

## O tempo musical em Gérard Grisey: a alternância de processos lineares em *Talea*

Guilherme de Cesaro Copini (UNICAMP/FAPESP)

**Resumo:** Gérard Grisey (1946-1998) foi um dos principais compositores da chamada Música Espectral. Um tipo de música que teve origem na possibilidade de mergulhar no som. Para que tal mergulho fosse possível era necessário que este material sonoro fosse projetado em um tempo extremamente dilatado. Desta maneira, suas estruturas, estrias e ranhuras afluíam trazendo à tona um universo de sonoridades até então desconhecidas. Grisey dedicou-se a manipular estes novos materiais sonoros submetendo-os a diferentes transformações temporais. A partir daí ele não apenas pôde trabalhar com as diferentes temporalidades dos objetos, mas principalmente com as novas temporalidades que surgem da relação *entre* os objetos. Assim, este trabalho tem como objetivo expor elementos da escrita composicional de Grisey presentes em seu quinteto *Talea* (1985-86). A obra é um divisor na produção do compositor e possui procedimentos que serão recorrentes na sua música pós 1985. Para tal, inicialmente serão abordadas as principais características de suas primeiras obras espectrais. Em seguida, será apresentada uma análise detalhada dos elementos estruturais de *Talea*.

**Palavras-chave:** Gérard Grisey. Música espectral. *Talea*. Análise musical – século XX. Composição musical – século XX.

### The Musical Time by Gérard Grisey: The Alternation of Linear Processes in *Talea*

**Abstract:** Gérard Grisey (1946-1998) was one of the main composers of the so called Spectral Music. A type of music originated in the possibility of diving into the sound. To make this possible it was necessary to design this sound material in an extremely extended time. Thus, its internal structures brought to light a universe of sonorities previously unknown. Grisey devoted himself to manipulate these new sound materials by subjecting them to different temporal transformations. Since then he was able to not only work with the different temporalities of objects, but mainly with the new temporalities that arise from the relationship *between* the objects. Thus, this paper aims to expose elements of the compositional style of Grisey found in his quintet *Talea* (1985-86). This work is a landmark in the production of the composer and has procedures that will be recurrent in his music after 1985. To do this, first we will discuss the main features of his early spectral works. Then we will present a detailed analysis of the structural elements of *Talea*.

**Keywords:** Gérard Grisey. Spectral music. *Talea*. Musical analysis – 20<sup>th</sup> century. Musical composition – 20<sup>th</sup> century.

### Grisey e o tempo musical

O tempo musical foi certamente um dos temas que mais ocupou o pensamento de Gérard Grisey (1946-1998) enquanto compositor. Cofundador da chamada Música Espectral na década de 1970, deixou claro que, para ele, não foi uma motivação harmônica (espectros

sonoros), mas sim uma motivação temporal que deu origem a este novo tipo de composição. Segundo Grisey, havia a necessidade de se mergulhar no som, a fim de revelar seus detalhes internos e ter controle refinado sobre os menores graus de mudança entre dois materiais sonoros. Isso só seria possível em um tempo extremamente dilatado (GRISEY, 1998: 121).

Grisey várias vezes questionou o rótulo “espectral”, pois sua música não se tratava apenas do uso de espectros sonoros, mas principalmente da transformação de um material sonoro em outro. Tendo buscado referências na acústica, na psicoacústica e na Teoria da Informação (em especial através do trabalho de Abraham Moles), construiu bases para uma escrita composicional preocupada com os limiares da percepção auditiva. Para ele, o real trabalho do compositor é atuar sobre a *diferença* entre os sons, sobre o percurso, não sobre o material mas sobre o *espaço* que os separa (GRISEY, 1982: 46).

Tendo sido um dos principais porta-vozes do espectralismo, produziu significativo material teórico, no qual defendia seus ideais enquanto compositor. E, seja em seus artigos, entrevistas, cartas, notas de programa ou obras musicais, a preocupação com o tempo é recorrente. Provavelmente o documento que melhor expõe as bases do pensamento de Grisey acerca do tempo musical seja o artigo *Tempus ex machina*. Ali ele estabelece que o tempo possui três estruturas as quais denomina: *esqueleto do tempo*, *carne do tempo* e *pele do tempo*.

A primeira delas, o *esqueleto*, pode ser definido como a estrutura rítmica organizada pelo compositor a fim de dar forma aos sons. As alturas, timbres, materiais, sonoridades que serão projetadas nestas durações são o que Grisey chama de *carne do tempo*. Já a *pele do tempo* diz respeito a maneira como o ouvinte percebe esta organização sonora à qual é exposto (GRISEY, 1989).

## A escrita de Grisey

Em suas primeiras obras Grisey trabalhava com um tempo dilatado, a fim de revelar as estruturas internas do som. A escrita caracteriza-se principalmente por longos processos<sup>1</sup> de transformação do material sonoro. O tempo utilizado neste primeiro período (1974-1985) é aquele que Grisey irá chamar anos mais tarde de *tempo das baleias* (GRISEY, 2008: 245).

O uso de um tempo estendido não implica em uma música de durações exclusivamente longas. Na realidade, se tomarmos um som de estrutura lisa (uma nota longa com duração de 5 segundos, por exemplo) e o esticarmos no tempo (fazendo com que tenha a duração de 50 segundos, por exemplo) são reveladas suas estrias e ranhuras. Assim como

---

<sup>1</sup> Baillet define muito bem o termo *processo* conforme utilizado na música espectral: “O processo é uma transformação incessante da música, a sucessão de seus diferentes instantes deve ser cronologicamente causal: dois instantes separados não podem ser deduzidos um do outro sem as etapas intermediárias, pois eles não resultam de uma elaboração externa à progressão temporal” (BAILLET, 2004: 198).

um efeito de zoom de um microscópio. A diferença entre liso e estriado<sup>2</sup> depende apenas da distância que se tem do objeto.

A música de Grisey (a partir de *Périodes*, de 1974) é processual, porém organizada por *ciclos*, diferentemente do tipo de processo contínuo que ocorre em algumas obras de Ligeti (*Atmosphères*, *Lontano* e *Lux aeterna*, por exemplo). Provavelmente influenciado pela Teoria da Informação, ele opta por “fragmentar” seus processos em *ciclos* cuja periodicidade vai sendo variada paralelamente à transformação de outros parâmetros musicais (alturas, intensidade, duração, etc.)<sup>3</sup>.

Na estrutura lisa do processo contínuo ele delimita estrias, preferindo uma organização na qual re-injeta seu material no tempo, a cada vez gradualmente modificado. A duração dos ciclos pode ter de poucos segundos a minutos. O material, ao ser processado, tem sua duração modificada a cada repetição, para mais longo ou para mais curto. Gera-se assim uma estrutura cíclica como uma espiral, cujo ponto de partida pode tanto ser o centro, a partir do qual se realiza um processo centrífugo (afastando-se do centro, ou seja, aumentando o período dos ciclos), ou sua parte externa, a partir da qual se realiza um processo centrípeto (aproximando-se do centro, ou seja, diminuindo o período dos ciclos). Do ponto de vista perceptivo se tem uma sensação de desaceleração no primeiro caso e aceleração no segundo (dilatação temporal e contração temporal, respectivamente).

Em geral, os processos de aceleração ocorrem combinando dois procedimentos: 1) Diminuição progressiva da duração de cada ciclo reiterado; 2) Uso de figuras progressivamente mais curtas (semínima → colcheia → semicolcheia → ...).

De igual modo, os processos de desaceleração ocorrem alterando os mesmos elementos de maneira inversa: 1) Aumento progressivo da duração de cada ciclo reiterado; 2) Uso de figuras progressivamente mais longas (semicolcheia → colcheia → semínima → ...). Em outras palavras, o que Grisey faz é importar um procedimento bastante utilizado na música eletrônica: o “time stretch”.

Pode-se dizer que as principais obras de Grisey compostas antes de 1985 (em especial o ciclo *Les Espaces Acoustiques*<sup>4</sup>) tem como estrutura formal processos lineares<sup>5</sup> em

<sup>2</sup> A noção de tempo *liso* e *estriado* aqui empregada é a mesma apresentada por Boulez em seu *Musique Aujourd'hui* (BOULEZ, 1963).

<sup>3</sup> Detalhes sobre a escrita composicional de Grisey podem ser observados em BAILLET, 2000.

<sup>4</sup> Certamente o conjunto de obras mais conhecido de Grisey, e que para Guy Lelong “é a obra fundadora da música espectral” (LELONG, 2010: 11). As obras que compõem o ciclo são: *Prologue* (1976), *Périodes* (1974), *Partiels* (1975), *Modulations* (1976-77), *Transitoires* (1980-81) e *Épilogue* (1985).

<sup>5</sup> Implícita na escrita processual está uma noção de direcionalidade, de irreversibilidade, ou como registra Murail: “A exploração de hierarquias faz aparecer aquilo que eu nomearei de “vetorização” do discurso musical, o que significa que todo processo é orientado e possui uma direção, senão uma significação, que o ouvinte sente que o levamos a um lugar, e que há um piloto no avião. Tal vetorização, inevitavelmente, cria sensações de tensão e relaxamento, de progressão ou de estagnação (...)” (MURAIL, 1989: 157). Assim, o termo *linear* quando empregado no presente trabalho diz respeito à esta trajetória ou direção de transformação “natural” e progressiva do processo. A divisão do processo em ciclos de maneira alguma interfere na direcionalidade da transformação, apenas delimita de maneira discreta (não contínua) as etapas desta.

sequência<sup>6</sup>. Parte-se de um dado material sonoro, lentamente transformado em outro material sonoro, que por sua vez sofre novas transformações e assim sucessivamente. Esses pontos de partida e chegada têm estrutura e caráter bem definidos e contrastantes. No entanto, o principal é essa trajetória, este espaço entre o som A e o som B.

Entretanto, após dez anos compondo músicas com processos contínuos de estrutura formal linear, Grisey busca uma nova maneira de organizar o material sonoro. Aos invés de apresentar todos os ciclos de transformação de um determinado som em sequência, ele intercala ciclos de transformação de objetos distintos.

O gérmen deste tipo de escrita pode ser observado na primeira parte de *Tempus ex machina* (1979), obra para seis percussionistas. O trecho em questão (começo a cifra 13) se trata de um cânon, não estrito, a seis vozes. Cada uma das seis camadas é subdividida em 16 ciclos que sofrem progressiva redução de duração no decorrer da seção (portanto, um processo de aceleração, uma vez que os ciclos ficam mais curtos a cada reiteração). Dentro de cada ciclo existem dois objetos: 1) Figuração rápida, intensidade *fff*, duração curta; 2) Figuração lenta, intensidade *pp*, duração longa. Estes dois objetos são apresentados sempre na mesma ordem e sofrem processos de transformação inversos: o primeiro de desaceleração, o segundo de aceleração. Analisando o processo de cada objeto em separado, verifica-se que muito se assemelham aos processos de transformação das obras precedentes. O que muda aqui é a disposição, a ordem destes objetos no tempo.

Em *Talea* essa técnica é retomada e ainda mais desenvolvida, como será visto na análise a seguir.

### **Talea – Análise: Parte I**

*Talea* é um quinteto para flauta, clarineta, violino, cello e piano, com duração aproximada de 16'30'', composto nos anos 1985-86. Possui duas partes conectadas sem interrupção e conforme o compositor é resultado das pesquisas que desenvolvia na época, especialmente sobre *velocidade* e *contraste* (GRISEY, 1986).

A primeira parte (começo a cifra 16) está estruturada como um cânon a cinco vozes, bastante semelhante ao que acontece na primeira parte de *Tempus ex machina*. Cada instrumento é responsável por uma das camadas polifônicas, a saber: 1) Voz 1 – piano; 2) Voz 2 – cello; 3) Voz 3 – clarineta; 4) Voz 4 – violino; 5) Voz 5 – flauta.

Cada voz é subdividida em ciclos, os quais possuem duas estruturas, ou *objetos*: 1) *Objeto a* – *fff*, rápido, duração curta; 2) *Objeto b* – *pppp*, lento, duração longa. A principal diferença é que no quinteto adiciona-se um novo elemento: a estrutura harmônica (espectral) que também sofre processo de transformação.

---

<sup>6</sup> Análises detalhadas das obras de Grisey podem ser encontradas em BAILLET, 2000. Uma análise de *Partiels* pode ser conferida em WILSON, 1989.

Os processos envolvidos na transformação do material sonoro na primeira parte de ambas as obras é praticamente o mesmo. Nos dois trechos o principal processo é o de convergência dos dois objetos que formam o gesto reiterado a cada novo ciclo. Objetos esses contrastantes no início do processo e homogêneos no final do mesmo. É como se ao final do processo fosse atingido um estágio intermediário entre os dois objetos transformados. Um estágio que percorresse 50% do trajeto em um processo que partisse do *objeto a* e terminasse no *objeto b*, ou vice-versa.

Ao final da primeira parte de *Talea* (cifra 16) a convergência é completa, não sendo possível distinguir entre *objeto a* e *b*. Dá-se início a um processo de diluição da escrita polifônica a fim de preparar a estrutura homofônica da parte II (cifra 20 ao fim).

### ***Talea* – Análise: Parte II**

O mesmo material inicial é também usado para a segunda seção de *Talea* (cifra 20 ao fim). Porém, agora o processo tem uma trajetória inversa. Move-se de um estado homogêneo, atingido ao fim da primeira parte, para um estado heterogêneo. São apresentados seis objetos (três originados do *objeto a*, e, três originados do *objeto b*) com estrutura rítmica, harmônica e duração diferentes. Cada um destes sofre um processo de transformação distinto.

É importante deixar claro que os dois objetos do gesto inicial são delimitados por seus traços de caráter (rápido, duração curta e *fff*, no primeiro; e, lento, duração longa e *ppp*, no segundo) e não por seu desenho melódico ou estrutura harmônica.

Na primeira parte da obra o perfil melódico/harmônico dos objetos era similar: movimento ascendente/descendente, em linha reta ou ziguezague, grau conjunto nos primeiros ciclos com gradual substituição por arpejos, a fim de adequar à estrutura de um espectro harmônico (parciais inferiores – maior espaçamento intervalar; parciais superiores – menor espaçamento).

Na segunda parte, no entanto, cada objeto tem um perfil próprio que a cada ciclo é mais e mais acentuado. Porém, este perfil conserva os parâmetros de caráter já estabelecidos. É como se Grisey reinterpretasse estes parâmetros. O uso de um caráter para delimitação do material permite uma grande variedade de possibilidades de interpretação sem que se perca a conexão com o gesto fundamental da obra. O que se repete aqui é o conceito (*fff*, curto, rápido – *ppp*, longo, lento). Existe um nível de redundância na mensagem musical. Repetindo o conceito e não um perfil se permite ao ouvinte associar os objetos, que embora diferentes têm traços familiares.

A estrutura formal é bastante clara (conferir Fig. 1), dada não apenas pela diferença de estrutura e caráter dos objetos que são colocados em sequência mas assinalada também pelas mudanças de andamento (cada objeto possui marcação de metrônomo própria, que varia ou não no decorrer do processo), pelas cifras de ensaio (a cada novo objeto se tem mudança da cifra, com exceção do final da seção, onde alguns objetos duram várias cifras) e

instrumentação (que pode ser fixa ou variar no decorrer dos processos). Então, para saber a duração dos objetos em quantidade de pulsos (que é fixo, sempre  $\pm$ ) ou em segundos, basta fazer a contagem e soma das durações – ver Fig. 2.

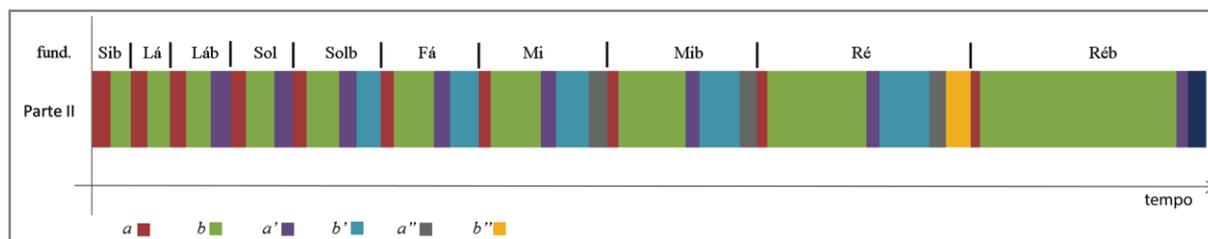


Fig. 1 – Representação gráfica da estrutura formal da seção II de *Talea*.

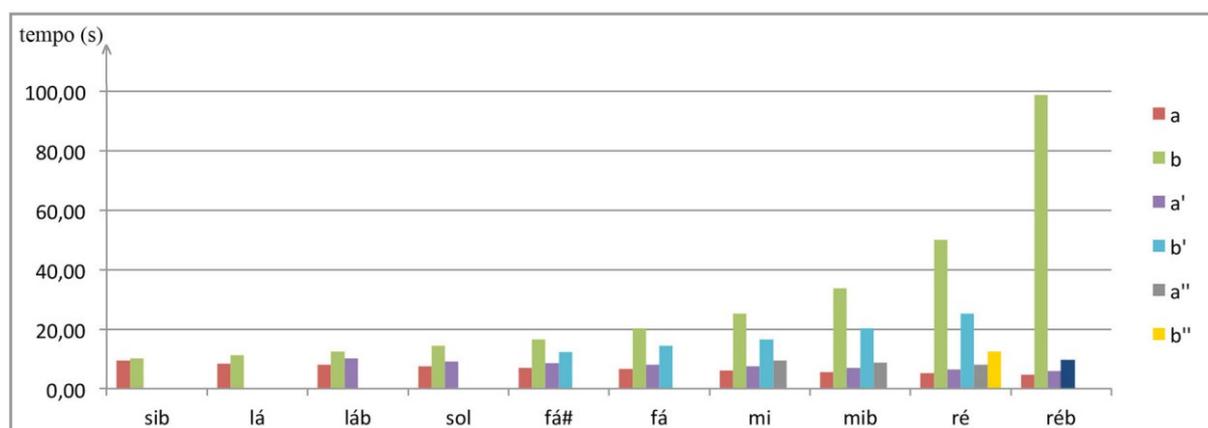


Fig. 2 – Representação gráfica da transformação da duração (segundos) dos objetos usados na seção II.

É importante visualizar que existem três níveis de organização:

1) Um *ciclo médio* que se caracteriza pela sequência dos objetos dados, e que recomeça quando o *objeto a* retorna, sempre sob novo plano harmônico (novo espectro) – este ciclo acontece 10 vezes, pois, são usados 10 espectros harmônicos cujas fundamentais são: Sib, Lá, Láb, Sol, Solb, Fá, Mi, Mib, Ré e Réb (nesta ordem);

2) Um *ciclo longo* que tem a duração de dois *ciclos médios*, e que sofre a adição de um novo objeto a cada ciclo – este ciclo acontece 5 vezes, tendo assim 4 novos objetos adicionados ao gesto inicial ( $a \rightarrow b$ ).

3) O *ciclo individual* de cada objeto, cujas características são acentuadas a cada reiteração – a quantidade de ciclos varia de objeto para objeto: *a* e *b* aparecem 10 vezes, *a'* 8 vezes, *b'* 5 vezes, *a''* 3 vezes e *b''* apenas uma vez.

O que se obtém formalmente no âmbito global da seção é uma espécie de espiral, de direção centrífuga, uma vez que se começa numa região de contração e expande-se pouco a pouco. Este modelo de espiral pode ser projetado tanto na forma geral da segunda seção, quanto na transformação de cada objeto individualmente. Sendo que em alguns destes se caracterizará uma espiral de trajetória centrífuga (como *b*, *b'*) e em outros uma espiral de

trajetória centrípeta ( $a, a', a''$ ). Tem-se assim uma espiral global cuja estrutura interna é organizada por espirais menores, como um fractal.

Embora este tipo de escrita se choque com a evolução “natural” do som defendida por Grisey em seus textos anteriores a 1985, ele ainda manteve uma escrita processual linear. O que acontece na segunda seção de *Talea* é que os seis processos independentes são alternados. Caso todos os estágios de transformação de um objeto fossem apresentados integralmente antes de partir-se para outro objeto, a estrutura formal estaria semelhante àquela utilizada nas obras precedentes (como *Partiels*, por exemplo).

A seção II de *Talea* começa com o *objeto a* (rápido, *fff* e estriado). Sua duração é curta do ponto de vista estrutural (levando em consideração a duração dos outros objetos apresentados no decorrer da seção). Cabe salientar que em seu primeiro ciclo ele tem a mesma duração do *objeto b*, uma vez que se parte de um estado homogêneo para um estado heterogêneo. Ele é executado apenas pelo piano e se caracteriza pela repetição alternada de dois clusters, que por estarem no extremo grave do instrumento são ouvidos como um ruído em ritmo estriado. Com exceção do primeiro ciclo (são 10 ciclos no total), Grisey sinaliza em todos que a nota mais aguda do agregado deve ser acentuada. Esta nota é exatamente aquela que será a fundamental do espectro usado nos objetos do *ciclo médio* correspondente. A redução do processo de transformação harmônica do *objeto a* pode ser observado abaixo (Fig. 3).

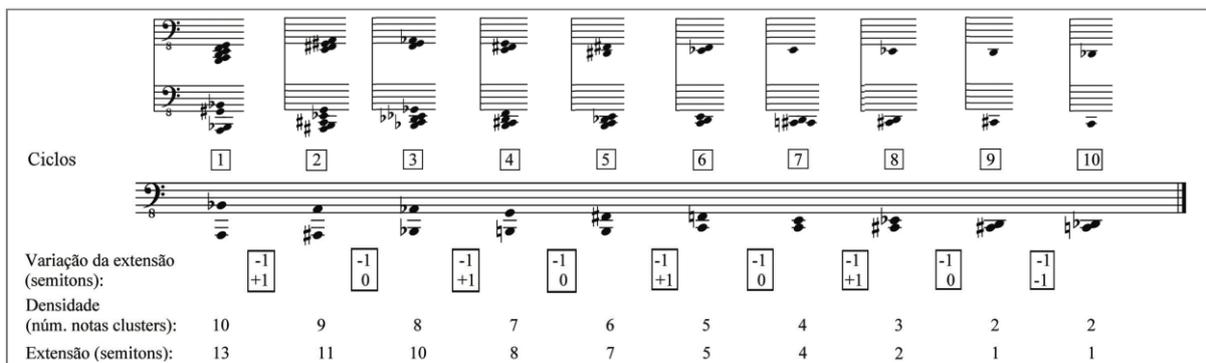


Fig. 3 – Redução do processo de transformação harmônica do *objeto a*, seção II de *Talea*.

Na cifra 21 aparece o primeiro ciclo do *objeto b* da seção II (10 ciclos ao todo). Todos os instrumentos participam de sua composição. O caráter é o mesmo da primeira parte da obra, porém, agora a roupagem do objeto é a de uma projeção de espectro em tempo estendido, similar a técnica que Grisey usou 10 anos antes, na primeira parte de *Partiels* (1975). O material se desenvolve em tempo liso (sem pulsação) e os principais processos de transformação do *objeto b* são o aumento de sua duração e ampliação do espectro usado tanto em extensão quanto em número de parciais (ver Fig. 4).

The figure displays ten numbered musical staves (1-10) arranged in three rows. Each staff consists of a treble clef and a bass clef. The notation includes various chords and melodic lines. Some staves have annotations: '8<sup>va</sup>' with a dashed line above the staff, and '15<sup>ma</sup>' with a dashed line above the staff. The notation is complex, with many notes and accidentals, representing a harmonic reduction of a musical object.

Fig. 4 – Redução da transformação harmônica do *objeto b* (preto – alturas estranhas ao espectro usado).

Na cifra 26 ocorre a primeira apresentação do *objeto a'*, que ao todo tem 8 ciclos de transformação. Este objeto tem várias semelhanças com o *objeto a*, dentre elas, a estrutura temporal estriada, duração curta, figuração rítmica rápida, dinâmica *ff*, plano harmônico ruidoso. No entanto, este objeto é executado por todos os instrumentos menos o piano. Além disso, sofre processo de redução de duração semelhante a seu objeto gerador. Uma importante variação com relação ao *objeto a* é sua densidade (notas/tempo): quatro camadas rítmicas diferentes sobrepostas constroem o agregado sonoro (notando que cada uma delas sofre um processo interno de transformação de figuração – ver Fig. 5 e Tab. 1).

The figure shows a rhythmic score for four instruments: Flute (Fl), Clarinet (Cl), Violin (Vno), and Viola (Vc). The score is organized into four measures. Each measure contains rhythmic notation for each instrument, with some notes marked with accents. Below the notation, there are horizontal lines with numbers indicating rhythmic groupings: '6' for the first two measures of Fl, Vno, and Vc; '5' for the last two measures of Fl, Vno, and Vc; and '3' for the last two measures of Cl.

Fig. 5 – Estrutura rítmica de trecho do primeiro ciclo do *objeto a'*, seção II de *Talea*.

Cifra	26	29	32	35
Ciclo	1	2	3	4
Processo por instrumento	Fl - $\frac{1}{6} \rightarrow \frac{1}{3}$ Cl - $\frac{1}{4} \rightarrow \frac{1}{3}$ Vno - $\frac{1}{6} \rightarrow \frac{1}{3}$ Vc - $\frac{1}{5} \rightarrow \frac{1}{3}$	Fl - $\frac{1}{7} \rightarrow \frac{1}{3}$ Cl - $\frac{1}{5} \rightarrow \frac{1}{3}$ Vno - $\frac{1}{6} \rightarrow \frac{1}{3}$ Vc - $\frac{1}{4} \rightarrow \frac{1}{3}$	Fl - $\frac{1}{5} \rightarrow \frac{1}{3}$ Cl - $\frac{1}{6} \rightarrow \frac{1}{3}$ - Vc - $\frac{1}{7} \rightarrow \frac{1}{3}$	Fl - $\frac{1}{3} \rightarrow \frac{1}{6}$ Cl - $\frac{1}{4} \rightarrow \frac{1}{8}$ - Vc - $\frac{1}{3} \rightarrow \frac{1}{7}$
Cifra	39	44	50	61
Ciclo	5	6	7	8
Processo por instrumento	- Cl - $\frac{1}{3} \rightarrow \frac{1}{6}$ - Vc - $\frac{1}{3} \rightarrow \frac{1}{7}$	- Cl - $\frac{1}{6} \rightarrow \frac{1}{3}$ - Vc - $\frac{1}{7} \rightarrow \frac{1}{3}$	- Cl - $\frac{1}{6} \rightarrow \frac{1}{3}$ - Vc - $\frac{1}{8} \rightarrow \frac{1}{5}$	- Cl - $\frac{1}{4} \rightarrow \frac{1}{6}$ - Vc - $\frac{1}{7} \rightarrow \frac{1}{4}$ Pno - $\frac{1}{7} \rightarrow \frac{1}{3}$

Tab. 1 – Redução da transformação rítmica do *objeto a'*, seção II de *Talea*.

Quanto a estrutura harmônica, o *objeto a'* tem como material uma altura predominante, que é o terceiro parcial do espectro do *ciclo médio* correspondente (no primeiro ciclo de *a'*, que ocorre no terceiro *ciclo médio*, o espectro usado é o de Lá $\flat$ , sendo assim, a altura predominante no objeto é Mib, terceiro parcial de Lá $\flat$ ).

Ao quinto compasso da cifra 32 ocorre a adição de um novo objeto do grupo *b*. Ele é executado primeiramente apenas pelo piano (ciclos 1 e 2), posteriormente pelo piano e flauta (ciclos 3 e 4) e por fim pelo piano, flauta e violino (ciclo 5). Este objeto possui três estruturas: 1) *Ataque/figuração rápida, ff*; 2) *Acorde em trêmulo*; 3) *Ressonância do trêmulo* – (ver Fig. 6). As três partes sofrem processo de dilatação temporal. Harmonicamente o *objeto b'* se comporta como *b*: o espectro sofre ampliação de extensão e aumento da quantidade de parciais (ver Fig. 7). Expansão que dá principalmente pela transformação do seu primeiro componente, *ataque/figuração rápida*.

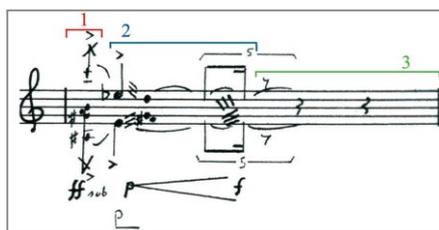


Fig. 6 – *Objeto b'*, ciclo 1, primeiro compasso, seção II de *Talea*. Fonte – RICORDI, 1986: 41.



Fig. 7 – Transformação harmônica do *objeto b*, seção II de *Talea* (preto – alturas estranhas ao espectro usado).

Na cifra 41 o último objeto do grupo *a* é apresentado. De estrutura semelhante a um recitativo, em cada um dos seus três ciclos é executado por apenas um instrumento: violino no primeiro, clarineta nos outros dois. Tem estrutura temporal estriada, duração curta e figuração rápida, porém com ataques bastante espaçados. Cada um dos três ciclos têm seu material articulado em quatro grupo de notas, quase como motivos, delimitados por pausas (ver Fig. 8). Embora haja um processo de aumento de densidade no decorrer dos ciclos, pela maneira como o material é organizado, não há sensação de aceleração, na realidade, acaba soando como um processo de variação motivica, no sentido tradicional do termo.

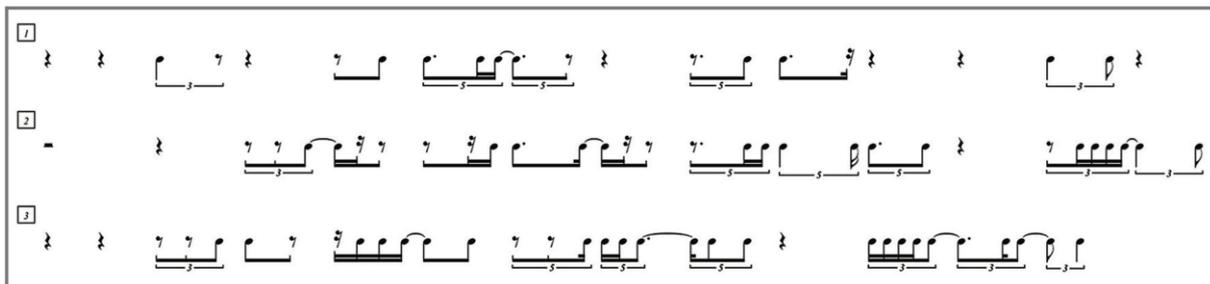


Fig. 8 – Estrutura rítmica dos três ciclos do *objeto a''*, seção II de *Talea*.

Harmonicamente o *objeto a''* tem como altura principal o quinto parcial do espectro do respectivo *ciclo médio*. Assim, no sétimo *ciclo médio* (que tem como plano harmônico o espectro de Mi), o *objeto a* destaca a altura Mi (41,20 Hz - fundamental), *a'* destaca a altura Si (123,47 Hz – terceiro parcial) e *a''* a altura Sol# (207,65 Hz – quinto parcial).

O último objeto do grupo *b* é apresentado um compasso antes da cifra 53. Ele possui apenas um ciclo e é executado pelo piano. Trata-se de um só acorde de duração longa e estrutura temporal lisa. Por ser um evento único não é transformado e acaba tendo a função de marcar o fim do penúltimo *ciclo médio da seção*. Harmonicamente é formado por parciais do espectro harmônico de Ré (ver Fig. 9).

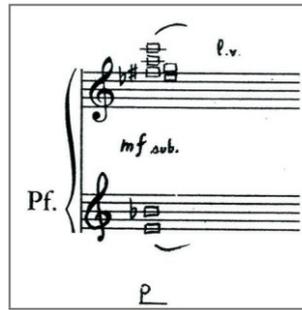


Fig. 9 – Objeto b”, ciclo único (último compasso da cifra 52), seção II de *Talea*. Fonte – RICORDI, 1986: 62.

Por fim, é importante verificar que em toda a segunda seção de *Talea* pode ser encontrado material residual das estruturas construídas na seção I. O perfil ascendente/descendente que percorre a primeira parte da obra (em especial os arpejos encontrados mais ao fim desta) reaparece “contaminando” o interior e a transição entre objetos na seção II (especialmente nos ciclos dos *objetos a* e *b*). Além disso, a partir do sétimo *ciclo médio* pode-se verificar um procedimento semelhante *entre* objetos. Fragmentos dos objetos passam a contaminar os objetos vizinhos.

O subtítulo de *Talea* é “la machine et les herbes folles” (a máquina e as ervas daninhas). Certamente uma indicação do próprio compositor sobre o significado destes materiais residuais. Assim, como todos os objetos apresentados na seção II da obra, essas “ervas daninhas” também sofrem processos de transformação de suas características.

### Considerações finais

A escrita musical de Grisey teve uma origem temporal. A possibilidade de dilatar o tempo e revelar seus mais ínfimos detalhes permitiu o surgimento de todo um novo universo de sonoridades. Por anos Grisey consolidou uma escrita musical de lentos e lineares processos de transformação de materiais sonoros. Explorou o *espaço* entre um som A e B em um tempo contínuo sujeito apenas as “naturais” transformações que o próprio material exigia. Como registra, o papel do compositor é apenas orientar estas mutações sem muito interferir.

Não mais satisfeito com a linearidade das lentas mutações ele introduz o “corte” em sua música. Grisey insere uma modificação formal em sua escrita. Através de novos procedimentos de ordenação dos ciclos de transformação do material sonoro, pôde inserir uma nova temporalidade em sua música, não a dos objetos, mas da relação entre os objetos. Procedimento este que irá manter no restante de sua produção musical<sup>7</sup>. Isso, sem abandonar a técnica de progressiva transformação de materiais sonoros que o consagraram como um dos principais compositores da vertente espectral.

<sup>7</sup> Uma análise de *Talea* e outras obras de Grisey podem ser observadas em BAILLET, 2000. Em HERVE, 2001, pode-se verificar uma análise detalhada de *Vortex temporum* (1994-96) – obra na qual vários procedimentos composicionais usados em *Talea* são retomados.

## Agradecimentos

Este trabalho foi financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP.

## Referências

- BAILLET, Jérôme. *Gérard Grisey: fondements d'une écriture*. Paris: L'Harmattan, 2000.
- GRISEY, Gérard. *Ecrits ou L'Invention de la Musique Spectrale*. LELONG, Guy; RÉBY, Anne-Marie. (Org.) Paris : MF, Collection RÉPERCUSSIONS, 2008.
- \_\_\_\_\_. La musique: Le devenir des sons. [1982]. In: GRISEY, Gérard. *Ecrits ou L'Invention de la Musique Spectrale*. LELONG, Guy; RÉBY, Anne-Marie. (Org.) Paris : MF, Collection RÉPERCUSSIONS, 2008, p.45-56.
- \_\_\_\_\_. *Talea: ou la machine et les herbes folles*. Milão: RICORDI, 1986, R.2410. Partitura.
- \_\_\_\_\_. *Tempus ex machina*. Milão: RICORDI, 1980, R.2270. Partitura.
- \_\_\_\_\_. *Tempus ex machina: réflexions d'un compositeur sur le temps musical* [1989]. In: GRISEY, Gérard. *Ecrits ou L'Invention de la Musique Spectrale*. LELONG, Guy; RÉBY, Anne-Marie. (Org.) Paris : MF, Collection RÉPERCUSSIONS, 2008, p.57-88.
- \_\_\_\_\_. *Vous avez dit spectral ?* [1998]. In: GRISEY, Gérard. *Ecrits ou L'Invention de la Musique Spectrale*. LELONG, Guy; RÉBY, Anne-Marie. (Org.) Paris : MF, Collection RÉPERCUSSIONS, 2008, p.121-124.
- HERVÉ, Jean-Luc. *Dans la vertige de la durée: Vortex Temporum* de Gérard Grisey. Paris: L'Harmattan, 2001.
- LELONG, Guy. *Révolutions sonores: de Mallarmé à la Musique Spectrale*. Paris: Éditions MF, 2010.
- MURAIL, Tristan. *Questions de Cible*. In: *Entretemps, n.8*. Lausanne: CNL, 1989, p.147-173.
- WILSON, Peter Niklas. *Vers une écologie des sons*. In: *Entretemps, n.8*. Lausanne: CNL, 1989, p.55-81.

.....

**Guilherme de Cesaro Copini** possui Graduação em Música/Bacharelado – Opção: Piano, pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) – RS e Mestrado em Música/Processos Criativos pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) sob orientação de Silvio Ferraz. Atualmente é Doutorando na mesma instituição e linha de pesquisa, sob orientação de Silvio Ferraz, desenvolvendo pesquisa sobre a escrita composicional de Gérard Grisey, com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP. g\_copini@yahoo.com.br