

GENERALIZAÇÃO DA PERIODICIDADE

UM ESTUDO SOBRE
APOSTROPHE ET SIX RÉFLEXIONS,
DE HENRI POUSSEUR

RODOLFO AUGUSTO DANIEL VAZ VALENTE

**GENERALIZAÇÃO
DA PERIODICIDADE**

Conselho Editorial Acadêmico
Responsável pela publicação desta obra

Lia Tomás
Florivaldo Menezes
Marcos Fernandes Pupo Nogueira
Nahim Marun

RODOLFO AUGUSTO DANIEL
VAZ VALENTE

GENERALIZAÇÃO
DA PERIODICIDADE
UM ESTUDO SOBRE
APOSTROPHE ET
SIX RÉFLEXIONS,
DE HENRI POUSSEUR

CULTURA
ACADÊMICA 

Editora

© 2012 Editora UNESP

Cultura Acadêmica

Praça da Sé, 108

01001-900 – São Paulo – SP

Tel.: (0xx11) 3242-7171

Fax: (0xx11) 3242-7172

www.editoraunesp.com.br

feu@editora.unesp.br

CIP– Brasil. Catalogação na fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

V249g

Valente, Rodolfo Augusto Daniel Vaz

Generalização da periodicidade : um estudo sobre *Apostrophe et six réflexions*, de Henri Pousseur / Rodolfo Augusto Daniel Vaz Valente. – São Paulo, SP : Cultura Acadêmica, 2012.

142 p. : il.

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7983-286-4

1. Pousseur, Henri, 1929-2009 – Crítica e interpretação. 2. Música – História e crítica. I. Título.

12-7627

CDD: 780.9

CDU: 78.09

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)



Asociación de Editoriales Universitarias
de América Latina y el Caribe



Associação Brasileira de
Editoras Universitárias

APÊNDICE

UMA REFLEXÃO DINÂMICA SOBRE POUSSEUR – CONVERSA ENTRE FLO MENEZES E RODOLFO VALENTE –

(realizada em 8 de junho de 2011)

FLO MENEZES (FM): *Apostrophe et six réflexions* é, na minha opinião, uma das mais notáveis peças da literatura pianística do século XX. Apesar de ser totalmente serial, ela já é impregnada de um serialismo maduro, de segunda, terceira ou quarta fase, ou seja, de um serialismo que já não é mais ortodoxo, no sentido de um aprisionamento total da escritura a partir de dados matriciais elaborados previamente. Ela tem matrizes que geram as escrituras e os detalhes, mas parte de opções poéticas que são muito claramente delimitadas a partir de uma intenção *compositiva*, a qual, esta sim, determina a constituição daquelas matrizes, e só a partir daí é que as matrizes seriais passam a determinar o andamento estrutural das coisas. E o que subjaz a toda essa organização e que se faz presente enquanto ideário propriamente poético aqui é, justamente, uma concepção *direcional* das estruturas.

O que me atrai aqui, particularmente, motivo pelo qual sempre a utilizei em salas de aula – você é disso testemunha, já que seguiu essas análises, inclusive comigo ao piano, tocando-a enquanto a analiso –, é que ela é um dos mais significativos exemplos do que podemos definir, no século XX, como uma concepção relativista do tempo. Acho que poucos foram os autores que tiveram uma per-

cepção tão aguda da importância da relatividade e da revolução impulsionada por Einstein em relação à percepção de *tempos distintos* e a vivências de um mesmo todo como uma simultaneidade de experiências temporais muito distintas. Poucos tiveram a dimensão dessa revolução e de sua importância na cabeça do compositor. Essa peça de Pousseur e muitas das peças de Stockhausen são obras paradigmáticas nesse sentido.

RODOLFO VALENTE (RV): Você se refere ao *Apostrophe* ou a alguma de suas reflexões em particular?

FM: Quanto à relatividades dos tempos das estruturas, refiro-me especificamente à terceira das *Reflexões: Sur la dynamique*. Primeiramente, porque creio que à *dinâmica* Pousseur confere uma aceitação muito mais larga do que a habitual. A única coisa que tem em comum com a noção tradicional de dinâmica é que submete todos os elementos estruturais de sua forma a um mesmo padrão de desenvolvimento, justamente a uma mesma *curva dinâmica*: há uma direcionalidade de cinco graus dinâmicos (ff, f, mf, f, ff) que atua como se se tratasse de uma única fase de uma onda *dente de serra descendente*, ou seja, uma onda direcional de uma fase única que percorre do grau mais forte ao grau mais fraco das intensidades. Todos os elementos estruturais submetem-se a esse comportamento. Mas esses mesmos elementos, na maioria das vezes, imbricam-se no tempo, de modo que, ao início da peça, quando o elemento estrutural A é entoado com uma inflexão fortíssima (ff) e logo depois ouvimos o elemento B com a mesma inflexão, achamos que se trata ainda de um mesmo elemento estrutural. Mas então o elemento A é repetido com um grau dinâmico abaixo (f) e a ele se segue não seu complemento tal como soou logo ao início da peça, mas sim um *novo* elemento, C, com sua dinâmica inicial ff. É somente quando surge esse elemento C, ao final do segundo sistema da partitura, que de fato entendemos como se dará a estruturação da peça como um todo: desvendamos que o primeiro sistema não era feito por um único elemento, uma vez que sua repetição não é inte-

gral no segundo sistema, e aí percebemos a riqueza da estratégia de Pousseur.

Contudo, o que mais há de curioso é que a noção de dinâmica não se restringe tão somente às intensidades, mas se dá também em termos de *densidade dos acordes* e de *duração dos elementos estruturais*, ou seja, por um lado, em termos de *densidade sincrônica* – densificação dos elementos enquanto acordes, agregados –, por outro, em termos de *densidade diacrônica* – extensão dos elementos estruturais no tempo. Estou convencido de que tudo isso faz parte da concepção “dinâmica” de Pousseur. E justamente em sua acepção mais simples, qual seja: nas intensidades é que a peça submete-se a uma menor variação. A manutenção em todos os seis elementos estruturais (do elemento A ao F) da mesma curva dinâmica decrescente, do mesmo comportamento dos graus de intensidade do valor dinâmico mais forte ao mais fraco, é o que impinge a toda essa terceira *Reflexão* uma notável unidade direcional, digamos, em *dente de serra*. As demais acepções da dinâmica sofrem variação de modo a, inclusive, apontar para certos paradoxos. Por exemplo, o elemento mais curto no tempo dentre todos os elementos que se imbricam mutuamente a partir do início da peça (A, B, C, D e E), o elemento C – igualável em termos de brevidade apenas ao último elemento (F), efetivamente ainda mais curto que C, por tratar-se de um único acorde precedido por uma acorde-apojatura, mas que surge apenas quando o elemento mais longo (A) desaparece – é também o elemento mais denso na *sincronia* das vozes, apresentando dois acordes de dez notas cada; ele tem essa propriedade quase varèsiana de a extensão no tempo ser relativamente curta (como ocorre com as inflexões melódicas em Varèse), mas possuir ao mesmo tempo uma grande densidade na agregação das notas. Trata-se de um pensamento quase *proto-varèsiano*: quanto mais curto o elemento na diacronia, maior a sua densidade sincrônica, como se ele estivesse achatando a relação diacrônica do tempo em sua sincronia temporal.

Já com relação ao elemento F, ele irá ocorrer, como disse, somente quando da extinção do elemento A. É quase como um retrato

genealógico de família, com a reprodução em um mesmo quadro (a peça como um todo) de gerações distintas. O elemento A seria, aqui, não propriamente um “avô de F”, porque em geral um avô vivencia a existência de um neto, mas um seu “bisavô”, pois morre para então nascer o elemento F (terceiro sistema da segunda página da partitura). Há então algo muito curioso, uma imbricação de um mesmo comportamento dinâmico – a direcionalidade em dente de serra – com elementos diferentes (seis ao todo), mas em um processo no qual cada elemento advém em seu próprio tempo: há vidas mais longas e mais curtas.

E o que é mais genial na peça, em minha opinião, é que em meio a esse mesmo comportamento dinâmico dos elementos, com intensidades decrescentes, há picos dinâmicos variados provenientes justamente da imbricação dos elementos estruturais, uma vez que a curva de morte de um elemento não é necessariamente coincidente com a curva de morte de outro. Como os elementos se interceptam continuamente, e como cada elemento perfaz seu itinerário dinâmico em tempo distinto dos demais, tem-se essencialmente uma irregularidade dinâmica em boa parte da peça.

No entanto, de um ponto de vista estatístico, a escuta se guia por uma grande massa de energia em *fortíssimo* no início da peça e por uma grande extensão de energia em *pianíssimo* em seu final, sem que essa evolução adquira um caráter absolutamente linear. Ora, se no início os elementos estão no começo de sua curva dinâmica e no fim da peça os elementos que sobram estão se extinguindo com o final de sua curva dinâmica, tem-se, conseqüentemente, uma predominância, respectivamente, de intensidades em *fortíssimo* ao início e de intensidades em *pianíssimo* ao final da peça, ao passo que no seu meio (passagem da primeira à segunda página da partitura) tem-se uma imbricação bastante equilibrada das intensidades empregadas. No primeiro sistema da primeira página temos, pois, ff , depois temos f e fff , e depois ainda, f . Sobretudo a partir do fim do último sistema da primeira página até metade do segundo sistema da segunda página, temos então um equilíbrio de emprego de todos os cinco graus dinâmicos, uma “zona intermediária”, na

qual todas as intensidades utilizadas estão mescladas a meio caminho. Ou seja, no geral se tem uma curva dinâmica estatística que reproduz, na totalidade da peça, a mesma direcionalidade do $\uparrow\uparrow$ ao $\uparrow\uparrow$ do desenvolvimento individual de cada elemento, porém sem a evidente linearidade que constitui cada fase dessa onda dente de serra tal como esta se dá individualmente, em cada elemento estrutural, se considerado individualmente. Há, assim, dois aspectos da mesma direcionalidade dente de serra: o individual, linear; e o global, não linear! Acho isso genial, porque Pousseur projeta uma mesma onda direcional em níveis distintos, no micro e no macro-tempo musicais. Podemos dizer que, no nível global, a peça parte do $\uparrow\uparrow$ do elemento A (primeiro a aparecer) e atinge paulatinamente o $\uparrow\uparrow$ do elemento F (último a se extinguir), respectivamente bisavô e neto dessa grande família unida pelo mesmo DNA dinâmico. Curiosamente, A é o elemento mais longo no tempo, e F o elemento mais curto, e a meio caminho, como eixo estrutural central, temos aquele elemento C que é também quase tão curto quanto F – só não o é porque os seus dois acordes possuem durações discriminadas e são, assim, mais longos do que os dois acordes de F, cujo primeiro agregado é apojatura ao segundo –, mas que também é, ao mesmo tempo, o mais denso: espécie de *imbricação* das potencialidades de A com F.

RV: Pode-se pensar F como um elemento de um só acorde...

FM: O elemento F também é um elemento de dois acordes, ou de um desmembrado em dois: acorde-apojatura + acorde. Já o elemento C possui dois acordes não apenas discriminados em duração, mas também separados por uma pequena pausa de colcheia, sendo que o acorde de menor duração tem sintomaticamente a duração do acorde de F, uma semínima pontuada. E ao mesmo tempo, C tem uma grande densidade, como se aglutinasse as características de F (a de consistir em dois agregados) com um adensamento do elemento A – o diacronicamente mais extenso de todos – no plano sincrónico.

RV: É curioso também o fato de que os dois acordes de C têm dez notas cada um, e, se somarmos todas as notas de F, temos aí também dez notas...

FM: Tudo isso certamente é pensado por Pousseur!

RV: Outra coisa bastante interessante dessa peça é que Pousseur não menciona nada com relação às apojeturas, e não parece que haja alguma sistematização nesse aspecto da composição...

FM: Talvez um pouco como com as apojeturas no *Klavierstück VIII* de Stockhausen, que fogem da planificação serial dos tempos dos outros grupos de notas e instituem verdadeiros “cortes verticais” do tempo diacrônico, funcionando como *momentos* autônomos que suspendem o tempo diacrônico...

RV: Por um lado, parece que elas são motivadas por uma questão de técnica pianística, se considerarmos, por exemplo, logo o primeiro acorde-apojetura com o qual irrompe na peça o elemento A: uma extensão tão vasta que acaba por se dividir em dois agregados, um sendo apojetura do outro. Mas, por outro lado, essas apojeturas ajudam a criar uma certa individualização dos elementos, acabando por assemelhar A e F justamente pela presença da apojetura, enquanto articulação diferenciada, e ao que se une o elemento estrutural E, o único, além dos dois já mencionados, que possui apojetura.

FM: Até nisso creio que Pousseur pensou! O elemento B é constituído por três acordes e não têm apojetura; o C, por dois acordes e também não tem apojetura; e em D, temos três acordes e nenhuma apojetura também. É como se tivéssemos um “A-B-A” entre os elementos B, C e D, enquanto estruturas que têm, respectivamente, três, dois e três elementos. Em B, são três “acordes” (mesmo quando se tem um intervalo de duas notas, que aqui consideramos

como um “acorde”); em C, temos dois; e em D, novamente três acordes. Temos então um *Spiegelbild* (forma espelhada), uma forma simétrica que tem eixo em C; tudo que esteja fora desse *Spiegelbild*, tanto para cá quanto para lá do eixo – ou seja, A, E e F –, possui necessariamente apojeturas.

RV: E mais um dado de equilíbrio formal: dos seis elementos, temos três com apojetura e três sem.

FM: E curiosamente os únicos elementos cujas apojeturas não saem do lugar no percurso de suas repetições são os elementos “periféricos”, A e F, já que em E há permutação que carrega a apojetura junto com o acorde Sol-Dó-Fá#.

RV: É uma apojetura dupla que na verdade se diferencia também por isso de A e de F, que têm uma apojetura no início da estrutura.

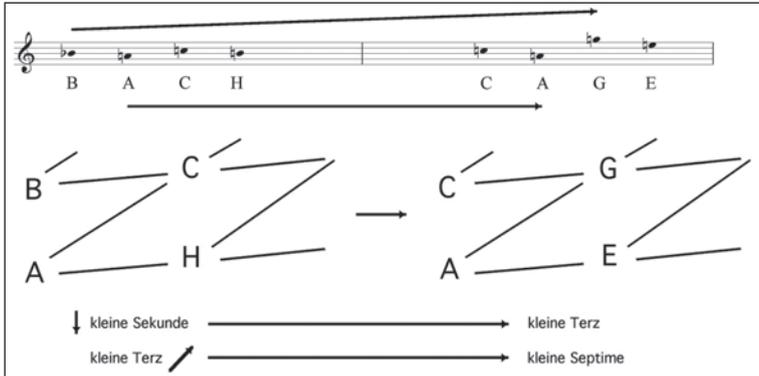
FM: Vemos que cada elemento estrutural comporta-se verdadeiramente como um *personagem rítmico*, no sentido de Messiaen analisando o Stravinsky da *Sagração*. Cada um tem sua vida própria, possui um tipo de “comportamento biológico” distinto, como se fosse uma personagem, ou, para usarmos um termo caro ao próprio Pousseur, um *caractère*. Um permuta o ritmo e não permuta os acordes; o outro permuta os acordes e não permuta o ritmo; o outro, ainda, permuta as duas coisas; um outro não permuta nada e permanece tal e qual em todas as suas repetições: o elemento C, que é o elemento mais denso e ao mesmo tempo também o mais rígido, juntamente com o F – o F pela imposição de ser um único acorde com um acorde-apojetura único; o C por não ter muito o que se variar, ainda que, mesmo assim, pudesse sofrer alguma espécie de permutação entre seus mínimos elementos (dois acordes e uma pausa de colcheia entre eles). Ou seja, o elemento mais curto e mais denso é ao mesmo tempo também o mais inflexível.

RV: É interessante também que essa *Reflexão* é, no conjunto da obra, a peça de maior densidade dentro do ciclo. Em todo o ciclo a densidade máxima é cinco notas, e aqui ele atinge uma densidade máxima de dez notas, ou seja, do dobro das demais...

FM: ... como se Pousseur potencializasse ao quadrado a densidade das peças exatamente no meio do ciclo total: *Sur la dynamique* situa-se exatamente no *meio* de toda a obra! De um ponto de vista micro e macroestrutural, *Sur la dynamique* está para a obra em sua totalidade assim como seu próprio elemento C está para os seus seis elementos estruturais, tanto em termos de *brevidade* quanto de *densidade* dos elementos. O que faz dessa obra, e em especial dessa terceira *Reflexão*, uma construção genial, pois se pode escutá-la de muitas maneiras. *Sur la dynamique* é, para mim, um exemplo de complexidade fenomenológica! É altamente complexa e elaborada, controlada serialmente, mas ao mesmo tempo funciona como um objeto de densidade extremamente interessante, e também funciona do ponto de vista do gesto musical, pois é extremamente pianística. E tem a característica principal da música de Pousseur, que é a interceptação de blocos harmônicos distintos pelo silêncio, em que há blocos com colorações harmônicas muito variadas que oscilam de um universo weberniano a outro stravinskiano, suas principais influências, ou seja, de objetos ultracromáticos a outros de coloração diatônica, por mais que esse diatonismo seja “poluído”, “sujo”, acrescido de notas.

Comparo a música de Pousseur a um desenho que ele me fez em uma cafeteria, quando, no inverno europeu de 1992, findou a defesa de minha tese de doutorado, que fiz tendo-o como meu orientador, em Liège, na Bélgica. Foi a única conversa longa que tivemos especificamente sobre minha tese...! Nesse café, lembro-me que, quando ele começou a falar de suas redes harmônicas (*réseaux harmoniques*), pegou um guardanapo, uma caneta, e começou a desenhar um pentagrama, no qual mostrou a relação que se tem entre o motivo “B-a-c-h” e o motivo “C-a-g-e”, explicando-a através de sua teoria das redes harmônicas, como se Cage (o protó-

tipo do aleatório) não fosse mais que uma distensão do motivo-Bach (protótipo de organização pré-serial), e como se sua teoria unificasse esses mundos tão opostos.



Em: Flo Menezes, “Von B-A-C-H zu C-A-G-E – Das unendliche Ende einer merkwürdigen Betreuung”, in: *MusikTexte* 121, Colônia, maio de 2009, p. 46.

As redes harmônicas seriam uma espécie de teoria das supercordas, unificando relatividade e física quântica. Como gostaria de ter guardado aquele guardanapo... Hoje, eu o emolduraria, como um quadro pintado por Poussier. Não apenas por esse genial e bem-humorado desenho das redes harmônicas, mas também pelo fato de ele tê-lo feito com uma caneta de tinta nanquim em um guardanapo poroso: foi a melhor imagem que eu poderia ter tido de sua própria música! A música de Poussier é um Webern escrito com uma caneta de tinta nanquim em um guardanapo poroso. Os pontos da cintilação weberniana, originalmente bem definidos e homogêneos, são como que dilatados pela porosidade do papel, adquirindo uma coloração heterogênea levemente borrada, multiplicada e ligeiramente expandida, adquirindo matizes stravinskianas.

E os silêncios, webernianos, são preservados. *Apostrophe* é exemplar disso. Aliás, uma das características mais notáveis de *Sur la dynamique* é precisamente a dupla função dos silêncios: ora uma pausa faz parte de um elemento estrutural e sofre as mesmas consequências estruturais a que se submetem os demais valores rítmicos, ora as

pausas assumem função delimitativa, separando os elementos estruturais que constituem a forma global. Ouvem-se os silêncios, assim, de modos distintos! E com isso aprende-se a ouvir distintamente também o que não há para se ouvir...!

Por fim, o silêncio (pausa) fazendo parte das durações do elemento estrutural, como ocorre notadamente com o elemento estrutural A, faz também com que não nos esqueçamos da extraordinária novidade *avant la lettre* no que diz respeito, aqui, à manipulação das durações: o que Pousseur realiza com as durações de A ao longo da peça é, na verdade, o primeiro exemplo histórico, creio, do que podemos chamar de *rotação rítmica*, ou seja, do emprego de uma “lista de durações” que giram ciclicamente no decorrer de suas repetições! Foi assim que chamei o processo que sistematizei em *ATLAS FOLISIPELIS* (1996-97) e que tinha sido motivado pela técnica que eu havia inventado em *Parcours de l'Entité* (1994) e que chamei de *dinamização da densidade harmônica* (DDH), a qual já apresentava a característica de fazer circular ciclicamente durações em segundos paralelamente, porém não sincronicamente à rotação dos agrupamentos melódico-harmônicos, de forma a gerar um caleidoscópio harmônico de contínuas variações sutis. Em *ATLAS FOLISIPELIS*, retomei a invenção de *Parcours de l'Entité* e apliquei as rotações também nos valores rítmicos propriamente ditos, denominando tal técnica, que revisitei posteriormente em outras obras, por *rotações rítmicas*. Mas devo tê-la concebida tendo, inconscientemente, *Sur la dynamique* na cabeça, pois algum tempo depois, revisitando essa peça de Pousseur ao piano, percebi que as rotações rítmicas tinham sido ali inauguradas, já na década de 1960, justamente pelo modo com que Pousseur trata seu elemento estrutural A!

RV: Ainda com relação à terceira *Reflexão*, é interessante notar que, se considerarmos a duração das figuras internas dos elementos estruturais, todos eles apresentam uma tendência geral à maior duração, como se também tendessem não somente ao repouso pela dinâmica, como também pela extensão das durações – levando-se

em conta que, para considerar a duração das figuras, Pousseur também considera a pausa seguinte como integrante da duração do agregado imediatamente anterior (e não simplesmente a duração do acorde em si).

FM: Ainda que no decorrer das repetições das estruturas essa tendência direcional à maior duração em cada elemento estrutural se desfaça, efetivamente esse traço revela-se como comum a todas as estruturas, da mesma forma com a curva direcional dinâmica. Mais uma vez, vemos que estamos diante de membros de uma mesma família. Uma lição inesquecível de organicidade...!