

## **Processos lineares de transformação ordenados alternadamente na música de Gérard Grisey pós 1985**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Guilherme de Cesaro Copini*  
UNICAMP/FAPESP – g\_copini@hotmail.com

**Resumo:** A escrita composicional de Gérard Grisey sempre esteve fundamentada na noção de processo. No entanto, sua música, pós 1985, parece romper de certo modo com a linearidade das primeiras obras. Este trabalho tem como objetivo identificar elementos que relacionem estes dois períodos da produção do compositor. Para tal, inicialmente será feita uma breve exposição das principais características das primeiras composições. Em seguida, serão analisados exemplos de obras compostas após 1985, a fim de demonstrar a transformação da escrita do compositor. Conclui-se que esta se renova principalmente no campo formal e que Grisey não abandona as técnicas de processo que consagraram o espectralismo.

**Palavras-chave:** Gérard Grisey. Música Espectral. Processo. Análise Musical – século XX. Composição Musical – século XX.

### **Linear transformation processes ordered alternately in Gérard Grisey's music after 1985**

**Abstract:** Gérard Grisey's compositional style has always been grounded in the notion of process. However, his music after 1985, seems somehow to break with the linearity of the first works. This paper aims to identify elements that relate these two periods of the composer's production. For such, initially there will be a brief presentation of the main features of the early works. Then, will be analyzed examples of works composed after 1985 to show the transformation of the composer's style. We conclude that his style is renewed especially in the formal aspect and that Grisey does not abandon the techniques that established the spectralism.

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

### **1. A escrita das primeiras obras**

Gérard Grisey (1946-1998) foi um dos principais compositores da segunda metade do século XX e um dos fundadores da chamada Música Espectral<sup>1</sup> na década de 1970, tipo de escrita composicional cujas técnicas e principais fundamentos já influenciaram gerações de compositores até os dias atuais. Grisey registra que para ele este tipo de escrita composicional teve uma origem temporal. Acreditava que, em um tempo extremamente dilatado, era possível ter um controle apurado sobre as estruturas mais profundas do som (GRISEY, 1998: 121).

No princípio, a música produzida por ele e seus colegas era reflexo desta tentativa de adentrar no som e se caracterizava principalmente pela sucessão de lentos processos<sup>2</sup> de transformação do material sonoro. Conforme Grisey observa: “Os diferentes processos de mutação de um som em outro som ou de um conjunto de sons em outro conjunto de sons

constituem a base da minha escrita musical” (GRISEY, 1986: 27). Transformações estas inspiradas pela escrita de Scelsi, do final da década de 1950 e década de 1960 (*Quattro pezzi per Orchestra su una nota sola* – 1959), de Ligeti (em especial *Lux aeterna* – 1966 e *Lontano* – 1967) e Stockhausen (em *Stimmung* – 1967).

Baillet registra que: “O processo foi, nas obras de Murail e Grisey na metade dos anos 70 o motor principal da especificidade temporal e formal de sua música” (BAILLET, 2004: 193). No entanto, desde as primeiras obras (*Partiels*, de 1975, por exemplo), é possível notar uma particularidade na escrita de Grisey. Ao invés de um processo contínuo sem interrupções (quebras, silêncio), o que se tem é um processo discreto, recortado, estruturado em *ciclos*. Em ciclos, pois o material é transformado por iterações, sendo que em cada uma delas este é sempre apresentado com ligeira variação estrutural.

A duração dos ciclos é variável, tendo de poucos segundos a minutos. Isso dependerá do tipo de processo ao qual o material é submetido. No entanto, a transformação não se restringe apenas à variação da extensão do material no tempo (tamanho do ciclo), ela engloba uma contínua modificação dos parâmetros musicais do material (alturas, intensidade, duração, etc.)<sup>3</sup>.

Sendo assim, a transformação temporal dos ciclos, geralmente ocorre de duas maneiras: *dilatação* ou *contração*. No primeiro caso, tem-se uma expansão do material sonoro no tempo, dado tanto pelo aumento da duração de cada ciclo quanto pela desaceleração de sua estrutura rítmica (uso de figuras de duração cada vez mais longas). No segundo caso, tem-se uma compressão do material sonoro no tempo, que implica numa progressiva redução da duração de cada ciclo e aceleração da estrutura rítmica do material sonoro (uso de figuras de duração cada vez mais curtas)<sup>4</sup>. Em ambos os casos, pode-se ver a adoção de um procedimento similar a um *time stretch*. Vale salientar que a proporção de transformação sofrida por cada uma das figuras rítmicas que compõem o material, seja para dilatação ou para contração, não é necessariamente igual. Porém, a trajetória da transformação é linear, direcional.

Existe ainda uma terceira possibilidade de administração dos ciclos, que é a variação de sua duração de maneira não direcional – podendo o material sofrer tanto um processo de aceleração rítmica quanto desaceleração. Neste caso, o período do ciclo é mantido praticamente constante durante todo o processo de transformação, tendo pequenas variações de duração. Aqui ocorre uma aplicação do conceito de periodicidade imprecisa<sup>5</sup> (*périodicité floue*) cunhado por Grisey.

Nas primeiras obras de Grisey, pode-se observar uma organização baseada na sucessão de processos lineares<sup>6</sup> de transformação. Tem-se um material sonoro inicial que pouco a pouco é transformado em outro, que por sua vez também é transformado em outro, e assim sucessivamente<sup>7</sup>.

## 2. A escrita de alternância de processos

A partir de *Tempus ex machina* (1979), observa-se um novo tipo de organização na escrita do compositor. Na primeira seção (início a cifra 13) desta obra para seis percussionistas, a textura é canônica a seis vozes. Cada voz é fragmentada em 16 ciclos de transformação. Estes sofrem progressiva redução da sua duração durante todo trecho em questão. O material reiterado a cada ciclo é composto de duas partes (ou objetos): 1) *fff*, figuração rápida, duração curta, timbre de madeira; 2) *ppp*, figuração lenta, duração longa, timbre de pele. O primeiro objeto sofre um processo de dilatação enquanto o segundo sofre um processo de contração.

A novidade é a ordenação do material, ao invés de apresentar todas as etapas de transformação do primeiro objeto para em seguida apresentar as etapas de transformação do segundo, Grisey alterna os ciclos dos dois objetos.

Este procedimento é retomado em *Talea*, quinteto para flauta, clarinete, violino, cello e piano, composto nos anos de 1985-86<sup>8</sup>. Na primeira seção da obra, tem-se uma estruturação bastante semelhante àquela encontrada em *Tempus ex machina*: escrita polifônica, um gesto formado de dois objetos contrastantes e processos de transformação opostos. Além destes elementos é acrescida uma estrutura melódico-harmônica.

Na voz 1, administrada pelo piano, este gesto de duas partes é apresentado sempre na mesma ordem (*objeto a: ff*, rápido, curto – *objeto b: pp*, lento, longo) e separado por silêncio. Esta camada está subdividida em 17 ciclos (do início da obra até a cifra 16), nos quais os três elementos (*a*, *b* e *silêncio*) sofrem processo de transformação distintos, conforme verificado no gráfico e tabela abaixo – fig.1 e fig.2.

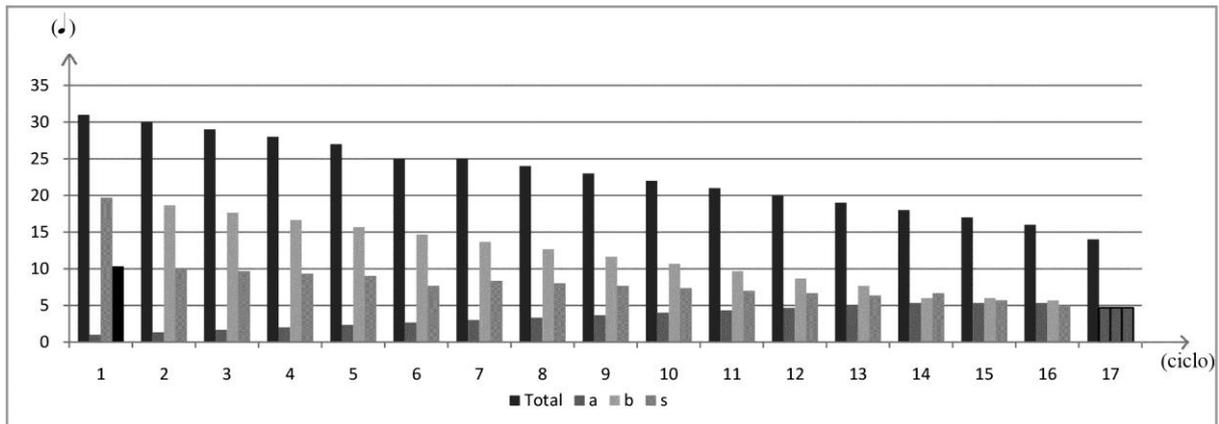


Fig. 1: Representação gráfica do processo de transformação da duração dos ciclos (e objetos que os compõem) da voz 1.

Ciclo	Duração		Voz 1 (piano) (♩)		
	Total	a	b	s	
1	31	1	19 + 2/3	10 + 1/3	
2	30	1 + 1/3	18 + 2/3	10	
3	29	1 + 2/3	17 + 2/3	9 + 2/3	
4	28	2	16 + 2/3	9 + 1/3	
5	27	2 + 1/3	15 + 2/3	9	
6	25	2 + 2/3	14 + 2/3	7 + 2/3	
7	25	3	13 + 2/3	8 + 1/3	
8	24	3 + 1/3	12 + 2/3	8	
9	23	3 + 2/3	11 + 2/3	7 + 2/3	
10	22	4	10 + 2/3	7 + 1/3	
11	21	4 + 1/3	9 + 2/3	7	
12	20	4 + 2/3	8 + 2/3	6 + 2/3	
13	19	5	7 + 2/3	6 + 1/3	
14	18	5 + 1/3	6	6 + 2/3	
15	17	5 + 1/3	6	5 + 2/3	
16	16	5 + 1/3	5 + 2/3	5	
17	14	4 + 2/3	4 + 2/3	4 + 2/3	

Ciclo	Duração		Voz 1 (piano) (Proporção)		
	Total	a	b	s	
1	31	3%	63%	33%	
2	30	4%	62%	33%	
3	29	6%	61%	33%	
4	28	7%	60%	33%	
5	27	9%	58%	33%	
6	25	11%	59%	31%	
7	25	12%	55%	33%	
8	24	14%	53%	33%	
9	23	16%	51%	33%	
10	22	18%	48%	33%	
11	21	21%	46%	33%	
12	20	23%	43%	33%	
13	19	26%	40%	33%	
14	18	30%	33%	37%	
15	17	31%	35%	33%	
16	16	33%	35%	31%	
17	14	33%	33%	33%	

Fig. 2: Valores da duração dos objetos que compõem cada ciclo de transformação da voz 1. À esquerda: valores em semínimas; à direita: proporção de cada elemento em relação aos ciclos completos.

Nota-se que, embora os três elementos que formam a voz 1 sejam apresentados de maneira alternada, a manipulação de cada um ocorre de maneira linear: o *objeto a* é alargado a uma taxa regular de 1/3 de semínima, o *objeto b* contraído a uma taxa de 1 semínima, enquanto a proporção de *silêncio*, que separa as iterações destes, permanece fixa em aproximadamente um terço da duração total de cada ciclo.

O mesmo gesto inicial é usado na segunda seção de *Talea* (cifra 20 ao fim). Porém, Grisey reinterpreta os parâmetros que definem o caráter de cada objeto. Embora em toda primeira parte da obra tanto o *objeto a* quanto o *objeto b* possuam um perfil melódico/harmônico similar (movimento ascendente/descendente, escalar nos primeiros

ciclos e arpejado no últimos), não é isso que é retomado. Ocorre uma repetição do conceito, dos parâmetros que delimitam um e outro (*fff*, rápido, curto – no caso de *a*; *ppp*, lento, longo – no caso de *b*).

Na segunda parte da obra são apresentados seis objetos, três com origem no *objeto a*, três com origem no *objeto b*. A estrutura rítmica, harmônica, duração, andamento, instrumentação e processo de transformação é distinta em cada um dos seis objetos. Assim como na primeira parte, os ciclos dos objetos são apresentados em ordem alternada. Desta maneira, a forma da seção II pode ser observada na figura abaixo – fig.3.

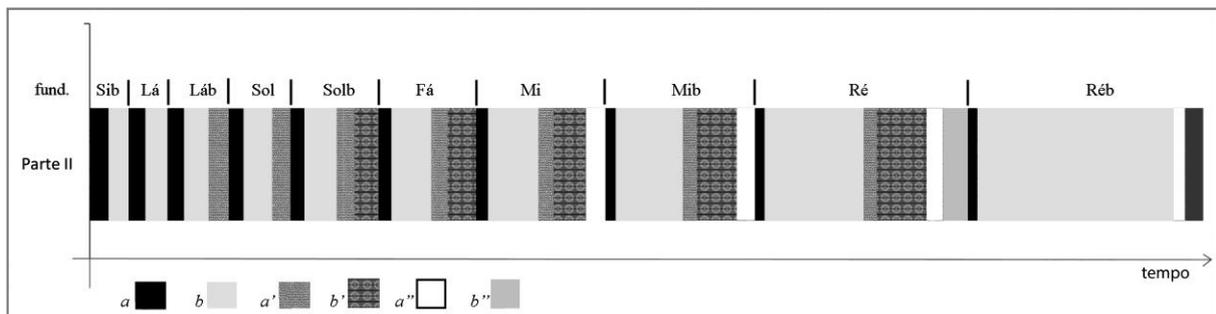


Fig.3: Representação gráfica da estrutura formal da seção II de *Talea*.

Pode-se observar três níveis de organização:

1) *Ciclo médio* – que tem início a cada retorno do *objeto a* e possui a cada vez um novo plano harmônico (espectro harmônico). Ao todo, acontece 10 vezes, portanto, são 10 os espectros harmônicos utilizados na seção II: Sib, Lá, Láb, Sol, Solb, Fá, Mi, Mib, Ré, Réb.

2) *Ciclo longo* – que tem início a cada dois *ciclos médios* e se caracteriza pela adição de um novo objeto a cada ciclo. Acontece 5 vezes, assim, são quatro novos objetos anexados ao gesto ( $a \rightarrow b$ ).

3) *Ciclo curto* – que é o ciclo individual de cada objeto. O número de ciclos de cada objeto é diferente: *a* e *b* 10 ciclos, *a'* 8 ciclos, *b'* 5 ciclos, *a''* 3 ciclos e *b''* 1 ciclo.

Em termos gerais, os objetos do grupo *a* sofrem processo de redução da duração dos ciclos, redução da densidade harmônica (notas/tempo) e redução da extensão harmônica. Ritmicamente, *a* e *a''* sofrem um processo de aceleração, enquanto *a'* descreve um quadro misto, com aceleração em alguns ciclos e desaceleração em outros.

Os objetos do grupo *b*, por sua vez, sofrem um processo de aumento da duração dos ciclos, aumento da densidade harmônica, ampliação da extensão harmônica e dilatação rítmica.

Em *Vortex temporum* (1994-96), Grisey leva os procedimentos da segunda parte de *Talea* a um detalhamento muito maior. Esta obra para piano e cinco instrumentos (flauta, clarinete, violino, viola e cello), dividida em três movimentos, é resultado de anos de pesquisa do compositor<sup>9</sup>. Conforme registra: “Abolir o material em favor da duração pura é um sonho que eu persigo desde muitos anos; *Vortex temporum* não é mais do que a história de um arpejo no espaço e no tempo” (GRISEY, 2008, p.160).

O material base de toda a obra é um arpejo que Grisey toma de um trecho de *Daphnis et Chloé* de Ravel (GRISEY, 2008, p.158). O primeiro movimento é dividido em três partes. Na parte I o material base (fig.4) serve para estruturar o perfil das alturas, a transformação de registro e a transformação harmônica. Os instrumentos estão organizados em dois grupos: 1) Figuração arpejada contínua – flauta, clarinete e piano; 2) Notas longas e ataques pontuais – violino, viola e cello.

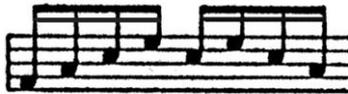


Fig.4: Material base da seção I do primeiro movimento de *Vortex Temporum*.

No trecho em questão, tem-se quatro processos paralelos: 1) Diminuição progressiva do período da célula base (oito semicolcheias – sete semicolcheias – ...); 2) Diminuição da duração dos ciclos; 3) Alternância de registro, segundo o perfil de alturas do material base; 4) Alternância de espectro, também segundo perfil de alturas do material base.

Embora do ponto de vista perceptivo o processo de transformação da duração dos ciclos pareça irregular, a transformação por registro é regular. Grisey usa quatro registros no processo. O registro médio (no qual se inicia a composição) sofre redução de três semicolcheias a cada ciclo. O registro médio-agudo sofre redução de cinco semicolcheias a cada ciclo. O registro médio-grave, por sua vez, sofre redução de oito semicolcheias a cada ciclo. E o registro agudo tem sua duração reduzida em treze semicolcheias a cada ciclo. Estes valores são de uma série Fibonacci: 3 5 8 13.

A representação gráfica da estrutura formal da seção I do primeiro movimento está apresentada abaixo – fig.5.

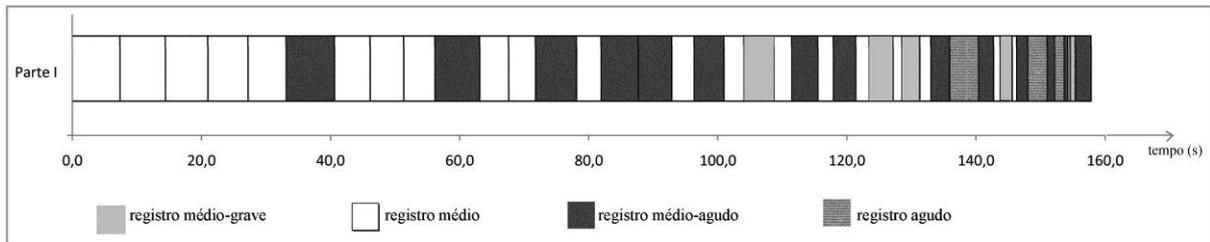


Fig.5: Representação gráfica da estrutura formal da parte I do primeiro movimento.

A segunda seção do primeiro movimento de *Vortex temporum* tem como modelo o desenho de uma onda quadrada para estruturar o perfil das alturas. Nesta seção, há novamente duas camadas: uma formada sobre o material base (fig.6), o qual é arpejado em ritmo variado, e outra composta de notas longas. Porém, desta vez, ao inverso da primeira parte, as notas longas estão nos sopros, enquanto o material arpejado se encontra nas cordas e piano.



Fig.6: Material base da seção II do primeiro movimento de *Vortex Temporum*.

Nesta seção ocorrem pelo menos cinco processos: 1) Dilatação da duração dos ciclos; 2) Alternância do número de vozes que compõem o material apresentado nos ciclos; 3) Alternância da estrutura métrica, ou periodicidade do material base; 4) Alternância dos espectros utilizados; 5) Alternância da estrutura das alturas que compõem o arpejo base.

Abaixo a representação gráfica da estrutura formal do trecho em questão – (fig.7).

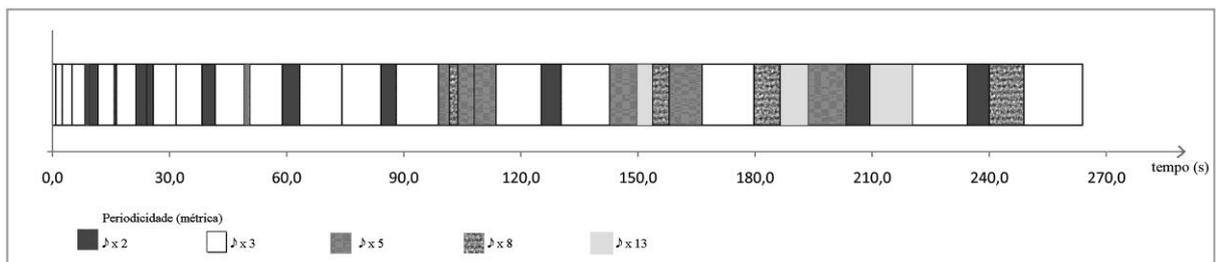


Fig.7: Representação gráfica da estrutura formal da parte II do primeiro movimento.

Assim como na primeira parte do movimento, Grisey estabelece regiões ou territórios de material sonoro que são transformados de maneira linear. Na primeira parte, essas regiões eram os quatro registros de alturas (uma projeção do modelo dado pelo material

base, que tem também quatro notas, ou regiões de notas diferentes). Na segunda parte, são delimitados cinco territórios, cada um com uma estrutura métrica própria.

A última seção do primeiro movimento de *Vortex temporum* tem como modelo uma onda dente-de-serra e é contrastante com as duas seções anteriores, tratando-se de um solo para piano com duração de aproximadamente três minutos. A escrita se assemelha muito àquela encontrada na segunda parte de *Talea*.

Grisey constrói oito objetos de estrutura, caráter e processos de transformação distintos, que são apresentados de maneira alternada. Todos os objetos têm sua duração reduzida a uma taxa regular e diferente em cada caso, com exceção dos objetos 2 e 5 (que têm duração igual a cada ciclo) – fig.8. Novamente nota-se o emprego de processos de transformação lineares, cujos ciclos, no entanto, são ordenados de maneira alternada.

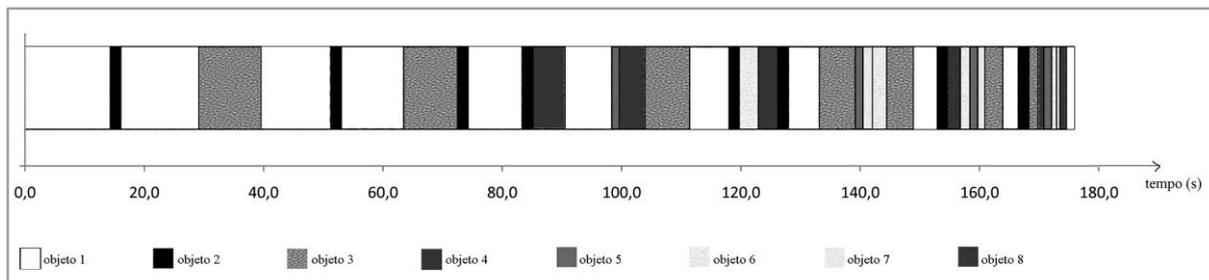


Fig. 7: Representação gráfica da estrutura formal da parte III do primeiro movimento.

### 3. Considerações finais

A escrita composicional de Gérard Grisey sempre esteve intimamente ligada à noção de processo. As obras compostas até meados dos anos 1980 podem ser resumidas, do ponto de vista formal, em sequências de processos de transformação de materiais sonoros. Grisey entendia que o papel do compositor era intermediar a “natural” transformação de um material sonoro em outro, sem muito interferir, uma vez que, segundo ele, “o processo é que vem antes, é ele que gerencia a mutação das figuras sonoras e leva constantemente a criar novas” (GRISEY, 1986: 27).

A subdivisão dos processos em etapas, ou *ciclos*, foi fundamental para que ele fosse capaz de elaborar uma música sem a previsibilidade de suas primeiras obras espectrais (gerada pela linearidade processual). Além de introduzir em sua música o contraste, a ruptura e ainda, uma nova temporalidade: a da relação *entre* os objetos.

A partir dos apontamentos e exemplos neste trabalho apresentados, pode-se perceber que a música de Grisey pós *Talea* (1985-86), embora soe um pouco distante daquela

anterior<sup>10</sup>, ainda nasce dos mesmos procedimentos de manipulação do material sonoro consolidados na sua escrita pré 1985. É possível que Grisey pensasse primeiro em todo o processo de transformação de cada material sonoro, para posteriormente reordenar os ciclos de cada um. Além disso, percebe-se que o procedimento de reordenação dos ciclos tornou-se cada vez mais complexo a cada nova obra do compositor.

### **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.

\_\_\_\_\_. La relation entre processus et forme dans l'évolution de Gérard Grisey. In: COHEN-LEVINAS, D. (Org). *Le temps de l'écoute: Gérard Grisey, ou la beauté des ombres sonores*. Paris: L'Harmattan, 2004, p.193-220.

COPINI, Guilherme de Cesaro. O tempo musical em Gérard Grisey: a alternância de processos lineares em *Talea*. In: *Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical*, 3., 2013, São Paulo. Anais. São Paulo: ECA-USP, 2013, p.116-127.

GRISEY, Gérard. Devenir du son. [1986]. In: GRISEY, Gérard. *Ecrits ou L'Invention de la Musique Spectrale*. LELONG, Guy; RÉBY, Anne-Marie. (Org.) Paris : MF, Collection RÉPERCUSSIONS, 2008, 27-33.

\_\_\_\_\_. *Ecrits ou L'Invention de la Musique Spectrale*. LELONG, Guy; RÉBY, Anne-Marie. (Org.) Paris : MF, Collection RÉPERCUSSIONS, 2008.

\_\_\_\_\_. *Talea: ou la machine et les herbes folles*. Partitura. Milão: RICORDI, 1986, R.2410.

\_\_\_\_\_. *Tempus ex machina*. Partitura. Milão: RICORDI, 1980, R.2270.

\_\_\_\_\_. *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.

\_\_\_\_\_. *Vortex temporum I, II, III*. Partitura. Milão: RICORDI, 1996, R.2714.

\_\_\_\_\_. *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

## Notas

<sup>1</sup> O termo *Música Espectral* foi cunhado por Hugues Dufourt (1943) em artigo publicado em 1979. Dufourt foi também, ao lado de Grisey e Tristan Murail (1947), um dos fundadores deste novo tipo de escrita composicional. O rótulo “espectral” não era bem aceito por Grisey, que argumentava que esta nova música não podia ser limitada apenas à sua estrutura harmônica, caracterizada pelo uso de *spectros* harmônicos e inarmônicos. Grisey preferia o termo *liminal* (*liminale*), mais amplo e adequado à premissa de que esta música era composta buscando-se explorar os limiares da percepção (GRISEY, 2008: 282-283).

<sup>2</sup> Baillet registra o significado do termo *processo* é 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).

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

<sup>4</sup> Em GRISEY, 1989, o compositor descreve possibilidades de manipulação temporal do material musical. Especialmente ao tratar do *esqueleto do tempo*.

<sup>5</sup> A respeito da noção de *périodicité floue* (periodicidade imprecisa) Grisey registra que: “Se trata de compor eventos periódicos que flutuam ligeiramente em torno de uma constante, análogos a periodicidade de nosso batimento cardíaco, de nossa respiração ou nosso caminhar. A taxa de desvio pode ser quase inaudível (aquilo que os músicos de jazz chamam de “feeling”) ou, se ela for mais alta, percebida como uma ligeira hesitação na periodicidade”. (GRISEY, 1989: 64-65).

<sup>6</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.

<sup>7</sup> Análises detalhadas das obras de Grisey podem ser encontradas em BAILLET, 2000. Uma análise de *Partiels* pode ser conferida em WILSON, 1989.

<sup>8</sup> Uma análise detalhada de *Talea* pode ser observada em COPINI, 2013.

<sup>9</sup> Uma análise detalhada de *Vortex temporum* pode ser observada em HERVÉ, 2001.

<sup>10</sup> Cujo principal representante é o ciclo de obras *Les Espaces Acoustiques* (1974-85), 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).