



Diferença e repetição em *Capricorn* de George Crumb

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Yuri Behr Kimizuka
UDESC-CAPES – yuribaer@gmail.com

Resumo: Diferença e repetição são dois princípios que regem o processo de engendramento dos elementos musicais. Todavia esse processo ocorre de maneira distinta segundo a perspectiva temporal em que esteja circunscrito. A análise aqui apresentada propõe-se a problematizar a influência do tempo na estruturação da peça nº4 do *Makrokosmos* v.I de George Crumb, *Capricorn*.

Palavras-chave: Sínteses do tempo. George Crumb. Repetição. Deleuze.

Temporal structures in Crumb's *Capricorn*

Abstract: Difference and repetition are two principles that rules the process that engenders the musical elements. However, this process occurs differently depending on the time perspective in which it is circumscribed. The analysis presented here is proposed to discuss the influence of the time on the structuring of piece Nr. 4 of George Crumb's *Makrokosmos* v.1: *Capricorn*.

Keywords: Time synthesis. George Crumb. Repetition. Deleuze.

1. Introdução

Makrokosmos, do compositor norte americano George Crumb (1929) é uma obra que compreende quatro seis volumes e foi escrita entre 1972 e 1979, “na tradição dos ciclos de obras para piano como os *Prélude* de Debussy e o *Microkosmos* de Bartok¹”, tal como assevera o próprio compositor. (CRUMB, 1974 p. I tradução do autor). Trata-se também de uma obra muito conhecida pelo uso de técnicas estendidas, mas além disso, Crumb elabora estruturas musicais que se articulam e formam complexos sonoros. Ao abordar analiticamente a peça *Capricorn*, do *Makrokosmos* vol. I, coloca-se em questão que tipo de encadeamento existe entre as estruturas, e, qual temporalidade se manifesta nesse processo.

Capricorn foi escolhida não sem motivo, mas porque reúne a maior parte dos processos composicionais encontrados no *Makrokosmos* vol. I, e dessa forma é representativa no estudo dos elementos estruturais. A citação, muito característica da obra de Crumb, não está presente nessa peça. Isso foi também levado em consideração, uma vez que por si só a citação constitui um assunto a parte.

Em seu livro *Geste – texte – musique*, Ivanka Stoïanova consagra um capítulo acerca da diferença e repetição em música. Nesse capítulo a autora se serve dos conceitos de Gilles Deleuze para falar sobre o processo dinâmico do enunciado musical, que será explicado



mais adiante. Este processo se manifesta como um “equilíbrio instável” – e por isso dinâmico – dos elementos, e que se articula por diferença e repetição. Através dessa ideia é que a análise aqui proposta irá se desenvolver.

2. Diferença e repetição

Com as palavras: diferença e repetição, Gilles Deleuze deu título à sua tese de doutorado, no ano de 1968. Este trabalho tornou-se referência no estudo da filosofia, e devido ao seu alcance e profundidade suscitou a compreensão de problemas em diversas áreas do saber. Para Deleuze em sua conferência “O que é o ato da criação” diz que a tarefa da filosofia é criar conceitos, mas não conceitos fechados à guisa de definições, e sim um conceito como uma forma de abordar um determinado problema. É dessa maneira que a repetição deve ser abordada, pois “a repetição não é a generalidade” (DELEUZE, 1968, p.11). Por generalidade entenda-se agenciar coisas semelhantes sob um mesmo conceito. Quando Deleuze fala de repetição ele se refere à produção da singularidade e do diferente. Na repetição está, por assim dizer, a gênese da diferença – princípio do movimento e portanto da metaestabilidade. Porém para compreender isso é necessário colocar o tempo em perspectiva, o que o filósofo francês denominou de “três sínteses do tempo”.

A primeira síntese do tempo é a noção que se tem no senso comum. Passado, presente e futuro; o tempo cronológico, “Ela constitui, desse modo, o presente vivido, o presente vivo; e é neste presente que o tempo se desenrola” (DELEUZE, 1968, p. 75).

Na segunda síntese o tempo não é linear, não há mais uma ordem contínua, esta é rompida em favor da multiplicidade. Aqui se apresenta uma exclusão do tempo, que introduz a dimensão da subjetividade. Nesta síntese passado, presente e futuro coexistem:

O passado não faz passar um dos presentes sem fazer com que o outro advenha, mas ele nem passa nem advém. Eis por que, em vez de ser uma dimensão do tempo, o passado é a síntese do tempo inteiro, de que o presente e o futuro são apenas dimensões. (DELEUZE, 1968, p.86).

Por fim Deleuze instaura a sua terceira síntese do tempo: o eterno retorno. É nessa síntese que a repetição gera a diferença. Aqui parece haver uma certa licença poética por parte de Deleuze, visto que o retorno do diferente parece incongruente. Mas no eterno retorno a produção de uma memória é o que remete ao novo, à diferença. De fato, o que se repete é a ideia, a criação, que é sempre nova. Nesse caso repetir é transformar. “O eterno retorno não pode significar o retorno do idêntico, pois ele supõe, ao contrário, um mundo (o da vontade de



potência) em que todas as identidades prévias são abolidas e dissolvidas” (DELEUZE, 1968 p.49).

Assim, após considerar a repetição no tempo e verificar que essa é também potencialmente a diferença, cabe considerar que também a diferença não se dá de maneira única. Ao inverter o conceito de repetição é possível aplicar as mesmas regras desse para a diferença, e igualmente nas três sínteses do tempo. A diferença em relação ao outro – princípio negativo – é a primeira abordagem, sendo através dessa que se sabe o que vem a ser o igual. Esta é portanto a diferença que define a identidade. Nesse caso a diferença está relacionada ao conceito de tempo cronológico, no qual tudo se sucede e nada é igual. É o tempo que encadeia os elementos, e é irreversível; nele $\{ATB\} \neq \{BTA\}$ ¹.

Quando o tempo é suprimido, *hors-temps*, existe a possibilidade de comutação entre os elementos. São casos como o da inversão e retrogradação, por exemplo. Nesses casos a diferença são os próprios materiais, uma vez que $\{A\} \neq \{B\}$. Mas esta síntese introduz a comutação através da qual $\{AB\} = \{BA\}$, ou seja a diferença não é mais a ordem, mas do que o material em si. Na terceira leitura da diferença o tempo novamente se faz presente, mas agora é um tempo que reconstrói, pois $\{ATA\} \neq \{ATA\}$ e $\{BTB\} \neq \{BTB\}$. Este é o tempo complexo, no qual o processo altera os elementos.

2. A escuta das estruturas em *Capricorn*

A escuta é tanto a ferramenta que inventa a obra quanto o que direciona a apreensão de um dado fenômeno. Na realidade a escuta é a manifestação individualizada do som, não somente do som como realidade material mas também imaginação: o enunciado musical. Ivanka Stoianova define por *énoncé*, ou enunciado musical “toda produtividade sonora manifesta ou imaginada.” (STOIANOVA, 1978 p.10 tradução do autor). E é através da escuta das estruturas que se pretende estabelecer a análise, mas que se reporta não somente ao que Stoianova chama de nível do *énoncé-phénomène* – a partir da partitura e sua escuta – mas também no *niveau-matrice*, que trata do engendramento e estrutura do enunciado musical.

Antes de colocar o enunciado musical em relação às sínteses do tempo, é preciso ter em mente que nenhum dos níveis: *énoncé-phénomène*, ou *niveau-matrice*, pertence a qualquer síntese do tempo especificamente, ou por bem dizer, pertence a todas as sínteses. Na realidade o processo de engendramento é agente modificador, é ele que põe os elementos em perspectiva no tempo, e resulta em metaestabilidade. Se alguma coisa se movimenta através

do processo de diferença e repetição, é no tempo que este processo acontece. O entendimento desse processo de “equilíbrio instável” do qual fala Stoianova só é possível mediante a compreensão do tempo como meio e articulador.

3. A macroestrutura em *Capricorn*

Quo olhar para a partitura de *Capricorn* é possível perceber que ela nos traz algo mais que as informações sobre o som em si. O nome da peça: *4. Crucifixus* [SYMBOL] *Capricorn* já implica na ideia de um duplo signo: o zodiacal e o visual. Não é necessário ser cristão ou astrólogo para estar ciente deste simbolismo, estes são de conhecimento geral. De modo semelhante aqueles que nunca estudaram semiótica sabem que estes são símbolos, no sentido de que dependem de um intérprete que saiba o seu significado. E para não deixar dúvida Crumb escreve no título.

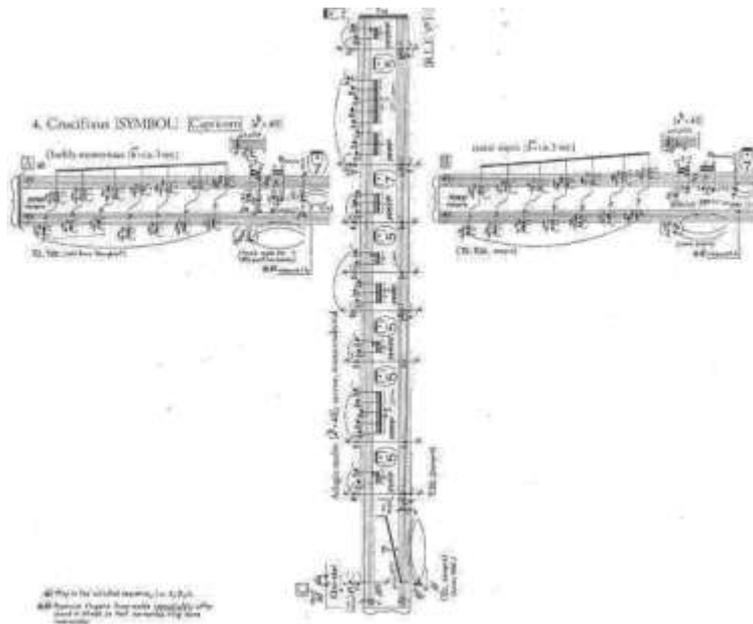


Figura 1: *Crucifixus* [SYMBOL] *Capricorn* (parte A – na horizontal ao lado esquerdo; parte B – na horizontal ao lado direito; parte C – na vertical de baixo para cima.)

É preciso considerar que o compositor, mesmo que de maneira subliminar, traz à tona esta relação de conteúdo simbólico, mas o que se apresenta neste trabalho é uma análise da relação das estruturas com as sínteses do tempo, e que se expressa também de maneira visual através de um símbolo.

Quando da execução musical dessa peça o pianista se vê “convidado” a uma determinada experiência temporal, isto é, a ler a pauta escrita horizontalmente e depois virar a

partitura para ler a pauta que está escrita verticalmente. Isso também é um marcador do tempo cronológico, pois o intérprete é assim forçado a reconhecer um antes e um depois. Visualmente isso é claro. Mas até que ponto isso está presente no enunciado musical?

George Crumb esquematizou essa forma tanto visualmente quanto auditivamente. No exato ponto em que há a mudança da estrutura horizontal para a estrutura vertical, o compositor solicita ao pianista que grite² a palavra *Christe!*, ao mesmo tempo em que a disposição das notas escritas obriga o músico a abrir os braços, que lembra os braços abertos na cruz.



Figura 2: Dois tricordes espacialmente separados de modo que o pianista estenda os braços ao tocar, e a palavra “*Christe!*” que deve se dita.

Dessa forma, ao ouvir a palavra *Christe!* o ouvinte percebe que algo mudou. No caso de uma performance, mesmo que o público não possua o recurso visual da partitura, ao ver os braços do pianista lateralmente estendidos não resta dúvida. Portanto é possível perceber que há duas grandes partes divididas por um elemento que dispara a mudança. Após este elemento o que se segue é um enunciado completamente contrastante.

4. A escuta das estruturas em *Capricorn*

Ao olhar a parte vertical da partitura pode-se perceber que ela está dividida também em duas partes, às quais Crumb denominou respectivamente de A e B.

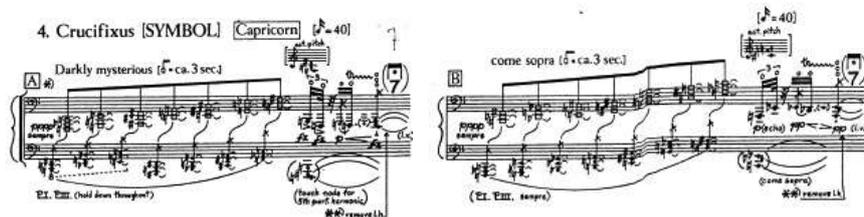


Figura 3: Partes A e B (horizontal)

Essas parte contém um tipo de estrutura simétrica que se articula nas duas primeiras sínteses do tempo. Em primeiro lugar cronologicamente, pois são percebidas num tempo contínuo, no qual os eventos seguem aos outros, um tempo que segue em frente e não

volta. Mas também é possível notar que B é a inversão de A, no sentido de que em B a sequência de tríades que estava na mão direita passa a figurar na mão esquerda. Nesse caso trata-se de uma repetição conceitual, de um tempo contínuo no qual não há presente, passado ou futuro. Os eventos não se sucedem, A pertence a um passado em relação a B, mas a um passado que se dá cronologicamente, mas na segunda síntese do tempo A é simultâneo a B, nesse caso é A se repete em B. Isso porque A e B estão sendo vistos como resultados da aplicação de um princípio composicional.

O material de que essas partes, A e B, são compostas já foi anteriormente usado por Crumb no Makrokosmos na peça de nº1. Trata-se de um material triádico não funcional, que consiste de sequência cromática de tríades descendentes na mão esquerda e ascendente na mão direita, ambas paralelas em intervalo de trítono.

Fa menor	Mi menor	Ré# menor	Ré menor	Dó# Menor	Dó menor	Si menor
Si menor	Sib menor	La menor	Sol# menor	Sol menor	Fa# menor	Fá menor

Figura 3: Tabela sequência de tríades

Essa mesma estrutura da parte A será repetida na parte B da partitura, mas não sem antes passar por outra outro material, que de maneira contrastante interrompe a lógica anterior.



Figura 4: Material contrastante entre A e B.

Essa estrutura é formada por um conjunto que contém um intervalo de segunda maior e terça maior, ou (0,2,6). Concomitantemente a esse material há também um trinado em harmônicos, que para ser realizado necessita que o pianista pressione as cordas do piano com os dedos de uma mão enquanto aciona com a outra as teclas; técnica estendida. Toda essa estrutura que contém a técnica estendida e o conjunto (0,2,6) constitui uma diferença em relação ao material anterior, uma diferença negativa. Dessa forma é possível constatar que a parte horizontal da partitura é formada por dois materiais distintos e suas repetições.

A parte vertical, que Crumb denomina como C, apresenta um material completamente novo. Este se inicia com o já mencionado grito “Christe”, que se soma a uma sobreposição de dois conjuntos formados por duas segundas menores, (0,1,2), cuja resultante é (0,1,2,3,4,5), ou seja, a metade de uma escala cromática. Isso é muito significativo pois ao

mesmo tempo que divide em dois a escala cromática também divide a peça em horizontal e vertical.

São duas instâncias do tempo, o que possibilita esse mecanismo de diferença e repetição. A primeira é o tempo cronológico no qual nada se repete, visto que o que passou não volta. E o segunda, o tempo estático que possibilita observar os elementos num instante que não passa, e por esse motivo a estrutura se repete na memória do observador. É um tempo que admite os eventos paralelos e múltiplos.

Há ainda a terceira síntese do tempo, aquele que trata do eterno retorno. Este é um tempo que se reconstrói, e a estrutura temporal da pauta vertical de *Capricorn* se insere nesse categoria. O procedimento composicional dessa última seção da peça é a permutação da coleção sonora (0,2,6) em uma escala de tons inteiros. Aparentemente pode parecer que o surgimento de uma escala de tons inteiros seja um tipo de princípio negativo, diferença em relação ao outro. Embora também o seja quando analisada na primeira síntese do tempo. Mas ocorre que esta escala de tons inteiros já havia sido conceitualmente apresentada, nas partes A e B.

As duas coleções sonoras (0,2,6) apresentadas após a primeira sequência de tríades, respectivamente, são compostas das seguintes notas: (Fá, Sol, Si) e (Lá, Si, Ré#). Ao reunir as duas coleções obtém-se o seguinte resultado: (Ré#, Fá, Sol, Lá, Si). Ou (0,2,4,6,8). Adiante, após a segunda sequência de tríades, existem novamente duas coleções (0,2,6), que reunidas a exemplo do caso anterior formam: (Dó#, Ré#, Fá, Sol, Lá). O conjunto de todas essas notas é a escala de tons inteiros.

Nessa parte o tempo em perspectiva é aquele que gera o novo, o eterno retorno, a repetição da diferença. Nessa síntese trata-se do tempo que se reconstrói, não da memória que reconstitui o passado, mas da memória que constrói o futuro.

As estrutura nessa última parte é composta pela intercalação de coleções (0,2,6) de modo a sobrepor fragmentos da escala de tons inteiros em suas duas transposições. Na mão esquerda o conjunto (0,2,6) compreende as notas Mi, Sib e Ré, e na mão direita a mesma coleção é formada pelas notas Lá, Si e Ré#.

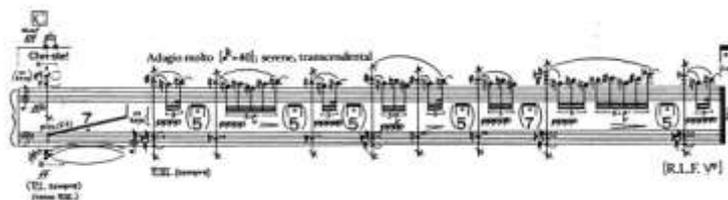


Figura 5: Parte C (vertical)



A outra coleção sonora que completa o enunciado musical desta parte é derivado de (0,1,2), e é formado pelas notas Sib, Si natural, Do natural e Do # (0,1,2,3), esta coleção é na realidade um fragmento da escala cromática, ou antes, da coleção (0,1,2,3,4) introduzida no início parte C. Este material cromático apresenta-se simultaneamente em díades (Sib, Si e Do, Do#), que se intercalam com o conjunto (0,2,6) – Sib, Ré, Mi – de maneira vertical, isto é, à maneira de acordes. Aqui essa estrutura é articulada pela repetição complexa que acontece num tempo que se reconstrói, a terceira síntese do tempo.

Resta ainda falar das pausas segmentares, que é de uso muito recorrente em todo o *Makrokosmos*. Trata-se de um tipo de pausa em que o compositor especifica a duração aproximada em segundos, e que se destina a segmentar determinados elementos. Evidentemente, devido à especificação em segundos, trata-se de um tempo cronológico. Este tipo de recurso leva a escuta adiante, ao mesmo tempo em que produz uma suspensão temporal, em termos perceptivos. Em outros exemplos deste ciclo de composições para piano essas pausas possuem outras implicações, mas nesse caso específico atua como diferença negativa.

5. Considerações finais

A abordagem aqui apresentada do processo de articulação das estruturas de enunciados musicais, frente às sínteses do tempos, permite mostrar como os elementos se relacionam. Através dessa perspectiva analítica, observou-se que as relações de diferença e repetição entre os elementos está presente não somente no engendramento entre as partes, mas também no processo de derivação de interna dos materiais.

Referências:

- CRUMB, George. *Makrokosmos Vol.1*. New York: C. F. Peters, 1974.
DELEUZE, Gilles (1968). *Difference et repetition*, Paris: PUF. trad. port. Roberto Machado e L. Orlandi, R.Janeiro, Ed. Graal, 1988.
FORTE, Allen. *The stucture of atonal music*. London: Yale University Press, 1973.
STOÏANOVA, Ivanka. *Geste-texte-musique*. Paris: Union générale d'éditions, 1978.
XENAKIS, Iannis. *Musiques Formelles*. Paris: Stock, 1981.

Notas

¹ Cf. Notação de Xenakis (1981 p.187) no qual T significa a presença do tempo.

² Original em inglês *shout*, literalmente: grito.