

O QUE É UM ESTILO DE PENSAMENTO MUSICAL?¹

François Nicolas

(Tradução: Carole Gubernikoff)

Esta pergunta tem uma genealogia. Ela provém de um trabalho anterior, um trabalho concreto, centrado em Schoenberg, que visava afixar sua singularidade. Eu a nomeei “singularidade Schoenberg” ao falar de um *estilo diagonal* de pensamento, diferente tanto de um *estilo construtivista* de pensamento, quanto de um *estilo expressionista de pensamento*. Assim, fui levado a caracterizar três tipos de pensamento diferentes. Eu também sugeri não incluir o impressionismo como um estilo de pensamento musical e até mesmo excluí previamente a chamada *música de programa*. Fica então a pergunta mais genérica daquilo que é, definitivamente, um estilo de pensamento musical: além das distinções destes três estilos de pensamento, além da rejeição de duas correntes musicais, podemos refletir sobre esta categoria em si de *estilo de pensamento musical* sem referir a esta ou aquela especificidade (construtivista, expressionista ou diagonal) ? Eis o que eu gostaria de tentar hoje com vocês.

Algumas precisões antes de começar este movimento.

O pensamento musical está na obra

Minha reflexão se desenvolve a partir da hipótese de que o verdadeiro pensamento musical está *na obra*, está no seu interior e não leva em consideração o discurso de um músico, exterior a ela. O pensamento musical está na obra assim como o pensamento está no pensamento musical. Falar de um estilo de pensamento musical significa falar de um estilo presente na obra e não da poética do compositor, ou do intérprete ou ainda do ouvinte.

Um estilo de pensamento musical não leva em consideração nem o poético, nem o estético propriamente ditos. Seria necessário dizer que não leva em consideração o nível neutro? Eu não creio que esta tripartição seja pertinente pois ela tende a se inscrever numa lógica da recepção da obra musical, lógica que eu rejeito. Neste sentido, a categoria *nível neutro* não

¹ Palestra proferida em 7 de fevereiro de 1998, na *Ecole Nationale Supérieure*, em Paris, França.

parece a meu ver nortear corretamente a imanência de uma obra musical. Eu prefiro, deste ponto de vista, recorrer a outro vocabulário e falar neste sentido, de *objeto musical*. Vocês podem compreender que tratar uma obra como sujeito da música (assunto) aponta para uma outra orientação de pensamento.

Tomemos, então, uma espécie de decisão liminar, um estilo de pensamento musical encontra-se *na obra* e não no músico.

A intelectualidade musical

Segunda precisão: eu falo do ponto de vista daquilo que eu gosto de chamar *uma intelectualidade musical* que não é nem uma estética filosófica, nem uma ciência musicológica, mas uma maneira para o músico que eu sou, circunstancialmente o compositor, de apreender em sua própria língua o pensamento musical na obra. Para não tornar muito grave este meu objetivo, eu vos remeto a uma breve apresentação, em anexo, do que eu entendo por esse termo *intelectualidade musical*.

Na intelectualidade musical se trata, essencialmente, de captar o pensamento musical no centro de categorias próprias aos músicos, por palavras e nomes, mas também por frases e enunciados.

O termo estilo de pensamento musical é, portanto, o apanágio do músico; ele se formula na língua francesa (portuguesa), não através de sons organizados musicalmente ou por notas, mas por palavras. Este termo pertence ao músico e pretende nomear algo que se encontra *na obra* que não se apresenta através de palavras.

O pensamento que eu tento desenvolver nesta categoria de intelectualidade musical não é nem uma filosofia estética nem um discurso musicológico. Eu digo isto sem intenção de rivalizar com estas disciplinas com as quais eu tenho, entretanto, uma profunda amizade de pensamento. Para que não haja ambigüidade neste plano, eu gostaria de colocar isto em evidência neste trabalho.

A filosofia

Primeiro uma citação de Kant extraída da terceira crítica, a *Crítica da Faculdade de Julgar*, onde a filosofia anuncia três máximas gerais do pensamento que ele chama “o senso comum”. Eu cito:

1 – Pensar por si mesmo; 2. Pensar se colocando no lugar do outro; 3. Sempre pensar em acordo consigo mesmo” E Kant define: estas máximas são respectivamente o *pensamento sem preconceito*, o *pensamento ampliado* e o *pensamento conseqüente*. Pensar sem preconceito, de maneira ampla e conseqüente a questão do estilo são as exigências transmitidas pela filosofia à intelectualidade musical.

A musicologia

A musicologia, por sua vez, transmitiria outras máximas, talvez menos explícitas, mas ainda dignas de nota. O principal parece estar na atenção aos saberes, dirigidos (*dressées*) contra esta paixão pela ignorância tão ativa entre alguns músicos de obediência surdamente romântica. Pensar levando em conta os saberes poderia ser a máxima transmitida pela musicologia à intelectualidade musical, e é igualmente sob esta bandeira que colocarei hoje minha intervenção.

O que é, então, um estilo de pensamento musical. O que ele é pode envolver ao mesmo tempo os estilos construtivista, expressionista e diagonal de pensamento?

Este três estilos se distinguem pela maneira com que trabalham a construção, a expressão e a sensação da obra musical.

Construção/expressão/sensação

O que entendemos exatamente por construção, expressão e sensação da obra?

Em primeiro lugar, eu coloco estes três aspectos em relação à obra e não aos indivíduos-músicos isolados, colocados como sujeitos pré-constituídos. A construção não é a do compositor, a expressão do intérprete e a sensação do ouvinte. Todas pertencem à obra, da obra tida como verdadeiro objeto da música, o *objeto musical*. E é exatamente a este respeito que eu prefiro empregar um singular para a sensação – assim como para a expressão e para a expressão – e falar então “da” sensação na obra mais do que “das” diversas sensações sentidas pelos indivíduos ouvintes.

O que designam as categorias sensação, expressão e sensação e o que é que está *na obra*?

Empiricamente estas categorias apontam para coisas musicalmente muito conhecidas.

A construção

Antes de tudo, a existência de uma construção da obra ou da escrita tem um papel determinante. A construção da obra, neste sentido, não é tanto a dimensão arquitetural de sua Forma; é antes de qualquer coisa esta dimensão na qual a obra se sustenta numa escritura e nas diferentes notações que constroem as estruturas oferecidas à interpretação. A construção é, então, a dimensão estrutural da obra, as estruturas (tanto algébrica quanto topológicas, mas igualmente lógicas) sobre as quais a obra se constrói.

A expressão

A expressão apreende esta energia que é própria do movimento de sair, jorrar; a expressão da obra diz respeito a esta potência “expressiva” que todo músico conhece bem.

A sensação

A sensação, enfim, pode ser entendida de maneira intuitiva se não queremos reduzi-la a uma série de impressões sentidas por um ouvinte mais ou menos atento, por um tipo de ouvido pré-constituído que vai saborear a música como a boca saboreia guloseimas ou um nariz, perfumes. A sensação musical excede em todos os sentidos o exercício fisiológico do sentido auditivo. Ela indica um desdobramento sensível da obra como ser sensível e não apenas feito de notas e de letras, um sensível que mobiliza um corpo em sua integralidade e não apenas um par de orelhas. O que se diz de maneira mais geral: o sensível não é o sensual, e ele se liga mais estreitamente do que se opõe ao inteligível.

Nestes primeiros sentidos imediatamente apreensíveis, construção, expressão e sensação nomeiam como a obra se estrutura, se expressa e se dá como realidade sensível.

É necessário, então, extrair um conceito mais estrito destas três categorias para se ter acesso a uma problemática dos estilos de pensamento musicais.

Mais essencialmente, é necessário referir estas três categorias a um cuidado com o musical que atingiremos como um cuidado com a obra, como questão da obra e não do músico. Este cuidado diz respeito à relação entre a obra e a música. Eu a formularei da seguinte maneira: sendo a

música aquilo que ao mesmo tempo a envolve e que é produzido por ela, a música está para a obra simultaneamente como condição e objetivo.

A música preexiste à obra e a envolve em todas as partes. A obra se constitui de uma situação musical que a excede (esta situação musical da obra não deve ser unilateralmente historicizada: é uma situação do pensamento, que não é apreensível como objeto histórico, esta situação é aberta e evolui ao mesmo tempo em que a interpretação da obra: ela não deve ser reduzida à situação histórica na qual ela é criada). A obra introjeta esta situação e se dispõe a fazê-la jorrar em qualquer nova fonte de música. Mais ainda, uma obra se banha no oceano da música ao mesmo tempo em que ela se propõe a condensar esta infinitude nos limites de seu próprio momento. A obra não saberia possuir a música: se ela deseja esta possessão, ela fracassa no academismo mortífero. A obra se dá as condições para que a música venha se inscrever nela, um tempo. E a pitada de música que a obra acolhe é para ela mais um dom que uma conquista. A obra não submete a música às leis de sua construção; a música só chega à obra pela graça, mesmo se um ou outro músico pretensioso se imagina durante algum tempo detentor do poder de submeter a música. A potência da obra não é o exercício de um poder sobre a música, mas a confiança nas decisões tomadas para que a música venha visitar por um tempo esta disposição e cobrir o berço da partitura com algumas batidas de asas.

O cuidado da obra é um trabalho sem garantias, tendo em vista que não recebe ordens. A obra, neste sentido é confrontada com um duplo excesso: de um lado o excesso de material sonoro em relação à parte musicalmente significante; de outro lado o excesso de infinito musical de modo que venha a ser capturado pela pitada que é a obra. Para retomar a célebre sentença de Pascal, a obra é uma seqüência finita presa entre dois infinitos: o infinito natural do material sonoro que constitui seu enchimento (mais a roupa, que a carne) o infinito do pensamento musical; o infinito do som e o infinito da música. A obra constrói então, a partir do infinito do som, o operador finito apto a colher a pitada de música, a bacia (pia) onde a música pode, um tempo, repousar

A construção

A construção não designa na obra a algebrização do espaço sonoro: sua constituição em elementos susceptíveis de serem manipulados como escrita. Esta estruturação algebrizada escrita pertence à própria obra, na

partitura, e não ao compositor que foi apenas, por algum tempo, um veículo. Não é necessário recorrer a uma teoria da inspiração, nem a um ditado sobrenatural: basta um indivíduo trabalhando em sua mesa, construindo meticulosamente este estranho objeto finito que é uma partitura.

A expressão

A expressão designa que a obra atravessa o infinito sonoro em direção à música. Ela indica que esta posição intermediária da obra – este finito limitado entre dois infinitos – não é um estado estável, uma sinecura, mas um movimento, uma flecha, um desejo, uma vontade; vontade de música que leva a projetar a obra além dela mesma, a levá-la em direção à música mais que a se dobrar sobre sua intimidade. A categoria expressão prende esta dimensão própria à obra musical que parece meditar sempre sobre uma exterioridade, que se recolhe na abertura, que se dispõe em uma *extimidade* na qual é fácil ver porque muitos a podem compará-la a uma prece, singularmente ao que a espiritualidade cristã chama de oração. Mas, a expressão da obra pode fazer a economia de toda forma de ser transcendente; ela supõe apenas a disposição de um universo (*o mundo da música*) onde o infinito da obra seja o momento de uma flecha entre dois infinitos. No final, uma imanência elementar para um pós galileano moderno.

Vejam que expressão aqui não é a do intérprete, mais genericamente aquela do indivíduo-músico que viria “se expressar” através da obra. Ao contrário, o indivíduo não é verdadeiramente músico senão quando ele é atravessado pelo movimento da obra, quando ela toma sua expressão para si, mais do que se serve dela.

A expressão obra pode ser caracterizada como endereçamento: a obra se expressa se endereçando. Dirige-se a outras obras passadas e que também estão por vir (que prolongam o esforço desta obra) no sentido mais amplo, se dirige da obra para a música.

A sensação

A sensação enfim aponta para uma extensão imanente da obra que não é mais sua estrutura própria (como é a construção) e que não é também este movimento para “fora de si” da expressão. A sensação da obra (onde o genitivo é ao mesmo tempo subjetivo – a sensação sentida pela obra – e

objetivo - a sensação que a obra constitui) traça sua dimensão de existência sensível, seu modo de exposição no aparecimento do sonoro, sua disposição ao longo de um tempo eminentemente frágil e simultaneamente sustentada na potência alegre e decidida de sua auto afirmação. A sensação é a obra que aparece como ponto evanescente onde encontram a dupla infinitude do som e da música; é o ponto tangencial eminentemente sensível onde se tocam dois mundos: um mundo físico natural (do som) e um mundo do espírito (da música); um ponto móvel, potência sem garantia de persistência, que opera através da obra, que traça um “de um lado a outro”, que dispõe a obra como travessia e experiência sensível.

A sensação da obra é a obra como travessia sensível, é a obra como ponto de junção instável onde a expressão é a tensão fora de si e a construção sua estruturação interior.

A sensação da obra é sua exposição conforme o instante presente, sua imanência enquanto aparição e não mais como estrutura.

Ao final, três esforços da obra, três movimentos: um para estruturar sua partitura; outro para atravessar esta estrutura, jorrar para fora e se endereçar; o último para reter e amarrar o lugar presente como junção do sensível, para se expor em um aparecimento constantemente renovado do instante musical.

Os três estilos de pensamento musical

A partir de agora eu proponho distinguir três maneiras de interligar esta construção, esta expressão e esta sensação.

Simplificando, a maneira construtivista de pensar vai dar uma ordem do conjunto da obra à sua construção (quer dizer: não apenas da construção efetiva – a partitura como ela é grafada – mas, mais essencialmente a um desejo de construção na obra). O estilo expressionista fará o mesmo com a expressão e magnetizará tanto a construção quanto a sensação de acordo com seu próprio desejo de expressão: a expressão deve prevalecer e tornar “expressivas” a sensação e a construção da obra.

O ponto de dessimetria deste dispositivo está em que o terceiro estilo do pensamento musical, que eu chamo de estilo *diagonal*, é diagonal em relação aos dois precedentes e não deve ser descrito como colocando a sensação no mesmo lugar que o estilo construtivista a coloca ou que o estilo expressionista coloca a expressão. Em termos de topologia lacaniana, o nó de três pontas do estilo diagonal é emblemático exatamente onde os

dos estilos construtivista e expressionista não o são: estes amarram os dois fios com o terceiro enquanto o outro só pode ser atado por uma disposição global.

Pode-se dizer também da seguinte maneira: no estilo construtivista tudo é sustentado pela construção e se ela se desfaz toda a obra se desagrega, se decompõe. Ao contrário, no estilo construtivista uma tensão mínima da expressão não ameaça a maneira própria de se apresentar da obra, nem põe em perigo sua existência geral porque a sensação não está verdadeiramente ligada à expressão, não é dependente deles.

Da mesma maneira, no estilo expressionista tudo está subordinado à potência da potência constantemente expressiva da obra e se esta potência esmorece por um momento, toda a obra se dissolve sobre si mesma, implode e se dispersa. Mas, uma fraqueza na construção não lhe é mortal.

No estilo diagonal a disposição é radicalmente diferente: desconectar qualquer uma das três pontas é desfazer o conjunto – o que é próprio do nó borromeano-. Isto significa que a sensação não ocupa nele exatamente o mesmo lugar estratégico que ocupam a construção no estilo construtivista e a expressão no estilo expressionista. É exatamente por este motivo que eu não nomeio este estilo de pensamento de “estilo sensível”, mas “estilo diagonal”.

Curiosa dessimetria, vocês me diriam, que parece encobrir a possibilidade de outros estilos de pensamentos musicais. É verdade e eu não excluo a possibilidade de ter de completar mais tarde a tipologia que apresento hoje a vocês.

O impressionismo

Um ponto deve ser descartado imediatamente: a idéia que o impressionismo constitua o terceiro estilo de pensamento musical, simétrico aos dois outros quanto à sensação. Dizemos que o impressionismo não é, a meu ver, um estilo de pensamento musical para o ouvinte, principalmente para o músico.

Eu me refiro a uma categoria de impressionismo, a seu desdobramento de ordem estética no discurso e não de obras que um ou outro músico possa nomear “impressionista”. Não reconhecer o impressionismo como estilo de pensamento musical seria declarar que se fala de obras musicais impressionistas, se entende obras de arte (e não peças culturais). A teoria do impressionismo rebaixa a sensação musical da

obra sob a impressão de um indivíduo-ouvinte da mesma maneira que a “música programática” rebaixa a expressão da obra à “poética” de um indivíduo-compositor.

Três estilos então, e o terceiro é ele mesmo diagonal em relação aos dois precedentes.

De maneira sintética, colocarei as coisas desta maneira:

Do estilo construtivista

O estilo construtivista tende a garantir o controle máximo do aparelho musical. Este estilo não envolve principalmente a figura de um músico em busca do domínio musical, mas essencialmente um tipo de obra onde encontro, no meu entender o modelo mais flagrante em Stravinsky; uma obra construída sobre uma linha, na qual a possibilidade de excesso é sabiamente retida para ordenar seu fluxo, apesar de tudo inelutável, segundo a lei de um máximo de efeito. Uma obra impossível de parar, onde a escuta é minuciosamente dirigida, responsável e conduzida para onde a construção impõem. Obras majestosas, onde a infinitude musical parece sempre tributária do caráter ajustado de cada detalhe da escrita. Neste estilo a diferença entre a obra e a música deve ser a menor possível. Se a obra almeja sempre um além dela mesma, ela não admite a existência musical que se esconde nos recantos de sua construção ou aparecendo na majestade dos únicos pórticos previstos para isto. A música se insinua entre as pedras da construção, mas seu transbordamento continua limitado. O excesso musical nunca inflama a construção como faz, por outro lado, o estilo expressionista.

O estilo expressionista

A obra de estilo expressionista não pára de pôr fogo em sua fogueira. Seu modelo é o grito, mas um grito que dura, sem ser, entretanto, um uivo sustentado, um tipo de uivo porque se trata menos de um grito, no sentido estritamente sonoro do termo da idéia essencial de um sujeito que se dá sob a forma daquilo que se extrai de uma situação que se configura, que o essencial de um sujeito é a dimensão para onde se dirige. A obra de estilo expressionista se dirige sempre na direção do excesso da música que é seu único local de existência. É uma maneira de subjetivar a pura existência musical num transbordamento tumultuado de toda a estrutura. Ela cultiva

a beira do abismo, este limite que ela traça e constrói à sua maneira, pois esta obra é tão escrita quanto a do estilo construtivista, apenas de outra maneira. São os mesmos signos no papel, mas seu sentido é diferente (elas traçam linhas de força, pontos de apoio que a energia musical deve usar como apoio). A estrutura escrita fixa os arietes da topologia musical, seus pontos de retorno, suas linhas de parada e de fratura, o regime geral das vizinhanças sonoras. O que importa não é a justeza de uma formulação, os sentidos rigorosos de um desenvolvimento, mas a via indomável de um desdobramento.

O estilo diagonal

O estilo diagonal opera de outra maneira. O que lhe é próprio é uma maneira da obra musical traçar o espaço das possibilidades que ela mesma construiu de modo a inscrever nele casualmente uma linha de fuga interior, ao mesmo tempo exaustão e clareira, ou ainda regras sistematizadas e também falhas daquilo que é percorrido. Neste momento, eu necessitaria fazer uma demonstração de meus propósitos para delimitar os contornos deste estilo de pensamento musical, menos imediatamente repertoriado no vocabulário musicológico tradicional. Eu não vou fazê-lo e me permitirei remetê-los a meu livro *A singularidade Schoenberg* recentemente publicado pela editora do Ircam.

O que é um estilo de pensamento musical

Hoje eu gostaria de dar mais um passo e tentar responder de maneira mais sintética a minha pergunta liminar: “O que é um estilo de pensamento musical?”

A primeira resposta será caracterizar um estilo de pensamento como uma maneira da obra entrelaçar construção, expressão e sensação. Esta é a via que eu diria descritiva e que me conduziu aos três estilos precedentes.

Gostaria de completar esta resposta de uma maneira mais subjetiva.

O estilo

Em seu conjunto, para mim a categoria estilo visa afixar uma singularidade em seu potencial de universalidade. Quero dizer que se trata menos de repertoriar os traços particulares, partilhados por um corpus de obras, traços que seriam então submetíveis à categoria de estilo.

O que gosto de chamar estilo é mais o que eu nomearei de um *potencial singularmente qualquer*. Esta formulação se mantém pelo contraste entre a idéia de singularidade e de qualquer; mais precisamente se a singularidade não é uma particularidade, seu destino não é de abrir para uma generalização particular mas a uma modalidade universal. O tipo de universal que abre uma singularidade, que não é uma sistematização, sua capacidade de valer para todo cada um, que eu chamo *qualquer*. O que uma obra singular faz aparecer pode valer por toda obra e abrir assim um novo regime de universalidade que não será nunca redutível a listas objetivas (a dos traços “pertinentes” desta singularidade, ou das obras que a precedem). O movimento pelo qual aquilo que aparece singular se dá valor universal – se estende a ninguém – isto, parece que tem um nome: se chama *a glória*. A glória de uma obra nomeia aquilo que ela tem de singularidade fundadora de universalidade, uma figura singular destinada à glória de alguém, menos de um alguém qualquer que deste alguém, que aparece, ou ainda a glória de um anonimato e deste tipo particular de nome comum que vem de um nome próprio que se tornou genérico, no movimento que Schoenberg formulou da seguinte maneira: “O nome dos grandes homens permanece. Ele se torna um nome comum. Ele se torna um elemento da linguagem”.

Esta categoria de estilo diagonal nomeia este tipo específico de glória que é apontável a partir da singularidade Schoenberg.

A estratégia musical

O estilo de um estilo de pensamento musical serve agora para fixar o que gostaria de chamar de dimensão estratégica do pensamento musical no momento em que ele está *operando*. É importante verificar que uma obra musical é antes de tudo uma vontade, um desejo, um esforço (é neste sentido assim como nos outros que eu vejo o verdadeiro objeto em música, o *objeto musical*). Uma obra, para mim, não é um organismo natural mesmo se uma ou outra podem ser pensadas como se projetassem uma aparência de ser. Mas, mesmo que um sujeito (psicótico) diga que é um cachorro ou uma árvore ele não deixa de ser um sujeito, mesmo reivindicando a identidade de cachorro ou árvore, da mesma maneira uma obra que gosta de exhibir sua naturalidade, ao contrário, ao mostrar eventualmente sua admiração por estas ou aquelas figuras da natureza não perde sua identidade de sujeito musical.

Há, então, uma estratégia musicalmente operando, e esta estratégia no pensamento musical pode ter maneiras singulares que eu chamo e estilos de pensamento musical.

O que significa estratégia?

Referindo-se à célebre definição de Clausewitz (“Estratégia é a teoria relativa aos compromissos a serviço da guerra”) eu chamarei de estratégia do pensamento musical a colocação de diferentes situações musicais internas à serviço da obra no seu conjunto, o esforço global para e dentro da música. Neste sentido uma obra musical pode se pretender sem estilo de pensamento se ela se encontra desprovida de estratégias de pensamento verdadeiras, ou seja, se o pensamento fica esmigalhado e disperso, se as idéias ou situações não estão sustentadas de acordo com uma diretriz global.

Ao contrário, uma mesma obra pode suportar diferentes estilos de pensamento musicais desde que ela não se proponha a ser *uma*: eu imagino em particular obras em vários movimentos, ou obras de diversos números, que podem fazer coexistir diferentes estratégias de pensamento, uma por movimento, por exemplo. A meu ver: a terceira peça *Farben* está fortemente orientada para um estilo diagonal enquanto a quinta (o *Récitatif obligé*) mantém uma relação diferente com a *Klangfarbermelodie* e pode ser caracterizada como importante para o estilo construtivista, a primeira (*Pressentiments*) estando animada por uma estratégia do tipo expressionista.

As três estratégias

A estratégia construtivista estrutura a obra para sustentar seu projeto musical

A estratégia expressionista põe no comando de cada momento sua dimensão de direcionamento: o endereçamento purifica progressivamente de seus conteúdos mais locais ou, para continuar a falar como Clausewitz, de suas jogadas mais táticas. Daí, podemos concluir que o modelo da obra de estilo expressionista é a obra-grito, menos em sua violência eruptiva que na enunciação sem enunciado, puro movimento de endereçamento sem referência a “aquilo que é endereçado”.

A estratégia diagonal coloca sobre um deslocamento sistematicamente casual, ou seja, oblíquo em relação às conseqüências regulares: ela coloca

no caminho incessantes desvios ou caminhos transversais, sobre o traçado de uma linha de fuga imanente da obra.

Cada uma destas estratégias se dá em uma figura sensível da obra. O que importa não é a intenção eventual da obra, menos ainda a do compositor, mas a efetuação sensível.

Os três tipos de sensação

Para concluir, há três regimes diferentes de sensação atuando que podemos, para concluir, resumir sob a hipótese geral que a sensação é o regime do aparecimento da obra no instante musical:

- No estilo construtivista a sensação é a de um instante em flecha, necessário, inevitável. A escuta musical jorra de um momento de partição da obra, para em seguida abarcar estrategicamente o fluxo incessante.

- No estilo expressionista, a sensação é de estasis, de eclosão constantemente renovada de uma bolha: o instante musical se dá como momento autônomo, como mônada. A forma musical tende a ser uma Moment-Form. A escuta musical procede de um grito local, mais comumente assinalável de uma violência instrumental; se mantém se seguida de acordo com uma nova claridade, daquilo que jorra dos instrumentos e se torna, estrategicamente, escuta da violência surda que as anima, um tipo de baixo contínuo da na fratura musical.

- No estilo diagonal enfim a sensação é da fragilidade sustentada por uma linha que se perpetua. Ela não se apega a um conjunto instantâneo do que aparece mas se discerne no conjunto de uma parte que se oferece; traça na magnificência do instante musical o ponto singular que nomeará como fonte secreta que ela seguirá seguinte o traço. A escuta emerge de um desvio local vertiginoso para em seguida se deter na estratégia de um pedaço delicado, do desenho de uma linha de sombra interna da obra, esgueirando secretamente seu ser e ordenando de verdade suas regras de aparecimento.

A lógica

Talvez pudéssemos dizer que o que eu chamo de *estratégia* pudesse ser nomeado igualmente de lógica e que a categoria de estilo que eu convoco designaria também a existência na obra de uma lógica do pensamento.

Se nossos três estilos de pensamento musical não estão dispostos simetricamente, é porque nossas três categorias de construção, expressão e

sensação também não o são, a sensação tendo uma posição musicalmente mais decisiva que as duas outras (o que autoriza a existência de um sensível da construção e da expressão quando, por outro lado, não existe o construtível da sensação ou da expressão. Verifica-se que um estilo de pensamento musical, se é um tipo de estratégia musical ou um modo de lógica musical *na obra*, é compreendido antes de mais nada do ponto de vista da sensação.

-se ele privilegia estrategicamente a construção e nela organiza a obra, o aparecimento imediato e instantâneo se dá como sensação de fluxo, de desenvolvimento, de direção, de ocupação.

- o contrário, se a expressão é o que orienta a estratégia da obra, e anima a sensação, ela modula o instante musical em estase recorrente, generaliza uma violência na obra, violência procedente da confrontação entre uma eclosão monádica e a necessidade de cada estase acabar para passar a um novo momento.

O que é então um estilo de pensamento musical?

Diremos então, para concluir sinteticamente esta tentativa de nomear o que é um estilo de pensamento musical, que é “uma lógica, impressa na nuvem da construção, da expressão e da sensação, lógica que orienta estrategicamente este nó na direção da sensação, logo na da escuta”

De maneira ainda mais sintética, um estilo de pensamento musical é uma estratégia da escuta que se inscreve numa “lógica da sensação”.

Neste sentido a questão do estilo de pensamento musical como eu tento caracterizá-lo remete ao problema da posição da escuta. Pois, mesmo que a obra desenvolva uma escrita musical e constitua um espaço para o jogo instrumental, também deve desenvolver uma escuta que lhe seja própria.

Refletir esta exigência da escuta permanece como uma tarefa quase inabordada na música contemporânea, principalmente para os compositores. Eu espero que a categoria de estilo de pensamento faça avançar esta reflexão.