**Projeção do material sonoro no tempo: processos analíticos aplicados em *Talea* de Grisey**

Eixo temático geral: 4. Interfaces entre análise musical e composição

Gérard Grisey (1946-1998) foi um dos mais profícuos expoentes da música espectral. A corrente estética, que teve lugar na França da década de 1970, foi nomeada pela primeira vez por Hugues Dufourt (1979) e tem sua criação associada, além dos dois compositores supracitados, a Michaël Levinas e Tristan Murail (O’CALLAGHAN, 2018). Este trabalho tem como objetivo examinar processos adotados por Grisey na projeção do material sonoro no tempo em sua obra espectral *“Talea: ou la machine et les herbes folles”* (GRISEY, 1986), para Flauta, Clarineta, Violino, Violoncelo e Piano.

Como método de análise, buscou-se uma expansão da abordagem de Copini (2013), sob a ótica dos conceitos analíticos descritos pelo próprio Grisey (1987) e por Mesquita (1995). O instrumento de coleta de dados utilizado foi a transcrição da linha do tempo da partitura para 11 planilhas, em que foram computadas todas as semínimas como unidade de tempo, resguardada a relação entre uma semínima e um segundo, conforme o andamento de cada trecho.

A fim de categorizar a organização dos processos composicionais do século XX, Mesquita (1995) aborda cinco procedimentos de projeção do material musical no tempo. São eles: contínuo, justaposição, superposição - ou sobreposição -, pontilhismo e rede subliminar. Grisey, por sua vez, expõe em seu artigo “*Tempus Ex Machina*” (1987) o desenvolvimento da sua teoria em três níveis fundamentais e distintos: o esqueleto, a carne e a pele do tempo. Respectivamente, estes se referem ao aspecto quantitativo do tempo musical, seu aspecto qualitativo e o tempo subjetivo da escuta.

Grisey trabalhava com ideia de “tempo dilatado”, ou “tempo das baleias”, para revelar as estruturas internas do som por meio de longos processos de transformação do material sonoro. A utilização do tempo estendido não provoca, necessariamente, uma duração mais longa da música, mas sim um efeito “microscópico” do som, resultando na percepção de suas ranhuras e estrias quando se “estica” uma estrutura lisa. (COPINI, 2013)

“*Talea*” é composta por duas partes conectadas, sem interrupção: Parte I, números de ensaio 1-19; e Parte II, 20-61 (COPINI, 2013). Na presente análise, foram obedecidos rigorosamente os andamentos indicados na partitura para contabilização das durações - ao todo 890,57”, ou quase 15’.

Ambas as partes são construídas sobre dois “objetos”: o objeto A, ***fff***, movimentação rápida, curta duração (**Figuras 1** e **2**); e o objeto B, ***ppp****,* movimentação lenta, longa duração, ilustrado (**Figuras 3** e **4**). Para Copini (2013): um objeto é um ciclo curto; uma sequência de objetos A-B, um ciclo médio; e uma sequência de 2 ciclos médios, um ciclo longo. No decorrer dos ciclos, Grisey transforma gradualmente os objetos, “deteriorando” suas caraterísticas fundamentais, de modo que, cada vez mais, o objeto A contém características do objeto B e vice-versa (**Figura 5**).

A Parte I (**Figura 6**) começa com a apresentação de 5 ciclos justapostos, cujas durações sofrem uma redução estrita de 0,75”, ou seja, em progressão aritmética. É possível, portanto, falar de uma seção “isorrítmica”, em alusão ao conceito de Sanders (1994), pois a contração dos ciclos é imperceptível ao ouvinte, causando a sensação de **periodicidade** (GRISEY, 1987, p. 245-247).

Segue-se uma seção canônica, em que os ciclos aparecem defasados entre os instrumentos, o que provoca sobreposição entre os objetos A e B, de maneira cada vez mais intensa, conforme a ordem da defasagem também se “deteriora”. Há uma contração perceptível da duração dos ciclos, causando uma sensação de **contínuo dinâmico em aceleração** (GRISEY, 1987, p. 247-252; e MESQUITA, 1995, p. 86).

Sucede-se uma seção em que uma “pulsação” pode ser percebida, como se os instrumentos tocassem “em fase”, causando a sensação de **periodicidade** ao nível do ritmo, ou seja, aquilo que Grisey chama de “o esqueleto do tempo” (GRISEY, 1987, p. 239-257). A Parte I termina, então, com uma transição.

A Parte II constrói-se sobre os mesmos objetos A e B. Os ciclos médios são construídos, cada um, sobre o espectro de uma nota da escala cromática descendente, a partir de Si***b***. O último ciclo médio termina em Ré***b***, o que poderia sugerir um retorno à Parte I, que é toda baseada no espectro da nota Dó, reforçando a ideia de ciclicidade para a obra como um todo.

Após cada ciclo médio, Grisey acrescenta um novo objeto, variado a partir de A ou de B, nesta ordem. Assim, no quinto e último ciclo longo, têm-se os objetos A, B, A’, B’, A” e B”, nesta ordem. Os objetos da classe A sofrem contração a cada ciclo médio, enquanto que os objetos da classe B sofrem dilatação (**Figuras 7** e **8**). A **Figura 9** demonstra como as razões entre as durações dos ciclos longos se aproximam, em média, a 1,55. A **Figura 10** ilustra, em escala, a projeção dos ciclos longos nos tempos cíclico e linear em função dessa razão média.

Na Parte II, as contrações e dilatações sofridas pelos objetos não são rigorosas, mas as durações dos ciclos longos sofrem dilatação em uma razão média de 1,55, ou seja, em progressão geométrica. Essa dilatação dos ciclos é perceptível e provoca a sensação de **contínuo dinâmico em desaceleração** ao nível dos ciclos longos.

Mesquita ainda propõe outra estratégia de projeção do material sonoro no tempo, a rede subliminar, através da qual “o compositor apenas sugere sutis relações motívicas ou sonoras no decorrer do tempo” (MESQUITA, 1995, p. 87). Exemplos desse procedimento em “*Talea*” são a dilatação temporal imperceptível dos ciclos na Parte I, prenunciando a dilatação dos ciclos longos na parte seguinte, e a sequência das fundamentais em escala cromática descendente na Parte II.

Diante da análise desenvolvida, percebe-se uma intenção do compositor em estabelecer relações matemáticas para as durações das seções, ora com rigor, ora com flexibilidade. Fica patente, portanto, que os conceitos descritos por Grisey (1987) precedem o propósito da análise musical, mas foram aplicados pelo autor como procedimentos composicionais propriamente ditos.

**Palavras-chave:** Gérard Grisey. Talea. Música espectral.