

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
PROGRAMA INSTITUCIONAL DE BOLSAS DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA –
PIBIC/CNPq-Fundação Araucária-UEM
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
ORIENTADOR: Prof. Dr. Marcus Alessi Bittencourt
Bolsista: Daniel de Melo Silva

**AS INOVAÇÕES DE ESCRITA HARMÔNICA TONAL PROPOSTAS POR CLAUDE
DEBUSSY E SUA RELAÇÃO COM OS CONCEITOS MUSICAIS DE
IMPRESSIONISMO E SIMBOLISMO.**

Maringá, 29 de agosto de 2013.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
PROGRAMA INSTITUCIONAL DE BOLSAS DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA –
PIBIC/CNPq-Fundação Araucária-UEM
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
ORIENTADOR: Prof. Dr. Marcus Alessi Bittencourt
Bolsista: Daniel de Melo Silva

AS INOVAÇÕES DE ESCRITA HARMÔNICA TONAL PROPOSTAS POR CLAUDE
DEBUSSY E SUA RELAÇÃO COM OS CONCEITOS MUSICAIS DE
IMPRESSIONISMO E SIMBOLISMO.

Relatório contendo os resultados finais do projeto de iniciação científica vinculado ao PIBIC/CNPq-Fundação Araucária-UEM.

Maringá, 29 de agosto de 2013.

RESUMO

Frequentemente associado às estéticas do Impressionismo e Simbolismo da virada do século XIX para o XX, Debussy auxiliou no resgate da importância do elemento Timbre para o imaginário musical do Ocidente, propondo harmonias inovadoras que eram contextualizadas estruturalmente mais pelo seu valor timbrístico do que pelo seu valor estrutural funcional segundo o Tonalismo Clássico herdado do século XIX. Esta pesquisa investiga a relação das técnicas de escrita harmônicas Debussynianas com as estéticas do Impressionismo e do Simbolismo, identificando um inventário de elementos técnicos inovadores da escrita harmônica tonal deste autor, tomando-se por base análises de trechos musicais de dois de seus prelúdios para piano.

Palavras-chave: Claude Debussy; Simbolismo; Impressionismo.

Lista de Figuras

Figura 1: Claude Debussy (1862 – 1918) (NADAR 1908).....	13
Figura 2 – A série “Catedral de Ruão” de Claude Monet (1840–1926), onde a catedral é representada em horários e datas distintas.....	14
Figura 3 - “Impression, soleil levant” (1872) de Claude Monet (1840–1926). Nota-se como as “manchas” se tornam nítidas á medida que é diminuído o tamanho da imagem, assim se pode enxergar o reflexo do sol, do pescador e as ondas com mais clareza.....	16
Figura 4 - Baseada no Ex.8, p. 42 de MENEZES 2002, revisada com as.....	21
simbologias de BITTENCOURT 2009.....	21
Figura 5 - Encadeamento em C.....	22
Figura 6 - Cadência de engano V – III em Am.....	22
Figura 7 - Encadeamento com o uso de uma Dominante extraordinária.....	22
Figura 8 - Inventário básico de Dominantes extraordinárias (BITTENCOURT 2009, p. 768).	23
Figura 9 - Grau de Polaridade dos Intervalos no Interior da Oitava (MENEZES 2002 p. 104)	28
Figura 10 - Trecho dos compassos 1 – 4.....	30
Figura 11 - Trecho dos compassos 5 – 7.....	31
Figura 12 - Trecho dos compassos 8 – 9.....	32
Figura 13 - Trecho dos compassos 10 -15.....	33
Figura 14 - Trecho dos compassos 16 - 17.....	33
Figura 15 - Trecho dos compassos 20 – 21.....	34
Figura 16 - Trecho dos compassos 23 – 25.....	34
Figura 17 – Resultado das alterações de Trítono.....	35
Figura 18 -Trecho dos compassos 26 – 31.....	36
Figura 19 - Trecho dos compassos 32 – 36.....	36
Figura 20 - As diferentes significações do Objeto em cada harmonização.....	37
Figura 21 – Exemplo de transformação de acordes em suas versões de Trítono.....	38
com base no compasso 8.....	38
Figura 22 – Exemplo de transformação de acordes em suas versões de Trítono.....	38
com base no compasso 23.....	38
Figura 23 - Trecho dos compassos1 – 3.....	40
Figura 24 - Trecho dos compassos 3 – 5.....	41
Figura 25 - Trecho dos compassos 7 – 10.....	42
Figura 26 – Exemplo com foco na melodia da mão direita do trecho dos compassos 11 – 13.	42
Figura 27 - Transformações cromáticas na harmonia da mão esquerda.....	43
dos compassos 11 – 13.....	43
Figura 28 - Junção mão esquerda com direita.....	43
Figura 29 - Trecho dos compassos 11- 13.....	44
Figura 30 - Trecho dos compassos14 – 16.....	45
Figura 33 - Trecho dos compassos 24 – 25.....	47
Figura 34 - Trecho dos compassos 26 – 29.....	47
Figura 35 - Trecho dos compassos 30 -33.....	48
Figura 36 - a) melodia reforçada por oitavas; b) melodia reforçada por tríades; c) melodia reforçada por tríades oitavadas.....	48
Figura 37 - a) Ré reforçado com abstrações da série harmônica;.....	49

b) Ré reforçado melodicamente por suas sensíveis superior e inferior.....	49
Figura 38 - Mesma melodia com diferentes harmonizações.....	50
Figura 39 - Arcabouço dos compassos 17 – 19.....	51
Figura 40 - Comparação entre o trecho dos compassos 1 – 6 e 26 – 30.....	52

Tabelas

Tabela 1.....	38
Tabela 2.....	52

Sumário

INTRODUÇÃO	9
1. DEBUSSY E OS MOVIMENTOS ARTÍSTICOS.....	11
1.1 DEBUSSY.....	11
1.2 IMPRESSIONISMO.....	14
1.3 SIMBOLISMO.....	17
2. HARMONIA.....	20
2.1. SIMBOLOGIA.....	20
2.2. TONALISMO EXPANDIDO.....	21
2.2.1. MEDIANTES CROMÁTICAS.....	21
2.2.2. DOMINANTES EXTRAORDINÁRIAS.....	22
2.3. TÉCNICAS DO SÉC. XX.....	23
2.3.1. ESTRUTURAS HARMÔNICAS.....	23
2.3.2. APOJATURAS HARMÔNICAS SEM RESOLUÇÃO E ESTRUTURAS BINÁRIAS E NEUTRAS.....	24
2.3.3. ESCALAS.....	25
2.3.4. NEO-MODALISMO.....	25
2.3.5. ESCALAS “EXÓTICAS” E A ESCALA DE TONS INTEIROS.....	26
2.3.6. UMA PREFERÊNCIA POR PROCEDIMENTOS HARMÔNICOS RADICAIS	26
2.3.7. AS TEORIAS DE EDMOND COSTÈRE.....	27
3. ANÁLISES.....	29
3.1 DES PAS SUR LA NEIGE.....	29
3.1.1. ANÁLISE DESCRITIVA.....	30
3.1.1.1. COMPASSOS 1 – 4.....	30
3.1.1.2. COMPASSOS 5 – 7.....	30
3.1.1.3. COMPASSOS 8 – 9.....	31
3.1.1.4. COMPASSOS 10 – 15.....	32
3.1.1.5. COMPASSOS 16 – 19.....	33
3.1.1.6. COMPASSOS 20 – 22.....	33
3.1.1.7. COMPASSOS 23 – 25.....	34
3.1.1.8. COMPASSOS 26 – 31.....	35
3.1.1.9. COMPASSOS 32 – 36.....	36
3.1.2. LISTAGEM DE ELEMENTOS INTERESSANTES:.....	37
3.1.2.1. MESMO OBJETO, DIFERENTES FUNÇÕES EM DIFERENTES HARMONIAS.....	37
3.1.2.2. A TRANSFORMAÇÃO DE ACORDES EM SUAS VERSÕES DE TRÍTONO.....	37
3.1.2.3. REGIÃO CONTRASTANTE PREFERENCIAL (R.C.P.).....	38
3.2. CANOPE.....	39
3.2.1. ANÁLISE DESCRITIVA.....	39
3.2.1.1. COMPASSOS 1 – 3.....	39
3.2.1.2. COMPASSOS 3 – 6.....	40
3.2.1.3. COMPASSOS 7 – 10.....	41
3.2.1.4. COMPASSOS 11 – 13.....	42
3.2.1.5. COMPASSOS 14 – 16.....	44
3.2.1.6. COMPASSOS 17 – 19.....	45

3.2.1.7. COMPASSOS 20 – 23.....	46
3.2.1.8. COMPASSOS 24 – 25.....	46
3.2.1.9. COMPASSOS 26 – 29.....	47
3.2.1.10. COMPASSOS 30 – 33.....	47
3.2.2. LISTAGEM DE ELEMENTOS INTERESSANTES.....	48
3.2.2.1. PARALELISMO.....	48
3.2.2.2. DIFERENCIAÇÃO “HARMÔNICO X MELÓDICO”.....	48
3.2.2.3. TONALISMO EXPANDIDO.....	49
3.2.2.4. MESMA MELODIA SUPORTADA POR HARMONIAS DIFERENTES.....	49
3.2.2.5. UTILIZAÇÃO DA SÉRIE HARMÔNICA.....	50
3.2.2.6. PULVERIZAÇÃO DE CADÊNCIA.....	50
3.2.2.7. INÍCIO E FIM.....	51
3.2.2.8. SEGMENTAÇÃO.....	52
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	54
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	57

INTRODUÇÃO

O século XX propôs uma enorme revolução técnica na Música Ocidental (ver GRIFFITHS 1987 e GROUT & PALISCA 1988). Uma figura de enorme importância neste processo de renovação da escrita musical no século XX foi o compositor francês Claude Debussy (1862-1918), cujas obras abriram caminho para as experimentações harmônicas daquele século. Debussy é frequentemente associado às estéticas do Impressionismo e Simbolismo, que floresceram na virada do século XIX para o XX nas artes plásticas com autores tais como Claude Monet (1840–1926) e Pierre-Auguste Renoir (1841–1919) e na literatura com autores como Charles Baudelaire (1821-67), Stéphane Mallarmé (1842–98), Paul Verlaine (1844–96) e Arthur Rimbaud (1854–91). Eaglefield Hull, em seu Dicionário de Músicos e Música Moderna (Dictionary of Modern Music and Musicians) de 1924, definiu o Impressionismo da seguinte maneira:

"Impressionismo: um termo que tem sido emprestado da crítica da Pintura e que foi recentemente aplicado à Música em um sentido não muito claramente definido. O principal expoente moderno do 'Impressionismo' Musical foi Debussy e o termo parece geralmente ser aplicado a uma música que pretende sugerir paisagens ou pinturas nas quais cores são mais importantes que contornos, com a linha melódica sendo nestes casos mal-definida e fragmentária enquanto figuras de acompanhamento subsidiárias são bastante desenvolvidas, frequentemente em movimento rápido, com o objetivo de produzir um efeito geral timbrístico, mais do que uma sucessão de notas claramente inteligível. Efeitos semelhantes são obtidos por harmonias vagarosas baseadas em acordes que gerações mais antigas teriam considerado como dissonâncias mas que presentemente são considerados consonâncias aceitáveis".

"Impressionism: a term which has been borrowed from the criticism of painting and recently applied in a not very clearly defined sense to

music. The chief modern exponent of musical 'impressionism' was Debussy, and the term seems generally to be applied to music intended to convey some suggestion of landscape, or of a picture in which colour is more important than outline, the melodic line in such cases being ill-defined and fragmentary, while subsidiary figures of accompaniment are much developed, often in rapid movement, the object of which is to produce a general effect of timbre rather than a clearly intelligible succession notes. Similar effects are also obtained by slow harmonies based on chords which an older generation would have regarded as discords, but which the present day regards as agreeable consonances".

(HULL apud BYRNSIDE 1980, p. 526)

De maneira geral, Debussy auxiliou no resgate da importância do elemento Timbre para o imaginário musical do Ocidente, propondo harmonias inovadoras que eram contextualizadas estruturalmente mais pelo seu valor timbrístico do que pelo seu valor estrutural funcional segundo o Tonalismo Clássico herdado do século XIX.

Esta pesquisa investiga a relação das técnicas de escrita harmônicas Debussynianas com as estéticas do Impressionismo e de Simbolismo, utilizadas para auxiliar na contextualização e justificativa das inovações técnicas composicionais de Debussy. A principal proposta deste estudo será a de identificar um inventário de elementos técnicos da escrita harmônica tonal deste autor que desviam das técnicas em uso corrente no final do século XIX, tomando-se por base análises de trechos musicais de seus dois livros de prelúdios para piano de 1910 e 1913, respectivamente.

1. DEBUSSY E OS MOVIMENTOS ARTÍSTICOS

1.1 DEBUSSY

Claude Achilles Debussy nasceu em 1862 na cidade de Saint-Germain-en-Laye, próximo à Paris. Em 1867, sua família se mudou para Paris e em 1872 ele entrou no Conservatório de Paris (TREZISE 2003). Com a indicação de Marmontel, após receber os prêmios de primeiro lugar em acompanhamento e solfejo, Debussy foi contratado em 1880 por Mme. Nadezhda von Meck, que também patrocinava e admirava Tchaikovsky, para dar lições de piano para seus filhos, ser seu parceiro em duetos e tocar trios com os outros dois músicos residentes que ela costumava trazer com ela (MYERS 1958). Em 1881, Debussy, sob o patrocínio de Mme. Von Meck, fez viagens para Rússia. Pouco é relatado sobre esse período na vida de Debussy, fora as cartas de Mme. Von Meck para Tchaikovsky, mas é inegável que o contato com a Música Russa nacionalista, especialmente a do Grupo dos Cinco com suas inovações irreverentes, influenciou consideravelmente as inclinações iconoclastas de Debussy. É possível que antes da ida para Rússia Debussy já teria inclusive algum conhecimento prévio da música russa, considerando que ele tinha acesso às partituras de compositores russos recebidas pelo Conservatório de Paris em 1874 que incluía praticamente a obra completa de Glinka, *Sadko* e *Pskovityanka* de Rimsky-Korsakov, *Oprichnik* de Tchaikovsky, obras variadas de Dargomizhsky, Cui, Serov, Liadov, entre outros, e *Boris Godunov* de Mussorgsky. A ópera *Sadko* de Rimsky-Korsakov e uma transcrição para órgão de um fragmento da ópera *Boris Godunov* de Mussorgsky foram também executadas em Paris na Amostra Universal de 1878. Houve ainda quatro concertos de música russa regidos por Nicolai Rubinstein em Paris também em 1878 e a publicação da *Revue et Gazette musicale de Paris*, no mesmo ano, de uma longa série de artigos de César Cui sobre a nova escola russa que incluía um estudo da obra *Boris Godunov* de Mussorgsky lançado em Janeiro de 1880, mesmo ano em que foram feitas palestras sobre os novos compositores russos e suas obras pelo então professor de história da música Bougart-Ducoudray (MYERS 1958).

Debussy volta para Paris em 1882 e em 1884 ganha o Prix de Rome. Seus colegas se admiravam com suas experimentações com harmonias desafiadoras (KELLY 2003) como o uso de paralelismo de quintas e oitavas, falsas relações, acordes de nona em todos os graus da escala, como descreve Maurice Emmanuel (LOCKSPEISER 1962, apud KIATVONGCHAROEN 1998 p. 15), porém houve um certo desapontamento por parte deles

pois esperavam uma reação mais escandalosa em relação à peça. Ao invés disso viram que Debussy, como ele mesmo afirma em uma entrevista ao New York Times em 1910, que ele se conformou em escrever algo que agradasse aos jurados para ganhar (KELLY 2003). Como consequência de ter ganhado o Prix de Rome, Debussy se muda em 1885 para Villa Medici, onde ele se sente artisticamente impotente. Esse afastamento de Paris, porém, o deu a oportunidade de experimentar suas ideias musicais que o tornariam original (KELLY 2003).

Debussy buscava uma liberdade na música, tanto para formas quanto para harmonias, e essa busca se estendeu além da música ocidental. Sua linguagem musical foi enriquecida pela influência dos sons orientais, dos gamelões japoneses e pelo uso de escalas modais, pentatônicas, octatônicas e de tons inteiros (DONNELLON 2003). Essas influências foram absorvidas por Debussy e integradas a sua poética, ou seja, deram ideias porém não modificaram seu estilo (MYERS 1958). Debussy também se preocupava com o rumo que a música francesa estava tomando com a influência da música de Wagner. Wagner era considerado um modelo inadequado para os compositores franceses porque ele era inimitável e não francês (KELLY 2003). Ele acreditava que as influências estrangeiras desviaram a música francesa de sua direção (KELLY 2003) e sua defesa sobre a obra de Rameau mostra sua busca da identidade francesa (DONNELLON 2003). Com a peça *Images I - Hommage à Rameau* (1905) e seu conjunto de seis Sonatas instrumentais, Debussy faz um tributo à tradição francesa, porém ele não se prende a imitar as sonoridades estilísticas do passado mas ele usa o passado para justificar suas inovações (KELLY 2003). Mesmo sentindo a necessidade de resistir à influência da música de Wagner, é evidente esta influência em suas obras. Entretanto, Debussy adotou o Wagnerismo literário de Baudelaire e dos Simbolistas, e a peça “Cinq poèmes de Baudelaire” é considerada a peça mais Wagneriana de seu repertório (KELLY 2003).

Debussy escrevia suas peças à vontade mas não de forma aleatória, pois ele escrevia lentamente e meticulosamente (TREZISE 2003). Ele, como vários outros compositores, não gostava das abordagens analíticas da música e se irritava com a discussão unificada da música. Em muitas ocasiões, demonstrou seu desgosto pelas formas acadêmicas e as fórmulas harmônicas (POTTER 2003). Debussy atuou também como crítico musical, sob o pseudônimo de Monsieur Croche (DEBUSSY 1921), e os seguintes assuntos eram comuns em seus artigos: a preocupação sobre o tamanho da influência de Wagner na música contemporânea francesa, a crença na liberdade da música e sua unidade com a natureza, a

crença da necessidade da desinstitucionalização da música e a convicção de que isso pode ser alcançado pela clareza e simplicidade encontrada na música de Rameau e Mozart (DONNELLON 2003).

Debussy morreu em Março de 1918 devido a um câncer de recto. Entre suas obras se destacam *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894), *Suite bergamasque* (1890-1905), *Estampes* (1903), *La mer* (1903-1905), *Images 1* (1905), *Images 2* (1907) *Children's Corner* (1906–1908), *Préludes, Livro 1* (1909–1910), *Préludes, Livro 2* (1912–1913), *Jeux* (1912-1913) e *Études* (1915).



Figura 1: Claude Debussy (1862 – 1918) (NADAR 1908).

1.2 IMPRESSIONISMO

Em 1874, um grupo de pintores, liderados por Claude Monet (1840–1926), organiza uma exposição no estúdio de um fotógrafo. Nesta exposição se encontrava o quadro “Impressão: nascer do sol”, que se tornou alvo de um dos críticos que, achando esse título ridículo, decidiu então chamar esse grupo de “impressionistas”, pois quis dizer que para eles apenas a impressão bastava para chamarem seus quadros de pintura. Como nos casos do “barroco” e do “gótico”, o rótulo “impressionista” foi aceito, inclusive pelo próprio grupo (GOMBRICH 1999).

A maior preocupação dos impressionistas era de capturar o momento, pois eles defendiam que a coloração do objeto era produto da luz e que o objeto poderia estar completamente diferente de como estava em um outro momento (RIBEIRO 1968) (ver figura 2).



Figura 2 – A série “Catedral de Ruão” de Claude Monet (1840–1926), onde a catedral é representada em horários e datas distintas.

“Para mim, a paisagem não existe em seu próprio mérito, já que sua aparência muda a cada momento; mas a atmosfera ao redor a traz à vida, o ar e a luz, que variam continuamente para mim, é só a atmosfera ao redor que dá ao sujeito seu real valor “

“For me, a landscape does not exist in its own right, since its appearance changes at every moment; but the surrounding atmosphere brings it to life, the air and the light, which vary continually for me, it is only the surrounding atmosphere that gives subjects their true value.”

(MONET apud HOUSE 1986, p. 221)

O pintor tinha que fixar imediatamente o objeto por virtude da mudança de ambiente, com isso se preocupava menos em captar os detalhes e mais em capturar o efeito, o que enfurecia os críticos pois os quadros impressionistas possuíam o aspecto de inacabado (GOMBRICH 1999). O impressionismo se divergia das outras estéticas por abandonar a ideia de figurar o *permanente*, pois não pensavam que o *assunto* era inamovível mas que o mundo estava em movimento e para capturar esses momentos breves não se devia ater ao desenho exato, na cor e no tom local, mas “nas magias vertiginosas do iluminamento” (RIBEIRO 1968 p. 185).

“A representação da luz, do ar e da atmosfera, a dissolução da superfície uniformemente colorida em manchas e pinceladas de cor, a decomposição da cor local em *valeurs*, em valores de perspectiva e aspecto, o jogo de luz refletida e sombras iluminadas, os pontos sacudidos, trêmulos, e as apressadas, desconexas e abruptas pinceladas, toda a técnica improvisada com esboços rápidos e toscos, a percepção fugaz aparentemente descuidada, o objeto e a brilhante displicência da execução expressam meramente, em última análise, a sensação de uma realidade excitante,

dinâmica, em constante mutação, a qual começou com a reorientação da pintura pelo uso da perspectiva.”

(HAUSER 1950 p. 898)

O método impressionista possui uma série de restrições, como a representação do que é puramente visual e a eliminação do que não seja de natureza ótica. Há o abandono dos elementos literários como tema, anedota, entre outros, e a redução dos motivos à paisagem, natureza-morta e retrato ou o tratamento de outros assuntos como “paisagens” ou “natureza-morta” (HAUSER 1950). O resultado dessa pintura com pinceladas rápidas e com suas restrições, reduções e simplificações é descrito por Hauser (1950) da seguinte maneira: (Ver figura 3)

“Nada é mais típico de uma pintura impressionista do que o fato de ter de ser olhada de uma certa distância e descrever coisas com as omissões inevitáveis nelas quando vistas”

(HAUSER 1950)

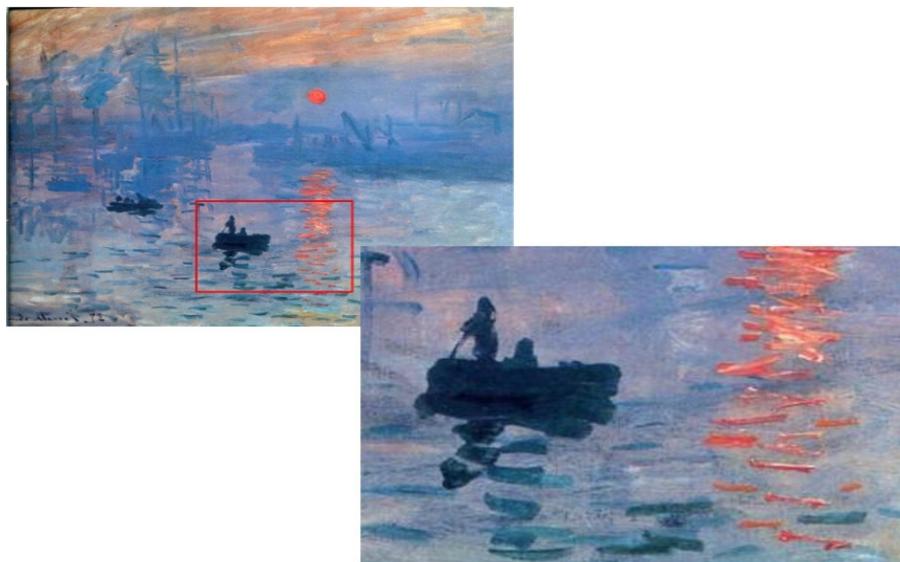


Figura 3 - “Impression, soleil levant” (1872) de Claude Monet (1840–1926). Nota-se como as “manchas” se tornam nítidas à medida que é diminuído o tamanho da imagem, assim se pode enxergar o reflexo do sol, do pescador e as ondas com mais clareza.

Para os impressionistas não havia mais assuntos escolhidos, tudo serviria de modelo (RIBEIRO 1968). Spielvogel (2011) afirma que, além de cenas da natureza, as ruas, cabarés, rios e conglomerado de pessoas, quer estejam a lazer ou a trabalho, se tornaram temas de suas pinturas.

Sumarizando o aparato técnico dos Impressionistas, Ribeiro (1968) propõe a seguinte lista:

- a) reprodução da realidade;
- b) pesquisa de luz;
- c) divisão de tons em vez de divisão de *touches*;
- d) estudo da atmosfera de ar livre;
- e) procura instantânea do detalhe;
- f) captação do passageiro em vez do permanente;
- g) cores preferidas: amarelo, laranja, vermelhão, violeta, azul e verde.

1.3 SIMBOLISMO

O Simbolismo, como escola literária, denota o período entre 1885 e 1895, mas o simbolismo francês tem sua origem na segunda metade do século XIX, como algo característico dos “quatro grandes” (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud e Mallarmé) (BALAKIAN 1967). Mesmo que os elementos associados ao simbolismo sejam heterogêneos, “existem três que permanecem constantes: a ambiguidade da comunicação indireta, a associação com a música e o espírito 'decadente' ” (BALAKIAN 1967, p. 81).

A comunicação indireta é feita com o uso de objetos concretos para expressar emoções e ideias abstratas. A evocação dos objetos é feita aos poucos ou, senão, ocorre a extração de um estado de espírito do objeto e da sugestão ao invés de descrição (CHADWICK 1971).

“Eu penso que deveria apenas existir alusões. A contemplação dos objetos, a imagem emanando dos sonhos que o objeto excita, isso é poesia. [...] Nomear um objeto é suprimir três-quartos do prazer da poesia, que é criado pelo prazer de gradualmente percebê-lo. Sugerir-lo, este é o sonho.”

“I think that there should only be allusion. The contemplation of objects, the image emanating from the dreams that the objects excite, this is poetry. [...] To name an object is to suppress three-quarters of the enjoyment of the poem, which is created by the pleasure of gradually apprehending it. To suggest it, that is the dream.”

(MALLARMÉ apud BERNIER, p. 85)

Havia uma busca da relação entre poesia e música por esta ter a qualidade de sugestão buscada pelos simbolistas por ser desprovida da precisão que as palavras têm e que eles procuravam suprimir (CHADWICK 1971).

“*De la musique avant toute chose*’, é o celebrado comando com qual a *Art Poétique* de Verlaine, escrita em 1874, inicia e encerra com uma rejeição peremptória de tudo que não possui essa vaga, sugestiva, qualidade musical como mera literatura: *’Et tout le rest est littérature*’ [...] ecoando a rejeição semelhantemente peremptória de Rimbaud, em uma carta escrita três anos antes, de toda a poesia francesa: *’Tout est prose rimée.*”

“*De la musique avant toute chose*’, is the celebrated command with which Verlaine’s *Art Poétique*, written in 1874, begins, and it ends with a peremptory dismissal of everything that does not possess this vague, suggestive, musical quality as mere literature: *’Et tout le reste est littérature*’ (*Oeuvres Complètes*, p. 207), echoing Rimbaud’s equally peremptory dismissal, in a letter written three years before, of the whole of French poetry: *’Tout est prose rimée.*”

(CHADWICK 1971, p.5)

O espírito “decadente” tem como característica a obsessão pelo *gouffre*, o abismo, sendo este a fronteira entre o visível e o invisível, a vida e a não-vida. Depois de Baudelaire, a principal preocupação poética seria o ponto “até onde alguém pode ir além dessa fronteira

aceita e retornar para escrever sobre ela” (BALAKIAN 1967, p.44).

Chadwick (1971) define o Simbolismo em duas vertentes: O Simbolismo humano “como a arte de expressar ideias e emoções não por descrevê-las diretamente, nem por defini-las através de comparações com imagens concretas, mas sugerindo o que são essas ideias e emoções com a criação delas na mente do leitor através do uso de símbolos inexplicados” (CHADWICK 1971, p.2); e o Simbolismo transcendental, que ao invés de expressar ideias e emoções usa imagens concretas como símbolos de um mundo ideal do qual o mundo real é uma representação imperfeita. Segue abaixo o poema *Spleen* de Charles Baudelaire (1821-67).

Pluviose, irrité contre la vine entière,
De son urne à grands flots verse un froid ténébreux
Aux pâles habitants du voisin cimetière
Et la mortalité sur les faubourgs brumeux.

Mon chat sur le carreau cherchant une litière
Agite sans repos son corps maigre et galeux;
L'âme d'un vieux poète erre dans la gouttière
Avec la triste voix d'un fantôme frileux.

Le bourdon se lamente et la bûche enfumée
Accompagne en fausset la pendule enrhumée,
Cependant qu'en un jeu plein de sales parfums,

Héritage fatale d'une vieille hydropique
Le beau valet de coeur et la dame de pique
Caudent sinistrement de leurs amours défunts.

(BAUDELAIRE apud CHADWICK 1967)

2. HARMONIA

2.1. SIMBOLOGIA

A harmonia funcional, na revisão proposta por Bittencourt (2009), foi escolhida para as análises por representar as funções harmônicas e não apenas o grau, como ocorre na harmonia tradicional. Como na tradição Riemmaniana, as letras T, S e D são adotadas para representar as funções de Tônica, Subdominante e Dominante, que podem ser usadas sozinhas ou combinadas com as letras “r” (substituto relativo) e “a” (substituto anti-relativo). As letras \mathbb{I} e $\mathbb{2}$ são usadas para representar as Dominantes inversas (também conhecidas como Regnantes) e as Subdominantes inversas (a Supra-Regnante) respectivamente. Além das letras, sinais são agregados às letras e números “para indicar polaridades modais ($^{\circ}$ e $^{+}$), alterações cromáticas reais ($<$ e $>$), omissão de membros estruturais da harmonia (\setminus), relação de substituto de antípoda (ψ), região ou tonalidade ($-$), origem emprestada de campo harmônico (parênteses) e inversão lógica intervalar dualista (\downarrow)” (BITTENCOURT 2009 p. 766) (Ver figura 4).

Bittencourt:	$^{\circ}\mathbb{T}_a$	$^{\circ}\mathbb{T}$	$^{\circ}\mathbb{T}_r$	$^{+}\mathbb{T}$	$^{+}\mathbb{T}_a$	$^{+}\mathbb{T}_{a+}$
Riemann:	\mathbb{T}^{\setminus}	$^{\circ}\mathbb{T}$	$^{\circ}\mathbb{T}_p$	\mathbb{T}^{+}	\mathbb{T}^{\setminus}	$\mathbb{T}^{\setminus v}$
Mäler:	$t\mathbb{G}$	t	$t\mathbb{P}$	\mathbb{T}	\mathbb{T}_g	$\mathbb{T}\mathbb{G}$
Grabner:	$^{\circ}\mathbb{T}_g$	$^{\circ}\mathbb{T}$	$^{\circ}\mathbb{T}_p$	$^{+}\mathbb{T}$	$^{+}\mathbb{T}_g$	

Figura 4 - Diferença entre as várias simbologias da harmonia funcional Riemanniana (BITTENCOURT 2009 p. 766).

Para maior clareza, neste trabalho os símbolos da harmonia funcional serão apresentados dentro de colchetes ([]). Ex: [Tr]. Os acordes serão representados por cifras (A = Lá maior, Cm = Dó menor...) e as notas por seus nomes e em alguns momentos com suas alturas em notação científica (por exemplo: Dó₂).

2.2. TONALISMO EXPANDIDO

2.2.1. MEDIANTES CROMÁTICAS

As mediantes cromáticas são as tríades satélite que possuem menos que dois sons (pitch-classes) em comum com a função referencial e que se encontram a uma distância de Terça (maior ou menor, ascendente ou descendente) em relação ao eixo (MENEZES 2002) (Ver figura 4).

The figure displays two musical staves, each representing a set of triads. The top staff is labeled 'FUNÇÃO REFERENCIAL ou EIXO' and contains nine triads with the following labels below them: °Ta, °Ta°, +Tr+, +Tr, +T, +Ta, +Ta+, °Tr, °Tr°. The bottom staff is also labeled 'FUNÇÃO REFERENCIAL ou EIXO' and contains nine triads with the following labels below them: +Tr+, +Tr, °Ta°, °Ta, °T, °Tr, °Tr°, +Ta, +Ta+.

Figura 4 - Baseada no Ex.8, p. 42 de MENEZES 2002, revisada com as simbologias de BITTENCOURT 2009.

Na Figura 4 foi apresentada uma função referencial ([T] C maior e menor) e as transformações através de empréstimos modais da 1ª órbita, 3ª órbita, 2ª órbita e 4ª órbita respectivamente (do centro para esquerda e do centro para direita) (BITTENCOURT 2013). Os empréstimos modais da 1ª órbita são diatônicos e resultam em todas as tríades do campo harmônico simples. Tomando-se um campo harmônico de modalidade maior por exemplo, a 2ª órbita também é diatônica, porém abrange as tríades do paralelo, neste caso escolhido como exemplo, menor. A 3ª e 4ª órbita são alterações nas qualidades (maior/menor) das tríades satélite, sendo que a 3ª órbita altera a qualidade das tríades da 1ª órbita (Ex: [+Tr] = Am → [+Tr+] = A) e a 4ª órbita altera a qualidade das tríades da 2ª órbita (Ex [°Tr] = Eb → [°Tr°]) (BITTENCOURT 2013). Essas transformações podem ser aplicadas na [T], [S] e [D]. Lembrando-se de que tanto no campo harmônico maior como no menor a [D] sempre será

maior, então o paralelo menor da [D] será a Dominante menorizada ([D^o]) (BITTENCOURT 2009).

2.2.2. DOMINANTES EXTRAORDINÁRIAS

Bittencourt (2009) define uma dominante extraordinária como “uma harmonia substitutiva à da dominante principal, construída e efetivamente conectada com a harmonia da tônica segundo procedimentos embasados nos esquemas de condução de vozes encontrados nas cadências mais comuns, em especial as cadências de engano tradicionais e o seis-quatro cadencial.” (BITTENCOURT 2013, p. 140). Por exemplo:

Em uma cadência completa de C, temos um encadeamento de C – F – G7 – C (Ver figura 5)

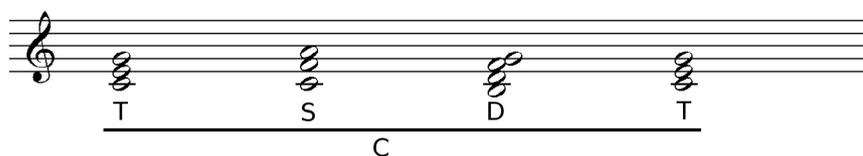


Figura 5 - Encadeamento em C.

Em Lá menor (Am) porém, uma cadência completa seria Am – Dm – E7 – Am, e uma cadência de engano seria Am – Dm – E7 – C, representada pela relação V – III. (Ver figura 6)

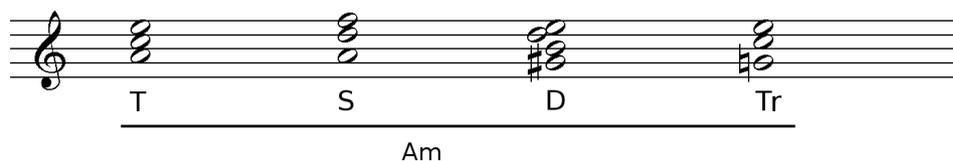


Figura 6 - Cadência de engano V – III em Am.

Como o alvo C é atingido, podemos então substituir sua [D⁷] (G7) por E7, que seria sua [Dr⁷]. (Ver figura 7)

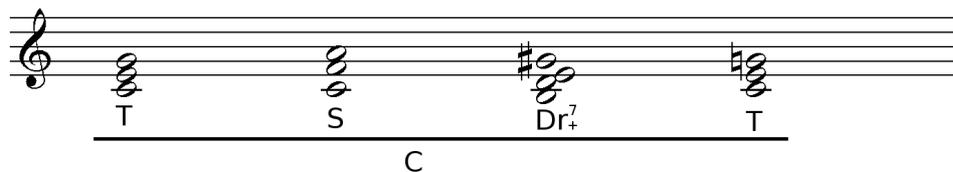


Figura 7 - Encadeamento com o uso de uma Dominante extraordinária.

Temos aqui um inventário básico de Dominantes extraordinárias proposto por Bittencourt (2009) (Ver figura 8).

embasado no:

V-vi em maior V-iii em maior V-iii em maior, como 6a aum. V-III em menor V-VI em menor V-VI em menor, como 6a aum.

$D_r^{\circ 7}$ T * $D_a^{\circ 7}$ T * $D_a^{\circ 9 \circ 5 >}$ T * D_r^+ T * D_a^+ T * $D_a^{\circ 9 \circ 5 >}$ T *

embasado no: V-I ou V-i, como 6a aum. $\text{D}^{\flat} D_4^{\flat}$ incompleto $\text{D}^{\flat} D_4^{\flat}$ incompleto como 6a aum.

* também pode encadear com a tônica paralela

$\text{D}^{\circ 9 >}$ T * $\text{D}^{\flat 7}$ T * $\text{D}^{\circ 9 >}$ T *

Figura 8 - Inventário básico de Dominantes extraordinárias (BITTENCOURT 2009, p. 768).

2.3. TÉCNICAS DO SÉC. XX.

2.3.1. ESTRUTURAS HARMÔNICAS

Piston (1941) descreve a diferença entre as harmonias paralela e não-paralela como sendo que a primeira não está associada à condução de vozes no modelo clássico e consiste de estruturas com um valor clássico de dissonância que são usados como sonoridades verticais independentes e que possuem uma liberdade de fazer movimentos paralelos (PISTON 1941). Essas estruturas paralelas chamaremos de estruturas timbrísticas.

Basicamente, os compositores seguiam dois princípios básicos de formação acordes: a série harmônica natural e o método empírico (HULL 1915). Para a formação de estruturas timbrísticas baseadas na série harmônica natural, deve-se considerar que todos os sons produzem uma série ascendente de harmônicos que se estendem infinitamente, mesmo que todos os sons não sejam audíveis (PERSICHETTI 1961). Os acordes se tornam mais consonantes à medida que suas notas estejam dispostas com distancias parecidas com a disposição da série harmônica. Também deve ser considerado que “a harmonia ressonante não

está formada pela busca de harmônicos cada vez mais altos, mas pelo uso de harmônicos de harmônicos.” (PERSICHETTI 1961 p. 21).

Outra adição muito utilizada como nota de ressonância é a sexta maior (6^aM), que era muito comum no gênero de melodia acompanhada, valsas, marchas, etc, com um significado puramente melódico (ZAMACOIS 2002) e que era utilizada como um maneirismo nacionalista na música russa (PISTON 1941).

De acordo com Zamacois (2002) os compositores aplicavam notas adicionadas e substitutivas nas estruturas harmônicas tradicionais triádicas segundo um critério livre. As notas adicionadas ganham significados harmônicos das seguintes maneiras:

- a) A intensificação do acorde com algo mais “picante”, onde as notas adicionadas não desvirtuam a função tonal do acorde e lhe dão uma cor harmônica diferente;
- b) A conservação do caráter do acorde mas retirando sua precisão “de forma que fique mais vago, menos delimitado de linhas, como envolto em uma espécie de neblina” (ZAMACOIS 2002, p.492).

2.3.2. APOJATURAS HARMÔNICAS SEM RESOLUÇÃO E ESTRUTURAS BINÁRIAS E NEUTRAS

Além das notas adicionadas, o acorde pode ainda conter notas substitutivas, definidas como “notas que substituem alguma ou algumas notas do acorde, sem resolver nas substituídas” (ZAMACOIS 2002 p.493). Hull (1915) lista quatro aplicações onde ocorrem alterações cromáticas em acordes:

- Acordes de passagem resolvendo de forma simples: resultantes de notas de passagem simples e dependentes do pulso e da acentuação para serem ouvidas como notas estruturais ou de passagem;
- Acordes de passagem resolvendo de forma livre: São tratados como acordes de passagem mas são usados como estruturas independentes (acorde de Sexta Napolitano por exemplo). São atacados de forma livre porém resolvem na forma mais natural de acordo com a formação diatônica original;
- Acordes atacados livremente: Esses acordes são atacados de forma livre e resolvidos de acordo com a condução de vozes;
- Notas ou acordes de “escape”: Acordes que não são preparados ou resolvidos na forma convencional mas que podem “evaporar”. Não são acordes em si mesmos, mas simplesmente adições à harmonia normal.

Além das tríades com notas adicionadas, substituídas ou alteradas, existem tríades com *Split members* (um acorde que possui duas qualidades de um mesmo intervalo, $C_2 - E_2 - G_2 - E_b_3$ por exemplo), o que é também chamado de Tríade Binária por Edmond Costère (RAMIRES 2001), por conter simultaneamente ambas as terças modais maior e menor. Há também o acorde de Quinta aberta, um acorde com a omissão da Terça, também chamado de estrutura tonal Neutra por Costère (RAMIRES 2001), o que já não era mais tão utilizado na música tradicional (KOSTKA 2006).

A superposição de terças também já não era mais o único meio de se formar acordes. Além de intervalos de terça, os acordes poderiam ser construídos a partir de superposições de segundas (clusters), quartas e/ou quintas e com a mistura desses intervalos. Também é possível a formação de acordes advindos da escala de tons inteiros e Poliacordes, que são a justaposição de dois ou mais acordes auditivamente distinguíveis (KOSTKA 2006).

2.3.3. ESCALAS

Ao contrário da produção musical precedente, no século XX raramente se encontra uma peça que use apenas uma escala (com a evidente exceção da escala cromática). Escalas novas e antigas, como as dos modos eclesiásticos e gregos, foram utilizadas, o que, independente de serem novas ou antigas, surpreendiam os ouvintes acostumados apenas com as sonoridades das escalas maior e menor (KOSTKA 2006).

2.3.4. NEO-MODALISMO

O uso dos modos voltaram de forma gradativa para a criação musical da mesma forma em que eles foram esquecidos com o uso das escalas mais modernas. É compreensível que os compositores se voltassem aos modos medievais por nestes encontrarem seis possibilidades diferentes de configurações intervalares ao invés de apenas duas (HULL 1915). Hull (1915) identifica três finalidades buscadas por compositores ao utilizarem o modalismo na música moderna: o uso puro e exclusivo das notas dos modos; uma melodia puramente modal mas com uma textura harmônica moderna; e a invocação de um sentimento modal remoto, seja este qual for.

2.3.5. ESCALAS “EXÓTICAS” E A ESCALA DE TONS INTEIROS

Além do uso do modalismo para escapar da “escravidão” das escalas maior/menor, as escalas “exóticas”, como as escalas da música folclórica de alguma nacionalidade, escalas orientais e escalas nativas, também fizeram parte do imaginário dos compositores do século XX (HULL 1915).

“O sistema de escalas, modos e texturas harmônicas não se baseia somente em lei naturais inalteráveis, mas é, no mínimo parcialmente, resultado de princípios estéticos que já mudaram e que ainda mudaram com desenvolvimento progressivo da humanidade”

“The system of scales, modes, and harmonic tissues does not rest solely upon unalterable natural laws, but is at least partly the result of aesthetic principles which have already changed, and will still further change with the progressive development of humanity” (HELMHOLTZ apud HULL p.24)

A escala de tons inteiros pode ser usada como uma forma de afastamento de uma tonalidade normal, em que, ao introduzi-la, nenhuma tônica é imposta e, quando oportuno, volta para normalidade (ZAMACOIS 2002). Essa escala tem seu valor real obtido quando usada como um sistema puro de alívio e para efeitos característicos e atmosferas e/ou com a absorção dos acordes de tons inteiros para sistemas mais antigos, para o enriquecimento das possibilidades harmônicas (HULL 1915).

2.3.6. UMA PREFERÊNCIA POR PROCEDIMENTOS HARMÔNICOS RADICAIS

O que segue é uma listagem de procedimentos harmônicos de efeito radical e incomum que encontraram especial preferência pelos compositores do século XX. Esta lista está baseada em um sumário de características harmônicas listadas por Kostka (2006) e suas definições:

- Relações entre mediantes cromáticas: quando possuem a mesma qualidade (maior ou menor) e suas raízes estão a uma 3^a maior ou menor de distância;
- Modulações diretas: modulações que não se utilizam de um acorde em comum entre duas tonalidades;

- Relações de trítono: movimento comum de raiz encontrado no repertório antigo em certas progressões (IV – vii° no maior, VI – ii⁶ e N6 – V no menor).
- Sequências reais: sequências nas quais um padrão é transposto de forma exata, ao contrário da sequência diatônica, que apenas utiliza as notas de uma dada escala diatônica, assim reproduzindo o padrão de forma aproximada;
- Tonalidade suspensa: referente a trechos onde a tonalidade é ambígua;
- Conduções de vozes paralelas: condução de vozes no mesmo sentido, obscurecendo as relações contrapontísticas entre vozes;
- Sucessões não-funcionais de acordes: quando acordes não “progridem” em nenhuma das formas comumente encontradas na harmonia diatônica;
- Acordes de conduções de voz: acordes que são resultantes do encontro de várias vozes que estão direcionadas para um alvo;
- Dissonâncias não-resolvidas: em muitos casos aparecem através da justaposição de ideias musicais aparentemente independentes (melodias, sequências, etc) sem nenhuma tentativa de colocar essas dissonâncias em algum contexto tradicional e muitas vezes contribuem para o sentimento de harmonia suspensa;
- Divisão igual das oitavas: o contrário da divisão tradicional assimétrica da oitava com a 5ªJ e a 4ªJ e as 2ªs maiores e menores que formam a escala maior. Exemplos de divisão igual das oitavas são os acordes diminuto (divisão da oitava em 4 partes) e aumentados (divisão da oitava em 3 partes) (KOSTKA 2006 p. 14).

2.3.7. AS TEORIAS DE EDMOND COSTÈRE

Motivado pela busca de uma teoria da música com base científica, Costère postula a Lei da Atração Universal como base dos princípios que regem as atrações virtuais do som (RAMIRES 2001):

“[...] relações recíprocas de afinidade se ligam, por um lado, entre dois sons distantes dos intervalos harmônicos de quinta e quarta e por outro lado, entre dois sons imediatos, distantes por um intervalo unitário próprio da escala adotada [...]”

(COSTÈRE apud. RAMIRES 2001)

Na figura abaixo, Menezes (2002) lista todos os intervalos polares, neutros e apolares:

Intervalos:

	1) Polares	2) Neutros	3) Apolares
	8a 5a 4a 2m 7M	3M 3m 6M 6m	2M 7m 4<
nota de referência	5 intervalos	4 intervalos	3 intervalos

Figura 9 - Grau de Polaridade dos Intervalos no Interior da Oitava (MENEZES 2002 p. 104)

Os intervalos polares são: a 8^a (segundo harmônico ou parcial, que é a reprodução exata dobrada ou subdividida de uma determinada frequência), a 5^a (terceiro harmônico, sendo a primeira nota divergente gerada pela referencial, salvo a repetição de 8^a, que “possui potencial atrativo por instituir o 'menor caminho' [...] entre sons divergentes dentre os intervalos decorrentes da ressonância natural a partir de um som fundamental” (MENEZES 2002 p.105), a 4^a (resultante da relação entre 3^o e 4^o harmônico, podendo ser entendida como uma simples inversão da quinta), e as sensíveis, que são o menor caminho melódico para a nota referencial (MENEZES 2002).

Os intervalos neutros são aqueles que auditivamente “coexistem pacificamente”, ou seja, a alteração de suas qualidades (maior/menor) não desestabiliza a tríade, sendo essas as 3^{as} maiores e menores e suas inversões, as 6^{as} maiores e menores.

Os intervalos apolares são aqueles que ocasionam uma instabilidade acústica, intervalos que brigam entre si, que se negam. Nessa classe se encontram o Trítone (Quarta aumentada ou Quinta diminuta) as 2^{as} maiores e as 7^{as} menores (MENEZES 2002).

3. ANÁLISES

Os *Préludes* (Livros I e II, 1909 – 1913) foram escolhidos para análise por serem peças que representam uma maturidade de escrita atingida por Debussy (GATTI 1921).

As peças específicas *Des pas Sur la Neige* (Préludes – Livro I, 1909–1910) e *Canope* (Préludes – Livro II, 1912–1913) foram escolhidas para análise pela característica didática, ou seja, por apresentarem de forma mais clara as técnicas usadas por Claude Debussy.

3.1 DES PAS SUR LA NEIGE

No primeiro compasso é introduzido o material que Debussy usará ao longo da peça, sempre modificando o que acontece ao seu redor mas mantendo o objeto intacto, fazendo com que tenha um significado diferente a cada nova harmonização. Esse objeto consiste das notas Ré₄, Mi₄ e Fá₄. Em relação a tríades, cada uma destas notas pode ser contextualizada com o significado de tônica, terça menor/maior ou quinta justa, apojeturas, retardos e notas de passagem. Além do uso deste objeto como o eixo principal da peça, outro atributo interessante é a escolha do que chamaremos de região contrastante preferencial (r.c.p.), uma ideia que vemos em sonatas, por exemplo, onde o primeiro tema é apresentado na tônica ([T]) e o segundo tema é apresentado na r.c.p. (normalmente na dominante [D] quando em uma tonalidade maior e na tônica relativa [Tr] quando no menor). Debussy, porém, não segue essa fórmula à risca, pois a tonalidade da peça é Ré menor, mas ao invés de termos a [Tr] (Fá maior) ou a [D] (Lá maior) como r.c.p. temos Réb maior, uma região consideravelmente distante aos moldes tradicionais, mas que se encaixa com a proposta apresentada ao longo desta peça. Outro atributo notável é a substituição de acordes por suas versões de trítone, o que cria atalhos para as regiões consideravelmente distantes. Veremos que a peça se encerra com cadências plagais (G – D, contextualizando-os como Gm – Dm). Considerando a substituição utilizada por Debussy, vemos que Dbm é a versão de trítone de Gm, e assim podemos ver que a r.c.p. possivelmente pode ser vista como a versão de trítone da subdominante (S ψ) de Ré menor. Para melhor compreensão, chamaremos os trechos analisados de “cenas” e de “momento” qualquer fração da cena (pode ser um compasso, mais compassos ou até uma fração do compasso). Chamaremos de Ato os aglomerados de cenas. Faremos isto para que não nos confundamos com os jargões utilizados em casos específicos na análise tradicional como “período”, “sentença”, entre outros, o que pode gerar mal-

entendidos.

3.1.1. ANÁLISE DESCRITIVA

3.1.1.1. COMPASSOS 1 – 4

Esses primeiros quatro compassos nos apresentam a tonalidade de ré menor sendo que, em conjunto com as notas do objeto, todas as notas da escala de ré menor eólio são apresentadas, terminando essa sessão com algo que lembra uma cadência D^o—T. (Ver figura 10).

1 *Triste et lent* (♩ = 44) *pp*

2 *p expressif et douloureux*

3

4

Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé

Figura 10 - Trecho dos compassos 1 – 4.

3.1.1.2. COMPASSOS 5 – 7

Agora é apresentada uma nova forma de se acompanhar o objeto, a mão esquerda faz um movimento descendente enquanto a direita faz um movimento ascendente. Os pontos de partida são as notas Lá e Sol (que são os diapentes, ou seja, intervalos de quinta justa superior e inferior, respectivamente) de Ré e que seguem até alcançarem o acorde de Ré menor, usando dessa vez a escala dórica, que possibilita que Debussy utilize as quintas paralelas como reforço harmônico da nota raiz e que também deixa esse trecho de certa forma “menos menor” já que no modo dórico a nota modal do 6^o grau é maior. Sendo a primeira vez que uma camada mais grave é apresentada na peça, esses acordes são abertos e promovem uma densidade maior na sonoridade em relação à cena anterior, onde tudo foi apresentado diminutamente e de forma contrapontística com notas mais agudas que o objeto. Observando mais atentamente, vemos que em realidade essas estruturas não são exatamente acordes, mas sim notas mais “gordas”, reforçadas por harmônicos. As notas da melodia da mão direita antecipam alguma nota estrutural do próximo acorde, com exceção do D^o, que prepara para uma versão alargada do objeto (Ré-Mi) uma oitava acima. No compasso 7 aparece uma linha melódica contendo as notas da [D^{o7}] de Ré^m, porém da forma que ela é apresentada não

demostra função de dominante mas sim de um encerramento de cena, mas que cria uma conexão com a próxima. (Ver figura 11)



Figura 11 - Trecho dos compassos 5 – 7.

3.1.1.3. COMPASSOS 8 – 9

Esta cena começa com um acorde de C7 indo para C#7. Isso é repetido no segundo compasso, só que ao invés de um salto descendente para a nota Dó#₂ faz-se um salto ascendente para Dó#₃ e logo no terceiro compasso o acorde de C#7 é re-soletrado para Db7. O Objeto original novamente tem suas semicolcheias iniciais tratadas como apojaturas, sendo que as notas seguintes formam as 3^{as} dos acordes. Outra característica é que existe uma linha cromática ascendente (Fá#₂-Sol₂-Sol#₂) que conduz a harmonia desse trecho. Existe uma certa estranheza com o acorde de Dó maior quando ele aparece pois ele tem uma apogiatura harmônica do Fá#₂ para o Sol₂. Nesta hora observamos que a relação entre Fá# e de Dó é de uma quarta aumentada, ou seja, um trítone, e que a relação entre Fá# e Dó# é de tônica e dominante. Pensando no procedimento usado para encontrar a versão de sexta aumentada de um acorde de dominante, nós mantemos a terça e a sétima desse acorde (que formam um trítone) e substituímos as outras notas (T e 5^a) por seus respectivos trítonos. Esse procedimento é muito utilizado no jazz onde, ao invés de se usar a progressão ii-V7-I (ex. Dm-G7-C), substituímos a dominante por sua versão de sexta aumentada, conhecida no jazz como subV (subcinco, ou subquinto), e temos agora ii-subV-I (Dm-Db7-C). Essa estrutura é conhecida na harmonia tradicional como bII (flat-two). Podemos ver que Debussy usa um procedimento semelhante para chegar ao C#7 por meio da antípoda de F#, que é o C, e também dar uma certa dica com a apogiatura. Se insistimos um pouco, vemos que, logo após a apojatura, um acorde de F#7 com a quinta reduzida é formado (enarmonizando o Sib₃ em

Lá#3), porém essa estrutura não é firmada, logo que quando o Sol2 é executado o Fá#2 soa como apojetura. Esta é a primeira vez onde a r.c.p. é apresentada na peça. (Ver figura 12).



Figura 12 - Trecho dos compassos 8 – 9.

3.1.1.4. COMPASSOS 10 – 15

Segue então essa progressão ressoletrada, e além do ressoletramento, muda a densidade pois as notas da mão esquerda aparecem em registros mais agudos que deixam a sonoridade menos áspera por essas notas possuírem menos harmônicos. A linha cromática guia agora é descendente (Si₃- A₃ – Ab₃). No compasso 11 nos deparamos com um jogo melódico interessante, onde temos na mão esquerda um Fá₃, terceiro grau de Db, e um Dó₄ na mão direita. Logo em seguida temos um Si₃ e uma dupla de colcheias no grave. A primeira colcheia é um Lá₂, que é a terça menor de Fá (temos F₃ – C₃ na estrutura anterior) e em seguida Sol₂. O Dó₄ foi para Si₃ e o Objeto apresenta o Mi₄. Neste momento, com as figuras do baixo temos as terças maior e menor do acorde de E(M/m), ou seja, dois intervalos neutros em relação à Mi. A próxima estrutura é aparentada com um Gb na segunda inversão, (sendo que o Objeto mantém o Fá₄ que é a 7 maior desse acorde), que seria a subdominante [S₅] de Ré_b, porém sonoramente não possui tal função. Ele ancora a estrutura da mão direita e trabalha uma melodia com as quatro notas restantes da escala de Ré_b maior mas que não estão suspensas pela estrutura e com a mudança da nota no tempo forte cria um novo “significado” para essa estrutura suspensa, a de subdominante relativa [Sr] (Eb_m). No compasso 14, ocorre uma alteração modal resultando em uma escala de tons inteiros. O Fá é transformado em Fá# e o Mi_b em Mi. Com a abertura do acorde da mão direita semelhante à abertura de diapentes e o motivo do baixo semelhante ao do Objeto, porém, com os intervalos de trítone entre Fá#₂ e Dó₂, cria-se um novo ambiente sonoro mais denso do que o que precedia e muito mais ambíguo por essa coleção de notas não apontar para algum outro lugar deixando a sensação de suspensão no ouvinte. Todas as notas da escala de tons inteiros são apresentadas, com exceção do Ré. Vemos essa cena se encerrar de forma semelhante ao que ocorreu na linha dos

contraltos do compasso 11 com a linha cromática descendente de Dó2 à Sib1, assim encerrando esse trecho de 15 compassos que chamaremos de Ato (Ver figura 13).



Figura 13 - Trecho dos compassos 10 -15.

3.1.1.5. COMPASSOS 16 – 19

Um novo Ato se inicia a partir do compasso 16 que pode ser considerada uma variação do que ocorreu até agora. Ela é apresentada de forma parecida com o início, mas existe uma linha ascendente na mão esquerda (Sol₃ – Láb₃ – Sib₃). Até a primeira metade do compasso 17 todas as notas da escala de Sib mixolídio são apresentadas. Cada final de compasso termina com um acorde de Bb ou Bb7 devido à nova linha do baixo que, em conjunto com o Objeto, propicia este comportamento. As notas do Objeto ganham novos significados, o Ré o Mi são consonantes com Sol, o Mi se torna uma nota de passagem e o Fá ganha significado como sexta de Láb e a quinta de Sib. Essa Cena termina com Lá4, forma semelhante ao fim da cena no compasso 4 mas com uma obsessão no motivo apresentado no compasso 3 sendo que no compasso 17 temos Dó5 indo para Láb4 (uma terça maior descendente), no 18 o Mi5 (terça maior de Dó5) indo a Dó5, que salta para Lab4 (distância de um trítone entre o Mi e o Láb) e a neutralização no compasso 19 onde temos um “resumo” dos compassos 3 e 4 (Ver figura 14).



Figura 14 - Trecho dos compassos 16 - 17

3.1.1.6. COMPASSOS 20 – 22

A cena que se inicia do compasso 20 é semelhante à cena que se inicia no compasso 5. Mais uma vez as notas “gordas” da mão esquerda, a melodia da mão direita, são apresentados

junto com o Objeto. Mas existe uma mudança sutil que muda o ambiente nesta cena. No compasso 21, com a adição de um bemol à escrita e tendo um Dób ao invés de um Dó vemos que o caminho lógico é de que a próxima nota “gorda” também seja bemolizada, com isso Réb é invocado, conquistando assim o ambiente harmônico de Db, a r.p.c. com a segunda metade do Objeto “congelada”. (Ver figura 15).

Figura 15 - Trecho dos compassos 20 – 21.

3.1.1.7. COMPASSOS 23 – 25

A passagem que inicia no compasso 23 deve ser olhada atentamente. A princípio, parece que apenas houve um caminho cromático ascendente de Réb até Mi, enquanto a melodia da mão direita mantinha as notas referentes à Réb, mas ao observar a soletração dos acordes percebemos que não se trata de um dos acordes de Ré e de Mi simplesmente (Ver figura 16).

Figura 16 - Trecho dos compassos 23 – 25.

Vejamos que a primeira tétrade (Réb) esta soletrada Db, F, Ab, Cb, seguido de “Ré” (D, Gb, C), Mib (Eb, G, Db) e “Mi” (E, Ab, D). Percebemos que após Reb o quinto grau de

cada acorde é omitido, e que tanto em Ré quanto em Mi não temos terças maiores e sim quartas diminutas. Mais uma vez percebemos a estratégia de substituição dos acordes por suas versões de sexta aumentada, ou melhor definindo, suas versões de trítono, e com a omissão das quintas isso se torna mais conveniente pois apenas uma nota é alterada. Façamos essa transformação nos seguintes acordes, incluindo suas quintas:

(D Gb A C) > (Ab Gb Eb C) = Ab7

(E, Ab, B, D) > (Bb, Ab, F, D) = Bb7

O resultado seria uma sucessão de quintas ascendentes (Réb, Láb, Mib, Síb), que faria com que a melodia da mão direita fosse mais consonante e que haveria apenas um breve conflito de maior/menor com o Sib, que seria a tonalidade que iniciou o novo Ato no compasso 16 (Ver figura 17).



Figura 17 – Resultado das alterações de Trítono

Vemos que, além da transformação, Debussy propõe nesse trecho que os acordes e suas versões de trítono podem ser vistos como sinônimos. Com a respiração no fim do compasso 25 vemos que este Ato se encerra.

3.1.1.8. COMPASSOS 26 – 31

Na cena a seguir o Ré é conquistado por uma série acordes menores descendentes, soletrados de forma que esconde essa estrutura triádica, começando em um Gm. Aproveitando o momento das tríades menores descendentes onde no início do compasso 27 temos um Fm se transformando em F°, ele aproveita essa estrutura no compasso 28, onde ele a retoma e a suspende, e assim mais uma vez a r.c.p. é conquistada. O Objeto é deixado de lado e uma versão da melodia apresentada na cena do compasso 21 ao 25 é retomada e reforçada por uma linha de *faux-bordon* no baixo reforçando a sonoridade dessa região e diluindo a memória do Objeto que fora tantas vezes apresentado, criando assim um certo estado de transe. Essa linha de *faux-bordon* segue sem cadências ate o compasso 31, onde Abm é apresentado no estado fundamental e segue para Db, uma cadência [D°] – [T], que é uma cadência com característica

modal muito utilizada nas obras de Mussorgsky (Ver Figura 18).

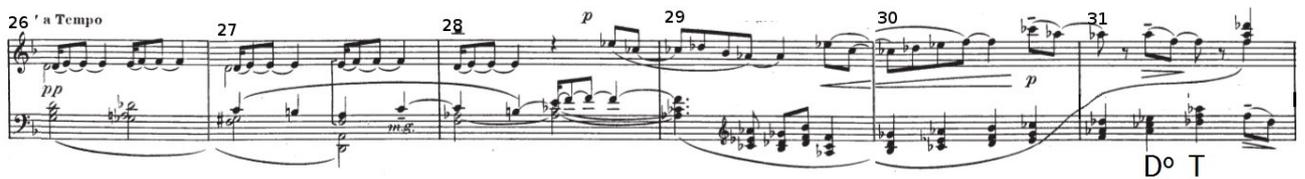


Figura 18 - Trecho dos compassos 26 – 31.

3.1.1.9. COMPASSOS 32 – 36

O término dessa peça acontece com a retomada brusca do Objeto oitavado, um “soco no estômago” ao comparar com a textura que precedia mas que harmonicamente faz sentido pois o Db escoa (no sentido de que percorrem um menor caminho) para Dm de forma natural (Db – Ab ascendem para D – A e o F é preso). Uma melodia intrusa que traz a sensível e a sexta menor da escala de Dm harmônica, que forma um arpejo de G°, estrutura que faz parte da sensível de Dm (C#°) e que nesse soletramento possui um parentesco com Gm, a regnante [C] de Dm. Após esses dois compassos de reafirmação, a estrutura Gm é conquistada por suspensão. Uma série de cadências plagais é iniciada, finalizando com um acorde de Ré menor praticamente irreconhecível pela sua disposição um tanto quanto incomum (Ver Figura 19).

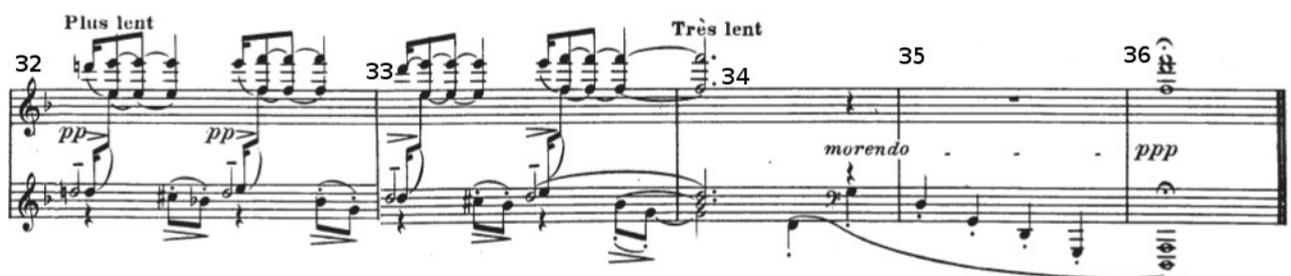


Figura 19 - Trecho dos compassos 32 – 36.

3.1.2. LISTAGEM DE ELEMENTOS INTERESSANTES:

3.1.2.1. MESMO OBJETO, DIFERENTES FUNÇÕES EM DIFERENTES HARMONIAS

comp.1-4

comp. 5-6

comp. 8-11

comp. 16-19

comp. 20-24

comp. 26-27

comp. 28 (*raiz do acorde diminuto)

Figura 20 - As diferentes significações do Objeto em cada harmonização.

3.1.2.2. A TRANSFORMAÇÃO DE ACORDES EM SUAS VERSÕES DE TRÍTONO

O exemplo do compasso 8, onde inicialmente aparece um acorde com a estrutura de uma Dominante com 5ª rebaixada, que com a alteração de um dos trítonos pode se tornar uma versão de dominante extraordinária (C7 [Da+]) de C#7 ou como a versão de subdominante de C#7 (F#7), ambas configurando semicadências (ver figura 21).

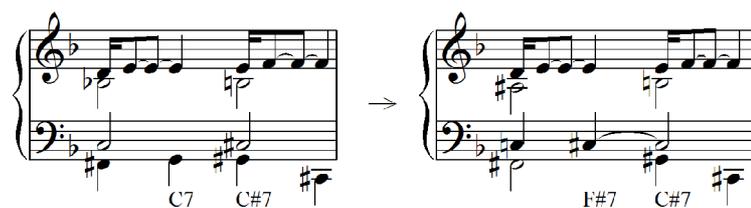


Figura 21 – Exemplo de transformação de acordes em suas versões de Tritono com base no compasso 8.

O exemplo do compasso 23, que foi descrito durante a análise, nota-se um padrão de quartas, que é apresentado como tal no fim da peça com as cadências plagais, ou seja, um ciclo de quintas ascendentes (ver figura 22).

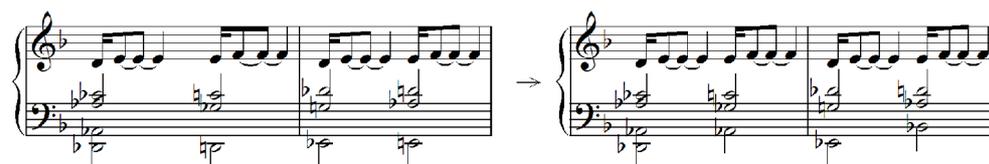


Figura 22 – Exemplo de transformação de acordes em suas versões de Tritono com base no compasso 23

3.1.2.3. REGIÃO CONTRASTANTE PREFERENCIAL (R.C.P.)

Esta tabela mostra as ocasiões onde cada região é apresentada, independente da sua modificação modal. Ex: compassos 1-4 Ré eólio, compassos 5-7 Ré dórico = ambos na região de Ré.

		Compassos					
D	1-7		16-21.0		26-27		32-36
C#/Db		8-13		21.5-25		28-31	
		Primeiro Ato	Segundo Ato		Terceiro Ato	Finale	

Tabela 1

Fora desta tabela ficaram os compassos 14 e 15, pois eles são os compassos de

comportamento mais ambíguo da peça inteira. Eles encerram o primeiro Ato com uma harmonia advinda da escala de tons inteiros, que obscurece qualquer sensação de tonalidade, encerrando com um caminho cromático de Dó a Sib o Ato, e que deixa uma dica com o Sib do que há de vir na peça.

3.2. CANOPE

Essa peça inicia com algo que em uma peça tradicional seria inconcebível, ou no mínimo evitado: uma sequência de acordes paralelos delineando uma área tonal de um Ré eólio. Depois dessa apresentação não tão convencional, um contraponto um tanto quanto incomum prepara a breve conquista da região de antípoda de Dm (Ab). Podemos ver que em realidade não se trata de uma sequência harmônica onde as conduções de vozes foram ignoradas, mas uma linha melódica reforçada com a abstração de seus harmônicos naturais, ou seja, uma sucessão de timbres. Sobre o plano mestre tonal geral da obra, o Dm pode ser considerado como uma possível tonalidade dessa peça, no entanto, ela passa por várias regiões, a cada momento apresentando uma nova ideia, em especial uma sequência clímax em um C mixolídio, até chegar no ponto onde a escala de tons inteiros é acionada, o que dá uma dica de modulação, porém a região alcançada é da antípoda (Ab) de Dm. A melodia reforçada no início é retomada, mas a antecipação da região de antípoda muda o sentido da peça, que deságua na tonalidade do clímax da peça (C) ao invés do Dm menor inicial.

3.2.1. ANÁLISE DESCRITIVA

3.2.1.1. COMPASSOS 1 – 3

Uma melodia no modo eólio de Dm é iniciada no segundo tempo do primeiro compasso, reforçada com tríades. Na estrutura que reforça Mi o quinto grau é um Si, que não pertence ao modo eólio de Dm, mas se Mi mantivesse o Sib em sua estrutura esta ganharia força de cunho harmônico, ou seja, ela requereria uma resolução por ser uma estrutura instável, assim quebrando a "mágica" tímbrica do paralelismo. Na estrutura que reforça Sol temos de volta o Sib, pois, por ser a terça menor de Sol, não desestabiliza a estrutura, além de que no campo harmônico menor a Subdominante é menor (Ver figura 23).



Figura 23 - Trecho dos compassos 1 – 3.

3.2.1.2. COMPASSOS 3 – 6

Considerando o Ré como uma nota reforçada e não como acorde, vemos a introdução da ideia simétrica dos diapentes. Vemos a primeira estrutura na mão direita como um Sol₄-Ré₅ e em seguida um Sol₄-Lá₄, a próxima estrutura um Dó₄-G₄ e um Dó₄-Ré₄. É possível pensar na proposta de que, se o diapente representa uma metade (que chamaremos por enquanto de “raio”), o “diâmetro” em realidade seria um intervalo de nona maior, que em vez de termos, como acontece na oitava justa, um intervalo de quinta seguido de um intervalo de quarta, temos dois intervalos de quinta, tendo como resultado uma “real” simetria, como acontece se sintetizarmos esse trecho como Dó-Sol-Ré-Lá. Retomando Dó₄-Ré₄ vemos o fim da apresentação modal com um procedimento harmônico a duas vezes onde Ré₄ ascende para Mib₄ e Dó₄ descende para Sib₃, o que lembra o procedimento básico da resolução da Dominante com nona na tonalidade maior, onde a terça, que é a sensível, caminha em direção à tônica e a nona descende em direção a quinta. Temos então um trecho contrastante com a tonalidade da peça, iniciando com um Eb indo para Láb, Gb e finalmente a retomada à tônica. Podemos considerar Eb como o Napolitano de Dm que toniciza Láb ([D(SSa)] [SSa]), que segue para Gb, que por sua vez é a versão ressoletrada de F# que em relação à Dm é a versão maiorizada da relativa da Dominante ([Dr+]), ou seja, uma dominante extraordinária. Mas tomando as figuras da mão esquerda, podemos ver um jogo hierárquico de diapentes onde Mib₃ tem função primária, ou seja, como tônica, e secundária, como quinta; então, no fim das contas, acontece uma versão reduzida da ideia de diâmetro sendo Mib₃ o eixo. Como temos Láb e Gb e temos o Eb tonicizando Láb podemos até pensar em um breve momento na tonalidade de Db, o que não é estranho em relação às músicas de Debussy, como pudemos identificar anteriormente no prelúdio *Des Pas Sur la Neige*. Db tem uma relação de trítone com G, com isso, podemos até considerar, com um pouco de imaginação, esse trecho como na região da versão de trítone da Subdominante de Dm. Uma outra forma de enxergar o Gb é

como uma espécie de Dominante extraordinária cuja terça Sib₃ segue em direção à nota geratriz de Dm, o seu quinto grau (Lá₃). As outras notas também resolvem por semitom (ou seja, relacionamento de sensível): Solb₄ caminha para Fá₄ e Réb₄ (que pode ser considerado como Dó#₄) segue em direção à Ré₄. Após a resolução em Dm, a melodia inicial é reintroduzida, desta vez sem o reforço harmônico das tríades, porém foram oitavadas, e sem o último Lá dentro da ligadura (Ver figura 24).

Figura 24 - Trecho dos compassos 3 – 5.

3.2.1.3. COMPASSOS 7 – 10

Os Lás (Lá₂ e Lá₃) que finalizam a melodia aparecem como semibreves, logo após, o acorde de D7 é formado com uma dinâmica menos intensa, como se fosse resultado dos Lá's. Uma melodia cromática iniciando em Dó# aparece em primeiro plano, o que causa um choque com Dó, que é a sétima menor de D. Vemos que Debussy separa o que tem função harmônica e o que tem função melódica, pois o Dó aparece na série harmônica de Ré como seu sétimo harmônico, e Dó# é uma nota que polariza para a nota Ré. Essa nova melodia aponta para a nota Ré onde temos Dó# e Mib polarizando diretamente para o Ré, e o Fá polarizando para o Mi, que é a quinta de Lá, sendo esse uma nota de passagem. Em seguida a mesma estrutura do compasso 7 é apresentada, mas a diferença é que no compasso 10 as notas das melodias polarizam todas as notas pertencentes à tríade de D (Ver figura 25).



Figura 25 - Trecho dos compassos 7 – 10.

3.2.1.4. COMPASSOS 11 – 13

Partindo da nota Lá (Lá₄ e Lá₅) oitavada do compasso 10, vemos que, comparando com Lá₄, temos os seus diapentes inferior e superior (Ré₅ e Mi₆). Logo em seguida surge uma melodia que tem uma “distância” de um trítono, começando em Lá, que se torna um pivô entre Ré e Mi, ascende para Sib e segue um caminho descendente terminando em Mib que tem como alvo polar o Ré do próximo compasso. No compasso 12, a linha melódica é ascendente e ela tem a função de retomar a melodia apresentada no compasso 11 (Ver figura 26).



Figura 26 – Exemplo com foco na melodia da mão direita do trecho dos compassos 11 – 13.

O interessante nessa passagem é a re-harmonização dessa figura melódica fazendo com que ela exista em dois ambientes sonoros diferentes. A primeira estrutura apresentada é Gm, que é característico do Dm por ser a subdominante menor (ter o Sib, que pertence à escala de Dm, como terça) e com a sexta maior. Nesse compasso, o Mi₅ é “sustentado” pelo pivô Lá₄, que foi a nota anterior a ele e a primeira nota desta nova melodia, porém ele é dissonante com o Sib₃, que é a terça de Gm. Essa dissonância é neutralizada no próximo compasso onde o acorde se torna maior e essa terça maior (Si₃) é dobrada no agudo (Si₄), que forma uma quarta justa com Mi₅. Temos agora a subdominante maior com sexta de D que, em sua estrutura, possui os intervalos de quarta justa e quinta justa. Vemos que essas duas linhas

melódicas percorrem o caminho de Lá₄ – Ré₄ – Lá₄, mas que também tem o Sol₄ em evidência. A próxima estrutura é Mib7 mas antes de prosseguir vejamos as transformações que ocorreram nesse espaço de três compassos (para facilitar a visualização dessas mudanças os acordes serão organizados em pilhas de terças) (Ver figura 27)



Figura 27 - Transformações cromáticas na harmonia da mão esquerda dos compassos 11 – 13.

Vemos a transformação ocorrida em torno de Sol onde na primeira estrutura ele possui uma quinta justa que o reforça, uma terça menor (Sib) que lhe é neutra, e uma sexta maior (Mi) também neutra, e com esse trítone entre Mi e Sib ele ganha mais força como nota principal. Na segunda estrutura uma ambiguidade acaba surgindo (o caso do “segundo grau com sétima na primeira inversão versus subdominante com sexta”), pois agora temos duas quintas justas, mas ainda sim, por Sol estar no baixo, o Si fazendo uma quarta com o Mi e pela naturalidade que o acorde maior tem justamente pela terça maior aparecer na série harmônica como sexto harmônico (ou seja, antes da terça menor) podemos considerar o Sol como a fundamental. Agora, a terceira estrutura Eb7 tira a “coroa” do Sol, rebaixando-o para a função de terceiro grau enquanto o sétimo grau Réb o nega por fazer o intervalo de trítone, que é apolar. Aqui, aquela melodia ainda se encaixa de uma forma muito similar ao que acontecia no compasso 11 nos quesitos “notas de passagem” e “notas estruturais” (Ver figura 28).

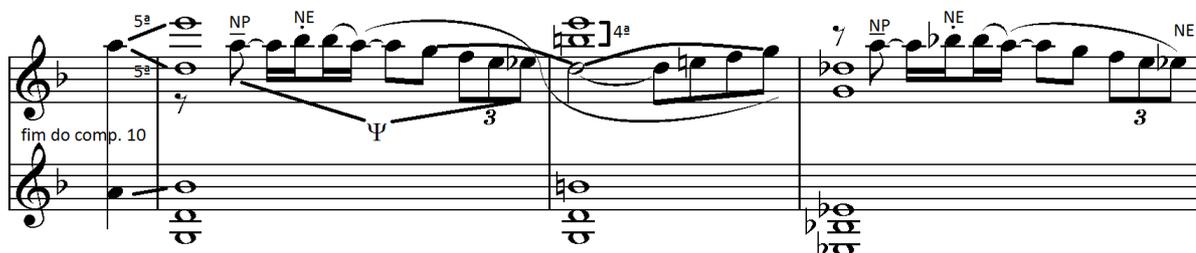


Figura 28 - Junção mão esquerda com direita.

Segue agora a figura extraída da partitura, mas vejamos que entre Sol e Mib temos uma relação mediântica e ambos foram usados nessa peça até agora em relação a D, mas lembremos da ideia simétrica que vimos no início da peça (Ver figura 29).

Figura 29 - Trecho dos compassos 11- 13.

3.2.1.5. COMPASSOS 14 – 16

Nos deparamos com um C indo para F7 agora. Mais uma relação mediântica acontece agora entre Eb e C. Recapitulando, passamos por D, G e C (passagem por ciclo de medianes G – Eb – C). Notamos que existe uma nota insistente que desde o compasso 13 vem seguindo na mesma altura só que antes disso já era presente como nota principal: o Sol₄ volta a ter sua quinta justa (Ré₅) graças ao caminho que a melodia do compasso 13 toma com o Mib₅ indo em direção a Ré₅. Essa quinta justa faz parte da camada superior desse trecho, que se inicia com a estrutura de C disposta na mão esquerda com uma abertura de 5^a e 10^a, como nos compassos 11 e 12 (Dó₂, Sol₂ e Mi₃). Na camada superior temos a quinta justa Dó₄ – Sol₄, que fazem parte da estrutura, e o Ré₅ que faz outra quinta justa com Sol₄. A camada intermediária apresenta uma nova linha melódica que segue de Sol₄ a Mib₄, tendo uma apojetura do Sib₄ indo para Sol₄, o que, de certa forma, é a apresentação das medianes de G. Na camada superior, temos uma outra linha melódica que responde à linha da camada intermediária. Após a primeira metade do compasso, quando a melodia da camada intermediária finda e nos deparamos com a estrutura F7, vemos que o Sol₄ e Ré₅ ainda estão lá, o Sol₄ é rearticulado, enquanto o Ré₅ vem ligado. A resposta surge com um Lá₅, trítone da última nota da melodia intermediária, o Mib₄. A partir deste Lá₅ temos o arpejo de Dm. O compasso 15 é a repetição exata do compasso 14, mas a estrutura F7 é sustentada até o início do compasso 16, onde temos Mib₆ (trítone de Lá₅) como apojetura de Ré₆, que prepara para a próxima sessão (Ver figura 30).

Figura 30 - Trecho dos compassos 14 – 16.

3.2.1.6. COMPASSOS 17 – 19

Temos as seguintes apojeturas: Lá₆, Mib₆ > Sol₆, Ré₆, Dó₆, Sol₅ > Sib₅, Fá₅, Lá₅, Mib₅ > Sol₅, Ré₅ e Dó₅, Sol₄ > Sib₄, Fá₄. Vemos que todas essas notas fazem parte da escala de Bb (ou Dm). Podemos enxergar a partir do compasso 14 uma cadência onde C toniciza a dominante F7 que resolve em Bb, mas não conseguimos ouvir essa cadência: esse provável Bb ou Dm está despedaçado, separado em partículas, e não é perceptível uma condução de voz tão característica de cadência nesse trecho. No compasso 18 temos a apojetura Fá₄, Dó₄ > Mi₄, Si₃. Na mão esquerda temos G₃ e Db₃, seguido de um Lá₁. Juntando esses elementos temos algo que soa como um A7/9, mas o soletramento não condiz com essa estrutura, porém conseguimos ouvir o Lá como nota principal, ainda mais que a linha melódica que retoma as apojeturas é composta de Lá em oitavas diferentes. O compasso 19 é uma repetição do compasso 17 (Ver figura 31).

Figura 31 - Trecho dos compassos 17 – 19.

3.2.1.7. COMPASSOS 20 – 23

O compasso 19 repete o compasso 17, porém a apojetura que aparece no compasso 20 é Mib₄, Si₃ indo para Réb₄, Lá₃. A mão esquerda faz o trítano Fá₃, Si₂ e logo o Sol₂ é apresentado. Chegamos ao momento da peça onde a harmonia é produto da escala de tons inteiros, onde não conseguimos ter uma noção clara de que tonalidade o trecho se encontra. A linha melódica do compasso 7 é reintroduzida, oitavada (iniciando em Dó#₄ na camada intermediária e Dó#₅ na camada superior) e também utiliza o Sol (Sol₄ e Sol₅), trítano de Dó#, como um pedal. Vemos no compasso 21 que a melodia polariza Ré, como aconteceu no compasso 7. O compasso 22 é a repetição do compasso 20. No compasso 23 vemos que uma leve alteração pode mudar o contexto. Vemos que ao invés do Eb (usaremos o Eb₃) ir para a apojetura F₃ > E₃ ele salta para F#₃ > F₃, que vai em direção a E₃ e depois parte para G₃. Lembrando do compasso 10, vemos que essa melodia polarizava as notas da tríade de D. Se agora E₃ e G₃ ficaram em evidência então temos uma amostra de um possível C (Ver figura 32).

The image shows a musical score for measures 20 through 23. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The treble staff contains a melodic line with various notes and rests. The grand staff shows a complex accompaniment with many notes, including some with accidentals. The bass staff has a few notes, including a double bar line and a fermata. Dynamics include 'p marqué' in the grand staff and 'pp' in the bass staff. The number '20' is written above the first measure of the treble staff.

Figura 32 - Trecho dos compassos 20 – 23.

3.2.1.8. COMPASSOS 24 – 25

Aqui temos uma passagem que foca em Sol, Ré e Lá e as suas notas polarizadoras. Inicia um Láb – Sol – Fá#, um Ré – Dó# e um Sib – Lá – Láb. Apenas a nota Mib ficou de fora dessa figura. Dó aparece oitavado. A figura rápida que contem as notas polarizadoras se repete, e agora temos o Eb oitavado, que fecha a tríade de Ab, a antípoda de Dm (Ver figura 33).



Figura 33 - Trecho dos compassos 24 – 25.

3.2.1.9. COMPASSOS 26 – 29

O tema inicial de 8 notas é retomado, e dessa vez mais reforçado com as tríades oitavadas. No compasso 28 os mesmos intervallos do compasso 4 acontecem, mas meio tom acima. Com isso, o “encadeamento” a duas vezes nos leva para Em. Temos algo que, considerando estarmos de volta em Dm, temos algo como um [⁺Sr – D – Tr^o]. Fm, sendo a versão menorizada da tônica relativa de Dm, também tem relação com C, sendo a subdominante do paralelo menor (^oS) ou, melhor definindo, a Regnante ([C]) (Ver figura 34).

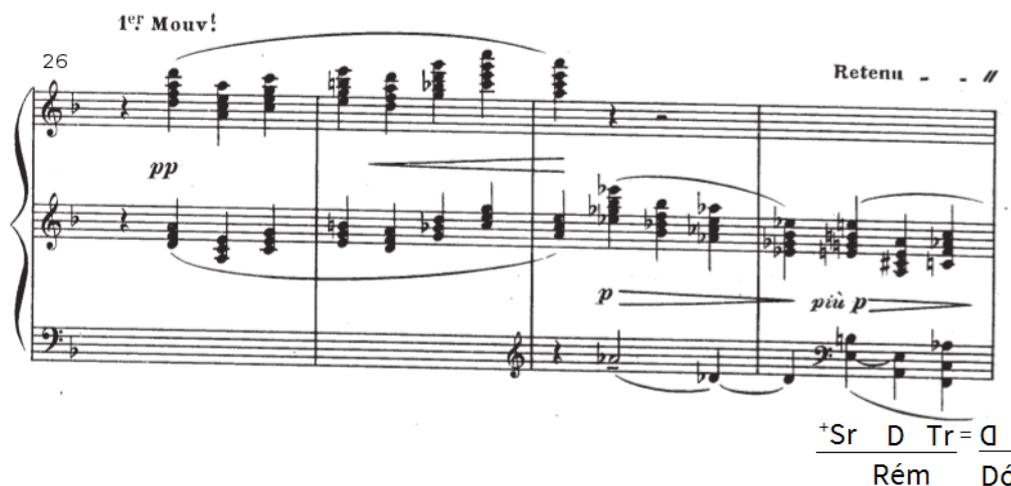


Figura 34 - Trecho dos compassos 26 – 29.

3.2.1.10. COMPASSOS 30 – 33

A peça é finalizada com a estrutura de C, disposta em 5^aJ e 10^aM (Dó₂, G₂, E₃) na mão esquerda, a forma simétrica de Dó₄ – Sol₄ – Ré₄ na camada intermediária, e a linha melódica dos compassos 11 e 12 na camada superior. Essa linha melódica também se encaixa em um C mixolídio, onde no compasso 13 a figura de tercina é transformada em colcheias pois o Mib₄ final é omitido, assim não criando oportunidades de volta para Ré (Ver figura 35).



Figura 35 - Trecho dos compassos 30 -33.

3.2.2. LISTAGEM DE ELEMENTOS INTERESSANTES

3.2.2.1. PARALELISMO

Os exemplos dos compassos 1 – 4 e 26 – 29 nos mostram o uso de tríades consecutivas que não possuem função harmônica entre elas. A função dessas tríades é a de manter a característica do modo utilizado (Ré dórico) nos dois primeiros compassos de cada um desses trechos e, principalmente, de “engordar” cada nota da melodia (ver figura 36).

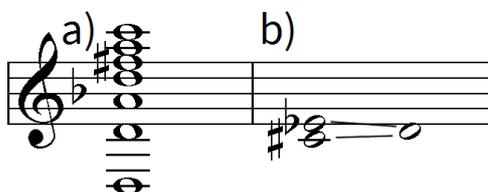


Figura 36 - a) melodia reforçada por oitavas; b) melodia reforçada por tríades;
c) melodia reforçada por tríades oitavadas.

3.2.2.2. DIFERENCIAÇÃO “HARMÔNICO X MELÓDICO”

Nos compassos 7 e 9 temos a estrutura de D7, porém a melodia começa com um Dó#₄ que causa um conflito com o Dó₄ que faz parte da estrutura. Temos isso por Debussy usar esse acorde com sétima sem o propósito de usá-lo como dominante mas como uma nota reforçada por seus harmônicos. O Dó#₄ tem como função apontar para o Ré melodicamente, então nesse

trecho temos uma estrutura que reforça o Ré “verticalmente” e uma melodia que reforça Ré “horizontalmente” (Ver figura 37).



The image displays two musical systems for Figure 38. The top system features a melody in the treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 7/8 time signature. The melody consists of eighth notes with triplets and is marked with 'ap.' (accents) and 'T' (trills). The bass line provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The bottom system shows the same melody in the treble clef, but with a different harmonicization labeled 'ref. harm'. The bass line in this system is more complex, featuring chords and arpeggiated patterns. Both systems include fingerings (3, 5) and articulation marks (accents, trills).

Figura 38 - Mesma melodia com diferentes harmonizações.

3.2.2.5. UTILIZAÇÃO DA SÉRIE HARMÔNICA

Tanto no início dos compassos 14 e 15 quanto no compasso 26 em diante, temos uma estrutura de C9, mas essa nona de forma alguma soa dissonante. Isso é possível pela distribuição do acorde, com o Ré₅ em uma posição distanciada da raiz Dó₂ e formando uma quinta justa com Sol₅, assim soando como o nono harmônico de C.

3.2.2.6. PULVERIZAÇÃO DE CADÊNCIA

Algo um tanto quanto imperceptível, mas conseguimos encontrar uma cadência de dominante da dominante – dominante – tônica do compasso 15 ao 17. Ao analisarmos as figuras com apojeturas do compasso 17 encontramos todas as notas pertencentes à escala de Bb. Inclusive nos compassos 14 e 15, com exceção do Mi todas as notas pertencem a Bb, o que torna o arpejo de Dm sobre o F7 algo natural, logo que a diferença entre essas estruturas é o Ré (neutro em relação a Fá) e o Mib, o sétimo harmônico de Fá, e tanto Dm quanto F7 pertencem ao campo harmônico de Bb. A estratégia porém não foi de demonstrar uma cadência nesse trecho. Muito pelo contrário, não existe nenhuma condução de voz nesse trecho que indique uma cadência aos moldes tradicionais (Ver figura 39).



Figura 39 - Arcabouço dos compassos 17 – 19

3.2.2.7. INÍCIO E FIM

A melodia do compasso 1 – 4 aparece três vezes ao longo da peça. A primeira no início, a segunda como uma codetta sem o reforço harmônico e incompleta, e a terceira indicando o fim e duplamente reforçada. Algo importante agora será a relação entre a primeira e última aparição dessa melodia. Além da mudança de textura, o destino delas diferem. Na primeira vez, a mudança ocorre do 3º para o 4º compasso, onde o Mib é alcançado com naturalidade de acordo com o movimento das vozes. Após essa breve região contrastante, o Ré é mais uma vez acionado na peça. Na segunda vez, a breve região contrastante é atingida mais cedo, logo após as oito notas iniciais: um Lá^b com o Eb no topo é invocado ao invés do Sol com Dm, o que faz esse trecho desembocar em Em [⁺Sr] (nota-se que o Sol permanece natural, sendo tanto a terça maior de Eb e terça menor de Em) que, como anteriormente, faz um movimento de quinta para A [D] que segue para Fm, a tônica relativa menorizada de Dm [Tr], que finalmente por sua vez é a regnante [C] de C. O procedimento de ligação entre a “dominante” e a tônica é parecido pelas estruturas apontarem para a terça de cada tônica (Gb, quarta rebaixada, apontando para Fá em Dm, e F, quarta justa, apontando para Mi em C), mas essa condução de voz, mesmo que ocorra na primeira versão, é muito suave e não ocorre na segunda versão (Ver figura 40).

Rém: D (S_a) S_a Dr+ T
 Réb: D D S≡Dr+

Rém: +Sr D Tr≡C T

Figura 40 - Comparação entre o trecho dos compassos 1 – 6 e 26 – 30

3.2.2.8. SEGMENTAÇÃO

	Melodia reforçada'	Harmônico x Melódico	Melodia h. dinâm.	Clímax	Apojaturas	Melod. Comp. 7*	Fusas arpejo Ab	Melodia reforçada''	Melodia comp 11 h. stat.
Dm	1 – 6	7 – 10 (M)						26 – 29	
G			11m, 12M, 13(Eb)						
Bb					17 – 19				
Indef						20 – 23	24 – 25		
C				14 – 16					30 – 33
	1º Ato				2º Ato			Epílogo	

Tabela 2

A sessão dos compassos 14 – 16 podem ser consideradas como o clímax da peça por alcançarem a região de C num momento central da peça e por ser o único caso onde ocorre uma repetição de compassos idêntica e imediata.

No compasso 18, uma estrutura de A9 é formada, mesmo que tenhamos ao invés de Do# um Réb. Substituindo Lá por Mib temos uma espécie de subdominante com a quinta aumentada, o que justificaria o Db e faria parte, de certa forma, de Bb. Em todo caso, A

poderia ser visto também como a dominante extraordinária [Da+] de Bb.

O momento do compasso 20 ao 23 apresenta a melodia do compasso 7 harmonizada com uma estrutura resultante da escala de tons inteiros onde, no compasso 21, a finalização sugere um Ré e no compasso 23 sugere um Dó.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ligação entre Claude Debussy e algum rótulo estético tem sido algo desafiador ao longo do tempo. Alguns teóricos o nomeiam como o músico impressionista *par excellence* (PALMER 1973), enquanto outros afirmam decididamente que ele era simbolista (TREZISE 2003). As definições desses movimentos se cruzam, porém, pela semelhança entre eles, como pode ser visto na forma que Hauser (1950) descreve o simbolismo:

“O simbolismo, com seus efeitos ópticos e acústicos, assim como a mistura e combinação dos diferentes dados sensoriais e a ação recíproca entre as várias formas de arte – sobre tudo o que Mallarmé entendia pela reconquista à música da propriedade de poesia –, é 'impressionista'”.

(HAUSER 1950 p. 923)

Antes da discussão sobre como rotular Debussy vem o porquê do rótulo. Segundo Balakian (1967), mesmo que se acredite que a categorização de rótulos traz uma perda de identidade particular do autor, “é igualmente perigoso deixá-lo em um vácuo e atribuir unicamente seus acertos e faltas pessoais a traços que são, na verdade, a estilização de uma herança comum” (BALAKIAN 1967 p. 14).

“Mas neste desejo generalizado de livrar a individualidade dos autores de seu confinamento a um grupo, é bom lembrar que, conquanto possam parecer arbitrárias as classificações são salvaguardadas necessárias contra as excentricidades de uma crítica impressionista e de digressões bibliográficas.”

(BALAKIAN 1967 p. 14)

Com o “porquê” do rótulo, analisemos as semelhanças entre esses dois movimentos estéticos. A primeira semelhança notada entre esses dois movimentos é a origem: Paris.

Balakian (1967) define o Simbolismo como um movimento *parisiense* por seu aspecto cosmopolita. O Impressionismo, de acordo com Hauser (1950), é uma arte urbana por usar o ponto de vista do cidadão em relação ao mundo, e “porque descreve a mutabilidade, o ritmo nervoso, as impressões súbitas, intensas mas sempre efêmeras da vida citadina” (HAUSER 1950 p.897).

A segunda semelhança é a busca da sugestão ao invés da descrição. Chadwick (1971) usa o exemplo de flor dado por Mallarmé para demonstrar como o poeta deve representar a flor ideal:

“...se o poeta quer apresentar ao leitor a flor ideal, ele não deve desenhar de forma muito clara a imagem específica de uma rosa ou de um lírio, mas deve confundir essas duas imagens para que a essência das duas seja percebida.”

“...if the poet wants to present to the reader the ideal flower, he must not draw too clearly the specific image of a rose or a lily, but must confuse the two images so that the essence of them both may be perceived.”

(CHADWICK 1971 p. 4)

Esse exemplo se encaixa com a ideia impressionista de que, de acordo com Palmer (1973), a atmosfera é mais importante que o objeto em si.

“...nós vemos o objeto não como ele realmente é ou existe, mas a transformação dele afetado pela distância média, a aura intangível que se interpõe entre objeto e visão – a *atmosfera*.”

“...we see the object not as it actually stands or exists, but the transformation of it effected by the middle distance, the intangible aura which interposes between object and vision – the *atmosphere*.”

(PALMER 1973 p. 13)

A intenção de evocar de imagens é perceptível nos prelúdios de Debussy já que títulos

de cada prelúdio se encontram no final, permitindo que o ouvinte tenha sensações sem a influência *a priori* do título, algo que lembra as poesias de Baudelaire cuja última frase dava uma ideia do significado do poema. O uso da técnica de utilizar uma melodia harmonizada de maneiras diferentes, uma técnica aliás favorita de Modest Petrovich Mussorgsky (1839-81) (encontrada na peça *Au Village* de 1880, por exemplo), poderia ter a finalidade de fazer uma menção a Baudelaire e sua “característica de insistentemente repetir a mesma coisa em várias roupagens” (CHADWICK 1971 p. 16), mas que também reage como um objeto modificado pela atmosfera, como nas *Cathedrais de Ruão* de Monet. As várias paletas de cores harmônicas são alcançadas através de estruturas reforçadas, harmonias paralelas, escalas exóticas e de tons inteiros, de densidades que trazem qualidades de brilho e escuridão, qualidades estas utilizadas por Baudelaire para descrever a música de Wagner por sua inabilidade de escrever em termos técnicos musicais, mas que Debussy adotou como uma forma de pensar o timbre (KELLY 2003). Mesmo que Debussy rejeitasse o termo “impressionista” (SIMEONE 2003), as preocupações estéticas estão muito próximas, da mesma forma que há uma grande proximidade estética ao Simbolismo.

O Impressionismo musical foi um termo emprestado da crítica da pintura e que, de acordo com Byrnside (1988), por estar centrado na pintura e não na música, podemos ser coagidos a observar a obra de Debussy em termos de imagens visuais e títulos visualmente evocativos, o que, através da filtragem da música pela pintura, faz com que enxerguemos coisas que não estão ali e obscureçamos o que realmente está ali. Nesse mesmo sentido, o termo Simbolismo também não seria adequado por este ser um termo emprestado da literatura. Devemos lembrar que nas artes visuais a imagem é estática, no sentido de um certo momento capturado, e independente do tempo que a imagem foi observada, as figuras, as formas, as cores e o posicionamento são reconhecidos, ao contrário da poesia e da música, que dependem do tempo para serem percebidos, que penetram em nossos sentidos e pensamento de uma forma semelhante àquela que um scanner apreende uma foto (BITTENCOURT 2003), sendo que a poesia possui a clareza das palavras, o que a música em si mesma não possui. Mesmo que esses paradigmas sejam quebrados, precisamos entender que são três formas diferentes de expressão artística e que o empréstimo de rotulações pode resultar em más interpretações, como descrito por Byrnside (1988). Por falta de melhores terminologias e como não é o intuito deste trabalho criar uma nova terminologia para descrever a obra de Debussy, o termo Impressionismo musical será indicado como um rótulo

conveniente. Porém ao utilizarmos esse termo devemos nos lembrar que ele vai além do termo utilizado na pintura: ele é um termo que sintetiza os acontecimentos artísticos que ocorreram em Paris no final do século XIX e as preocupações estéticas em comum do Impressionismo, Simbolismo e da música de Debussy, como a busca da evocação ao invés da descrição, o uso da ambiguidade e da sugestão e ainda da libertação das formas tradicionais.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALAKIAN, Anna. O Simbolismo. São Paulo: Perspectiva, 2007 [1967].

BERNIER, Ronald R. Monument, Moment, and Memory: Monet's Cathedral in Fin de Siècle France. Lewisburg: Bucknell University Press. 2007.

BITTENCOURT, Marcus Alessi. O Arcabouço de uma Proposta de Metodologia Analítica para o Tonalismo do Século XIX: uma revisão taxonômica da teoria da modulação. Revista Música Hodie, Goiânia, V.13 - n.1, p. 135-154, 2013.

_____. Apresentação de uma reforma simbológica para a análise harmônica funcional do repertório tonal. In: Anais do XIX Congresso da ANPPOM. Curitiba: ANPPOM, p. 764-770, 2009.

_____. Doctor Frankenstein, I presume... or the art of vivisection. Columbia University. 2003. 127 f. Tese (Doutorado) – Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, New York, 2003.

BYRNSIDE, Ronald L.. Musical Impressionism: The Early History of the Term. The Musical Quarterly, Oxford University Press, Vol. 66, No. 4, p. 522-537, Oct 1980.

CHADWICK, Charles. Symbolism. London: Methuen, 1971.

DEBUSSY, Claude. Monsieur Croche, antidilettante. Paris: Librairie Dorbon-Ainé, 1921.

_____. Préludes (Book 1). Paris:Durand & Cie., 1910.

_____. Préludes (Book 2). Paris:Durand & Cie., 1913.

_____. Trois textes de C. Debussy. *Revue de Musicologie*, Société Française de Musicologie, Vol. 48, No. 125, Claude Debussy (1862-1962) Textes et documents inédits, pp. 41-48, Jul-Dec 1962.

DONNELLON, Deirdre. Debussy as Musician and Critic. In: TREZISE, Simon (Ed.). *The Cambridge Companion to Debussy*, 2003. p. 43-56.

GATTI, Guido M.; DEBUSSY, Claude; MARTENS, Frederick H.. The Piano Works of Claude Debussy. *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, Vol. 7, No. 3, p. 418-460, Jul 1921.

GOMBRICH, E. H. A História da Arte. trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora Ltda, v. 16, 1999.

GRIFFITHS, Paul. A música moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

GROUT, David & PALISCA, Claude. História da Música Ocidental. Lisboa: Gradiva, 1988.

HAUSER, Arnold. História social da arte e da literatura. São Paulo: Martins, 1998 [1950].

KELLY, Barbara L. 'Debussy's Parisian affiliations.'. In: TREZISE, Simon (Ed.). *The Cambridge Companion to Debussy*, 2003. p. 25-42.

KIATVONGCHAROEN, Usa. Analytical Approaches to Three of Debussy's Preludes for Piano. 1998. Tese de Doutorado. University of Hong Kong.

KOSTKA, Stefan. Materials and Techniques of Twentieth-Century Music. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2006.

HOUSE, John. *Monet: Nature into Art*. London: Yale Univ. Press. p. 256, 1986.

HULL, Arthur Eaglefield. *Modern harmony, its explanation and application*. London: Augener Ltd., 1915.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. 2ª edição revisada e ampliada, São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MONET, Claude. *Catedral de Rouen, Série*, 1892-94.

_____. *Impression, soleil levant*, 1872.

MYERS, Rollo Hugh. *Claude Debussy and Russian Music*. *Music & Letters*, Oxford University Press, Vol. 39, No. 4, pp. 336-342, Oct 1958.

NADAR, Félix. *Claude Debussy*. 1908. Foto em preto e branco.

PALMER, Christopher. *Impressionism in Music*. London: Hutchinson, 1973.

PERSICHETTI, Vincent. *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical, 2000. [1961].

PISTON, Walter. *Harmony*. 5th edition. Revised and Expanded by Mark Devoto. New York: W. W. Norton & Company, 1987. [1941].

POTTER, Caroline. *Debussy and nature*. In: TREZISE, Simon (Ed.). *The Cambridge Companion to Debussy*, 2003. p. 137-151.

RAMIRES, Marisa. *A Teoria de Costère, uma perspectiva em análise musical*. São Paulo: Embraform, 2001.

RIBEIRO, José Fléxa Pinto. *História crítica da arte*. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, v. 6, 1962.

SIMEONE, Nigel. Debussy and expression. In: TREZISE, Simon (Ed.). *The Cambridge Companion to Debussy*, 2003. p. 101-115.

SPIELVOGEL, Jackson J. Cengage Advantage Books: Western Civilization, Complete, 7th ed. Andover : Cengage Learning [distributor], 2011

TREZISE, Simon (Ed.). *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge University Press, 2003.

ZAMACOIS, J. *Tratado de armonia* (três volumes). Barcelona: Labor, 1984 [1945-48].



AS INOVAÇÕES DE ESCRITA HARMÔNICA TONAL PROPOSTAS POR CLAUDE DEBUSSY E SUA RELAÇÃO COM OS CONCEITOS MÚSICAIS DE IMPRESSIONISMO E SIMBOLISMO.

Daniel de Melo Silva (PIBIC/CNPq-UEM),
Marcus Alessi Bittencourt (Orientador), e-mail: mabittencourt@uem.br

Universidade Estadual de Maringá/Departamento de Música/Maringá, PR.

Linguística, Letras e Artes / 80303005 Música

Palavras-chave: Claude Debussy, Simbolismo, Impressionismo

Resumo:

Frequentemente associado às estéticas do Impressionismo e Simbolismo da virada do século XIX para o XX, Debussy auxiliou no resgate da importância do elemento Timbre para o imaginário musical do Ocidente, propondo harmonias inovadoras que eram contextualizadas estruturalmente mais pelo seu valor timbrístico do que pelo seu valor estrutural funcional segundo o Tonalismo Clássico herdado do século XIX. Esta pesquisa investigou a relação das técnicas de escrita harmônicas Debussynianas com as estéticas do Impressionismo e do Simbolismo, identificando um inventário de elementos técnicos inovadores da escrita harmônica tonal deste autor e as preocupações estéticas em comum entre a obra de Debussy, o Impressionismo e o Simbolismo.

Introdução

O século XX propôs uma enorme revolução técnica na Música Ocidental. Uma figura de enorme importância neste processo de renovação da escrita musical no século XX foi o compositor francês Claude Debussy (1862-1918), cujas obras abriram caminho para as experimentações harmônicas daquele século. Debussy é frequentemente associado às estéticas do Impressionismo e Simbolismo, que floresceram na virada do século XIX para o XX nas artes plásticas com autores tais como Claude Monet (1840–1926) e Pierre-Auguste Renoir (1841–1919) e na literatura com autores como Charles Baudelaire (1821-67), Stéphane Mallarmé (1842–98), Paul Verlaine (1844–96) e Arthur Rimbaud (1854–91).

De maneira geral, Debussy auxiliou no resgate da importância do elemento Timbre para o imaginário musical do Ocidente, propondo harmonias inovadoras que eram contextualizadas estruturalmente mais pelo seu valor timbrístico do que pelo seu valor estrutural funcional segundo o Tonalismo Clássico herdado do século XIX. Esta pesquisa investiga a relação das técnicas de escrita harmônicas Debussynianas com as estéticas do Impressionismo e de Simbolismo, utilizadas para auxiliar na contextualização e justificativa das inovações técnicas composicionais de Debussy.

Materiais e métodos

As contextualizações históricas e estéticas relativas a Debussy, ao Impressionismo e Simbolismo foram embasadas em teóricos como (CHADWICK 1971), (HAUSER 1950), (RIBEIRO 1962) e (TREZISE 2003). A identificação e caracterização dos modelos de escrita harmônica tonal de uso corrente no século XIX foi embasada em teóricos como (BITTENCOURT 2009) e (ZAMACOIS 1945-48). A identificação dos tratos inovadores de escrita harmônica encontrados em Debussy foi embasada em autores tais como (HULL 1915) e (KOSTKA 2006). O repertório musical escolhido para análise e exemplificação das técnicas observadas foi retirado dos dois livros de Prelúdios para Piano de Debussy (DEBUSSY 1910-1913), devido ao grande escopo e variedade de elementos musicais ali constantes e também por pertencerem à fase mais madura e desenvolvida do autor.

Resultados e Discussão

Através das análises foi possível listar algumas inovações harmônicas e tendências composicionais de Claude Debussy, sendo elas: as re-harmonizações de uma mesma melodia sem alterações, que se assemelha com as pinturas impressionistas de um mesmo objeto em atmosferas diferentes; a substituição de acordes por suas versões de trítone, o que possibilita o uso de regiões tonais consideradas distantes na prática tradicional; o uso de estruturas tímbrísticas em movimento paralelo; a diferenciação entre elementos harmônicos e melódicos de uso simultâneo; o uso do tonalismo expandido oitocentista com suas relações mediânticas cromáticas; a utilização na formação de acordes de elementos mais longínquos da série harmônica; e o uso de cadências tradicionais de formas não-convencionais.

Conclusões

A ligação entre Claude Debussy e algum rotulo estético tem sido algo desafiador ao longo do tempo. Alguns teóricos o nomeiam como o músico impressionista *par excellence* enquanto outros afirmam decididamente que ele era simbolista. Devemos lembrar que nas artes visuais a imagem é estática, no sentido de um certo momento capturado e, independente do tempo que a imagem foi observada, as figuras, as formas, as cores e o posicionamento são reconhecidos, ao contrário da poesia e da música, que dependem do tempo para serem percebidos (BITTENCOURT 2003), sendo que a poesia possui a clareza das palavras, o que a música em si mesma não possui. Mesmo que esses paradigmas sejam quebrados, precisamos entender que são três formas diferentes de expressão artística e que o empréstimo de rotulações pode resultar em más interpretações, como descrito por (BYRNSIDE 1988). Por falta de melhores terminologias e como não é o intuito deste trabalho criar uma nova terminologia para descrever a obra de Debussy, o termo Impressionismo musical será indicado como um rótulo conveniente. Porém ao utilizarmos esse termo devemos nos lembrar que ele vai além do termo utilizado na pintura: ele é um termo que sintetiza os acontecimentos artísticos que ocorreram em Paris no final do século XIX e as preocupações estéticas em comum do Impressionismo, Simbolismo e da música de Debussy como a busca da evocação ao invés da descrição através ambiguidade e da sugestão, e a libertação das formas tradicionais.

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, o professor Dr. Marcus Alessi Bittencourt, pela paciência e pelo rico conhecimento que compartilhou comigo nesse período. Agradeço aos meus pais pelo apoio e o incentivo que me deram ao longo desta pesquisa. Agradeço também ao professor Dr. Flávio Apro, que me ajudou muito no início desta pesquisa.

Referências

BITTENCOURT, Marcus Alessi. Apresentação de uma reforma simbólica para a análise harmônica funcional do repertório tonal. In: Anais do XIX Congresso da ANPPOM. Curitiba: ANPPOM, p. 764-770, 2009.



- BITTENCOURT, Marcus Alessi. Doctor Frankenstein, I presume... or the art of vivisection. Columbia University. 2003. 127 f. Tese (Doutorado) – Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, New York, 2003.
- BYRNSIDE, Ronald L.. Musical Impressionism: The Early History of the Term. *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, Vol. 66, No. 4, p. 522-537, Oct 1980.
- CHADWICK, Charles. *Symbolism*. London: Methuen, 1971.
- DEBUSSY, Claude. *Préludes (Book 1)*. Paris: Durand & Cie., 1910.
- DEBUSSY, Claude. *Préludes (Book 2)*. Paris: Durand & Cie., 1913.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins, 1998 [1950].
- KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2006.
- HULL, Arthur Eaglefield. *Modern harmony, its explanation and application*. London: Augener Ltd., 1915.
- MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. 2ª edição revisada e ampliada, São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- RAMIRES, Marisa. *A Teoria de Costère, uma perspectiva em análise musical*. São Paulo: Embraform, 2001.
- RIBEIRO, José Fléxa Pinto. *História crítica da arte*. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, v. 6, 1962.
- TREZISE, Simon (Ed.). *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge University Press, 2003.
- ZAMACOIS, J. *Tratado de armonia (três volumes)*. Barcelona: Labor, 1984 [1945-48].