

## O ARTIFÍCIO DA ESCRITA NA MÚSICA OCIDENTAL

Hughes Dufourt

**RESUMO:** Ao longo de sua história, a composição musical do ocidente se baseou na intermediação das mãos e dos olhos, na gradativa conquista do "espaço" da notacional. Esta conquista da criação não se fez sem luta e violência, fazendo prevalecer, muitas vezes, a lógica descontínua da escrita sobre o contínuo da escuta.

A música ocidental só se concebeu como um ato original de criação a partir do momento em que ela submeteu o ouvido ao domínio do olhar. Desde sua origem, no início do ano mil, ela optou, implicitamente, pela escrita e pelas técnicas, pelo cálculo e pelas máquinas, pelas mediações instrumentais e pela ordem, contranatura, da vontade humana. Ela partilha os principais atributos da tradição faustiana, como a fabricação de ferramentas, o trabalho mecânico, a medida do tempo e a imposição insistente da pena. A prática musical do homem ocidental desde o seu princípio pressupõe a violência planejadora das estratégias, a estratégia das questões dissimuladas e os modos mediados de acesso ao real. O olho acolhe o ouvido nas disponibilidades relacionais que se encontram na esfera dos sons. O olho introduz o ouvido no espaço das operações e das funções. O músico europeu mantém da sua origem a mentalidade de um copista e de um construtor de autômatos. Sua arte é a dos movimentos violentos, sistematicamente ocupados em enganar as limitações que foram impostas. Se a sua imaginação continua atraída pela ciência das máquinas e do movimento, é porque, inicialmente, a música europeia se fundou num desejo de dominar o sonoro, reduzindo-o inteiramente a determinações espaciais e mecânicas. Esta ambição ganha sentido e desabrocha entre os séculos XI e XII, com a renovação técnica e econômica do ocidente medieval. A polifonia traduz sem dúvida, na sua própria constituição formal, o caráter industrioso de uma civilização que fez eclodir as cidades, as profissões e as invenções. Porque reina nesta música a muitas vezes um espírito antifísico e contraditor não muito diferente daquele que, na mesma época, inspirou o estabelecimento dos canteiros de obras e a fabricação de engrenagens. Afinal, os mecanismos são exceções na natureza e escolher a exceção é não se importar muito com regras. A opção tecnológica, de onde provém a música ocidental, reivindica, pelo menos na sua acepção mecanicista, o direito de reformar a Criação, e não tem dúvidas sobre a racionalidade do mundo e nem da estabilidade de sua ordem.

O trabalho gráfico rompe radicalmente com as atitudes contemplativas, com a deferência especulativa em relação ao cosmos. Esta atividade estridente, rebuscada e rabugenta, está convicta das vantagens do aplainamento. Ela parece estar convencida de antemão da superioridade das normas operatórias que substituem a tradição. De onde a música europeia tira esta certeza senão da experiência histórica que lhe revelou, ao longo dos séculos, a potência instrumental e o valor indutivo dos sinais gráficos? Os músicos sabem que a escrita é o primeiro dos artifícios e que os artifícios da escrita conduzem a novos modos de pensamento. A distância entre os sons, sua projeção sobre uma superfície plana já se constitui, por si só, numa novidade radical. O achatamento e nivelamento são instâncias revolucionárias. Pois o pensamento musical muda então de registro e de regime. Ele elimina todos os procedimentos naturais dentro e fora de nós. A pena faz uma limpeza. Ela reorganiza tudo. Escrever é eliminar. Mas, por isso mesmo, é fundar a possibilidade

de uma história. A escrita permite criar um mundo que não deve mais nada nem ao conformismo, nem à espontaneidade. Pela interposição do olho, este escalpelo do clérigo, a música se liberta de sua contingência. Ela repudia um passado milenar que se apoiava na continuidade com o gesto vocal, na infinita variedade de suas inflexões, de seus melismas e de suas iluminuras. Ela suprime toda a referência, toda ligação com uma realidade cósmica que se torna, então, estrangeira. Ela ignora a submissão a um destino das pulsões, a fenda das fatalidades internas. Então, o que resta? O essencial, a relação perpetuamente estranha entre o possível e o necessário. A mediação gráfica é o artifício supremo, a arte dos substitutivos. Tomando por paradigma seu próprio sistema semiológico de substituição, a música ocidental se lançou no caminho de seu próprio formalismo. Assim, ela utilizou todos os recursos de um esquematismo espacial para elaborar seus procedimentos simbólicos de expressão. Ela se colocou então no espaço intermediário, e no entanto específico, da transcrição. E o que é transcrever senão converter uma ordem de apreensão em outra e procurar os agenciamentos que dão conta simultaneamente de um e de outro? Os clérigos da Idade Média foram percebendo pouco a pouco que se tratava de um procedimento desviante cujo resultado final diferia inevitavelmente do efeito esperado. Quando eles acreditavam estar recolhendo piamente o repertório do canto sacro, com o auxílio de imagens da memória, os músicos medievais se aperceberam que eles tinham deflagrado um mecanismo ardiloso, que os conduziria, no final, aos "limites da terra fértil", mas repreensível, da sutileza maligna e da pura engenhosidade.

O espírito que transcreve é aquele que está sempre negando. Ele reprime a sensorialidade, relega o gesto e a palavra a um nível subalterno e solicita da audição interna um esforço sem precedentes de articulação e de discernimento. Um dom de mão dupla. O segredo da criação musical reside neste encadeamento de condições negativas: os modos de representação, os tipos de operação são todos antinaturais. A ação imediata ou a aproximação direta são vencidas pela inanição. O espírito está sempre em discordância consigo mesmo, porque sua ordem é maquinal e seu círculo vicioso. A candura rousseauiana é inútil quando se trata de pensar a complexidade na sua forma relacional, na conjunção indissolúvel das escalas e das dimensões. Pior, esta complexidade não pode ser enfrentada frontalmente, mas de viés. A essência do pensamento musical é o subterfúgio. Pior ainda: todas as relações de causa e efeito, todas as antecipações sofrem distorções, todas as finalidades se transformam, todas as intervenções se eliminam. O espírito musical tira mais proveito das situações que provoca do que as prevê. Pois a regra do jogo está sempre se renovando e de maneira imprevisível ao longo da partida. Compor não significa apenas formalizar, inventar regras, ou mesmo transgredí-las; o ato da composição resume-se em voltar-se sobre si mesmo e explorar o sistema de desvios que ele aciona. A composição musical não se reduz a um código de utilização, nem a uma elucidação teórica de suas próprias operações técnicas. Ela consiste, ao contrário, em operar num mundo em que tudo, por princípio, está desviado de seu sentido. Domínios qualitativamente distintos se interpenetram, ordens de representação heterogêneas se entrelaçam, tipos de operações irreduzíveis se condicionam mutuamente. O regime do pensa-

mento musical se situa exatamente na interseção entre a lógica e a dialética. É um empreendimento permanente de formalização preso nas armadilhas das antinomias que ele produz. É necessário estar sempre recolhendo as sobras, avaliando as alternativas, encontrando as transições, as relações que complementam as oposições. Mas, neste universo de trabalhos forçados e de subversão essencial, o fracasso está associado ao próprio projeto. Poderíamos então dizer que nestas condições a música ocidental é um racionalismo perverso e o músico um perverso socialmente bem-sucedido, um perverso legitimado? A Igreja e os humanistas sempre acreditaram nisto. Para eles, é preciso dar aos olhos o que é dos olhos e aos ouvidos o que é dos ouvidos. Mas sabemos muito bem onde levam os retornos ao sentido da terra. Das clareiras do ser à morada de Fauvel, a distância talvez não seja maior que entre o punho e o punhal<sup>1</sup>. A música ocidental por sua vez sempre foi considerada, ou melhor tolerada, como uma mistura de inteligência e de doença. “Não exatamente humana, mas extremamente respeitável”, concede Thomas Mann. Seria uma das imagens do maligno? A música ocidental não é um antimundo, um caos impensável; muito menos um mundo às avessas, que conserva as suas hierarquias enquanto as subverte; é simplesmente um mundo de través. Não é um racionalismo em estado puro, muitas vezes conivente com o terror; não é um irracionalismo com inclinação à regressão. É paradoxalmente a imagem de um mundo viável porque nele a racionalidade lógica está constantemente entravada, violada, e deve manifestar sua vitalidade através de sua aptidão em superar crises, reorganizar suas informações e reformular seus princípios.

E no entanto é verdade, a escrita musical cheira a enxofre. O encontro do olho com o ouvido engendra uma confusão perniciosa. Podemos fixar a palavra de Deus? Para a alta Idade Média, se expor, sair de si mesmo, é decair. A exterioridade é um perigo. Toda exibição desnaturaliza e degrada. O canto deve preservar a sua vocação litúrgica no recolhimento. Pretender representar o audível, a expressão mesma da interioridade em seu mistério e em seu desnudamento, parece loucura e pecado. Os neumas, traços flexíveis às inflexões da voz, se prestavam a sugerir globalmente uma atmosfera; poucas marcas, poucos traços eram suficientes para a rememoração. Tratava-se apenas de reconstituir a plenitude de um movimento interior. Os neumas procuravam imitar por dentro o movimento da forma vocal na sua gênese, com sua complexidade latente, seu tempo próprio, sua continuidade necessária. Mas eis que, pouco a pouco, o pesado ancinho do pentagrama, das claves e das “quadratas” vem quebrar esta unidade primitiva. Para a Idade Média, a exterioridade se torna um risco que deve ser corrido. Resignam-se em deixar escapar o inexprimível. A cantilena evanescente, o vocalise inatingível, são submetidos ao poder separador do olho. Até o século XII, todo o esforço se volta para uma determinação gráfica dos valores intervalares e para uma concepção pertinente da noção de altura. Só muito mais tarde, no século XIV, a *Ars Nova* consegue elaborar signos de medida totalmente emancipados dos modos rítmicos e das fórmulas da prosódia, e se revela capaz de indicar, na notação das durações,

---

1 Jogo de palavras intraduzível, uma vez que “*aître*”, morada, se confunde “*être*”, ser, na tradição Heideggeriana. O importante a reter é a ironia em relação ao pensamento que Dufourt considera “rousseauuniano”, ou seja, em continuidade com a voz, logo, com a escuta.

relações entre grandezas. Até o século XIV, a escrita musical apresenta um caráter híbrido. Ela se encontra a meio caminho entre um espaço concreto e um espaço formal. Os signos gráficos conservam, em sua própria forma, a significação de um gesto interior; os motivos rítmicos em particular continuam tributários aos gestos idiomáticos dos quais eles se esforçam em evidenciar a acentuação correta, o equilíbrio e o tempo interno, de acordo com os hábitos expressivos da cultura oral. É com grandes dificuldades que o século XIV inscreverá os ritmos num espaço funcional para submetê-los ao controle da operação métrica. A notação musical subordinará a representação das alturas e das durações a um princípio de escalonamento dos intervalos do qual ela não se dará conta, previamente, das conseqüências revolucionárias. Mesmo porque os signos gráficos perderão insensivelmente, sub-repticiamente, sua significação mimética. A pauta desloca o sistema da figuração gestual. Não são as formas que contam, nem sua significação intrínseca, mas a posição que cada unidade discreta ocupa no sistema de referência. A notação diastemática repousa, como seu nome indica, sobre a fragmentação do melisma, condição preliminar à determinação rigorosa e precisa dos graus das alturas. Foram necessários ainda dois séculos, do XII ao XIV, para atingir uma representação das durações controladas por expressões abstratas e relacionais. A simbolização das subdivisões rítmicas só adquirem plena validade racional na época de Philippe de Vitry e de Guillaume de Machault. É nesta mesma época que se toma consciência do valor operacional das propriedades da simetria. Donde a orgia isorítmica que se segue, seguida das condenações bem conhecidas. Mas o que é particularmente surpreendente, neste longo período de incubação, do século IX ao XIV, é a ambivalência. A notação musical permanece dividida entre duas exigências antagônicas que se interpenetram, que se estraçalham mutuamente sem conseguir explicitar suas oposições: de um lado os resquícios de uma experiência vivida, com suas regulações espontâneas, seu poder de memória, suas intuições dinâmicas que prolongam, de alguma forma, os esquemas de ação; de outro, a ordem da composição das relações espaciais, o poder sinalético e combinatório da notação, a exatidão dos esquemas construtivos, em resumo, o regime da quantidade, dos condicionamentos explícitos e das implicações precisas.

Não é impossível pensar que a racionalização do pensamento musical no século XIV participe de um processo geral de racionalização da violência que se traduz em toda parte pela institucionalização do formalismo abstrato. Hegel mostrou como a violência anônima e difusa estrutura as sociedades de mercado e controla as relações humanas. Violência sem relações pessoais concretas, ela condiciona simultaneamente a organização racional do poder e a reificação das relações humanas. Esta instauração da violência como sistema de dependência universal é correlata, para Hegel, ao estabelecimento da sociedade civil. Podemos pensar que é a partir do momento em que a sociedade ocidental interioriza esta estrutura da violência abstrata que ela se concebe como potência sistemática e operatória. Correlativamente, a sensibilidade só se afirma enquanto tal, no século XIV, em função desta mesma interiorização. A era do direito e do absolutismo nascente é também a era da imposição dos autolimites, do recalque, da regulação pulsional. É deste modo que uma dupla mutação afeta a mentalidade musical desta época: as

considerações técnicas reprimem pouco a pouco as considerações especulativas; e conseqüentemente, a preocupação maior é com uma técnica dos efeitos psicológicos, com os meios racionais empregados para mover as paixões. A escrita musical se torna mais refinada porque tende a se definir como organização do prazer. Ao contrário, o prazer só se afirma a partir do momento em que as referências teológicas se dissipam e as pulsões agressivas se regulam. Esta idéia se aproxima da perspectiva de Hegel sobre o “refinamento”, sobre as maneiras de satisfazer necessidades particulares que, “por sua vez, se tornam fins relativos e necessidades abstratas. (Hegel 1975:71)<sup>2</sup>. Ao mesmo tempo a cultura se afirma como “processo de igualamento da particularidade”. Sem dúvida, a música ocidental, enquanto arte da escrita, só poderia se desenvolver no contexto da violência abstrata e do formalismo do sistema de necessidades. A sensibilidade musical se constitui expressamente, no século XIV, nos valores de complexidade e refinamento. “As harmonias dos sons e das melodias”, afirmará mais tarde Tinctoris, “da doçura das quais resulta o prazer do ouvido, são produzidas não por corpos celestes, mas por instrumentos bem terrestres, com o auxílio da natureza”.

Esta nova atitude cultural do homem europeu face à sensibilidade auditiva e à escrita é o índice de uma mutação profunda nas suas estruturas mentais. O esforço feito pelos músicos para elaborar uma representação gráfica para a duração dos sons é comparável ao dos pintores e dos arquitetos que se dedicaram à conquista do espaço moderno. A racionalização da experiência ótica pressupunha, de acordo com Panofsky, a abolição das massas compactas e das superfícies contínuas. Da mesma maneira, a racionalização da experiência acústica implicava na desagregação dos gestos sedimentados em fórmulas. O “espaço sistemático” do final da Idade Média dissolve o objeto na universalidade de uma ordem de determinações abstratas. O *a priori* gráfico dos músicos dissolve as imagens-processo na coerência de princípio de uma ordem de relações funcionais. Para criar a música, é preciso deixar de pensá-la como um progresso qualitativo. Isto leva correlativamente ao abandono da concepção tradicional do tempo como fluxo e passagem. A escrita é, antes de mais nada, uma função de interrupção. Ela não se presta mais aos procedimentos reguladores autocorretivos, baseados na memória e na improvisação, que constituem o fundo de uma prática musical tradicional. A escrita exige ao contrário uma organização lógica prévia. A exterioridade está no seu princípio. Mas, por que então a visão dos sons no espaço teve, nestas condições, uma função libertadora, dando ao músico a latitude de criar? Sem dúvida porque o espaço gráfico, primeiramente utilizado como um instrumento, implica, nessas condições de uso, na oportunidade de uma nova ordem de possibilidades. O trabalho de divisão e integração das tarefas que permite a conversão acústico-ótica suscita automaticamente dois problemas conexos: um relativo à discriminação das categorias de informação, outro às modalidades de sua coexistência. Depois do despedaçamento da prosódia, depois da supressão da indivisibilidade original, a música ocidental nunca mais deixou de reintegrar seus elementos constitutivos: alturas, no século XII; durações, no século XIV, com a *Arts Nova*; timbres, no século XVII, com o Barroco; dinâmica, acentos, andamentos, modos de ataque e de

---

2 HEGEL, G.W.F.: *La Société Civile Bourgeoise*, Paris, Maspero, 1975

articulação no século XVIII, com o estilo clássico. O século XX troca de dimensão e graças a seus aparelhos de gravação e análise, atinge detalhes microscópicos do som; pode modificar seu agenciamento interno e intervir seletivamente sobre fatores que até então não eram isoláveis, com as fases, por exemplo. A cada etapa da reintegração o mesmo problema se coloca, ainda que para modalidades diferentes. A introdução de um novo parâmetro repercute sobre a ordem inicial que deve ser rearrumada e redefinida. Desta maneira, desde que é escrita, a música ocidental se funda sobre uma noção implícita que só foi atualizada e plenamente elucidada muito tardiamente, no século XX, pelos teóricos da música serial. Trata-se da noção de campo funcional de múltiplos fatores. Esta noção, oriunda da ótica interferencial, foi, no século XX, muito utilizada tanto na teoria musical quanto no domínio da psicologia comportamental. Mas ela representa de alguma forma, um postulado básico, tácito e subjacente a toda prática da escrita musical desde a *Ars Nova*. Um campo é uma ordem de dimensões co-variáveis que se definem pela lei de sua coexistência. Antes de mais nada é uma ordem de transformações mútuas onde todos os fatores são solidários e só existem por causa desta solidariedade. Em outras palavras, estaríamos errados se considerássemos que a escrita musical não passa de um simples exercício de decomposição analítica, que teria, de alguma forma, espoliado a voz de sua riqueza expressiva, de sua unidade orgânica e de seu poder sugestivo. Seria desconhecer a potência de síntese do trabalho gráfico, cujo exercício repousa sobre a idéia de uma totalidade indecomponível, de uma unidade irreduzível. Cada uma das mutações estruturais e estilísticas da música ocidental mostra que a distinção recíproca dos elementos só foi possível graças à idéia de sua correlação sistemática. A separação só é pensada em função da concordância e da coordenação. O músico não se preocupa com os dispositivos ou com os conjuntos. O que lhe interessa são as interrelações, os paradoxos, os conflitos de estrutura, as operações de inversão ou de conversão. A idéia dominante da polifonia oriunda da *Ars Nova* é que a consistência racional das estruturas musicais repousa sobre a implicação das propriedades entre elas. O trabalho de composição, a partir do momento em que foi considerado um trabalho original e autônomo, foi concebido, no seu princípio, como sintético e coordenador. Articulação interna e especificação, divisão e síntese, totalização e diferenciação caminham aos pares. Podemos resumir esta história dizendo que, numa primeira etapa, a música ocidental tirou suas tensões das dificuldades inerentes ao processo de funcionalização de suas estruturas. Poderíamos avaliar que a evolução da música ocidental a conduziu em direção à abstração e que a heterogeneidade das relações sensíveis, sua particularidade, seu sabor, foram apagados em benefício de uma homogeneidade funcional. Mas podemos responder que esta mesma homogeneidade deveria suscitar novos modos de pesquisa, afinar tipos diferentes de percepção e fornecer outras normas de produção. A escrita permitiu a criação porque ela rompe com a ordem das técnicas, vocais e instrumentais, da mesma maneira que as técnicas no seu conjunto haviam rompido com a ordem da vida. Ela substituiu precisamente a pesquisa ao hábito, o estudo à aprendizagem.

A evolução da música ocidental, desde o século XIV, dirige-se claramente na direção de um crescente domínio dos olhos sobre os ouvidos. Certamente, não é

uma história em continuidade com suas origens. Todas as crises que a música européia sofreu, em contrapartida às crises que abalaram os alicerces da civilização - no começo do século XVII com o Barroco; na segunda metade do século XVIII com a formação do estilo clássico; na metade do século XX com a instituição da música serial e o início da música para computador - se consolidaram pela reformulação completa do código. Mais precisamente, cada etapa marca um progresso na direção de conexões mais densas, formulações mais explícitas, formas de expressão mais autônomas. Cada etapa implica a abertura coletiva de um portal de transformações que afetam tanto a função social quanto as técnicas, os modos de pensamento e as formas de sensibilidade da música. Não há dúvida que uma mutação estrutural se produz sob a pressão das condições sócio-históricas; mas ela também se operacionaliza no quadro do sistema técnico da época. O pensamento musical se encontra então na obrigação de proceder à revisão crítica de todos os seus sistemas de regras. Conseqüentemente, o reajuste dos diversos imperativos de coerência requer um esforço de esclarecimento teórico e um esforço de coordenação das regras de produção. Um tal esforço de abstração e de formalização leva inevitavelmente o músico a se interrogar sobre a natureza de suas operações simbólicas. A pergunta "o que é criar?" remete sempre à questão "o que é escrever?"

Na opinião de alguns, esses processos de formalização, que são próprios da música ocidental, devem fatalmente condená-la à operação e ao cálculo. A música se tornaria cada vez mais tributária das regras formais que a razão analítica e tecnológica lhe indicam. Desde sua origem ela parece destinada ao regime infernal das máquinas de pensar. O computador, instituindo o reino do planejamento e da equivalência, representaria de alguma forma a verdade da música e sua última sanção. No entanto, a história mostra que não foi assim. A arte musical européia nunca deixou de questionar seus próprios formalismos. Todas as suas conquistas funcionais sofrem um tipo de reviravolta paradoxal. Todos os processos de integração se convertem numa lógica dialética e sintética. O artifício da escrita consiste em ativar automatismos, uns contra os outros, mais ainda, em obter do automatismo a operação inconcebível: a transgressão da própria regra. A utilização dos recursos espaciais só serviu, em música, para criar tensões. A composição musical é apenas um exercício de distorção fundamental que engendra diferenças, uma variedade de qualidades, com o auxílio de determinações puramente negativas e relativas. Em suma, o conceito de determinação sintética define este duplo movimento da criação musical: movimento do interior para exterior, que implica no acesso a um pensamento articulado e funcionalizado, onde a significação implícita se desdobra em um sistema de relações e se despe de sua particularidade, de sua contingência, ou seja, de suas características privativas; movimento do exterior para o interior, onde o pensamento mantém a exigência de unificação e de totalização após uma fase de oposição e de negação e deve, assim, encontrar as noções mediatas que especificam e reformulam as relações do todo com a parte. O mesmo acontece com o gesto instrumental: é a justeza que integra a exatidão. Pode-se dizer que é próprio da música ocidental realizar a síntese do espaço e do

nada. A criação deve reengendrar constantemente suas condições e ultrapassar a inércia de sua própria operacionalização.

As atitudes frente à inércia caracterizam um estilo. O código Barroco, por exemplo, impede a utilização da música com fins dramáticos. As possibilidades de transição são limitadas, as marchas harmônicas constroem; a linearidade dupla, vertical e horizontal, do acorde e do baixo, determina um modo de propagação regular, com estruturas aditivas ou justapostas. A inércia se encontra no seu princípio. A idéia dominante no Barroco é a de que os elementos não se dispõem uns em relação aos outros, mas em função de uma idéia subjacente que os ordena segundo as relações de adequação mútua. A fusão e o contraste são admitidos; a segmentação e a articulação estão proscritos. A funcionalidade serve à hierarquia e não à dinâmica. A arte ornamental Barroca não deixa espaço para a contradição mas apenas para o desdobramento e para a coalescência. A técnica barroca consiste em criar a ilusão de movimento, esquivando-se do movimento real. Ela impede a fragmentação, a articulação periódica e a intensificação dos elementos. O metro, o ritmo, o material temático, as funções ornamentais, a harmonia, concorrem para a manutenção de uma fatura uniforme e homogênea. O princípio de continuidade prevalece, não haverá revolução. Por outro lado, o afrouxamento dos esquemas formais, a simplificação dos procedimentos da escritura<sup>3</sup> facilitam o inventário das associações instrumentais e a produção de efeitos espaciais. A universalidade do esquema binário (lágrimas-alegria), que traduz uma convenção social forte e exigências formais atenuadas, é constantemente disfarçada, contrabalanceada por uma técnica de funcionalização da leveza: a indeterminação, a instabilidade, a fluidez, o disfarce são fatores de encantamento. Ao contrário, como mostrou admiravelmente o pianista e musicólogo americano Charles Rosen, a música do século XVIII banuiu de sua linguagem estes subterfúgios. Ela não gera mais a inércia, ela a expulsa. Ela se apodera da dualidade barroca para dialetizá-la. Ela só é bem sucedida quando submete sua linguagem ao domínio funcional de relações antagônicas. A dissonância assim generalizada, formalizada, é geradora de tensões e confere ao "classicismo vienense" seu estilo de progressão dinâmica. O que é essencial no "estilo clássico" - que nasce com Haydn e Mozart e culmina com Beethoven - é a ligação que ele estabelece entre o caráter conflitual das organizações que ele ativa e o caráter específico, diferencial, das formas resultantes. A música clássica inscreve em todos seus procedimentos de escritura uma inovação radical: ela inaugura a idéia de que toda determinação negativa pode assumir uma função ao mesmo tempo relacional e sintética. Como observa Charles Rosen, a expressão dramática, que foi o apanágio do estilo clássico, requeria a operacionalidade de estruturas abstratas específicas - unidades independentes, crescente complexidade, resolução simétrica de tensões, funcionalização em grande escala das dissonâncias - que o Barroco não dispunha. A música clássica quis diminuir a inércia barroca: foi preciso encontrar procedimentos formais para dissolver a redundância e lutar contra a linearidade, isto é, o isolamento dos parâmetros musicais. Conseqüentemente, ela fragmentou, compartimentou todos os elementos da linguagem para lhes dar uma nova mobilidade funcional.

---

<sup>3</sup> A palavra *écriture* em francês se refere tanto à escrita quanto a procedimentos composicionais, como por exemplo, harmonia e contraponto. Tem sido utilizado por autores como Boulez no sentido de "composição", ou seja, planejamento mental.



Os recursos da expressão dramática serão a seqüência e a modulação. Obtém-se então uma nova concepção da continuidade musical onde a complexidade tem um papel expressivo e criador de tensão.

No século XX, a música serial dará mais um passo nesta direção, porque a sistematização da dissonância está ligada à crítica da escrita musical. Inversamente, o reconhecimento explícito do papel devido à escrita na formação da música ocidental contribuirá para a mutação da essência desta arte. O sistema serial deve sua elaboração, pelo menos numa parte essencial, a uma reflexão sobre o alcance teórico dos métodos de composição. O espaço gráfico permite a representação multi-dimensional dos eventos sonoros e revela os dispositivos de interdependência. A marca da música serial dos anos cinqüenta é a introdução da multiplicidade dos espaços sonoros. Em sua acepção mais ampla, o espaço sonoro é um conceito genérico que cobre o conjunto do pensamento contrapontístico contemporâneo. No seu sentido técnico, ele indica um aspecto específico da composição musical que a obriga a romper com todos seus precedentes históricos: a voz, o tematismo e suas sobrevivências monódicas, em suma, todas as instâncias da linearidade. O espaço designa uma ordem de racionalidade na qual as solidariedades funcionais dominam as estruturas isoladas. Estas últimas se definem apenas pelo jogo de suas determinações mútuas. Este é o sentido da repartição inicial em parâmetros - alturas, durações, intensidades, ataques. A gênese da obra musical só é concebível numa perspectiva funcional e totalizante. O que importa é o espírito desta operacionalização que articula as suas etapas através de integrações sucessivas de significações relacionais, que por sua vez produzem uma reação sobre o conjunto e obrigam conseqüentemente a uma redistribuição dos equilíbrios e dos papéis.

Não podemos duvidar que, ao renovar inteiramente os princípios formais mais gerais da música, os compositores da segunda metade deste século estavam plenamente conscientes da instauração de um novo modo de comunicação, da formação de uma nova forma da sensibilidade. A que intenção artística então responderia esta definição do espaço sonoro pelo princípio dos campos funcionais? Porque, sem dúvida, estes últimos estão particularmente aptos a engendrar processos dinâmicos, a suscitar formas instáveis. Por causa da co-determinação, da co-variação dos fatores constitutivos, as formas musicais aparecem sempre em situação crítica. Esta precariedade lhes dá um aspecto mais incisivo, uma espécie de fulguração. O florescimento de uma forma tem como condição o afastamento de outra. As formas surgem de seus entrechoques. Evidentemente, os músicos seriais exploraram esta lógica conflitual, este formalismo do choque e da fratura. Eles não se limitaram a simplesmente introduzir novos modos de expressão dinâmica. A música no seu conjunto teve que ser repensada dinamicamente sob a forma de perturbações, de oscilações, de arranjos de ordem e desordem. Este é o sentido da mutação estrutural realizada pela etapa do serialismo integral: tirar partido do registro das potencialidades dinâmicas que oferece uma coordenação interna das formas, explorar a carga dos sistemas formais. A música serial manteve como valores expressivos apenas as tensões ligadas às relações estruturais da obra. Estas relações são concebidas, pela sua origem interna, de forma conflituosa, de modo que a forma musical só ganha seu sentido pleno no exato momento em que ela manifesta sua

insuficiência e desaparece. A obra musical só retém a lembrança de uma gênese quando ela se institui através da desintegração das formas. Este deslocamento mútuo das estruturas musicais, expressando a incompatibilidade de sua relação interna, sugere a imagem de um dinamismo refratário a qualquer fixação. Este é sem dúvida o sentido profundo da obra que é só gênese, da obra cujo traço principal é exatamente a impossibilidade de se efetivar numa forma. Figura da imaginação ilimitada em Barraqué: esta música erigida culmina no momento exato em que se anula e se fecha sobre si mesma em blocos de silêncio compacto. Gênese invertida em Ligeti, que aponta na direção de um começo não assinalável, ela se desfaz na transparência originária de um mundo de relações sem termos. Transparência também de Boulez, porque nele se trata de reconstituir a ação originária em sua radicalidade, na infalibilidade do primeiro gesto. Por isso a pesquisa de uma duração que age por intensificação e reconcentração destes momentos. Por isso também a temporalidade agitada, contraída em instantes decisivos. É da gênese que se trata ainda em Stockhausen, sob a forma de uma emergência indefinida, de um trabalho incessante de formação que atravessa a unidade com uma impulsão inicial indiscernível. Arte da escritura pura, a música do século XX preferiu principalmente as ordenações em estado nascente, este momento no qual a instituição de uma ordem aparece como o reverso da tensão pura. A ordem diferenciada, a ordem na sua iminência, este é o meio indireto de mostrar o limite evanescente de um dinamismo que aflora e se retrai imediatamente.

Aguardando pela era do computador e pelo novo uso dos olhos.

TRADUÇÃO - **Carole Gubernikoff**

**HUGHES DUFOURT** é compositor e doutor em filosofia. Pesquisador do CNRS, (Conselho Nacional de Pesquisas Científicas), França, é o Coordenador do Doutorado em Música e Musicologia do Século XX do IRCAM/ EHSS em Paris.