

# A complexidade, a figura e o ritmo no pensamento composicional de Brian Ferneyhough

---

Fernando Kozu  
PUC/FAPESP  
[kozu@uel.br](mailto:kozu@uel.br)

**Resumo:** Este trabalho abordará a *complexidade* circunscrita ao pensamento do compositor Brian Ferneyhough, focalizando: (1) a idéia de *figura* como uma forma de garantir uma escrita que priorize uma dimensão sempre em devir, indicando constantemente possíveis caminhos futuros; e (2) o seu modo de pensar o *ritmo* que, aliado à representação interna do programa *Patchwork*, é tratado como uma estratégia para delimitar um “espaço” funcional de operações e ocorrência dos eventos sonoros. Configura-se, então, um conflito constante entre uma escrita *automática* e uma música *informal*, resultando numa complexidade que força tanto o compositor quanto o intérprete e o ouvinte a trilharem novas experiências.

**Palavras-Chave:** Complexidade, *New Complexity*, figura, Brian Ferneyhough.

---

## Complexidade e Nova Complexidade

A atitude do compositor Brian Ferneyhough (Coventry/Inglaterra, 1943) em direção a uma música complexa e informal representa um balanço crítico face à composição contemporânea, apontando alternativas estéticas na tentativa de uma reconfiguração do Sujeito e do “estilo individual” que, desde o advento do projeto Modernista, pode ser considerado como um dos problemas sintomáticos da música atual. A proposta de uma “nova complexidade”, neste sentido, ultrapassa os limites de um mero rótulo estilístico para projetar o que de fato se entende pelo termo “novo”, ou seja, tudo aquilo que beira os limiares do inesperado, do desconhecido.

A designação *New Complexity*, formulada por Richard Toop em meados da década de 80 para se referir aos compositores da chamada “escola britânica” (Brian Ferneyhough, James Dillon, Chris Dench, Michael Finnissy e Richard Barrett<sup>1</sup>), pode ser considerada apenas como um rótulo de “conveniência jornalística” em contraposição explícita ao *New Simplicity* e ao *New Romanticism* (Toop, 1993:54). Erik Ulman critica esse tipo de designação enfatizando que ao reduzir um grupo de compositores num só conceito obscureceria as distinções essenciais entre eles (Ulman, 1994:202-203). Pois, se considerarmos certas características da música destes compositores como o modelo de uma música complexa, como chamaríamos então a música de um Feldman, Cage, Bussoti, Kagel, entre tantos outros, sendo que também apresentam características análogas? Não seria errôneo então utilizar tal rótulo para classificar só as músicas de um ou outro compositor específico?

Parece haver um mal entendido nessas discussões. O fato de considerar um grupo de compositores pertencentes a uma certa escola estilística sob o rótulo “*New Complexity*”, ou “*New Simplicity*”, não determina necessariamente que uma música seja

---

<sup>1</sup> cf.: Toop, Richard (1988). “Four Facets of the New Complexity”, In: Contact, no. 32.

complexa — ao contrário de uma música simples —, e vice-versa. Por exemplo, numa textura densa de uma obra de Ferneyhough o resultado pode aparentar relativamente simples; e a simplicidade das nuances da música de Wolfgang Rihm pode às vezes resultar numa música complexa. Que estes rótulos, então, não sirvam de referência para a determinação de uma música simples ou complexa.

Sem querer justificar que a complexidade é sempre relativa de acordo com o contexto ou ponto de vista de cada observador, nos limitaremos ao exame da complexidade concebida pelo próprio Ferneyhough de modo a ilustrar que, para o compositor, este conceito envolve não apenas um modo de encarar a própria vida, mas um “modelo para a representação do mundo” atual (Malt, 1999:82-83). Segundo Malt (op. cit.), não se trata mais da visão determinista do universo, mas de um “sistema em evolução contínua”, mais instável, imprevisível e aberto à criação, onde interagem uma multiplicidade de forças: 1) *forças musicais* (a sintaxe do objeto em si), 2) *forças estéticas* (a psico-personalidade do Sujeito) e 3) *forças sociais* (as circunstâncias socio-político-culturais determinadas num tempo e espaço específicos).

Focalizando o pensamento composicional de Brian Ferneyhough, no que diz respeito principalmente às *forças musicais* que regem a sua obra, poderemos observar como se dá a articulação entre suas especulações teóricas e seus procedimentos composicionais, de acordo com os ideais estéticos de uma nova música complexa.

## **A concepção de ‘complexidade’ em B. Ferneyhough.**

Para Ferneyhough, o que caracteriza a complexidade não depende exclusivamente do tipo ou da quantidade de elementos que determinam certos espaços sonoros, mas de “situações de relacionamento das interconexões entre certos estados ou tendências” capazes de serem percebidas em vários níveis graduais de transmutações, encorajando uma “contraposição ativa de modelos formais hipotéticos sob a base de informações incompletas e momentâneas” (Ferneyhough, 1995b:66). É o que Ferneyhough chama de “qualidade de perspectiva”: dado um material inicial (por exemplo, um simples gesto direcional de notas ascendentes), a localização de seus componentes internos (atividade figural) serão simplesmente apresentados em várias facetas e aspectos (ora identificando, ora deformando aquele gesto), tanto no tempo e espaço quanto em “redes flexíveis de interação mútua” (id:67).

James Boros sintetiza este aspecto com o conceito de “multifacetagem”, ou seja, a “coexistência de múltiplos pontos de vista, implicando a presença de um alto grau de ambigüidade a respeito de sua “verdadeira” identidade, em termos da suscetibilidade da imposição de hierarquias fixas e delimitadas” (Boros, 1994:91). E Ferneyhough aponta como uma das principais características de uma obra complexa essa *ambigüidade* que, atuando como um articulador flexível entre as diversas possibilidades de categorias perceptivas, força o ouvinte a uma escuta constantemente ativa e auto-crítica, considerando a ausência de modelos e/ou normas interpretativas aceitas universalmente. Isso vem de encontro com a sua necessidade de ampliar os “limites da tolerância crítica em relação à ambigüidade”, exigindo uma “certa cota de energia por parte de todos que participam na transmissão do fenômeno estético” (Ferneyhough, 1992:7).

Tal ambigüidade que caracteriza a complexidade está ligada a um outro fator, aquele que se refere à natureza das condições extremas, dos “fenômenos limites que se estabelecem através da interconexão de processos do tipo predominantemente linear, expostos a turbulências muito próximas do caos” (id:6). São tipos de “perturbações geradas pelo impingimento (confluência / divergência; interseção / colisão) de tendências vetoriais relativamente simples — ‘linhas de força’ — que por sua vez estão presos sob o controle de redes mais gerais de restrições formais” (Ferneyhough, 1995b:67).

Assim, a complexidade concebida por Ferneyhough supera o problema da unidade formal na tentativa de estabelecer um elemento unificador que garanta a coerência da macroforma em relação aos seus constituintes internos. Esta unidade teria por objetivo garantir um certo equilíbrio entre um sistema fixo de referência pré-determinado e os graus de desvio permitidos pelas distribuições atuais dos detalhes constituintes da composição, permitindo a confirmação do sistema ou não. Ferneyhough está interessado justamente no inverso, ou seja: como reagiria a nossa faculdade perceptiva na tentativa de se orientar diante de situações que geram a todo instante zonas de instabilidade e incerteza em relação àquilo que determinaria ou não a forma e seus detalhes, situações onde os “modos lineares de classificação dos estímulos recebidos são suspensos em favor de saltos súbitos, rupturas, ou distorções de foco” (Ferneyhough, 1994:115).

Focalizando o tratamento localizado nos jogos de diferenciação entre cada pequeno evento e, evitando os traços de linearidade e os pontos fixos de referência, Ferneyhough faz com que sua música se torne altamente instável e imprevisível: um labirinto de conexões. A maneira de “evitar a imediaticidade do gesto”, enfatizando o “potencial energético e transformacional das subcomponentes que constituem este gesto”, assegura o desequilíbrio da percepção no sentido de propor uma escuta atirada “simultaneamente para os gestos intensivos resultantes a cada momento dos choques entre eventos e acontecimentos, para a textura que se manifesta como nuança em cada “molécula” sonora e ao mesmo tempo para a figura intensiva” (Ferraz, 1998:105).

### A concepção de ‘figura’ em B. Ferneyhough.

Ferneyhough distingue três áreas fundamentais e não excludentes de categorias perceptivas das quais podemos entender as atividades do funcionamento interno de uma estrutura musical: (1) textura, (2) gesto e (3) figura.

A *textura* pode ser caracterizada como uma forma de atividade global reconhecível por uma consistência de elementos equivalentes e correspondentes que são tomados como um todo. É possível identificar categorias de textura através de certas configurações típicas ou tendências análogas de transformações processuais (Ferneyhough, 1990:23). Por exemplo, na parte final de seu 2º quarteto de cordas, onde se configura uma heterofonia de glissandos e harmônicos [figura 1]. Enfim, trata-se perceptivamente do “substrato estocástico irreduzível da música; é a precondição mínima para que haja qualquer potencial posterior de diferenciação relevante” (ibid; e Ferraz, 1997:63-64).

figura 1: final do Quarteto de cordas n° 2

O *gesto* é um objeto musical com um delineamento global que pertence a “classes particulares de objetos em virtude de seus membros se referirem a um domínio semântico particular, um significado estabelecido convencionalmente” (ibid). Muitas vezes associa-se essa semanticidade com certos estados evocados emocionalmente, num tipo de função “expressiva”. Por exemplo, um gesto de dor e angústia: [figura 2]

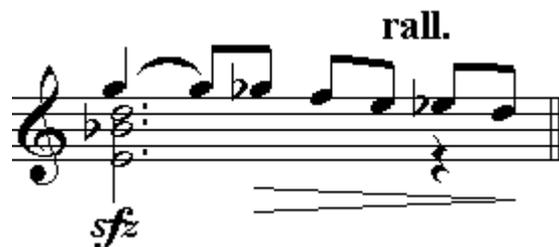


figura 2: gesto de dor e angústia

Este gesto é tratado como uma mônada expressiva através de suas características gerais (natureza harmônica e perfil cromático descendente) e funciona como uma espécie de veículo de comunicação (um vocábulo) para denotar significados emotivos. Havendo um consenso de hábitos de escuta estabelecido culturalmente e historicamente, basta utilizar-se dessas características gerais para que haja uma relação de “identidade” ou envolvimento recíproco entre a obra e o ouvinte. Mas segundo Ferneyhough, este tratamento do objeto musical recorre a gestos que já foram usados no passado, e por isso já desgastados, fora de contexto. Apoiando-se em “falsas imediatezidades”, certas tendências da música atual (como a *nova simplicidade* ou mesmo o *minimalismo* de P. Glass) apostam ainda no jogo dramático de outras épocas como garantia de serem “compreendidas”. Supõe-se que haja já um sentido inato dentro da obra, as “expressões” do compositor, e que para o ouvinte basta simplesmente se deixar levar numa escuta passiva e confortável. Assim, quanto mais um gesto “comunica” algo, menos o ouvinte é forçado a participar de uma interação ativa na construção do sentido da obra.

A postura de Ferneyhough é outra. Ele busca um ouvinte crítico e disposto a vivenciar o seu próprio tempo: o tempo das complexidades. É por isso que ele vai propor uma outra forma de tratar o gesto, não mais como uma entidade que se remeta a uma referencialidade externa a seus próprios constituintes; mas tomando estes mesmos elementos como uma potência criativa para gerar infinitamente novos gestos e novas expressões, fazendo-os vivenciarem também, cada subcomponente individual, o seu próprio tempo: “o tempo das figuras”.

Ferneyhough distingue a *figura* do gesto no que diz respeito ao potencial interno que compõe cada objeto musical; são aqueles elementos que criam os gestos e as texturas: as linhas de forças paramétricas, ou seja, certas tendências direcionais do contorno das notas, da estrutura rítmica, dos níveis dinâmicos, dos contrastes timbrísticos, das relações de simetria, irregularidade, diferenciação, etc. Se o gesto significa algo em função de “referências a hierarquias específicas de convenções simbólicas” estabelecidas arbitrariamente, a figura será o “elemento da significação musical composto inteiramente de detalhes definidos por sua disposição num determinado contexto” (Ferneyhough, 1993:11-12; e Ferraz, 1997:63).

Por exemplo, no primeiro compasso de *Lemma-Icon-Epigram* [figura 3] um conjunto de notas (uma “célula gerativa”) é posto arbitrariamente sem nenhuma preocupação formal, ou plano pré-concebido. A partir disso, esse material básico (que poderia ser qualquer outro possível) vai se transformando sistematicamente, num processo de “deformação”, partindo de seu interior para fora em “sucessões vertiginosas de perspectivas sobre um mesmo material” (cf.: Toop, 1990:55-58).

figura 3: primeiro compasso de *Lemma-icon-epigram*

Diferentemente da técnica de variação tradicional, Ferneyhough utiliza o que ele chama de “intensificação figural”: consiste num processo em que uma simples figura periódica adquire um novo perfil pela ruptura dessa periodicidade, onde cada linha paramétrica é tratada individualmente por uma série de transformações: [figura 4]

figura 4: intensificação figural

- altura: deslocamento do registro (oitavas e segundas) de certas notas;
- ritmo: acelerações e retardações momentâneas, mais inserções de pausas;
- dinâmica: contrastes súbitos de intensidade;
- articulação: jogos de modos de ataque (legattos, staccatos, martelattos).

Trata-se então de atitudes composicionais que tendem a enfatizar o significado, a atividade, o aspecto ou a energia *figural* de determinados objetos ou eventos sonoros concretos, através do emprego consciente de categorias perceptuais visando a “vida futura” dos gestos, na medida em que seus elementos paramétrico-estruturais vão se desdobrando, se recombinaando e se “solidificando” em outros gestos, no que Ferneyhough chama de “energia formal”: “energia segundo a qual os sons se temporalizam, se unem, continuando ou interrompendo-se uns aos outros” em densas confrontações de tendências e processos (linhas de força) de orientação linear que ora se

chocam, ora se fundem, se sobrepõem, etc (1992:5-6). Através desse pensamento construtivista, tendo a figura como a instância mediadora da escritura composicional — num constante jogo de derivação e transformação de acontecimentos e processos que transitam entre um e outro —, Ferneyhough configura um tipo de discurso temporal que explora cada momento particular (o presente). Tornando visível o próprio movimento de um ponto ao outro, através da sobrecarga de energia figural que se desprende na passagem entre os acontecimentos, a percepção do tempo imanente à obra permanece em tensa relação ao tempo original que ocorre.

Por isso que, à primeira vista, a sua obra se caracteriza pela alta densidade e dinamismo de informações que se apresentam num curto espaço de tempo, sendo que a velocidade com que as mudanças entre essas informações ocorrem é extremamente rápida; por isso a diversidade e variedade de materiais que sobem à superfície, ora se configurando, ora de desfigurando insistentemente numa instabilidade frenética de pontos de referência que não se deixam capturar, cujo único referencial é a própria imprevisibilidade dos fenômenos. Segundo o compositor, esse aspecto da “rapidez em demasia” dos fenômenos num espaço de tempo incomum, é uma das estratégias postas conscientemente para

“animar o ouvinte a um tipo de compreensão diferente do que seja a ‘velocidade’, posto que o ouvido perceberá idealmente essa distância temporal entre um evento e a sua reflexão posterior como um motivo para refletir a partir da contemplação da obra sob uma lupa, quase como parte integral da obra. (...) É óbvio que este processo deve ser acompanhado por um ouvinte ativo, tanto para as diferenças dinâmicas quanto para a reconstrução da matéria apresentada” (Ferneyhough, 1992:9-10).

## A concepção do ‘ritmo’ em B. Ferneyhough.

“It is important to recall that my main interest has always been in the domain of rhythm and, more especially, how rhythmic manipulation and formal organization may be seen as mutually interdependent” (Ferneyhough, apud: M. Malt, 1999:66).

Observando esta citação de Ferneyhough, como ele opera esse tratamento do ritmo em conexão mútua e interdependente em relação à organização formal? Segundo Malt (1999:104), o *tempo* e o *ritmo* são concebidos por Ferneyhough de acordo com as seguintes características:

- como um espaço discreto e finito (um espaço de durações), formalizado a partir de manipulações simbólicas através de subdivisões e multiplicações discretas das unidades de tempo (“encapsulações”);
- os compassos são utilizados enquanto segmentos temporais de diversos tamanhos, como forma de controlar a evolução da densidade dos eventos;
- esta noção de ‘densidade’ está associada a uma relação entre as subdivisões por unidades de tempo: das quantidades de impulsos discretos num dado espaço-temporal;
- os esquemas rítmicos se fundam em certas relações de proporções originadas sob um esquema fundamental por diversas operações combinatórias: permutações, interpolações, incrustações, sobreposições, filtros, etc.

Ferneyhough estabelece inter-relações entre a estrutura métrica (unidades de tempos) e ritmos iterativos (densidade de impulsos) através de relações de proporções as mais diversas possíveis a fim de operacionalizar uma série de níveis de compressão, distorção, convergência ou interferência mútua calculáveis a partir do grau em que a sensação do tempo manifesto é mantido ou subvertido pela específica taticidade dos pulsos de um espaço métrico particular (Ferneyhough, 1995a:50-51). A integração e contextualização cuidadosa entre as várias camadas de informações que se abrem a partir

destes princípios podem garantir um sentido claro de inter-referências formais e estruturais, afirma o compositor.

Por exemplo, de uma simples sobreposição de dois “ciclos de recorrência” de valores desiguais entre metro e densidade de impulsos é possível extrair uma série de conseqüências macro e micro-formais:

a) ciclo de 4 fórmulas de compasso (3/8-4/8-2/8-5/8): [figura 5]

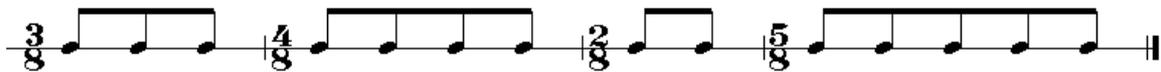


figura 5: ciclo de 4 compassos (“casulos”)

b) ciclo de 3 grupos de densidades de impulsos (2-5-3). Através desse processo de defasagem (4x3) entre essas duas instâncias pode-se obter, segundo Ferneyhough, resultados interessantes de “curvatura do espaço perceptual”: [figura 6]

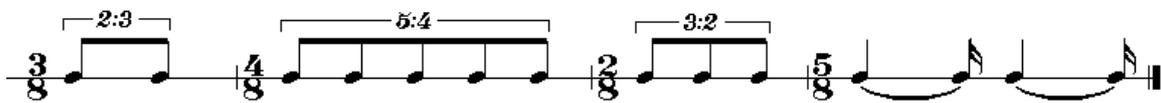


figura 6: sobreposição de 2 ciclos de recorrência desiguais

Após o reencontro dos dois ciclos (total: 12 compassos) é possível demarcar um “período”, enfatizando certas correspondências de estruturas formais: níveis de hierarquia, relações de aceleração e retardamento, simetrias, retrogradações, etc.

Pode-se ainda acrescentar um outro nível de subdivisão dos impulsos sobre o exemplo acima, utilizando o ciclo (2-4-3) para determinar o lugar das subdivisões e o ciclo (3-4-2-5) para determinar o número de subdivisões: [figura 7]



figura 7: subdivisão dos impulsos (espécie de relação quase-canônica, já que ocorre uma “imitação” das mesmas proporções numéricas [3-4-2-5] entre o metro a as subdivisões num nível mais rápido)

Essa estrutura rítmica pode servir apenas como uma “armadura temporal”, um “esqueleto de coordenação e orientação básicos” para processar novos ciclos de recorrência dos outros diversos parâmetros, como as alturas, o registro, intervalos, intensidades, tablatura instrumental, etc. Isso caracteriza a tendência do compositor à manipulação de objetos discretos, passíveis de parametrização, ou seja: uma manipulação de um *index* abstrato (uma série de números) que permita representar o espaço musical com possibilidades ilimitadas de aplicação aos mais diversos materiais musicais (linhas de força paramétrico-figurais) (cf.: Malt, 1999).

Após a formalização desse espaço rítmico, um dos vários procedimentos utilizados por Ferneyhough é uma espécie de polifonia simulada sobre uma linha melódica (técnica de escritura usada já desde Bach até Bério), gerada através da superposição de várias camadas paralelas de alturas. Imagine-se um quadro de linhas horizontais que vai sendo cruzado em zig-zag (cf.: Nicolas, 1987:59). Dando continuidade ao exemplo anterior, os próximos passos poderiam ser ilustrados da seguinte maneira:

- a) definição de 4 séries partindo da permutação entre os números<sup>2</sup> (2-3-4-5):
1. 3-4-2-5-2-4-3
  2. 4-5-3-2-3-5-4
  3. 2-3-5-4-5-3-2
  4. 5-2-4-3-4-2-5
- b) definição de 4 registros para cada série acima (textura pontilhista):
1. grave
  2. médio-grave
  3. médio-agudo
  4. agudo
- c) cada série determinará não só a entrada de cada nota, como também as próprias notas (cf.: nota 2) sobre a armadura temporal, seguindo este esquema: [figura 8]

4.)	/ / / /	5 / 2 / / / 4 /	/ 3 / /	/ 4 / 2 / /
3.)	/ 2 / /	3 / / / / 5 / /	/ 4 / /	/ 5 / / / 3
2.)	/ / / 4	/ / / / 5 / / 3	/ 2 / /	3 / / / / 5
1.)	/ / 3 /	/ / 4 / 2 / / /	/ 5 / 2	/ / / 4 / /

figura 8: superposição de 4 camadas de alturas em 4 registros diferentes

- d) o resultado final destes 4 compassos ficaria assim: [figura 9]

figura 9: resultado final (onde houver mais de uma nota ocorrendo ao mesmo tempo, sempre a mais aguda será transformada em apojetura)

É interessante observar que Ferneyhough consegue um resultado complexo através da acumulação de vários níveis de subdivisão, filtragem e sobreposição de diversos processos lineares relativamente simples. As seções 3 e 5 da peça *Superscriptio* (1981) para *piccolo* solo foram elaboradas com base em princípios semelhantes ao exemplo exposto (cf.: Toop, 1995). Mas aqui não levamos em consideração os outros parâmetros (como as articulações e as dinâmicas), o que intensificaria significativamente o nível das inter-relações (complexidade) entre as camadas paramétricas. Além disso, Ferneyhough opera com séries mais extensas de números.

Por isso, devido ao tempo despendido para realizar os cálculos e à dificuldade para manipular séries com muitos números, desde a década de 90 Ferneyhough começou

<sup>2</sup> as série ou conjuntos de números servem como referência para a determinação de diversas aplicações: fórmula de compasso, quantidade de impulsos, posição ou ordenação dentro de um espaço, etc. Em relação às notas e intervalos, eles podem estar associados de acordo com a teoria pós-tonal dos conjuntos: 0=C; 1=C# ou um semitom; 2=D ou dois semitons; 3=Eb ou três semitons; 4=E ou quatro semitons; etc (cf.: Forte, A. (1973). *The structure of atonal music*. London: Yale University Press).

a trabalhar com o auxílio do computador<sup>3</sup>, utilizando os recursos do programa *Patchwork*. Trata-se de uma espécie de super-calculadora que permite realizar uma infinidade de operações, desde a simples transposição e inversão de intervalos até algoritmos complexos de diversos modelos estocásticos. Assim, uma série de *patches* (módulos gráficos) pode ser criada com funções determinadas, de acordo com as operações desejadas pelo compositor. A série dos módulos denominados *MUZAK* (da *library Combine*, desenvolvidos conjuntamente por Ferneyhough e Malt de 1993 a 1996) calculam espécies de transposições, inversões, intercalações e também os “filtros” (*MUZAK7*), procedimento muito usado por Ferneyhough (cf.: Malt, 1999:65-72). Este processo é semelhante aos filtros utilizados na síntese de sons manipulados eletronicamente: ele deixa passar apenas os elementos determinados pelo filtro. Por exemplo, dada uma série inicial: (3-4-2-5-6-9-1-7); e uma série-filtro: (5-1-3); a nova série filtrada vai manter apenas os números contidos no filtro, sendo que aqueles que não estiverem nesse filtro deverão ser substituídos sucessivamente por um número do filtro, assim: 3-5-1-5-3-5-1-1 (cf.: Ferraz, 1998:227; e Nicolas, 1987:60).

Especificamente em relação ao tratamento do ritmo, a representação interna do *Patchwork* opera de modo análogo ao pensamento de Ferneyhough. A configuração das estruturas rítmicas é representada por uma lista de números colocados entre parênteses (“encapsulados”) indicando os diversos níveis em relação ao metro e às subdivisões dos tempos. Por exemplo, a representação da estrutura de compassos da figura 5, no exemplo anterior, seria assim: ( (3 (1 1 1)) (4 (1 1 1 1)) (2 (1 1)) (5 (1 1 1 1 1)) ). Para modificar a densidade dos impulsos, como na figura 6, basta alterar a quantidade do número 1 nos parênteses de dentro: ( (3 (1 1)) (4 (1 1 1 1 1)) (2 (1 1 1)) (5 (1 1)) ). E para subdividir esses impulsos, como na figura 7, abre-se um novo nível entre parênteses para os impulsos que serão subdivididos, assim: ( (3 (1 (1 (1 1 1)))) (4 (1 1 1 (1 (1 1 1 1)) 1)) (2 (1 (1 1 1)) 1)) (5 ((1 (1 1 1 1 1)) 1)) ).

Resumindo, o *Patchwork* não é programa de composição: ele não cria nada. Ele apenas se adequa satisfatoriamente enquanto suporte para a escritura composicional, auxiliando no preparo e manipulação de uma série ilimitada de operações e procedimentos.

Todo esse formalismo abstrato faz de Ferneyhough um herdeiro direto do serialismo da década de 50 e 60. No entanto, é um formalismo “informal”. Como vimos, seu pensamento paramétrico não parte de uma determinação hierárquica *a priori* de toda a estrutura da obra. Pelo menos, não no sentido de estabelecer desde o início a posição exata de cada elemento de acordo com um princípio unificador. Muitas vezes ele parte de uma *grade* pré-composicional, um tipo de plano geral ou mapa dos acontecimentos que servirá apenas como um guia de estratégias de restrições contínuas, como um impulso para forçar a “massa bruta de volição criativa” a se subdividir para passar (cf.: Ferneyhough, apud.: Toop, 1995:7).

Assim, se um objeto musical (a tercina no primeiro compasso da figura 9, por exemplo) for o resultado de evidências de processos já preestabelecidos, ou “mortos”, tem-se aquilo que Ferneyhough denomina como escrita *automática*. Mas a cada passo o compositor pode ir alterando, modificando e intensificando figuralmente a estrutura de acordo com o contexto local, com critérios mais espontâneos (o primeiro compasso de *Lemma-icon-epigram*, por exemplo). É o tratamento *informal* sobre o material, que ocorre no ímpeto do momento, no ato da criação. Ferneyhough caracteriza essa dinâmica que oscila constantemente de um extremo ao outro de “dialética entre o *automático* e o *informal*” (cf.: Ferneyhough, 1987 e 1999; e Ferraz, 1998:222).

<sup>3</sup> Malt denomina esta atividade por EMAO: *écriture musicale assistée par ordinateur* (escritura musical assistida por computador), ou seja: “todo o conjunto de processos que auxiliam o compositor na determinação das posições dos diversos objetos no espaço musical” (Malt, 1999: 62-63).

A complexidade de sua obra poderia estar associada muito propriamente à sua escrita automática derivada do pensamento serial. Entretanto, vimos que não são os procedimentos em si que garantem tal complexidade, e sim o modo labiríntico com que Ferneyhough os articula: por acumulação e sobreposição de diversos planos ou camadas de séries paralelas, de diversos níveis paramétricos totalmente heterogêneos uns dos outros e que posteriormente são costurados, recortados, reassociados e recombinaados de acordo com critérios formais ou informais, onde qualquer ponto dos planos, das séries, conectam-se a qualquer outros pontos de qualquer outra série, sem se remeter a um único ponto de origem. Neste sentido, a sua música transcende a complexidade do serialismo ortodoxo, inaugurando de fato, com uma música informal e plurifuncional, uma “nova complexidade”.

## Referências Bibliográficas

- Boros, James (1994). “Why Complexity? (Part Two)”. In: *Perspectives of new music*, 32 (1). Seattle, Univ. of Washington.
- Ferneyhough, Brian (1987). “Les carceri d’invenzione, dialectique de l’automatisme et de l’informel”. *Entretemps*, n° 3. Paris: J.C.Lattès.
- \_\_\_\_ (1990). “Shattering the vessels of received wisdom – conversation with James Boros”. In: *Perspectives of new music*, 28 (2). Seattle: Univ. of Washington.
- \_\_\_\_ (1992). Entrevista a Fabian Panisello. (Inédito)
- \_\_\_\_ (1993). “Il tempo della figura”. In: *Perspectives of new music*, 31 (1). Seattle: Univ. of Washington.
- \_\_\_\_ (1994). “Composing a viable (if transitory) self. Conversations with James Boros”. In: *Perspectives of new music*, 32 (1). Seattle: Univ. of Washington.
- \_\_\_\_ (1995a). “Duration e rhythm as compositional resources”. In: J. Boros e R. Toop (Org.), *Brian Ferneyhough: Collected Writings*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers. (Contemporary Music Studies, vol. 10)
- \_\_\_\_ (1995b). “Responses to a questionnaire on ‘complexity’”. In: J. Boros e R. Toop (Org.), *Brian Ferneyhough: Collected Writings*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers. (Contemporary Music Studies, vol. 10)
- \_\_\_\_ (1999). “La «musique informelle» (à partir d’une lecture d’Adorno)”. In: P. Szendy (Ed.), *Brian Ferneyhough*. Paris: L’Harmattan.
- Ferraz, Silvio (1997). “Semiótica peirceana e música: mais uma aproximação”. In: *Opus*, 4 (4). Rio de Janeiro.
- \_\_\_\_ (1998). *Música e Repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: Educ.
- Malt, Mikhaïl (1999). “Brian Ferneyhough et l’aide informatique à l’écriture”. In: P. Szendy (Ed.), *Brian Ferneyhough*. Paris: L’Harmattan.
- Nicolas, François (1987). “Éloge de la complexité”. In: *Entretemps*, n°3. Paris: J.C.Lattès.
- Toop, Richard (1990). “Brian Ferneyhough’s Lemma-Icon-Epigram”. In: *Perspectives of New Music*, 28 (2). Seattle: Univ. of Washington.
- \_\_\_\_ (1993). “On Complexity”. In: *Perspectives of new music*, 31 (1). Seattle, Univ. of Washington.
- \_\_\_\_ (1995). “On Superscriptio: an interview with Brian Ferneyhough, and an analysis”. In: *Contemporary Music Review*, 13 (1). Singapore: Harwood Academic Publishers GmbH.
- Ulman, Erik (1994). “Some Thoughts on the New Complexity”. In: *Perspectives of new music*, 32 (1). Seattle: Univ. of Washington.