



## Gisele Brelet: reflexões sobre estrutura e música no século XX e XXI

<sup>1</sup>Wellington J. Gonçalves

*Categoria: Comunicação*

**Resumo:** Este artigo apresenta as reflexões da musicóloga francesa *Gisele Brelet* sobre estrutura e música na conjuntura do século XX. É em seu texto *“Musique et structure”* publicado na *“Revue Internationale de Philosophie”*, no ano de 1965, que Brelet apresentará suas investigações sobre a concepção de estrutura e música após o declínio tonal. As questões levantadas por Brelet, e ao que tange em sua novidade e a pouca difusão em língua portuguesa, assumem um vislumbre ou mesmo um prenúncio de reflexões e debates feitos por compositores e pensadores que se ocuparam a pensar a música no decorrer do século XX e XXI.

**Palavras-chave:** Gisele Brelet; Estrutura musical; Tempo musical; Estética; Música nova

### **Gisele Brelet: reflection on structure and music in the 20th and 21st century**

**Abstract:** This article presents French musicologist *Gisele Brelet's* reflections on structure and music in the 20th century. It is in his text *“Musique et structure”* published in the *“Revue Internationale de Philosophie”*, in 1965, that Brelet will present his investigations on the conception of structure and music after tonal decline. The questions raised by Brelet, and regarding their novelty and the little diffusion in Portuguese, assume a glimpse or even a harbinger of reflections and debates made by composers and thinkers who were busy thinking about music in the course of the 20th century and XXI.

**Keywords:** Gisele Brelet; Musical structure; Musical time; Aesthetics; New music

### **Introdução**

*“Musique et structure”* é um texto escrito pela musicóloga francesa *Gisele Brelet* e publicado na *“Revue Internationale de Philosophie”*, no ano de 1965. Apresentaremos

---

<sup>1</sup>Wellington J. Gonçalves. Mestrando em Criação e Sonologia, Universidade de São Paulo – USP, Escola de comunicação e Artes. wellingtongoncalves@usp.br



uma síntese do texto, bem como observações complementares segundo algumas citações e comentários que possam nos ajudar a elucidar as reflexões de Brelet. Como já nos sugere o nome do texto, Brelet se ocupa em fazer uma reflexão sobre o potencial estético e composicional que a estrutura pode proporcionar, para além das habituais e desgastadas noções sobre a estrutura e música.

O século XX presenciou a metamorfose da arte musical, onde todos paradigmas, conceitos e princípios formais que durante séculos foram assegurados pelo tonalismo, e a partir do atonalismo no século XX, o músico criador é forçado a questionar os princípios do pensamento musical e reinventar a própria música. Segundo Brelet é na música serial, herdeira do atonalismo, que ocorreu a primeira grande revolução musical consistente. É na tentativa de ordenação das alturas que as possibilidades de manipulação e organização do material musical encontraram sua primeira emancipação.

Nada resta das velhas noções de melodia, harmonia, tonalidade e forma. A ruptura se completa com o universo clássico-romântico; surgem novos princípios orientadores: atonalidade, atematismo, indeterminismo, descontinuidade, assimetria. Há um caráter que exprime uma total libertação e purificação em relação à tradição. Mas é óbvio que esses conceitos privativos não podem bastar e satisfazer; além disso, eles são precisamente apenas o inverso do conceito positivo de estrutura, que sozinho cumpre as funções organizadoras anteriormente atribuídas à melodia, harmonia, tonalidade e tematismo. (BRELET, 1965, p. 388, nossa tradução )

De acordo com Brelet, é a estrutura que se estabelece como princípio que orienta o pensamento musical no século XX. Atribuindo à estrutura o papel fundamental na problemática do músico criador, e por extensão poderíamos dizer que em toda música de concerto criada após o declínio tonal. Brelet então se pergunta, qual é o significado estético da estrutura? Há na reflexão sobre a estrutura uma relação direta, onde a estrutura se faz presente na poética; imagética; fabulação de um



construto musical? E sobre o espírito de uma época, a análise da estrutura musical revelaria uma abordagem fundamental do nosso tempo?

E como Brelet nos dirá, “nosso tempo reinventou a própria noção da palavra estrutura”. No pensamento contemporâneo parece ser imprescindível e inseparável das discussões e reflexões que permeiam as investigações da realidade e o conceito de estrutura. Perpassando por diversas áreas da atividade espiritual – nas artes como em todas as ciências (*físicas, biológicas e humanas*) – “a estrutura está, e agora é presença”.

E tal é o prestígio do termo (estrutura), tal a sua magia, que usá-lo torna-se uma moda, um esnobismo. É o deleite dos pretensiosos e serve de garantia para pensamentos vagos. Assim, há um forte risco de ser usado em demasia, de se desvalorizar. É necessário colocar esta bela e preciosa noção sob a tutela de uma reflexão filosófica que lhe devolvesse toda a plenitude e precisão do seu sentido. (BRELET, 1965, p. 387, nossa tradução)

É fundamental que façamos uma pontuação segundo alguns marcadores históricos que possam direcionar a reflexão e até mesmo demonstrar a emancipação da “estrutura” dos paradigmas e conceitos que permeavam o tonalismo. É no serialismo que Brelet aponta a primeira revolução calcada na possibilidade de ordenação das alturas. Em decorrência desta, o serialismo, o surgimento do serialismo integral que ordena não somente as alturas como também outros elementos musicais como durações; articulações; dinâmica etc... A expansão do universo auditivo musical com os novos materiais; novos instrumentos; a eletrônica etc... Com esse deslocamento que há entre a ordenação do total cromático, e as diversas possibilidades das manipulações das durações, dinâmicas, timbres etc... e emancipação do som como material gerador nele mesmo, para além das 12 notas do total cromático, Brelet nos dirá que “[...]a noção de estrutura expressa, portanto, uma fidelidade extrema ao som dado. E o domínio do material finalmente assume seu verdadeiro significado: não consiste mais em distorcê-lo para dobrá-lo ao a priori, mas em decifrá-lo para apropriar-se de suas tendências íntimas.[...]” (BRELET, 1965, p.392). Com isso a criação



musical se emancipa totalmente, e se torna agora sensível ao mundo sonoro que se faz na enunciação.

### **Estrutura e Serialismo**

É no atonalismo que se encontrava a presença de uma liberdade pura, se afastando de todos princípios que outrora organizava e demandava sobre a música caminhos prévios, ordenando-a segundo uma lógica interna e fechada. No atonalismo a “[...] melodia (atonal) é "melodia infinita" no sentido mais amplo. Livre da gravitação harmônica e da órbita fechada da cadência, voa livremente com o tempo, descobrindo toda sua força de expansão e expressão[...] (Brelet, 1962, p.416)”. Dado esse fato o atonalismo constata o declínio dos quadros tonais, visto que o paradigma tonal não podia mais exercer a função de organização e direção do fluxo crescente dos materiais musicais, o que ocasionou a emancipação destes.

É em Schoenberg, segundo Brelet, que após o declínio tonal a música de concerto encontrou um princípio ordenador, especificamente, a partir da organização serial. A organização do "total cromático", na lógica serial, ordena a série de alturas dado a uma escolha, criando assim uma sistematização coordenada. Uma estrutura intervalar que surge do cromatismo e recebe o caráter orgânico estruturante. “[...]a finalidade da música seriada é libertar totalmente o pensamento e a sensibilidade musical das convenções e padrões pré-estabelecidos da linguagem clássico-romântica, que já não corresponde ao espírito do nosso tempo; é dar total autonomia ao sujeito musical para que ele possa dialogar livremente com os sons[...] (BRELET, 1965, p. 389).

[...]música serial: aquilo a que chamamos voluntariamente “nova música”, porque a técnica serial é a única disciplina original e nova que apareceu na história musical desde o declínio da técnica tradicional. Herdeiro do atonalismo, o pensamento serial está em processo de estabelecer um novo modo de ser e tempo, musical, pela criação de uma nova forma temporal. Desta forma, em que se expressa uma filosofia do tempo que a linguagem imediata dos sons preserve de todo artifício conceitual[...] (Brelet, 1962, p. 414-415 nossa tradução).



No entanto, o serialismo, oriundo do dodecafonismo de Schönberg, ordenava e direcionava somente o arcabouço das alturas, outros elementos-componentes musicais como: timbre; duração; dinâmica; articulação e a própria forma permanecendo como antes.”[...]A escrita seriada de Schönberg estava portanto dilacerada por uma contradição interna, pois nela se chocavam dois universos formais incompatíveis [...]”(BRELET, 1965, p. 389).

O contrassenso decorrente da ordenação serial vinculado a escrita e a concepção formal de Schoenberg, é apenas “resolvida” com um de seus discípulos, a saber, Anton Webern. É em Webern que a música nova encontra um caminho estético e formal. A revolução estética proposta por Webern ecoa no decorrer do século XX, uma vez que, é a música de Webern que se transforma em modelo de debate estético e criação para os jovens compositores da vanguarda. Na música de Webern, as notas afastadas, acordes dispostos longitudinalmente, se valendo de todas as regiões da tessitura instrumental, (ora muito agudos, ora muito graves), se distanciam da sucessão linear e direcional que acontece na música tonal. O que implica na supressão do pensamento de tempo linear das construções harmônicas e melódicas. No que o compositor Roberto Victorio nos fala que a música de Webern “[...]o tempo passa a ser no espaço, “o tempo como uma quarta coordenada do espaço (tridimensional) que se expande[...]”. E por sua vez o compositor Silvio Ferraz faz uma analogia entre a música de Webern e o móbile de Alexander Calder.[...]uma música como a de Webern pode facilmente ser equiparada a um móbile de Alexander Calder. As pequenas peças do móbile e as pequenas triangulações e quadrangulações de Webern, retrógradas, invertidas, mas girando em um pequeno espaço-tempo[...]”(2014 p. s/n).

Os jovens compositores, por volta dos anos de 1950, se empenharam em criar um universo musical inteiramente serial para resolver a contradição inerente à música clássica dodecafônica. É no serialismo integral que a música encontrou um princípio ordenador e em paralelo manteve seu espírito sempre apontando para o novo. “[...]o pensamento serial conseguiu escapar do dodecafonismo ao cumprir seu desejo profundo: uma forma atemática em incessante renovação, em perpétuo devir [...]”(Brelet, 1962, p.420).



Um dos mais evidentes exemplos da influência direta do pensamento weberiano sobre os primórdios da música eletroacústica de cunho serial, tal como está fora desenvolvida no início dos anos 50, especialmente por *Herbert Eimert*, *Karlheinz Stockhausen*, *Henri Pousseur*, *Gottfried Michael Koenig* e *Karel Goeyvaerts*, é a presença manifesta na obra de *Anton Webern* construindo um dos traços estéticos, de texturas musicais nas quais a linhas se contrapõe ao ponto (ou bloco). Já presente em *Schoenberg*, particularmente explicitada na quarta peça das *Sechs Kleine Klavierstücke Op 19 (1911)*, a textura da linha versus ponto solidifica-se em Webern já desde suas *Sechs Bagatellen Op 9 (1911-1913)* para quarteto de cordas como características proeminentes de seu estilo, perpetuando-se por diversos momentos em suas obras posteriores. (MENEZES, 1999, p. 33)

Na busca de um rigor que ordenasse a música, os jovens compositores encontraram um potencial estruturante e expressivo na lógica matemática. Por consequência todos os impulsos criativos que poderiam ordenar os elementos fenomenológicos, dado a razão numérica empregada foram suprimidos, bem como os elementos estruturantes: alturas, durações, intensidades, timbres ou ataques que foram tratados isomorficamente. E como decorrência desse processo lógico matemático é total ausência de <sup>2</sup>forma musical que Xenakis nos dizia que o tempo foi suprimido na primeira fase do serialismo integral. Adorno falava que a música era percebida e escutada de forma distinta da escuta tradicional, não sendo mais uma progressão linear dos eventos musicais que se encadeiam segundo a lógica tonal.

---

<sup>2</sup> Mais: uma total falta de diferenciação, uma dissolução jamais alcançada pelo atonalismo livre. Paradoxo esclarecedor! Abstrata demais, geral demais, a escrita seriada não estava afinada, adaptada à originalidade concreta de cada um dos constituintes de seu material. Então ela realmente não conseguiu se organizar, já que ela não respeitou os dados. Boulez admite prontamente que os números não são suficientes para unificar em profundidade as diferentes características do som para integrá-las em uma estrutura geral. Também, depois de generalizar o princípio da série, os compositores foram levados a dar-lhe, para cada um dos constituintes, “parâmetros” do som, uma forma específica. E é porque souberam ir além da etapa analítica que caracterizou o método serial em seus primórdios e perceberam a necessidade de uma síntese ligando as várias estruturas paramétricas em um todo estrutural, que o serialismo integral soube dar origem a obras musicais autênticas. (BRELET, 1965, p. 390, nossa tradução )



É possível que a música serial e pós-serial seja composta para ser percebida de um jeito completamente diferente;- se é que se pode dizer que uma música seja composta para ser percebida deste ou daquele jeito. Na escuta tradicional, a música se desdobra das partes em direção ao todo, conforme a própria ordem, do tempo. Tal desdobramento-ou seja, a relação entre os eventos musicais se sucedendo no tempo e o puro fluxo do tempo em - si tornou-se problemático e se apresenta, no próprio trabalho composicional, como tarefa a ser refletida e denominada.( ADORNO, 2018, p. 377-378)

Na busca de solucionar o problema formal, os neo-serialistas descobriram na Gestalt-Teoria um espaço reflexivo que poderia solucionar o problema da música nova. Segundo Brelet, (1965) “[...]o ouvido do ouvinte ocidental tornou-se tonal por hábito desde que era anteriormente modal. As linguagens musicais pressupõem certas convenções e condicionamentos sociais, o que não os impede de obedecer, segundo essas mesmas convenções, à teoria da <sup>3</sup>Gestalt[...]”

Mas – dir-se-á – se a música em sua forma tradicional, como von Ehrenfels a conhecia, o inspirou com a Teoria da Gestalt, não é que o fenômeno musical é essencialmente definido como estrutura? Em toda música e em cada uma delas em todos os seus aspectos, em todos os seus níveis, o ato musical consiste em estruturar o material sonoro. Quer consideremos a escala, o ritmo, a melodia ou a obra musical, são tantas estruturas em sentido forte, de que vários elementos só têm

---

<sup>3</sup>É uma nova unidade, uma nova qualidade auditiva que o ouvido não pode mais reduzir à soma de seus componentes objetivos. “Estamos testemunhando aqui, escreve o compositor Henri Pousseur, um processo de fusão, uma integração por contradição, por divergência dos elementos; ... há uma reversão psicológica real, e os parciais se fundem em uma nova e complexa unidade senciente pontos de Stockhausen ou o segundo livro de Estruturas de Boulez, onde se faz uso da “técnica dos grupos”: os sons parciais não só se fundem em “blocos sonoros” exclusivamente verticais, mas também às vezes em estruturas de meio-tom. simultâneas, verdadeiras “nebulosas” auditivas em vez de “constelações” distintas. E essa fusão em um todo traz à tona precisamente a individualidade concreta do que os neo-séries chamam de “grupo”. Tal formação sonora, longe de ser definida “nota a nota”, é caracterizada por qualidades globais - por exemplo de potência e velocidade - comuns a todos os seus elementos e que distinguem “em bloco” esse “grupo” de seus vizinhos. De modo que a noção de “grupo” é de fato a de um todo indissociável. Assim, o reino da estrutura na música nova é também uma redescoberta da percepção qualitativa, doravante tomada como última medida, e, portanto, uma afirmação veemente do primado da síntese, do “sentido de totalidade” que garante a unidade da Gestalt.(BRELET, 1965, p. 395-396, nossa tradução )





significado através do todo em que estão inseridos. Por que então, hoje em dia, esse privilégio abruptamente a uma noção tão óbvia e antiga? Os partidários da (ity) não deixam de invocar o debate Gestalt-Teoria que os opõe aos seriados, enquanto estes afirmam ter destruído sistematicamente essas "formas fortes" que eram os esquemas tonais.(BRELET, 1965, p. 390, nossa tradução)

Com a gestalt os vanguardistas puderam vislumbrar a possibilidade de restituir a essência do fenômeno musical a pureza da estrutura. Não existindo na mediação advinda de uma convenção, mas no próprio <sup>4</sup>material sonoro que corporifica segundo uma vontade de existir. A música nesse ponto pode encontrar um novo caminho, o da escuta. “[...]E entendemos que a música seriada exige do ouvinte uma “nova escuta”, uma nova sensibilidade auditiva, disponível para acolher, em seu frescor, as estruturas da realidade sonora[...]. BRELET (1965)”

### **Estrutura e Novos Materiais Sonoros**

Em seu texto Brelet não abarca as proposições e reflexões de Russolo e Varese, uma falta que por descuido não poderíamos deixar passar e por isso faremos uma pequena condução sobre Varese e Russolo em direção às perspectivas reflexivas sobre “emancipação do som” em Brelet. Uma vez que, o pioneirismo de Varese e Russolo aparecerá na condução de uma estética voltada para o som. O som enquanto material, forma, estrutura e expressão.

Russolo no início do século XX, já vislumbra uma arte sonora que se desvinculou dos antigos paradigmas e de um mundo que não era mais aquele vivido. Na busca de uma arte de seu tempo. “[...] em minha mente uma nova arte que somente tu podes criar: A Arte dos Ruídos, lógica consequência das suas maravilhas inovações. A vida antiga foi toda silenciosa, nasce o Ruído. Hoje o ruído triunfa e domina

---

<sup>4</sup>A origem e a matéria-prima da composição não residem mais no tema, personagem musical que domina sua aventura temporal, mas em estruturas de alturas, durações, intensidades e timbres, variáveis desde seu início e dóceis, portanto, ao processo temporal em que eles vêm juntos. É por ter descoberto essas múltiplas variáveis, fontes de incessantes variações, que o pensamento serial conseguiu criar uma música atemática em perpétua renovação, em contínuo devir, e que está enraizada, em grau até então desconhecido, no coração da realidade sonora. (BRELET, 1965, p. 392, nossa tradução )





soberano sobre a sensibilidade dos homens. (RUSSOLO, 1913, p. s.n)”. Notamos aqui que Russolo nos direciona à emancipação do fenômeno sonoro. Quando o ruído se torna parte possível de uma vida que outrora não era permeada por máquinas, como consequência desta, um indício de uma música que se adentra em uma escuta já vivida é possível. E desta forma que para além das 12 notas do total cromático, a expressão musical encontrava seus primeiros vestígios de liberdade. Não se condicionando a restrita gama de altura a priori. A despeito da emancipação do próprio som e a possibilidades desta, o surgimento de <sup>5</sup>novos instrumentos, novas possibilidades onde Varese nos diz que “[...]as sutilezas acústicas permitirão, o mais, a delimitação daquilo que designo por zonas de intensidade. Essas zonas serão diversificadas mediante diferenças de timbre e de intensidade e por meio de tal processo físico, no que diga a respeito à sua percepção assumirão cores, dimensões e perspectivas diferentes[...]”(VARESE,1936,p.s/n).

Segundo Brelet, é no estúdio que o pensamento musical contemporâneo encontrou o som concreto e suas qualidades mais diretas. Onde o desejo de Varese e Russolo poderão manifestar sua potência. Dado que é a partir da gravação, manipulações que o acontecimento sonoro que se revela ao ponto de re-articulação da própria retórica musical e se afastando completamente do “sentimentalismo” e da “retórica romântica” do século XIX.

[...]da música <sup>6</sup>eletroacústica, tendo podido sofrer interferências *compositiva* propriamente dita somente com a utilização de aparelhos eletrônicos, através dos quais transforma-se comumente em reverberação, tal dicotomia deve ser vista, a rigor, como uma ainda

---

<sup>5</sup>Quando os novos instrumentos que substituirão o contraponto me permitirem escrever música assim como concebo, poder-se-á perceber claramente os movimentos das massas e dos planos sonoros. Quando essas massas sonoras entrarem em colisão, ter-se-á a sensação de que se trata de fenômenos de penetração ou repulsão, e de que certas transmutações que se sucedem sobre determinados planos sejam projetadas sobre outros, que se movem em velocidade distintas e em diversas direções.(VARESE, 1936, s.n)

<sup>6</sup>O uso do termo eletroacústico surgiu, de fato, bem antes do período em que houve uma produção tão significativa a ponto de justificar a origem propriamente dita da música eletroacústica como um gênero musical, ou seja, fins dos anos 1940. Um exemplo: “o fato de que [Arthur] Hoérée falou, em 1934, de sons organizados, técnicas de manipulação de sons gravados e de técnicas ‘eletroacústicas’ pode ser um indicador do quão a sério ele levou Varèse” (Mattis, 1992, p.565).



lapidar e manifesta da vida de grande parte dos espectros, a saber: como oposição entre efêmeros *ataque* e o perdurável regime de *sustentação* ou *manipulação* do som” ( MENEZES, 1999, p. 33)

Os paradigmas formais que foram normativa e guiou de certa forma a "poética" no clássico-romântico, no século XX é substituído pela poética do material sonoro. No que Varese nos diz “[...] eu pessoalmente gosto muito da definição de H. Wronsky: “A música é a corporificação da inteligência nos sons” (VARESE, 1983, p.115). É no material sonoro que assistimos uma das maiores cruzadas composicionais no decorrer do século. Graças aos equipamentos de gravação e manipulação sonora, foi possível cada vez mais se aprofundar e conhecer melhor o som.

A dialética entre matéria e forma sonora segundo Pierre Schaeffer e a definição de “musique concrete”. Tomar partido composicionalmente dos materiais oriundos do dado sonoro experimental; eis o que chamo, por construção, de Música Concreta, para que bem possa pontuar a dependência em que nos encontramos, não mais com relação a abstrações sonoras preconcebidas, mas com relação a fragmentos sonoros existentes concretamente, e considerados como objetos sonoros definidos e íntegros, mesmo quando e sobretudo se eles escapam das definições elementares do solfejo (MENEZES, 2009, p. 17-18)

A matéria sonora doravante dotada de forma e espírito se torna o princípio organizador e poético, e assim rejeita as formas preliminares que não se manifestam segundo o próprio material musical. E neste ponto que a estrutura toma para si o total de sua liberdade, onde é só o “puro devir” do material musical que guiará sua própria

---

<sup>7</sup>Não podemos deixar de citar a importância e influência de Webern nos primórdios da música eletroacústica, como nos mostra Flo Menezes em seu texto “DO som do tempo ao tempo do som” . [...]Um dos mais evidentes exemplos da influência direta do pensamento weberiano sobre os primórdios da música eletrônica de cunho serial, tal como está fora desenvolvida no início dos anos 50, especialmente por Herbert Eimert, Karlheinz Stockhausen, Henri Pousseur, Gottfried Michael Koenig e Karel Goeyvaerts, é a presença manifesta na obra de Anton Webern, constituindo um de seus traços estéticos , de texturas musicais nas quais a linha se contrapõe ao ponto (bloco).



estrutura. O som é recomposto, estruturado em todas as suas dimensões ao mesmo tempo, tal como o objeto sonoro da música concreta. É na concepção do <sup>8</sup>material sonoro que a composição inicia, de modo que a técnica eletrônica permite total controle. Na música eletroacústica é o desejo segundo uma inferência mais íntima que evento sonoro que surge e significa a estrutura, e dessa prática estruturas sonoras cada vez mais “complexas” surgem.

Muito antes que se delineie uma primeira composição verdadeiramente eletrônica, a nova técnica e seus resultados já se mostravam de modo bem preciso como intervenção da vontade formal musical sobre as macrodimensões dos eventos sonoros. Essa representação ambiciosa não era o resultado de um método atomista pseudocientífico. Ao contrário, impunha-se a nós como um claro e irrevogável apelo em direção a uma nova orientação da sensibilidade musical. Tratava-se de encontrar uma expressão musical que fosse correspondente ao estado geral de desenvolvimento e que criasse raízes nas camadas mais profundas de nossa consciência (POUSSEUR, 1954, p. s.n)

É na consciência musical que se dá a consequência experimental da concepção sonora, não implicando nenhum materialismo ou cientificismo. E segundo Pierre Schaeffer, os fenômenos sonoros baseiam-se unicamente na natureza física intrínseca dos sons. A escuta se condiciona segundo a percepção mais elementar dos conjuntos. Sendo irrelevante para sensação do <sup>9</sup>ataque, a observação oscilografia dos transientes

---

<sup>8</sup>Assim como a física moderna nos revela a textura íntima da matéria e a biologia das microestruturas da célula viva, a nova música nos apresenta os recessos mais secretos da matéria sonora. E isso é uma total reviravolta da sensibilidade como concepção musical. Enquanto na música erudita reinava a forma macroscópica, transcendendo a matéria, na música de hoje reina uma micromorfologia que casa com suas finas estruturas, que brinca com elas sutilmente e as revela ampliando-as. Não há mais formas ou normas preestabelecidas: toda música moderna recusa essas noções porque descobriu que há uma significação imanente ao sensível, e tanto mais plena quanto a estruturação desse sensível é ao mesmo tempo delicado e mais denso. (BRELET, 1965, p. 394)

<sup>9</sup>A importância do ataque como elemento de identificação do som com o seu timbre é, portanto, muito variável, conforme a natureza dos objetos produzidos pelo instrumento.  
- para os sons muito breves (*sons très brefs*), o ataque desempenha um papel decisivo; ele é característico do timbre, como no caso das percussões (e do piano):



iniciais, pois dependem do restante da curva dinâmica. “[...]No caso de Schaeffer, tanto na parte referente à análise das chamadas anamorfozes temporais (e em especial nas considerações acerca do sons do piano- Schaeffer, 1966, p.216-43), quanto na relativa aos critérios de ataque e de perfil, tem-se o incontestável mérito de se apontar pela primeira para a importância inestimável que o ataque dos sons exerce na percepção de seus timbres (MENEZES, 1999 p.34) A música concreto ao incorporar todos os fenômenos sonoros existentes – em particular os ruídos, desempenhou um papel decisivo para música. Nesta conjectura a música se direciona para um período de experimentalismo empírico, onde a potência está em explorar as mágicas sonoridades e os poderes emocionais do novo material. Brelet então nos dirá [...]Muito mais energicamente que o som, material dócil, o objeto sonoro, em sua desconcertante complexidade, rebelou-se contra convenções e esquemas pré-estabelecidos, exigiu estruturas baseadas em seus dados originais.[...] (BRELET,1965 p.393)

Na escuta da música eletrônica, o ouvido realiza a incorporação, e posteriormente faz projeção subjetiva de todos os elementos e eventos integrados nos momentos iniciais. Segundo o compositor François Bayle, “[...] a cadeia eletroacústica produz, a partir de uma matéria real, verdadeiras “transformações”: imagens. Nós as escutamos por elas mesmas, sem o amparo da visão. Sua única coerência: suas próprias morfologias; em qualquer contexto: sua própria retórica de imagens. Eis a situação “acusmática”.(BAYLE, 1993, p.80). Enquanto escuta, a música eletrônica se dá de forma global, música de escuta viva que reside em sons percebidos, não em pontos, ou mesmo em relações termo a termo. Desta forma a escuta se dá em conjuntos que se articulam mais ou menos compreensíveis no tempo musical. A percepção destes arcabouços sonoros, até então difusos e complexos, correspondem há uma saturação de informação e como isso Brelet nos dirá “[...]na nova música, certas estruturas são tão densas, tão complexas, e suas modificações são tão rápida, que a consciência apenas apreende um resultado global.[...]” (BRELET, 1965, p.397)

---

- para os sons pouco delongados (*sens filès*), de duração média, a importância do ataque diminui. A atenção começa a voltar-se sobre o som em evolução.

- para os sons entretidos (*entretenus*) com vibrato (como é o caso habitual), o papel do ataque torna-se quase negligenciável; pode-se pensar então que o ouvido fica antes de mais nada atento ao desenvolvimento do som que a cada instante prende a sua atenção (SCHAEFFER, 1966, p. 223-224)



De maneira a tentar perceber a estrutura, Brelet nos apresenta duas perspectivas: uma percepção analítica e sintética e ou uma percepção obscura e turva (sem nuance pejorativa), onde a análise desaparece em favor de uma fusão sintética, e neste caso há realmente a criação de um todo diferente da soma de suas partes. É possível que a escuta da obra na conjectura que se define no pós-tonalismo, onde as inflexões a priori dos seus axiomas e conceitos não mais existem, a escuta deve ser evidenciada pela vivência do enunciado, no encontro com o mundo sonoro que se apresenta, no vislumbre do possível da articulação entre elementos e eventos de um correspondente global.

### **Estrutura e Análise**

Quando abordamos a percepção enquanto uma razão objetiva, analítica. Brelet nos diz que as obras “modernas”, cada vez mais se fazem menos perceptíveis a partir da ótica analítica, constatação esta retirada segundo o pensamento do compositor *Jacques Guyonnet*. No âmbito harmônico por sua vez, não se limitando a elementos distintos de configurações sonoras, como resultado de um todo que deixa marcas nas partes individuais, como nos blocos harmônicos de Varese e Stravinsky ou mesmo no “[...]potencial dos parciais inarmônicos, dos ruídos, as possibilidades infindáveis de transição entre as regiões harmônicas mais seletivas (alturas) e aquelas mais estatísticas (timbres), deslocou-se o foco de atenção, antes voltadas para questões harmônicas, para questão do “*tempo da escuta*”, ou vice-versa da “*escuta do tempo*”. (MENEZES 1999, p.34). Contudo, a análise nos moldes tradicionais pode condenar-se enquanto um erro a priori. Pois separados os elementos do todo, dissociando-os, a fusão sintética proposta pelo compositor se perde em meio a difusa perspectiva analítica tradicional resultante.

#### Brelet

Mas talvez precisemos concordar sobre o que exatamente significa “perceber uma estrutura”. A música nova é criticada por ser complexa demais para ser inteligível. Mas – como vimos – certas estruturas muito complexas escapam propositalmente à análise, para serem



experimentadas em seu resultado global. Ainda mais: estrutura perceptível não significa estrutura analisável e entender música não é dissecá-la. Também o amador, incapaz de análise, mostrou muitas vezes, ao longo da história musical, um gosto mais seguro que o profissional, vítima justamente de suas análises... o menos “exibido”; é o compositor seriado admite de bom grado que, mesmo para o conhecedor, sua música resiste a uma análise exaustiva. Mas quando uma estrutura guarda seus segredos, não é este o sinal de que ela rivaliza, em infinita complexidade, com a estrutura orgânica dos seres vivos? O que, em Debussy, parecia aos críticos de seu tempo uma ausência de forma, hoje revela toda sua complexidade de textura, toda a delicadeza de suas articulações estruturais - mas o resultado disso é justamente essa surpreendente fluidez da duração musical, que só deve chegar ao ouvido e à consciência do ouvinte. E como já Debussy, Alban Berg declarou expressamente que queria que as estruturas de sua música permanecessem invisíveis. (BRELET, 1965, p. 399, nossa tradução)

É na crítica à uma análise enquanto um processo escolástico como produto de um academicismo, de certa forma “tacanho” que Brelet aponta que os compositores da música nova relevam o erro da análise. Mesmo para a música que outrora era produzida em períodos anteriores, a análise enquanto recurso de percepção ou mesmo revelação se mostra ineficaz, mesmo quando se tratando para o qual ela melhor se presta. Prescreve uma homogeneidade que pode e deve ser criticada por sua “tábua rasa”. “[...]Tal análise supostamente “pedagógica” de sonatas e sinfonias clássicas apenas diseca a obra de forma a incluir os resultados da operação sob títulos abstratos destinados a descrever qualquer música[...]”. (Brelet, 1965, p.399) Essa análise como se apresenta, anuncia a priori a formatação estática, ao qual deixa escapar a singularidade da obra. Distorcendo sua estrutura de tal forma que em seu enunciado, ela não é experimentada pela consciência musical. Para Brelet, a obra é uma totalidade viva, da qual seus elementos “se destacam”, longe de ser somente a somatória desses elementos. De tal forma que a individualidade das partes não há definem como tal, onde a parte não se emancipa da totalidade; da qual haveria em sua



remoção do todo um prejuízo em seus sentidos. A obra assim mutilada; modificada; perturbada em um todo a sua estrutura. Brelet, então nos diz que cabe ao nosso tempo reinventar outra metodologia analítica. Uma análise que permita descrever a obra em sua plenitude, sem dissociar seus elementos e que destaque tanto a diversidade quanto a unidade de suas estruturas, “fiel à percepção musical concreta”.

Ora, este todo estrutural, sempre singular e concreto, não cabe em nenhum molde formal; remete imediatamente à liberdade estruturante: postula a autonomia do sujeito musical. Esbarrando no matematicismo que marcou o serialismo integral em seus primórdios, o compositor sentiu despertar nele o gosto e o sentido de liberdade, o único capaz de dar sentido à técnica serial, pois havia destruído voluntariamente os padrões pré-estabelecidos incentivando o automatismo da escrita. Vindo do sujeito, a nova música volta ao sujeito. E o ouvinte também completa o trabalho de acordo com ele mesmo. Enquanto a música clássica expõe sua forma em plena luz e a impõe a nós, a música nova oculta suas estruturas sob inúmeros condutos subterrâneos, como se nos convidasse a reinventá-la; o ouvinte não encontra mais diante de si aqueles caminhos prontos que eram os diagramas necessários; a música nova, que os repele, obriga-o a desbravar seu próprio caminho: “colocar-se voluntariamente, como diz Pousseur, no meio de uma rede de relações inesgotáveis, escolher suas próprias dimensões de abordagem, seus pontos de referência, seus escala de referência”. (BRELET, 1965, p. 406, nossa tradução)

## **Conclusão**

Foi no fenômeno do universo auditivo que penetrou o coração da matéria sonora, que o músico criador teve que revisar os conceitos e princípios fundamentais da prática e poética criativa. Todo construto musical (estrutura) que outrora se estabelecia com um conjunto histórico paradigmático fechado e baseado nos alicerces do tonalismo. Encontra a total liberdade evocada e pronunciada a partir do atonalismo, do qual o fato de que “qualquer som, qualquer acorde, qualquer evento





*musical* pode suceder a outro” (BRELET, 1962, p.414). Sem conexões previamente estabelecidas por um sistema que organiza a totalidade das relações e a forma. De acordo com Brelet, isso significa que a conexão essencial dos sons reside em sua organização temporal. De modo que a estrutura é enquanto algo do tempo, segundo um antes e um depois, e ao qual o músico criador organiza as experiências do mundo do sonoro conforme categorias cronológicas. Nesta conjectura a música é <sup>10</sup>razão livre além de seus conceitos e axiomas que são apenas meios. Através destas que triunfa sob a música nova a razão “constituente” sobre a razão “constituída”, do pensamento vivo, pensamento inventivo. Deste modo o desejo enquanto uma essência da razão, “[...]o de estruturar, que em suas próprias renovações – tanto pelo probabilismo quanto pelo determinismo – a razão nunca busca nada além de satisfazer. Sob o signo da estrutura, o mundo e o espírito se reconciliam: é seu ponto de junção na solidariedade móvel da realidade e da consciência[...]” (BRELET, 1965, p.418).

É na perspectiva de um novo mundo, que se distancia das rígidas contingências axiomáticas, que a música nova propõe em vez de impor. Nasce da cumplicidade associativa entre a performance e a escuta. Sempre sendo uma contemplação da liberdade. A estrutura sustenta-se na apreensão da possibilidade de um novo mundo sonoro, uma abordagem mental e original do pensamento moderno, que se encontra nos mais diversos campos.

Lembramos aqui a percepção de Aristóteles sobre a forma (estrutura).

[...]tudo o que advém procede na direção de um princípio, ou seja, na direção de um fim.[...] e o fim é Ato e graças a ele se adquire também a potência. Com efeito, os animais não veem para possuir a vista, mas, possuem a vista para ver, e de modo semelhante possuir-se a arte de construir para construir.[...] Ademais, a matéria é em potência porque pode chegar a forma, e quando vier a ser ato, ela se encontra em forma (*estrutura*) (ARISTÓTELES, *Metafísica* lv.9, 1050a)

---

<sup>10</sup>Simbolismo clássico, que fez do homem o legislador do Universo, a Forma era a razão kantiana dobrando a realidade às suas formas e conceitos a priori. A estrutura, ao contrário, encarna uma razão que se liberta do sistema de categorias em que se dizia confinada, para igualar toda a amplitude e sutileza do real. Foi o mérito precioso da música moderna restaurar sua autonomia aos fatos sonoros, quebrar sua dependência de uma forma preexistente, como distorcer a priori.



A estrutura é então um espaço do possível e tem unicamente em sua substância fundamental a expressão como ato, como potência. Nesta conjuntura a estrutura se direciona a criação como potência viva da expressão do criador. A arte musical como filosofia, reflexão de si mesmo simboliza em suas estruturas indivisíveis e temporais, o vislumbre do mundo e a perspectiva crítica da criação de si mesmo. “[...] A música captura o poder secreto que todas as nossas ações assumem, que é de ordenar o tempo para torná-lo dócil e fecundo[...]” (BRELET, 1965, p.408)

A análise reflexiva de Brelet, leva em conta, de certa forma, um materialismo histórico. Que enquanto fluxo se direciona para uma emancipação até certo ponto metafísico. Revelando-se através de uma liberdade calcada na relação do Dever do material musical com a consciência criativa, fruto da duração (*conceito Bergsoniano*).

[...]Estrutura aberta, a nova música instala-se no centro da atividade estruturante; é à imagem do eu, que nunca se completa porque é um perpétuo recomeço; como a vida, esta obra sempre aberta, fruto de uma sutil arte do tempo... Pela riqueza e delicadeza de suas estruturas em perpétuo salto, a música nova significa o mais puro ato de liberdade e nunca deixa de despertá-la em nós, como se nos exercitar em conhecimento e sabedoria[...] (BRELET, 1965 p. 408, nossa tradução )

O artigo de Brelet é então um manifesto, uma ode a liberdade (da e na ) criação a partir dos desígnios estruturais. “Livre de qualquer estrutura anterior, a obra pode finalmente restaurar para nós, em sua pureza a dialética sutil do som e do tempo”(BRELET, 1962, p. 418)

Nas palavras de Deleuze, o músico criador, o artista criador não depende mais de uma verdade a priori da forma, que ordena e governa as ações criativas. É na potência da criação como resultado da criação que nasce o Novo.

Só o artista criador leva a potência do falso a um grau que se efetua, não mais na forma, mas na transformação. Já não há mais verdade nem aparência. Já não há mais forma invariável nem ponto de vista variável



sobre uma forma. Há um ponto de vista que pertence tão bem à coisa que a própria coisa não para de se transformar num devir idêntico ao ponto de vista. Metamorfose do verdadeiro. O artista é criador de verdade, pois a verdade não tem que ser alcançada, encontrada nem reproduzida, ela deve ser criada. Não há outra verdade senão a criação do Novo. (Deleuze, 1985, p. 191)

## Referências

ARISTÓTELES. “Metaphysics, Book 9”. section 1050a. ed. W.D. Ross. Oxford: Clarendon Press. 1924.

BAYLE, François. *Musique Acousmatique. Propositions... ..Positions*. Paris: INA e Éditions Buchet/Chastel, 1993.

BRELET, Gisèle. *Musique et structure*. *Revue Internationale de Philosophie* Paris. 1965

\_\_\_\_\_ “Le Temps Musical Essai d'une esthétique nouvelle de la musique”, *Reliure Inconnue*, janvier, 1949

\_\_\_\_\_ “Le problème du temps dans la musique nouvelle”. *Revue Internationale de Philosophie* , Paris: 1962, Vol. 16, No. 61/62 (3/4) (1962), pp. 413-431

DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2. L'Image-temps*. Paris: Éditions de Minuit, 1985.

FERRAZ, Silvio. “Pequena trajetória da ideia de tempo na música do século XX”. *A música dos séculos 20 e 21, Série Diálogos com o Som, Ensaios*. Barbacena: EduEMG - 2014

MATTIS, Olivia. “Varèse’s Multimedia Conception of Déserts. *The Musical Quarterly*”, vol.76, n.4, p.557-83, Published By: Oxford University Press 1992.

MENEZES, Flo. “Um olhar retrospectivo sobre a História da Música Eletroacústica” Ed. Edusp. São Paulo, 1991

\_\_\_\_\_ “Do som do tempo ao tempo do som”, Ed. Unesp. São Paulo 1998

POUSSEUR, Henri. “Estrutura do Novo Material Eletrônico” 1954

RUSSOLO, Luigi. “A ARTE DOS RUÍDOS, Manifesto futurista”. carta para Francesco Balilla Pratella, 1913



SCHAEFFER, Pierre. *Traité des Objets Musicaux*. Paris: Seuil, 1966.

VARÈSE, Edgar. *Écrits. Textes réunis et présentés par Louise Hirbour*. Paris: C. Bourgeois, 1983.

\_\_\_\_\_ “Novos Instrumentos e Nova Música”. Paris, 1936

VICTORIO, Roberto. “Ouspensky e o Espaço Tempo Musical”. *A música dos séculos 20 e 21, Série Diálogos com o Som, Ensaios*. Barbacena: EduEMG - 2014