não só do segundo movimento, mas da história da música. Espécies de fantasmas que trespassam as paredes da estrutura. A experimentação com o pedal em trechos como esse trazem essa impressão: um eco.

A tomada de partido, aqui, não implica generalização e não pretende ser prescritiva. Não recomendamos aplicar apenas uma dessas escolhas na peça inteira. É necessário, no entanto, uma consciência afiada durante todo o processo criativo. O caso do exemplo, apesar de acontecer bastante, não é o único. Há momentos em que a dinâmica, combinada à montagem, sugere cesura:

The image shows handwritten musical notation for a piece titled 'Souvenirs'. At the top, there is a dynamic marking 'ff' followed by a horizontal line, then 'p' followed by another horizontal line, and finally 'ff' followed by a third horizontal line. The word 'subito' is written below the first 'ff'. Above this, the numbers '2 / 1 / 2' are written, with a large bracket underneath them. Below the dynamics, there are two lines of lyrics: '1: pas les ()' and '2: seulement les ()'. The musical score consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff has a 5:6 ratio written above it. The bass staff has a 2+ and a 4 written below it. The notation includes various notes, rests, and phrasing marks like slurs and ties.

Figura 23: da montagem de *Souvenirs*.

Acima, vemos que a fragmentação é sugerida dentro do segundo subgrupo. Além disso, a permutação traz dinâmicas contrastantes. Vale ressaltar aqui também o quão anti-intuitiva pode ser a sugestão de direcionalidade: uma linha cromática ascendente, aqui, deve ser tocada inteiramente *piano*; dentro da *Chevauchée* (e tradicionalmente), no entanto, a mesma figura pede um *crescendo*.

4.5. *La Chevauchée Fantastique*: uma história (também) da interpretação pianística

Como discutimos brevemente no primeiro capítulo deste trabalho, *La Chevauchée Fantastique*, segundo movimento de *Miroir de Votre Faust*, é um pastiche de vários momentos da história da música, que perpassam “citações verdadeiras ou simuladas de música romântica (de Beethoven a Schoenberg)” (POUSSEUR, 2018 p. 218). O movimento integrava a cena E2 da ópera *Votre Faust*, na qual o piano aparece como fundo de um espetáculo de marionetes.

Essa evolução da tonalidade em direção à atonalidade implica também representar o desenvolvimento da história da música do ponto de vista interpretativo. Podemos responder a esses diferentes estilos usando modos de ataque, articulações e agógica condizentes com cada um desses estilos. Uma maneira interessante de representar esse desenvolvimento é, também, levar em consideração o controle gradual das possibilidades do piano moderno.

Pode ser interessante explorar um timbre menos ressonante, com uso discreto do pedal, na primeira parte deste movimento, por exemplo. As figurações em baixo de Alberti podem auxiliar nisso, porque sua própria morfologia sugere a sustentação da harmonia sem o pedal (para isso, uma estratégia comum é apoiar sempre os tempos fortes, sustentando a primeira colcheia sem soltá-la, para efeito de ressonância). Por volta do compasso 76, onde há mudança de andamento (semínima a 168), Pousseur passa a indicar o uso do pedal, o que é intuitivo por causa do baixos em si bemol que começam a aparecer durante a modulação nesse trecho.

A única pausa entre estilos na *Chevauchée* ocorre entre a transformação de mi bemol maior para mi aumentado e o começo da citação de *Tristão e Isolda*, que começa no compasso 104. Esse é um momento bastante importante do movimento, não apenas pela suspensão da atividade (o que é, para a escuta, bastante impressionante dado o adensamento do material harmônico até essa passagem), mas também pela própria entrada da citação, que é literal e deliberadamente exposta, quase que destacada momentaneamente do resto do movimento.

Durante o desenvolvimento da citação wagneriana em direção à reafirmação do intervalo aumentado, vale o uso da distensão temporal típica da interpretação romântica (tão típica quanto as figurações usadas por Pousseur) e exploração tímbrica e dinâmica total do instrumento, uma vez que essa passagem leva ao ponto culminante do adensamento do material (compasso 127),

ao paroxismo da tonalidade principalmente representado, nesse momento, pela transfiguração da citação de *Tristão e Isolda*, ocorrida um pouco antes, no compasso 124.

Na última parte, na qual há um arrefecimento da atividade e alguma intensificação da complexidade rítmica (é a primeira vez que tercinas longas, de dois tempos, e compassos de 9 por 8 acontecem), é importante frisar que há uma mudança significativa na textura: é a primeira vez em que há escrita polifônica neste movimento – o que é muito interessante, porque ao mesmo tempo que Pousseur indica a destruição da tonalidade por meio da emancipação da dissonância, também aponta para uma espécie de retorno a outras práticas, levando em consideração a escrita polifônica em oposição à homofonia predominante entre os séculos XVIII e XIX. Portanto, dada a textura, importante levar em consideração as imitações, entradas de vozes, dinâmicas que contrastem essas vozes etc. O pedal se fará necessário a partir do compasso 144 por causa da abertura da tessitura, o que pode ser um desafio na busca por clareza de todas as vozes nesse trecho.

Esse mesmo desenvolvimento também transparece na técnica pianística: a gama de dificuldades vai desde arpejos tipicamente beethovenianos (a passagem em mi bemol iniciada no compasso 69 é um bom exemplo) até saltos em movimento contrário que lembram escritas como a de Liszt em seus estudos transcendentais (um bom exemplo seria *Harmonies du Soir*). Também há algum trabalho polirrítmico na passagem, também em mi bemol, que ocorre a partir do compasso 53. No entanto, pode-se dizer que a principal dificuldade da *Chevauchée* não está nos desafios técnicos propriamente ditos, mas sim na necessidade de um certo fôlego cognitivo, por assim dizer. Porque este movimento pede do intérprete um conhecimento profundo da história da música e propõe, por meio do adensamento do material, uma narrativa épica condensada, o que mostra sua força como repertório e necessita, por esse motivo, de total concentração e consciência das mudanças graduais de estilo. Além disso, vale lembrar que a *Chevauchée* está localizada entre *Tarot* e *Souvenirs*, dois movimentos sobre cujas dificuldades e questões discutimos extensamente neste trabalho. Este é outro fator (do ponto de vista da *performance*) que pede a concentração do intérprete, que terá de lidar com duas peças abertas, de leitura e linguagem diferentes, e com esse movimento fechado entre elas.

Por fim, vale ressaltar algumas considerações a respeito do trabalho junto à soprano, que faz intervenções pontuais durante esse segundo movimento. O contraste dinâmico entre voz e piano é importante de ser notado: várias passagens nas quais o piano encontra-se em *fortíssimo* a voz permanece em *mezzo piano*. Isso sugere que o texto e a melodia entrem como que em eco em relação a atividade do piano, o que pode ser um desafio de equilíbrio. Além disso, vale

pensar o desenvolvimento estilístico da voz da mesma maneira que discutimos do ponto de vista pianístico. De maneira geral, a voz tende a apresentar frases curtas que não seguem, necessariamente, a movimentação harmônica do piano nos momentos em que acontecem. Essas intervenções, tanto por esse motivo quanto pela dinâmica diferente, precisam parecer destacadas do processo que o piano está desenvolvendo. Pousseur incluiu mais vozes a este movimento (e também aos outros dois) quando produziu *Jeu de Miroir de Votre Faust*, peça na qual o compositor acrescentou eletrônica. Uma escuta desse processo dá uma ideia mais clara das intenções de Pousseur em relação a inteligibilidade do texto e da presença da voz nesse movimento em questão.

5. Conclusão

Em *Miroir de Votre Faust* está encapsulada a ideia geral da ópera *Votre Faust*. Seu segundo movimento, *La Chevauchée Fantastique*, vem de uma das cenas da ópera, na qual um espetáculo de marionetes é apresentado de quatro diferentes cabines, cada qual usando um material diferente, vindo de um período específico da história da música. Já o primeiro, *Tarot d'Henri*, era usado para pontuar os diálogos falados, ou responder a alguma ação na ópera.

Além disso, *Miroir é mobile*. Pousseur utiliza-se da montagem das folhas para conferir à forma alguma abertura na justaposição dos elementos; o faz também no nível das durações das notas e nos andamentos. Não o faz, entretanto, no nível da organização das alturas ou da escolha das dinâmicas, por exemplo. Essa seleção prévia, ou seja, esse acaso controlado, previsto, é o cerne do que Pousseur chamará de sobredeterminação. Ao determinar as regras do jogo, torna-se possível flexibilizar alguns elementos de organização estrutural de maneira que o acaso ocorra sem, no entanto, desprover a obra de sua unidade formal.

Além de “jogar” com a sobredeterminação em *Miroir de Votre Faust*, Pousseur testa essa estratégia para outros fins: o de conferir unidade entre elementos discursivos diferentes. Isso ocorre tanto em *Tarot d'Henri*, movimento no qual Pousseur parte de materiais consonantes e dissonantes, quanto em *Souvenirs d'Une Marionette*, movimento composto por materiais trazidos tanto do primeiro quanto do segundo movimento. Organizações sonoras de naturezas muito diversas são colocadas, no terceiro movimento, em um mesmo campo, e cabe ao intérprete conferir sua unidade ou, por outro lado, assumir suas diferenças.

Do ponto de vista pianístico, *Miroir de Votre Faust* traz diversos desafios técnicos. Propomos, neste trabalho, algumas estratégias para resolver alguns desses desafios, estratégias que podem servir também para a apreensão de outras peças de notação e organização contemporâneas (sua complexidade e abertura, a experimentação com o ritmo, as possibilidades de montagem, a compreensão da temporalidade da obra etc). Quanto ao caso específico de *Miroir*, nos deparamos também com um desafio de uma construção do discurso assim como foi proposto por Pousseur: discutimos extensivamente neste trabalho a oposição entre materiais consonantes e dissonantes, bem como a inserção das citações tonais, cuja justaposição traz algumas questões importantes para o intérprete desta obra.

Levando em consideração a busca de Pousseur pelo reestabelecimento da consonância após a experiência dos compositores do serialismo, entendemos que *Miroir de Votre Faust* é uma etapa importante e um dos mais complexos testemunhos dessa pesquisa. Ao mesmo tempo

que a obra traz a experimentação da forma *móbile*, também exemplifica, por meio dos materiais usados e de sua organização, a vontade de recuperação de elementos tradicionais para dentro da prática musical sem, no entanto, recorrer a anacronismos ou revisionismos. Trata-se de uma obra de vanguarda historicamente preocupada que, em vez de negar ou repetir o passado, procura transcendê-lo.

6. Anexo

Como parte desta monografia fizemos uma tradução livre de *La série et les dés*, escrito por Henri Pousseur a respeito da sobredeterminação e do uso do acaso em música. Traduzido livremente como “A Série e os Dados”, trata-se de uma série de seis textos cujo conteúdo Pousseur ministrou em aulas na Universidade Livre de Bruxelas entre outubro de dezembro de 1965.

Todos os seis capítulos incluem bibliografia selecionada por Pousseur. Com o intuito de facilitar a pesquisa desses livros, adaptamos os títulos para suas edições em português (quando havia), e também buscamos edições mais recentes.

Henri Pousseur – A Série e os Dados

Seis textos introdutórios (enviados com antecedência aos participantes, e aqui ligeiramente retrabalhados) a uma série de seis conferências sobre “A questão do acaso na Música Nova”, ocorridas no Centro de Sociologia da Música do Instituto de Sociologia da Universidade Livre de Bruxelas de Outubro a Dezembro de 1965.

*tradução livre: Ana C. Guariglia
orientação: Maurício de Bonis*



Há, na música de hoje, diferentes tipos de música que concedem ao acaso um lugar confesso e dominante. Cito *Music of Changes*, de John Cage ou a música de outros compositores norte-americanos, ou ainda, de maneira muito diferente, as músicas ditas estocásticas de Iannis Xenakis. No entanto, esses casos extremos podem não ser suficientes para justificar uma polarização exclusiva de nossa atenção, porque eles não demonstram o fenômeno mais geral. Com efeito, é toda a música moderna, de certa maneira (e não somente

as músicas mais recentes, como a música serial pós-weberniana ou a música do próprio Webern, ou a música de toda a Escola de Viena, mas de uma certa maneira a totalidade da música moderna depois de Debussy, senão antes) que coloca em questão todo um grupo de conceitos pré-estabelecidos (e, com isso, sentimentos pré-estabelecidos), aos quais se relaciona precisamente o conceito de *acaso* (que também merece ser examinado de perto, ser interrogado quanto a seu significado preciso).

Neste grupo de conceitos encontramos em primeiro lugar a noção de *indeterminação*, usada, por exemplo, pelo próprio John Cage, e que é oposta à noção de *determinação*. Ligada a isso está a noção de *causalidade*, em oposição à noção de *liberdade*. Ainda abordando de outra forma, encontramos um grupo de conceitos que se relacionam às noções de determinação e causalidade, que são as noções de *regra* e *ordem* e, mais particularmente ainda, de *simetria* e *periodicidade* (e podemos ver melhor, aqui, como essas noções se aplicam à música, como formam um problema no interior da linguagem musical); este grupo de conceitos se oporá, em primeiro lugar, às noções de *não-periodicidade*, de *assimetria*, às noções de *desordem* e de *desregramento*; a menos que (e precisamos ver em que condições) a noção de *dissimetria* possa estar ligada a ideia de *complexidade*, de *variabilidade*, de *adaptabilidade*; nesse caso teríamos então opostas às noções de regra, de ordem etc... (mas também recuperando-as, usando-as de uma maneira nova) as noções de *iniciativa*, *intenção*, *invenção* e *criação*.

Podemos ver que estamos partindo de um grupo muito geral de conceitos, e que o perigo de nos perdermos em especulações demasiado arbitrárias é grande. O ideal é abordarmos o problema da maneira mais concreta possível, quer dizer, *a partir da experiência musical*, e nos basearmos em exemplos precisos, a partir de uma análise de todos os passos dos compositores do passado.

A experiência musical, teremos a oportunidade constatar, mostra-se extremamente propícia como terreno da experiência para essa análise; ela surge tanto da razão quanto da intuição, é um fenômeno artístico mas também, de alguma forma, científico, ela se aproxima tanto da linguagem articulada quanto a pintura, e ela toca tanto o físico quanto o psicológico; a experiência musical é, enfim, o lugar de meditação interior, pessoal e subjetiva, ao mesmo tempo que é uma verdadeira atividade social, capaz de uma troca comparável, ao menos em certos aspectos, a todos os outros sistemas de comunicação. Ela poderia então constituir também um terreno de pesquisa, difícil certamente, mas quem sabe ideal, de sincretismo interdisciplinar, enquanto permaneceria (o que pode significar um aumento das chances de sucesso em todos os níveis) um objeto de prazer extremamente intenso. Excetuando as

limitações dadas pela frivolidade ou (o que não é diferente) pelo deleite totalmente emocional onde se mantém a prática do período romântico, a música pode assumir novamente a função cognitiva (em seu sentido mais amplo) que ela assumiu em muitas outras épocas. Não são somente os exemplos dos tempos antigos, como a Idade Média e o Egito, que nos permitem tal ambição para a atividade musical. Hoje em dia, vozes autorizadas como as de Henri Lefèvre, Claude Lévi-Strauss, ou a do filósofo alemão Ernst Bloch nos propõem a música como lugar extremamente importante para a reflexão, extremamente geral, o lugar de uma experiência capital para nossa vida em comum. Por exemplo, ela está apenas a um passo do conceito de sujeito do *teatro*, criado por Ernst Bloch. Com efeito, Bloch chama o teatro de “um ensaio”, ou seja, a experimentação de alguns exemplos limitados, e a maneira pela qual ele mesmo faz o paralelo com a música permite sem dúvida a extrapolação de suas ideias sobre o teatro para a música. Sobretudo hoje a música aceita cada vez mais os aspectos teatrais, o aspecto exterior de suas manifestações, sem por isso perder seus aspectos interiores, constituindo uma ligação indelével entre o lado de fora e o lado de dentro, entre imaginação e reflexão, percepção e ação.

Se não há, portanto, nenhuma dúvida de que a análise precisa e a exemplificação extremamente rigorosa possam garantir a solidez de nosso estudo, isso ainda não impede que seja possível e provavelmente necessário que, posteriormente, também nos entreguemos a uma série de excursões mais gerais, que podem ficar em torno dessa ilustração concreta e particular. Esses trajetos poderão e deverão estar *antes* das análises dos detalhes, bem como, sem dúvida, *depois* delas. *Antes* das análises, com o objetivo de poder definir bem os conceitos, o vocabulário tanto de palavras quanto de ideias que utilizaremos, e esse vocabulário é condicionado por toda uma série de disciplinas da escola daqueles que nós deveremos pesquisar com muita parcimônia. *Depois* das análises, porque será possível, talvez, esboçar as generalizações, a continuação que a experiência musical do *acaso* torna possível hoje.

É à primeira dessas possibilidades que esta apresentação se dedicará quase inteiramente. Após muito rapidamente tentar definir as bases representativas e experimentais sobre as quais se desenvolve o conceito clássico de causalidade, seguiremos, à luz das descrições dos especialistas mais autorizados de hoje (às vezes destinada a um público não especializado), nós seguiremos para a evolução desse conceito e veremos que no século XX ele foi questionado muito seriamente, muito radicalmente. Claro que isso é quase um lugar comum, mas o músico pode, a partir de sua experiência pessoal e muito objetiva dessa problemática a respeito do terreno de seu fazer musical, propor um caminho original, uma interrogação que não é inútil, sobre o conjunto de representações que se desenvolve atualmente em todas as ciências mais ou

menos paralelas. Assim veremos reaparecer, por exemplo, mas dessa vez em um contexto muito diferente, a noção de *indeterminação*. Ela é acompanhada das noções de *estatística* e de *probabilidade*.

Contudo, se essas noções enfatizam o limite de nossa investigação, se elas descrevem essencialmente os fenômenos macroscópicos, os fenômenos inteligíveis até um certo nível somente não esgotando, portanto, o substrato de um fenômeno, é justamente sua maneira de colocar em jogo formas e conjuntos *ordenados, significativos*, que nos obrigará a repensar a própria noção de determinação. Colocando-nos, a respeito disso, a partir da escola de alguns pensadores científicos entre os mais reconhecidos, seremos levados a abandonar cada vez mais a ideia de uma *causalidade mecânica cega*, e reconheceremos, por sua vez, a existência de estruturas significantes, de *figuras* que dão à realidade uma visão *dotada de sentido*. Se essas figuras passíveis de serem descritas e formuladas estão longe de exaurir a realidade, elas não se reduzem por isso a meros produtos de nosso espírito. Inclusive, extraído do campo de possibilidades que lhe fornece sua instrumentação corpórea (ela mesma estreitamente solidária aos fenômenos apreendidos), o nosso espírito só pode oferecer explicações e descrições a partir de uma luta contínua, pondo à prova uma exterioridade resistente. Essas ditas figuras são, portanto, o lugar de reencontro entre, de um lado, as virtualidades figurativas da consciência (baseadas em um substrato “real”), e, de outro lado, as linhas de força de um universo que essa consciência encara continuamente.

Contudo, teorias como essa, nas quais encontraremos elementos definidos pelas escolas chamadas estruturalistas ou neo-finalistas, são muitas vezes confundidas (e não devemos ver nisso um fenômeno puramente negativo) com representações deterministas, no sentido clássico do termo. Vejamos, por exemplo, como a *Gestaltpsychologie* [Psicologia da Gestalt] concebe a noção de *forma*. Trata-se de um fenômeno de conjunto, um fenômeno de significação que transcende os elementos que o analisam e o descobrem, mas esse fenômeno parece baseado, na ideia dos teóricos da Forma, na pesquisa do *melhor equilíbrio*, na pesquisa de uma *inércia* que possa ser remetida simplesmente à ideia de causalidade mecânica de um termo a outro; por outro lado, tanto na microfísica quanto na biologia moderna, ou mais evidentemente ainda nas ciências humanas, encontramos um confronto de fenômenos radicalmente opostos à inércia, fenômenos de “entropia” (para usar a linguagem da termodinâmica e da Teoria da Informação). Aqui nós descobrimos uma ligação espantosa entre as noções de indeterminação e de imprevisibilidade, por um lado, e as noções de complexidade e de adaptabilidade, por outro, e, por fim, as noções de liberdade criativa, de invenção intencional.

O *acaso* é, então, o entrelace desses dois elos independentes, não coordenados, de significação. Ele será capaz acomodar reações caóticas, desordenadas, ao mesmo tempo que, à medida em que essas reações se acumularem, à medida em que houver uma quantidade cada vez maior de fenômenos de acaso reagrupados a partir de uma certa massa de fenômenos, fará surgir precisamente o comportamento *estatístico* sobre o qual toda causalidade, ou seja, toda a *inércia* clássica se baseia. Mas se nos mantivermos na mesma escala em que ocorrem os encontros ocasionais individuais, que é ainda a escala em que os fenômenos que se encontram têm os seus próprios significados, os encontros podem, pelo contrário, dar origem a mutações positivas, à criação de um novo significado, e isto precisamente na medida em que as diferentes unidades que se encontram sejam dotadas de uma certa *liberdade*, ou seja, ao mesmo tempo (a partir das noções em uma relação bidireccional), de *imprevisibilidade* e *complexidade*, por outras palavras, com a capacidade de se adaptarem e responderem de uma forma original a solicitações externas.

Constatamos, então, que o acaso pode conduzir a desenvolvimentos diametralmente opostos: de um lado aos fenômenos de nivelamento, de massificação, onde reinará apenas *a lei dos grandes números* e onde se estabelecerá uma gravidade sem volta; de outro lado, na medida em que for aproveitado de maneira suficientemente *orgânica*, à abertura de *campos de indeterminação* onde poderão se exercer as *iniciativas intencionais*.

Compreendemos melhor, à luz desta polaridade, que a questão do acaso pode agrupar, reunir todos os problemas da pesquisa musical de hoje; e compreendemos melhor também que isso, na medida em que essa pesquisa se soma a essa problemática, pode tornar-se eventualmente um terreno de experiência exemplar, um tipo de *modelo reduzido* para a pesquisa de soluções para as dificuldades da sociedade contemporânea.

Bibliografia

- BACHELARD, Gaston. **A Filosofia do Não**: Filosofia do novo espírito científico. 1ª edição. Presença, 2009.
- BLOCH, Ernst. **O Princípio da Esperança**. 1ª edição. Contraponto, 2005.
- BROGLIE, Louis de. **Matter and Light: The New Physics**. Campbell Press, 2008.
- FRANCASTEL, Pierre. **Aspects sociaux de la symétrie du XV au XX siècle**. Em *Les Temps Modernes*, nº202, março de 1963, pp. 1666-91.
- GUILLAUME, Paul. **Psicologia da forma**. Nacional, 1960.
- HEISENBERG, Werner. **A Imagem da natureza na física moderna**. Livros do Brasil, 1960.
- LEFÉBVRE, Henri. **Problemas actuais do Marxismo**. Biblioteca Ulmerio, 1977.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Ubu, 2017.

- MOLES, Abraham A. **Teoria da Informação e percepção estética**. Universidade de Brasília, 1978.
- PORTMANN, Adolf. **New paths in biology**. Harper & Row, 1964.
- RUYER, Raymond. Ruyer: **La Genèse des formes vivantes**. Flammarion, 1958.
- SHANNON, R. WEAVER, W. **The mathematical Theory of Communication**. University of Illinois Press, 1963.
- WEIDLÉ, Wladimir. **Biologie de l'Art**.
- WIESER, Wolfgang. **Organismos, Estruturas, Máquina: para uma teoria do organismo**. Cultrix, 1972.



Nosso primeiro exame nos permitiu concluir que não somente toda a ciência, mas também uma grande parte da filosofia ocidental dos séculos anteriores (quem sabe até dos milênios anteriores) esteve, se não dominada, pelo menos sempre polarizada, sempre orientada pela representação de uma *coerência lógica* entre as coisas, coerência essa perfeitamente *transparente para nosso espírito* e da qual esse espírito tem tomado consciência *de uma maneira abrangente*.

Podemos também constatar que a apresentação dessa ideia, seu desenvolvimento particular e suas aplicações concretas passaram por muitas transformações, e que por isso é muito difícil relacioná-la às suas próprias contradições internas. Finalmente, fomos levados a tomar nota do fato de que nossa época é justamente caracterizada por questionamentos fundamentais a respeito deste problema.

Nosso interesse implica pelo menos um postulado: a música não é mais estranha a essa representação e seu desenvolvimento, pelo contrário, ela porta seu testemunho; a música representa um terreno de aplicação, ou melhor ainda, de *experiência* (entre outros) onde essa visão das coisas pode se desenvolver, onde pode ser posta à prova a partir de uma prática particular, particularmente rica, a partir de uma prática por sua vez muito objetiva e intimamente humana. Nós examinaremos este postulado hoje, analisando desde a evolução do determinismo musical até as várias dúvidas formuladas a esse respeito pelos músicos da primeira metade do século XX.

Deveríamos, para começar, poder estudar as relações entre a música modal, em primeiro lugar monódica, e as aplicações medievais, essas por sua vez epistemológicas e político-sociais, da lógica aristotélica. Contudo, além do fato de não haver tempo para tanto, e por essa discussão exceder em muito os limites materiais de nosso assunto em particular (porque é evidente, além do mais, que essa lógica se reinsere ali, que ela é inclusive suscetível de esclarecer a música modal de forma muito útil), devemos também lembrar que nosso conhecimento e nossa *compreensão* da música modal são ainda muito lacunares, muito controversos, muito menos aprofundados, por exemplo, do que nossa compreensão da música dita “clássica” (mesmo que essa última não seja desprovida de dificuldades). Contentemo-nos então em sugerir os paralelismos a seguir, que são de natureza um tanto grosseira:

Não podemos encontrar uma ligação primeira entre as práticas monódicas *corais* do canto-chão litúrgico e as regras de obediência e uniformidade que reinaram nos mosteiros onde essas práticas foram desenvolvidas (e que eram elas próprias, pelo menos, um dos aspectos do teocentrismo feudal)? Mais interiormente, a própria gramática da linguagem musical, a gramática *harmônica* principalmente, que nós conhecemos melhor e que, além disso, domina os escritos teóricos da época, se liga a um mesmo grupo de representações e de costumes. Nós encontramos em primeiro lugar uma escala, um *espaço* para as divisões diatônicas, por assim dizer desiguais, e praticamente estáticas. Não há nessa gramática uma aplicação particular da imagem de um universo no qual todas as coisas, em sua multiplicidade concreta, estão cada qual em seu lugar, e isso em virtude de um sistema que a prescreveu de maneira unívoca? Contudo, nenhuma das coisas particulares, nenhum dos graus da escala modal, por exemplo, permite uma dominação *absoluta* das outras; cada grau modal pode se tornar momentaneamente a nota principal no interior de um modo particular. Não se trata, então, de um universo no qual a consciência subjetiva possa se assimilar a qualquer uma das entidades que a constituem, que possa considerar essa entidade e, portanto, a si mesma como um centro incontestável; não é um universo egocêntrico ou antropocêntrico. O centro é, no máximo, a *totalidade* do sistema que o constitui, mais provavelmente ainda, é “qualquer coisa” além dessa totalidade, que permite a essa totalidade existir e se diversificar, e que *delega* o seu poder a certas unidades particulares por um período de tempo muito limitado. O universo modal se relaciona à representação agustiniana na qual Deus é “um círculo onde o centro está em toda a parte e onde a circunferência está em lugar nenhum”.

Um dos desenvolvimentos possíveis dessa representação, oposto dialeticamente à sua cristalização em um hieratismo fixo e, portanto, cada vez mais desadaptado, cada vez mais estéril, está no cruzamento, sobretudo no interior das comunidades urbanas emergentes, da independência recíproca dos indivíduos que as constituem. Não foi por acaso que a polifonia europeia nasceu nessa época. A independência aproveitada pelos diferentes protagonistas nessas comunidades urbanas, as diferentes vozes que se combinam simultaneamente, é uma independência por sua vez real e *relativa*, extremamente delimitada por toda uma série de fatores exteriores. Citemos primeiramente a presença do “Cantus firmus”, em sua maior parte de origem litúrgica, em torno do qual a totalidade da composição irá se formar; citemos as regras de consonância muito simples às quais as vozes devem se submeter e que legislam suas superposições harmônicas pelo menos em alguns momentos, pelo menos nos pontos mais importantes do desenrolar rítmico (os períodos que separam os “pilares” principais ganham, ao

contrário, liberdade maior das diferentes vozes); mas lembremos ainda, por fim, que no interior desses períodos mais autônomos as vozes são ainda suspensas por uma terceira ligação peremptória, que é a do modo, isto é, que as vozes não podem utilizar notas que saiam da escala diatônica na qual a peça acontece. A liberdade em questão se aplica então aos campos de possibilidades extremamente bem definidos com antecedência, ela não altera em nada a solidez do universo no qual se insere. A individualidade (que seria aquela do compositor que elabora a trama musical; que seria aquela dos intérpretes, mais ou menos idêntico ao mais intrínseco das partes vocais; ou que seria ainda a individualidade do ouvinte), a individualidade nunca é, aqui, uma individualidade finita, parcial, relativa a um grupo mais importante e que a transborda (sem, no entanto, mostrar a opacidade completa em relação a esse grupo).

Vários fatores acionaram a evolução dessa estrutura fundamental da polifonia primitiva. Por um lado, há um esforço em expandir o controle das consonâncias simultâneas até sua totalidade; por outro, se aguça muito fortemente a sensibilidade à atração psicológica que o desenvolvimento de certas formas desencadeiam a partir dessas consonâncias; por fim, condicionado por esses primeiros fatos, mas também condicionando esses fatos a este último, o desenvolvimento de um grupo de instrumentos, estes também *polifônicos*, o alaúde, o órgão e outros instrumentos de teclado, permitem serem tocados *por uma só pessoa*, permitem *controlar mentalmente* a superposição de mais vozes e a resultante harmônica dessa superposição, o que vem acelerar os processos de mutação profundos da sensibilidade musical. Numa evolução que atesta certa lentidão e grande complexidade, mas que nós podemos hoje em dia enxergar com certo distanciamento, se desenvolve a quintessência do que será a *tonalidade*, as técnicas da melodia acompanhada dentre as quais podemos primeiramente citar duas formas fundamentais, que são a *cadência perfeita* e a *progressão harmônica*.

Estes fatores (cadência perfeita e progressão harmônica), em estado embrionário até o final do século XV, pesarão na evolução subsequente das “formas fortes” mas serão, contudo, claramente definidos apenas até o começo do século XVIII, principalmente por Jean-Philippe Rameau. Esses fatores se fundam a partir de uma coincidência entre fatos psíquicos simples, sistemas vibratórios periódicos, e uma busca psicológica da percepção *mais fácil*. Dobrando-os de maneira suficientemente cuidadosa para não os quebrar, para somente afiá-los ao máximo, chega-se à elaboração de uma técnica de dissonâncias *apelativas*, retardos, *appoggiaturas*, bordaduras, notas de passagem que são, acima de tudo, resíduos das liberdades permitidas nas primeiras polifonias, mas constituem, aqui, um sentido totalmente diferente. Integrados e submetidos à funcionalidade de grupos de acordes perfeitamente hierarquizados (devido às

diferenças de complexidade que existem entre eles, mas também por causa do que chamamos de “progressão de acordes”), esses fatores dão lugar a uma lógica de encadeamento unívoca e de grande potência. Eles, que conseguem ainda se submeter às estruturas rítmicas, aos cortes melódicos e seus desenvolvimentos, aos resíduos da polifonia, aos modos de emissão e à própria instrumentação, provam serem fortes o suficiente para serem capazes de, graças à técnica das modulações e aos esquemas temáticos, dominar e unificar a totalidade das formas mais estendidas, como a fuga, a sonata, o *lied* etc.

Ao custo de uma extrema seletividade, que afeta desde os níveis basilares como, por exemplo, o do *material sonoro*, (do qual qualquer fenômeno que não atenda a um requisito de *altura* perfeitamente reconhecível, de *periodicidade interna* perfeitamente simples e regular é excluído) até (caminhando por todos os níveis intermediários) o nível mais elevado, por exemplo, o da ordem dos grandes elementos no interior da forma total, no interior da “obra” (seletividade que rejeita um grande número de virtualidades oferecidas de certa maneira “pela natureza”), leva-se a um verdadeiro *ponto culminante* o sonho de um encadeamento dos fenômenos regidos por uma lógica perfeitamente transparente. Além disso, trata-se de uma lógica que *faz-se carne, faz-se sentimento*, da qual a sensibilidade retira o *deleite* mais intenso. Contudo, esse prazer só pode se desenvolver porque o universo lógico aceita ser rasgado por tendências contraditórias, porque o que pretendemos dar acontece a partir do que prometemos, porque o que cremos receber se dá a partir do que esperamos. E mesmo que, ao contrário, se adote, em direção a esses movimentos psicológicos elementares que estão na base da escuta da música tonal, uma atitude de certa maneira “transcendental”, mesmo se “observarmos nossa escuta”, se observarmos nossa espera e ficarmos impacientes, se observamos a promessa e a recusarmos, sempre se fará necessário um mínimo de *cumplicidade* para que a música tenha sua significação.

É no aumento, no romantismo, dessa consciência secundária, que resultará um novo processo de evolução no interior da música tonal, o processo de *desintegração* dela mesma. Ao passo em que há o esforço de multiplicar os períodos de tensão, os períodos de dissonância, ao mesmo tempo em que há o esforço de se apropriar, de reintegrar no universo dominado tudo o que antes havia sido excluído em favor da homogeneidade e da coerência, se descobre pouco a pouco o caráter artificial (e quem sabe *cheio de artifícios*) da ordem que reina no mundo, da seletividade que fomos obrigados a estabelecer. Todas as tentativas de distorção, de modificação, de empenamento ou alargamento do sistema conduzem a sua corrupção progressiva. Essas tentativas funcionam, ou podem ser *compensadas* por uma série de passos

na direção oposta, que devem vir reforçar a autoridade central, questionada pelas muitas *excursões*. No entanto, a longo prazo o desgaste se faz sentir cada vez mais, e se pode assistir, no final do século XIX, a uma série de questionamentos cada vez mais radicais.

No pós-wagnerianismo, onde temos as “pistas” mais avançadas no interior da obra do próprio Wagner, e de onde descobriremos manifestações até na obra de Schoenberg, no pós-wagnerianismo subsiste algo além dos períodos de tensão, dos fenômenos dissonantes e atrativos, subsiste mais do que a estrutura *flutuante* do tempo, mais do que o caráter *torrencial* do desenrolamento cronológico. A fé nos pontos de referência dotados de uma estabilidade absoluta, a fé em uma possibilidade de unificação satisfatória e durável arrefece cada vez mais. Por essa razão uma música extremamente afetiva, extremamente psicológica, extremamente subjetiva, o *expressionismo musical* por excelência e o *Crepúsculo dos Deuses*, a *desintegração do espaço* são os temas dominantes.

Esquemáticamente, não é impossível afirmar que Claude Debussy e o que em geral chamamos de impressionismo musical traz uma atitude bastante contrária ao que dissemos anteriormente. Neste caso, é o *encadeamento* dos fenômenos que se torna mais frágil, menos regrado, talvez até mesmo menos submisso a uma tipologia unívoca, e assim nos encontramos em estados sonoros, em estados musicais relativamente imóveis, que se relacionarão de acordo com uma ordem muito mais variável, muito mais múltipla. Antes de mais nada, esses mesmos estados podem se apresentar sob vários aspectos, sem se invalidarem mutuamente, e por outro lado há a *probabilidade* dos encadeamentos desses estados acontecerem de tal ou qual maneira, o que é muito mais diversificado. Podemos dizer que, ao passo que em Schoenberg não há nada além de dissonância, em Debussy há praticamente apenas consonância, concordância entre os desejos da sensibilidade mais imediata. Contudo, Debussy, que abre a porta para um interesse novo por seu aspecto imediato da sonoridade, pela natureza múltipla do som e do material musical, este acordo incondicional com a sensibilidade, com uma sensibilidade complacente, pode se realizar porque ainda há uma *seleção* considerável entre os materiais sonoros possíveis. Em larguíssima medida o impressionismo musical ainda se contenta com os fenômenos relativamente “civilizados”, com os fenômenos que podem ser encontrados em músicas anteriores, que são simplesmente isolados e justapostos aos métodos novos.

Por outro lado, os músicos que vão de alguma forma assumir esse “Impressionismo” e ir muito mais longe do que ele, não vão mais se contentar com essa seleção. Esses músicos se esforçarão para abrir as portas para a totalidade do mundo sonoro possível, e aqui vale citar em primeiro lugar Igor Stravinsky, quem o próprio Debussy reconheceu a partir de 1913 como

sucessor de sua pesquisa. Em Stravinsky, o questionamento a respeito do determinismo clássico acontece primeiramente no nível da matéria sonora. Com os meios que ele fornece à orquestra clássica, meios estes desenvolvidos para fins muito diferentes, para fins de *transparência gramatical*, Stravinsky reconstrói *ruídos* reais, complexos sonoros reais extremamente difíceis de penetrar. Essas massas mais ou menos opacas transbordam na *Sagração da Primavera*, massas nas quais existe em todo caso uma interferência considerável da escuta harmônica. A isso se junta uma técnica de justaposição de estados musicais diferentes, técnica já praticada em menor grau por Claude Debussy; as irregularidades métricas não passam de um aspecto da técnica de variação melódica desenvolvida a partir de práticas populares, técnica que conduz a uma taxa bastante elevada de *imprevisibilidade*. Isto, no entanto, se baseia em fenômenos facilmente compreensíveis; em elementos de origem folclórica, por exemplo, isso ocorre dentro de espaços bastante limitados, que não deixam de nos lembrar não somente a letra, mas acima de tudo o *espírito* do universo musical modal.

Esse também é um fenômeno bastante geral, ainda que bem diferente; por exemplo, é com a combinação entre fenômenos arcaicos ou folclóricos e técnicas mais recentes, as técnicas clássico-românticas, que um músico como Bartók (que, assim como Stravinsky, e até mesmo como Debussy, assume a busca do “nacional”, onde seus principais representantes estão na Rússia da segunda metade do século XIX, mas que podemos remontar até Schubert) explorará regiões desconhecidas e, por isso, muito menos atreladas à causalidade clássica. Vale citar e analisar mais um número de outros nomes; façamos justiça a bi-tonalidade que existe por exemplo em Darius Milhaud, ou às técnicas rítmicas e “modais” desenvolvidas por Olivier Messiaen; vale analisar as conexões inesperadas entre atonalidade e tonalidade em Berg, ou ainda a exploração do domínio dos ruídos desenvolvida por Edgard Varèse.

O que, no entanto, parece unificar todas essas pesquisas divergentes é, em essência, o fenômeno de heterogeneidade, é o caráter relativamente *híbrido* de suas resultantes musicais. Sempre e em todo lugar nós encontramos pistas extremamente visíveis de uma *lógica discursiva*, ainda que bastante privada de pelo menos uma parte do substrato, seja físico, seja psicológico, indispensável para a integridade deste tipo de articulação. Isso deixará lugar, em parte, para distorções extremamente “expressivas”, que são *ilustrações de uma situação conflituosa*; mas, por outro lado, abrirá as janelas, mesmo que ainda obscuras, ainda veladas, para regiões desconhecidas da realidade musical, das possibilidades ainda não tocadas pela pesquisa auditiva, ação que uma nova situação cultural, uma nova situação *histórica* pede com grande urgência. É na renovação dessas terras virgens, limpas, livres de seus parasitas, isto é, dos

numerosos resíduos de um determinismo clássico não desmistificado, de uma lógica discursiva perigosa, pois que finalmente *irracional*, é nessa renovação que se concentrará, dentre novas dificuldades, a evolução musical subsequente, da qual nos ocuparemos nos próximos seminários.

Bibliografia

- FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e Sociedade**. WMF Martins Fontes, 1990.
HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Martins Fontes, 2010.
WEBERN, Anton. **O Caminho para a música nova**. Edusp, 2020.



Sobre Schoenberg, consideramos sobretudo até agora o lado retrospectivo ligado ao pós-romantismo, ao pós-wagnerianismo. Mas ainda há em Schoenberg um aspecto mais prospectivo, em primeiro lugar definido a partir de suas posições *negativas* em relação à tradição: princípios de atonalidade ou, falando de maneira mais genérica, de não-repetição, que serão fio condutor de toda a evolução musical subsequente.

Em Schoenberg, essas proposições permanecem em larga medida *teóricas*, não são efetivamente aplicadas ou realizadas a não ser parcialmente, e a mistura dessas proposições com resíduos de retórica clássica, de encadeamentos da fraseologia lógica oneram essas proposições com uma pesada hipoteca, conferindo aos resultados um caráter violentamente conflituoso.

Por outro lado, no começo de sua pesquisa, Webern se esforça *conscientemente* na radicalização dos passos dados por seu mestre, na purificação e sistematização de suas escolhas inovadoras. No artigo onde consagra Schoenberg em 1912, é justamente sobre os aspectos *negativos* que ele se debruça (aspectos negativos em relação à tradição, entenda-se, e onde a função é evidentemente – ele afirma isso fortemente, sem ainda poder muito precisamente explicá-lo – a de trazer possibilidades para *afirmações* mais novas e atuais); são esses aspectos que ele procura desvelar e atualizar em todos os lugares, em todas as obras, independentemente do nível e dos numerosos pontos de vista diferentes: harmonia baseada no cromatismo, nas notas “mais estranhas”, nos grandes intervalos ou nos acordes de quarta “alterados”; curvas melódicas irregulares e quebradas; ritmo com forte tendência aperiódica; ausência, em larga medida, de um “desenvolvimento motivico” e de toda forma de repetição; instrumentação “constelada”, tendo como função *isolar* cada nota dando lugar, dessa maneira, a um novo tipo de unidade, baseado não mais na subordinação, mas sim na relatividade bilateral, na complementaridade qualitativa dos elementos constitutivos.

Portanto, é para realizar em toda a sua pureza estes aspectos revolucionários (pela necessidade de sua análise ele teve de separar de maneira abstrata, em sua obra, os numerosos fenômenos residuais), que ele vai se ater a sua própria obra: basta considerar a evolução que acontece desde os *movimentos* para quarteto op.5 até as *Bagatelas* op.9 (ou até as peças para orquestra do op.6 até as do op.10) para constatar claramente em qual sentido se encontram estes esforços. Trata-se de gerar as formas mais *assimétricas* possíveis, nas quais cada momento,

cada papel de um grupo mais importante traz sempre de uma novidade reafirmada, capaz de provocar um maravilhamento incessante, baseado na *imprevisibilidade* de sua aparição (e podemos constatar o quanto, apesar da diferença entre os materiais, neste caso vinda de uma situação particularmente *trágica* e trazendo ainda suas feridas, essa arte se aproxima, em seu espírito e projeto, à arte de Claude Debussy).

Certamente, seria necessária cegueira ou má fé para afirmar que os resultados [da obra de Webern] são completamente isentos de simetria, de periodicidade, previsibilidade parcial, que não há mais nenhum traço de ordem determinada nesses resultados, de ligação unificante, ou mesmo de tipo tradicional: sobram sempre alguns liames melódicos, em parte suficientes para distinguir algumas figuras; há as sequências baseadas na repetição, às vezes deformadas mas às vezes ainda imperturbadas, de certos acordes ou até mesmo de alguns sons; as peças, em sua totalidade (ainda que breves) têm a forma de uma só *frase* de radiação múltipla, de uma só eclosão ondulatória; e, enfim, quanto ao material sonoro propriamente dito, mesmo que ele empregue às vezes grupos impossíveis de analisar, *ruídos* obtidos a partir da mistura de notas em relação muito dissonante, não faz menos uso de sons de altura perceptível, isto é, sons que são fenômenos vibratórios altamente e simplesmente periódicos.

Contudo, são estes fatores definidos que parecem possuir apenas uma função negativa, ou ao menos secundária ou subordinada. Estes fatores parecem não ser nada além de auxiliares indispensáveis à realização de um projeto estético; parece-se aceitar destes fatores apenas o suficiente para tornar possível o surgimento, a partir de uma *indeterminação pura* (o silêncio), de fenômenos quase inacessíveis [*insaisissables*] (a muito frágil dinâmica reinante quase exclusivamente vem reforçar essa impalpabilidade).

Depois do op.13 (e mesmo do op.11, que representa, pode-se dizer, em seu extremo despojamento, a verdadeira virada da estética weberniana, porque se manifesta aqui uma vontade mais bem definida, mais limpa das delimitações, sem equívoco entre o que está presente e o que está ausente), em todo caso, a partir dos *Canons* op.16, a busca pela descontinuidade parece ainda aparecer. Em particular, toda a fraseologia, esta também vaga, praticamente desaparece. Assim como na instrumentação de certas estruturas schoenbergianas, que impactaram Webern fortemente naquele tempo, as notas são mantidas, de todo ponto de vista (harmônico, rítmico, em sua divisão polifônica, volume, modo de articulação) em primeiro lugar *isoladas*, distintas umas das outras. E se elas se aglomeram em figuras, pelo menos respeitam essa distância fundamental e até baseiam nela sua existência e natureza: constelações em vez de frases, intervalos em vez de encadeamentos, equilíbrio em

lugar da debacle, tensões assumidas e subsistentes em vez de orientadas para sua resolução, seja ela distante ou virtual.

É ao manter em um nível mais alto de articulação que uma certa contradição aparente se encontrará: entre as figuras definidas se estabelecerão relações de simetria, muitas vezes complexas e flexíveis, onde a variação tem um papel importante e permanente, mas quase sempre de uma evidência perfeitamente eficaz. Sabemos que é a partir deste momento que Webern se esforçará em reintegrar certos meios tradicionais (mais aqueles que se referem a uma tradição *ampliada* em relação à herança habitual). Ele se interessará em primeiro lugar em renovar as técnicas de *contraponto estrito*, cânones, imitações, *strettos*; depois retornará até mesmo ao uso dos *esquemas de forma* sinfônicos, sonatas, *lied*, rondó, tema e variação, que ele empregará, ainda que de maneira dialética, se empenhando em apontar as oposições admitidas, por exemplo entre escritura “vertical” e “horizontal”.

É para além dessa atitude que se encontra sua adoção, incondicional e sem retorno, da técnica serial dodecafônica, colocada em foco por Schoenberg, que ele empregará de uma maneira bem diferente da de seu mestre.

Em Schoenberg, o sistema serial não é nada mais que a radicalização (dentro de um meio cromático onde o tom afetivo é ainda essencialmente dissonante e apelativo) do hipertematismo que remonta à tradição de Beethoven e Brahms, tradição que ele nunca realmente abandonou, e a partir da qual ele levou os poderes patéticos subjetivos a um ponto de expressividade extrema.

Em Webern, se as séries aparecem ainda numa perspectiva de revalorização dos métodos de variação e desenvolvimento temático, não devemos nos enganar: a diferença (incontestável, no que concerne os resultados) está *no nível dos próprios métodos*. Em Schoenberg, esses métodos ainda permanecem aceitos tais com são, sem crítica prévia. E se há crítica, ela se dá além de tudo *graças* a eles (isto é, graças ao fato de estarem, nessa forma desmistificada, em profundo desacordo, em flagrante contradição com a matéria – por exemplo, harmônica – à qual eles se aplicam). Webern, ele, submeteu a herança retórica *em sua totalidade* a uma implacável, ainda que cuidadosa, *dúvida radical*. Se, então, ele recupera certos aspectos dessa herança, parece que para ele se trata de uma consequência dessa experiência crítica. Parece que ele teve a oportunidade de constatar de maneira aguçada que essa herança é definitivamente caduca, para então reservar os restos de valor mais *constantes* cuja presença

ele julgou ainda indispensável, cuja presença não entraria em contradição com sua intenção poética fundamental.

Se em Schoenberg a série é ainda uma entidade temática sólida, dotada de uma rigidez suficiente para funcionar como figura musical *atual*, se a série tem ainda um poder organizador *positivo*, mais presente do que qualquer outra coisa e onde todas as outras coisas não parecem nada além de *deduções subordinadas*, se o costume permanece sempre o de começar com a *exposição* dessa série, em Webern, ao contrário, essa função se torna secreta e virtual, ela nunca está presente em qualquer lugar de uma forma “melhor” e mais “original”, a série é muito geral (o que não significa *muito pouca*, mas sim *muito* poderosa) para poder ser expressa, exaurida por apenas uma vez. Uma vez que a série engendra todo o presente, ela se *retira* também diante dele; abre espaço para o presente e passa para o lado do silêncio. A série torna-se, portanto, agora menos indeterminada que *sobredeterminada*, dotada de uma riqueza potencial inexaurível (porque a série é nada mais que um grau parcial de generalização e representa, de uma maneira ou de outra, as zonas geradoras ainda mais profundas: a gama cromática, o som, o perceptível, o ser...). O que havia de *totalitário* em Schoenberg, o sistema temático, transcendido e generalizado sob as espécies do sistema serial, encontra em Webern uma mudança em termos de sentido e de natureza, abrindo assim a visão para uma percepção renovada das práticas musicais, renovadas em suas fontes vivas.

Webern, sabemos, morre sozinho, ainda quase completamente incompreendido. Apenas pouco antes de sua morte, longe dos lugares onde pôde trabalhar, apenas no clima particularmente crítico do pós-guerra, é que, de maneira indireta, para não dizer tortuosa, os ensinamentos sobre sua obra puderam começar a dar frutos. Os músicos que “assumiram os riscos”, quase todos pertencentes a essa geração do pós-guerra e certamente marcada por ela, continuam as pesquisas por vontade própria.

O conteúdo negativo e negador da arte moderna, a virulência de certos modos de expressão, manifestando ao mesmo tempo a presença entre nós de um perigo cego e da revolta do homem contra um destino no qual ele não via nada além do absurdo, e isso aparecia, conscientemente ou não, como valor primordial.

Se desde o começo a arte de alguém como Boulez se recusa a todo o academicismo, se o rigor de alguém como Webern, ao mesmo tempo negador e construtivo (mas acima de tudo construtivo em uma pura *recusa*), fascina Boulez de uma maneira excepcional, se nele se

realiza, a partir dos planos negligenciados pela escola vienense para além do nível de articulação métrico-rítmica, uma prospecção original (o que, a partir de Messiaen, não deixa de lembrar, em seu campo, do estado *difuso* da harmonia no atonalismo schoenberguiano), reconheceremos facilmente que o clima geral das primeiras obras, como *Visage nuptial* ou a 2ª *Sonata* carregam em si a marca de uma poética da catástrofe, próxima àquela de Schoenberg e que deve seu poder explosivo à presença dos restos das técnicas de desenvolvimento “beethovenianas” e da expressividade subjetiva relacionadas a elas.

É, portanto, sob o signo da explosão aumentada, da negação desmultiplicada, que sua próxima iniciativa investigativa encontrará lugar: trata-se de, a partir de seu fortalecimento, confirmar e seguir a abordagem subversiva da escola vienense, que consistirá sobretudo em questionar esta mesma sobre o que nela, Webern incluso, pode ter-se conservado da tradição.

A *série*, no momento famoso de sua “generalização” (no começo dos anos 50), é primeiramente projetada como uma *garantia de assimetria* sustentada, como um *gerador de não-repetição* prolongado. Essa generalização deve permitir, no espírito de quem a usa, Boulez em primeiro lugar, entender esses critérios em todos os níveis e dimensões da composição musical. A generalização da série deve, daqui em diante, ser relacionada a uma *irreversibilidade radical*, a uma *imprevisibilidade total*. A descontinuidade manifesta em toda a parte será seu signo distintivo permanente.

As primeiras obras criadas a partir deste novo sentido aparecem em um estilo que chamaremos, não sem razão, de “estilo pontilhista”: cada nota, cada ponto sonoro é sempre feito da maneira mais diferente possível em relação a seu grupo; todos seus aspectos parciais, altura, intensidade etc., tratados *separadamente*, são constantemente submetidos a uma variação que emprega praticamente toda a amplitude do campo de diversificação disponível. Com exceção de medidas contrárias, às quais retomaremos, o resultado é um estado sonoro e até mesmo musical dotado de “alta entropia”, ou seja, é um resultado onde existe tão pouca seleção determinante e tão pouca direcionalidade que tudo pode acontecer, de maneira que nada do que acontece realmente faz sentido, o que é um estado de máxima homogeneidade de dispersão em sua probabilidade de distribuição, estado estatístico este que pode muito bem representar uma *operação de acaso*. Ainda que seja altamente indiferenciado, este resultado não é por isso destituído de virtudes positivas; ele revela *materiais* musicais novos, por sua vez globalmente muito *estáticos* e, entretanto, bastante *móveis*, largamente *indefinidos* quanto a sua constituição interna, *materiais* musicais *informais*, ou seja, perceptíveis e, no entanto, também muito próximos do silêncio, do indeterminado absoluto. A pesquisa subsequente, uma vez

passadas as dificuldades próprias desse estágio, não deixará de tirar partidos muito interessantes.

Mas, neste momento, os lados desfavoráveis foram os que tiveram mais atenção, ao menos a dos músicos mais inquietos: ao empregar continuamente, para cada parâmetro, a totalidade dos valores possíveis, e de acordo com uma ordem também submetida a modificações contínuas (onde o método de permutação generalizada e automática dificilmente permitirá o processo como uma evolução significativa e orientada), ou seja, de tal maneira que os intervalos imediatos resultantes sejam também derivados de todos os pontos da “escala de possibilidades”, esses músicos caem na impossibilidade de renovação *em nível mais alto*, de uma modificação em escala *suficientemente eficaz*. Mesmo que o detalhe não fosse o mesmo em todo lugar, o estado geral permanecia o de uma semelhança cujo interesse corria o risco de se esgotar muito rapidamente.

Foi necessário, então, todo um esforço em direção às modificações desse estado geral. Agora, uma vez que existe uma certa proporção entre a *amplitude* de uma modificação e a *duração* (o “comprimento de onda”) que ela deve articular, uma constatação se impõe: quanto mais um “material” contém elementos diferentes, sobretudo quando ligados frouxamente entre si, mais esse material se torna espalhado numa escala de virtualidades estendida, e mais as modificações feitas deverão ser importantes para serem perceptíveis e eficazes. Então não era questão de continuar, para além do “grau zero”, a explorar perpetuamente e simultaneamente todas as possibilidades disponíveis; foi necessário operar o acaso, as “filtragens”, os estreitamentos momentâneos; foi necessário, para poder aumentar o potencial de renovação em alto nível, diminuir ou aumentar (ao menos em parte do tempo) o grau de previsibilidade, de determinação, isto é, de periodicidade *no nível dos elementos* – e esta relação se repetiu em todos os estágios, forçando assim uma seletividade cada vez maior à medida que aproximava-se dos estágios elementares.

Ao mesmo tempo, as velhas oposições entre simetria e assimetria, entre definido e indefinido tornaram-se, ao menos teoricamente, desatualizadas: essas entidades não são mais independentes, mas sim dependentes, complementares entre si, e este passo “reintegrador” da “última fase” de Webern parece cada vez mais como uma primeira tentativa nesse sentido, sua reutilização de certos métodos de variação *limitada*, próximos das técnicas temáticas clássicas, como uma tentativa de controlar eficazmente a parte da igualdade que existe em toda diferença (para poder governar esta última – e devolver a primeira, em contrapartida, o mais rica possível).

Simplesmente, as provas adicionais que expomos ao adotar durante algum tempo uma postura *antitética*, a dúvida mais radical que levantamos a respeito do patrimônio das experiências formativas, nos permitiram adquirir poderes diversificadores mais múltiplos, mais flexíveis e lapidados. Em particular, a separação metodológica dos parâmetros permitiu - onde a técnica weberniana que, sobretudo retomada de maneira representativa, arriscou cair em um estado onde a variação acabaria por se tornar a nova subordinada da identificação (ou seja, a uma estética individualista totalitária) – permitiu a construção de um *continuum* multidimensional entre a semelhança mais impressionante e a diferença mais marcante, entre a unidade e a multiplicidade.

Foi sobre essa experiência que a técnica chamada de “grupos” pôde se edificar, o que permitiu preservar a intenção mais profunda e legítima da escola serial, quiçá de toda a música moderna (intenção que reside, talvez, na *recusa de toda absolutização de um particular*, qualquer que seja, na vontade de uma *relativização de todo o valor para a afirmação dos valores complementares* e no reconhecimento, mesmo que implícito, de uma *virtualidade inesgotável*, por sua vez *determinante e indeterminável*, porque ela mesma *sobredeterminada*), enquanto ultrapassou as contradições às quais a primeira experiência conduziu. Podemos dizer que a técnica de grupos, concebida de maneira suficientemente ampla (essa técnica deve, entre outras coisas, permitir a ligação dos materiais mais estatísticos com as estruturas mais definidas), está ainda em pleno desenvolvimento. Ela mesma foi posta à prova na pesquisa das formas novas, *móviles ou variáveis*, e das novas *práticas de cooperação* a que estão naturalmente ligadas. Essa técnica parece ter suas vantagens, já que tem trazido e continuado a trazer os produtos mais preciosos para essa pesquisa, sobre a qual nós vamos nos ocupar no decurso de nossas próximas investigações.

Bibliografia

- WEBERN, Anton. **Schönbergs Musik**. Arnold Schönberg Center. 1912. Disponível em <<https://www.schoenberg.at/index.php/de/anton-webern-schoenbergs-musik>>. Acesso em 27 de fevereiro de 2022.
- BOULEZ, Pierre. Boulez: Eventualmente. Em **Apontamentos de aprendiz**. Perspectiva, 1996.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. **Texte I und II** (em Die Reihe, números 2 e 3); e *Incontri Musicali*, números 1 a 4.

IV

Como vimos, a “técnica (musical) de grupos” nasceu de uma necessidade *dupla*, da vontade de resposta a *duas* necessidades aparentemente contraditórias – mas que, sem dúvida, não o são, de acordo com a perspectiva do dualismo clássico (ou seja, de uma lógica aristotélica cristalizada): de um lado, a necessidade de melhorar o *rendimento formal* das organizações seriais; de outro lado, a vontade de preservar a parte *obscura*, a parte *negativa* de onde não somente elas, mas de onde toda a música moderna (sobretudo quando comparada à *transparência* voluntária das articulações tonais e a todas as *exclusões* que ela pressupõe) parece ter tirado suas características mais específicas. Faz-se necessário então elaborar as unidades formativas definidas (portanto seletivas) para poder distingui-las e fazer nascer estruturas funcionais claras e eficientes, processos de informação e solicitação persuasivos, ao mesmo tempo tomando cuidado para prevenir qualquer fixação característica abusiva, qualquer complacência usurpadora porque excessivamente reducionista. Para este último fim, será necessário relativizar, cedo ou tarde, toda a evidência possível, por afirmação dos valores contrários e complementares (que teriam, entre outros, por virtude, embora manifestando sua *finitude* recíproca, de colocar então o mais fortemente possível sua *singularidade* menos redutível); faz-se necessário preservar, contra as tendências convergentes, concêntricas e totalitárias da estética clássica, um passo centrífugo, expansivo - onde a ênfase se encontra perpetuamente nas lacunas - uma distância, o intervalo - onde o centro (referência absoluta) está sempre reportando para além de qualquer definição, qualquer localização possível, onde está sobretudo manifesto através do vazio, do silêncio intermediário. De maneira consciente e voluntária, (porque se todo o classicismo e o romantismo presentiram e manifestaram qualquer coisa, não somente sobre sua evolução, mas também sobre seus produtos mais expressivos, evidentemente foi sob a pressão de uma realidade inescapável) se faz necessário desenvolver em todos os estágios os elementos formais mais ordenados possíveis, mais simétricos (ou talvez plásticos, suficientemente significativos) e ainda assim sempre *abertos*, comportando uma parte suficiente de indefinição ou, melhor ainda de “sobredeterminação”, de *definição multivalente* (e a melhor garantia do caráter real, ou seja, inesgotável dessa última residiria ainda em alguma indefinição intransponível, ao menos *no nível da atualidade*).

Era, portanto, apenas normal que aos poucos fosse questionado o estatuto da obra musical e da prática à qual ela está ligada. A fixação tonal determinou a concepção de formas intangíveis, arquetípicas e hipostáticas (que, pensamos são os *padrões* formais e sua pretensão

de valor exemplar, são as obras *particulares*, em sua redação concreta e *definitiva*, que – contrariamente às práticas mais antigas – deixam para o intérprete o lugar mais restrito possível e permitem apenas sua participação inevitável). A estética nova teve de imaginar formas diferentes, manifestas na própria estrutura, na apresentação exterior e em suas modalidades de realização, na sua ambiguidade fundamental, na natureza resolutamente paradoxal de seu conteúdo. Não fomos capazes de constatar, por exemplo, que certos “materiais” particularmente “estatísticos”, não exigem mais uma fidelidade às suas prescrições, nem mesmo *a fortiori* a meticulosidade da prescrição de todos seus detalhes, que estes materiais podem, em cada caso, permitir algumas modificações (um ou outro grau, uma ou outra modificação), sem que o caráter global, este mesmo relevante por si só, seja sensivelmente alterado?

E já não entendemos (seguindo, por exemplo, a aplicação dos métodos de permutação nos níveis superiores da forma, mas também a experiência do caráter “radiante”, não unívoco das orientações estruturais) que tal grupo de grandes elementos formais (estruturas que têm uma certa importância, que são partes das obras) não supõem mais obrigatoriamente uma só ordem (tanto no tempo quanto em qualquer outro eixo de variação)? Além disso, a ligação entre os dois grupos de problemas acabou por ser bilateral. Uma vez preparada, a pesquisa das formas novas, baseada nessas constatações de variabilidade, colocará a questão da *plasticidade* dos elementos sob nova luz, promovendo nesse sentido uma exigência particularmente perspicaz, crítica e dialética. Por fim, uma série de experiências exteriores virão contribuir para o nascimento dessa mutação mais profunda da própria prática musical.

Entre tantas coisas, faz-se necessário citar o primeiro contato dos músicos seriais com os meios eletroacústicos. Ainda que esse contato tenha sido motivado pelas intenções ainda ligadas ao estado “pontilhista” da generalização da série (pesquisa dotada de maior exatidão no que diz respeito à determinação, por cada elemento individual, de todos os valores paramétricos), esse primeiro contato, no entanto, conduziu rapidamente à superação desses primeiros pontos de partida. Por exemplo, a possibilidade de realizar prescrições *métricas* mais precisas permitiu constatar mais concretamente o limite e a *inadequação final de toda a metrificacão*. Os compositores, capazes de conseguir um rigor cada vez maior, se tornaram mais ou menos conscientemente encurralados pelo problema de definir os motivos e as justificações mais profundas de suas escolhas, e estas escolhas não poderiam ter nada além de um caráter imediato, concreto, imaginativo, em todo caso *transmétrico* (o que não é diferente de uma ideia de *super-racionalidade intuitivo*). Tendo insistido até as últimas consequências (senão, ao menos nas vias teóricas, para além do absurdo) da pesquisa quantitativa tipicamente ocidental

(estando, portanto, em uma situação de preservar tudo o que seria útil), se redescobrirá, ao mesmo tempo, o valor insubstituível do que é qualitativo, *nominal*. (Tivemos a oportunidade de listar as consequências práticas e de engendrar, em conformidade com a nova técnica de grupos, os materiais à determinação exclusivamente global ou estatística).

Por outro lado, a experiência das técnicas de *montagem*, que são aqui, pela força das coisas, as únicas praticáveis, e que podemos praticar juntamente com uma mobilidade e rapidez particulares, conduzirá ao questionamento da natureza contínua e orgânica do discurso musical, de sua inspiração e de seu desenvolvimento. Redescobriremos uma outra verdade fundamental, a saber, que toda “criação” artística (toda criação humana) não é nada mais do que a manipulação e a combinação de elementos pré-existentes, dotados, por menores que sejam, de propriedades individuais que não podem ser negligenciadas (e que essa operação visa sempre uma “forma” superior onde a *virtualidade* é, ela também, de qualquer maneira pré-existente, anterior à vontade “criadora”). Foi possível experimentar, para cada unidade formal, diferentes variantes em cada ponto de vista, e por um mesmo grupo de dados, diferentes arranjos, e descobrimos quase sempre a pluralidade das soluções, o fato de que somente uma vontade de informação (mais ou menos arbitrária) em qualquer sentido podia orientar definitivamente as escolhas e a relação entre essas escolhas. Tudo isso apenas encorajou a ideia de *mobilização* possível da prática musical.

Por fim, um outro evento, ocorrido no decurso do desenvolvimento que acabamos de descrever (sem se esforçar para retraçar sua complexidade cronológica), teve de acontecer em etapas. Era preciso o reencontro da música serial europeia com a jovem escola americana, agrupada sobretudo a partir de John Cage, e que reservou, de maneira ostentosa, um lugar importante para o *acaso*.

Aluno de Schoenberg, Cage começou a se distinguir como pesquisador e utilizador de objetos sonoros inéditos, variando entre o venerável gongo indonésio até o “piano preparado” (por métodos pouco condizentes com a luteria tradicional: introdução de parafusos ou de pontas de borracha entre as cordas, e a execução direta sobre eles com a ajuda de meios inéditos de excitação – o que seria mais tarde a utilização de microfones de contato, de amplificação mais ou menos distorcida etc.). Ele teve a ocasião de constatar que, com a *diminuição do controle* conseguida a partir da geração e do tratamento dos timbres (e que tem o lado negativo de um obscuro, ainda que incontestável, enriquecimento deles mesmos), diminuía também as possibilidades de justificar funcionalmente as estruturas que ele havia imposto ao aumentar o *arbitrário* de suas escolhas pessoais. A partir disso, despojar-se disso e confiar sua substituição

às *operações de acaso* era questão de apenas um passo. Os dados ou moedas, as desigualdades de uma folha de papel ou qualquer que seja outras fontes de diferenciação indiferente (ou seja, não subjetivas e, “portanto”, não culturais) decidiriam a escolha e a ordem das alturas ou durações, dos timbres, das intensidades ou dos modos de agrupamento que iriam constituir determinada “obra”. Após isso, aquele que “compôs”, ou em todo caso redigiu de acordo com os métodos aleatórios, estaria submetido às indeterminações no nível da execução: as durações de silêncio foram, por exemplo, ditadas por uma *ação* essencialmente não-métrica, como acender um cigarro, ou dar duas voltas em redor do piano. E se mais intérpretes tocarem simultaneamente, todos eles teriam de se submeter independentemente de qualquer coisa às prescrições dessa ordem, e dessa maneira concluímos que a superposição dessas execuções não traz nada além de uma previsibilidade unívoca.

Essas manifestações, que taxamos, não sem razão, de neo-dadaístas (e de onde o lado teatral nasce indubitavelmente a partir do recém-criado “happening”) foram levadas ainda mais adiante; por exemplo, pode-se misturar momentaneamente à execução de um pianista o som de uma estação de rádio, na qual o programa que está passando não foi previsto, e onde podemos variar, modular, às vezes a partir de um plano precisamente minutado, o volume, a frequência ou a tonalidade, produzindo ainda os efeitos, ora surpreendentes, ora divertidos, raramente indiferentes, mas quase sempre o mais incoerentes possível.

Então parecia haver ao longe uma intenção *crítica* particularmente perspicaz, análoga àquela desenvolvida pelo movimento dada: a crítica de uma certa “forma de espírito”, mais ainda, de uma estrutura social (ou seja, econômica), crítica que era refletida e encontrava alimento e justificação. Efetivamente, certas declarações de Cage, que mostram desprezo pela retórica tradicional europeia e pela estética dos “valores” à qual ela está ligada, ilustram sua vontade de máximo distanciamento e parecem exigir uma interpretação nesse sentido. No entanto, nos confrontamos, seja com outras afirmações, seja com certos comportamentos práticos, que não condizem com uma tal atitude. Com efeito, o percurso de Cage (assim como o de um bom número de artistas americanos atuais) se asseguram a partir de uma “filosofia Zen” (não há contradição mais flagrante do que a desses termos) que propõe uma indiferença generalizada a respeito dos “valores” dos eventos. Essa indiferença não é mais vista como essencialmente negativa ou desabusada; na verdade, ela vai afirmar o valor de *toda* a realidade, a dignidade de todas as coisas, de todos os eventos a serem colocados como objetos de contemplação e de meditação. Ela se vê como uma pedagogia da vida cotidiana, uma escola da objetividade.

O infortúnio é que não adotar uma crítica da subjetividade *abusiva* (que deveria conduzir à ultrapassagem da cisão clássica entre sujeito e objeto, ao reestabelecimento de uma relação melhor entre a consciência e o mundo), e optar somente por um *anti-subjetivismo*, certamente militante, mas de natureza puramente negativa, puramente antitética, condena, como em toda orientação desse gênero, à prisão daquilo a que se opõe. E, com efeito, os objetos que a demonstração cageana nos propõe, nada mais do que produtos obtidos graças à intervenção niveladora do acaso em alguns pontos de vista, continuam conservando as amarras invisíveis ligadas à prática musical mais tradicional: são sons do *piano* (mesmo que fossem deformados: é o que *vemos surgir* de um piano – a música de Cage é feita pela audição direta – e tocada por um pianista vestido a caráter, o que é o suficiente para lhes dar todo o *pedigree*) ou são acordes conhecidos (alguns desligados de seus contextos, mas onde as virtualidades funcionais, mesmo que surgindo às vezes, de maneira não-habitual, ainda carregam em si seu reconhecimento); podem ser ainda – e somente o acaso poderia nos dizer – restos de sinfonias de Brahms saindo de um alto falante – a menos que saiam apenas cuspes eletroacústicos onde o papel habitual é o que *perturbar* a audição musical. Devido aos processos de *decomposição* aos quais ainda são submetidos (e que não são os fatos de acaso, mas destacados de uma vontade intencional, precisa, a de Cage por exemplo, entre as mãos de quem o acaso, precisamente delimitado, não é nada além de um meio, um instrumento adaptado para fins determinados), são os objetos culturais, os resíduos de subjetividade e de intersubjetividade *o mais possivelmente degradados* que são propostos à nossa atenção.

Quanto ao próprio acaso, no nível onde ele opera, sabemos que não pode manifestar nada além de uma falta (ainda que relativa) de coordenação. Certamente, na medida em que as coisas que coincidem involuntariamente deixam de ser absolutamente estrangeiras entre si, deixam de ser inteiramente desprovidas de características comuns, de pontos de comparação possíveis, os *conectivos significativos* aparecem. Mas esses conectivos só poderiam ser importantes na medida em que fossem concedidos os meios para desenvolver suas sugestões de maneira construtiva. Como o acaso não é nada, como a rejeição de toda subjetividade (baseada no medo dele) leva ao recuo de qualquer intervenção pessoal, o resultado acumulado das operações de acaso não pode ser, como sabemos, nada além de um nivelamento sempre mais sensível, nada além de um fenômeno de *massificação* generalizado. Quando recusamos considerar a consciência (forçosamente subjetiva) e a ação intencional como compostos (até mesmo, para nós, capitais) da realidade, apenas perpetuamos o isolamento no qual esses componentes, por causa de sua supervalorização, já estavam colocados.

Talvez queiramos ver mais uma vez o testemunho crítico, dado no nível da prática musical, dos processos de *alienação* que resultaram da degradação generalizada, tendo seus correspondentes mais inquietos *fora da música*. Sem querer rejeitar completamente essa interpretação (nem a valorização positiva de todos os outros aspectos considerados até o tempo presente, onde fomos obrigados a fazer uma leitura simplificada para tentar identificar as características essenciais ou, em todo caso, *diferenciais*, das quais o leitor informado será capaz de detectar pontos de contato que podem ser eventualmente frutíferos em relação ao nosso objeto geral), um exame mais aprofundado compele, no entanto, a uma série de conclusões menos favoráveis.

Primeiramente é necessário constatar que esse testemunho está no nível da pura *observação*, privado por princípio de toda capacidade crítica, ou seja, de todo poder (mesmo que estritamente musical) *de analisar* a situação em questão, de toda possibilidade de pesquisa de uma solução para suas dificuldades, que essa observação se proibiu antecipadamente de qualquer progresso construtivo, por mais prudente que seja. É de fato a tradição retórica ocidental, onde a música moderna detectou e manifestou (musicalmente) os “erros” (a menos que optemos por afirmar que ela teve de sofrer as consequências, mas ela nunca se contentou com uma atitude passiva), nem sempre, contudo “errados”, a música se conduziu a seus erros a partir de um *percurso prospectivo* que podemos tomar também, a partir de alguns pontos de partida. E a música, além disso, produziu durante seu decurso uma série de *modelos paradoxais* onde as virtudes expressivas, interrogadas dialeticamente, continuaram para nós perfeitamente aproveitáveis. Só quem adota uma atitude crítica e construtiva a respeito dessa tradição, uma atitude de dialética atenta, como o fez por exemplo Webern (ou antes dele Schoenberg, ou ainda Stravinsky), e assim como a música serial pós-weberniana, sobretudo na medida onde ela ultrapassa ela mesma o lado mais unilateralmente antitético de suas origens, parece poder fazê-lo, para só então poder esperar responder substancialmente aos problemas de hoje, apressar um pouco a possibilidade de um futuro que, mesmo musicalmente, se deseja *melhor realizado*.

Em rejeição a essa eventualidade, se coloca deliberadamente para fora da “cultura” (ou seja, não mais em movimento de retorno à qualquer espontaneidade utópica “natural”, mas colocando-se simplesmente na *proibição*, não da cultura burguesa, mas de toda possibilidade de uma cultura progressiva, mesmo no sentido mais agrícola da palavra), Cage e seus amigos se privam de possuir, ou até mesmo de *procurar* uma solução (uma alegoria, um modelo musical de solução) para os problemas da sociedade contemporânea (da qual a América é efetivamente participante importante, não somente por razões quantitativas).

E fica pior. Eles professam a “dignidade” de todas as coisas, por mais degradadas que elas possam ser, pregam a aceitação passiva dos produtos de um acaso que nós não tentamos ainda desvelar, (por exemplo, obrigando os intérpretes a executar ao pé da letra, com fidelidade clássica, prescrições inteiramente criadas a partir do lançamento de dados), eles apoiam e contribuem *ativamente* com a consolidação dessa *fonte* de desordem estabelecida, desse escândalo devidamente constatado e manifesto. (Indo ainda um pouco além, e, independentemente do que digam, pedir-se-ia ao próprio ouvinte que não ouvisse, a fim de não introduzir o “evento sonoro” de distorção pessoal, ou seja, de compreensão crítica; não pedem a ele que escute com o ouvido mais *neutro* possível?).

Concordemos ou não com a interpretação proposta, compreendemos, de qualquer maneira, onde está a linha que separa os músicos seriais europeus da jovem “escola” americana. Dito isto, certas ideias, certas sugestões parciais, certas solicitações oblíquas vindas destes últimos (e onde pudemos constatar a adaptabilidade à situação presente) contribuíra incontestavelmente para a aceleração da metamorfose do percurso e da produção dos primeiros.

É assim que Stockhausen adotou primeiramente os métodos de notação onde o rigor do “solfejo” encontrava-se suavizado, dando lugar aos “estímulos” adaptados mais diretamente às capacidades vivas dos intérpretes, o que supunha uma certa aproximação a partir da previsão dada, ainda que sujeita a falhas (*Klaviestücke V-X, 1954-55*); é assim que ele imaginou superpor, *cruzar* mais partes dessa espécie, o que já aumenta consideravelmente essa aproximação. (*Zeitmasse, 1955-56*); foi assim que enfim ele lançou como um impulso essencial sua famosa *Klavierstück XI* (1956), na qual os fragmentos podem ser ordenados (no tempo) de várias maneiras e permitem, a partir desse fato, certas modificações qualitativas.

Essas obras-sinais [*oeuvres-signaux*] foram seguidas por uma série de buscas por confirmação, de desenvolvimento e aprofundamento, como vemos na *3ª Sonata* e no *Segundo Livro de Structures* de Boulez, nos próprios *Mobile* e *Caractères*, nos *Tempi concertati* de Berio, e também em outras composições, sobre as quais falaremos numa próxima ocasião.

Se nessas obras (entre outras) se produziu afirmativa e perfeitamente a “técnica de grupos” sobre a qual já era questionado, elas criaram assim uma objeção, ou ao menos uma pergunta séria, que ouvimos dizer hoje em dia e à qual é, portanto, necessário, para concluir, tentar responder rapidamente: ao recusar a fixação completa de sua obra, deixando à livre escolha do intérprete o cuidado de decidir *o curso geral* que será seguido, ou ainda a *redação definitiva* de certas estruturas, propostas somente sobre o material aproximativo, o compositor

não abandona uma parte de suas responsabilidades? Não seria essa uma solução fácil e que ao mesmo tempo expõe as deformações mais lamentáveis de seu pensamento e de suas intenções? Ou também, não será essa a prova de que sua escrita *não carrega* um pensamento e intenções solidamente afirmadas?

Certamente o compositor moderno, mais do que qualquer outro (mas ele se aproxima mais do artesão medieval) sabe que é um *artista experimental*, sabe que está (com todos os seus conhecimentos e seu *métier*) *em busca* de coisas que ele não prevê a não ser vagamente. Ele confia na riqueza inesgotável do “material” ao qual essa busca se aplica (todas as formas e significações possíveis, entre as mais prováveis atualmente, e até mais necessárias), aos métodos combinatórios que devem permitir a esse artista fazer surgir os fenômenos buscados, e sabe também que ele aperfeiçoa a eficiência, a qual ele aumenta sem cessar, em contato com a realidade resistente. (p.57) Ele sabe, então, que o resultado estará longe de ser exclusivamente *sua obra*, que ele é *agente* de uma entidade que se busca e onde a natureza é essencialmente *transubjetiva* (o que não significa não subjetiva, porque o sujeito tem, os sujeitos *têm* um papel indispensável a cumprir).

Por exemplo, essa partitura, ainda que completa, não esgota a atualidade, e a ação musical que ela prepara (mas ela não está menos esgotada exausta por isso), esta é, por sua vez, mais e menos. Menos porque a realização trará para essa partitura várias propriedades suplementares (no primeiro escalão está a existência concreta, o fato de soar e outros vários aspectos, que, mesmo microscópicos, poderiam ser notados, mas antes não eram, talvez porque *não os fixamos* ainda). Mais, por causa do fato mesmo de sua indeterminação parcial (isso porque ela não se limita a uma tal execução datada e precisa, mas pode ser repetida), juntamente à sua mesma determinação e identidade, do fato, portanto, de sua “sobredeterminação”, de sua “generalidade generalizadora”, ela é capaz de promover e de sustentar a existência de toda uma série (infinita, eventualmente) de atos relacionados (e isso é reconhecer que há apenas um passo a dar para tentar manifestar essa realidade *potencial* da partitura, onde é conferida uma estrutura tal que cada execução não representa nunca, nem *pode* jamais representar nada além de um aspecto, de uma visão possível de uma entidade sempre reconhecível, mas cuja riqueza ultrapassa definitivamente toda atualização possível). Menos, novamente, porque essas propriedades suplementares virão enriquecidas e singularizadas (portanto, limitadas), por um intérprete ou grupo de intérpretes, e o que eles trarão será a marca deles mesmos, tudo que modifique inevitavelmente e profundamente a *aparência*, a *expressão*, a *significação intencional* do resultado. Mesmo que eles trouxessem nada além de um suporte, uma

contribuição mais material, ou mais exclusivamente psicológica: a respiração ou a pressão de seus dedos no teclado, suas vozes, onde os movimentos rítmicos de seus corpos acionam os instrumentos a serem percutidos, nada disso será negligenciado. Mas eles trazem *sempre* a vantagem: seus conhecimentos e seu *savoir-faire*, suas culturas, suas formações, seus passados (e através deles a cultura mais geral carregada por eles), eles trazem em alguma medida sua sensibilidade pessoal, até seu humor momentâneo, e se a “obra” que eles executam não importa, não seria acima de tudo a *obra* que deveríamos culpar? Por que não ir mais longe, não ir até o fim da constatação, não se conformar inteiramente à realidade da “relação de produção” e não apelar também (ainda que de uma maneira limitada e orientada por aqueles que não são pegos de surpresa) aos seus gostos, às suas imaginações, finalmente à sua *iniciativa criadora*, nem mais nem menos absoluta em sua liberdade, esta que não existe apenas para o compositor (somente de maneira diferente, “especializada”; mas não é o suficiente observar as crianças para saber que a especialização aperfeiçoa, mas ao mesmo tempo destrói, ou pelo menos *inibe* certas capacidades)?

No limite, sonhamos com uma prática musical verdadeiramente coletiva, na qual a noção de *obra* (congelada) está largamente absorvida por uma realidade mais vasta (sem ter, entretanto, completamente desaparecido) – assim como tal situação específica, ainda que inesquecível, pode ter sido assimilada a partir mudança espaço-temporal de uma cidade ou rede rodoviária. Em uma prática coletiva desse tipo, os textos escritos (estabelecidos, sem dúvida, pelos especialistas individuais, mas sem ignorar que eles se localizavam em um movimento de escritura que os transcende, que se nutre deles e os alimenta em retorno, e ao qual seus próprios produtos manifestam sempre, explicitamente ou implicitamente, sua filiação) mantêm-se, então, com os atos “realizadores”, com as ações musicais concretas, relações de grande variedade.

Nos pegamos sonhando... porque é claro que uma prática musical nova como essa, em comparação com nossos hábitos e costumes, necessita existir a partir de articulações provadas e bem adaptadas, pode, portanto, ser apenas o resultado elaboração lenta e cuidadosa. A música serial sem dúvida está tendendo a isso, em particular na busca das formas móveis inéditas. Se essa busca ainda não apresentou problemas mais consideráveis quando aplicados a um só executante, há uma diferença em se tratando de confiar a realização a toda uma equipe, de localizá-la em uma situação tal que qualquer um de seus membros possa participar *livremente* nas decisões criativas fazendo existir, apesar de tudo, um grau suficiente de coordenação a partir

do qual o resultado não seja completamente nivelado, algo além de um acaso elementar. Esta é uma das questões principais que abordaremos em nossa próxima análise.

Bibliografia

CAGE, John. Silêncio: conferências e escritos de John Cage. Cobogó, 2019.

BOULEZ, Pierre. Textos já mencionados e Alea. Em Apontamentos de Aprendiz. Perspectiva, 1995.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. Textos já citados em *Die Reihe*, sobretudo os número 3 e 6. e *Incontri Musicali*, números I-IV.

V

De imediato, a pesquisa das “formas abertas” se coloca em dois níveis distintos, ainda que relacionados: o dos *materiais*, onde a definição *global* permite certas modificações de detalhe, até mesmo uma indeterminação radical (ainda que limitada) da textura interna; e o nível das *formas*, que não se reduzem mais aos percursos temporais, mas são *exploradas* por eles e podem, portanto, se manifestar a partir de um número mais ou menos elevado de percursos temporais diferentes, cada vez revelada sob uma luz diferente, a partir da realização de outra de suas possibilidades “históricas”.

Obras como a *Klavierstück XI*, de Stockhausen, a *3ª Sonata* de Boulez ou nos *Caractères*, por exemplo, remetem à 2ª categoria. Certas considerações de ordem estatística são aplicáveis, ao menos ao nível superior. Com efeito, se observarmos bem a “forma” (do fenômeno *atual*, do movimento *temporal* de exploração da forma geral transtemporal) como um grande processo *ondulatório*, eventualmente a n dimensões (a forma “transtemporal” representa o “campo” onde este processo ondulatório vai acontecer, e pode ser descrita em termos de “amplitude (e de configuração) multidimensional”), fica evidente que a intervenção de seus elementos determinantes terá, na natureza desse processo, uma modificação profunda. Não somente certas possibilidades serão eventualmente muito diferentes umas das outras (e será interessante “medir” os graus de similaridade que existem entre elas), mas certamente poderão até mesmo provar-se entre si (a um ou outro ponto de vista, selecionado mais ou menos arbitrariamente) melhores (ou menos boas) que outras: dado a partir do fato, por exemplo, que elas possam descrever uma só grande onda fortemente traçada, uma *unidade* melhor para o grupo; ou, pelo contrário, pode favorecer uma maior *diversidade*; ou ainda estabelecer uma *proporção* melhor entre a duração total da realização e os fatores respectivos de diversidade e unidade. Podemos ou tentar classificar essas versões como melhores (até mesmo considerá-las as únicas possíveis a partir das prescrições condicionais restritivas, ou pela disposição *física* das próprias separações), ou esforçar-nos para evitar essa hierarquia qualitativa. O caráter multidimensional, tratado de maneira suficientemente “polifônica” (um aspecto estando, por exemplo, no máximo enquanto outro está no mínimo; um dos aspectos evoluindo enquanto o outro permanece imóvel; diferentes aspectos evoluindo a partir de frequências ondulatórias diferentes etc.), pode ser de uma ajuda valiosa. Para apresentarmos um exemplo mais simples, mas que contenha o princípio completo: em um tetraedro equilátero não orientado, todos os percursos que passam uma só vez por cada vértice (usando apenas as arestas) são isomorfos;

com a condição de que o espaço característico definido por uma “forma transtemporal” se aproxime suficientemente dessa definição topográfica, resultará o mesmo para ele e para a qualidade “informativa” dos percursos que ali se efetuarão. Dizendo de outra forma, não precisamos de nada menos que selecionar os *meios* qualitativamente mais *férteis*, o que resultará da utilização de um número considerável de *variáveis efetivas* e de exploração quase exclusiva das *oposições binárias* existentes entre as extremidades contrárias de qualquer uma das “dimensões” (ver artigo sobre a “Periodicidade generalizada”).

Nas obras citadas acima, o problema é relativamente simples, pelo fato de sempre se tratar de composições para um só executante não havendo, por isso, um problema de superposição, de “mixagem”. Os elementos temporais ficam então perfeitamente definidos (certamente poderíamos ter introduzido aqui certas indeterminações da escritura de detalhes) e só seus *encadeamentos* e relações superiores nas quais resultam se modificam.

A partir do momento em que se colocam mais executantes nas obras, a questão fica complicada. Faz-se necessário, igualmente aqui, limitar a indeterminação até certo ponto, orientar sua aplicação, *enraizar*, por exemplo, em um compasso, o *nivelamento* que resultará da independência total dos colegas (com efeito, se superpusermos nem que seja dois processos ondulatórios independentes, dotados de uma certa variação de frequência, as “coincidências (e oposições exatas) de fase”, ou seja, os fenômenos formais mais marcantes, mais poderosos, serão também os mais raros, os menos prováveis; e essa improbabilidade relativa aumenta rapidamente de acordo com o número de encadeamentos de ondas superpostas).

Um primeiro método consistiria em aplicar essa indeterminação apenas em porções de duração limitadas, com as características estatísticas delas variando entre si. No limite, resolvemos apenas o nível inferior citado acima: o dos *materiais* (os tecidos sonoros ou figurativos) da definição global.

Zeitmasse, de Stockhausen, ou *Tempi concertati* de Berio, trazem essencialmente essa primeira possibilidade: a execução feita por mais músicos é até certo ponto (variável em momentos diferentes das duas obras) indeterminada quanto sua superposição e quanto ao resultado total de ambas. Mesmo em *Tempi concertati* (ou em outras obras análogas, por exemplo do mesmo compositor), onde os músicos dispõem de mais *iniciativa* que em *Zeitmasse*, essa “liberdade” não é ainda admitida a não ser quando ela se insere a um fenômeno *de massa*, e onde esses efeitos serão dificilmente percebidos em si, a não ser em suas adições estatísticas. O compositor conserva aqui o pleno controle dos elementos formais efetivos (os

“blocos” estatísticos resultantes) nas variáveis úteis, mesmo quando esse controle não é mais do que um controle de grupo: é neste nível que operará a percepção, principalmente. Aqui, mesmo se os textos forem rigorosamente notados junto aos métodos métricos, mesmo que respondam a um estilo preciso, a um propósito articulador manifesto (mas já vimos que frequentemente, na música recente, esse propósito reside em uma imitação relativa do acaso e de seu potencial de imprevisibilidade), mesmo que os intérpretes, por outro lado, tiverem alguma liberdade e possam explorar a partir de um sentido preciso (mas sempre sem se coordenar, o que é o sentido pré-estabelecido da coisa), mesmo assim já há bastante intervenção do acaso como definido pelos matemáticos modernos: probabilidades mais ou menos grandes para tal ou qual eventualidade, calculáveis com os dados objetivos dos elementos presentes. E é precisamente nesses campos de probabilidade que trabalha o compositor, é entre esses campos que ele estabelece as relações suplementares, que toda realização se manifestará, à sua maneira, precisa.

É com a utilização desses métodos de cálculo, entre outros, *no nível da própria composição* que Iannis Xenakis trabalha, com aquilo que chamamos de “música estocástica”. Este último vocábulo se refere a uma *tendência* em direção a um *objetivo* (assintótico), esta tendência sendo essencialmente o estado de desordem homogênea ou de entropia máxima à qual tende, de acordo com o segundo princípio da termodinâmica, um material submetido a “um mínimo de limitação”, ou seja, a um mínimo de intenção seletiva e de iniciativa organizadora.

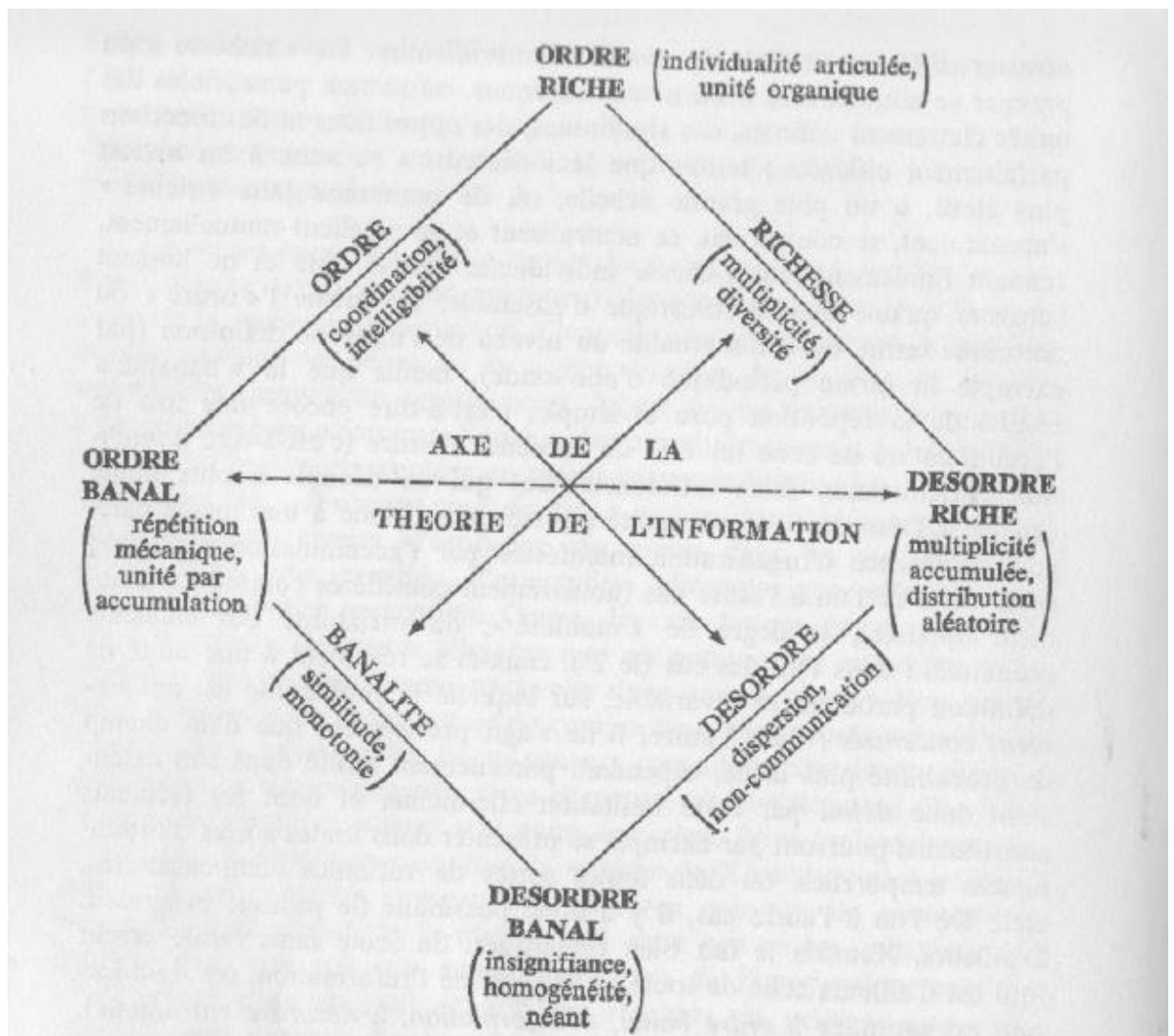
Onde os músicos seriais aplicaram princípios de distribuição cuja origem foi certamente uma vontade de ordem, mas onde seus efeitos, por causa da busca por assimetria (sobretudo no começo da “generalização da série”), acabaram por tornar-se similares (até certo ponto, o que é evidentemente importante) aos fenômenos *aleatórios*, Xenakis remete diretamente aos métodos de distribuição emprestados do cálculo das probabilidades: as Leis de Gauss, de Poisson etc. Ele obtém, assim, tecidos particularmente homogêneos, particularmente nivelados, ou seja, ao menos em casos extremos, privados de orientação cronológica efetiva, de *necessidade* distributiva perceptível. Certamente, orientações, modulações em grande escala, grandes plissados são introduzidos obrigatoriamente para impedir que o desdobramento não caia em uma monotonia pesada demais. Fundadas de acordo com a confissão do próprio compositor, a partir da única virtude de “inspiração” irracional, elas não podem, entretanto, ser descritas teoricamente a não ser em termos *negativos*: na medida em que se afastam de um estado de desordem considerado como único ponto de marcação. Privado (voluntariamente) de

toda *lei de organização positiva*, o sistema de Xenakis, certamente interessante no que diz respeito a suas capacidades prospectivas, a seus poderes de penetração racional de *um aspecto* da realidade, não é menos unilateral, e por mais talentoso que seu autor possa ser imaginativamente, se ele não dispuser de ferramenta útil, os resultados podem apenas ser sentidos. Seu conceito de *ordem* não tem virtude autônoma nenhuma; tem o dualismo inaceitável de uma Teoria da Informação rudimentarmente concebida, a qual nós já tivemos a oportunidade de examinar.

Por isso, uma *riqueza desordenada*, situada a uma das extremidades de um campo de ação *concebido como uma linha reta*, se opõe a uma *ordem banal*, e os “fenômenos interessantes” se situarão essencialmente *no meio* (de acordo com A.A. Moles, ao qual Xenakis se refere alegremente). Ou em um ou outro termo pretensamente extremo (e bastante similar, o que nos permite clarificar nossa análise), as duas partes da definição (o substantivo e o qualificativo) se encontram em *dois níveis diferentes*, tratados *de maneira contraditória*. A “riqueza” do primeiro se encontra ainda em nível inferior, onde estão as unidades definidas claramente, as similaridades, as oposições e as funções eficazes; enquanto a “desordem” se encontra em nível mais elevado, a uma escala maior, onde os numerosos fatos “ricos” se acumulam, se contrariam, se neutralizam e se nivelam mutuamente, fazem finalmente sua riqueza individual inacessível e a deixam subsistir apenas como qualidade estatística do grupo. A mesma “ordem” do segundo termo pode ser vista no nível da unidade de definição (por exemplo a forma periódica de uma onda), enquanto a “banalidade” resulta da repetição pura e simples, ou seja, a acumulação dessa unidade e ausência de ordem (ou seja, de *intenção* enriquecedora e, portanto, diferenciadora) que segue a uma escala mais alta. “Desordem” e “banalidade” se destacam então em uma mesma categoria (ausência de organização manifestada pela acumulação cega); o grau de “mobilidade”, de variabilidade dos elementos acumulados (grosseiramente considerados como extremamente opostos), somente variam de um a outro caso: em um dos casos (o 2º), isso se resume a uma unidade de definição perfeitamente invariável, na qual a probabilidade é *inteiramente concentrada*; no outro caso, é necessário apenas um campo de probabilidade mais solto e, no entanto, também perfeitamente limitado em sua extensão e, portanto, *definido* por essa própria limitação, e onde os elementos que o constituem possam, por exemplo, se apresentar em qualquer ordem temporal, ou em qualquer variante compensatória etc. De um a outro caso, há a possibilidade de passagem progressiva. Por seu lado, Xenakis lembra bem disso. Seu erro mais fatal (que é o erro de toda a Teoria da Informação, onde a *significação* é assimilada à *ordem banal*, e a *informação* à

desordre entrópica), é chamar de “ordem” pura e simplesmente a banalidade que essa ordem opõe à desordem.

Enquanto as noções de “ordem” e “riqueza” pertencem, elas também, a uma categoria comum, mas oposta à precedente, (a organização, ou afirmação de uma intenção individual) e o eixo no qual se situam, como extremos, as duas novas categorias descobertas em nossa análise (presença ou ausência de uma intenção), é, por sua vez, *perpendicular* ao eixo definido pela Teoria da Informação, sendo assim *consideravelmente mais estendido*, cobrindo todo o campo (para nós *multidimensional*) entre as extremidades polares autênticas opostas da realidade (enquanto o eixo em questão define apenas uma extensão parcial da *zona mediatriz*): veja a figura abaixo.



Podemos, por exemplo, considerar o campo total (simplificado) como um espaço bidimensional onde os dois eixos são a variação de um máximo a um mínimo de riqueza (ou da riqueza até a banalidade), e a variação (perpendicular) de um máximo a um mínimo de ordem (ou da ordem até a desordem)

Absoluta, a ausência de organização não será nada mais do que *puro nada*, para nós completamente inacessível (porque só podemos compreender a desordem a partir de fatos definidos, ou seja, ordenados), e a organização perfeita, desprovida de toda desordem, acarreta também a um indefinível (porque nosso espírito é incapaz de ultrapassar e apagar completamente o hiato que a organização experimenta, por exemplo, entre os conceitos, entretanto complementares, de unidade e multiplicidade, ou de ser e de movimento, ou ainda de essência e existência). O *silêncio* (levando em conta seu valor paradoxal ao qual dedicamos nossa atenção várias vezes: para Webern, para a arte “informal” e particularmente para a “escola americana” do acaso, que se refere, com mais ou menos fidelidade, a certos misticismos do extremo oriente), o silêncio tem uma “significação” dupla, um duplo “poder”: considerado nele mesmo, por sua vacuidade pura e simples, o silêncio conduz rapidamente à insignificância absoluta. Admitido como transcendência (devido essencialmente à *nossa* relativização) e lugar de apaziguamento perfeito (ou, por assim dizer, de *manutenção*, mas em uma “unidade dialética superior”), as contradições inerentes a uma realidade existencial (onde as *formas*, em sua *riqueza inesgotável*, são, no entanto, suas únicas embaixadoras entre nós), muda radicalmente de signo e nos convida a uma outra atitude, nos *reenvia* a essa realidade unicamente acessível, fornecida agora com vocação precisa de operação. Nosso domínio é, então, o campo, mediante organizações parciais, imperfeitas, e, portanto, dinâmicas, ou seja, que tendem a seu aperfeiçoamento.

Às categorias eventualmente úteis, dentre as quais a Teoria da Informação se ocupa (ou sobre as quais Xenakis reflete), categorias de “ordem” e desordem, ou ainda (não é a mesma coisa porque nosso campo de ação é *verdadeiramente* multidimensional, suas dimensões são provavelmente multiplicáveis *ao infinito*) a de determinação e indeterminação (ou as de semelhança e diferença, de simetria e assimetria etc.: sempre há uma *implicação recíproca*), há lugar para ao menos uma terceira, de jeito nenhum situada “no meio”, mas formando com as outras um *triângulo*, tendendo assintoticamente em direção à “forma absoluta”, e representada em nosso nível pelos fenômenos de organização efetiva, baseados *por sua vez* na *articulação*

(fonte e produto de assimetria) e na *unificação* (a qual, como sabemos, *utiliza* as homogeneizações e nivelamentos devidos às acumulações de acaso, *salvo* a tendência à decomposição, na esperança de uma composição superior). A noção de *organização*, concebida de maneira *unilateralmente positiva*, definirá isso de maneira imperfeita, arriscando até trair a categoria na qual ela se aplica aqui. Pode ser preferível aplicar a ela a noção de *vida*, de *alma*, correndo o risco de ter mais dificuldade de agarrá-la, para dominar o que ela oculta: justamente essa dificuldade é a garantia de sua veracidade. (Vale salientar que certas pesquisas científicas rigorosas, como por exemplo as do biólogo Portmann, conduzem à necessidade de empregar critérios de *interiorização*, de “subjetividade” ou se “psiquismo”, e que os filósofos das ciências, como Raymond Ruyer, extrapolam essas noções para o nível das organizações efetivas – moléculas, átomos – da matéria dita “inerte”).

Colocando-se em um lugar longe do ocupado por Cage (ele não considera, por exemplo, a utilização de dados “indigna para um compositor”?), Xenakis cai, ainda assim, na mesma armadilha denunciada no decurso de nossa exposição precedente: para realizar formas testemunho, alegadamente, de um “mínimo de restrições” (ou seja, de um mínimo de intenção subjetiva e de determinação cultural em virtude de uma busca pela “assimetria – e de imprevisibilidade – absolutas” que conhecemos bem e que é aparentemente incompatível com uma glorificação dos números que se atam superficialmente ao platonismo e ao pitagorismo), ele confia aos cálculos de probabilidade, efetuados “à mão” ou até mesmo idealmente pelas máquinas eletrônicas (o que não passa de um jogo de dados um pouco mais sofisticado e multiplicado), o cuidado de estabelecer (após os programas certos fixados pelo compositor) separações feitas com extremo rigor, às quais os intérpretes não terão escolha a não ser aplicar-se como se tivessem, eles mesmos, as *máquinas de realização*. De seu lado, Xenakis manifesta explicitamente uma grande desconfiança dos intérpretes e de sua subjetividade, e seus condicionamentos culturais (que ele chama de “estocásticos” não sem qualquer razão, mas de uma maneira um pouco unilateral). Em um primeiro estado de seu percurso, ele não se lembra do direito de ter as ideias originais, de dispor de um livre arbítrio (oposto a um determinismo identificado – e é interessante constatar isso – às vezes à “fatalidade entrópica”, às vezes à ordem banal das organizações totalitárias); de onde essa crítica, bem contraditória, das formas móveis, as quais ele não tarda em sacrificar (de maneira original e interessante, malgrado as lacunas evidentes).

Em um capítulo (não somente de sua obra teórica, mas também de sua pesquisa prática e de sua obra composta) intitulado “estratégia musical”, Xenakis estudou a aplicação da *teoria*

matemática dos jogos à prática musical. Para *Duel*, por exemplo, o compositor dá a dois regentes o direito de participar da decisão formal que responderá à atualidade musical momentânea. (É um primeiro passo.) Cada um deles tem uma orquestra e, para elas, uma série de estruturas (inteiramente) composta (e notada de maneira métrica). (Contentemo-nos de notar, sem insistir, o caráter assaz rudimentar das qualidades musicais definidas por essas estruturas: elas são certamente destinadas a fazer o papel de *peões* em um jogo onde o objetivo os ultrapassa, devendo ser o mais distintas possível, e como só o acaso decide sua configuração interna, é necessário *garantir grosseiramente* as oposições desejadas; mas podemos ao menos supor que a implementação de um pouco mais de uma *cultura musical* voluntariamente rejeitada (salvo na medida em que os instrumentos habituais são utilizados, ou ainda, por exemplo, o precioso instrumento de comunicação das *ordens*, aqui imperativas, que é a notação métrica!), dessa cultura musical que é fruto (ponto unicamente “estocástico”) das experiências de organização musical positiva, permitiria uma plasticidade de outra maneira rica e eficaz. A *ordem* dessas estruturas-peões é indeterminada (!). Um dos regentes começará com a estrutura escolhida, o outro deverá respondê-lo “o mais adequadamente possível”, etc. Um tabuleiro, *estabelecido pelo compositor*, fixa o *número de pontos* que cada resposta recebe (em relação ao que foi respondido), cada “tática”. O jogo termina, o “melhor” receberá “oficialmente” a recompensa destinada a ele.

Sem preconceito em relação ao interesse pela ideia e por seu caráter mais que provavelmente frutífero (ela estabelece, com efeito, uma ligação funcional entre os dois níveis de aplicação da pesquisa na ou da sobredeterminação, e ela afeta essa ligação de uma *necessidade*, certamente forte no exterior, mas suscetível de ser interiorizada), podemos desenhar aqui uma série de constatações críticas (que comentaremos a respeito de seu próprio trabalho, em via de sua melhoria: aqui, nós estamos no plano da pesquisa musical “transubjetiva”, reconheça ou não nosso autor).

Podemos primeiramente lamentar que o tabuleiro das “boas táticas” é *ditado* pelo compositor, o que parece contraditório com as virtualidades da própria coisa. Xenakis parece estar consciente na medida em que imagina, para uma obra futura, a possibilidade de deixar essa responsabilidade *para o público*, que poderá com efeito exercer de maneira mais perspicaz essa função e encontrará uma forma possível de ultrapassar seu próprio isolamento, sua própria passividade em relação a prática musical (ou de exprimir em plena luz do dia sua atividade de condicionamento mais ou menos oculta). Porém, essa intervenção não seria de todo funcional a não ser *se ela interferisse imediatamente na execução musical*, onde a forma (de ação) fosse

organizada de tal maneira que ela pudesse influenciar, modificar diretamente o ato musical seguinte.

E aqui nós tocamos em outro ponto muito importante. Uma simples forma de competição, sobretudo com suas recompensas reportadas fora do jogo, tanto no tempo quanto por sua natureza, acaba subordinando o próprio jogo (ou seja, o ato musical) a seu resultado. Se, além do mais, não seria difícil organizar a forma de maneira que, através de uma *certa* competição (que pode efetivamente aumentar a tensão, a atenção e a necessidade interior), seja a forma musical propriamente dita que evolua em tal ou qual sentido, com tal resultado possuindo tal evolução por consequência (por exemplo, uma “vitória”, tipicamente musical de um dos grupos dá a possibilidade de decidir entre certas possibilidades igualmente prováveis de continuação, de fazer a proposição seguinte etc.).

Seria interessante aplicar aqui a reflexão proposta por Claude Lévy-Strauss a respeito da oposição entre jogos competitivos e os rituais (*O Pensamento Selvagem*, fim do primeiro capítulo), paralelamente ao que ele disse, em outra ocasião, a respeito da oposição entre as sociedades arcaicas e os relógios, e as sociedades industriais e as máquinas a vapor. Poderíamos sugerir que hoje em dia um terceiro tipo de máquina, sem a inconveniência dos segundos (o grande consumo de energia, a grande destruição da informação) não retornando, entretanto, aos primeiros (onde a escala é irremediavelmente ultrapassada), nos oferece um modelo de reflexão e de pesquisa igualmente valiosos a respeito do plano da prática social, onde estão as formas de atividade musical: são as *máquinas eletrônicas ou cibernéticas*.

Em nosso *Répons* (1.versão: 1960) tentamos trazer alguma contribuição para a definição desse problema, oferecendo aos músicos (na forma de um esquema estrutural geral, onde os papéis são bastante permutáveis, de um grupo de regras de jogo e de um material musical para permitir que respondam, com uma certa margem de improvisação, a todas as situações onde o jogo os coloca) a possibilidade de decidir *coletivamente* (pela interferência não estatística das decisões individuais e combinando-se com as decisões certamente determinantes do compositor) o conteúdo da realidade musical. Efetivamente, essa obra não pode acontecer sem a reflexão a respeito de certos movimentos do relógio, certas mecânicas figurativas muito caras a, por exemplo, o século XVIII. Com a exceção, no entanto, de que a indeterminação escalonada funcionalmente deve dar lugar, no caso o melhor ao menos, a uma possibilidade *de cruzamento da informação investida* (a invenção coletiva sendo, naquele momento, “maior” que a soma das invenções individuais adicionadas).

Durante as primeiras execuções da versão original (e até mesmo, em menor medida, nas execuções subsequentes), ao menos duas lacunas importantes apareceram para nós: em primeiro lugar, se o jogo poderia ser apaixonante para os intérpretes, tento assimilado bem suas possibilidades, houve certo esoterismo *por parte dos ouvintes*: foi difícil estabelecer uma ligação inteligível entre o resultado sonoro musical e a ação complexa (o jogo) dos intérpretes. Provavelmente a versão nova (1965), que contém um texto de Michel Butor, destinado por sua vez a ajudar os músicos em suas operações de jogo e para deixá-los mais livres para interpretar propriamente (o que funcionalmente está ligado ao próprio jogo), e de outra parte, destinado a informar o público através de uma representação poética imaginária, constitua uma pequena melhoria neste aspecto.

Além disso, tentamos, em um outro projeto (*Votre Faust*), colocar mais adiante essa pesquisa, incluindo o público diretamente e de maneira contundente na ação total. Nesse mesmo projeto, nos esforçamos para melhorar o segundo “ponto fraco” constatado em *Répons* (e que acontece em relação a toda a questão desenvolvida acima, sobre as relações entre simetria e assimetria, determinação e indeterminação). Com efeito, o material musical de *Répons*, de caráter tipicamente “serial pós-weberniano” (harmonia cromática “cinza”, distribuições melódicas “dispersas”, ritmos altamente “não periódicos” etc.) e ainda acentuado nesse aspecto pelos fatores aleatórios introduzidos pelo princípio do jogo (mas podendo, até certo ponto, ser utilizado pelos intérpretes em um sentido “anentrópico”), permanece indiferentemente “leve” de maneira geral, veiculando muito pouco, conseqüentemente. Vale lembrar que, nesse ponto da pesquisa, um *salto* é necessário, o que consistiria, em primeiro lugar, na rejeição de uma série de exclusões definidas pelo vocabulário da música serial e na permissão da utilização de elementos mais definidos, suscetíveis de serem compostos em formas mais ricas e mais significativas. Foi nesse sentido que, com *Votre Faust*, conseguimos fazer uma primeira tentativa, que consistiu essencialmente em uma *combinação de elementos preexistentes*: realismo “cotidiano”, por um lado (vários tipos de ruído, mais ou menos estilizados, mais ou menos musicalizados, com as falas colocadas entre eles de maneira pura e simples, com todas suas aplicações), realismo “cultural” de outra parte, graças a uma composição vasta de *citações*, literárias e musicais, variáveis em sua dimensão (do som simples até uma cena de ópera completa), por seu grau de distorção ou de variação, e por suas combinações múltiplas que são realizadas, fazendo as vezes das citações musicais entre elas, e dessas citações com os “ruídos naturais”, uma mobilidade articulada em diferentes estágios permitiram à obra tornar-se um

campo de ação de uma prática transubjetiva na qual a palavra “acaso” ganha significado, seu papel de proposição e de estímulo, de surpresa e de desvio do jogo.

Bibliografia

XENAKIS, Iannis. **Formalized Music: Thought and Mathematics in composition.** Bloomington and London, 1971.

HOFSTÄTTER, Peter R. **Dinamica di gruppo: critica della psicologia di massa.** Franco Angeli, 1978.

CHÂTELET, François. **Platon.** Gallimard Education, 1989.

Obras já citadas, em particular as de Claude Lévi-Strauss, de Raymond Ruyer e de Adolf Portmann (primeiro capítulo).

VI

Um exame atento da música moderna revela a presença permanente, múltipla, mutável de uma realidade obscura e difícil de apreender, que nós podemos, para simplificar momentaneamente o problema e nos permitir avançar em nosso tatear, assimilar ao *acaso*, ou seja, aquilo que se opõe mais radicalmente a ordem simples, as definições claras, a previsibilidade transparente do pensamento clássico.

Nós descobrimos o acaso numa primeira manifestação paradoxal nas músicas mais diretamente ligadas à intenção racional, em sua tentativa de metrificacão absoluta, nas músicas mais implacavelmente construtivistas que foram imaginadas depois de algum tempo, ou seja, as músicas *seriais* em seu primeiro estado de generalização, chamadas de “pontilhistas”. Aqui, a complexidade aumenta de tal maneira que ela acaba operando inversamente, virando uma *complicação* impenetrável, não oferecendo resultado sensível a não ser de impressão de uma distribuição quase aleatória, de ordem relativa, pelo menos a partir de alguns pontos de vista. Taxamos essa música, pela consciência imediata, de indeterminação, de imprevisibilidade, de distribuição não mais unívoca, mas somente provável e de caráter estatístico, crescendo proporcionalmente.

O construtivismo em questão não é mais positivo. É necessário construir (e para isso seria necessário extremo rigor) a garantia de que não cairemos novamente nas formas de ordem tradicional rejeitadas, consideradas definitivamente desatualizadas, e que revelaram (de maneira *objetiva*, a partir de toda uma experimentação histórica) lacunas consideráveis, insuficiências inadmissíveis. Porém, o fato de não (quase) discernir (ao menos no plano teórico) o que pode permanecer valioso, permanecer suficientemente geral para sobreviver à prova crítica, o fato de rejeitar de uma vez toda ideia de ordem positiva (salvo pelas imagens vagas “vegetativas” que viriam a constituir a semente de uma reprise a se considerar) conduziria momentaneamente, e em casos extremos, ou seja, *extremamente significativos*, a uma paralisia próxima da impossibilidade total de agir e exprimir.

Essa música foi, conseqüentemente, testemunho notável de um estado de coisas mais gerais, ultrapassando o domínio da música, entrando em todo nosso presente e estendendo-se pelos planos mais práticos (por exemplo, na condução empírica da vida, individual ou coletiva) até as regiões teóricas (por exemplo nas dificuldades e contradições encontradas pelo pensamento filosófico e científico), em casos banalmente cotidianos (como um

congestionamento de carros) até os problemas mais urgentes (como a questão do armamento); ela simbolizou a presença ameaçadora e constante, no coração de nossa civilização “iluminada”, os poderes da noite e da morte, da destruição e do absurdo. Ela encontra, em suas manifestações mais perspicazes, em uma parte a partir da irrupção mais ou menos agressiva, mais ou menos eliminadora de toda a realidade diferente, do *ruído* nas práticas musicais (a partir da introdução da eletroacústica, ou da utilização de efeitos consideravelmente aumentados e diversos, para empregar uma harmonia cromática e densa, ou do recurso aos métodos insólitos vindos da produção de ruídos mais inédita e mais prosaica possível), e de outra parte, no questionamento, no nível das decisões composicionais, do acaso em seu sentido mais particular, por exemplo na utilização dos dados, da sorte tirada de moedas e outras operações aleatórias, ou ainda a partir da introdução de fatores indeterminados no nível da interpretação, como a coincidência de sequências não coordenadas, elas mesmas submetidas às incidências exteriores mais ou menos cegas etc.

Porém o humor, até o bom humor unido a uma impressão de *alívio* que pode acompanhar essas práticas, ao menos nos casos mais bem sucedidos, o verdadeiro prazer, o maravilhamento incontestável que podem suscitar, em certas condições, músicas “ruidosas”, e a complexidade estrutural positiva que a harmonia cromática permitiu realizar, deixaram prever que as negações em questão não são assim tão absolutas quanto críamos anteriormente, ou quanto elas mesmas fizeram crer. É ao que elas se opõem, ou seja, é menos a *ordem* mesma como geradora de significação, de sentido e de presença, que a exclusividade abusiva, a unilateralidade e o totalitarismo que acompanha, as formas de ordem herdadas. Foi necessária uma *negação da negação*. Uma noite foi necessária – para além de suas virtudes e charmes propostos – para dissipar o calor sufocante de um dia passado carregado de cheiros desbotados, para permitir que uma manhã fresca se levantasse.

A intrusão, no campo dos hábitos afetivos, de fatores de decomposição, teve como principal consequência a abertura de campos benéficos de indeterminação, ou seja, de *disponibilidade*. Uma de suas expressões mais imediatas (e mais imediatamente positivas) foi a imaginação e o desenvolvimento (ainda atualmente em seus primeiros passos) do ar novo das *formas móveis*, e “sobredeterminadas”, e as práticas de *invenção coletiva* que são permitidas e necessárias a partir disso.

No entanto, a questão do acaso, no sentido autenticamente científico e matemático da palavra, a questão de sua natureza e seus poderes, pousou com penetração peculiar (talvez à maneira de *uma demonstração pelo absurdo*) pelas músicas ditas “estocásticas”, onde as (uma

parte das) distribuições dos elementos são *calculadas* a partir de leis de probabilidade, o que consiste em um *despir* mais radical do elemento aleatório, sempre misturado, em outros casos (e mesmo aqui, por um lado, que *não poderia ser de outra forma*), a elementos contrários, ou seja, *determinantes*, de origem natural ou cultural, objetiva ou subjetiva.

Esse caso extremo permite completar a análise tal qual foi aplicada aos outros casos mais complicados, mais emaranhados, e especificá-lo com a maior chance possível de sucesso. Constatamos que as relações entre acaso e determinação (para dizer o mínimo) são sempre e em todos os casos complexas e ambíguas. É claro que começamos, assim como o pensamento clássico nos propõe e como todo o pensamento contemporâneo tem ainda o grande mal de não continuar a fazê-lo, de sua oposição pura e simples. O determinismo é assimilado à ordem, e ao olhar de perto (ou seja, à exclusão de toda irregularidade, de assimetria, “portanto” da desordem e da indeterminação, do absurdo e do acaso), a ordem mesma acabou em uma grande banalidade, a uma simplicidade pejorativa, por sua vez empobrecedora e autoritária.

Entretanto, a experimentação (nas ciências físicas ou no nível da prática social, mais recentemente na própria atividade musical) revela que o acaso conduz igualmente a uma forma de determinismo, que a causalidade clássica, na medida em que se encontra cega, não é finalizada, não passa de produto da lei dos grandes números, de seus nivelamentos e da gravidade na qual resulta. Entre isso e a “ordem banal” de toda hora, entre as entropias pretensamente positivas e negativas (da teoria da informação), se revela uma grande convivência: de uma parte e de outra houve a apropriação de fenômenos de acumulação, onde os fatores definidos, por um lado múltiplos, por outro únicos, são relegados a um nível de eficácia *inferior*; acontece em ambos os casos (que não são certamente sem diferença funcional importante), o que Paul Klee chamou de “dividuais”, opondo-se assim às organizações *individuais*, de unificação forte, onde o todo, na totalidade de suas dimensões (e comprimida sua evolução temporal) domina e harmoniza o grupo de suas partes.

Nós somos ainda tentados a opor – e sem dúvida com mais razão – outras duas entidades ou grupos de entidades, que seriam (contato que as possamos definir de maneira unívoca e exaustiva) a tendência à composição e à decomposição, ou a tendência ao nivelamento homogeneizador e à diferenciação definidora. Essa última é certamente assimilável à composição, na medida onde uma e outra se destacam à iniciativa intencional (onde vimos ainda que ele tem por condição e por origem uma certa liberdade, portanto um certo indeterminismo primordial), enquanto a similaridade entre decomposição e nivelamento se situariam precisamente no nível da ausência de intenção, da dispersão cega. Porém, a composição não

pode acontecer sem uma certa homogeneização: o indivíduo *utiliza* o divíduo, o organismo se edifica entre outros sobre uma coordenação de *tecidos*, onde prevalece uma certa taxa de repetição; por outro lado, uma diferenciação avançada demais, uma distinção excessiva, conduziriam, talvez em contrapartida, à divisão pura e simples, talvez com o fim de criar uma fonte de desintegração, de decomposição (mas o *desmantelamento* de uma ordem fixa, inibidora, tensa, torna-se condição para uma nova unidade significativa). A relação entre todas essas noções é, portanto, múltipla, talvez até mesmo de natureza *circular*, e torna-se difícil para nós pronunciar inteiramente um ou outro destes termos opostos, de reencontrar incondicionalmente em um ou no outro os valores exclusivamente positivos ou negativos, porque claramente posição e negação se condicionam reciprocamente, são menos inconciliáveis que complementares. Yin e Yang são igualmente necessários para a constituição do Tao, que existe a partir da interação de ambos (ou permite que sua interação aconteça). *Osiris* (André Breton lembra que no ponto culminante dos rituais eleusinos, o iniciado era colocado na presença dessa verdade por sua vez surpreendente e furtiva, opressora e evasiva), *Osiris é um deus negro*. E não é notável que o “pensamento selvagem”, ao qual recentemente passamos a nos referir na busca de um remédio (homeopático?) para as dificuldades do pensamento racional ocidental, do pensamento científico e métrico, positivo e de identificação, mais cartesiano do que aristotélico em seu sentido pleno (porque os princípios da lógica desse nome foram ferramentas hipotéticas de prospecção, antes de se tornarem as afirmações absolutas que já sabemos), não é notável que essa pequena flor carregue o nome de *Erva da Trindade*?

Em face das dificuldades intransponíveis onde nós colocamos um dualismo clássico cristalizado (para não dizer esclerosado) ao extremo, somente uma nova lógica, fundamentalmente *trivalente* (ou multivalente) pode ser para nós um resgate, esperamos, definitivo. Ela sozinha, de fato, mantendo o que é sem dúvida correto na atitude *disjuntiva* que a caracterizou (por exemplo a técnica das oposições binárias), pode ultrapassar a paralisia onde conduzirá, onde efetivamente conduziu sua aplicação exclusiva, para retornar à identidade para além da diversidade, o presente apesar do fluxo, a unidade *através e na própria multiplicidade*.

Mas então, dirão, os “mitos” aos quais vocês farão alusão não serão apenas *reflexões* das formas de nosso pensamento? Podemos muito bem fazer a suposição inversa; menos antropocêntrica, mas não por isso menos provável. O universo não é um grande livro, um grupo, inesgotável, mas decifrável, de *traços* misteriosos? E, se nosso pensamento revela uma solidariedade suficiente com os “determinismos”, com as *determinações* do mundo “exterior” (o qual podemos chamar, programaticamente, de “a matéria”, mas admitindo cada vez mais a

necessidade de reconhecer nele as propriedades *ao contrário, inertes*, e, portanto, fonte de seu conceito uma entidade nova – ou muito antiga – em todo caso bem menos unilateralmente polêmica que no passado recente), se então nosso pensamento revela uma solidariedade suficiente com as determinações da matéria por poder dar-lhes as descrições, as representações, certamente incompletas, mas *eficazes*, isso não incita a pensar que uma das outras são frutos (diferentes, possuindo seus próprios privilégios e lacunas próprias, mas igualmente reais e portanto remetendo às suas hierarquias) de uma Palavra Absoluta, de uma Articulação Suprema que esconde simultaneamente todas as virtualidades, até mesmo as mais aparentemente inconciliáveis?

Se nós podemos então sugerir, no mais alto nível de abstração e de hipótese generalizante (o que é sem dúvida uma das funções de nosso pensamento, cujo exercício é capital e indispensável), que *não existe acaso em si*, ao menos deveríamos igualmente admitir e proclamar distintamente (condição imperiosa, já que nossa primeira afirmação não cai mais na ideologia abusiva, no fetichismo do espírito) que *existe*, irredutivelmente, *o acaso por nós* – de outra forma, dizer que somos incapazes, de penetrar e de dominar inteiramente a realidade – e que esse acaso nos reencontra e nos assalta de todas as partes, seja sob a forma de imprevisibilidade devido a qualquer iniciativa *livre*, gratuita, seja sob a forma de necessidade inelutável interferindo *cegamente* nos projetos que tínhamos de maneira cuidadosamente ordenada.

O que é então o “pensamento probabilístico” (no sentido mais geral) senão o significado exato de *nossa* incerteza, o reconhecimento de nossa *relatividade*? E se esse pensamento pudesse acontecer no sentido de uma certeza maior (é para isso que ela tende sempre, mesmo que de um ponto de vista limitado), no sentido de uma afirmação e de uma formulação *quaisquer*, assim parciais e provisórias, se esse pensamento não se apoiasse fundamentalmente (ou seja, resolutamente mais ou menos inconscientemente) em uma certeza, em uma *identidade* inalienável e transbordante, apoderando-se de nós em vez de nós o apoderando? Mesmo o “acaso”, na medida em que pode ser formalizado, onde ele manifesta certas “leis”, fala nesse sentido: ou claro, com efeito, será simplesmente o signo de nossa *ignorância* em relação a todos os detalhes, todos os prós e contras (entre os quais acontece alguma liberdade de escolha) de uma organização estrutural examinada, e de nossa capacidade única de nos apoderar dela de maneira *estatística* (e não é essa uma verdadeira *constante* de nosso conhecimento, não é somente a *proporção* que muda entre nossa ambição e nossos meios?), ou certamente testemunhará que *apesar* da ausência real de formação e de coordenação *até certo ponto*, há a

ordem, o *sentido* em um nível diferente, inferior ou mais profundo (e, na maioria das vezes, os dois pontos de vista são misturados, porque *a escolha do nível* depende, ao menos em parte, de nós). E quanto à parte “puramente negativa” (?) que o acaso manifesta, esta parte apenas pode aparecer, novamente como *fundo de positividade*, e deve ser claro a qual parte se refere, *essa parte não tem nada a dizer* (salvo, talvez, quando misturada com a positividade – por exemplo no egocentrismo abusivo – ela possa exercer um poder estranho, do qual uma positividade superior utiliza para seus próprios fins, mas onde nos é bem difícil de saborear aquela *última ameaça* que ela porta em si mesma).

Se nós rejeitamos os métodos unilaterais, ou unicamente casuais (que dizer, recusando seja aplicar, seja definir racionalmente a intervenção voluntária) ou, pelo contrário, exclusivamente ordenadores (ou seja, pretendendo excluir toda a irracionalidade, toda concreção preexistente e resistente), não é porque estamos apenas recusando seu *excesso*, mas, pelo contrário, porque não aceitamos mais o que *falta*. O que aspiramos com todas as nossas forças, sejam elas secretas, desconhecidas, não é de fato a *plenitude*, a abundância de todos os bens, sobretudo os mais reais, o excesso e as riquezas inesgotáveis, entre as quais contaremos tanto transparência quanto solidez? Se fomos contestados a respeito dessa plenitude sufocante, não será mais fácil responder que isso acontece justamente porque *falta ar nela*? Vamos planejar a construção de um espaço vital *suficientemente compreensível*, baseado nos “excessos” suficientemente complementares (e que não podem ser excessos no sentido onde seriam as faltas) para que tudo possa encontrar seu lugar e sua função, o contexto no qual será necessário e a ocasião da mudança onde será capaz, para que ele possa, responder a todas as necessidades da melhor maneira possível. E, mesmo se ele não possa agir para além de um modelo assintótico, não haveria razão ainda assim, para não nos apegarmos: a esperança de uma *adição radical*, sem medida comum com nossos méritos, mas onde a promessa não irreconhecível nos surpreende inopinadamente, será sempre nosso guia mais seguro.

Nós afirmamos, portanto, resoluta e insistentemente a necessidade, na composição, *em toda a atividade formadora* (e não é justamente aqui que se caracteriza, *uma das coisas* que caracterizam a humanidade? E porque nós propomos a música como modelo, como objeto de experiência?), nós afirmaremos a necessidade de uma posição e utilização, de uma pesquisa e de uma invenção de estruturas fortes, de definições claras, de ordens eficazes; somente elas são capazes de nos *dar* uma realidade substancial, de nos abrir o acesso a uma riqueza, ou seja, a uma presença efetiva. Mas nós nos exporíamos aos mais graves perigos (a história nos deu várias lições inesquecíveis nesse sentido) se nós nos obnubilarmos inteiramente sobre elas, com

algumas delas (e como, afinal, pensar neles todos de uma vez?). As formas, *nossas* formas que nós aplicamos na realidade para agarrá-la, se elas podem, *assim acordadas*, efetivamente *alcançar a realidade* (ou seja, essencialmente, *recebê-la*), nunca a possuirão, sempre se saberá, após eventualmente (se elas forem suficientemente amorosas e respeitosas) manifestarem-se diante dela (*através* dela), sempre saberão transbordá-la, subjugá-la, devolvê-la, revelá-la parte por parte em sua insuficiência e seu caráter *provisório* de sucesso, e por isso nós deveríamos nos alegrar, porque é essa a condição e provável início de uma descoberta mais profunda, a prova que nós *visitamos* a partir do que estávamos pesquisando.

Para uma construção mais rigorosa, complexa e clara possível (o que não é mais contraditório, porque se clareza e simplicidade são quase sinônimos, simplicidade não significa nada além de unidade, e se a complexidade necessita de unidade para acontecer verdadeiramente, por não ser nada além de complicação, a unidade mesma precisa, para se manifestar, de uma articulação, de uma complexidade suficiente), deve associar-se um conteúdo igualmente resistente, que volte a admitir, senão mesmo exigir que *uma parte de acaso* contribua, ou sentido *relativo* onde o definimos finalmente, ou seja, sem dúvida uma parte de *desconhecido*. E que não vamos imaginar que seja suficiente aqui opor simplesmente, em um ou outro nível, a níveis *diferentes* essas duas entidades arbitrariamente fixas em sua distinção. Precisamos estar atentos a todo momento, não mais para assegurar (disso a realidade se encarrega), mas de *reconhecer* sua presença inextricavelmente associada, seu laço inalienável, e o adaptar às formas de nossa ação e expressão.

O questionamento e as considerações explícitas a respeito do acaso podem efetuar-se de mais maneiras, mais estágios, alguns dos quais já reencontramos (e onde nós poderemos ainda esboçar algumas ilustrações novas, muitas delas ligadas às técnicas de *colagem*). Citemos a produção de *materiais*, de texturas, onde a homogeneidade, não simplesmente repetitiva, é garantida pelas distribuições mais possivelmente prováveis. Que elas se efetuem por um cálculo de probabilidades (seja confessado ou não: dessa maneira, estruturas seriais “o mais assimétricas possível”) ou pelos lances de sorte propriamente ditos, pela utilização de máquinas que, seja calculando as ditas probabilidades, seja contendo elas mesmas algumas organizações aleatórias, ou ainda pela aplicação no nível da realização (por exemplo da interpretação) de fenômenos de acumulação não coordenados, nos parece constituir uma diferença de detalhe: o princípio fundamental é o mesmo. Sempre conduz à obtenção de *superfícies*, dotadas de uma verdadeira *opacidade*, como já vimos, sem, no entanto, comportar alguma agressividade, sem suscitar alguma angústia. Ela é, por si só, um sinal dos tempos. Mas expressar uma coisa,

mesmo estrangeira, mesmo apreendida, chegar a circunscrevê-la, é já, até certo ponto, controlá-la, começar a ultrapassá-la: mesmo uma “estética do absurdo” conjura essa última realidade, e, às vezes no caminho mais eficaz, porque ela se situa no coração da dialética entre acaso e não-acaso.

Lembremo-nos, no entanto, de reconhecer o emprego do acaso como nada mais que uma função de domesticação, um truque e uma emboscada: nós mesmos nos arriscaríamos a cair na armadilha. Saibamos, finalmente, conceder ao acaso um papel mais absolutamente crítico: de *relativização*, sempre recomeçada *de nossas afirmações*. Abrindo os campos da indeterminação e da disponibilidade, ele pode, nos olhando bem no rosto, nos ensinar (a partir das respostas inéditas que ele nos fornecerá, as descobertas imprevistas às quais nos conduzirá), uma grande confiança a respeito do “exterior”, uma verdadeira *fé* na realidade. Se nós desejamos dar ao nosso percurso uma atitude suficientemente *lógica* (ou seja, eficaz em sua clareza), mas onde os perigos de unilateralidade sejam atenuados por um princípio *dialético* firmado (continuamente presente, colocado à prova recíproca, crítica, com correção e aprofundamento mútuo das definições contraditórias), nós reconheceremos enfim a necessidade imperiosa de uma *terceira hipótese*: a do *realismo*, do conflito permanente de todas as formas de nosso pensamento e de nossa ação, mesmo (justamente) as mais ricas e mais complexas, aos dados concretos e resistentes, tão pouco submetidos e domesticados anteriormente, tão pouco “preparados”. Ao que de novo certas formas e aplicações judiciosas do acaso (ou seja, elaboradas, condizentes a suas próprias necessidades rigorosas – arranjadas de tal maneira que elas conduzam provavelmente, não mais aos choques cegos e brutais e às *diminuições*, mas, pelo contrário, às aberturas e compreensões recíprocas e aos *cruzamentos* de informação) nós podemos nos servir de maneira útil. Somente elas devem sua chance, no mundo que construímos (e que sempre tendemos a completar, a fechar, após o que ele poderia tão somente empobrecer), a uma irrupção benéfica do *exterior absoluto* [*dehors absolu*]. Somente elas podem obrigar-nos a nos *ultrapassar* para aprender a *resposta* para as provocações, para nos *adaptar* às tarefas novas que elas nos propõem, a nos levantar (ou nos deixar levantar, o que não difere da interpretação que nós damos) diante do nível de soluções inéditas eventuais.

Se seu poder mágico, que necessita simultaneamente de construções estritas e (sensivelmente) elaboradas, bem como audaciosamente estruturadas, e que é como uma antena extrema, como um nervo terminal, pode nos deixar a esperança de uma explosão (nunca vista em suas próprias modalidades) do *maravilhoso*, capaz de mudar tudo, de dar a sua verdade primeira e última, radiante e consistente. Desejamos a arte, que deve em primeiro lugar

responder a seus imperativos específicos aqui *rigorosos*, a ciência, preenchendo por outro lado suas próprias condições *aqui imaginativas*. A música, situada no cruzamento, parece hoje fornecer ao menos algumas indicações, sugerir certos modelos, alguns itinerários. Que todas as artes (entre as quais as antigas consistem na medicina, na gramática, alquimia ou geometria) colaborem, enfim, para recuperar a palavra de Brecht, à essa arte suprema, a essa arte do risco supremo (e que não exclui a “prudência”), que é *a arte da vida!*

Bibliografia

Todas as obras já citadas, em particular as de Bachelard, Bloch, Lefèvre, Levi-Strauss, Portmann, Ruyer, Weidlé e Wieser;

ARAGON, Louis. **Les Collages**. Hermann, 2003.

BRETON, André. **Arcano 17**. Brasiliense, 1971.

BUTOR, Michel. Répertoire I, II, III. Em: **Répertoire littéraire**. Gallimard, 1996.

CLAUDEL, Paul. **Art poétique**. Gallimard, 1984.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. Perspectiva, 2015.

GUNTHER, Gotthard. **Idee und Grundriß einer nicht-aristotelischen Logik I**. Hamburg, F. Meiner, 1978.

HEIDEGGER, Martin. **Caminhos de Floresta**. Calouste, 2014.

_____. **Ensaio e Conferências**. Vozes, 2012.

_____. **A Caminho da Linguagem**. Vozes, 2015.

KLEE, Paul. **The Thinking Eye: The notebooks of Paul Klee**. Wittenborn Art Books, 2013.

LAVELLE, Louis. **Manuel de Méthodologie dialectique**. Presses universitaires de France, 1962.

7. Referências bibliográficas

BEWLEY, John. **Henri Pousseur in Buffalo, 1966-1968**. University at Buffalo Music Library Exhibit. Outubro de 2017 a Janeiro de 2018. Disponível em <https://library.buffalo.edu/music/collections/pdf/ubmu-pdf-pousseur2017.pdf>. Acesso em 18 de janeiro de 2022.

BOULEZ, Pierre. Alea. **Apontamentos de Aprendiz**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BREGEGERE, Andre Rene. **L'Harmonie Revée: an analysis of Henri Pousseur's 'Votre Faust' and 'Les litanies d'Icare'**. New York: Graduate Center, City University of New York, 2015.

BUTOR, Michel. **Music as Realistic Art**. In *Perspectives of New Music Vol. 20*, 1981-1982.

DE BONIS, Mauricio. **Tabula Scriptae: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira**. São Paulo: Unesp, 2012.

GRIFFITHS, Paul. **Modern Music and After**. New York: Oxford University Press, 2010.

POUSSEUR, Henri. **A Apoteose de Rameau e outros ensaios**. Trad. Flo Menezes e Mauricio Ayer. São Paulo: Unesp, 2008.

_____. La serie et les des. **Fragment théoriques I sur la musique expérimentale**. Bruxelles: Université libre de Bruxelles, 1970.

RINK, JOHN. **Performance practice: a guide to understanding**. New York: Cambridge University Press, 2002.

TERRA, Vera. **Acaso e aletório na música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez**. São Paulo: Educ, 2000.

ZAMITH, Alexandre. **Forma lírica e campos temporais: fundamentos das multiplicidades de performance em *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen**. Campinas, SP. 2010.



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de São Paulo

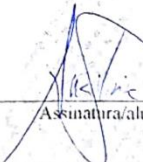
Conselho de Curso do Bacharelado em Música e
Licenciatura em Música (CCBM/LeM)

TERMO DE RESPONSABILIDADE DE AUTORIA

Eu, Ana Sílvia Corsino Guariglia,
aluno/a do Curso de Bacharelado em Música e Habilitação em Piano,
orientado/a pelo/a professor/a Maurício Funck De Bonis, declaro
que o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) é de minha autoria e atende às normas
técnicas e científicas exigidas na elaboração de textos previstas no Manual para elaboração
do TCC.

As citações e paráfrases dos autores pesquisados estão indicadas e
apresentam as respectivas referências bibliográficas obrigatórias. Caso não apresentem
estas especificações, estou ciente das implicações legais decorrentes deste procedimento e
da atribuição da nota zero ao TCC e de minha consequente reprovação na disciplina.

São Paulo, 18 de Janeiro de 2022.


Assinatura/aluno/a