

A periodicidade generalizada e o *Quarteto de cordas em sol menor opus 10* de Claude Debussy

Juliano Abramovay
PPGMUS ECA-USP - jtba@uol.com.br

Resumo: O ensaio *Por uma periodicidade generalizada* de Henri Pousseur traz reflexões sobre a radical falta de periodicidade da primeira fase da música serial, propondo uma concepção original de compreender-se a importância de elementos periódicos na música. Neste texto, Pousseur utiliza a tecnologia advinda do desenvolvimento da música eletroacústica para estabelecer comparações analíticas entre músicas de diferentes épocas e formas de ondas. O presente artigo analisa elementos do *Quarteto de cordas em sol menor, opus 10* de Claude Debussy utilizando ideias advindas do texto de Pousseur.

Palavras-chave: Claude Debussy, Quarteto de cordas em Sol menor opus 10, Henri Pousseur, Análise Musical, Direcionalidade.

Generalized periodicity and Debussy's *String quartet in G minor*

Abstract: The essay *Pour une périodicité généralisée*, written by Henri Pousseur, meditates on the radical non-periodicity of the beginning of the serial music, proposing an original approach about the way we comprehend the importance of periodic elements in music. On this essay, Pousseur uses the technology developed due to researching on electroacoustic music to establish analytical comparisons between music from different periods and forms of waves. The present article analyses elements from the *String quartet in G minor, opus 10* by Claude Debussy using ideas developed in Pousseur's text.

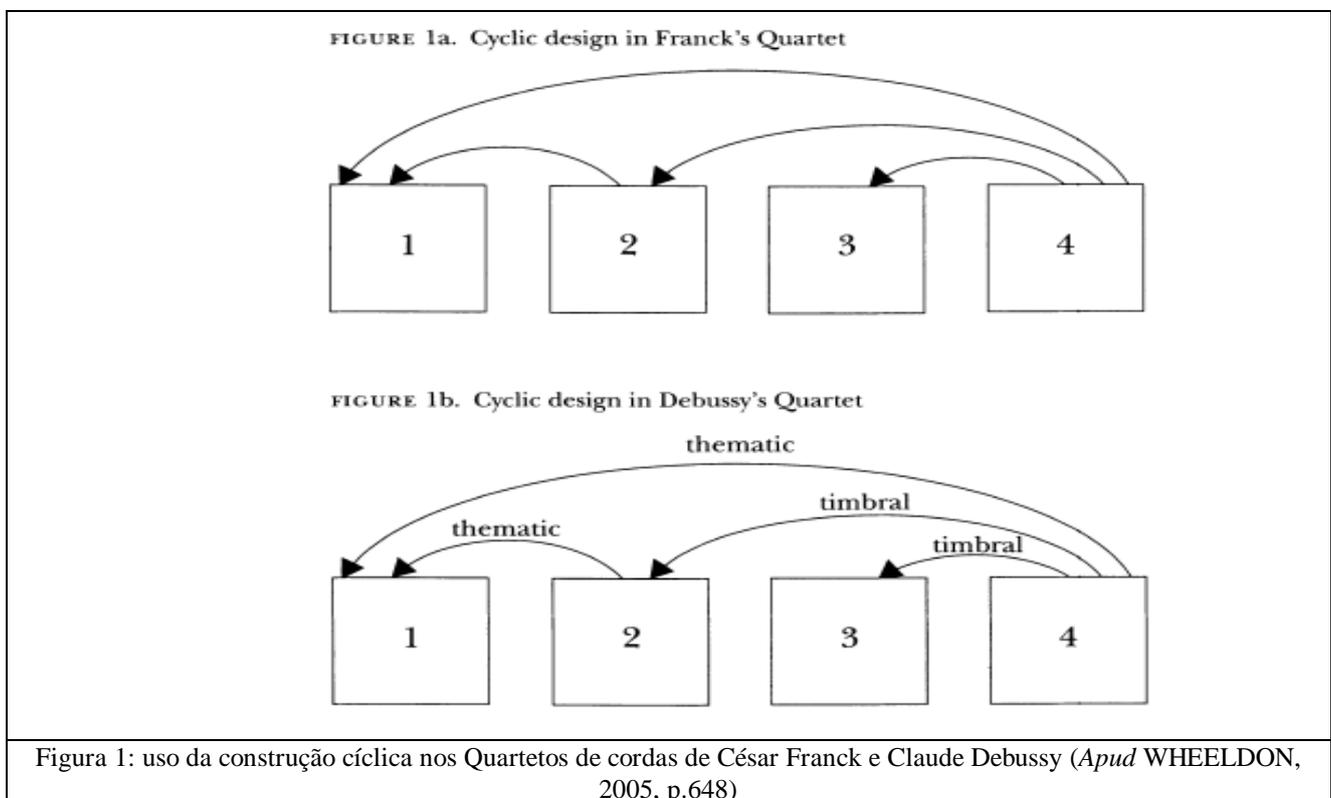
Keywords: Claude Debussy, String quartet in G minor opus 10, Henri Pousseur, Musical analysis, Directionality.

1. O *Quarteto de cordas em Sol menor* e a Forma cíclica

O *Quarteto em sol menor opus 10* de Claude Debussy representa um marco na carreira do compositor cujas características podem sugerir uma aparente contradição. Por um lado, encontramos nele um retorno de elementos consolidados na tradição musical como a escrita para quarteto de cordas, uma formação estabelecida no contexto clássico - inclusive com sinalização de opus no título, o que quase não ocorre em suas obras - e Debussy se afasta de elementos simbólicos que se encontram quase sempre presentes em obras compostas no mesmo período (o *Quarteto* é composto próximo ao *Noturno*, *Prosa Lírica* e *Trois Scènes au Crépuscule*). Ao mesmo tempo, também apresenta inovações e quebras bastante fortes com estruturas estabelecidas. Um bom exemplo desta aparente contradição entre tradição e inovação se encontra na forma como Debussy utiliza construções cíclicas em seu quarteto. Este modelo é marcado pela reapresentação de elementos originalmente em um determinado movimento em outros movimentos da peça. Tal fato não é nenhuma inovação, e a construção cíclica já havia sido empregada tanto em compositores barrocos e clássicos como Couperin e Beethoven quanto em compositores contemporâneos a

Debussy, como César Franck e Vincent d'Indy. A utilização deste modelo também se tratava, de certa forma, de uma atitude de viés político, pois a sonata cíclica era associada à escola de composição francesa, que desejava mostrar sua relevância sobre a escola germânica em um momento onde a guerra franco-prussiana ainda se encontrava fresca no imaginário francês (WHEELDON, 2005, p.668).

Em *Debussy and La Sonate Cyclique*, Marianne Wheeldon demonstra a força da influência de César Franck sobre Debussy, tanto no *Quarteto de cordas em Sol menor* quanto em outras obras deste período. Esta influência se mostra particularmente importante na forma de se empregar a construção cíclica, pois Debussy utiliza em seu *Quarteto* um modelo semelhante ao empregado no *Quarteto de cordas* de Franck, que foi estreado em 1890 na *Société Nationale* em concerto que foi assistido por Debussy (*Ibid*, pp. 646-648). A inovação de Debussy sobre esta tradição se mostra na forma como ele concebe a construção cíclica: enquanto a recorrência de Franck se dá sempre pela reapresentação de um tema, em Debussy, tal recorrência se dá também por uma semelhança de tipo timbrístico, colocando o timbre em uma posição de destaque no âmbito formal da peça.



A valorização do timbre como elemento formal não é a única inovação no uso da forma cíclica. Observando as melodias presentes nos primeiros 60 compassos da peça, podemos notar que,

em diferentes níveis, todas elas se tratam de recortes, inversões, retrogradações ou outras formas de manipulação do material melódico presente nos dois primeiros compassos da peça. A figura abaixo apresenta tais semelhanças.

The figure displays four musical staves in G minor. The first staff (Cc. 3-4) shows a melodic fragment. The second staff (Cc. 13-14) shows a retrograde of the first staff's melody, labeled 'R'. The third staff (Cc. 51-52) shows an intervallic transformation of the first staff's melody, labeled 'I+T3'. The fourth staff (Cc. 39-42) shows a melodic fragment that is an intervallic transformation of the second staff's melody, labeled 'R+T3'. Dashed lines connect the notes between the staves to illustrate these relationships.

Figura 2: semelhança entre melodia dos cc.1-2 e de outras melodias presentes início do *Quarteto*

Observamos que a melodia dos cc.3-4 destaca os dois extremos de registro dos cc.1-2, ré e si bemol e sua nota central, sol, a primeira a ser apresentada e uma das mais recorrentes. A melodia dos cc.13-14, por sua vez, se trata de uma retrogradação quase literal de trecho da primeira melodia (apenas sem a nota si bemol). O c.39-40 traz não apenas a sonoridade frígia presente no início da música, mas suas primeiras três notas podem ser associadas ao trecho de que traz o caráter frígio da melodia do início da música. E, por fim, o trecho da melodia do c.51 pode ser visto como uma recombinação dos intervalos da melodia do c.39 invertida.

É evidente que a aceitação deste tipo de processo como parte da construção cíclica da peça é algo pouco ortodoxo e seria dificilmente aceito na época. Wheeldon explica de que forma o compositor Vincent d'Indy defendia a utilização da forma cíclica em seu livro *Cours de composition musicale*:

O tema cíclico passa por variações, mais do que desenvolvimento, e [Vincent] d'Indy toma o cuidado de distinguir a variação do tema cíclico que ocorre entre movimentos e o frequentemente distinto processo de desenvolvimento orgânico que acontece dentro de um movimento (WHEELDON, 2005, pp. 663-664).

De fato, a ligação melódica entre os temas dos primeiros 60 compassos parece se aproximar mais de um desenvolvimento do que de uma variação, se formos nos atentar aos termos.

Porém, tal fato parece de menor importância tanto pela utilização pouco usual da construção cíclica por parte de Debussy - com o uso do timbre como elemento cíclico estrutural - quanto pela pouca admiração que este tinha por d'Indy, o que potencialmente diminui o impacto de tal afirmação no processo composicional de Debussy. O que nos interessa nesta concepção mais ampla de construção cíclica são as consequências que isto tem sobre a *direcionalidade* desta obra. Para isso as ideias do compositor e teórico belga Henri Pousseur fornecem importantes guias.

2. Henri Pousseur e a periodicidade generalizada

Um dos expoentes da geração de Darmstadt, ao lado de Boulez, Berio e Stockhausen, Pousseur propõe no artigo *Por uma Periodicidade Generalizada* reflexões sobre a importância da periodicidade na música, fruto de uma reflexão acerca do desenvolvimento do serialismo integral. Ele defende que ao construir séries para todos os parâmetros sonoros buscando a não repetição de um elemento antes da apresentação de todos os outros desta série, acabou-se criando uma complexidade que não era percebida pelo ouvido humano devido a uma limitação relativa à quantidade de informação que somos capazes de processar. Pousseur faz uma analogia entre a música e uma onda sonora, formada por uma sucessão de oscilações periódicas de diferentes tamanhos. Se a onda sonora possui uma quantidade demasiada de oscilações, não será possível perceber nenhum de seus picos e o resultado auditivo será uma onda estática, estacionária, um ruído branco. Na música, da mesma forma, quando se possui uma quantidade demasiada de informações ou de movimento, o resultado acaba sendo uma música estática e sem sensação de movimentação (POUSSEUR, 2009, pp.112-114).

O texto de Pousseur, que foi escrito após experimentações com a música eletroacústica, compara diferentes tipos de movimentos ondulatórios presentes na música com formas de onda observáveis em espectrogramas, como ondas senoidais, triangulares e dente de serra. Desta forma, segundo Célestin Deliège, a música eletroacústica se torna uma espécie de metonímia para a compreensão de diferentes aspectos da música, criando uma série de possibilidades composicionais e analíticas originais (DELIÈGE, 1989, p.103).

A aplicação destas ideias em uma análise musical pode ser feita de diferentes formas. Uma primeira possibilidade, bastante literal ao texto de Pousseur, é a localização de possíveis perfis melódicos que se assemelhem a formas de onda, investigando as propriedades destas melodias de caráter ondulatório. A figura abaixo demonstra tal aplicação em trecho entre os cc.13-25:

The image shows a musical score for Violino II and Violino I. The score is in G major and 4/4 time. It features three distinct wave patterns labeled A, B, and C. Pattern A is a short, repeating motif consisting of a series of eighth notes. Pattern B is a longer, repeating motif consisting of a series of eighth notes. Pattern C is a single, longer motif consisting of a series of eighth notes. The score is divided into three staves, with Violino II on the top staff and Violino I on the bottom staff. The patterns are labeled A, B, and C, and are repeated throughout the score. The score is in G major and 4/4 time.

Figura 3: linha melódica presente entre os cc.13-25

Podemos observar a presença de três tamanhos distintos de formas de ondas: o primeiro, **A**, possui duração de três semicolcheias e é repetido 38 vezes em cada linhas melódicas do trecho¹. A onda de tamanho **B**, com duração de dois compassos, se encontra quatro vezes em cada voz. E a onda de tamanho **C**, com duração de 13 compassos, é utilizada apenas uma vez em cada voz. Aqui, a semelhança entre as ondas de mesmo tamanho é evidente, pois mesmo que a forma de onda se inicie em uma região distante de outra onda do mesmo tipo (como é o caso da primeira e da quinta apresentação de **A**, por exemplo), as ondas sempre possuem o mesmo âmbito e a mesma extensão².

Em relação ao âmbito (ou amplitude, para utilizar a nomenclatura da acústica), é importante notar que ele possui em **A** e **B** uma relação importante de semelhança, pois em de **A** ele é formado por um salto de segunda diatônica e em **B** por salto de nona diatônica, intervalos de peso harmônico muito próximo (aqui estamos utilizando a definição de Pousseur para peso harmônico, descrita em *Apotheose de Rameau – ensaio sobre a questão harmônica*, onde a localização espacial é menos relevante que a qualidade do intervalo, o que é oposto à noção de peso melódico (POUSSEUR, 2009, p.182-183)). Pode-se pensar, fazendo uma analogia com aspectos acústicos, em uma espécie de ressonância entre estas duas ondas, como se uma se tratasse da ampliação da outra. A onda **C**, por sua vez, possui âmbito de uma décima quarta, ou de uma sétima se desconsiderarmos a diferença de oitavas, que se trata de uma inversão do intervalo de segunda, âmbito das ondas **B** e **A**³.

3. A forma de onda como objeto estruturador

O objetivo do exemplo acima é destacar a semelhança entre uma estrutura musical de 13 compassos e a estrutura de o que a acústica chama de uma onda sonora complexa. Se uma onda sonora é composta pela soma de uma frequência fundamental e todos os seus harmônicos parciais, o trecho apresentado acima também é composto por um grande movimento ondulatório denominado **C** (que equivale, na analogia com a acústica proposta por Pousseur, à frequência fundamental da onda acústica) e diversos movimentos ondulatórios em tamanhos cada vez menores, no caso **B** e **A** (equivalentes aos harmônicos parciais da onda sonora) que Pousseur chama em seu texto de “módulos portadores”. Porém, neste exemplo, os dois movimentos são inversamente proporcionais; na física acústica, quanto menor o comprimento da onda sonora, maior a sua frequência e mais agudo o seu som, enquanto no movimento melódico ondulatório deste trecho, quanto menor o comprimento da onda, menor também a sua amplitude e o âmbito registral da figura.

As ideias de Pousseur possuem também um caráter mais amplo que a simples busca por linhas melódicas que se assemelhem a formas de onda. Para ele, a periodicidade está sempre vinculada à questão da *direcionalidade*, afinal, uma onda sonora é essencialmente uma alternância entre movimentos direcionais. No exemplo acima, a onda **C** é quem traz a direcionalidade do trecho, pois Debussy parte de um registro médio, vai ao registro agudo e retorna ao médio. Mas é preciso atentar-se ao fato de que se repetirmos por demasiado um determinado gesto ondulatório, perde-se a sensação de movimento e direcionalidade, retornando à estaticidade. Ou seja, uma figura direcional, ao ser repetida à exaustão, torna-se estática em um plano superior. A música minimalista, por exemplo, utiliza-se deste fato, fazendo uso da repetição ao extremo com o objetivo de, a partir das figuras estáticas resultantes da repetição, estabelecer uma nova forma de escuta e sensação de temporalidade. Assim, Pousseur defende que é a alternância entre o periódico e o não periódico – ou a alternância entre diferentes tipos de periodicidade – que acaba por proporcionar um movimento direcional em um plano superior à música.

Aqui retornamos à questão da importância da forma cíclica no *Quarteto* de Debussy. Em sua concepção tradicional, tal como foi sugerida por Vincent d'Indy, ela traz rerepresentações do material musical em diferentes movimentos da peça, produzindo uma alternância entre elementos novos e elementos já apresentados. Tal alternância em larga escala é observável levando-se em conta os quatro movimentos do *Quarteto*, como mostra a figura 1. Porém, podemos encontrar o mesmo movimento em um plano muito menor se levarmos em conta a segunda concepção de forma cíclica, exemplificada na figura 2. Em uma primeira escuta, podemos não perceber uma relação direta entre as diferentes melodias dos compassos 1-60. Porém, em um nível bastante profundo, estas melodias estão constantemente apresentando um retorno às propriedades intervalares estruturais presentes nos

dois primeiros compassos da peça. Isso evidencia uma periodicidade na alternância entre momentos melódicos com a apresentação de tais propriedades e momentos de transição onde não encontramos uma melodia que remeta diretamente às propriedades estruturais dos primeiros dois compassos. Novamente, é possível identificar o mesmo tipo de periodicidade presente em diferentes níveis estruturais: tanto uma reapresentação direta de materiais temáticos e timbrísticos, presente em larga escala (figura 1), quanto uma utilização de propriedades intervalares dos dois primeiros compassos, presente em pequena escala (figura 2). Assim, outra “forma de onda” composta por ondas menores se evidencia. Porém, se trata de uma forma de onda mais abstrata do que a apresentada na figura 3, pois é formada pela alternância entre a repetição ou não de materiais melódicos e propriedades intervalares.

Pode-se ainda pensar em uma terceira forma de conceber relações entre propriedades acústicas e a estrutura do *Quarteto de cordas sol menor* de Debussy; ao longo deste texto, procurou-se demonstrar como uma parte significativa do material apresentado nos primeiros 60 compassos da peça é derivada diretamente dos dois primeiros compassos. Isso faz com que estes dois compassos sejam carregados de uma potencialidade muito grande, afinal, neles encontramos praticamente todo o material melódico presente nos primeiros 60 compassos. Se refletirmos sobre a afirmação de Pousseur de que um movimento direcional, ao ser repetido, acaba por se tornar estático, podemos chegar à conclusão de que, se a questão da reapresentação do material melódico fosse o único aspecto a ser levado em conta nesta música, ela acabaria se tornando estática devido à grande repetição de tal periodicidade. Evidentemente este não é o caso, e diversas outras direcionalidades podem ser identificadas na peça (por exemplo, a presente na figura 3). Porém, apenas sob este aspecto, encontramos então dois compassos carregados de grande potencialidade seguidos por um longo trecho de repetição deste material, até chegarmos à estaticidade – ainda que apenas conceitual – mencionada acima. Um gráfico demonstrando tal redução de energia formaria uma figura próxima à observada pelo ataque e ressonância, por exemplo, de um piano, onde após uma grande liberação de energia, encontramos uma progressiva diminuição de energia, chegando finalmente a um silêncio, que aqui se relaciona com a estaticidade.

4. Observações finais

Tanto no presente artigo quanto no texto de Henri Pousseur, as comparações e analogias realizadas entre propriedades acústicas e diferentes aspectos musicais surgem como ideias analíticas e composicionais, e é preciso atentar-se para os perigos de uma busca por um paralelo exato, pois tal

fato pode não ter grandes consequências estruturais ou auditivas. Pousseur deixa isto claro quando diz que a busca por um perfil melódico que se assemelhe a um tipo específico de onda tem um potencial limitado, uma vez que as semelhanças sonoras entre os dois nem sempre são existentes. Porém, uma análise que se aprofunde sobre a questão da periodicidade e direcionalidade nos parece relevante, especialmente se tratando de uma peça de Claude Debussy, compositor que marcou profundamente diversas escolas de composição do século XX. Desta forma, o objetivo deste artigo é demonstrar possibilidades analíticas baseadas no texto de Pousseur, desenvolvendo suas ideias para criar novas formas de pensar que levem em conta aspectos que o compositor e teórico julgava importantes. Espera-se assim que se abra um caminho na elucidação daquilo que é, para Deliège, o maior desafio na compreensão do texto de Pousseur:

“O problema mais difícil de resolver, uma vez aceita a forma de gestão de movimentos de ondas, é levar aos diversos níveis da forma (até o mais global), uma ordenança claramente perceptível.” (DELIÈGE, 1989, p.104)

Referências:

DELIÈGE, C. Périodicité-écriture-forme. In: *Revue Belge de Musicologie*, v.43, 1989, p.101-122.

POUSSEUR, H. Por uma periodicidade generalizada. In: *Apoteose de Rameau e outros ensaios*. p.111-170. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

_____. Apoteose de Rameau – ensaio sobre a questão harmônica. In: *Apoteose de Rameau e outros ensaios*. p.171-253. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

WHEELDON, M. Debussy and La Sonate Cyclique. In: *The Journal of Musicology*, Vol. 22, No. 4, 2005, p. 644-679.

Notas

1 A figura acima apresenta apenas uma das três vozes do gesto. Porém, isso que não altera seu perfil melódico, uma vez que as melodias caminham todas de forma paralela.

2 No caso de **C**, onde existe apenas um movimento ondulatorio, tal comparação é impossível, pois só existe uma onda. Porém, vale ressaltar aqui a proximidade registral entre início e do fim da frase, fortalecendo a uniformidade de seu caráter ondulatorio.

3 Aqui, utilizamos as notas presentes no primeiro tempo do compasso para delimitar o âmbito da onda. Ainda que exista, nas ondas **B** e **C**, uma nota mais aguda logo após esta, a força da nota destacada aqui, por se localizar no tempo forte, fica evidente auditivamente e reforça sua importância estrutural.