

PRELÚDIOS DE DEBUSSY: REFLEXO E PROJEÇÃO



Tese de Doutorado apresentada ao
Instituto de Artes
Universidade Estadual de Campinas

Orientador: José Antonio de Almeida Prado
Co-Orientador: Helena Jank

Maria Lúcia Senna Machado Pascoal
1989

P263p

13241/BC

I
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

PRELÚDIOS DE DEBUSSY: REFLEXO E PROJEÇÃO

Tese de Doutorado apresentada por
Maria Lúcia Senna Machado Pascoal

Aprovada em 23 de maio de 1990
pela Banca Examinadora

Prof. JOSÉ ANTONIO REZENDE DE ALMEIDA PRADO - Orientador
Doutor em Artes - Unicamp

Profa. HELENA JANK - Co-Orientador
Doutor em Artes - Unicamp

Prof. EDUARDO OSTERGREN
PH. D. - Indiana University (USA)

Prof. REGIS DUPRAT
Doutor em Musicologia - Universidade de Brasília

Prof. VICTOR DEODATO DA SILVA
Doutor em História - Universidade de São Paulo

*Este exemplar corresponde à Redigida final da Tese
devidamente corrigida e defendida pela Professora
Maria Lúcia Senna Machado Pascoal e aprovada
pela Comissão Julgadora em 23 de Abril de 1990*

*Prof. DR. / 4624 Henrique Prado
23/08/90*

S U M Á R I O

	P.
Lista de abreviaturas	1
Lista de ilustrações	2
Introdução	4
Capítulo I - O Prelúdio	13
Capítulo II - Debussy e os Prelúdios	20
Capítulo III - Análise Descritiva e Síntese	35
Capítulo IV - Técnicas de Composição	131
1. Acordes	132
2. Encadeamentos	139
3. Pedal	150
4. <i>Ostinato</i>	153
5. Transposições	164
6. Escalas	167
7. Intervalos nas linhas melódicas	176
8. Aproveitamento do material melódico	179
9. Planos	197
10. Ampliação / Dissolução da tonalidade	203
Capítulo V - Prelúdios de Debussy : reflexo e projeção	207
Conclusão	296
Apêndice :	305
Primeiras audições	306
Edições	308
Orquestrações	309
Bibliografia histórica	310
Bibliografia auxiliar	311
Discografia	324
Prelúdios na música brasileira	330

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Almeida Prado, pela assessoria e estímulo que me deu com sua criatividade;

ao Maestro Benito Juarez e Prof. Raul do Valle, pelo apoio e confiança que sempre tiveram no meu trabalho;

ao Mestre de todos os tempos, Damiano Cozzella;

ao companheiro amado Alexandre Pascoal, pelos esclarecimentos, sugestões, revisões e acompanhamento nas várias fases deste trabalho;

a todos os meus alunos, com os quais muito aprendi;

aos amigos Ivanisa Alcântara e Eduardo Andrade, pela revisão, sugestões, conversas, valiosas informações e empréstimos de materiais raros;

ao amigo Victor Deodato da Silva, que colocou sua biblioteca especializada à minha disposição;

aos amigos William Daghljan e Jorge Schulhof, pelo acesso às gravações atualizadas;

aos colegas da Unicamp profs. Achille Picchi, Clarice Dobrowolska, Moacyr del Picchia e Niza de Castro Tank, que me deram informações, sugestões de bibliografia e empréstimos de materiais;

aos profs. Mauricy Martin e Najat Gaziri, pelos convites para cursos especiais e seminários, envolvendo os Prelúdios de Debussy em trabalhos de pesquisa;

aos especialistas profs. José Eduardo Martins (USP), Régis Duprat (Unesp) e ao compositor Osvaldo Lacerda, pela atenção, interesse, sugestões de bibliografia e esclarecimentos;

aos amigos Paulo Anderson Dias e Maria Pcnalva que
tão gentilmente emprestaram partituras, livros e materiais
de consulta;

às amigas Blanche Pironnet Bezerra e Marion
Schmieske pelo assessoramento em francês e inglês;

à grande colaboração do "pessoal de casa:"
Tito e Delú, Renato, Jota e Romulo;

aos amigos do IA : Nini, Cidinha e Humberto ;

à amiga Fulvia Escobar, que me ajudou nas pesquisas
de música brasileira;

à Profa. Helena Jank, pela compreensão com que, tão
dedicadamente me orientou neste trabalho.

À minha Mãe, Nininha,
que me ensinou a
alegria de viver.

(em memória)

Para
Meu Pai, Carlos,
de quem sempre tive
o exemplo e carinhoso
incentivo.

Ao Alex,
a paixão.

RESUMO

Existem peças musicais que se constituem em conjuntos homogêneos e seu estudo pormenorizado nos leva a compreender o pensamento musical de um compositor. Um desses conjuntos de peças são os 24 Prelúdios de Claude Debussy, escritos entre 1909/1912, representativos de sua plena maturidade. Obra das mais importantes na literatura pianística pela maneira nova de tratar o instrumento, é também pela própria composição que nos revela como Debussy, utilizando-se de técnicas antigas, outras estranhas ao repertório europeu, cria sua linguagem original: amplia os códigos de sua época, inventa novos que se projetam e abrem caminhos para a música do século XX. É o que este trabalho demonstra: através da análise e levantamento das técnicas, faz ligações e comparações dos *Prelúdios de Debussy* com músicas de diversas épocas, sistemas e estilos musicais/pianísticos, considerando-os portanto, como *reflexo e projeção*.

ABSTRACT

Some musical works may be considered as an homogeneous whole and by studying them in detail, the composer's musical thought will be revealed. One of these pieces are DEBUSSY'S 24 PRELUDES, written between 1909-12. Representing the culmination of his artistic maturity, they are an important work in the pianistic literature because of the new treatment that is given to the instrument. Also regarding the composition itself, Debussy makes use of ancient as well as foreign techniques, that until then did not belong to the European repertoire. In these PRELUDES the composer shows how he creates his original language, by increasing the codes of his time and inventing new ones, which outstood and have opened the way for the outcome of the twentieth century's music. That's what is demonstrated here, comparing DEBUSSY'S PRELUDES to music of different times as well as musical/pianistic systems and styles, considering them in view of all that as REFLECTION and PROJECTION.



LISTA DE ABREVIATURAS

2m =	intervalo de segunda menor
2M =	intervalo de segunda maior
5A =	intervalo de quinta aumentada
5d =	intervalo de quinta diminuta
5J =	intervalo de quinta justa
A ⁵⁺ =	acorde de Lá Maior com quinta aumentada (3M, 5A)
Am ⁵⁻ =	acorde de lá menor com quinta diminuta (3m, 5d)
Am ⁷ =	acorde de lá menor com sétima menor (3m, 5J, 7m)
A ^o =	acorde de lá diminuto (3m, 5d, 7d)
A ^ø =	acorde de lá meio-diminuto (3m, 5d, 7m)
A ⁹ =	acorde de Lá Maior com nona maior
A ⁹⁻ =	acorde de Lá Maior com nona menor
B ⁷⁺ =	acorde de Si Maior com sétima maior
Bb =	acorde de Si bemol Maior
C ¹¹⁺ =	acorde de Dó Maior com décima-primeira aumentada
comp. =	compasso
Gm ⁷ / _{Bb}	= acorde de sol menor com sétima menor e si bemol no baixo
Pedal de Bb =	nota si bemol no baixo

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

	p.
	IX
Debussy, desenho de Steinlen	
Debussy, desenho de Detouche	
Títulos de cantatas, "ballets" e peças orquestrais	9
Debussy - <i>Chanson de Bilitis</i> , detalhe da capa	11
Carta de Debussy a Pierre Louÿs	25
Esboço do Prelúdio VIII (1ª vol.)	26
Debussy fotografado em casa de Pierre Louÿs	28
Tocador de cítara. Detalhe de uma ânfora, 490-70 A.C.	31
Projetos de Hector Guimard para grades do metrô de Paris, 1900	32
Carta de Debussy a Émile Vuillermoz	33
<i>Narciso</i> , desenho em tecido. William Morris, 1891	
Títulos de peças de Debussy que se referem a flores	214
Publicações nas quais Debussy colaborou	221
Manuscrito de <i>Summer is icomen</i> , segundo a versão da Abadia de Berkshire, século XIII.	
Museu Britânico, Londres, postal	222
Projetos de Hector Guimard para portas de estações do metrô de Paris, 1900	241
Debussy - <i>La Mer</i> , capa da edição reproduzindo a pintura de Okusai - <i>La Vague</i>	243
Capa da edição Durand para as últimas Sonatas, onde se lê "Claude Debussy, musicien français"	253
Monograma de Claude Debussy. Capas das edições Durand 254, 267, 279	
Cartaz da peça <i>Le Chat Noir</i> , de Sallis. Com esse título houve um clube noturno, freqüentado por Debussy e seus amigos, onde Erik Satie atuava como pianista	280

Debussy, em caricatura de Bils	p. 294
Títulos de peças para piano	
<i>Primavera</i> , vitral de Eugene Grasset, 1884	305
Cartão de Boas-Festas, de Debussy a Mme. Vasnier	307
<i>Tropon</i> , cartaz de Henry van de Velde, 1898	310
Projetos de Hector Guimard para portas de estações do metrô. Paris, 1900	324
<i>Tulipa e pássaro</i> , papel de parede. Charles Voysey 1896	328

Introdução~

O estudo da música no sentido de sua compreensão como fato musical começa no fim do século XIX, quando se aplicou a ela o termo análise.

O trabalho de Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Concertsaal* (Guia para as Salas de Concerto) de 1887 e os mais técnicos de Hugo Riemann, cujas primeiras publicações vão de 1873 a 1916, contribuíram para mudar o conceito de "manuais que fornecem princípios e regras de produção de uma 'boa' obra" (1) que eram a base das obras teóricas desde o Barroco. Passa-se a estudar a música partindo-se de la mesmo, diretamente. Surgem métodos de análise formal, har mônica, melódica com Hugo Riemann, Paul Hindemith e Heinrich Schenker. Novas colocações da percepção sonora com Pierre Schaeffer, no *Traité des objets musicaux* (1966) e, recentemente os estudos da semiologia musical começado por Gilbert Rouget, Nicolas Ruwet e Jean Jacques Nattiez, desenvolvidos nas décadas 1960/70, procuram métodos de análise que possam aplicar-se tanto a um canto indígena como a um madrigal do séc. XVI, a Debussy ou a Stockhausen.

Segundo Ernst Widmer, "a análise de uma obra deve percorrer em sentido inverso, o caminho feito pelo compositor." (2)

O século XX trouxe mudanças radicais na música. O sistema tonal, base da composição desde o Barroco, começou a ser abalado nos meados do século XIX com a música de Wagner, Moussorgsky, Liszt. Esse pensamento se desenvolveu, criando novos códigos e se desdobrando em novas tendências.

"... nossa época não conta com estilo mas com ten-
dências," observa Juan Carlos Paz. (3)

Assim, cada compositor e muitas de suas peças merecem um estudo separado para se compreender sua criação e contribuição, suas técnicas e propostas. Os Prelúdios de Debussy no seu conjunto representam um estímulo nesse sentido.

No capítulo *A linguagem musical de Debussy*, o musicólogo Edward Lockspeiser no seu livro Claude Debussy, his life, his mind, diz:

"a considerável evolução de Debussy precisa ser estudada do ponto de vista técnico. Agora que se conhece o mundo de suas idéias, todo um domínio se abre aos técnicos e analistas." (4)

No presente trabalho utilizei a Análise Descritiva e o Método taxinômico, segundo Nicolas Ruwet:

"... Partindo de um *corpus* dado e recorrendo a um conjunto de procedimentos analíticos rigorosamente explicitados, trata-se de extrair as unidades de que ele se compõe, a sua

organização hierárquica etc., ou ainda os traços pertinentes que o caracterizam e as suas diversas combinações. Assim se consegue encontrar, a partir da ou das 'mensagens', o 'código' que lhe está subjacente." (5)

Como a música de Debussy apresenta grande originalidade, abrangendo praticamente todos os gêneros: orquestral, ópera, cantata, voz/piano, piano solo e câmara, permite por isso mesmo múltiplas abordagens. Escolhi os enfoques:

- a) *da estruturação* - harmonia, polifonia, técnicas de composição e análise das peças;
- b) *do aspecto pianístico* - as inovações trazidas, comparadas a uma revisão dessa tradição.

A composição de Debussy passou por várias fases, conforme pode ser observado na sua obra pianística:

- as primeiras peças de caráter romântico: *Danse bohémienne*, *Deux Arabesques*, *Ballade*, *Danse*, *Nocturne*, *Rêverie*, *Valse Romantique*;

- nas *Suites Bergamasque* e *Pour le Piano* já existe uma grande transformação. Em *L'isle joyeuse*, *Estampes*, *Images I e II* e *Suite Children's Corner* já são bem marcantes as características da sua linguagem: novas escalas, timbres

explorados no piano, acordes com estruturas diversas, caráter poético e cheio de fantasia, peças que exploram o humor.

- Nos *Préludes*, *Études* e nas peças para 2 pianos *En blanc et noir* atinge sua plenitude e resume sua criação, fazendo com que o piano se torne o instrumento de grandes recursos e passe a representar com sua literatura muitas das mudanças que começam e vão se constituir nos novos códigos do discurso musical.

Os *Prelúdios* apresentam um leque muito variado: temáticas regionais, peças humorísticas, música popular da época, fantasias inspiradas em poemas, personagens literárias, paisagens lembradas, danças, lendas. Tudo passando pela procura da criação de uma nova estruturação musical e pianística que compreende:

- o rompimento com a tonalidade, através de escalas pentatônicas, modais, de tons inteiros, cromáticas, regionais;
- a independência dos acordes que não mais se relacionam entre si nem com um centro, mas fazem a harmonia de timbres;
- o piano, explorado no aproveitamento de resonâncias;
- o timbre, conseguido pela mistura de sons, não somente pela articulação, o que vem a se constituir no som característico de Debussy;

- a polifonia, considerada em planos contrastantes;
- a elaboração das linhas melódicas parte de novos conceitos: não é mais "ligação de um ponto a outro", mas células curtas, repetições de intervalos, movimentos descendentes/ascendentes;
(6)
- o discurso deixa de ser um desenvolvimento linear, para se tornar fragmentado.

Assim, pelo estudo analítico dos *Prelúdios* pode-se chegar a compreender o compositor Debussy, o lugar que ocupa na História e fazer uma ligação com a música que veio antes e depois dele. Um estudo das transformações da arte musical ocorridas em nosso século não pode deixar de começar com Debussy.



O trabalho está dividido em cinco partes:

os capítulos I e II se referem, respectivamente , aos *Prelúdios* na História da Música e aos *Prelúdios* de Debussy no conjunto de sua criação;

o capítulo III é de análise descritiva e síntese de cada um, de onde foram tiradas as técnicas de composição, formando o capítulo IV;

o capítulo V desenvolve a idéia principal, colocando trechos dos *Prelúdios* em comparações com peças de períodos marcantes na História. Deixa em evidencia a técnica sonora de Debussy;

no apêndice, depois das primeiras audições, edições, orquestrações, bibliografia, partituras e discografia, encontra-se uma relação de *Prelúdios* na música brasileira. É um levantamento que achei oportuno incluir, devido à falta de informações e publicações nessa área.

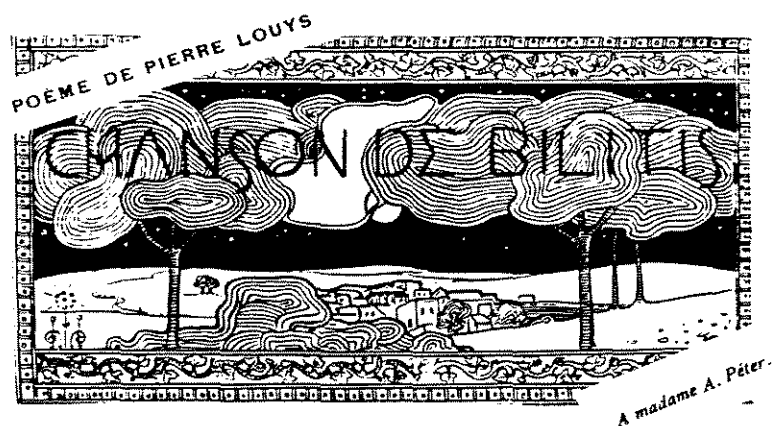
As ilustrações se referem a fatos relacionados à vida de Debussy, como cartas com a sua caligrafia, fotografias, publicações nas quais colaborava, esboços de partituras, nomes de peças orquestrais e pianísticas. Representando o cotidiano na primeira década deste século, estão fotografias dos projetos de grades e portas do metrô de Paris, desenhos de papéis de parede, monogramas de Debussy, cartazes e vitral.

As várias citações de Debussy, contidas nos escritos de seu heterônimo Mr. Croche, foram mantidas no original e traduzidas nas referências.

A originalidade consiste na abordagem que é a minha interpretação dessa obra e uma proposta de análise da música de Debussy: é o enfoque dessa música fora do contexto do sistema tonal. A maior parte da bibliografia existente considera o aspecto estético e, o pouco do técnico, muitas vezes sob a ótica tonal.

O musicólogo francês François Lesure, que esteve no Brasil em outubro de 1988 a convite da Universidade de São Paulo (7), declarou em sua conferência que a análise da obra de Debussy está apenas no começo e, respondendo à pergunta por mim formulada, mostrou como a compreensão de sua música dentro da arte do século XX só acontece depois de 1950 principalmente com Pierre Boulez e Jean Barraqué.

Analizando os Prelúdios e suas técnicas de composição, fazendo a comparação com as que foram praticadas na Idade Média e Renascimento, demonstro como Debussy amplia os processos de sua época, cria novos, incorpora sons de outras culturas e revê a tradição pianística, formando assim uma linguagem que abre caminhos e tem grande influência na música deste século.



REFERÊNCIAS

- (1) MOLINO, Jean. IV et alii. Facto musical e semiologia da música. In: Semiologia da Música, org. Maria Alzira Seixo. Lisboa, Vega, s.d.p.141.
- (2) WIDMER, Ernst. Bordão e bordadura. ART, Salvador (4): 24, jan./mar. 1982.
- (3) PAZ, Juan Carlos. Introducción a la musica de nuestro tiempo. 2.ed. São Paulo, Duas Cidades, 1977. p.28.
- (4) LOCKSPEISER, Edward. Claude Debussy. Paris, Fayard, 1980. p.529.
- (5) RUWET, Nicolas. III et alii. Teoria e método nos estudos musicais: algumas notas retrospectivas e preliminares. In: Semiologia da Música, p.67.
- (6) WENK, Arthur. Parsing Debussy: proposal for a grammar of his melodic practice. In theory only. Ann Arbor: 9 (8) p.15, may 1987.
- (7) François Lesure é diretor da "École des Hautes Études" e fundador do "Centre de Documentation Claude Debussy." Em São Paulo falou sobre o tema: Debussy - Perfil e avaliação crítica. Dia 19/10/88. Conservatório Musical Brooklyn Paulista.

Capítulo I

O Prelúdio

Prelúdio - do latim *Praeludium*, significa introdução a algo principal. Musicalmente tem sua origem nos alaúdistas que improvisavam testando a afinação de seus instrumentos, nos sons de cravos e órgãos, preparando os tons dos modos em que as peças iam ser executadas. Manteve sempre esse caráter livre e improvisado, sem nenhuma estrutura formal.(1)

Os Prelúdios podem:

- a) ser independentes;
- b) estar ligados a outra ou mais peças.

Mesmo os independentes, muitas vezes serviam de introdução a outros movimentos no mesmo modo e/ou tonalidade. Na Itália tomam nomes como: *Ricercare*, *Intonazione*, *Toccata*, *Intrada*.

Ricercar (Praeludium) (Anônimo)

para alaúde, Veneza, 1507.



Hans Newsidler (1508 - 1563)

Praeambel für Laute, Nürnberg, 1535/36.

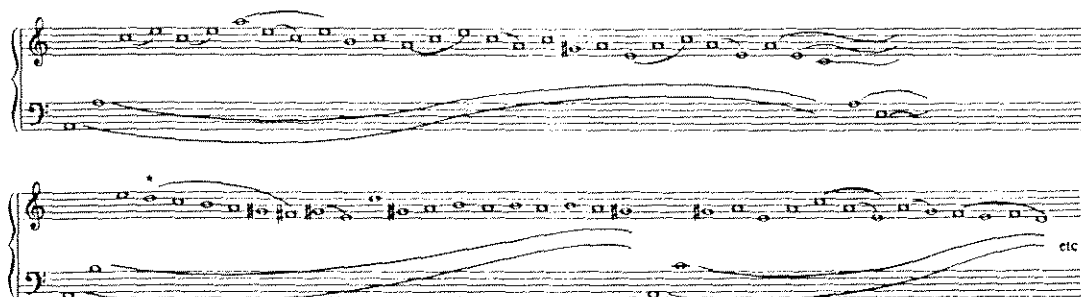


O caráter de improvisação que distinguiu as execuções de Prelúdios levou a um tipo muito especial de peça para cravo surgido na França no século XVII: o *prélude non mesuré*. Não traz indicações de ritmo ou metro, apenas semibreves com ligaduras, formando arabescos, o que dá grande liberdade à interpretação.

Segundo o **NEW GROVE Dictionary of Music and Musicians**, "o repertório que sobreviveu dos 'préludes non mesurés' compreende cerca de 50 peças." Entre elas, o *Prélude... à l'imitation de Mr. Froberger*, de Louis Couperin (2):

L. Couperin (1626 - 1661)

"*Prélude*" n. 6



No barroco os prelúdios alcançaram o seu ponto alto com J.S. Bach: *Prelúdios para órgão*, os 15 *Praeambula* para o /sic/ *Klavier Bûchlein vor Wilhem Friedman Bach*, os *Prelúdios Corais*, os 48 *Prelúdios e Fugas* do Cravo Bem Temperado em todos os tons, maiores e menores, apresentados cromaticamente. Prelúdios são sempre as pri-meiras peças das *Suites Francesas e Inglesas*, principal-mente nessas últimas em elaborada escrita contrapontís-tica. (3)

Nas *Partítas* apresentam nomes variados como:

<i>Sinfonia</i>	(dô m)
<i>Fantasia</i>	(lá m)
<i>Ouverture</i>	(Ré M)
<i>Praeambulum</i>	(Sol M)
<i>Toccata</i>	(mi m.)

Como os primeiros movimentos de uma série de dan-ças, também aparecem nas *Suonate da camera a tre, due violi*ni e *violone o cembalo*, de Corelli, nas *Suites de piêces* /sic/, de Haendel e nas *Choice Collection of Lessons*, para teclado, de Purcell.

Conservando o princípio do Cravo Bem Temperado, de apresentar peças em todos os tons, os *Prelúdios* de Chopin , no século XIX, são do tipo independente, seguindo o círculo das 5as., com as tonalidades maiores e suas relativas meno-res:

nº 1	- Dô M
nº 2	- lá m.
nº 3	- Sol M.
nº 4	- mi m., etc.

Prelúdios ligados a outras peças surgem com
 Mendelssohn - 6 Prelúdios e Fugas
 Brahms - 2 Prelúdios e Fugas para Órgão
 César Franck- a) Prelúdio, Coral e Fuga
 b) Prelúdio, Ária e Final
 c) Prelúdio, Fuga e Variação
 Liszt - Prelúdio e Fuga no nome B.A.C.H.

Como peças independentes:

Liszt - Os Prelúdios (para orquestra) (4)

- Prelúdio (Estudos Transcendentais para piano)

Além de estar ligado à música para teclado, o Prelúdio também aparece na introdução da Ópera, a partir do século XVI, tomando nomes variados, como

Sinfonia, nas Óperas de Monteverdi;

Abertura, síntese dos principais temas, desde as Óperas de Mozart, continuando até o século XIX .

Wagner traz o Prelúdio para a Ópera com **Os Mestres Cantores** e, em **Tristão e Isolda**, como introdução a uma parte determinada, no *Prelúdio e Morte de Amor*.

O século XX ouviu, entre outros, Prelúdios para piano de Debussy, Gershwin, Ginastera, Hindemith, Martinu, Messiaen, Rachmaninoff, Satie, Schostakovich, Szymanowsky e Ohana. Na orquestra, o *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de Debussy e o *Prelúdio para coro e orquestra op.44* de Schoenberg, apresentaram novos timbres e pesquisas de estrutura musical dos respectivos compositores.

REFERÊNCIAS

- (1) NEW GROVE Dictionary of Music and Musicians.
London, Macmillan, 1980.6.ed.(15)p.210.

- (2) Segundo os manuscritos:
 Bauyn (F.Pn Rés. Vm 674-5)
 Parville (US-BE 778)
 COUPERIN, Louis. Pièces de clavecin. Ed.P.Brunold, rev.
 T.Dart, 1959 apud NEW GROVE, 1980.(15)p.212.

- (3) O teórico, compositor, crítico e jornalista Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-95) na sua obra Clavierstücke, 1762, ii, 21, refere-se à "Allemande" como sendo similar ao *Prelúdio*, pelo fato de se desenvolver em harmonias com mudanças rápidas e estilo de improvisação.
Id.Ibid., (1) p.276.

- (4) Sendo o *Prelúdio* uma peça de forma livre, às vezes toma estilo e gênero de outras. É o caso dos *Prelúdios* de Liszt, musicalmente um poema sinfônico, com título homônimo da poesia de Lamartine.

Capítulo II

Debussy e os Prelúdios

"O FATO DEBUSSY EXCLUE TODO O ACADEMISMO. INCOMPATÍVEL COM A ORDEM ESTEREOTIPADA, QUALQUER ORDENAÇÃO SÓ SERÁ CRIADA NO MOMENTO. É UM CASO ISOLADO NA MÚSICA DO OCIDENTE."

Pierre Boulez

(Achille) Claude Debussy nasceu em Saint Germain-en-Laye, a 22 de agosto de 1862 e morreu em Paris, no dia 25 de março de 1918.

Uma visão cronológica da obra de Debussy nos mostra que os *Préludes* são composições da sua maturidade. Sua vida de compositor começa em 1884, quando recebe o "Prix de Rome" com a cantata *L'enfant prodigue*. Em Roma compõe a ode sinfônica *Zuleima, Printemps*, para coro e orquestra, a cantata *La demoiselle élue* e a *Fantaisie* para piano e orquestra. Entre 1888 e 1890 (1) escreve várias peças para piano, entre elas as *Deux Arabesques* e muitas canções com textos de poetas, entre os quais, Verlaine, em *Ariettes oubliées* e Baudelaire, em *Cinq poèmes*. A *Petite Suite*, para dois pianistas a quatro mãos. Em 1890, a *Suite Bergamasque* (*Prélude - Menuet - Clair de lune - Passepied*), seguindo-se o único *Quarteto para cordas*. Nas *Proses lyriques*, para canto e piano, é também autor dos poemas. Um marco em sua carreira e sua experiência maior com orquestração é o *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892-4), no qual explora timbres e um novo desenvolvimento estrutural.

Pierre Boulez diz: "A música moderna começa com /sic/ *Après-midi d'un faune*." (2)

Em *Chansons de Bilitis* (1897), com poemas de seu grande amigo Pierre Louÿs, introduz um canto declamado e nos *Nocturnes* para orquestra, pesquisa timbres e o som de um coral feminino no terceiro movimento.

O século XX chega com novidades: em 1902 estréia na Opéra Comique, entre aplausos e contestações, o que veio a se constituir na sua afirmação de compositor: a Ópera *Pélleas et Mélisande*, na qual Debussy trabalhou durante 10 anos (1892 - 1902). De 1901 a 1907, escreve peças para piano que já contêm as inovações de sua linguagem, como a suite *Pour le piano* (Prélude - Sarabande - Toccata), *L'isle joyeuse*, *Estampes* e *Images* (I e II). São peças que revolucionam a escrita para o instrumento.

Nas três peças sinfônicas intituladas *La Mer* (1905) desenvolve um novo discurso com timbres, harmonias e instrumentação em concepções originais, pesquisa que continua em *Images* - para orquestra (1906-9).

A suite para piano *Children's Corner* (1908) é dedicada à sua filha Chouchou. Contém peças de caráter humorístico e lírico.

Entre 1909 e 1912, *Préludes* para piano, época também de *Jeux*, música para ballet, sua mais inovadora composição orquestral quanto à estrutura: é fragmentada, quebrando o discurso linear.

Le Martyre de Saint Sébastien (1911) para narrador, orquestra e solistas.

Trois Poèmes de Mallarmé (1913).

Suas últimas peças são:

La Boîte à joujour (ballet) (1915);

Douze Études pour piano I e II (1915);

En Blanc et Noir e

Six épigraphes antiques, para 2 pianos (1915);

Noël des enfants qui n'ont plus des maisons (1915).

Debussy volta à música de câmara, nas peças onde assina: **"Claude Debussy, musicien français"**,

Sonate n.º 1 pour violoncelle et piano (1915)

Sonate n.º 2 pour flûte, alto et harpe (1916)

Sonate n.º 3 pour violon et piano (1917)

Deixa duas obras inacabadas: *La Chute de la maison Usher*, baseada em Edgard Allan Poe e *As you like it*, em Shakespeare.

O especialista François Lesure, que esteve em São Paulo em outubro de 1988 e é responsável pela edição crítica da obra completa de Debussy, declarou em entrevista a "O Estado de São Paulo" que existe a partitura de *Rodrigue et Chimène*, ópera com libreto de Catulle Mendès, na qual Debussy trabalhou por dois anos e que se julgava perdida.

Será publicada em 1989 (3 atos, versão canto/piano). A descoberta é importante por se tratar de uma ópera que ocupa posição-chave na formação do compositor (1889-1892).

Segundo Lesure, "não é uma obra prima, mas ajuda a entender como Debussy conseguiu escrever algumas de suas obras primas." (3)

Mercaderi -

1.ª feira 192.

Cher Pierre.

Pourquoi ne m'as-tu pas prévenu
que tu étais malade, je t'assure que
personne plus que nous ne réussirait à
tenir les quatre fleurs
maintenant je t'en beaucoup à
l'honneur de te voir, viens tu me
donner rendez-vous - nous donnerons finché
chez toi à un heure favorable

Ton vieux camarade

Claude.

Como os do Cravo Bem Temperado de J.S. Bach e os de F. Chopin, os *Prelúdios* de Debussy também são vinte e quatro mas apenas o número é mantido, não o sistema tonal.

Os *Prelúdios* possuem títulos, colocados ao final de cada um. São versos, evocações de paisagens, traduzem linguagens populares e regionais, são personagens de literatura, contam lendas, possuem caráter humorístico e imagens de danças. Tudo isso aliado às inovações no tratamento do piano, como exploração de timbres, ressonâncias harmônicas, polifonias e dinâmicas, criando com originalidade a marca da sua música.

Debussy escreveu a seu amigo Robert Godet em 18 de janeiro de 1913 : "Dentro de quinze dias envio a você um novo livro de *Préludes* para piano. Por favor, trate-os como um informal cartão de visita." (4)



Em sua sequência, os *Préludios* constantes dos dois volumes, são:

(I Vol.)

- I. Danseuses des Delphes
- II. Voiles
- III. Le vent dans la plaine
- IV. Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir
- V. Les collines d'Anacapri
- VI. Des pas sur la neige
- VII. Ce qu'a vu le vent d'Ouest
- VIII. La fille aux cheveux de lin
- IX. La sérénade interrompue
- X. La Cathédrale engloutie
- XI. La danse de Puck
- XII. Minstrels

(II Vol.)

- I. Brouillards
- II. Feuilles mortes
- III. La puerta del viño
- IV. "Les fées sont d'exquises danseuses"
- V. Bruyères
- VI. General Lavine - *eccentric*
- VII. La terrasse des audiences du clair de lune
- VIII. Ondine
- IX. Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.
- X. Canope
- XI. Les tierces alternées
- XII. Feux d'artifice

Em cartas datadas de maio, 1910, Maurice Ravel diz:

"recebi os Prelúdios de Debussy. Há uma certa *Cathédrale engloutie* e *Sons et parfums etc.* e depois, todos os outros, que são esplêndidos."
.... "obras primas admiráveis." (5)

Émile Vuillermoz no seu livro Claude Debussy:

"constituem uma espécie de resumo, índice das preocupações que dominaram o autor durante toda a sua carreira." (6)

E o musicólogo Jankélévitch :

"O estático e a fobia do desenvolvimento discursivo encontraram sua forma privilegiada no prelúdio." (...) "preliminares de concerto que são o próprio." (7)



Podemos agrupar os 24 *Prelúdios* de Debussy segundo suas características músico-estruturais da seguinte maneira:

com ênfase na textura harmônica

Danseuses de Delphes, Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir, Feuilles mortes, Canope, La Cathédrale engloutie;

como melodia harmonizada

La fille aux cheveux de lin, Bruyères ;

em estilo "toccata"

Le vent dans la plaine, Ce qu'a vu le vent d'Ouest, Les fées sont d'exquises danseuses, Les Tierces alternées, Feux d'artifice ;

como cartões postais

Espanha: La sérénade interrompue, La puerta del Viño;

Itália: Les collines d'Anacapri;

Egito: Canope;

India: La terrasse des audiences du clair de lune;

Grécia: Danseuses de Delphes;

como música popular

Minstrels, General Lavine, eccentric;

como fantasias

La danse de Puck, Les fées sont d'exquises danseuses;

com caráter humorístico

Minstrels, La sérénade interrompue, Hommage a S. Pickwick, General Lavine, eccentric;

com estruturas fragmentadas

Ondine, La sérénade interrompue, Les sons et les parfums..., Minstrels, La danse de Puck;

com estruturas de intervalos

Des pas sur la neige, Les tierces alternées, Voiles;

com aproveitamento do material melódico

Les collines d'Anacapri, Voiles, La danse de Puck, Les sons et les parfums..., Brouillards, Ondine;

com utilização de ressonâncias

Les sons et les parfums..., La Cathédrale engloutie, La danse de Puck, La terrasse...;

com citações

"God save the King" - em Hommage a S. Pickwick;

"Marseillaise" - em Feux d'artifice ;

como danças populares

Tarantela em Les collines d'Anacapri ;

'cake-walk' em General Lavine, *eccentric*, Minstrels;

'habanera' em La puerta del Viño;

como danças

Danseuses de Delphes, La danse de Puck,

Les fées sont d'exquises danseuses;

com evidência do som característico de Debussy

Brouillards, Voiles, La terrasse..., Ondines,

Feux d'artifice;

como transposição de sons da natureza

Feuilles mortes, Bruyères, Le vent dans la plaine,

Ce qu'a vu le vent d'Ouest.



Títulos dos *Prelúdios* que se referem a

a) poemas - *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir,*

de Harmonie du soir em Fleurs du Mal, Charles Baudelaire;

- *La fille aux cheveux de lin*, poema do mesmo nome de Leconte de Lisle em Poèmes antiques: Chansons écossaises;

- *Le vent dans la plaine*,
Ariettes oubliées, de Verlaine.

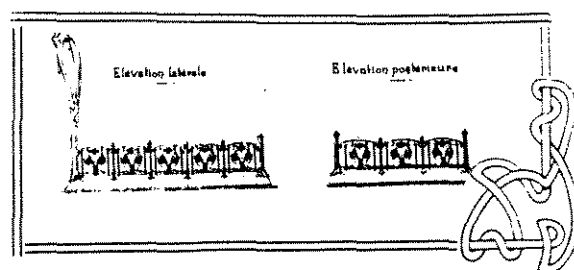
b) personagens - Puck, duende personagem de Sonhos de uma noite de verão, de William Shakespeare, em *La danse de Puck*;

- Pickwick, personagem de Charles Dickens em *Hommage a S. Pickwick*;

c) lendas - *La Cathédrale engloutie*, lenda bretã;

- *Ondine*, lenda nórdica;

- *Les fées sont d'exquises danseuses*, ilustração de Rackham para Peter Pan: les jardins de Kensington, de J.M. Barrie. (8)



d) personagens da vida real

Ed La Vine - artista que andou por Paris entre
1910/12 em espetáculos de variedades.
General Lavine, eccentric; (9)

Minstrels - atores e músicos que se apresentavam
nas ruas; usavam o rosto pintado de
preto e a boca de branco, cantavam ,
dançavam, contavam anedotas. (10)

80. AVENUE DU BOIS DE BOULOGNE

Vendredi - 17 Janv. /12

Mon cher Vaillancourt,

notre article est saluamment accueilli;
et j'admire le subtil artifice avec lequel
vous passez de "Démocratie" à "Féminisme" ...

Et l'auteur de cette spéculation circulaire
gagne quelque conclusion, il nous ramène
à lui ainsi monté d'attitude à perdre.
Hélas! nous voyons qu'il préfère risquer
qu'il continue à faire "tout son devoir"
("devoir" pris dans un sens strictement abstrait)

Les autres aussi ...

Il y a encore de beaux jours pour d'Ennui.

Mon aventure n'a rien de littérarique, rassu-
rez-vous. C'est l'histoire d'un petit voyage,
qui ne demandait qu'à grandir. De bon
petit cirque d'ont avait tant de fleurs;
et c'est tout.

Mon affectueux cordialité

Claude Lecomte,

REFERENCIAS

- (1) As datas que constam neste capítulo se referem sempre à composição das peças.
- (2) BOULEZ, Pierre. Debussy, Claude (Achille) in Encyclopédie de la Musique. Paris, Fasquelle, 1958.(I)p.629.
- (3) O Estado de São Paulo, 23.10.88, Caderno 2.p.3.
- (4) LESURE, François. NICHOLS, Roger. Debussy's letters. London, Faber, 1987 apud DRIVER, Paul. Debussy through his letters. The Musical times. London: p.687-8, april 1988.
- (5) CHALUPT, René. Ravel au miroir des ses lettres. Paris, Laffont, 1956. p.86-8.
- (6) VUILLERMOZ, Émile. Claude Debussy. Genève, Rister, 1957. p.125.
- (7) HALBREICH, Harry. Analyse de l'oeuvre. p.579-80.
- (8) LOCKSPEISER, Edward. Claude Debussy. p.519-20.
BARRAQUÉ, Jean. Debussy. Paris, Seuil, 1962.p.4.
- (9) SCHMITZ, Robert. The piano works of Claude Debussy. New York, Dover, 1966. p.42-9.
- (10) Id.Ibid.p.160.

Capítulo III

Análise Descritiva e Síntese

"DEBUSSY ESCONDE SUA CONSTRUÇÃO NUMA TÉCNICA DE LUZ. SÓ MARCA OS PONTOS DE APOIO ESTRITAMENTE INDISPENSÁVEIS NA SUA ARQUITETURA MUSICAL."

"DEBUSSY RENUNCIOU DEFINITIVAMENTE AO PRINCÍPIO DA CONSTRUÇÃO SINFÔNICA E DO CONFLITO TEMÁTICO."

H. Strobel

Préludes - Volume I

Prelúdio I - *Danseuses des Delphes*

Danseuses des Delphes é uma dança de caráter religioso, relacionada aos ritos do templo de Apolo em Delfos.

Seu ritmo $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ constante e o andamento "Lent et grave" lhe dão um caráter solene.

Primeira secção (compassos 1 - 10):

O aspecto harmônico é predominante. As linhas melódicas surgem das próprias notas dos acordes. Na primeira frase, nos 4 primeiros compassos começa uma linha no contralto (compassos 1 e 2), passando para o soprano (compassos 3 e 4).

Quanto à harmonia: $B\flat$ e uma ornamentação de F : $B\flat$ $A^\flat$ $F^\sharp$ nos compassos 1 e 2. (1)

Mudança de acordes (compassos 3 e 4) enquanto o soprano mantém a nota G; 2as. no tenor. Baixo cromático, acordes de: $Gm^\sharp/B\flat$ $G^\sharp/B\flat$ Cm $A^\sharp/C^\sharp$ $B\flat/D$.

Os 3 primeiros compassos são 3/4 e o 4º é 4/4.

Nos compassos 4 e 5 uma cadência em F; acordes perfeitos começando com movimento paralelo e > .

Do compasso 6 a 10, a 2a. frase, uma ornamentação da 1a. com a linha melódica dobrada em 8as. e os acordes também dobrados na 8a. superior.

No compasso 8 as 2as. do tenor são ampliadas no movimento de 8as. da voz superior: 8as. + 2as.

Repete a cadência em F terminando a 1a. secção.

Segunda secção (compassos 11- 20). Um desenvolvimento da idéia inicial em 3 planos:

- linha melódica pentatônica descendente na voz superior;

- escala harmonizada em acordes perfeitos e movimento paralelo na parte intermediária, em modo dórico;
- pedal no baixo.

Transposição uma 4a. acima, nos compassos 13-14.

No 15 volta a melodia inicial, agora como 5as. de acordes maiores = C, A, B, C.

Nos compassos 16 e 17 a harmonia é feita com acordes de F e C com 2as. acrescentadas às 5as. e 8as., mudando assim a estrutura dos acordes.

Fechando a 2a. secção (compassos 18 a 20) uma cadência com os acordes de A $\flat$ G $\flat$ F em ppp; linha melódica na voz intermediária.

Na 3a. secção (compassos 21 - 24), uma linha melódica que é o desenvolvimento da idéia exposta na última cadência. Essa linha é sempre a 3a. do acorde e o encadeamento entre eles é também em 3as., perdendo-se a relação tonal:

B $\flat$ D $\flat$ A $\flat$ C $\flat$ E $\flat$

B $\flat$ D $\flat$ F A C E

Formando a 4ª Secção (compassos 25 - 31), uma "coda" com a volta da 1ª frase (compassos 25 - 26) harmonizada em acordes com 5A:

B $\flat$ E $\flat$ 5+ A $\flat$ 5+ F5+

e nos compassos 27 a 31 a cadência final:

F5+⁹ B $\flat$

2 acordes de B $\flat$ em Forte e pp (com todas as notas); B $\flat$ repetido uma 8a. abaixo, terminam a peça.

SÍNTESE

Este Prelúdio tem um centro em B $\flat$ ampliado; já no 1º compasso, o movimento *si $\flat$ -fa* é feito por cromatismo: com o *si $\flat$* do 2º acorde resolvendo no *dó* e caminhando para o *dó $\sharp$* , 5A do acorde de F. O motivo melódico cromático traz um distanciamento da harmonia diatônica.

Os acordes são estruturados em 3M 5J; 3m 5J; 3M, 5A.

Na 2a. secção há superposição das escalas pentatônica e dórica.

Aparecem os acordes com 2as. acrescentadas. (2)

Na 3a. secção, o movimento do baixo por 3as. ascendentes dilui a relação com B $\flat$. "Coda" e cadência final são com acordes de 5A.

A ampliação pelas alterações nos acordes e cromatismos são formas de não se ouvir o B $\flat$ como tonalidade, apenas como centro.

Prelúdio II - *Voiles*

A tradução de *Voiles* pode ser tanto *Véus* como *Velas*. (3)

As escalas de tons inteiros e pentatônica lhe ser vem de base, criando um clima de pouco movimento; balanços leves, apoiados no pedal de B $\flat$ presente em toda a peça, como ocorre na música de culturas orientais.

Apresenta 3 idéias na sua 1a. secção: (compassos 1 - 21):

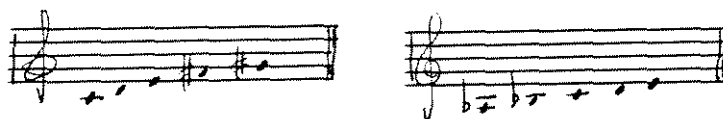
1a. - linha melódica em 3as., dos compassos 1 a 4;

2a. - pedal de B $\flat$ que acompanha a peça a partir do compasso 5;

3a. - linha melódica no tenor, compassos 7 a 14.

Essas 3 idéias que apareceram sucessivamente até o compasso 9, acontecem simultaneamente de 10 a 17.

A escala de tons inteiros está assim distribuída:



No compasso 15 a 2a. idéia, anteriormente em 8as. passa a ser harmonizada em acordes de 5A.

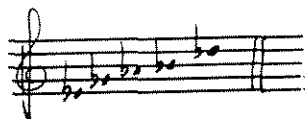
Há um desenvolvimento entre 18 a 20 para fazer uma cadência na nota *ré* (compassos 21 e 22).

Na 2ª secção (compassos 22 - 32), há uma linha melódica no soprano que é uma 4ª idéia, *ostinato* na voz intermediária e pedal de B $\flat$ no baixo.

Nos compassos 29 e 30 começa uma aceleração rítmica e o movimento *ré-mi*, em que se transformou a voz intermediária, vai ser o próximo *ostinato* desta vez na voz superior, formando a 3a. secção: compassos 33 a 41.

Ela se desenvolve com o *ostinato* na voz superior, a 3a. idéia (da 1a. secção) harmonizada na parte intermediária e dobrada na 8a. superior, mais o B $\flat$ no baixo.

No compasso 42 começa a 4a. secção na escala pentatônica:



Movimentos ascendentes em crescendo, rápidos, usam as notas dessa escala.

Compassos 43 e 44, acordes de 4as. e 5as. ainda na pentatônica, num movimento cada vez mais *pp* e "retenu", sempre com o pedal de B $\flat$.

Termina no compasso 47.

A 5a. secção começa no compasso 48, apresentando a 3a. idéia (1a. secção) no soprano, um glissando de especial efeito pianístico na voz intermediária e o B $\flat$ no baixo.

Nos compassos 54 a 56 as notas da escala de tons inteiros se juntam em acordes intercalados aos glissandos.

Do compasso 58 a 64 temos a Coda que é uma síntese:

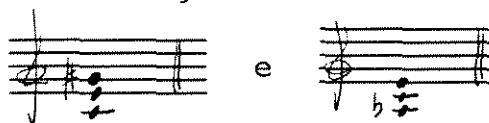
- acordes
- 1a. idéia
- B $\flat$ no baixo
- glissando

Termina numa 3a., *do-mi*.

SÍNTESE

Esta peça se torna particularmente importante pela inovação na estrutura: o uso da escala de tons inteiros, não só em trechos mas como base da própria peça.

A distribuição da escala forma os acordes:



que dão origem aos movimentos melódicos e harmônicos da 1a., 2a. e 3a. secções;

a 4a. é na escala pentatônica e a última volta à de tons inteiros.

Essa escala e acordes dão o caráter estático predominante, reforçado pelo pedal de Bb .

PRELÚDIO III - *Le vent dans la plaine*

Este Prelúdio com seus movimentos *ostinatos* e linhas melódicas de intervalos repetidos sugere ventos leves ondulando os campos.

Tem claramente 3 partes: a 1a. e a 3a. se desenvolvem como *Toccata* (4) e a 2a., contrastante, faz acordes rápidos que vão de *f* a *p* em movimento contrário.

1a. secção - Começa com um *ostinato* que é uma bordadura em B $\flat$. No 3º compasso entra uma linha melódica em intervalos de 2as. e 3as.

Na escala pentatônica:



Compassos 1 a 8.

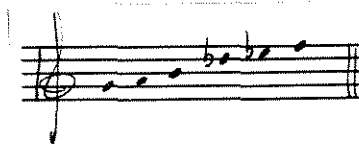
Do compasso 9 ao 12 há um movimento descendente de 2 acordes de 7a. invertidos: E $\flat$ m 7 e C Δ , enquanto o baixo faz 5as. paralelas.

Nos compassos 13 a 20 volta a idéia inicial do *ostinato*, só que agora alternando B $\flat$ / B $\flat\flat$ com a linha melódica.

No compasso 21 acordes de 6a. e o *ostinato* transposto para B $\natural$.

De 22 a 27, trêmolo na voz superior e 5as. paralelas no baixo.

De 23 a 25 escala:



De 26 a 28 escala:



2ª Secção (compassos 28-34). Acorde de Gb em movimento contrário, de *f* a *p*. 5^{as} em *pp* no baixo.

Nos compassos seguintes, 29 e 30, encadeamentos:

F $\flat$ D $\flat$ G $\flat$ B $\flat\flat$ em movimento paralelo.

Note-se o baixo por 3as.

Há uma repetição em 31 e 32 para seguir no compasso 33 os encadeamentos:

G B G $\sharp$

É o mesmo movimento do compasso 30, meio-tom acima.

3ª secção (comp. 34-59). A idéia inicial em G $\sharp$; uma passagem cromática em 38 e 39 leva a mesma idéia para E. (compassos 40 - 41).

Nova passagem cromática em 42 e 43 para chegar em B $\flat$ no compasso 44, onde a idéia inicial é reapresentada ha vendo um alargamento do ritmo na sua parte final, compassos 45 e 47.

No compasso 50 o efeito das 7as. invertidas desta vez seguido de fragmento do *ostinato* "a tempo" compassos 51 e 53.

De 54 a 57 um efeito cromático em acordes perfeitos sustentados é intercalado ao *ostinato* em B $\flat$ indo de *p* a *pp* *più pp*, para terminar em B $\flat$ e *ppp*, deixando vibrar o B $\flat$ no compasso 59.

SÍNTESE

A característica do Prelúdio III são as transposições: a idéia inicial de B $\flat$ aparece em G $\sharp$ quando volta na 2a. secção; escala de tons inteiros e sua transposição meio tom abaixo; movimentos de acordes onde o baixo caminha por 3as., transpostos meio tom acima; na coda, acordes perfeitos cromáticos.

Quanto às escalas, ora apresenta um centro em B $\flat$, ora são pentatônicas ou tons inteiros em novas elaborações.

As 5as. paralelas do final da 1a. secção ilustram uma das técnicas usadas na Idade Média, tratadas de maneira nova por Debussy.

PRELÚDIO IV - *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir.*

O título deste Prelúdio é um verso de "*Harmonie du soir*," um dos poemas de "**Fleurs du Mal**" de Baudelaire.

Traz a armação da clave em LA Maior mas o que se ouve é um pedal de A, formando aos poucos um grande acorde.

Nos 2 primeiros compassos (considerando-se 5/4) a 1a. idéia: o acorde de A sendo acrescentado de 7a., 9a., 11a. e 13a. A linha melódica faz intervalos de 4J, 5d., 5J e 5A.

Nos compassos 3 a 8 segue-se a 2a. idéia em 3 planos:

- pedal de A no baixo;
- ornamentação com acordes de 7a. invertidos na parte intermediária;
- linha melódica em 4as. e 3as. na voz superior.

A 3a. idéia, nos compassos 9 a 12: pedal de A, voz intermediária com acordes de A^{5+} , $F\sharp_m$, A^7 , $F\sharp_m$ enquanto a voz superior faz um movimento de 2as. melódicas, seguindo em sequência nos compassos 11 e 12.

De 13 a 16 continua o pedal de A; na parte central ouvem-se acordes com 5d. e na voz superior 4as. e 3as. Surge uma linha melódica em 2as. ($do\sharp - ré\sharp$) que vai se transformar no *ostinato* da próxima frase a começar no compasso 18.

Do compasso 18 ao 23, *ostinato* no soprano enquanto o baixo faz linha melódica em intervalos de 2A, 2m e 3as.

em acordes de 6as. e 7as.

Nos compassos 24 - 26 voltam a 1a. idéia e um fragmento da 2a. em A, em seguida fragmento da 1a. em Db (compassos 27 - 28). Depois, acordes diminutos em movimentos cromáticos do baixo e 4as. descendentes no soprano.

O compasso 30 faz uma conclusão no acorde de $E \flat^7$.

Nos compassos 31 a 34 uma ornamentação de $A \flat$ "Rubato" e fragmento da 1a. idéia em *accellerando* "Serrez."

Nos 2 compassos seguintes, acordes perfeitos em fundamental e movimento paralelo, o baixo movimentando-se por 3as. (35 e 36).

Volta o "Rubato" e fragmento da 1a. idéia, meio-tom acima, em A. Intercalam-se acordes de 7a. invertidos. (37 a 40).

No compasso 41 "*tranquille et flottant*" começa uma linha melódica em 8as. dobradas, movimento de f em *pp*,



servindo de ligação ao aparecimento de uma lembrança da 1a. idéia, no compasso 44.

Acordes de 7a. invertidos em movimento paralelo a acompanham linha melódica com cromatismos e 4as. descendentes (compasso 45).

"En **retenant**" traz nos compassos 46 e 47 os acordes de A^{13} A_m^{13} (enharmonia $d\flat - r\flat$), ornamentação de A que segue no compasso seguinte sintetizando os 2 anteriores.

Nova ornamentação de A no compasso 49 "**plus retenu**,"

onde o último acorde é E⁷ .

Os quatro últimos compassos como que simplificam essa ornamentação. Ouve-se o acorde de A Maior, com a fundamental no baixo, completando as 4as. e 6as. que imitam o timbre e a dinâmica das trompas. Trazem escrito "*comme une lointaine sonnerie de cors*" e nos dois últimos, "*encore plus lointain et plus retenu.*" (5)

SÍNTESE

O que se ouve nesse Prelúdio é um grande A pedal no baixo, formando um acorde que vai sendo ornamentado pela superposição de 3as. até a 13a.

É a harmonia de timbres de Debussy: o acorde que aproveita a ressonância do baixo e vai sendo acrescido de notas e ampliado no tempo.

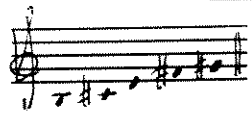
Essa idéia aparece transposta para Db, Ab e fragmentada. A peça apresenta 3 idéias melódicas que se sucedem e fragmentam.

Depois de grande ornamentação termina com A Maior, fundamental na 8a. grave.

PRELÚDIO V - *Les collines d'Anacapri*

Anacapri, uma das pequenas cidades da ilha de Capri, na baía de Nápoles, com sua luminosidade, seus ritmos, canções e danças é evocada neste Prelúdio.

Apresenta 4 idéias melódicas e grande aproveitamento desse material. Alterna as escalas pentatônica/diatônica.

Começa com uma introdução: a 1a. idéia nos compassos 1-2 em 12/16 na escala  e fragmento do

que vai se desenvolver como 2a. idéia nos compassos 3-4 em 2/4 .

Segue-se a 1a. idéia ampliada, em 8^{as}, 4^{as}, e 5^{as}.

Aproveita a ressonância, deixando soar: "quittez , en laissant vibrer."

Nos compassos 7 a 10 uma ornamentação de B pentatônica e B ¹³ 9 .

Começa no compasso 11 um "ostinato tremolo" em 3as. e vai até o compasso 20 acompanhando uma melodia no ritmo da "tarantela." Os compassos em 12/16 e 2/4, que no início eram sucessivos, agora são simultâneos como nos n.ºs 14, 15, 18, 19 e 20.

No compasso 21 começa um pedal de F# no soprano e a linha melódica passa para o baixo, o que acontece até o compasso 29. Seguem-se 2 compassos em 8as. de re# preparando a entrada da:

3a. idéia (compasso 32); uma melodia no baixo com a indicação "*avec la liberté d'une chanson populaire,*" forma-

da por 5as. descendentes e ascendentes, 4as. e *ostinato* de F# com 7a. e 6a. no soprano.

Nos compassos 39 a 42 essa linha passa para o soprano.

A harmonia é B¹³.

O compasso 42 faz uma terminação onde aparece na voz superior a 1a. idéia em ritmo reduzido e no baixo o acorde de F#¹³.

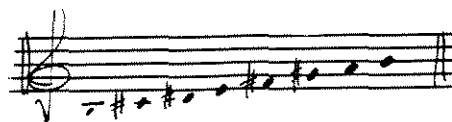
No compasso 43 a 3a. idéia vem no contralto, a 1a. reduzida no soprano e a harmonia de B⁷⁺, ⁷, ⁷⁺ termina essa parte (compasso 48).

No compasso 49 uma grande polifonia que se estende até o compasso 62:

- 4a. idéia melódica no contralto
- pedal de F# no baixo e soprano
- linha melódica no tenor
- linha melódica no baixo
- *ostinato* no contralto
- polirritmos: 6/8 - 3/4

Uma cadência em 63 a 65 com a 1a. idéia no soprano, harmonia: A¹³ B em "retenu" "presque lent" e >

Está em modo mixolídio:



Nos compassos 66 e 67 volta o a **tempo** (vif). A 1a. idéia aparece no soprano com ritmo reduzido repetida como *ostinato* enquanto o baixo faz pedal de G# e 5as. paralelas ascendentes, terminando no acorde de G#⁷ (comp. 68). (6) A 2a. idéia no soprano, harmonizada com os acordes de C#⁹/G#

G $\sharp$ ⁷ C $\sharp$ ⁹/G $\sharp$ (compassos 71 e 72).

No compasso 73 volta a 1a. idéia com ritmo reduzido e *ostinato* no soprano enquanto o baixo é o acorde E¹³. De 74 a 79 a mesma 1a. idéia com ritmo reduzido está no baixo, o *ostinato* é ampliado com 2as. e 3as. e o soprano faz a 2a. idéia.

Os compassos 80 a 83 trazem a 3a. idéia em 8as. no soprano. O baixo faz uma linha descendente que caminha para o F $\sharp$ ¹³ do compasso 83. Nesse lugar o contralto está fazendo a 1a. idéia.

Nos compassos 84 e 85 a 1a. idéia está no soprano, a 3a. idéia (um pouco modificada) no contralto, no acorde de B¹³.

Alternação da 1a. e fragmento da 2a. idéias nos 2 compassos seguintes; 1a. e 3a. modificada em polirritmo; reduzidas nos compassos 92 e 93, para terminar num luminoso acorde de B⁶ ⁷⁺ em *fff*.

SÍNTESE

No Prelúdio V há outro aspecto da harmonia de timbres: o som de sinos da parte inicial com as melodias e harmonias dos compassos 1-2 e 3-4.

É dos que mais apresenta aproveitamento das idéias melódicas.

A 1a. é ampliada, reduzida, aparece como *ostinato*;

A 2a. é acompanhada de um *ostinato*, harmonizada, é superposta e alternada à 1a.;

A 3a. aparece no baixo, no soprano, em fragmento no contralto, modificada como baixo da 1a.

As escalas pentatônica, mixolídio e diatônica aliadas a polirritmos dão o tom da ambientação popular italiana evocada.

Prelúdio VI - *Des pas sur la neige*

O Prelúdio VI possui como característica um *ostinato* único que acompanha a peça e está ora no baixo, ora no contralto, tenor ou soprano.

É construído num ritmo iâmbico: curto-longo, nos intervalos de 2as. e 3as.

O andamento é "**triste et lent**" (♩ = 44) e no 1º compasso está escrito "Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé."

Há uma constante melódica nos intervalos de 2^{as} e 3^{as}, nas linhas fragmentadas.

Começa com o *ostinato* no contralto e no 2º compasso entra, na voz superior, uma linha melódica de motivos curtos. As pausas e notas ligadas nos 1ºs. tempos anulam o compasso escrito 4/4. É o ritmo binário sempre presente.

Até o 4º compasso pode-se considerar modo eólio em D.

Entre os compassos 5 e 7, 3 planos:

- linha de soprano em intervalos de 2as., 3as.;
- *ostinato* no tenor e linha melódica do tenor em 2as. melódicas descendentes e 5as. paralelas;
- baixo em 5as. paralelas por grau conjunto.

A harmonia é G⁶, F¹¹, E_m⁷, D_m⁹. As notas da linha do soprano pertencem aos próximos acordes.

Nos compassos 8 a 11 o *ostinato* passa para o soprano, há linhas cromáticas no contralto e baixo.

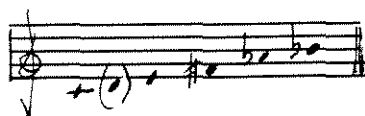
A harmonia é:

C⁹/F[#] C[#]¹¹ | / | B^b/A D^b⁷ | F_m⁷ E^b_m⁹/D^b |

Em 12 e 13 o baixo faz linha com 2as. e 3as. no acorde de $E\flat m^9$.

Os compassos 14 e 15 apresentam o acorde C^{11+} nas semibreves, 13a. no $1a^\flat$.

Esse acorde está na escala



De 16 a 19 o *ostinato* está no contralto, enquanto o baixo faz 1 linha de 2as. em ♩ e o soprano recomeça sua melodia.

Nos compassos 20 a 25 há uma ampliação do que já apareceu nos compassos 5 a 7. A harmonia dos 3 primeiros acordes é a mesma, seguindo para $D\flat^7^9$, $E\flat^7^9$, $E\flat^7^9$.

O *ostinato* volta ao contralto nos compassos 26 a 28. Baixo e tenor fazem uma linha cromática.

De 29 a 31 o soprano repete e amplia sua linha de 20 a 22 só que desta vez acompanhada por acordes de 6a. em movimento paralelo. Traz a indicação "Comme un tendre et triste regret."

O motivo do *ostinato* é ampliado em 8as. *pp* na região superior "Plus lent." 3as. menores (escrita 2A) complementam o ritmo. (32 a 33).

A cadência final está nos compassos 34 a 36 nos acordes de Gm^7 Dm . Entre os 2 acordes, um movimento descendente *rê - sol - ré* "morendo" até *ppp* numa distância extrema entre suas notas.

SÍNTESE

Nesta peça ouve-se a melodia fragmentada, interrompida por pausas. Tanto o *ostinato* como as linhas melódicas contêm 2as. e 3as.

Uma vez que o ritmo curto-longo está presente durante toda a peça, pode-se dizer que se trata do modo ritmico "iâmbico."

Os modos eólio, dórico e a escala de tons inteiros contribuem para a expressividade estreitamente ligada à comunicação musical.

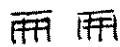
A maneira nova de usar os modos está na sua harmonização com 7as. e 9as. e no tratamento dos acordes, caminhando em 5as. paralelas.

O Prelúdio VI é uma das peças na qual se pode ter a percepção do novo conceito melódico, uma das características da linguagem de Debussy: melodias fragmentadas, com os mesmos intervalos em células curtas.

Prelúdio VII - *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*

Peça virtuosística, com grandes movimentos de arpejos rápidos, "trêmolos," acordes *ff*, 8as., uma transformação do estilo pianístico de Liszt.

O vento sugerido no título é mais um furacão com tempestades e mar agitado. "**Animé et tumultueux**" é a indicação de andamento.

Começa com um movimento de arpejos,  em *pp*.

Em cima de um pedal de F# , acordes de:

D¹ , D³ , D⁵ , D⁷ do compasso 1 a 6.

Nos compassos 7, 8 e 9 o baixo faz trêmolos em 5as.: F# , E $\flat$, A com os acordes Maiores completados pela voz superior. Um floreio descendente, *sfz* leva o trêmolo $p > pp$ em 2m no baixo e acordes com 2as. e 8as., nos compassos 10 a 14.

Escalas

comp. 1 a 6



comp. 7 a 9

Escala



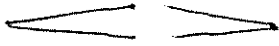
comp. 10 a 14

sempre superpostas ao pedal de F# .

ficando cromático, o ritmo e a melodia se condensam; nos compassos 33-34 "en serrant et augmentant beaucoup," o movimento é cromático.

Escala  comp. 35 a 37

A dinâmica vai de *p* compasso 31 a *f* nos compassos 35 a 37 onde há *ostinato* em 8as. na parte superior; na central, acordes muito acentuados *três en dehors* com 2as. e 8as. e pedal de B em *ff* no baixo. Até aqui o compasso era 4/4. Nesse lugar há a indicação $\text{♩} = \text{♩}$ e 3/4.

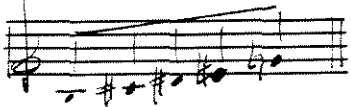
O compasso 38 traz o acorde de 2as. e 8as. sustentado em *ff*. Começa um "trêmolo" cromático *p*  e há uma repetição dos compassos anteriores 35 a 38.

Voltamos a $\text{♩} = \text{♩}$ no compasso 43 que segue até 45 com um pedal de D# no baixo e desenho melódico de 2as. descendentes em ♩ . Pouco a pouco crescendo e acelerando até o compasso 46 onde há um grande movimento cromático de acordes perfeitos *f* crescendo molto.

Esse crescendo chega ao 47 com soprano fazendo *ostinato* em 8as. Surge linha melódica em acordes de 7a. com 3a. ou 5a. no baixo em movimento paralelo.

O *ostinato* faz um movimento cromático (compasso 48).

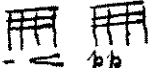
Nos compassos 49 e 50 pedal de D# no baixo e linha melódica anterior dobrada.

Escala: 

Nos compassos 51 a 53, "*clusters*" na escala:

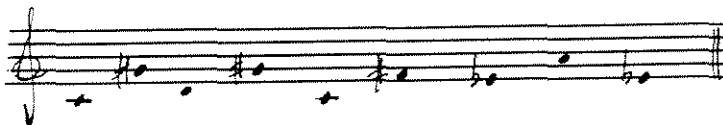


com pedal de D $\sharp$.

Começando no compasso 54 e indo até 56, um *ostinato* em "trêmolo" de 2as. M e m no baixo em  enquanto em cima aparecem como ornamento os acordes de D $\sharp$ e D $\sharp$ ^{o7} .

Nos 2 compassos seguintes "*furieux et rapide*," fragmento da idéia inicial, arpejos nos acordes de D $\sharp$ ⁹ alternando 5J 5- , num pedal de F $\sharp$.

De 59 a 62, baixo em trêmolo de 5as. e movimento paralelo de acordes perfeitos com intervalos de trítono:



Nos compassos 63 a 66 há um *ostinato* com um desenho ritmico no acorde de D $\sharp$ e pedal de F $\sharp$.



Escala:

Essa idéia é ornamentada nos 2 seguintes.

Cadência final nos compassos 69 a 71:

- acordes com 2as. e 8as. "*Retenu*."

- "trêmolo" F $\sharp$ 5⁶ sem 3a. "au **Mouvement** ."
- acorde final = F $\sharp$ 5⁶ em *sff* "(*sec*)" com a 3M .

SÍNTESE

O Prelúdio VII contém como material escalas pentatônicas e de tons inteiros, centradas em um pedal de F $\sharp$, (dos compassos 1 a 24).

Alterna trechos cromáticos, centro B (até compasso 40).

D $\sharp$ (no compasso 42), novos cromatismos (até 54) para voltar ao pedal de F $\sharp$.

Faz movimentos paralelos com acordes de 7a. invertidos, de 13a. e "*clusters*" nas escalas de tons inteiros. Acordes de 2as. acrescentadas, "tremolos" e *ostinatos*.

É a virtuosidade pianística em linguagem não tonal.

Prelúdio VIII - *La fille aux cheveux de lin*

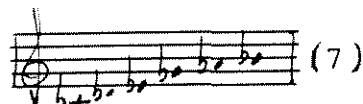
O título é tirado de uma das *Chansons écossaises* de Leconte de Lisle. O poema fala "de uma menina de cabelos louros e lábios de cereja, cantando uma canção à luz da manhã, num campo florido," "*très calme et doucement expressif.*"

É uma longa melodia acompanhada; não há separações entre as frases, uma surge da outra.

Apesar de usar acordes perfeitos e a melodia ser muito clara não se desenvolve na tonalidade, a relação entre os acordes não é tonal. Usa escalas $G\flat$ diatônica, pentatônica



e hexafônica



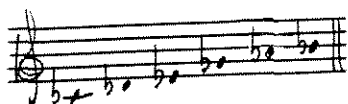
(7)

Começa com uma linha de soprano (compassos 1 a 4) em 3as. descendentes e ascendentes.

Nos compassos 5 a 7 uma harmonização com acordes perfeitos em movimento contrário, caminhando para o acorde de $E\flat$.

Recomeça a linha inicial (compassos 8 e 9) em harmonização $G\flat^7$ $A\flat^7$ sempre com as 7as. no baixo em movimento paralelo. Cadencia em $G\flat$ com a escala inteira.

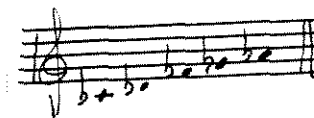
Nos compassos 12 e 13 linha melódica na escala



acorde $G\flat^{4-3}$.

Voltam as 7as. invertidas em movimento paralelo nos compassos 14 e 15 com a 5a. ou 7a. no baixo.

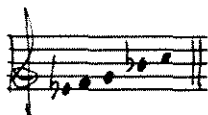
No compasso 15 a escala é



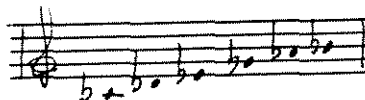
No compasso 16, acorde de $C\flat$, continuando em 17 e 18 onde há acordes de 9a. em fundamental caminhando paralelamente.

$A\flat^9$ $D\flat^9$ $A\flat^9$ $B\flat^4^9$ (sem a 3a.)

"Un peu animé" no compasso 19, terminando a linha anterior e começando uma nova em 2as. e 3as. que parte de $E\flat$, escala



e chega ao ponto culminante, o acorde de $C\flat$ no compasso 21, seguido de $D\flat$ $E\flat m$ $A\flat$; linha melódica na escala:



O compasso 23 é uma redução do anterior.

Novamente as linhas se misturam e, com o acorde de $E\flat m^7$ em suas inversões há um movimento de 5as. e 4as. paralelas entre as vozes, (B e T; C e S).

O soprano faz melodia em 3as., o baixo em 2as. e 3as., encadeando para $C\flat^7$, $D\flat^4^5^7$ no compasso 25.

Esse trecho está na escala hexafônica:



No compasso 27 $A\flat^9$, $D\flat$; $C\flat$ volta ao "Mouvement" no compasso 28 num pedal, enquanto o soprano reto

ma no agudo a linha inicial alargando os valores nos compassos 31 e 32.

Os compassos 33 e 34 trazem novamente os acordes de 7a. invertidas em movimento paralelo e pp.

O compasso 35 prepara a cadência final com linha melódica em 4as. e 3as. harmônicas, numa escala pentatônica para seguir 36 a 39: acorde de G $\flat$, as notas D $\flat$ e G $\flat$ com pedal de G $\flat$.

SÍNTESE

Observamos no Prelúdio VIII o uso de escalas pentatônicas, hexafônica e a diatônica de Gb mas não a tonalidade; esta não é estabelecida, uma vez que não aparece o movimento sensível-tônica.

É a demonstração do uso melódico da escala fora do sistema tonal.

A linha melódica oscilante e o fato de uma linha que surge da outra, sem definir claramente começo e fim, fazem parte do novo conceito melódico no qual situamos a música de Debussy.

Apresenta ainda acordes com 7a. no baixo em movimento paralelo.

O tratamento das 5as. e 4as. paralelas nos compassos 24 a 27 constitui-se em uma das maneiras novas de abordar antigas técnicas: as 5as. e 4as. em escalas pentatônicas, formando acordes de 7a. (8)

O acorde de Cb aparece em 3 pontos importantes:

- a) ponto culminante do trecho (compasso 16)
- b) ponto culminante do trecho (compasso 21)
- c) pedal, na volta da melodia inicial no soprano (compasso 28).

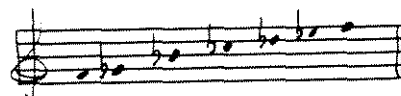
Prelúdio IX - *La sérénade interrompue*

A Espanha com seus ritmos, danças e música popular de grande vivacidade foi um atrativo aos compositores das primeiras décadas deste século. Debussy buscou elementos dessa linguagem na sua música para piano em *Lindajara*, *Soirée dans Grénade* e nos Prelúdios *La puerta del viño* e *La sérénade interrompue*.

Esta peça mostra um seresteiro sendo constantemente interrompido nas suas tentativas de cantar à sua amada.

Encontramos 4 idéias melódicas e 4 *ostínatos*. Esse material é utilizado em fragmentos, modificações e, o que constitui sua característica: interrupções.

Começa imitando uma guitarra: *quasi guitarra* em 2 compassos que servem de introdução (*comme en préludant*). 2 compassos de pausa e a 1a. idéia: linha descendente em "staccatto" *pp* em notas repetidas na escala



onde a 3a. não aparece.

Vai até o compasso 16.

Seguem-se 2 compassos de *Rit.* e *dim* em 5as. repetidas, preparando a entrada da 2a. idéia: compassos 19 a 24. Melodia acompanhada, usando a escala já apresentada, só que desta vez com as duas 3as.: M e m (*lãb - lã b*).

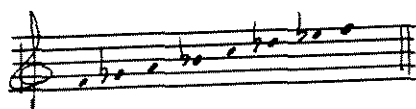
A harmonia é F^7 (com as duas 3as.) $B\flat$ 11 13 .

Começa o 1º *ostinato*: em 5as. paralelas, no baixo do compasso 25, continuando por 7 compassos. Aparece uma linha melódica na voz superior, (compasso 32) desenvolvendo-se em 2as. m. repetidas em valores longos, com grande ex-

pressividade: "expressif et un peu suppliant."

Depois de "*Cédez*" volta a 2a. idéia "*A tempo*" nos compassos 41 a 45. Interrompe em 46-48 para um acorde de E ¹³ de *f* a *sf* e volta a 1a. idéia reduzida (compassos 50 a 53).

No compasso 54 o 2º *ostinato*: 5as. repetidas no baixo e linha melódica em 2A e 2m/3m na voz superior, nas escalas da música da Andaluzia.



Segue até compasso 60.

No compasso 61 há mudança no *ostinato* e a linha melódica continua se desenvolvendo.

O compasso 73 interrompe trazendo fragmento da 2a. idéia, na harmonia D ⁴ / D^b A ^b ⁹.

Um recitativo com arabescos do "*cante hondo*" andaluz nos compassos 76-79.

Aparece então a 3a. idéia: "*Modéré*," uma figuração de acompanhamento de guitarra com os acordes D A ⁷ ⁹ (sem 3a.). Mais uma interrupção para fragmento da 2a. idéia somente em 2 compassos (85 e 86). Indicação: "*Rageur*" (raivo so).

Nos compassos 87 a 89 volta fragmento da 3a. idéia "*Modéré*" e *pp* para em 90 atacar novamente "*Rageur*" com uma modificação da 2a. idéia, pedal de F no baixo. Vai até compasso 93.

O 3º *ostinato* começa no compasso 94.

Entra uma linha melódica expressiva no soprano que vai até o compasso 112, nas escalas:



4a. idéia

Rubato de 113 a 124, trazendo o 4º *ostinato*: acorde de $E\flat$ 9 13, alternando para $E\flat$ 9-13 e $E\flat$ 5⁶.

Nova linha na voz superior.

A 2a. idéia modificada em fragmento, compassos 125 a 128.

Volta a 1a. idéia, escala descendente em F, para em F ornamentado, em *sfz* em 3 compassos e, em seguida termina no acorde de $B\flat$ m em *pp* > .

SÍNTESE

Num Prelúdio de caráter humorístico e leve como o IX, Debussy faz várias inovações:

- a) fragmentação, com as idéias interrompidas;
- b) o uso de escalas regionais;
- c) o aparecimento de 3a. Maior e 3a. Menor superpostas;
- d) *ostínatos* em novo contexto e
- e) a reconstituição de um estilo, com as características da música espanhola.

A peça inteira tem um centro em F e, nos 2 últimos compassos cadencia em B $\flat$ m.

Prelúdio X - *La Cathédrale engloutie*

Conta a lenda bretã que, no século V, a Catedral de Ys foi tragada pelas águas como castigo à impiedade da população. Nos dias de sol ela volta à superfície, tocando seus sinos.

O canto gregoriano, o organum e o coral estão presentes "à la Debussy."

É de especial efeito timbrístico a pesquisa de som dos sinos. (9)

A utilização dos harmônicos é enorme, fazendo efeitos até então inexplorados.

A indicação de andamento é "**Profondément calme**" ("*Dans une brume doucement sonore*"). Os pedais, notas do baixo e os do piano aparecem em novo tratamento:

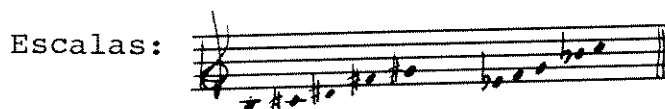
O acorde que abre este Prelúdio, sustentado por dois compassos consecutivos, é de 5a. e 8a. em regiões extremas do teclado em *pp*. Os tempos restantes são preenchidos por acordes também com esses intervalos harmônicos em movimentos paralelos, formando uma grande ressonância. (2as. e 5as. melódicas).

Nos compassos seguintes, 3 a 6, o baixo sustentado desce em graus conjuntos, mantendo o agudo e o movimento dos planos intermediários.

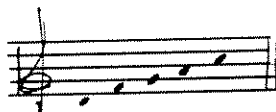
Do compasso 6 ao 13 um pedal de E no agudo é rodeado por linha melódica em 3as., 2as., 4as. descendentes e ascendentes. "*Doux e fluide*."

A idéia dos primeiros compassos volta em 14-15 com o acorde de C 7^+ sustentado e a parte intermediária em 5as. e 9as. paralelas.

Nos compassos 16 - 18 começa um *ostinato* no baixo com o acorde de B 5^6 , no 19 passando por E $b 5^6 7^9$, numa ampliação dos anteriores em "**augmentez progressivement**" "(*sans presser*)."



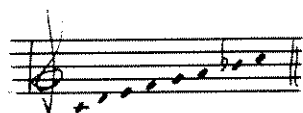
Todo esse trecho caminha para o compasso 22, acordes de G 5^8 , G 4^5 , D 4^7 . De 23 a 27 escala de D (modo dórico) e pentatônica



A linha melódica em 8as., no soprano, é imitada pelo baixo em *più f.*

No compasso 28 um C grave, pedal até o compasso 40. "*Sonore sans dureté.*"

Em cima desse pedal, linha melódica em acordes perfeitos com 5a. no baixo na escala de C mixolídio. Os intervalos dessa linha são 2/4/5/3 ascendentes e descendentes.

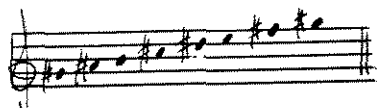


A junção do Pedal com os acordes forma grande ressonância e mistura dos harmônicos.

No compasso 40 ainda com o Pedal de C no baixo, ouvem-se 2as. e 4as. melódicas, em seguida harmônicas, no compasso 42.

Seguem-se acordes com 2as. acrescentadas, formando 4as. e 5as.; 2as. e 3as.; 3as. e 4as. nos compassos 42 a 45.

Enharmonia: $\text{l}\bar{\text{a}}\text{b}-\text{sol}\sharp$ que se transforma em pedal no baixo. Com as indicações "**Un peu moins lent** (*Dans une expression allant grandissant*)" *pp*, "*expressif et concentré*" começa no compasso 47 uma linha melódica na escala de $\text{G}\sharp$ eólio com os intervalos de 3/2/4 descendentes e ascendentes.



Nos compassos 53 a 62 acordes nas escalas



com pedal de $\text{G}\sharp$.

O que segue nos compassos 63 a 67 são acordes de 7a. em movimento paralelo:

$\text{D}\sharp^7 \quad \text{C}\sharp^7 \quad \text{B}^7 \quad \text{A}^7 \quad \text{C}\sharp^7 \quad \text{G}\sharp^7$

Pedal de 2M no baixo nos 4 compassos seguintes, preparando o grande *ostinato* no baixo, com um desenho de f que é uma ornamentação do pedal de C, indicações "*flottant et sourd*" (compassos 72 a 83).

Na 8a. acima é repetida a linha melódica em acordes "*comme un écho de la phrase entendue précédemment*."

No compasso 84 ouve-se um C no baixo, acordes como no começo, agora com 4as. e 7as. "*dans la sonorité du début*."

Na cadência final acordes de G^4 C, vibrando nas grandes extensões do piano.

SÍNTESE

Harmonia de timbres é a principal técnica sonora neste Prelúdio. Isso é conseguido pela estrutura dos acordes e pela ressonância que resulta dessas estruturas aliadas a *bordões*. (10)

Na análise encontramos:

Acordes

- a) de 5as. e 8as. (compassos 1 a 6)
- b) com 2as. acrescentadas (compassos 42 a 45)
- c) com 4as. e 7as. (compasso 84)

Bordões

- a) notas sustentadas (compassos 1 a 6)
agudo/grave
- b) com 1 nota sô (compassos 28 a 40)
- c) *ostinato* ou bordão ornamentado
(compassos 72 a 83)

O Prelúdio X ilustra também a idéia de técnicas do passado apresentadas de maneira nova:

a) movimentos paralelos

- 5as. com ressonâncias (compassos 1 a 6;)
- linhas melódicas em acordes (compassos 28 a 40;)
- acordes de 7a. (compassos 62 a 66.)

b) Escalas :

pentatônicas (compassos 16 a 19)

pentatônica e modal superpostas (compassos 23 a 27)

modais: mixolídio (compassos 28 a 40)

eólio (compassos 47 a 52)

Dentro da harmonia de timbres, o som de sinos é sugerido em vários momentos:

a) linha melódica circundando um pedal de *mi* agudo (compassos 7 a 12);

b) sons de acordes na escala pentatônica (compassos 22 a 27);

c) linha e acordes com 2as. acrescentadas (compassos 40 a 46);

d) linha melódica em G $\sharp$ eólio com pedal (compassos 47 a 51).

A peça tem a nota *dó* como centro.

Prelúdio XI - *La danse de Puck*

"Capricieux et léger" indicado no início, é seu próprio caráter. Puck, duende de "*Sonhos de uma noite de verão*" de Shakespeare, prega peças, brinca, aparece e some, sempre de maneira imprevisível.

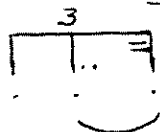
4 idéias melódicas são apresentadas nas suas formas originais e em fragmentos, modificações, seqüências e superposições. Essas idéias são bastante contrastantes: e surpreendem a cada vez que aparecem.

A 1a. idéia (a) abre a peça, melodia na escala de F dórico, intervalos de 2as., 3as e 4as, ritmo constante



, intercalado de escalas em semi-fusas.

A 2a. idéia (b) uma 8a. descendente e 5a. ascendente



está nos compassos 6 e 7.

Do compasso 8 ao 12, uma seqüência com elementos ritmicos de (a) nos acordes de F δ^9 e G δ^9 começando com ornamentos em fusas.

Trilo e movimento cromático levam à 3a. idéia (c) no compasso 18: acordes de B $\flat m$ E $\flat^7$ F m em "stacatto," com apogiaturas. 5as. no baixo também em "staccatto," formando pedal de E $\flat$.

No compasso 24 começa em *pp* um movimento



nos acordes de E $\flat$ e D $\flat$ δ^7 com apogiaturas, no baixo trêmolos de *mib-sib*; *dób* em 8a.

Nos compassos 28 e 29 a harmonia é $A^{\sharp} B^{\flat} \sharp^9$, elementos ritmicos de (a) e trêmolo no baixo.

3 planos formam a 4a. idéia (d) nos compassos 30 a 40:

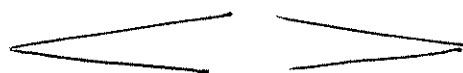
- pedal de $E^{\flat}$ no baixo;
- *ostinato* em 2as. na voz superior;
- linha melódica em acordes de 6a.

No compasso 41(b) harmonizada em $C^{\flat}$.

Começa no compasso 42 um motivo em tercinas acompanhando o *ostinato*. Estende-se até 48, terminando com um "cêdez" ao mesmo tempo que prepara a volta de (c) em outra distribuição (compassos 49 - 52).

Três h na clave e, nos compassos 53-56 a harmonia é $G^{\sharp} C^{\sharp} \sharp^9$ com pedal de $C^{\sharp}$ em trilo *fff.* (11)

Movimentos de fusas



(a) novamente nos compassos 57-58 61-62 em *pp* e a harmonia $A^{\sharp}$.

Compassos 63 - 66, 3 bemóis na clave e 4 planos:

- (a) na sua forma original no soprano;
- linha melódica em J no tenor;
- *ostinato* em 3as. no tenor; (trêmolo);
- pedal $B^{\flat}$ no baixo.

Nos compassos 69 e 70 (b) transposta e modificada:
láb - réb .

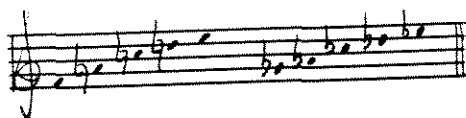
Reaparece (a) com um contraponto nos compassos 71 e 72 "*en cédant*" para retomar o "*Mouvement*" em 73 com a harmonia $D\flat$ 6^7 $D\flat$ 4 6^9 , baixo em 5as. paralelas cromáticas.

Acordes nas escalas:



Fusas em *pp* levam a fragmento de (a).

O compasso 75 traz a mesma estrutura de acordes e escalas transpostas



Depois do fragmento de (a) em "*cédez*" fragmento de (c) no acorde B^7 B 7^+ (compassos 77-78).

Nos compassos 79 e 80, acorde de $F\sharp m$ 5^6 , seguindo-se 6 compassos com um desenho de 3as. em fusas, ligação para mais uma volta de (a).

(a) em 3 planos nos compassos 87 a 90:

- (a) no soprano;
- pedal de $A\flat$ na voz intermediária;
- linha melódica no contralto *expressif*.

Em *pp* e "*Retenu*".

Nos compassos 91 - 94 o final "*Plus retenu*".

4 planos:

- fragmento de (a)
- (b)

- fragmento de (d)

- pedal de E $\flat$

Termina com a indicação "**Rapide et fuyant**," fusas
com as 5 notas de A $\flat$ E, *pp*  E $\flat$ no grave,
"staccato," (como um relâmpago que desaparece num clarão).

SÍNTESE

O Prelúdio XI possui idéias melódicas contrastantes que voltam muitas vezes na peça que é estruturada em fragmentos. Sua característica consiste nas variações existentes nessas voltas: é cheia de imaginação.

A 1ª idéia: é distribuída em planos (compassos 63-66);
tem um novo contraponto (compassos 71-72);
vem fragmentada (compassos 74-76);
tem nova distribuição (compassos 87-90);
é lembrada na síntese final (compassos 91-94).

A 2a. idéia aparece harmonizada (compasso 41)
e transposta (compasso 69/70).

A 3a. idéia, em outra distribuição (comp. 49-52).

O final (compassos 91-94) faz uma síntese das 4 idéias melódicas da peça.

As escalas são:

F dórico (compassos 1 a 7);

centro em E $\flat$ (compassos 17 a 50), passando depois a C $\sharp$ e B $\flat$;

escalas pentatônicas (compassos 73/76) formam acordes em novas estruturas.

Termina com um pedal de E $\flat$.

Prelúdio XII - *Minstrels*

Este Prelúdio recria o clima dos músicos ambulantes que "apareceram na Europa por volta de 1900 em feiras e nos passeios à beira-mar em Deauville." (12)

Era o estilo dos negros norte-americanos com suas danças "cake-walk," acompanhadas por seus instrumentos, banjos, trompetes e percussões.

A peça é toda fragmentada, com muitas idéias diferentes se sucedendo.

O andamento é "**Modéré**" (*Nerveux et avec humour*)."

Os 8 primeiros compassos fazem uma figuração imitando o banjo, preparando a entrada no compasso 9 às 2as. harmônicas que introduzem uma idéia de dança, com harmonia de 6as. e 7as.

Uma bordadura em F# (compassos 16 e 17) como uma entrada de trompete.

Cadência em G e repete o trecho desde o compasso 9.

A bordadura em F# é modificada para Bb, ligando para uma nova linha melódica em notas repetidas e movimento paralelo (compassos 28 a 31). O tenor faz um pedal de Ab e os acordes são:

D°/F Ab /Eb Bb 7 /D Ab 7+/Eb

O motivo de dança (3 compassos seguintes) leva a um *ostinato* (sol - mi) na 8a. grave, ficando cromático quando na linha superior entram acordes com 5A sob a indicação *Moqueur*, em português, *zombador*. O baixo faz uns arabescos em A^b e termina com uma ornamentação em C[#] $\frac{7+}{5+}$.

O compasso 45 volta ao "mouvement" com uma grande bordadura em F[#]. Interrompe nos compassos 49-50 para o motivo de dança e, no 51 há acordes perfeitos em fundamental, movimento paralelo e "staccato."

Novamente o motivo de dança e os acordes perfeitos transpostos 1/2 tom acima (compassos 55 a 57).

Percussão "*quasi tambouro*" notas repetidas em  e 2as. m em .

No compasso 63, indicação *expressif*, uma linha melódica cromática em 2as., 3as. e 4as. paralelas seguindo-se os acordes:

A⁹ D⁷ G⁹ D⁹

5as., 6as. e 7as. melódicas nos acordes de:

F[#]  D⁹ G⁶ nos compassos 67 a 69.

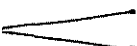
Um fragmento do motivo de dança aparece no baixo e a linha cromática é ampliada em 8as., fazendo uma cadência C[#] ⁷ D⁷ G⁹ .

Novo fragmento da dança nos compassos 74-75, terminando no acorde C ⁶/₅ .

Seguem-se os acordes:

A⁹ D⁹5⁻ (sem 3a.), D⁷⁺5⁺ .

Do compasso 78 ao 88 voltam:

- fragmento do acompanhamento de banjo;
- motivo ritmico da percussão;
- 2as. harmônicas e motivo de dança em "serrez"
- e "staccato" *f* 

Termina C G, "sec et retenu" *ff* .

SÍNTESE

Debussy coloca neste Prelúdio a música de entretenimento, das ruas, que aparece também em *General Lavine, eccentric* do 2º volume e na *Suite Children's Corner* na peça *Golliwoog's cake-walk*.

É mais um exemplo de estrutura em fragmentos, porém possui secções repetidas e há um elemento que aparece muitas vezes: o motivo em  (pela primeira vez nos compassos 11 e 12), servindo de ligação entre as diferentes secções.

Há uma grande variedade de materiais:

- a) o acompanhamento de banjo;
- b) o motivo de dança em  ;
- c) grandes ornamentações em cima de uma nota;
- d) acordes com 5A ;
- e) movimentos paralelos de acordes perfeitos;
- f) linha melódica cromática com 2as., 3as. e 4as. paralelas;
- g) imitação de percussão.

O final sintetiza várias idéias apresentadas antes.

O Prelúdio XII possui um ritmo-motor que está presente durante toda a peça.

Préludes - Volume II

Prelúdio I - *Brouillards*

Brouillards em português, neblina, traz o clima dos contornos não definidos, formas e cores que se misturam, paisagens envoltas em nevoeiro. A idéia principal da peça dá um efeito bi-tonal: tríades diatônicas se sucedem paralelamente enquanto a parte superior faz motivos descendentes em notas com bemois, acordes de Ebm^7 $Bb\ 5^7$. Tudo isso *pp*.

Essa 1a. idéia (a) está nos compassos 1 a 4.

Nos compassos 5 a 9 é intercalada com 5as. paralelas e volta como *ostinato* nos compassos 10 a 17, acompanhando a linha de soprano em valores longos, no acorde de F.

A 2a. idéia (b) nos compassos 18 e 19: 8as. em regiões extremas, *pp*, fazendo um movimento melódico de 2m e 4J. Nos compassos 20 e 21 intercalam-se fragmentos de (a). Novamente 2 compassos de (b) 22 e 23 com a parte final transposta.

Nos compassos 24 a 28 volta (a), terminando em 29 e 30 no arpejo de $F\sharp^9$ cujo final em *f* traz acordes de C e D em 6as. que vão se tornar a base do baixo da

3a. idéia (c), nos compassos 32 a 37, "Un peu retenu": linha melódica apoiada em 6as. no baixo enquanto a voz superior faz um desenho de efeito pianístico sempre em 5as. melódicas:

$sol\sharp - ré\sharp$

$réb\ lãb$

No compasso 38 passam a ser harmônicas e escritas enharmonicamente. O baixo repete (b) nos compassos 38 a 40 - onde acontece um efeito pianístico pp  em 5as:

dô $\sharp$ sol $\sharp$ - sol ré

Nos compassos 41 e 42 (b) com ritmo reduzido e final ampliado.

O compasso 43 com a indicação "en retenant et en s'effaçant" traz fragmentos de (a) e (b) com pedal de C no grave. A peça termina com os acordes C e B $\sharp$ no baixo e apogiaturas em A $\flat$ com 2a. acrescentada na parte superior.

SÍNTESE

Neste Prelúdio a bitonalidade da 1a. idéia ilustra uma técnica a serviço da expressividade. Pela rapidez do movimento é possível ouvir-se o trecho inicial como "*clusters*".

São três idéias que aparecem inteiras, depois duas em fragmentos e alternadas. Como são contrastantes, ouve-se claramente as partes que constituem a peça. Quando estão em fragmentos já fazem parte do conceito de estrutura fragmentada que Debussy começa a desenvolver.

Conjuntos de notas ouvidas pelo timbre resultante da mistura dos sons e não pela articulação é um dos elementos que vem a se constituir na sonoridade característica de Debussy, sintetizada na sua frase:

"Esqueça que o piano tem martelos." (13)

Prelúdio II - *Feuilles mortes*

Os temas ligados à Natureza estiveram sempre presentes nos trabalhos de Debussy e seus contemporâneos pintores e poetas. O outono com o cair das folhas é recriado neste Prelúdio que traz a indicação de andamento "**Lent et mélancolique.**"

No início ouvem-se 2 acordes com 9a. no baixo que, no 3º compasso se transformam em 11a. quando dá entrada um 2º baixo mais grave.

Os compassos 4 e 5 continuam a linha melódica com desenho descendente. Nos compassos 6 a 9 pedal de A. Acor-des de 7a., 9a., 11a., 13a. como ornamentação, em movimen-tos paralelos.

Os compassos 10 a 14 trazem o acorde de G ⁷ ⁹ ¹¹ ¹³. O G sempre no baixo e na parte superior mudanças de posição, procurando a *sonoridade* do acorde. No soprano 5as. e 8as. descendentes em pp.

Os 2 acordes iniciais voltam em 15 e 16: C# ⁷ ⁹ ¹¹ D# ⁷ ¹¹. Seguem-se 2 compassos com o motivo descendente que, nos compassos 19 a 24 passa a ser *ostinato* no baixo, "**un peu plus allant** et plus gravement expressif." Há tam-bém um pedal de G# no baixo. No compasso 19 começa a 2a. secção. Harmonia: E ⁷ ¹³, D ⁶⁺ ⁹, F# ⁵⁻ ⁹, G# ⁹, A# ^Ø ⁹.

Nos compassos 25 a 30 há 4 planos:

- pedal de G# no baixo;
- acorde A#^ø / G# como pedal;
- linha melódica no contralto;
- *ostinato*: acordes *pp* no soprano;

A , D#⁴⁻⁵ , F#^m , E^{m5+} .

No "Plus lent" do compasso 31 começa uma cadência com ornamentação em F# (até compasso 35) depois G#^{9 13} (compassos 37 a 40).

A linha superior faz melodias em acordes aumentados. Volta a idéia inicial, la. secção, no compasso 41 , um pouco modificada: os 2 acordes com 9a. no baixo, ambos com pedal de C# . O motivo descendente nos 3 compassos seguintes e, no compasso 47 prepara uma ornamentação para Bb^{9 13} , seguindo para C#^{6 5 4 3} em diminuendo e ralentando rítmico.

SÍNTESE

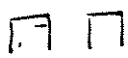
No Prelúdio II articulam-se três secções: a característica da 1a. são as linhas descendentes; na harmonia, o tempo do acorde é dilatado: forma-se aos poucos, aparecendo mais uma nota que se incorpora a ele, como nos dois primeiros acordes de 1la.m com as duas 3as. (enharmônicamente).

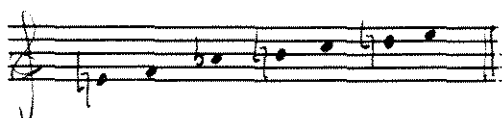
Prevalece o som do acorde, independente de qualquer relação.

A 2a. secção faz *ostinato*, polifonia em planos contrastantes e no "**Plus lent**", movimentos de acordes perfeitos aproveitando a ressonância, o que demonstra um dos aspectos da harmonia de timbres.

A 3a. secção volta ao início, porém ornamentado e com um centro em C $\sharp$.

Prelúdio III - *La puerta del viño*

O título deste Prelúdio se refere a um dos portões que dão entrada ao bairro de Alhambra, na cidade de Granada. A peça tem o ritmo da "*Habanera*" em *ostinato*:  sempre no baixo. Debussy demonstra mais uma vez se sentir à vontade nos ritmos e melodias da Espanha. Traz no 1º compasso: "avec de brusques oppositions d'extrême violence et de passionnée douceur". Os 4 primeiros compassos são uma ornamentação de 5as. imitando castanholas. Começa o *ostinato* no baixo. Nos compassos 5 a 12 desenvolve-se uma linha melódica na voz superior com notas das escalas cigana e mourisca:



com centro em *mi*. Essa linha vai sendo ornamentada até o compasso 30. O baixo continua o *ostinato*. No compasso 22, efeito pianístico de movimento contrário em *pp*.

Do compasso 31 ao 41 há uma incrementação ritmica; aparecem 3as. cromáticas, depois linha melódica em acordes perfeitos. Os 3 compassos são de *diminuendo* para *p*.

Volta "**au Mouvement**" do início, agora com a ideia se expandindo: pedal B $\flat$, F. Sob a indicação *passionnément* começa uma linha em 8as. com o acorde de B $\flat$ no baixo e B $\flat$ 5+ em cima (compassos 44-46). No compasso 47 enharmonia: fá $\sharp$ solb, acorde de B $\flat$ "13".

Ironique no compasso 50, um desenho imitando castanholas, ornamentação de 6m e 5J. Nos compassos 53 e 54 a harmonia faz acordes de $A^{\sharp}/E$ $C^{\sharp}/G$ com pedal de $B^{\flat}$ ornamentado. *Gracieux* no compasso 55. Acorde de $B^{\flat}$, 5as. se sucedem, 6as. em 57. 5as. ornamentadas em *pp* do compasso 58 ao 61.

Em 60/61 acordes de $D^{\flat}$ $B^{\flat}$ dispostos em 5as.

Começa aí um pedal de $A^{\flat}$ enquanto a linha superior faz acordes com 5A e 5d. (compassos 62 a 65). Um desenho no tenor "**En retenant**" (4 compassos) prepara a entrada do compasso 66: volta "**au Mouvement**" com o *ostinato* inicial no baixo, ($D^{\flat}$), formando com as linhas superiores o acorde de $D^{\flat}$ "13". Recomeça a linha melódica inicial (tenor) no compasso 66 passando para soprano em 3as. Essa linha vai se tornando fragmentada, *pp*, "**un peu retardé**", *lointain* para, bruscamente atacar *ff* muito no compasso 85, com o acorde de $D^{\flat}$ com 2a. acrescentada, sustentado, enquanto o *ostinato* continua no baixo em "**rallentando**" ritmico.

SÍNTESE

Esta peça ilustra magistralmente a ornamentação de um baixo *ostinato*.

A variedade é grande: linhas melódicas na escala característica, efeitos pianísticos de ressonância, acordes em movimento paralelo, efeitos rítmicos, linha melódica inicial repetida em 3as.

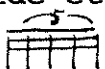
Tem um centro em D $\flat$ em volta do qual circulam esses movimentos para terminar no acorde de D $\flat$ com 2a. acrescentada.

É um ótimo exemplo de "Bordão e bordadura", segundo o enfoque de E. Widmer. (14)

Melodia ornamentada que se desenvolve em cima de um bordão de 2 sons.

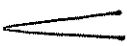
Prelúdio IV - "*Les fées sont d'exquises danseuses*"

As fadas são bailarinas deliciosas... Estamos em pleno mundo da fantasia.

"**Rapide et léger**" é indicado para os movimentos de arpejos em , "tremolos," trinados, sempre em compasso 3/8. É uma "*Toccata*" em 3 secções, a central num ritmo de dança.

Os 4 primeiros compassos são um desenho pianístico em mãos alternadas *pp*, estilo "*Toccata*". 3as. descendentes e 5as. ascendentes. Formam os acordes de A^b G^b E^b / A^b D^b E^b .

No compasso 5 começa um trilo $sib - d^ob$ "sempre *leggierissimo*", apoiado na 5a. $mib - sib$ enquanto o baixo faz uma linha que é uma bordadura na 3a. $mib - sol$.

Compassos 11 e 12: cadência em D^bm 5⁶. Outro desenho pianístico (compassos 13 e 14): bordaduras em cima de 5as. *pp* com terminação  em fusas no acorde de $B^{\flat}$, num efeito luminoso. Nos compassos 17 a 23 alteram-se o trilo $mib - sib$, o 1º desenho pianístico com repetições entremeadas de pausas.

"**Rubato**" no compasso 24, acorde de A^b 7⁹ 11. Seguem-se 3 compassos de linha melódica em 8as. e acordes de E^b 7 E^b 9 com pedal de A^b . Continua o pedal de A^b por mais 2 compassos onde há uma linha cromática em acordes menores descendentes contrária a que começa no baixo em "staccato" e no "**Cédez**" termina a 1a. secção.

No compasso 32 começa a 2a. secção com o ritmo

 . Os 4 compassos "**Sans rigueur**" ficam no acorde B⁷ com a 2a. harmônia *lá - si* sustentada na voz intermediária. No "**A Tempo**" a linha melódica se desenvolve em duas 4as.

Acordes: B⁷ D⁷ .

Seguem-se 2 compassos 42-43 em enharmonia

fã# - *solb* com o baixo A^b .

Compasso 45: acorde A^b ⁷⁺₅₊ .

No compasso 46 começa um desenho descendente em 2as. e 3as. m. e, a partir de 48 vai acontecendo uma condensação e deslocamento ritmico até o "**Cédez**".

Pedal de D^b nos compassos 52 a 56 e acordes de E^b _{3 4} ⁷ B^b m⁷ D⁷ D⁷ B^b m .

De 57 a 59 desenho em  alternando com colcheias no ritmo | P  .

Acorde C⁷ . Continuam (60 a 66) os arabescos em  e uma linha melódica nos acordes C⁷ G^b m⁵⁻⁹ | P .

Nos compassos 67 a 72, 3 planos:

- linha melódica em 2as. no baixo;
- desenhos em  na parte intermediária;
- linha melódica em 2as. e 3as. na voz superior;
- ritmo | P 

A voz superior começa um trilo no compasso 73 que se estende até 100.

A indicação "*doux et rêveur*" para os acordes com 2 4+ 7+ em movimento cromático na parte intermediária, no ritmo  | | P  | e pedal de G pp no baixo.

A continuação é uma linha melódica na parte intermediária e, no compasso 84 uma 2a. é acrescentada ao trilo.

Nos compassos 101 a 116 volta a parte inicial da "*Toccata*", 1a. secção. Aparece uma linha melódica em *pp* no agudo com as notas do acorde $F^{\sharp}$ (compassos 117 a 120).

O final é um pedal de D^b com uma outra voz subindo para *mib* - *fã*, *pp* e *diminuendo*.

SÍNTESE

O Prelúdio IV alterna movimentos de  em efeitos pianísticos com os ritmos:



que se constituem no motor da peça.

A 1a. secção é estruturada em 5as.

A 2a. secção é onde se desenvolvem os ritmos.

A 3a. secção, volta à parte da 1a., terminando com uma cadência $F^{\sharp}$ $D^{\flat}$ melódicamente.

Os movimentos de fusas e trilos fazem o virtuosismo leve deste Prelúdio que traz ainda a criação de Debussy: polifonia em planos de timbres contrastantes, bem evidentes no final da 2a. secção.

Prelúdio V - *Bruyères*

Neste Prelúdio Debussy volta aos temas ligados à Natureza. Pode ser traduzido como *Urzes*, plantas muito comuns na Europa, com flores em vários tons de rosa, com as quais são feitas as águas-de-colônia.

É uma peça "**Calme** - doucement expressif" com 3 idéias melódicas, harmonia e melodia que se completam em ornamentações. Começa com linha melódica no soprano - 1a. idéia - feita nos intervalos de 3m descendente e ascendente, 7m ascendente, 6m descendente.

Compassos 1 a 5, harmonia:

$B\flat_m$ 7 11 $A\flat$ 6 ;

Segue-se o encadeamento:

C_m , $B\flat_m$, $A\flat$, $G\flat$, $D\flat$, C_m , $B\flat_m$, $E\flat$ 9 (sem 3a.), $A\flat$.

Nos compassos 8 a 14 a 2a. idéia: ornamentação melódica na harmonia de $A\flat$, $A\flat$ 9 , $B\flat_m$, $B\flat_m$ 13 $A\flat$.

Começa no compasso 14 nova ornamentação, em  ; desenho melódico de 4as. ascendentes e descendentes e 3as. enquanto o baixo faz 5as. paralelas e cadência em $E\flat$. Esse desenho em 4as. aparece sintetizado nos compassos 19 e 20, com a harmonia de $C\emptyset$ e em 21-22 numa grande ornamentação em $A\flat$.

"Un peu animé" traz a 3a. idéia (uma variação da 2a.) nos compassos 23 - 32. Uma linha melódica com 5as. ascendentes e descendentes, 4as. com ornamentação de  .

SÍNTESE

Os movimentos que se ouve no Prelúdio V demonstram bem o novo conceito melódico criado por Debussy: linhas com intervalos que se repetem em células curtas e movimentos descendente/ascendentes.

A peça é uma melodia harmonizada com 3 idéias que não são contrastantes, parecendo mais variações.

Conserva o tempo todo um caráter de improvisação : ornamentação em cima de acordes.

Apesar de haver acordes maiores e menores muito claros, não se ouve a tonalidade de A $\flat$, apenas um centro.

Prelúdio VI - *General Lavine - eccentric*

Cortot cita o General Lavine, "aquela velha figura de fantoche que tantas vezes se tem visto no Folies-Bergère, metido num casaco de tamanho muito maior que ele."(15)

Era um daqueles tipos de circo, com a boca pintada, usava uma roupa larguíssima, dava pulos e piruetas ao som da música cheia de contratempos. Andou por Paris entre 1910 e 1912.

A indicação é "Dans le style et mouvement d'un Cake-walk."

Nos primeiros 10 compassos está a 1a. idéia (introdução): uma ornamentação em cima de um *dó* no baixo; apoiatura de 3 notas *strident*, acordes perfeitos em fundamental, movimentando-se por 3as.:

$E\flat m$ G $B\flat m$ G $E\flat m$ em "staccatto".

$D\flat$ $B\flat m$ $D\flat$ $B\flat$ G $E\flat m$ C $A\flat m$

Do compasso 11 ao 18, a 2a. idéia , em 3 planos:

baixo 1 = pedal de F , F C

baixo 2 = linha melódica ao estilo da dança
"Cake-walk"

escala pentatônica

linha superior = notas que complementam o
acorde F $\sharp^6$

Está indicado: "spirituel et discret."

Recomeça no compasso 19 repetindo a frase anterior durante 4 compassos onde começa a se desenvolver. O baixo muda, faz um *ostinato* no trítone *láb - ré*.

A partir do compasso 23 a harmonia é:

D $\sharp^7$, G $\sharp$, A $\sharp^7$, B , A $\flat^7$ D $\% \% \%$

A linha melódica fica cromática em *molto crescendo* e *molto staccatto*, até o compasso 30.

Nos compassos 31-32 o baixo é a 9a. do acorde B $\sharp$; no 33 muda para C $\sharp^9$, preparando a volta à idéia inicial em F, no compasso 35. Seguem-se 4 compassos e, quando entra o ritmo $\boxed{\cdot\cdot} \boxed{\cdot\cdot}$ a harmonia é E $\flat^9$ B $\flat^9$ $\sharp^{13}$ F $\sharp$ B $\flat^7$ A $\sharp^{13}$ D $\sharp^{13}$. Cadência em F em *ff* com ornamentação, nos compassos 43-45.

Pausa com fermata e recomeça a 1a. idéia desenvolvida do compasso 46 ao 69. Os acordes perfeitos do início com a indicação "Trainé" (arrastado) se alternam com o "Mouvement" que traz uma idéia nova, com o ritmo $\boxed{\text{A}} \boxed{\text{A}} \boxed{\text{A}} \text{B}$, pedal de A $\flat$ no baixo.

Acordes perfeitos em movimentos de 2as. e 3as. nos compassos 51 a 55. Há uma repetição do "**Trainé**" com um baixo cromático (57 e 58). Esta parte termina no "**Très retenu**" no acorde de $E\flat^9$ (compasso 69).

Nos compassos 70 a 93 volta a 2a. idéia em F pentatônico. Muda a cadência, agora C $E\flat m^7$ no compasso 94, em movimento lento "**Très retenu**". Compassos 97-98 - D $E\flat m^7$.

Escala pentatônica



Em 101-102 a linha superior faz os acordes da 1a. idéia enquanto o baixo segue em desenho cromático.

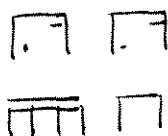
Cadência final, de 103 a 109 com os acordes

$B\flat m^7$, C^9 , F em 8as., *sff sec* Δ , voltam as apogiaturas de 3 notas do início da peça.

SÍNTESE

O aspecto mais importante desse *Prelúdio* é a recriação feita por Debussy da música popular da época. "Cake-Walk" era uma dança que teve origem entre os negros norte-americanos. Chegou à Europa nos primeiros anos do novo século, apresentada pelos *minstrels* nas feiras e ruas. Depois passou a fazer parte dos números de Teatro musical.

Suas características ritmicas são:



no compasso binário, dentro de um certo balanço, com sín-
copes.

É o que aparece aqui na escala pentatônica cen-
trada em F.

Prelúdio VII - *La terrasse des audiences du clair de lune*

Este é um dos *Préludios* no qual Debussy desenvolve bem as características de sua linguagem pianística: as sonoridades das linhas melódicas do início, o timbre dos acordes no trecho "un peu animé," as combinações sonoras do final e a atmosfera geral que cria um clima de encantamento.

O andamento é "**Lent.**"

Podemos dividi-lo em três secções.

1a. secção - consta de 3 planos.

Os compassos 1 e 2 trazem:

a) na região média acordes de

$E^{\sharp 0 \uparrow} / B$, $Bm^{\uparrow +}$, $E^{\sharp 0 \uparrow} / G^{\sharp}$, $E^{\flat}$, $G^{\flat \uparrow}$ (baixo se movimentando em 3as. m) no ritmo  , depois desenho ternário: 

b) na voz superior um desenho de ornamentação melódica descendente em *ppp* na região super-aguda em intervalos de 2m e 3m; no espírito de "raga" indiana;

c) pedal de $C^{\sharp}$ no baixo.

No compasso 3 continua o pedal no baixo com acordes de 7a. invertidos que se prolongam pelo compasso 4 até o acorde de $C^{\sharp \uparrow}$ no 5, onde volta a ornamentação da linha superior (b).

Nos compassos 7, 8 e 9 (a) com a harmonia

B⁷⁺ E^m B⁷⁺ B^b C^{#m} B^b

baixo: D[#] C[#] B^b

Compassos 10 e 11 "un peu animé" acordes de B^b 11/13, 7+, 9.

As duas 3as. M/m, num desenho ritmico em *pp* e a secção termina em F⁷¹³ no compasso 12. No seguinte este F é enharmonizado para E[#] 5-⁷. Compassos 13/14 "au Mouvement," acordes de

E^{#m} 7+ C[#] 7
E^{#m} 7+ E¹¹

Compasso 15 G^{#m} /A^b G[#] preparando a 2a. secção.

2a. secção:

- pedal de C[#] no baixo;
- pedal de C[#] no soprano, enquanto nas vozes in intermediárias se desenvolve uma linha em 2as. m;
- ouve-se o acorde de C[#] 7¹¹ 13.

Isso vai do compasso 16 ao 19.

A continuação "En animant peu à peu" no compasso 20 é com o acorde de G[#] 9¹¹ 13, depois pedal de G[#] no baixo, enquanto a parte superior faz um movimento paralelo com 6as. e 8as. que continua até o compasso 24 e a intermediária desenvolve-se em acordes de 7a. paralelos e cromáticos.

O pedal de $G\sharp$ passa a $G\flat$ nos compassos 23-34.

"Cédez."

"Mouvement du début" (compassos 25-27) onde há acordes Maiores distribuídos em 3 planos:

- baixo = sempre a fundamental e a 5a.;
- voz superior = acordes Maiores começando com a 5a.;
- voz intermediária = acordes Maiores dobrados.

A continuação é em sucessão de acordes Maiores com 7a. e pedal de G.

compasso 28 = G^7

compasso 29 = $B\flat^7$ $C\sharp^7$ E^7 $C\sharp^7$ D^7

nas  todos com 5a. no baixo.

Esses dois compassos são repetidos (30-31).

"Mouvement" (compassos 32-36), acordes de

$E\sharp$ $C\sharp^7$

Linha melódica em 2m. na parte intermediária .
Compassos 34-35 acordes de $F\sharp^m$ ¹¹ .

No compasso 36 começa a 3a. secção que é uma volta à 1a. condensada, pedal de B $F\sharp$ no baixo dos compassos 37-38, acorde de $C\sharp^9$, fragmento do desenho melódico (b) da 1a. idéia em região mais grave.

No "Plus lent" dos compassos 39 a 41, acordes de 6a., pedal de C# no soprano. Começa aí um "rallentando" ritmico, reforçado nos compassos 42 a 44 pelo ritmo  nas vozes superiores em 5as. paralelas e pedal de F# no baixo.

Termina num acorde de F# com uma 9a. menor em apogiatura breve "Timbrez légèrement la petite note."

A distribuição do último acorde é:

baixo = F#

soprano = C#

voz intermediária = acorde de F#

começando com a 5a.

SÍNTESE

O Prelúdio VII é dos que mais caracteriza a linguagem de Debussy. Apresenta:

- a) uma libertação rítmica, criando espaços sonoros;
- b) harmonia de timbres;
- c) polifonia em planos contrastantes;
- d) recriação de uma "raga," escala da música indiana.

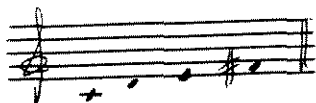
A harmonia de timbres e a polifonia em planos contrastantes estão presentes durante a peça desta maneira:

a primeira principalmente nos acordes do trecho "un peu animé," na distribuição dos acordes Maiores no "Mouvement du début" e nos acordes de 7a. com 5a. no baixo "en animant ;"

a segunda nos pedais combinados com melodias cromáticas e nas superposições de planos.

A cadência final no ritmo  chega ao fá# e 5as. paralelas acima.

com as notas



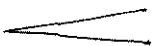
Prelúdio VIII - *Ondine*

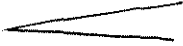
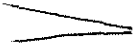
Segundo lendas escandinavas e alemãs, "ondinas" eram ninfas que habitavam palácios em lagos e rios e, com seus cantos envolventes atraíam quem por lá passasse.

Essa peça possui idéias independentes que se repetem em trechos diferentes, em fragmentos, ritmos alargados, transposições. São 6 idéias - (a) a (f); A indicação é "**Scherzando.**"

(a) Nos compassos 1 a 6 ouve-se um pedal de C# (1 e 2), depois A (3 a 6); na parte superior alternância de acordes com 2as., 4a. dim. (3a.), 4J em *pp*, fazendo um movimento ondulante.

Nos compassos 4 a 7 acordes de 4as.: trítono e 4a.J se alternam com o movimento dos 3 anteriores.

Uma 5a. sustentada no baixo nos dois compassos seguintes apoia o movimento em   em 2as. e 4as., 2as. cromáticas no "**retenu**" (compasso 10).

(b) No compasso 11 volta ao "**Mouvement.**" Chega ao A do baixo com floreios descendentes indicados *scintillant*; 2A *doux* e um movimento ascendente-descendente em 
  5as. ré - lá lá - mi em "**Rubato**" nos compassos 14-15.

(c) 1 - Essa 5a. (*rê - lâ*) continua como pedal até o compasso 20, enquanto as vozes superiores fazem uma linha melódica em 2as. dobradas num pedal de A na parte intermediária (compassos 16-17).

(c) 2 - Linha em  com ornamentos na parte superior; compassos 18-19 preparam a entrada dos compassos 20 a 25, distribuídos em 3 planos:

(d)

- *ostinato* em 5as. e 3as. no soprano
(*à laise, léger*);
- linha melódica em 2as., apoiadas em acordes de 6a. (compassos 22-25) *en dehors*;
- linha em 2as. no baixo.

Volta ao "**mouvement**" e os compassos 26-27 repetem (c 1); 28-29 repetem (b) finalizando "retenu" com 2as. m. e uma 4A *en dehors* - uma antecipação da linha de soprano que vai se seguir.

(e) Nos compassos 32 até 37, 3 planos:

- *ostinato* em 5A no baixo;
- sons sustentados, formando acorde de $E\flat^5+$ na parte intermediária;
- linha melódica com notas repetidas, 2m caminhando para um trítono, da 2a. vez 3a.M, no soprano.

Os compassos 38-39 são uma transposição de (c 1) em outra distribuição na voz inferior e 40-41 - transpõem (c 2).

Compassos 42-43 "**Le double plus lent**" traz de volta (e).

No compasso 44 começa o "**rubato**" com um *ostinato* em trítono e 4J melodicamente na parte intermediária, outro com trítono e 5J harmônicas - no baixo e o soprano faz a linha de (e) em ritmo alargado.

O *ostinato* do baixo se modifica nos compassos 50-53. No 54 volta "**au Mouvement**" com outro *ostinato* no baixo: cromático com pedal de 2as. enquanto a linha superior faz (e) em fragmento transposto mas no ritmo original.

Nos compassos 60-61 um cromatismo ascendente leva a um pedal de B $\flat$ *pp* súbito; nos compassos 62-64 a volta de (b) transposto no pedal de B $\flat$ no baixo.

Do compasso 65 a 74, baixo faz pedal de D.

Movimentos ondulatórios bi-tonais com os acordes de D e F $\sharp$ vão até o final.

O último acorde é D $p > pp$.

SÍNTESE

O Prelúdio VIII é um exemplo de peça onde as partes que a constituem se sucedem e alternam de maneira bem original.

Sua estrutura é a seguinte:

(a) (b) (c) (d) (c) (b) (e) (c) (e) (b) final.
 1 e 2 1 1 e 2

As idéias são independentes.

- (a) é uma introdução, pedal ornamentado;
- (b) é um movimento pianístico sobre pedal. Está antes e depois de (e);
- (c) tem duas partes: às vezes está completo, outras só a 1a., outras transposto. Aparece depois ou antes de (b) como de (e);
- (d) *ostinato* de 5as. e 3as. sobre linha melódica. Aparece só uma vez;
- (e) é a idéia mais desenvolvida. Traz 3 *ostinatos* diferentes e vem com ritmo alargado e transposto;

O final é uma coda bi-tonal.

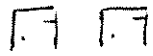
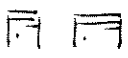
Esta estrutura é um novo caminho no desenvolvimento de uma peça. Os trechos podem seguir ou anteceder outros, ao lado de alguns que só se ouve uma vez. A peça é formada pela justaposição das partes resultando na estrutura fragmentada.

Apresenta também inovações harmonicas: os acordes de 4a. de (a); os *ostinatos* de 5a. e 3a. de (d) de 5a.A, 4a. e cromáticos (e) e a cadência final bi-tonal tornam o Prelúdio VIII bem avançado no caminho percorrido por Debussy na busca de nova linguagem.

PRELÚDIO IX - *Hommage a S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.* (16)

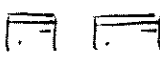
Este Prelúdio é uma interpretação Debussyniana de Charles Dickens, e seu herói Samuel Pickwick. Cortot diz: "a peça é o próprio Dickens, com seu humor irônico e seu espírito alegre; cada compasso dela tem sua marca, do uso cômico do 'God save the King' aos trechos de assobios do final." (17)

Nos primeiros 6 compassos, andamento "Grave," ouve-se a primeira frase do Hino Nacional Inglês em 8as. no baixo, harmonizado em acordes de 7as., 5+, 9as. e 6as.

No compasso 9 "aimable," acordes de C e F com 5+, seguindo-se o ritmo  como introdução ao "peu a peu animé" dos compassos 12 a 20 onde vai se tornar reduzido e *ostinato*:  ; linha melódica em 2as. no baixo.

No compasso 15, o acorde F⁹. Continua o *ostinato* que passa a ser em 3as. nos compassos 19 e 20.

"Retenu" de 21 a 26, numa textura harmônica: C , A_m , G , distribuídos em 3 regiões.

Os compassos 27 a 30 preparam a entrada do "animez peu a peu" (31 a 34) com o *ostinato*  em 2as. na voz intermediária, 5as. paralelas no baixo, melodia em 3as. na voz superior, formando acordes perfeitos com o *ostinato*.

Nos compassos 35 e 36 há uma intensificação do movimento de 3as. na voz superior, com 2as. cromáticas na inferior. Continuam as 3as. (compassos 37 a 40) em *ostinato*, acompanhando linha melódica que lembra o motivo inicial do

"Hino." Compassos 41 a 43 repetem 9 a 11: preparação da entrada do *ostinato*.

Com as indicações *lointain et léger pp* "**Même mouvement,**" uma melodia em  alusão a gaita de foles ou assobio. A escala pentatônica



vai dos compassos 44 a 47, para seguir "**Mouvement retenu**" com o *ostinato* agora  no acorde de F⁹.

O baixo traz mais uma lembrança do "Hino" no compasso 51, passando para o contralto no compasso 53, para terminar no acorde de F, distribuído em 3 regiões.

SÍNTESE

A citação do Hino Nacional Inglês que abre este Prelúdio, é uma solução musical que caracteriza a peça: humorística e leve.

É dos Prelúdios que mais conserva a característica de improvisação: variações no ritmo   *ostinato*, num movimento rápido.

Utiliza escala pentatônica e um centro em F.

PRELÚDIO X - *Canope*

Canopus - antiga cidade egípcia às margens do Nilo. Seu nome serviu também para designar pequenas urnas funerárias com tampas ornamentadas de esculturas . Reproduziam a cabeça do morto e eram colocadas junto às múmias.

O material melódico e harmônico deste Prelúdio é modal, possui trechos em eólio, dórico e mixolídio alternados com harmonias de timbres.

O andamento é "**Trés calme et doucement triste.**" Começa em *pp* com uma sucessão de acordes perfeitos em fundamental que, depois de introduzir uma 5a. melódica no baixo (*sol-dó*), no compasso 4, faz uma cadência

D_m E_b A_b G_b D_m

Nos compassos 7 a 10, o acorde de D⁷ e uma linha melódica cromática, começando com C[#] .

Nos compassos 11 e 12, acordes de G_m¹³ G¹³ , (sem 7a.) continuando a melodia interna em 2M e m. A harmonia continua E_b^{7 9 13} e cadência C⁹ (sem 7a.) e F^{7 9 13} nos compassos 14 a 16.

Em "**animez un peu,**" 4as. com apogiaturas percorrem o piano. No compasso 18, pedal de A em *pp*. Nos compassos 20 a 22 pedal de G e acorde de G⁵⁻⁷ sustentado, distribuído em 3 regiões, com linha cromática. O timbre desse acorde é de especial efeito. Seguem-se 2 compassos com um desenho des

cendente em , formando *lá - dô - mi^b* .

Volta a idéia inicial com os acordes dobrados nos compassos 26 a 29 e o encadeamento:

Ebm Bbm Abm Ebm Em A Fm

onde o baixo faz 5as. melódicas. Os 4 últimos compassos são a cadência final: acorde de C^9 (sem 7a.) com duas 5as. Linha melódica no soprano em 2m/M, com as indicações de andamento: "**Plus lent**" e "**Très lent**" e expressivas: "*Très doux et très expressif e encore plus doux.*"

SÍNTESE

O Prelúdio X demonstra claramente o novo uso de materiais e técnicas antigas praticado por Debussy: escalas modais e movimentos paralelos de acordes.

O modo não é definido, passa por vários intercalados de linhas melódicas cromáticas. Os acordes são distribuídos em posições abertas e possuem estruturas de 5as. e 4as..

No final da primeira frase e na sua repetição, **1^{er} Mouvement** os acordes perdem qualquer vinculação modal : é a harmonia de timbres conseguida com acordes Maiores e menores (só com 3a. e 5a.).

Termina com uma ornamentação melódica em modo mixolídio do acorde C⁹  sustentado durante quatro compassos.

PRELÚDIO XI - *Les tierces alternées*

Em 1915 Debussy publicou seus *Douze Études* onde pesquisou a técnica pianística e desenvolveu a síntese de seu pensamento musical.

No Prelúdio XI, de certa forma antecipa essa idéia, fazendo uma peça exclusivamente sobre 3as. M e m.

É uma "*toccata*" em 3 partes (A-B-A) com a segunda contrastante em ritmo e dimensão. Mãos alternadas o tempo todo, em alguns lugares cruzadas.

Começa com uma introdução de dez compassos, com 3as. em  e , ligadas, que vão da região aguda à grave, "**modérément animé.**"

No compasso 11 começa o ritmo constante em , básico da 1a. e 3a. partes (A.).

Indicações: "**Un peu plus animé**"

"légèrement détaché sans sécheresse."

A linha superior faz um *ostinato* mudando a cada dois compassos até o compasso 24. A parte inferior faz uma linha melódica apoiada nos primeiros tempos dos compassos, às vezes no segundo, marcadas com a indicação: "*Les notes marquées du signe - doucement timbrées.*"

Essa melodia vai até o compasso 33.

Dos compassos 34 a 39 desenvolvem-se linhas cromáticas entre as 2 partes. Nos compassos 40-41 *pp* súbito, *ostinato* na parte inferior, acorde de Ab $\sharp$ na superior. Em

40 e 43 aparecem escritas 4as. diminutas. Continua com movimentos de dinâmica *poco a poco cresc.* até *f*, $\text{< } \text{>}$ e *molto dim.* .

pp no compasso 65 volta à linha melódica do compasso 11, agora ampliada, até compasso 90, com grandes efeitos de dinâmica como *pp* $\text{< } \text{>}$ *pp subito*, nos compassos 78-81.

De 91 a 115 está (B.) a parte contrastante, *doux et liê*. Ritmo em ♩ , ♪ , ♩ , ♩



tem um caráter gracioso, indicado no compasso 108.

No compasso 116 volta "**au mouvement**" a idéia inicial (A.) das ♩ . Efeitos *pp* $\text{< } \text{>}$ *sf* $\text{> } \text{< } \text{>}$ *p* $\text{< } \text{>}$ *sf* $\text{> } \text{< } \text{>}$ para voltar à linha melódica inicial no compasso 124, repetindo 11-33 em 124-145.

O compasso 146 começa em cromatismo como os dois anteriores e, de 148 a 152 cromatismo total entre as duas partes. Uma pausa de semínima $\text{ } \{ \text{ }$ de grande efeito e *molto diminuendo*.

Em 153 começam movimentos melódicos de 3as. nas duas linhas e cromatismos internos com efeitos de dinâmica *p* $\text{< } \text{>}$ *pp* $\text{< } \text{>}$ *più pp* ; termina com a 3a. (dô - mi) em "staccatto" no grave, depois sustentada ♩ *doux* na região média.

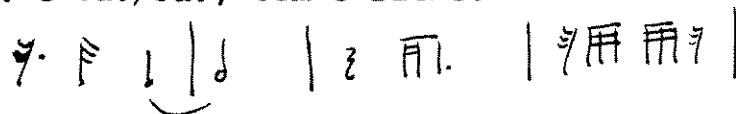
SÍNTESE

Usando a 3a., o intervalo que define a tonalidade, Debussy escreve um Prelúdio onde em nenhum momento existe conexão tonal.

Podem-se ouvir acordes, pela junção das 3as. como no trecho "**un peu animé**," porém não estão ligados a nenhuma escala.

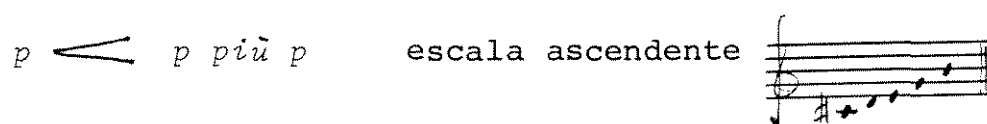
O resultado é um centro C e cromatismos.

enquanto vai começando a aparecer uma idéia melódica em intervalos de 5a. e 6a./5a., com o ritmo:

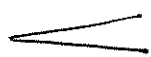


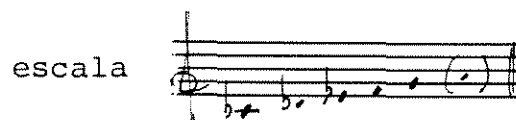
(compassos 27/30).

Os compassos 31 a 34 repetem a 5a., o desenho em  vai se modificando e surge um C no grave.



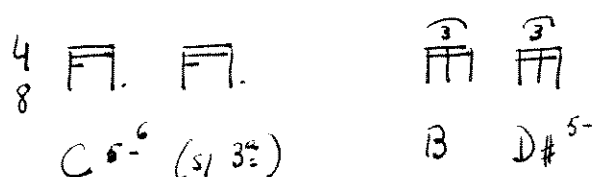
intercalada à anterior descendente.

A idéia melódica em 5a., 6a./5a. volta no compasso 35 com modificação para trítono, em *f*  no agudo e o fundo de fusas passa para o baixo com pedal de G no grave.



O compasso 37 (3o. da idéia melódica) tem um alargamento ritmico. Segue-se grande crescendo, intensificando o movimento para o agudo até *ff* (compasso 39). Descendente e *molto dim.* (compasso 40) com pedal de A $\flat$.

Nos compassos 42/44 a idéia melódica é transposta e ornamentada no agudo. Dois compassos repetidos (45/46) com acordes no ritmo:



tendo um desenho em semi-fusas centrado em D no baixo.

Scherzando (compassos 47 a 56) *p* súbito. Acordes e 2as. se desenvolvem em crescendo. Sô 2as. em *pp* e *f strident* (53/56) com um baixo D. *Laissez vibrer*. Fragmentos de escalas hexafônicas.

Volta o "**Mouvement**," "Plus à l'aise" (compassos 57 /60) com as fusas descendentes, formando uma linha com as las. notas de cada grupo. O baixo faz 3as., *les baisses légères et harmonieuses* $\leq pp \leq$ chega ao compasso 61 "**Rubato**."

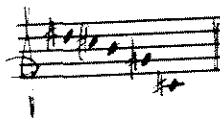
Acorde de C em *pp*, em regiões extremas. Glissando (nas teclas brancas) e acordes perfeitos:

F#	E	Bb	C	F#	E	Bb	G
Eb	A	G	C#				

Compassos 63/64 - glissando com notas da escala pentatônica



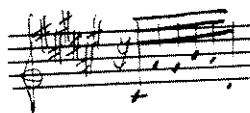
Doux et harmonieux traz de volta o movimento descendente em semi fusas:



e a idéia melódica transpostos. Pedal de E no grave, compassos 65 a 70. Aparece duas vezes, intercaladas pela *Quasi cadenza*: efeitos de notas rapidíssimas, ascendentes e descendentes em *pp* crescendo molto a *f*. Harmonia: F

A b 7

Mouvement nos compassos 71 a 78 com um *ostinato* em tremolo no baixo (3as. e 2as.) *pp* súbito e em cima um desenvolvimento da idéia melódica e 2as.



"Mouvement élargi" - fusas $\angle$ e a idéia melódica em 8as. no agudo. Grandes $\angle$ *più f* e *cresc.* acordes em *ff* e grandes glissandos (teclas pretas e brancas) do agudo ao grave *ff* $\rangle$.

"Plus lent", semi-fusas entremeadas de pausas com as notas do início acrescidas de um *ré* em dois compassos e no **"Encore plus lent"**, "tremolo" de 5J no baixo *D $\flat$* até o final enquanto no agudo *de très loin*, citação da "Marselhesa" e a idéia melódica como eco em *pp*, chegando ao acorde de *D $\flat$* e a nota *D $\flat$* no agudo.

SÍNTESE

O Prelúdio XII, fechando a série dos 24, resume o som virtuosístico de Debussy que vai ainda ser mais valorizado nos Estudos.

Os acordes, cromatismos, 2as. acrescentadas, escalas pentatônicas e tons inteiros são a base para o timbre característico conseguido por Debussy nessa peça.

O movimento horizontal muito rápido é ouvido como vertical, são blocos que se constituem em outro aspecto da harmonia de timbres.

É também uma grande ampliação de *ostinatos*.

Há uma idéia melódica principal, feita de células curtas e ritmo que vai sendo reduzido e ao mesmo tempo acrescentado de mais notas (comp. 27). Essa idéia volta várias vezes transposta, ampliada, modificada.

Este Prelúdio, ao lado dos I, VII e VIII do 2º volume está entre os mais avançados no desenvolvimento da linguagem não tonal e inovações estruturais de Debussy.

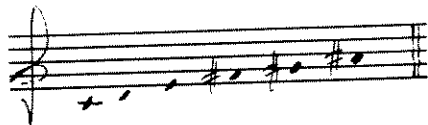
A harmonia de timbres, o uso de escalas pentatônicas e combinações de acordes, trouxeram novos caminhos e possibilidades sonoras para o piano.

REFERÊNCIAS

- (1) Na análise harmônica, optei pela cifragem alfabética, pelo fato de não haver tonalidade, somente centros.
- (2) PERSICHETTI, Vincent. Twentieth Century Harmony. New York, W.W.Norton, 1961. p.109-120.
- (3) Deixei o sentido ambíguo por entender que a música de Debussy não é descritiva, apenas sugere. Essa ambigüidade é original no título.
- (4) *Toccata* - composição que começou no século XVIII, representa uma peça *per toccare*, para mostrar os dotes virtuosísticos do executante de teclado. Desenvolveu-se de modo geral em repetições de figurações rítmicas, ondulações em movimentos alternados de mãos, dando idéia de improvisação.

GROVE'S Dictionary of Music and Musicians.5.ed. London, Macmillan, 1954.(VIII)p.486-7.
- (5) "Como trompas soando ao longe."
"Ainda mais longe e aos poucos mais lento."
(Tradução da autora)
- (6) Ritmo reduzido significa o mesmo desenho rítmico em valores menores.

- (7) Por hexafônica entende-se geralmente a escala em tons inteiros,



porém encontramos em Debussy outros usos dessa escala, como o que aparece nesse *Prelúdio*. Duas combinações de 2as. Maiores com uma 3a. entre elas.

- (8) Cf.p. 212 - 14.

- (9) Cf.p. 75.

- (10) "Bordão como termo técnico, parece-nos mais adequado do que 'som sustentado' ou 'pedal'. Primeiro porque 'som sustentado' não admitiria som repetido, com ou sem pausas intercaladas e 'pedal' faz crer que se trata apenas de voz(es) em registro grave."

WIDMER, Ernst. Bordão e bordadura. ART, Salvador (4):45, jan./mar. 1982.

- (11) A armadura da clave na música de Debussy não se refere à tonalidade, apenas a notas alteradas. Nesse ponto, os três  não querem dizer modulação, somente *si*, *mi* e *lá* naturais.

- (12) SCHMITZ, Robert. The piano works of Claude Debussy. New York, Dover.p.160.

- (13) DEBUSSY, Claude apud NYMAN, Michael. Experimental Music. New York, Schirmer, 1981. p.18.
- (14) WIDMER, Ernst. op.cit.p.16.
- (15) CORTOT, Alfred. La musique française pour piano apud DAWES, Franck. Debussy - música para piano. Rio de Janeiro, Zahar, 1983.p.63.
- (16) Esq. = Ilustríssimo
 "Pickwick era G.C.M.P.C. = General Chairman
 Member of Pickwick Club. Seu adjunto Joseph Smiggers era P.V.P.M.P.C. = Perpetual Vice-President Member of Pickwick Club. Debussy une as duas siglas com P.P.M.P.C."
 HALBREICH, Harry - Analyse de l'oeuvre, anexo a LOCKSPEISER, Edward. Claude Debussy. Paris, Fayard, 1980.p.577.
- (17) CORTOT, Alfred. op.cit.p.66 .

Capítulo IV

Técnicas de Composição

1. ACORDES

Os acordes vão se tornando independentes do relacionamento tonal. Encontramos:

1.1. Sucessões de acordes com 5a. Aumentada;

1.2. Harmônicos superiores 7a., 9a., 11a., 13a., procurados como *sonoridade*.

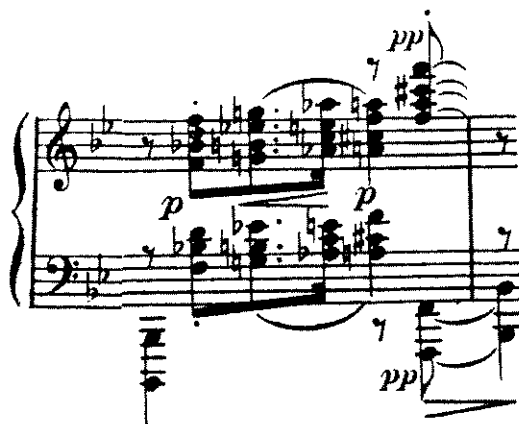
Suas estruturas se transformam:

1.3. 2as. são acrescentadas às 8as. e 5as.;

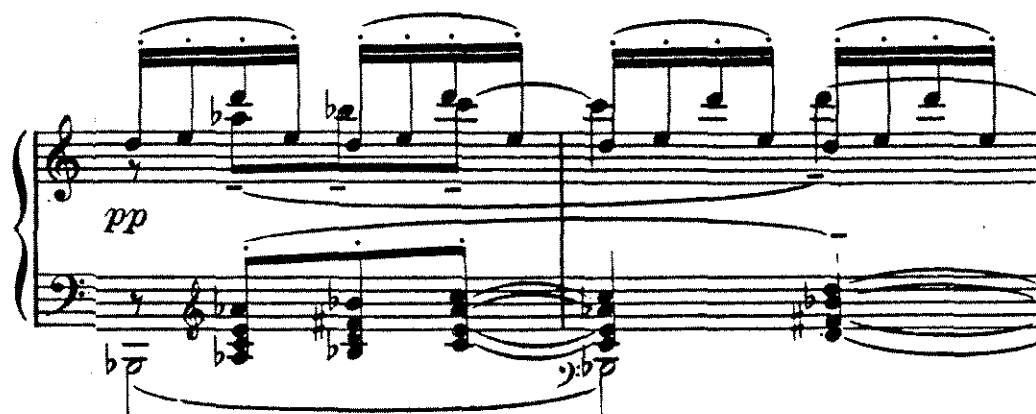
1.4. Combinações de 5/7/9, 4/5/7, 5/6, 4/5, 4as.

1.1. Sucessões de acordes com 5+ :

1.1.1. I - *Danseuses de Delphes*

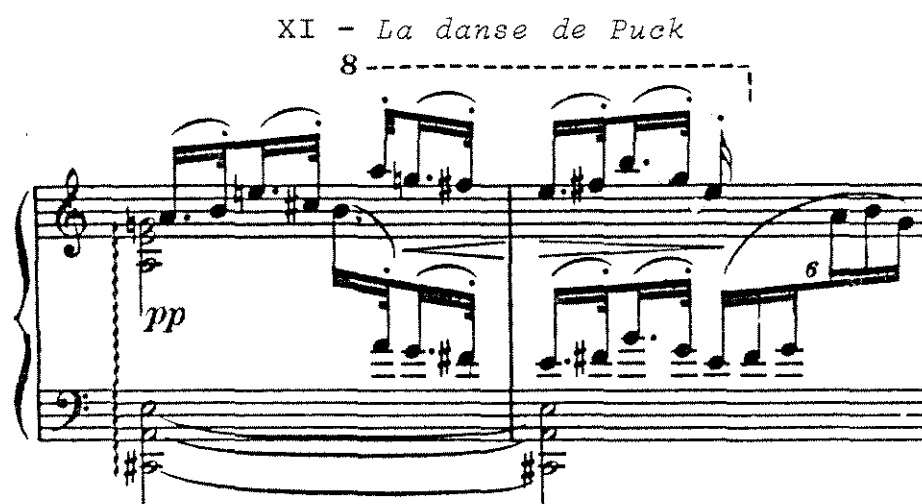


1.1.2. II - Voiles



1.2. Harmônicos superiores procurados como sonoridade.

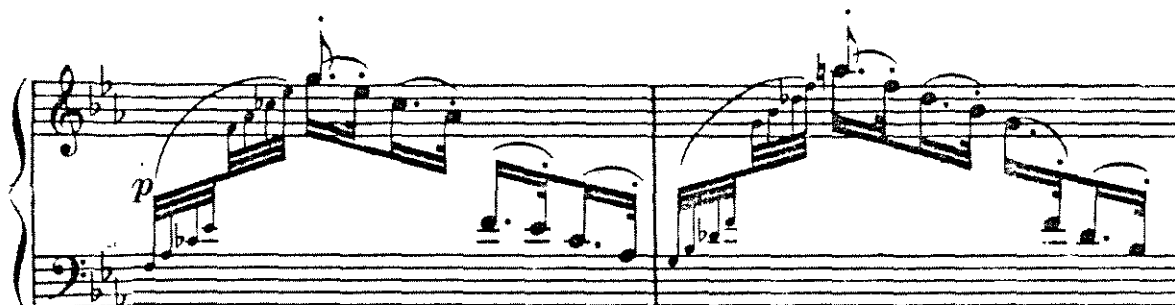
1.2.1. Acordes de 7a., 9a.:



1.2.2. VI - Des pas sur la neige.



1.2.3. Acorde meio-diminuto com 7a. e 9a.:

XI - *La danse de Puck*

1.2.4. Acordes de 11a., 13a.:

VI - *Des pas sur la neige*

Musical score for 'Des pas sur la neige' (VI). The score is written for piano in D major (two sharps) and 3/4 time. It consists of two measures. The first measure features a pianissimo (pp) dynamic. The melody in the right hand is a half-note chord followed by a quarter-note chord, with a slur over the first two notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. To the right of the main score, there are two additional musical fragments: a single note on a staff and a chord on a staff, both in D major.

1.2.5. V - *Les collines d'Anacapri*

Musical score for 'Les collines d'Anacapri' (V). The score is written for piano in D major (two sharps) and 3/4 time. It consists of two measures. The first measure features a forte (f) dynamic. The melody in the right hand is a half-note chord followed by a quarter-note chord, with a slur over the first two notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. To the right of the main score, there is a single note on a staff.

1.2.6. Acordes de 9a. (sem 7a.):

(2º Vol.) X - *Canope*

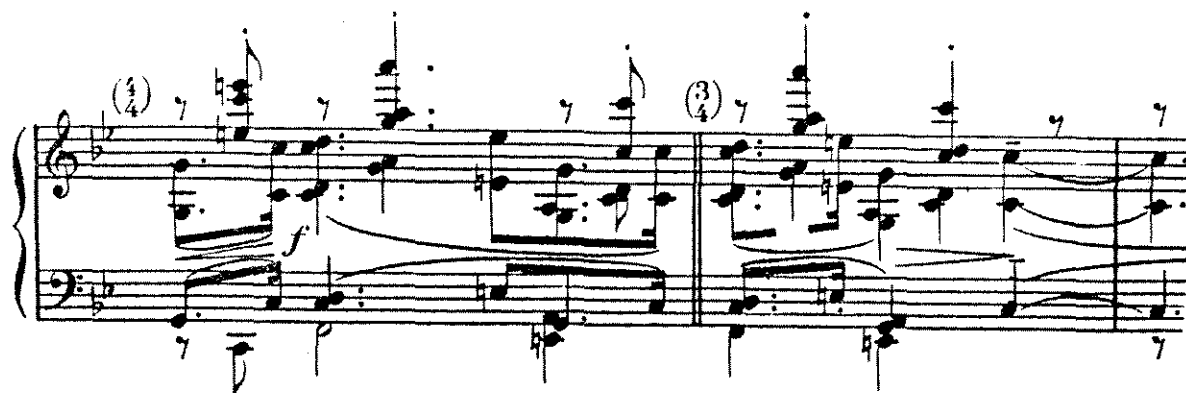
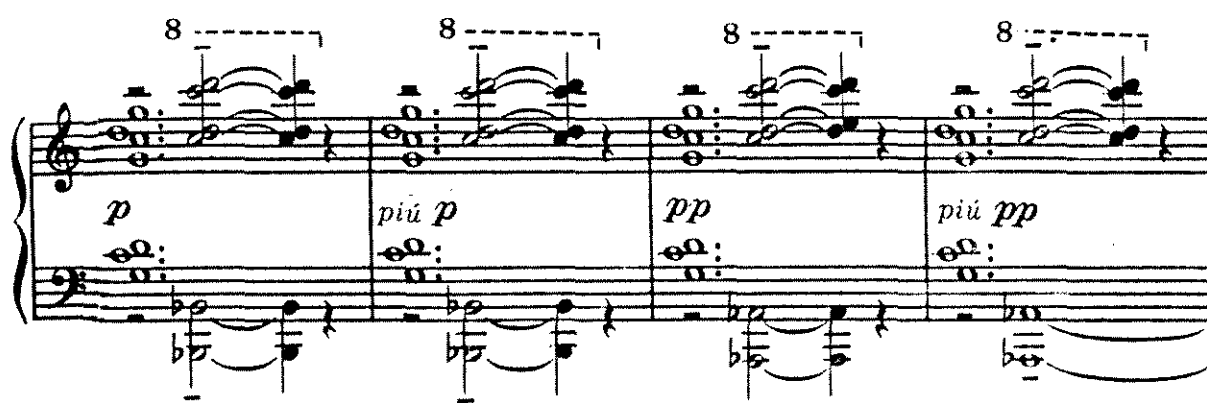
Musical score for 'Canope' (2º Vol.). The score is written for piano (p) and features a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The melody in the treble staff begins with a whole note chord marked with an asterisk (*), followed by a series of eighth notes. The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines. A dynamic marking of *p* (piano) is present. A small inset shows a single note on a staff.

1.2.7. Acorde de 7/ 9/ 13:

(2º) II - *Feuilles mortes*

Musical score for 'Feuilles mortes' (2º). The score is written for piano (p) and features a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble staff begins with a whole note chord marked with an asterisk (*), followed by a series of eighth notes. The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamic markings include *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *piú* (piano). A small inset shows a single note on a staff.

1.3. 2as. acrescentadas às 8as. e 5as.:

1.3.1. I - *Danseuses des Delphes*1.3.2. X - *La Cathédrale engloutie*

1.4. Combinações variadas nas estruturas dos acordes.

1.4.1. Acorde com 5-/7/9:

XII - *Minstrels*

1.4.2. Acorde com 4/5/7:

X - *La Cathédrale engloutie*

*

1.4.3. Acorde com 5/6:

XII - *Minstrels*

(en dehors)

1.4.4. Acordes de 4/5

II - *Voiles*

Emporté - - - // Cédez - - //

mf *f* *molto*

1.4.5. Acordes de 4as.:

(29) VIII - Ondine

Musical score for VIII - Ondine, measures 29-30. The score is written for piano (p) and features a grand staff with three staves: two treble staves and one bass staff. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked *mf* (mezzo-forte) in measure 29 and *pp* (pianissimo) in measure 30. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. In measure 29, the first treble staff has a triplet of eighth notes, and the second treble staff has a triplet of eighth notes. The bass staff has a single eighth note. In measure 30, the first treble staff has a single eighth note, the second treble staff has a single eighth note, and the bass staff has a single eighth note. The score is marked with *mf* in measure 29 and *pp* in measure 30.

2. ENCADEAMENTOS

Entre os encadeamentos o mais encontrado é o movimento paralelo.

Ele está entre:

acordes perfeitos com fundamental no baixo;

acordes de 7a. com fundamental no baixo;

acordes de 7a. invertidos;

acordes de 5as.;

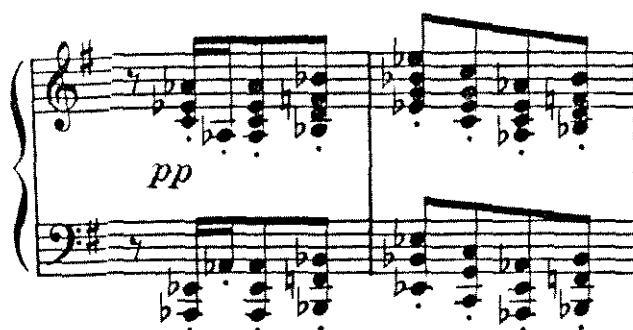
acordes de 6as.;

acordes de 9as.;

acordes de 13as.;

2.1. Acordes perfeitos em movimento paralelo:

2.1.1. XII - *Minstrels*



2.1.2. X - La Cathédrale engloutie

au Mouvt

pp Come un écho de la phrase entendue précédemment

Flottant et sourd

8a. bassa

2.2. Acordes de 7a. com fundamental no baixo em movimento paralelo; o que chama a atenção nos casos 2.2., 2.3. e 2.4., é que esses acordes foram no sistema tonal as Dominantes c/7a.

X - La Cathédrale engloutie

molto dim.

2.3. Acordes com 7a. no baixo em movimento paralelo:

VIII - La fille aux cheveux de lin

7

Gb7 Ab7

2.4. Acordes de 7a. com a 3a. ou 5a. no baixo em movimento paralelo:

VII - *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*

2.4.1. Acordes de 7a. invertidos fazendo um efeito sonoro / pianístico:

III - *Le vent dans la plaine*

2.5. Acordes de 7a. dispostos em 5as. e 4as. paralelas:

VIII - *La fille aux cheveux de lin*

// Mouvt (sans lourdeur).



2.5.1. As notas da linha superior antecipam o próximo acorde:

VI - *Des pas sur la neige*

a Tempo

p expressif et tendre



2.6. Acordes de 5as., 4as.

X - *La Cathédrale engloutie*

Two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of a treble and bass staff. The treble staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bass staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music is marked *pp* (pianissimo). The second system also consists of a treble and bass staff, with the same key signature and dynamics. The music continues with similar complex chordal textures.

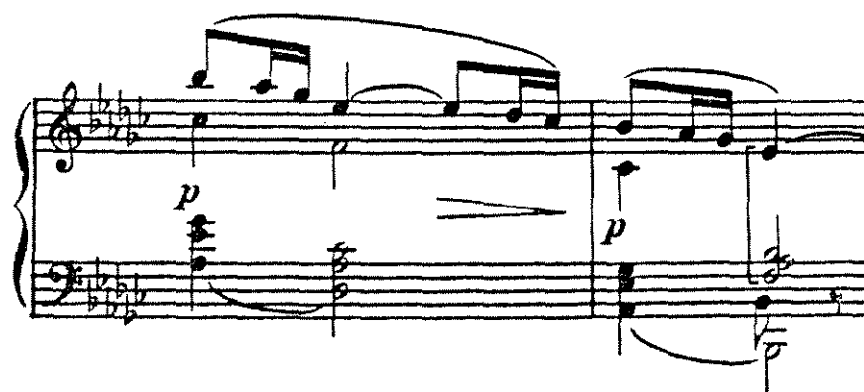
2.7. Acordes de 6as. em movimento paralelo:

VI - *Des pas sur la neige**p* Comme un tendre et triste regret

Two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of a treble and bass staff. The treble staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bass staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music is marked *p* (piano). The second system also consists of a treble and bass staff, with the same key signature and dynamics. The music continues with similar parallel motion of sixths and complex chordal textures.

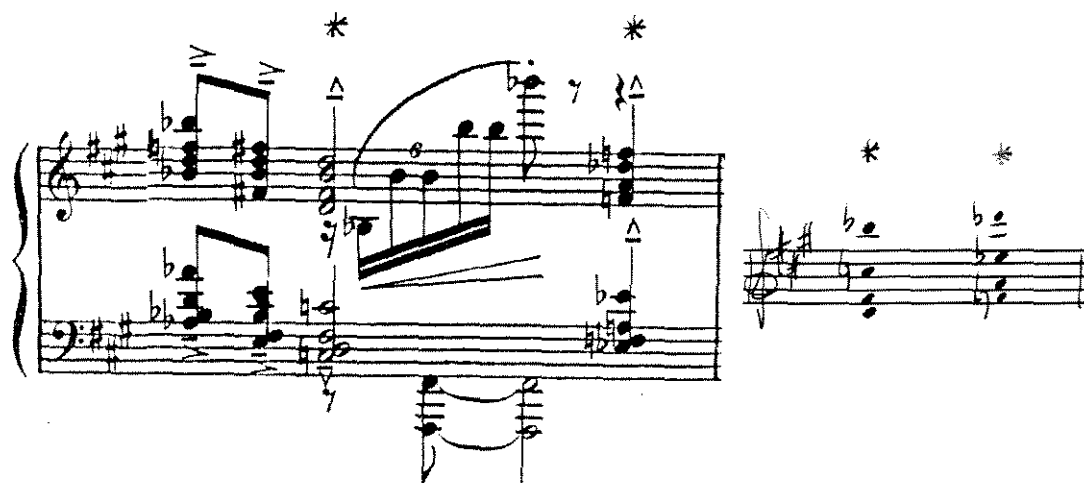
2.8. Acordes de 9a. com fundamental no baixo em movimento paralelo:

VIII - *La fille aux cheveux de lin*



2.9. Acordes de 13a. com 7a. no baixo:

VII - *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*



2.10. Acordes com 9a. no baixo que se transformam em 11a. em fundamental no 2º compasso:

(2º) II - *Feuilles mortes*

Lent et melancolique

pp

douxement soutenu et très expressif

pp

$F\#^9 - E^9 - C\#m^{11} - F\#^9 D\#m^{11}$

2.11. Ainda em movimento paralelo encontramos um tipo de encadeamento que se movimenta mantendo o intervalo de 3a. (M/m). Nos 3 casos seguintes, sempre com acordes perfeitos em fundamental. Note-se que uma nota é sempre mantida entre cada dois acordes:

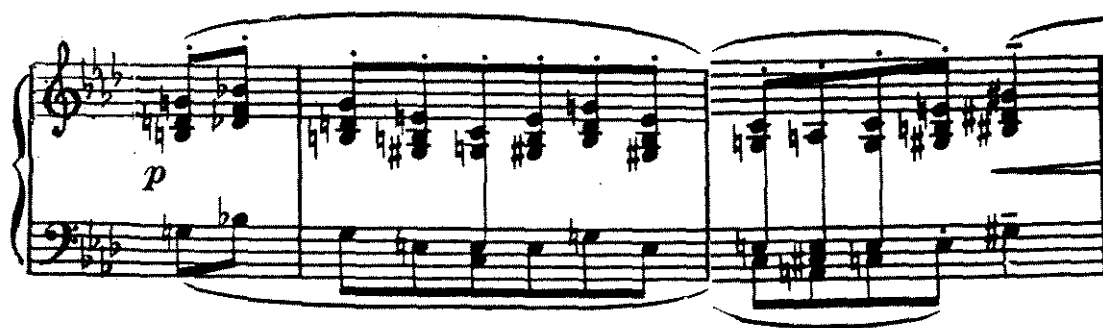
2.11.1. I - *Danseuses de Delphes*

The musical score for "Danseuses de Delphes" consists of two systems of piano accompaniment. Both systems are written for piano (p) and feature parallel motion between the treble and bass staves. In the first system, the bass line has a sustained note (G) that is maintained between chords. The second system includes dynamic markings: *piu p* (pianissimo), *dim.* (diminuendo), and *p* (piano). The notation includes various chords and melodic lines, with some notes marked with a '7' indicating a seventh chord.

E há um movimento cromático entre 2 notas:

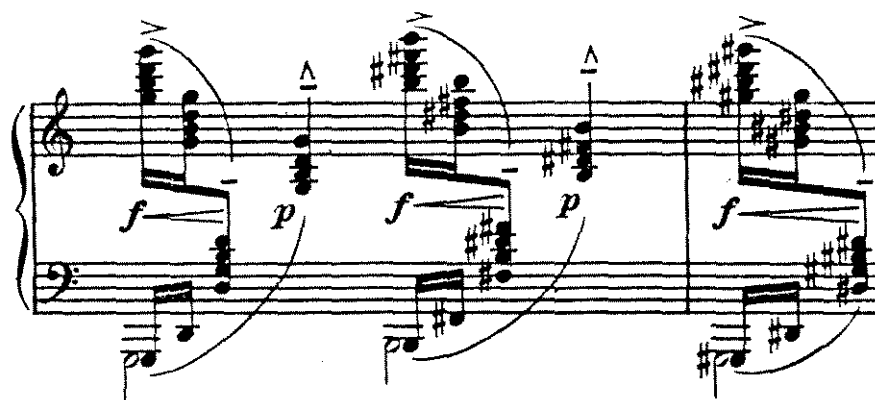
2.11.2.

IV - *Les sons et les parfums...*



2.11.3.

III - *Le vent dans la plaine*



2.11.4. Acordes perfeitos sem relacionamento tonal
ou modal:

(29) X - *Canope*

Très calme et doucement triste

Cédez - - //

pp *p* *più p*

2.12. Movimento de 5as. paralelas.

No Prelúdio VI, encadeamentos nos acordes de:

G , F⁷ , Em⁷ , Dm⁹ ;

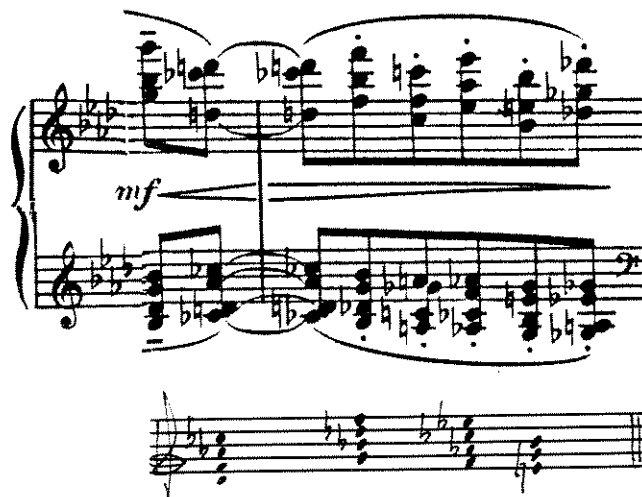
baixo e tenor seguem em 5as. paralelas:

VI - *Des pas sur la neige*



2.13. Acordes de 7a. diminuta e meio-diminuto:

IV - *Les sons et les parfums...*



3. PEDAL

Um som que permanece enquanto se desenvolvem outros movimentos. Produz uma mistura, formando novas combinações entre os acordes.

3.1. No PRELÚDIO II há um Bb no baixo presente durante toda a peça.

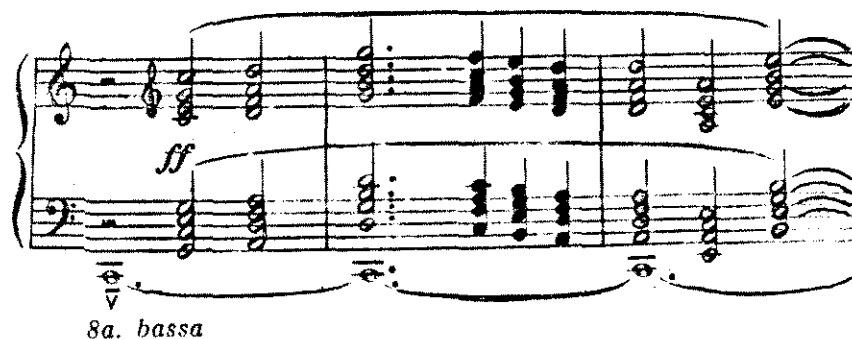
II - Voiles

The musical score for "II - Voiles" is presented in two systems. The first system shows the upper staff with a melodic line and the lower staff with a sustained bass pedal point (Bb). The upper staff includes markings such as *pp expressif* and *toujours pp*. The second system continues the melodic development in the upper staff, with the lower staff maintaining the pedal point. The score is characterized by its delicate and expressive nature, as indicated by the *très doux* marking.

3.2. Um C se mantém no baixo enquanto aparecem outros acordes acompanhando uma linha melódica:

X - *La Cathédrale engloutie*

Sonore sans dureté



3.3. Um acorde com 5a. e 8a. se prolonga, provocando uma grande vibração de harmônicos:

X - *La Cathédrale engloutie*



3.4. Pedal de *E $\flat$ -B $\flat$* enquanto em cima aparecem os acordes de
Bbm, *E $\flat$ ⁷*, *Fm*, *G⁷* :

XI - *La danse de Puck*

The image displays a musical score for a piece titled "XI - La danse de Puck". The score is written for piano and consists of two systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is B-flat major (two flats). The first system begins with a piano (*pp*) dynamic marking. The bass staff features a continuous pedal point on the B-flat note, indicated by a long horizontal line with a wavy underline. The treble staff contains a series of chords and melodic fragments. The second system continues the piece, with the bass staff maintaining the pedal point and the treble staff showing more complex chordal textures. A *Vivace* tempo marking is present in the second system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

4. OSTINATO

A repetição de um desenho rítmico e/ou melódico ao qual se superpõe outras linhas. Pode estar no baixo, nas vozes intermediárias ou agudas.

4.1. No PRELÚDIO VI há um *ostinato* único que, durante a peça passa por várias vozes:

VI - *Des pas sur la neige*

a)

pp

p *expressif et douloureux*

3

più pp

b)

m. d.

c)

pp

expressif

4.1.1. No PRELÚDIO III do 2º vol. há também um *ostinato* único, porém sempre no baixo:

(2º) III - *La puerta del viño*

a)

Section a) of the musical score for piano. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo/mood is marked *p* *trés expressif*. The score consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a melodic line with a triplet of eighth notes in the fifth measure. The left hand (bass clef) plays a continuous eighth-note ostinato pattern. The first measure of the left hand is marked *pp* and the second measure is marked *simile*. The score ends with an ellipsis (...).

b)

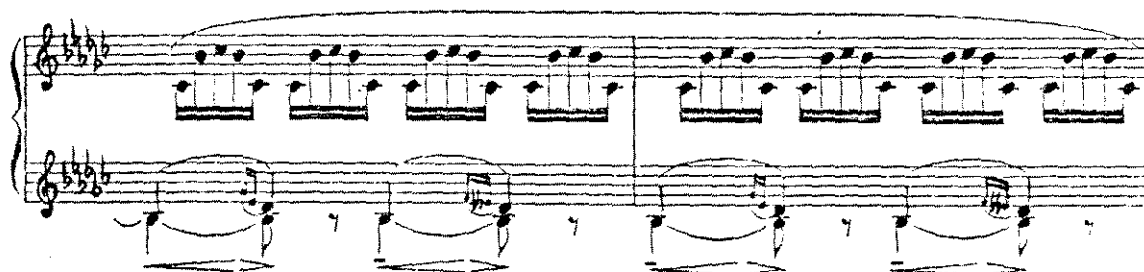
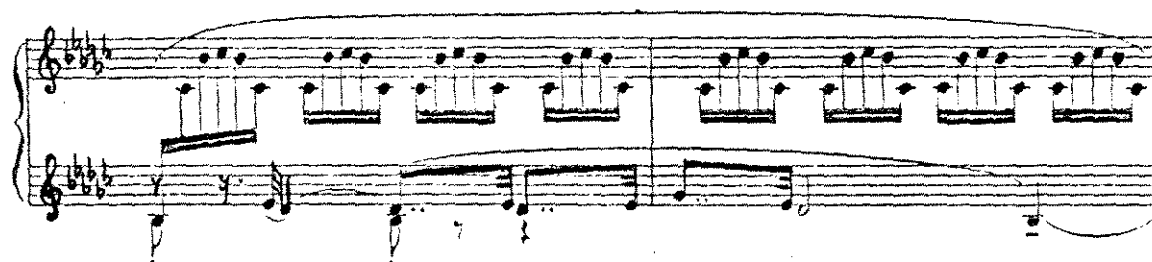
Section b) of the musical score for piano. The key signature is three flats. The score consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a triplet of eighth notes in the second measure. The left hand (bass clef) plays a continuous eighth-note ostinato pattern. The first measure of the right hand is marked *dim.* and the second measure is marked *p*. The score ends with an ellipsis (...).

c)

Section c) of the musical score for piano. The key signature is three flats. The score consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a triplet of eighth notes in the second measure. The left hand (bass clef) plays a continuous eighth-note ostinato pattern. The first measure of the right hand is marked *dim.* and the second measure is marked *p*. The score ends with an ellipsis (...).

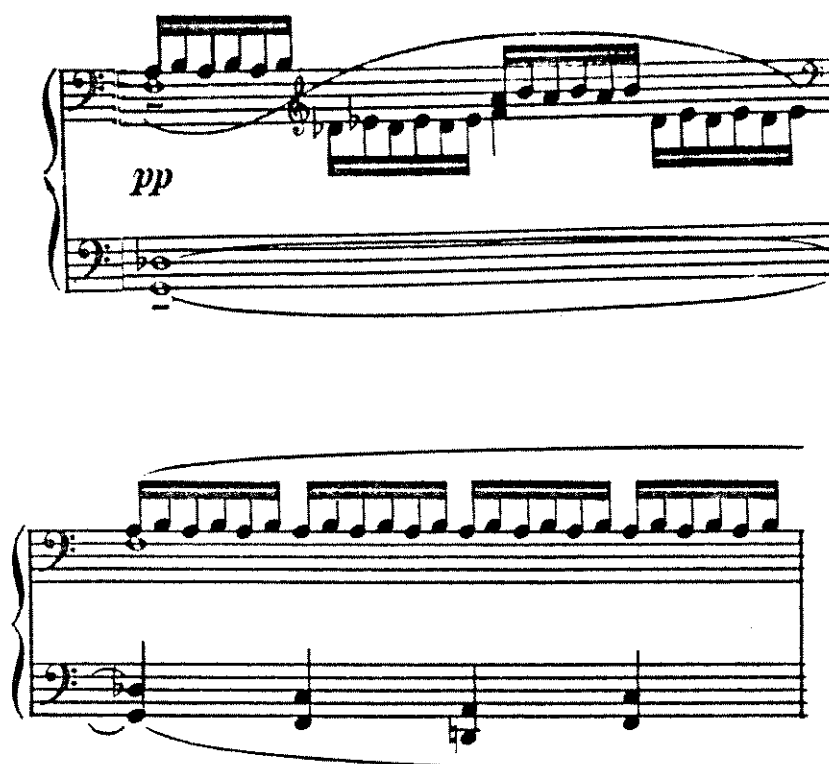
4.2. Acompanha uma linha melódica em:

III - *Le vent dans la plaine*



4.3. 2as. que se repetem enquanto o baixo faz 5as. paralelas:

III - *Le vent dans la plaine*



4.4. Um desenho no baixo se junta a uma melodia em acordes:

X - *La Cathédrale engloutie*

The musical score for 'La Cathédrale engloutie' is presented in two systems. The first system shows a piano introduction with a rising bass line in the left hand, marked *pp* (pianissimo). The right hand features a melodic line with a crescendo. The second system continues the bass line, which is marked *Flottant et sourd 8a. bassa* (floating and muffled, 8th octave bass). The right hand continues with a melodic line, marked *pp* and *Come un écho de la phrase entendue précédemment* (like an echo of the phrase heard previously).

4.5. Um *ostinato* em 2as. na voz mais aguda enquanto se desenvolve linha melódica em acordes de 6a.:

XI - *La dance de Puck*

The musical score for 'La dance de Puck' is presented in two systems. The first system shows a piano introduction with a constant eighth-note ostinato in the right hand, marked *p* (piano). The left hand features a melodic line with a crescendo. The second system continues the ostinato in the right hand, marked *p* and *doucement soutenu* (softly sustained). The left hand continues with a melodic line.

4.6. Em alguns PRELÚDIOS encontramos vários *ostínatos*, como no IX. Os dois l^{rs}. apresentam 5as.:

4.6.1. IX - *La sérénade interrompue*

pp

les deux pédales
expressif et un peu suppliant

(estompé et en suivant l'expression)

4.6.2.

4.7. 3as. acompanhando linha melódica:

V - *Les collines d'Anacapri*

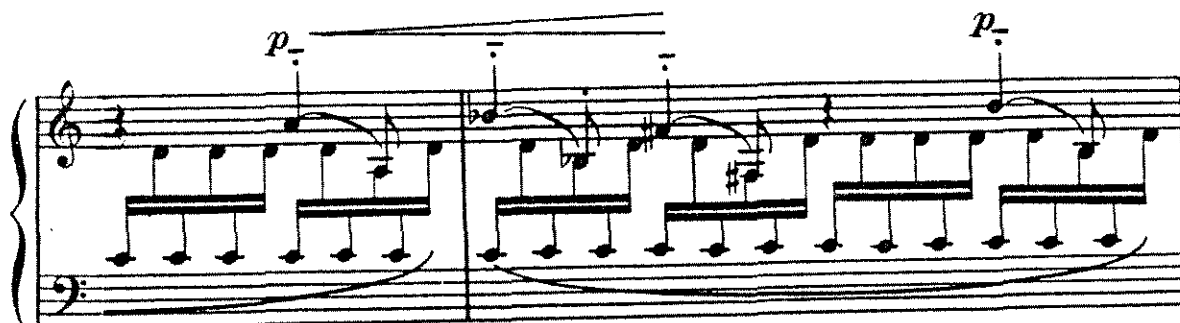
The musical score for 'Les collines d'Anacapri' is written for piano. It features a treble and bass staff. The treble staff contains a vocal line with a melodic contour. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The tempo and mood are indicated by the text 'p joyeux et léger'. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo) for the accompaniment.

4.8. Um desenho e uma linha cromática no baixo, mais linha cromática em tercinas:

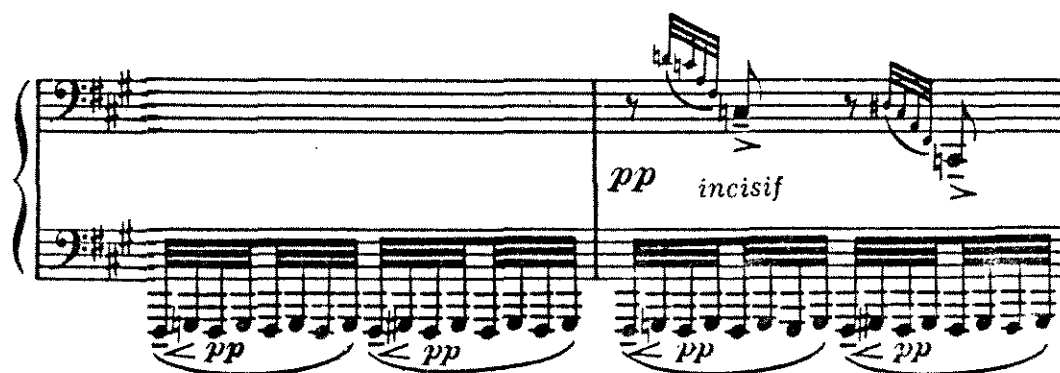
VII - *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*

The musical score for 'Ce qu'a vu le vent d'Ouest' is written for piano. It features a treble and bass staff. The bass staff contains a chromatic line in the left hand, marked 'un peu marqué'. The treble staff contains a melodic line with triplets, marked 'pp' (pianissimo). The dynamics are marked 'pp' for both hands.

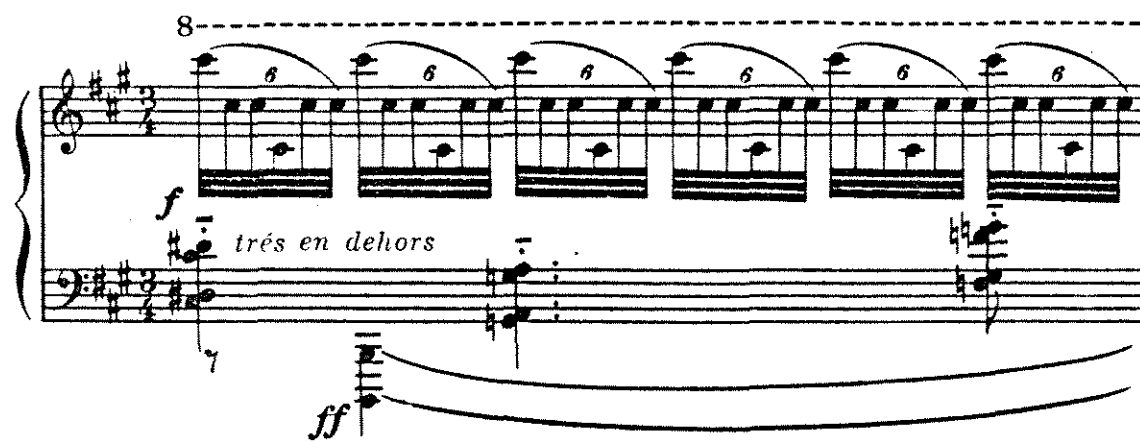
4.9. Em intervallos de 2as.:

4.9.1. VII - *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*

4.9.2.



4.10. 8as. na voz superior:



4.11. No PRELÚDIO VIII (2ª vol.) encontramos os seguintes *ostinatos*:

4.11.1. 5as. e 3as., no soprano

(2ª) VIII - Ondine

à laise

p Léger

mf en dehors

4.11.2. 5as.+ no baixo

p

pp

4.11.3. 4as. e 5as.:

4.11.3. 4as. e 5as.: Musical score for piano, featuring a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 6/8. The piece is marked *pp* (pianissimo). The melody in the treble staff is characterized by a series of eighth notes, with a slur over the first two measures. The bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes.

4.11.4. Desenho cromático:

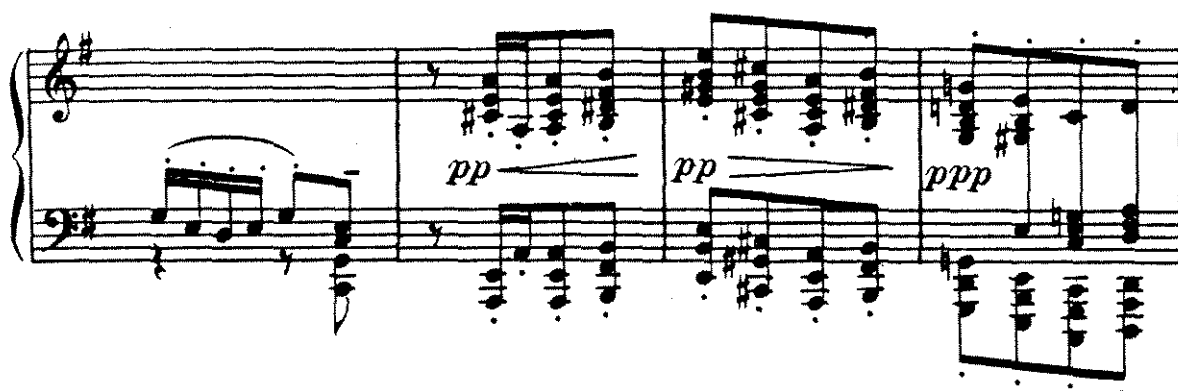
4.11.4. Desenho cromático: Musical score for piano, featuring a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 6/8. The piece is marked *Mouv!* (Mouvement). The melody in the treble staff is characterized by a series of eighth notes, with a slur over the first two measures. The bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes. The piece is marked *pp* (pianissimo) and *simile* (simile). The melody in the treble staff is characterized by a series of eighth notes, with a slur over the first two measures. The bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes.

5. TRANSPOSIÇÕES

A mesma idéia é encontrada trasnposta meio tom acima ou abaixo.

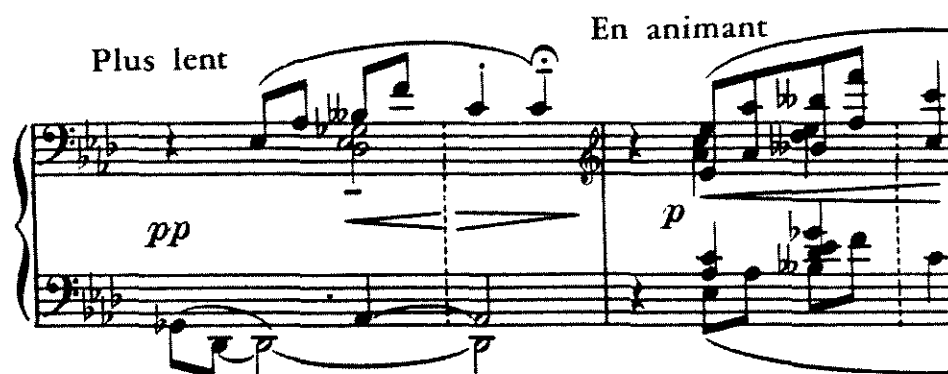
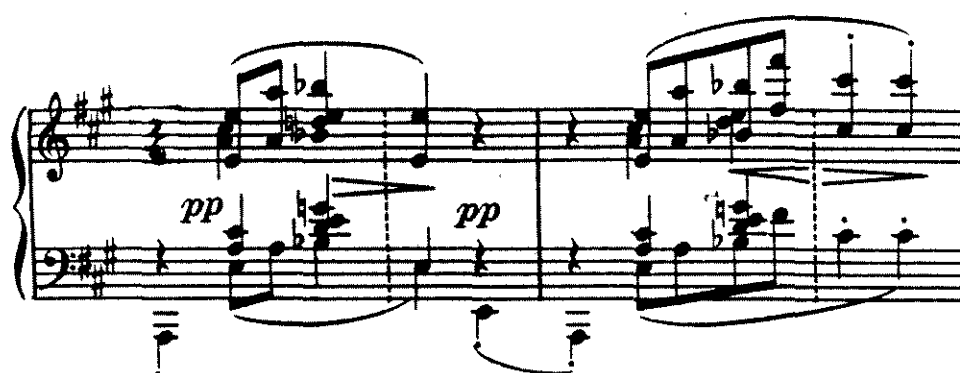
5.1. Acordes em fundamental repetidos meio tom acima:

5.1.1. XII - *Minstrels*



5.2. A idéia inicial em A, aparece depois em Ab:

IV - *Les sons et les parfums...*



6. ESCALAS

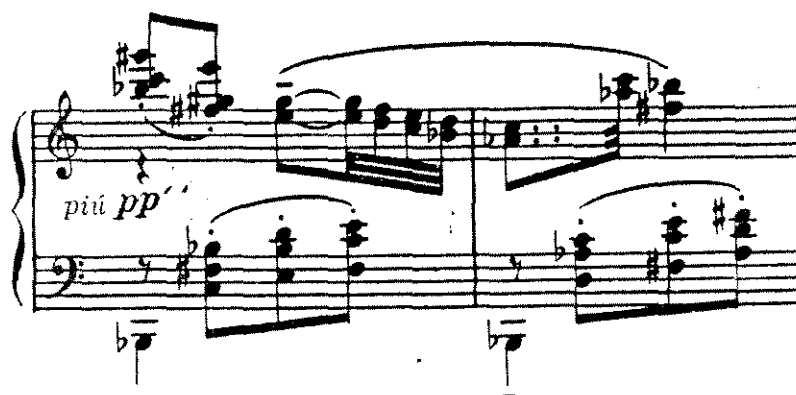
A procura de novos sons levou ao uso de escalas que, por sua vez formaram acordes e encadeamentos nas mais variadas combinações.

6.1. A escala de tons inteiros (hexafônica) é a base do

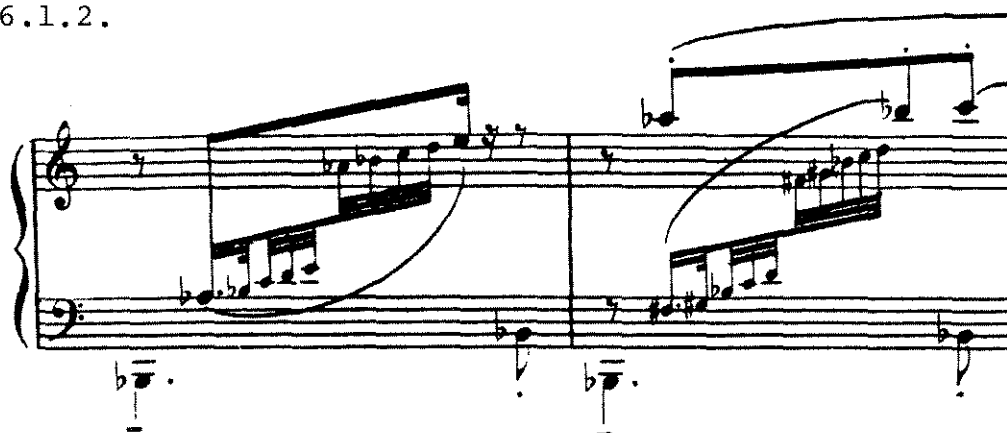
PRELÚDIO II:



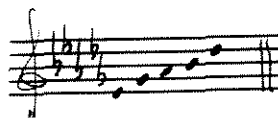
6.1.1. II - *Voiles*



6.1.2.

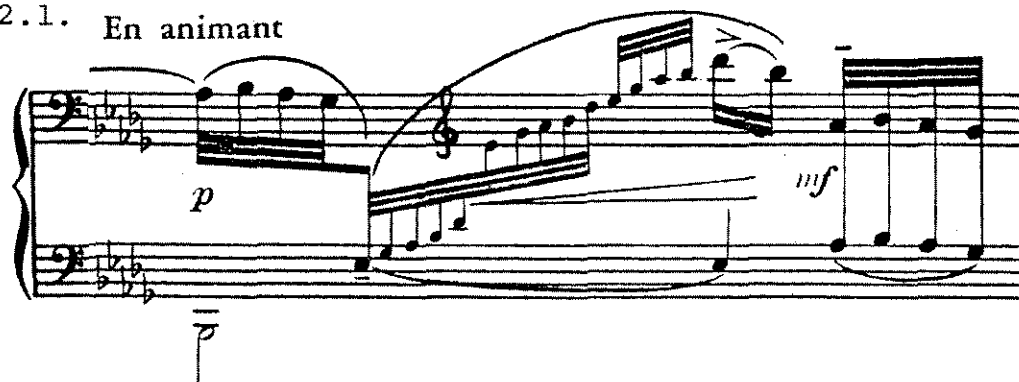


6.2. Escala pentatônica



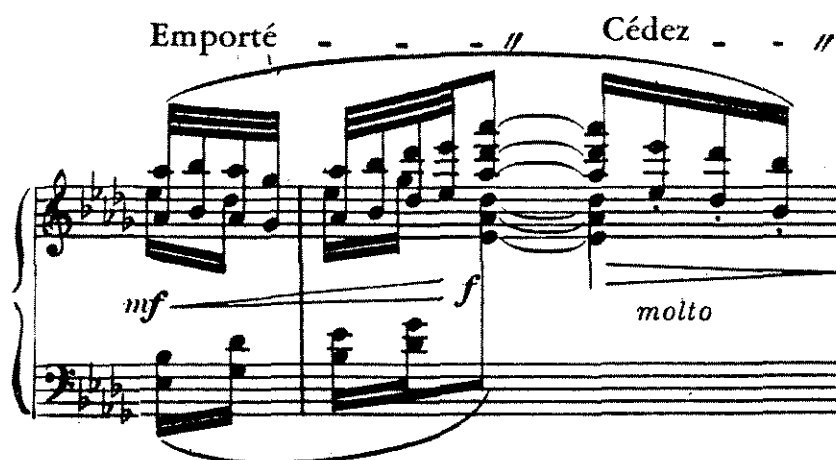
II - Voiles

6.2.1. En animant



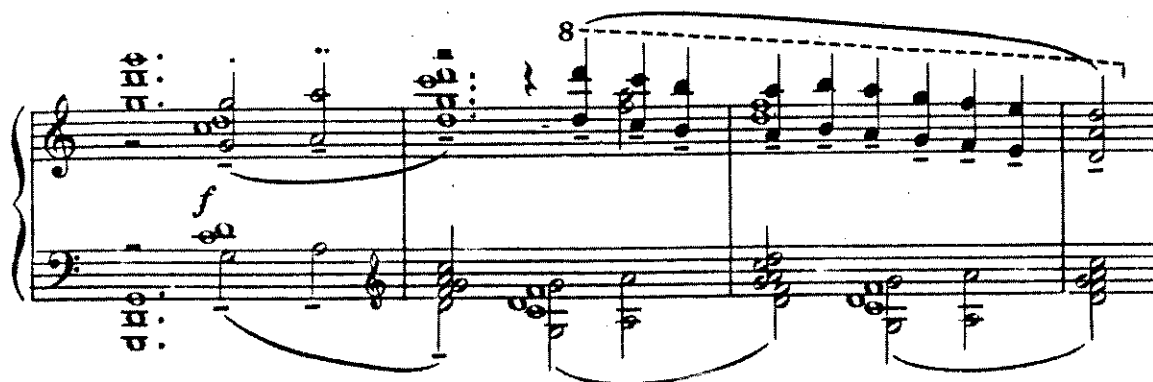
6.2.2. Escala pentatônica em acordes de 5as. e 4as.:

II - Voiles



6.2.3. Escalas pentatônica e diatônica em superposição:

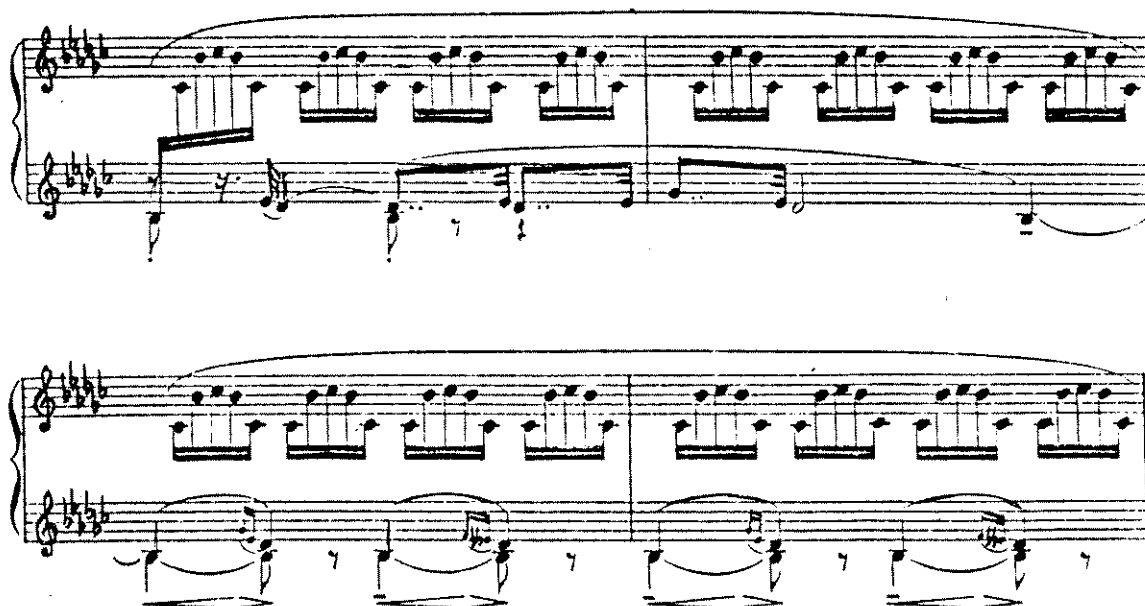
X - *La Cathédral Engloutie*



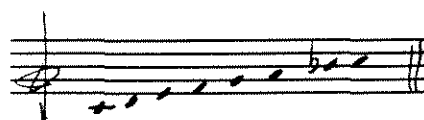
6.2.4. Escala pentatônica



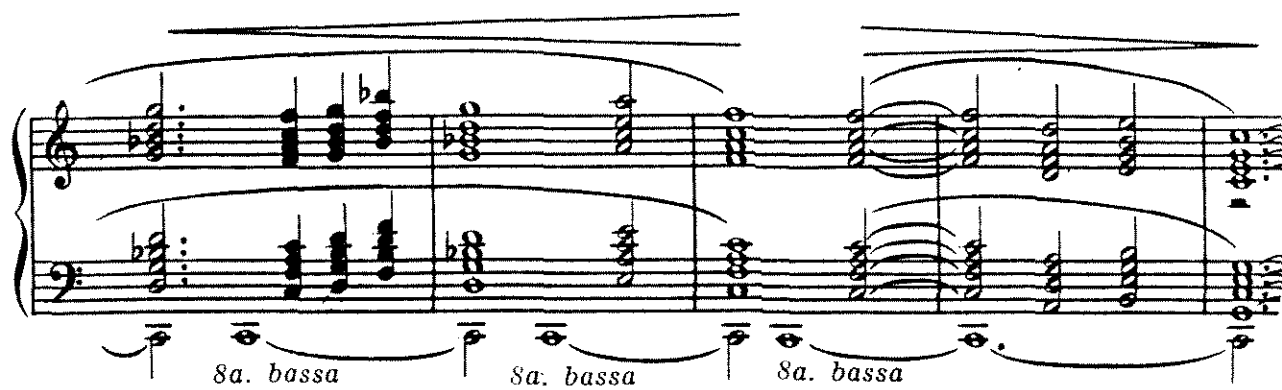
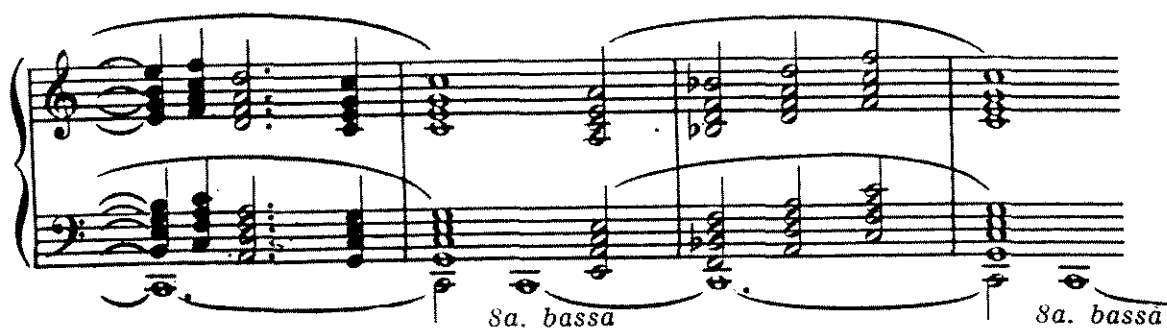
III - *Le vent dans la plaine*



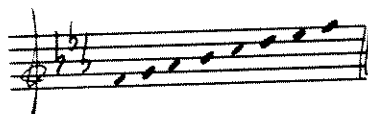
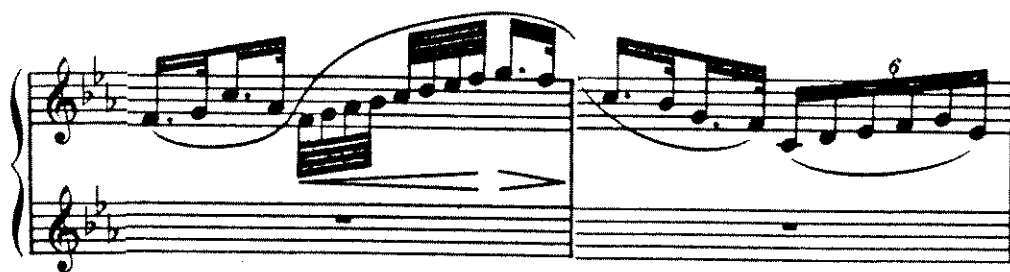
6.4. A escala de C mixolídio:

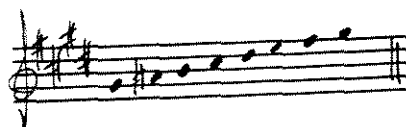


X - *La Cathédrale engloutie*



6.4. Escala de F dórico:

XI - *La dance de Puck*

6.5. Escala de G $\sharp$ eólio :

X - La Cathédrale engloutie

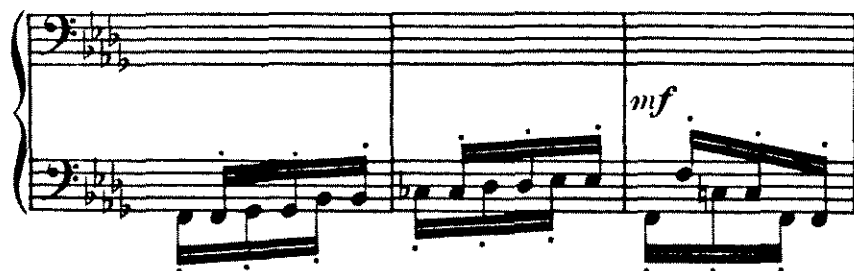
Un peu moins lent (Dans une expression allant grandissant)

A musical score for the piano piece 'La Cathédrale engloutie' by Maurice Ravel. The score is written for piano (pp) and is marked 'expressif et concentré'. It consists of two systems of staves. The first system shows the right hand (treble clef) and left hand (bass clef) playing a melody and accompaniment. The second system continues the piece, featuring more complex harmonic textures and a crescendo. The tempo is marked 'Un peu moins lent' and the expression is 'Dans une expression allant grandissant'. The key signature is G major (one sharp).

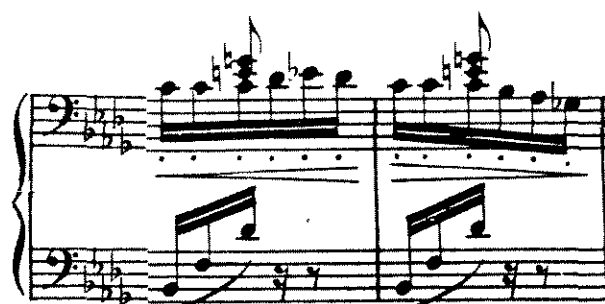
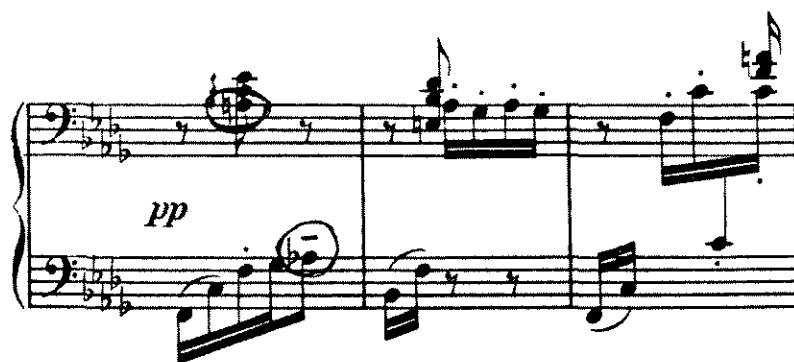
6.6. A escala a 3a. em: aparece no início sem



6.6.1. IX - *La sérenade interrompue*



6.6.2. Para mais tarde ouvirem-se as duas 3as., M e m:



6.7. Escala



(2º) III - La puerta del Viño

A three-system musical score for piano. The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 4/4. The first system is marked *p* *très expressif*. The right hand features a melodic line with slurs and a triplet of eighth notes. The left hand has a steady eighth-note accompaniment, with the first measure marked *pp* and the second measure marked *simile*. The second system continues the melodic and accompanimental patterns, with a triplet of eighth notes in the right hand. The third system features a change in the left hand's accompaniment, marked *p*, and includes a triplet of eighth notes in the right hand. The score concludes with a final chord in the right hand.

7. INTERVALOS NAS LINHAS MELÔDICAS

Muitas das linhas melódicas encontradas nos PRELÚDIOS desenvolvem-se em intervalos repetidos, criando novas estruturas e relacionamentos.

7.1. No PRELÚDIO VI há uma insistência em 2as. e 3as. no ostinato e nas linhas que fazem o próprio desenvolvimento da peça:

VI - *Des pas sur la neige*

Triste et lent (♩=44)

a)

pp *p* *expressif et douloureux* ...

più pp

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

b)

pp *p* *expressif et tendre* ...

m. d. *m. g.* *sempre pp*

c)

pp *p* *Cédez*

(2/4) *3*

7.2. Sô 3as. na melodia inicial de:

VIII - *La fille aux cheveux de lin*

Trés calme et doucement expressif (♩ = 66)



7.3. O baixo faz um desenho melôdico em 2as., 3as., 5as.;

VII - *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*

Commencer un peu au-dessous du mouv.

Three systems of the musical score for 'Ce qu'a vu le vent d'Ouest'. The first system shows the bass staff with a melodic line and the treble staff with a simple accompaniment. The tempo is 'pp' (pianissimo) and the instruction 'un peu marqué' is written below the bass staff. The second system continues the melodic line in the bass staff. The third system shows the treble staff with a melodic line and the bass staff with a simple accompaniment. The tempo is 'p' (piano) and the instruction 'Revenir progressivement au mouv. Animé' is written below the treble staff.

- 7.4. Há uma linha melódica com intervalos de 2a., 3a. e 4a.
em volta de um pedal de E:

X - *La Cathédrale engloutie*

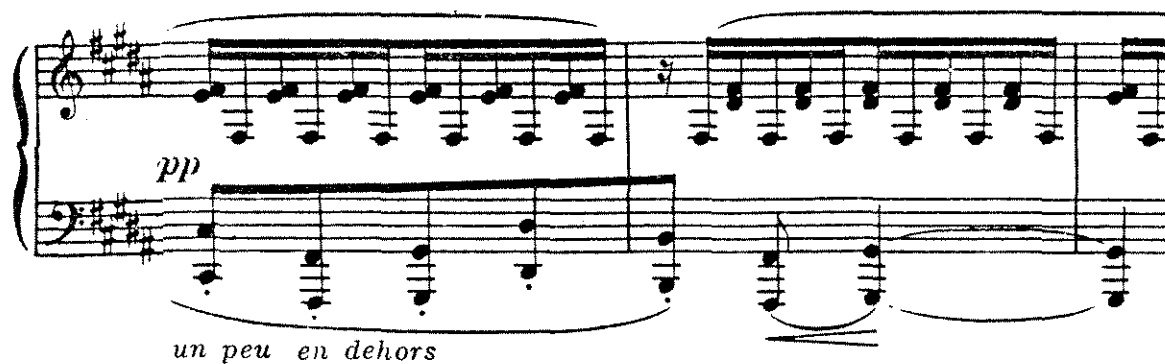


- 7.5. Linha em 5as. e 4as. descendentes e ascendentes:

V - *Les collines d'Anacapri*

(Avec la liberté d'une
chanson populaire)

Cédez - - - //



8. APROVEITAMENTO DO MATERIAL MELÓDICO

Considerando-se idêia cada material melódico apre-
sentado, observamos que muitas vezes essa idêia aparece no
decorrer da peça em fragmentos, com ritmo reduzido ou am-
pliado, duas ou mais superpostas, com novo tratamento harmô-
nico.

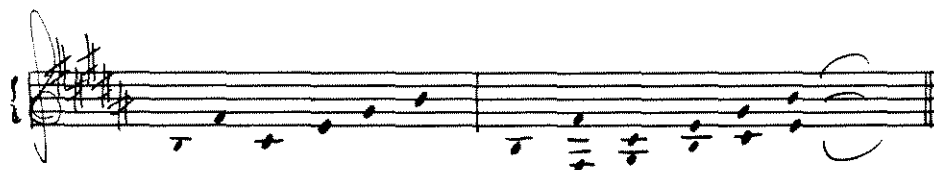
Trataremos dos PRELÚDIOS: V, XI e II (I vol.), I e VIII (II vol.) que são os que mais apresentam essa técnica.

8.1. O PRELÚDIO V começa apresentando a 1a. idéia:

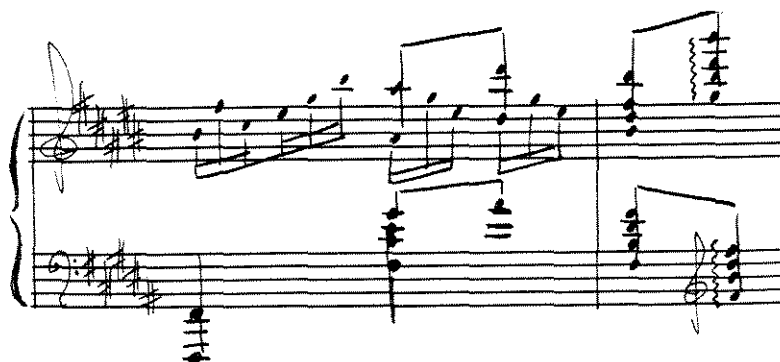
V - Les collines d'Anacapri



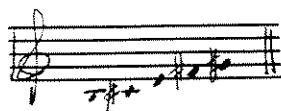
8.1.1. Que é repetida e ampliada: (comp. 5-6)



8.1.2. Em ritmo reduzido : (comp. 42-43)



Se em 8.1 e 8.1.1. é escala pentatônica

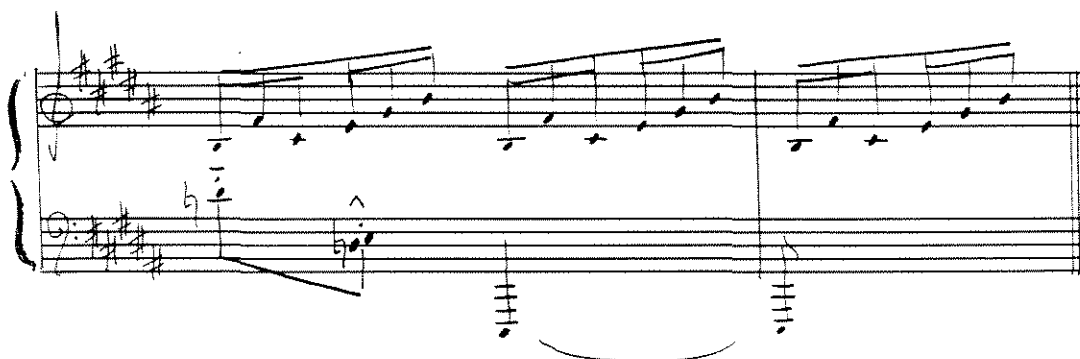


em 8.1.2. está harmonizada $F\sharp \begin{smallmatrix} 9 & 11 & 13 \end{smallmatrix}$.

8.1.3. Faz um *ostinato* no soprano: (comp. 66-67)



8.1.4. Vem com outro tratamento no baixo: (comp. 73)



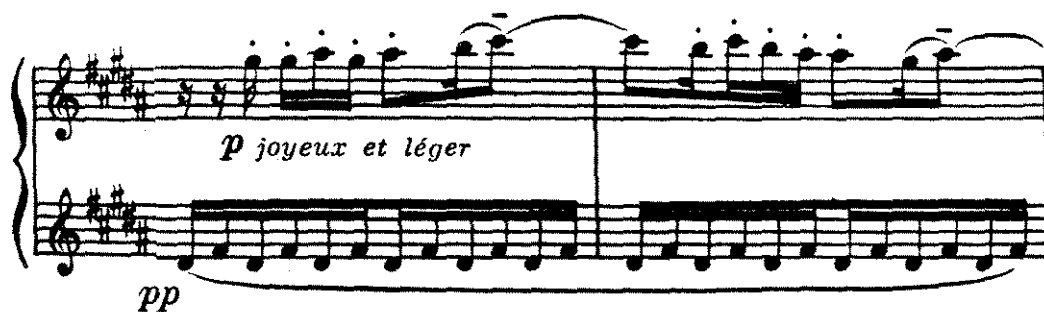
Em 8.1.3. pedal de $G\sharp$ no baixo, 5as. paralelas;

Em 8.1.4. harmonizada $E \begin{smallmatrix} 7 & 9 & 13 \end{smallmatrix}$.

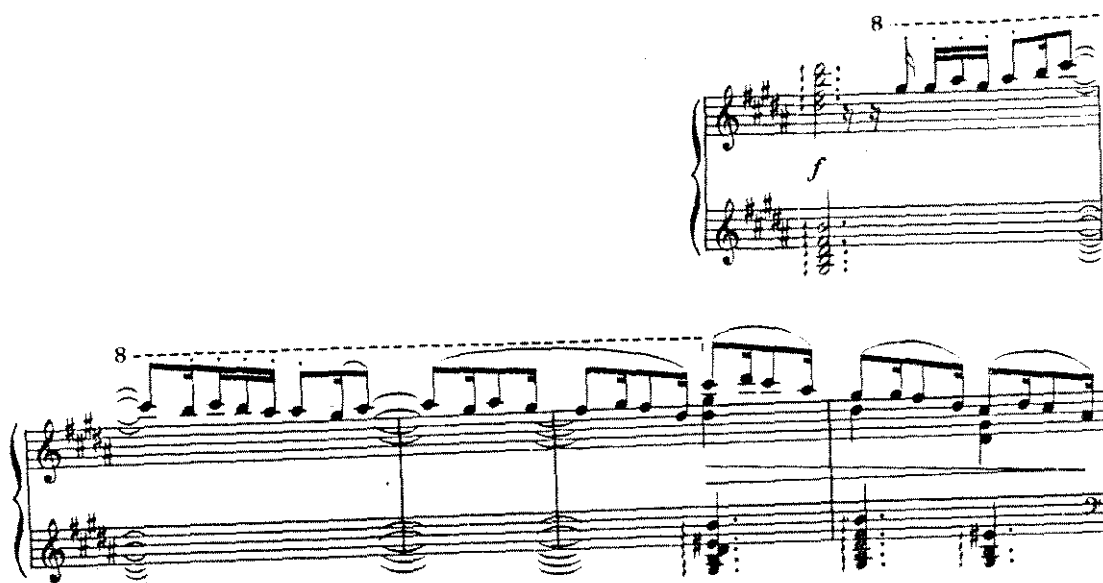
8.1.5. A 2a. idéia é:



8.1.6. Aparece acompanhada de um *ostinato* (trilo de 3a.): (comp. 12-17)



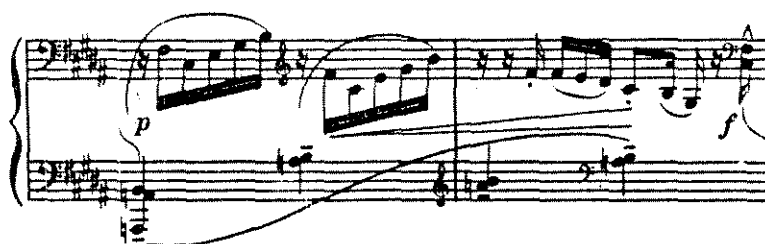
8.1.7. Harmonizada: (comp. 68-72)



8.1.8. Está no soprano enquanto o baixo faz um *ostinato*.
 to com a 1a. idéia e um movimento de 2as.:
 (comp. 74-79)



8.1.9. Alternação 1a. e 2a. idéias: (comp. 86-87)



8.1.10. A 3a. idéia aparece no baixo: (comp. 32-38)

Cédez *a* Tempo (Avec la liberté d'une chanson populaire) Cédez - - - //

8.1.13. No final com modificação de intervalo, em *ostinato* com a 1a. idéia em polirritmo: (comp.92-93)



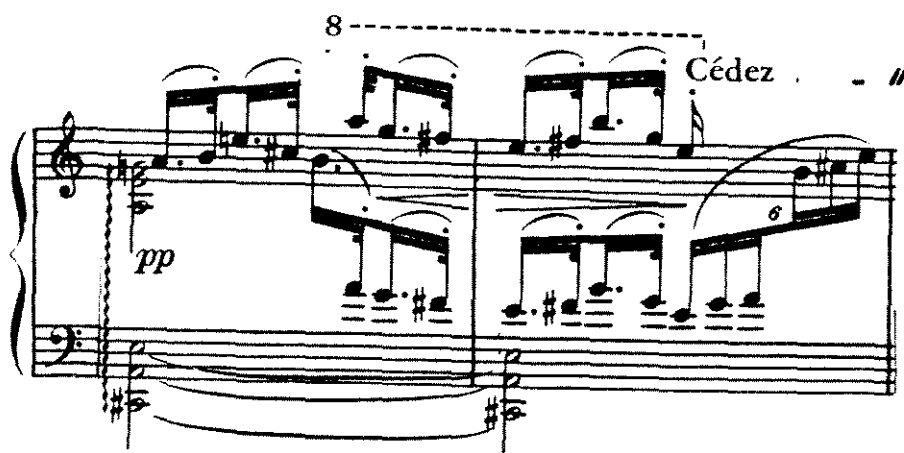
8.2. No PRELÚDIO XI, a 1a. idéia (comp. 1-5)

XI - *La danse de Puck*

Capricieux et léger (♩ = 138)



8.2.1. Aparece em A (comp. 57-58):



8.2.2. Na tonalidade original, com pedal de Bb no baixo, *ostinato* de 3as. e linha melódica no tenor (comp. 63-66):

Mouv^t

pp un peu en dehors

8.2.3. Com um novo contraponto (comp. 71-72):

p

8.2.4. Acompanhada de um pedal de Ab e uma linha no contralto (comp. 87-90):

Dans le mouv^t // Retenu

pp expressif

8.2.5. A 2a. idéia está pela 1a. vez no baixo: (comp. 6-7)



8.2.6. Harmonizada no acorde de Cb, tendo em cima um *ostinato* de 2as. : (comp. 41)



8.2.7. Transposta: (comp. 69-70)



8.2.8. No final, fragmentos de 1a. e 2a. idéias superpostos, mais o *ostinato* de 2as. em um tempo e pedal de Eb no baixo: (comp. 91-94)

Plus retenu

pp

p marqué

8.2.9. A 3a. idéia : (comp. 18-23)

pp

Mouv.

8.2.10. Em outra distribuição: (comp. 49-52)

pp

Mouv.

8.2.11. Num fragmento transposto : (comp. 77-78)

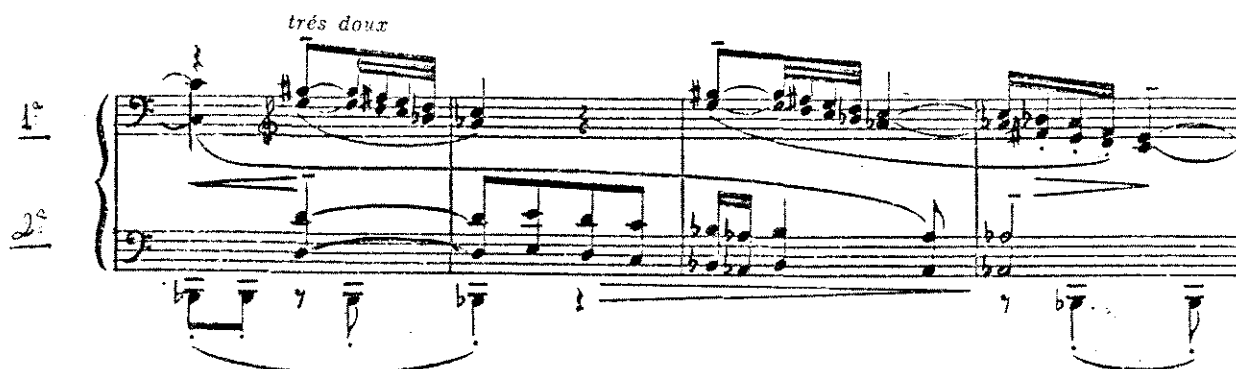
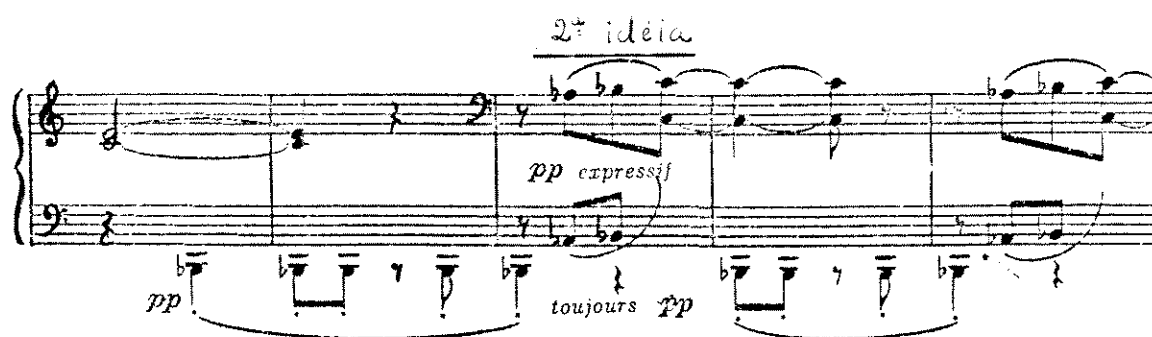


8.3. No PRELÚDIO II temos idéias melódicas que se seguem e, em seguida se superpõem:

II - Voiles

Modéré (♩ = 88)

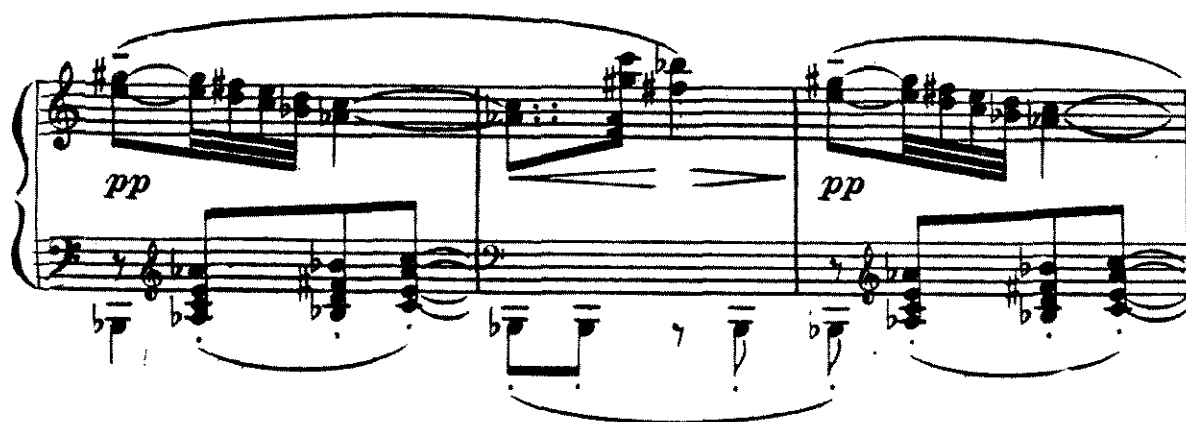
(Dans un rythme sans rigueur et caressant.)



8.3.1. 1a. idêia na voz superior;

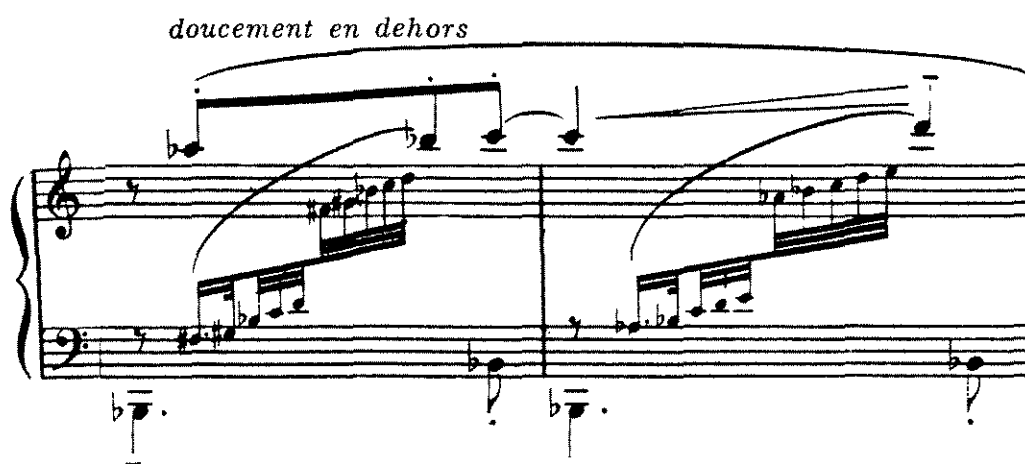
2a. idêia harmonizada na voz intermediária

(comp. 33-41):



8.3.2. 2a. idêia no soprano em outro tratamento

(comp. 47-52):



8.3.4. O final é uma síntese: acordes, 1a. idéia, Bb, glissando, idéias que já apareceram antes:

Trés apaisé et très atténué jusqu'à la fin

piu pp

2a

*

8.4. No PRELÚDIO I (2º vol.) a 2a. idéia aparece no compasso 18:

I - (2º) *Brouillards*

Mouvt

8

pp

pp un peu en dehors

8a. bassa

- 8.4.1. No baixo do compasso 50, tendo em cima um acorde de G# C# G# escrito com as notas enarmônicas:

Mouv^t

pp

Sa. bassa

- 8.4.2. Com ritmo reduzido depois ampliado, no comp. 53:

Cédez . . //

p un peu marqué

pp

Sa. bassa

8.5. No PRELÚDIO VIII (2ª vol.) várias idéias se sucedem e alternam.

A idéia (b) aparece pela 1ª. vez:

comp. 11-13

VIII - (2ª) Ondine

au Mouvt

8.5.1. Volta por duas vezes:

- 1) Nos compassos 28-29, igual à 1ª. vez;
 - 2) Nos compassos 64-65, com pedal de Bb; Db:
- comp. 64-65

8.5.2. A idéia c tem duas partes:

2as. dobradas com pedal de A na parte interme-
diária e um desenho de efeito pianístico:

comp. 16-19

au Mouv!

The musical score for measures 16-19 is presented in two systems. The first system shows measures 16 and 17, with a dashed line and the number '8' indicating a measure repeat. The second system shows measures 18 and 19. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano). The score is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#).

8.5.3. Aparece novamente sô na sua 1a. parte:

comp. 26-27

Mouv!

The musical score for measures 26-27 is presented in two systems. The first system shows measures 26 and 27, with a dashed line and the number '8' indicating a measure repeat. The second system shows measures 28 and 29. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano). The score is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#).

8.5.4. Completa, transposta e com outra distribuição:

comp. 38-41

pp

p

8.5.5. A idéia (e) é exposta:

retenu - - - //

p

en dehors

8.5.6. É repetida um 5a. A acima, com um *ostinato* de
5a. A no baixo:
comp. 34-37

The musical score consists of two systems, each with three staves (treble, middle, and bass clef). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The first system (measures 34-37) features a piano (*p*) dynamic. The top staff has a melodic line with eighth notes and a half note, followed by a half note and a quarter note. The middle staff has a sustained chord. The bottom staff has a rhythmic ostinato of eighth notes. The second system (measures 38-41) features a pianissimo (*pp*) dynamic. The top staff has a melodic line with eighth notes and a half note, followed by a half note and a quarter note. The middle staff has a sustained chord. The bottom staff has a rhythmic ostinato of eighth notes.

8.5.7. Transposta, com ritmo alargado:

comp. 46-47

8.5.8. Com outro *ostinato* no baixo:

comp. 56-57

Mouv'

9. PLANOS

Entendemos como planos linhas simultâneas independentes numa versão ampliada das 4 vozes básicas, explorando assim regiões e timbres do piano e constituindo uma polifonia muito rica.

9.1. No PRELÚDIO I acontece (comp. 11-14):

- a) pedal no baixo;
- b) escala harmonizada em movimento paralelo de acordes perfeitos na voz intermediária; modo dórico;
- c) desenvolvimento da idéia inicial na voz superior, escala pentatônica;

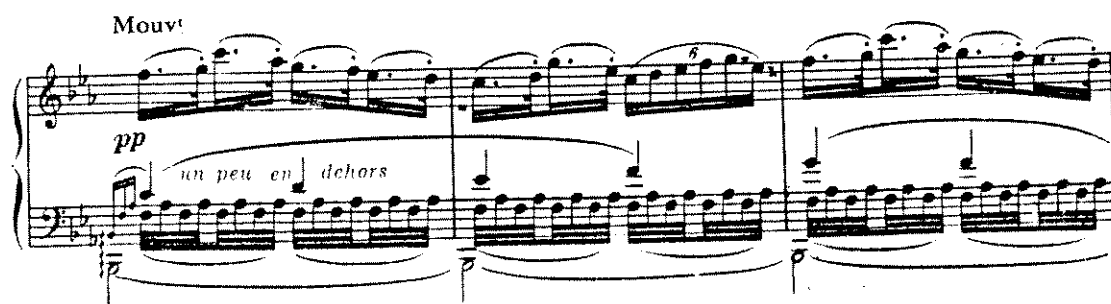
I - *Danseuses de Delphes*

The musical score for 'Danseuses de Delphes' (I) is presented in a three-staff format. The top staff, in treble clef, contains a melodic line starting with a piano (pp) dynamic. Above this staff, the text 'doux mais en dehors' is written. The middle staff, in a lower register, provides a harmonic accompaniment using parallel chords. The bottom staff, in bass clef, features a constant pedal point in the low register. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is marked with 'pp' (piano) and includes the title 'I - Danseuses de Delphes'.

9.2. O PRELÚDIO XI apresenta quatro planos: (comp. 63-64)

- a) pedal no baixo;
- b) *ostinato* em 3as.;
- c) linha melódica em  ;
- d) 1a. idéia melódica no soprano.

XI - *La danse de Puck*



9.3. No PRELÚDIO VI temos três planos (comp. 5-7):

- a) *ostinato* no tenor + 1 linha em 2as. descendentes e 5as. paralelas;
- b) 5as. paralelas por grau conjunto no baixo;
- c) linha melódica em 2as. e 3as. no soprano.

VI - *Des pas sur la neige*



9.4. No PRELÚDIO VII (comp. 35-37) os três planos estão distribuídos:

- a) *ostinato* em 8as. na voz superior;
- b) acordes em 2as. e 8as. na voz intermediária;
- c) pedal no baixo.

VII - *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*

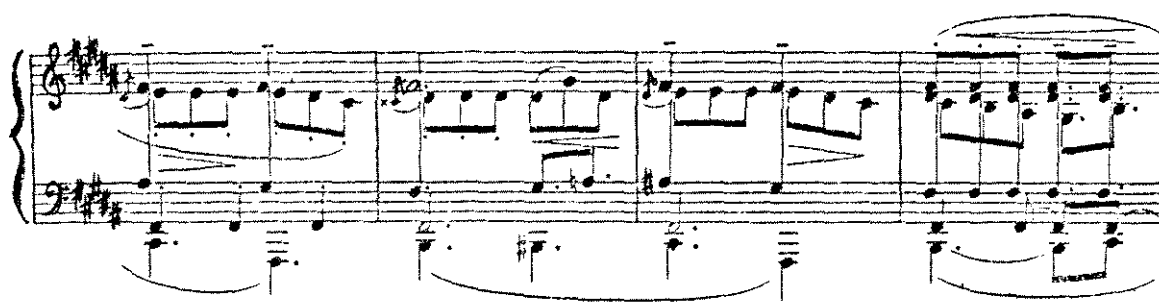
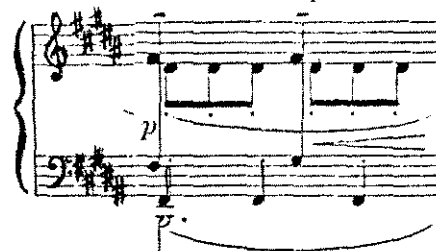
The musical score for Prelúdio VII is presented in two staves. The treble staff features a continuous eighth-note ostinato in the 8th octave, indicated by a dashed line and the number '8'. The notes are G, A, B, C, D, E, F, and G, each with a slur and a '6' above it. The bass staff begins with a forte (*f*) dynamic and the instruction 'trés en dehors'. It contains a pedal point in the 7th octave, marked with a '7' and a forte fortissimo (*ff*) dynamic. A large curved line spans the bottom of the bass staff, indicating the duration of the pedal point.

9.5. No PRELÚDIO V (comp. 49-61) há uma grande polifonia:

- a) pedal de F# no baixo e soprano;
- b) linha melódica no baixo;
- c) linha melódica no contralto;
- d) linha melódica no tenor;
- e) superposição de compassos 6/8 3/4.

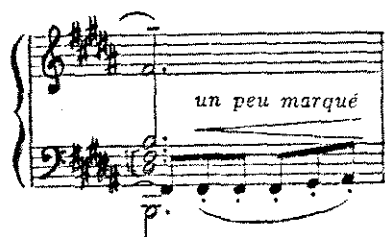
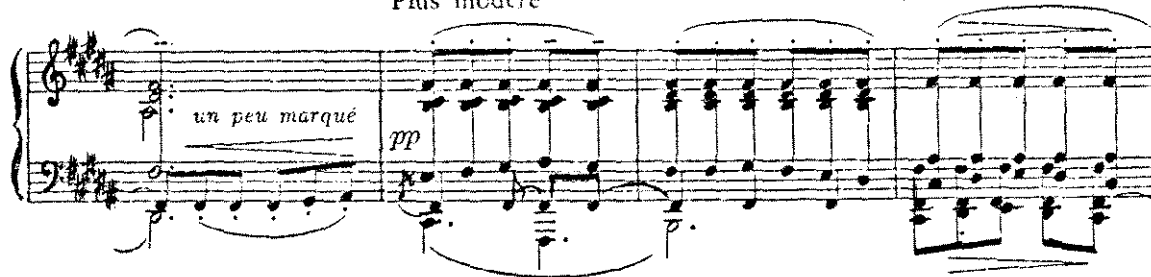
V - *Les collines d'Anacapri*

Modéré et expressif



Plus modéré

Rubato



9.6. NO PRELÚDIO II (2ª vol.), há quatro planos:

- a) pedal de G# no baixo;
- b) acorde de C# m 5⁶ ;
- c) linha melódica no contralto;
- d) acordes na parte superior.

(comp. 25-28)

(2ª) II - *Feuilles mortes*

9.7. Planos em timbres contrastantes, no PRELÚDIO VII

(2ª vol.):

(2ª) VII - *La terrasse...*

9.7.1. Um acorde é distribuído em três planos
timbrísticos: (comp. 25-27)

(29) VII - *La terrasse des audiences du
clair de lune*

Mouv: du début

8

pp subito

p

pp

10. AMPLIAÇÃO / DISSOLUÇÃO DA TONALIDADE

Encontramos esse processo de muitas maneiras diferentes nos PRELÚDIOS.

10.1. Por grande ornamentação de acordes.

Na 1a. frase do PRELÚDIO IV temos o acorde de A⁷ ⁹ ¹¹ ¹³. Em seguida, continua o pedal de A, acordes de 7a. invertidos na parte intermediária e linha melódica em 4as. e 3as. na parte superior:

IV - *Les sons et les parfums tournent dans
l'air du soir*

Modéré (♩ = 84)
(harmonieux et souple)!

The musical score is for Chopin's Preludio IV in E major, Op. 28, No. 4. It is in 3/4 time and marked 'Modéré (♩ = 84) (harmonieux et souple)!'. The score is written for piano and consists of two systems. The first system shows the right hand playing a melodic line with ornaments and the left hand playing a pedal point on A. The second system continues the piece with similar ornamentation. Dynamics include pp (pianissimo) and m. d. (moderato).

10.2. Observe-se o movimento do baixo por 3as. a partir de Bb, no PRELÚDIO I (comp. 23-24):

I - *Danseuses de Delphes*



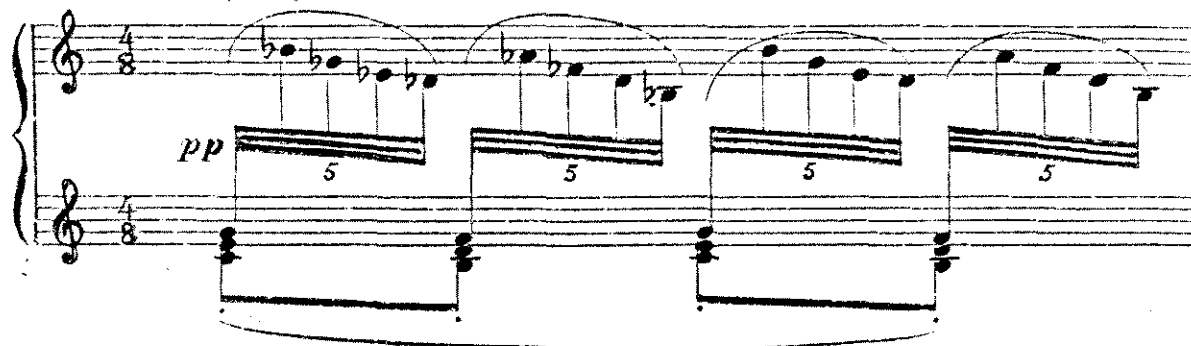
10.3. O PRELÚDIO I (2º vol.) tem acordes de 3a. e 5a. diatônicos no baixo com ornamentação que soa como mistura de tons:

(2º) I - *Brouillardas*

Modéré

extrêmement égal et léger

la m. g. un peu en valeur sur la m. d,



10.4. Os compassos iniciais do PRELÚDIO VIII (2º vol.) trazem acordes de 2as., 4as., em cima de pedal:

(2º) VIII - *Ondine*

Scherzando

The musical score is for the beginning of Prelúdio VIII (2º vol.) by Debussy, titled 'Ondine'. It is in G major, 3/8 time, and marked 'Scherzando'. The score consists of two systems of piano music. The first system shows the initial measures with a 'pp' (pianissimo) dynamic. The second system continues the piece, featuring a 'mf' (mezzo-forte) dynamic and a 'pp' (pianissimo) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

10.5. O PRELÚDIO XII (2º vol.) começa com um movimento muito rápido de notas cromáticas que se misturam e um trítone no agudo:

(2º) XII - *Feux d'artifice*

Modérément animé
léger, égal et lointain

The musical score is written for piano and consists of three systems. Each system begins with a piano introduction marked 'pp' and '3' (triplets). The first system has a repeat sign at the end. The second system has a repeat sign at the end. The third system has a repeat sign at the end. The score is written for piano and includes a piano introduction marked 'pp' and '3' (triplets).

Capítulo V

Prelúdios de Debussy :

reflexo e projeção

"SEULS LES MUSICIENS ONT LE PRIVILÈGE DE CAPTER
TOUTE LA POÉSIE DE LA NUIT ET DU JOUR, DE LA TERRE ET
DU CIEL, D'EN RECONSTITUER L'ATMOSPHÈRE ET D'EN RYTHMER
L'IMMENSE PALPITATION."

M.Croche

As vibrações de uma onda sonora resultam em elementos que se constituem na matéria-prima da linguagem musical.

Assim,

a duração e o tempo	: o ritmo
o número de vibrações,	
a frequência	: a altura
a amplitude	: a intensidade
a forma de onda mais	
os ataques e transientes	: o timbre
a tónica	: a direcionalidade

A organização e inter-relação entre esses elementos vem a ser a própria essência do estudo da Música segundo sua estrutura. Vejamos como exemplo:

a altura, quanto à sua organização pode ser considerada como

monodia
 polifonia
 diatonismo
 cromatismo
 modalidade
 tonalidade
 harmonia
 atonalidade
 outros sistemas.

Estes aspectos se apresentaram em manifestações diversas em toda a História da Música com características de construção bastante específicas marcando grandes períodos.

Para situar Debussy e a interpretação de sua linguagem nos *Prelúdios* como *reflexo e projeção* é necessário fazer-se um retrospecto histórico e citar os principais processos formadores das técnicas usadas através os tempos. Assim nos diz o historiador P.H. Lang:

"No Século IV se chegou a estabelecer uma relação definitiva entre a ciência musical antiga e as antigas filosofias. A sensível música religiosa e a salmodia praticadas nos séculos precedentes haviam esquecido deliberadamente a civilização clássica, contudo conservaram os elementos que, associados às doutrinas musicais clássicas produziram nossa música ocidental."(1)

A reunião desses cantos das várias regiões da Europa (Cantochão) foi feita no século VII pelo Papa S. Gregório e em sua homenagem essa música passou a ter o nome de *gregoriano*.

Linhas melódicas de pequena extensão porêem grandemente ornamentadas, monodia, predominancia de graus conjuntos, saltos não maiores que 5a. Justa. Escalas dentro dos modos: protus (re), deuterus (mi), tritus (fa) e tetraar dus (sol) em suas versões autêntica e plagal.

Missa in Nativitate Domini

Ad Primam Missam in Nocte

Graduale

Grad. 2.

T Ecum princípium * in dñe vir-

tú- tis tú- ae : in splendó- ri-

bus sanctó- rum, ex ú- te- ro ante

lu- cí- ferum gé- nu- i te.

¶. Dixit Dóminus Dómino

mé- o : Sé-

de a dextris mé- is : do- nec pó-

nam inimí- cos tú- os, sca- bél-

lum pé- dum * tu- ó- rum.

Depois de muitos séculos cantando em uníssono, aprecem no século IX as primeiras combinações de sons diferentes.

É o *organum*: melodia do repertório gregoriano como "vox principalis" acompanhada de sua 5a. superior como "vox organalis". Ambas são dobradas: uma na oitava acima, outra na oitava abaixo, no primeiro dos exemplos:

"Sit Gloria Domini" (C. Século IX) de Música

Enchiriadis, atribuído a Huchald

1.

Sit glo - ri - a Do - mi - ni in sae - cu - la:

lae - ta - bi - tur Do - mi - nus in o - pe - ri - bus su - is.

Organum *"Cunctipotens genitor"* (século XI - XII)

2.

G.f. Cun - cti - po - tens ge - ni - tor, De - us, o - mni - cre - a - tor, e - lei - son.

Chri - ste, De - i splen - dor, vir - tus pa - tris - que so - phi - a, e - lei - son.

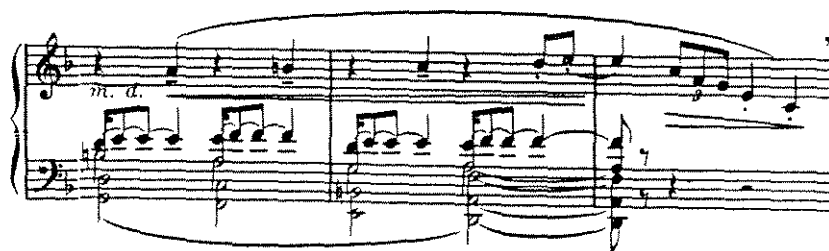
Am - bo - rum sa - crum spi - ra - men, nex - us a - mor - que, e - lei - son.

Debussy na sua procura de novos sons se volta às
5as. paralelas:

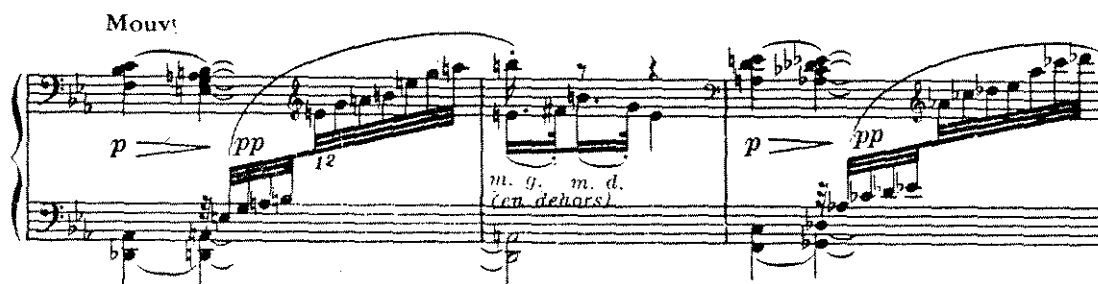
(a) III - *Le vent dans la plaine*



(b) VI - *Des pas sur la neige*



(c) XI - *La Danse de Puck*



(d) (29) VII - *La terrasse des audiences
du clair de lune*

8

pp

(timbrez légèrement
la petite nota)

This musical score is for a piano piece. It features three staves: a grand staff (treble and bass clef) and a separate bass staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked 'pp' (pianissimo). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A specific instruction '(timbrez légèrement la petite nota)' is written below the bass staff, pointing to a particular note.



No período que compreende o Organum, a Escola de Notre Dame e o Ars Antiqua (900 a 1315) desenvolveram-se alguns processos de composição: clausulas, conductus, rondel lus, canones, motetos.

O "conductus" é um contraponto livre, com base nos modos ritmicos; as vozes fazem movimentos paralelos de 3as. e 6as. como nos dois exemplos da polifonia inglesa que se seguem:

Conductus "*Beata Viscera*" (anônimo)

Be - a - ta Be -

- a - ta vi - sce - ra Ma - ri - æ vir - gi - nis, que

fru - ctu gra - vi - da æ - ter - ni ger - mi - nis in

vi - ta po - cu - lo, pro - pter [uos ho - mi - nes] cunc

(sic in MS)

por - ta - ve - runt Fi - li - um] dul - ce -

di - nis.

Conductus "*Angelus ad Virginem*" (anônimo)

Au - ge - lus ad vir - gi - nem sub - iu - tra - mus in con - cla - ve.

Vir - gi - nis for - mi - di - nem de - mul - cense, in - quit: A - ve, A -

- ve, re - gi - na vir - gi - num, cœ - li ter - ræ - que Do - mi - num on -

- ci - pi - es et pa - ri - es in - ta - cta sa - lu - tem ho - mi -

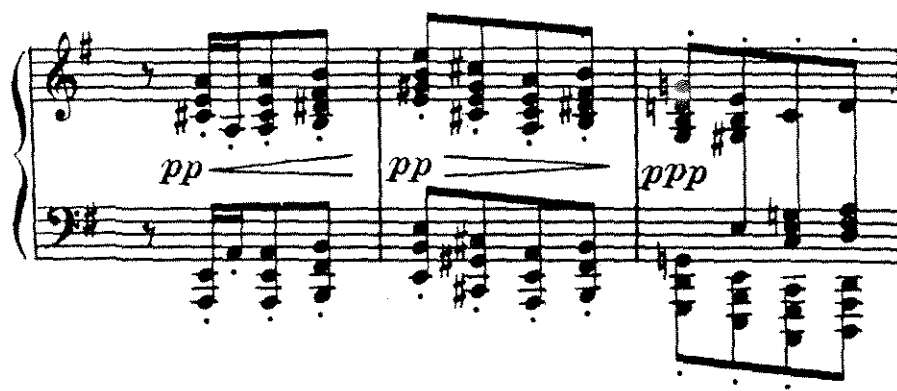
- num: Tu por - ta cœ - li fa - cta, me - de - la cri - mi - num.

Encontramos em Debussy o movimento paralelo de acordes, uma constante nos encadeamentos. Esse processo veio a ser sistematizado como **harmonia de blocos** pelos teóricos da harmonia no século XX. (2)

Movimento paralelo

(a) entre acordes perfeitos com fundamental no baixo:

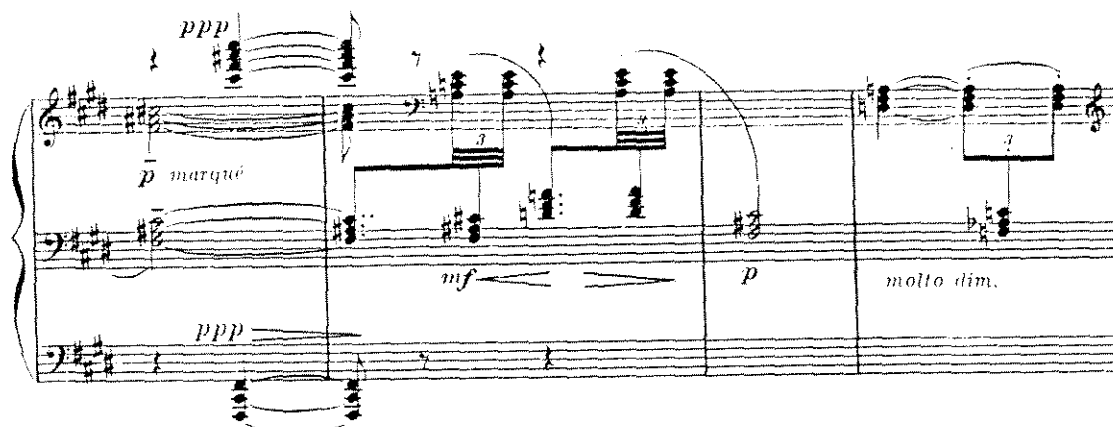
XII - *Minstrels*



(a')

(2º)

II - *Feuilles mortes*



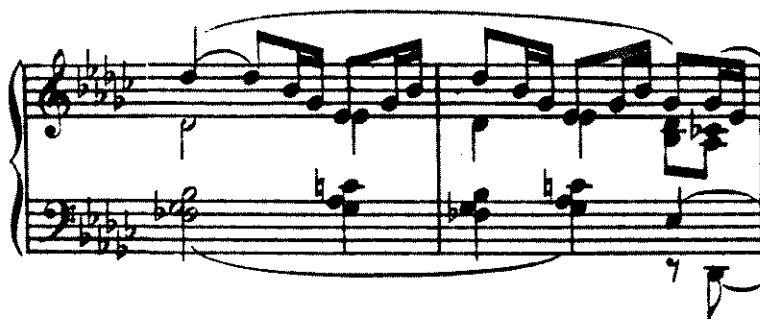
(b) entre acordes de 7a. com fundamental no baixo:

X - *La Cathédrale engloutie*



(c) entre acordes de 7a. invertidos:

VIII - *La fille aux cheveux de lin*

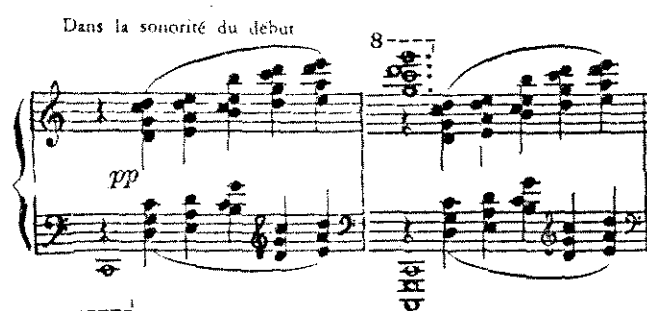


(d) entre acordes de 4as. e 5as.:

X - *La Cathédrale engloutie*



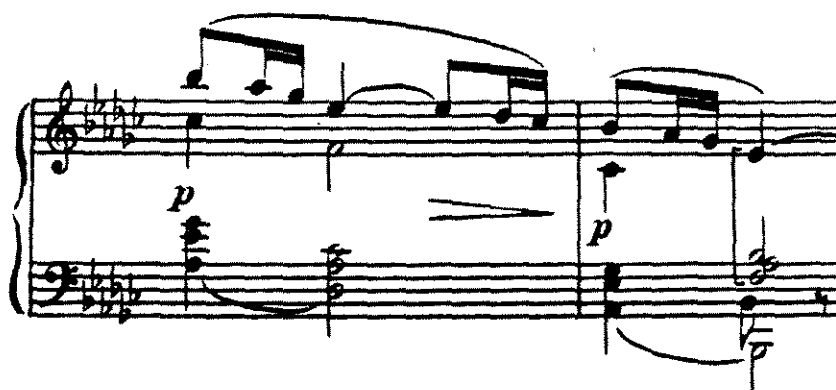
(d')

X - *La Cathédrale engloutie*

(e) entre acordes de 6as.:

XI - *La danse de Puck*

(f) entre acordes de 9a.:

VIII - *La fille aux cheveux de lin*

(g) entre acordes de 11a.:

(29) II - *Feuilles mortes*



(h) entre acordes de 13a.:

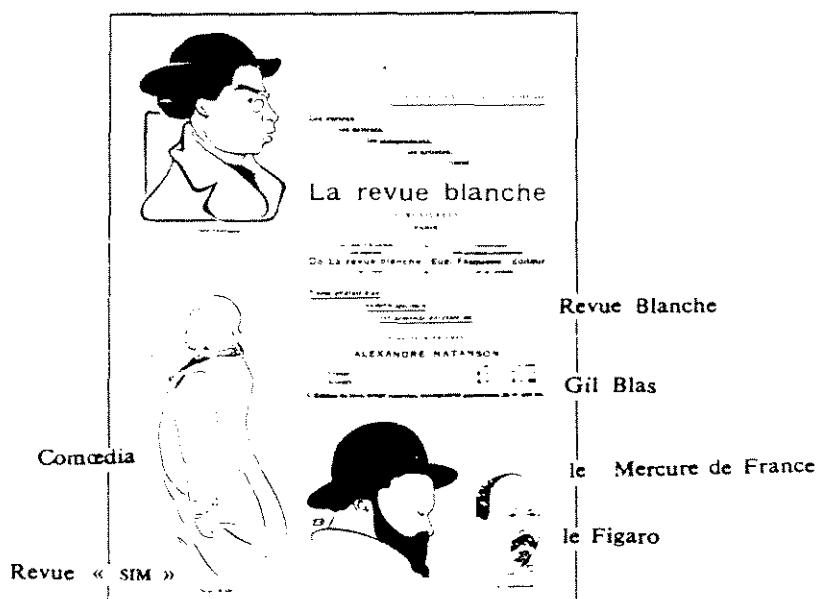
VII - *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*



O grande estudioso da obra de Debussy, Edward Lockspeiser observa nesses movimentos paralelos de acordes um "suspense":

"Uma vez reconhecido neste emprego de acordes de sétima e nona um meio de criar o 'suspense,' teremos a chave da função de outros acordes na harmonia de Debussy. Jankélévitch assinala um sentimento que não é exatamente 'suspense' mas - aparentado - desenraizamento.

(...) Eles se limitam a existir no espaço ou mais precisamente no tempo musical." (3)



O cânone infinito "Summer is icomen in," de autor anônimo do século XIII ilustra bem o movimento de imitação que então se iniciava; são 6 vozes: 4 na linha melódica em entradas defasadas e 2 no *ostinato*, desenho que se repete no baixo, fazendo uma ornamentação em cima de uma 5a.:

Sumer is icomen in. Dignetur xpiola que dignatio celicia
 med and sumer is icomen in. Dignetur xpiola que dignatio celicia
 pro mris. nec filio. non parcem expoli
 Limb thorp after calue cu. Bulluc stercep. bucke uercep
 it. moxto. exicio. Qui captaus semunios
 anue sing cuau. Cuau cuau Wel singes pu cuau ne sing
 a supplicio. Vire donat et scami colonit in ce
 Hanc vocem emicare possunt quatenus loquar a panno
 tribus autem qui a tribuo ut libam duobus no debet
 dies per eos qui dicitur potest et tunc autem sic dicitur
 da raduer nu. so li o.
 ad pnam vocem post crucem nichil aliud et sic de octavo
 fratru repatione ad pnam dicitur
 fratru repatione ad pnam dicitur
 hoc repetit in quocumque opere
 sing cuau nu. sing cuau faciens pnam in fine
 hoc dicitur paulatim in fine et in
 sing cuau sing cuau nu fine et immediat repetit principu

Der "Sommer Kanon" (Rota) c. 1240

(Summer is icomen in)

Sommer ist ins Land ge-kom-men, Kuk-kucks Ruf er-schallt, Blu-men sprie-ßen

1. Sommer ist ins Land ge-kom-men, 2. Sommer ist ins Land ge-kom-men, 3. Sommer ist ins Land ge-kom-men,...

Sing, Cu - - cu, nun sing, Cu - - cu [immer wiederholt]

(Pes.) Sing, Cu - - cu, nun sing, Cu - - cu

auf den Wie-sen, grün ist Busch und Wald. Sing, Cu - - cu!

Land ge-kom-men... Blu-men sprie-ßen...

4. Sommer ist ins Land ge-kom-men...

cu [immer wiederholt]

Läm-mer blö-ken nach der Mut-ter, Kälb-lein nach der Kuh, Bul-len sprin-gen, Vög-lein sin-gen,

Sing, Cu - - cu!.. Sing, Cu - - cu!..

Blu-men sprie-ßen... Sing, Cu - - cu!..

hört ihr das Cu - cu? Cu - cu, Cu - cu, oh-ne Rast und Ruh, wie so herz-lich sin-gest

Bul-len sprin-gen... Cu - cu, Cu - cu... Cu - cu,

Läm-mer blö-ken... Bul-len sprin-gen...

du. Cu - cu!... wie so herz-lich sin-gest du... wie so herz-lich sin-gest du.

Cu - cu, Cu - cu!... wie so herz-lich sin-gest du.

Nos Prelúdios, Debussy faz uma grande utilização de *ostinatos*. Os dois que se seguem apresentam desenhos de duas notas durante a peça toda:

(a) uma 5a. é repetida no baixo:

(29) III - *La puerta del Viño*

1. *p très expressif*

pp *simile*

2. *mf* *dim.* *p*

mf *dim.* *p*

3. *molto dim.*

molto dim.

(b) um desenho é repetido durante toda a peça,
passando por várias vozes:

VI - *Des pas sur la neige*

1. *p* *expressif et douloureux*

2. *m. d.*

3. *Plus lent*

Na música dos períodos antigos já apresentados e nos que se seguiram Ars Nova e Renascimento, as linhas melódicas são feitas nas escalas modais. Os modos: dórico (ré), frígio (mi), lídio (fã), mixolídio (sol), eólio (lã) e jônio (dô), suas versões plagais e transposições.

Motete (século XIII)

(Goliardenlied)

(mit Instr.)

El mois de mai, che chan- te la mal- vis, Que flourist la flour de glai, La ro- set li-
 Im Mo- nat Mai, wenn die Am- sel schon singt, wenn im grü- nen Hag Ros' und Li- li- e ent-
 (mit Instr.)
 De se de- bent bi- ga- mi Non de pa- pa que- ri
 Führt bei Euch sur Dop- pel- oh, nicht beim Papst Be- schäwer- de,
 (instr.)

Kyrie.

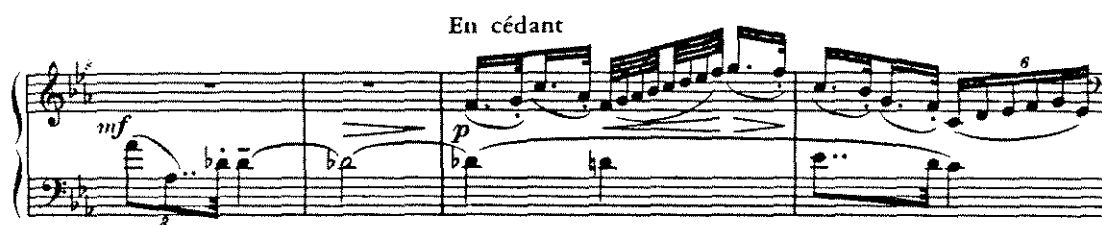
lis, Lors doit bien joi- e me- ner qui d'a- mours est e- spris; Si m'en voi- se-
 springt, mag ein je- der sich freu- en, dem Lieb' im Her- zen klingt. Wür- de ich in
 Qui se pri- - vi- le- gi- o Spo- li- a- runt
 wenn ihr die- - ses Vor- rechts euch selbst be- raubt, ihr

rai, Car je sui lo- laus a- mis A la plus bel- le qui soit en ce pa-
 Treün als Ver- lieb- ter heut ge- sandt sur Al- ler- schön- sten rings um im gan- zen
 cle- - ri Sed de fa- - cto pro- pri- o
 Pfar- - rer, denn man kann euch oh- - ne Müh

É para esses modos que Debussy se volta, numa nova abordagem:

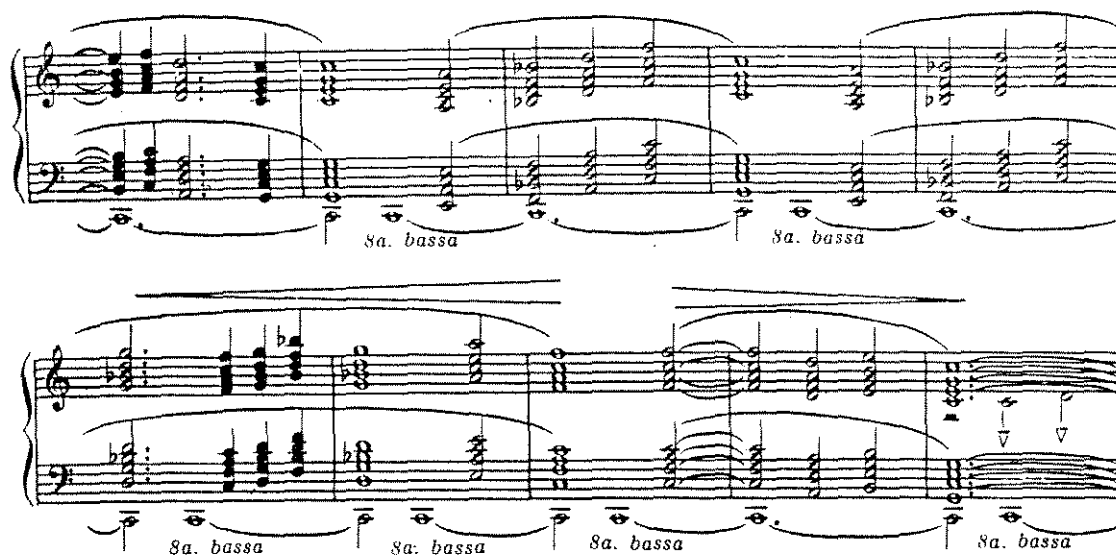
(a) escala F dórico

XI - *La danse de Puck*



(b) escala C mixolídio

X - *La Cathédrale...*



De 1485 até a morte de Palestrina em 1594 é a época chamada "a idade de ouro do contraponto," tendo o compositor italiano como um de seus grandes representantes.

As linhas melódicas são individualmente desenvolvidas ao mesmo tempo em que se combinam simultaneamente já formando o aspecto vertical. As dissonâncias são todas preparadas e resolvidas por caminho melódico característico, bem perceptível nas cadências.

Debussy escreveu sobre a música dessa época:

" ... 'arabesque musicale' plutôt ce principe de 'l'ornement' qui est la base de tous les modes d'art.

(...) Les primitifs, Palestrina, Vittoria, Orlando di Lasso, etc.... se servirent de cette divine 'arabesque.' Ils en trouvèrent le principe dans le chant grégorien et en étayèrent les frêles entrelacs par des résistants contrepoints."

Mr. Croche, antidilettante (4)

G.P. da Palestrina (1525 - 1594)

"Benedictus", da Missa "Lauda Sion" (1582)

S.I

S.II

A.

Be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui ve -

Be - ne - di - ctus

Be - ne - di - ctus qui ve -

qui ve - nit, be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui

nit, be - ne - di - ctus

nit, be - ne - di - ctus

ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, in

ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, in

ne, in no - mi - ne Do - mi - ni, in

no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi -

mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni, in

ne Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni, in

mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni, in

mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni, in

in no - mi - ne Do - mi - ni, in

Debussy cria a polifonia em planos de timbres con-
trastantes e independentes.

(a) a variedade de timbres que se ouve na entrada
de:

(2º) VII - *La terrasse des audiences...*

Excerpt from Debussy's *La terrasse des audiences...* (VII). The score is in G major and 4/4 time. It features a piano introduction with a tempo marking of *Lent*. The music is characterized by Debussy's signature style of independent, contrasting timbres. The piano part begins with a series of chords in the right hand and a melodic line in the left hand. The vocal part enters with the lyrics "un peu en dehors". The score includes dynamic markings such as *ppp* and *pp*, and a measure number of 8.

(b) pedal, acordes e linha melódica:

(2º) II - *Feuilles mortes*

Excerpt from Debussy's *Feuilles mortes* (II). The score is in G major and 4/4 time. It features a piano introduction with a tempo marking of *Lent*. The music is characterized by Debussy's signature style of independent, contrasting timbres. The piano part begins with a series of chords in the right hand and a melodic line in the left hand. The vocal part enters with the lyrics "un peu en dehors". The score includes dynamic markings such as *ppp* and *p*, and a measure number of 8.

Na prática musical dos séculos XVI e XVII, os modos vão se transformando: com as alterações da "música ficta" as sensíveis vão se tornando de 1/2 tom, notas são alteradas evitando os tritonos e assim, os 3 modos de 3a. Maior tendem a se igualar ao jônio e os 3 de 3a. menor ao eólio.

Estão aí as escalas Maior e menor, material básico do sistema de composição que se chamou tonalidade.

Este sistema encontra sua consolidação nos compositores do final do século XVII e começo do XVIII, época em que os instrumentos e a literatura para instrumento-solo se desenvolvem.

A história dos instrumentos não é objeto do presente trabalho porém é preciso considerar como o sistema tonal e a música para teclados caminham paralelamente.

A espineta, o virginal, o cravo, o clavicórdio, o órgão possuem uma belíssima literatura entre os séculos XV e XVIII. De instrumentos participantes de pequenos conjuntos passam a peças solo:

Gagliarda veneziana

para teclado, (anônimo), Veneza, 1551



F. Frescobaldi (1583 - 1644)

"Canzona per Organo" , Veneza, 1635

The image displays a musical score for "Canzona per Organo" by Francesco Frescobaldi, published in Venice in 1635. The score is written for organ and is divided into two distinct sections. The first section is marked "(Adagio)" and is written in a 4/4 time signature. It features a slow, melodic line in the treble with sustained chords in the bass. The second section is marked "(Allegro)" and is written in a 2/4 time signature. This section is more rhythmic and features rapid sixteenth-note passages in both the treble and bass staves. The score is presented in three systems, with the first system containing the Adagio section and the subsequent two systems containing the Allegro section. The piece concludes with a final cadence in the third system.

J. Chambonnières (c. 1602 - 1672)

"Sarabande Jeunes Zéphirs" (Paris, 1670)

avec Double pour clavecin



F. Couperin (1668 - 1733)

"La fleurie ou la Tendre Nanette"

de Pièces de Clavecin, 1. Livre (Paris, 1713)



Assim se expressa Mr. Croche a respeito de Couperin:

"Nous avons besoin de méditer l'exemple que nous proposent certaines petites pièces de clavecin de Couperin: elles sont d'adorables modèles d'une grâce et d'un naturel que nous ne connaissons plus." (5)

Com Rameau (1683 - 1764) a composição torna-se mais harmonica, virtuosística:

J. Ph. Rameau (1683 - 1764)

"Musette en Rondeau"

Ballet Les indes galantes (Paris, 1735)

Da Capo al fine

J. Ph. Rameau (1683 - 1764)

"Gavotte tendre, en Rondeau"

opera *"Castor et Pollux"*

Fin

Da Capo S.

Da Capo Gavotte

"Tambourin"

Além da sua música, Rameau também racionalizou todo o processo de composição que então surgia no seu Traité d'Harmonie (1722) onde, entre outros aspectos procura:

- estabelecer a predominância do pensamento harmônico e tonalidade diatônica;
- a relação entre as triades Maiores e menores, a série harmônica e sons de combinação;
- provar a inversibilidade dos acordes;
- a expressividade que pode ser explorada com os acordes de 7a. diminuta, as dissonâncias, cromatismos, modulações;
- demonstrar a lógica do círculo das 5as.

A escrita virtuosística e harmônica, os "bordões" de Rameau estão revistos por Debussy no Prelúdio III (19), *Le vent dans la plaine*. (Cap. III, p. 43 ; IV, p. 155).

As figurações de *ostinato* desse Prelúdio cabem perfeitamente na classificação "faixa" sonora de E. Widmer. (6).

A grande admiração de Debussy por Rameau e sua redescoberta na primeira década do século XX estão contidas em artigo enviado a André Caplet em 1912, constante na sua íntegra em Claude Debussy de E. Lockspeiser. Ele observa:

"L'immense apport de Rameau est ce qu'il
sut découvrir de la 'sensibilité dans
l'harmonie'." (7)

E Mr. Croche dedica-lhe um importante capítulo on
de diz:

"Nous avions pourtant une pure tradition
française dans l'oeuvre de Rameau, faite
de tendresse délicate et charmante,
d'accents justes." (8)

As pesquisas de afinação e os estudos teóricos (9) que vinham desde Pietro Aron (1523), Zarlino (1558) e Salinas (1577), chegaram com os estudos dos matemáticos (10) Werkmeister (1686) e Robert Smith (1748) ao Temperamento: possibilidade de se usar o teclado em todas as tonalidades.

A grande obra musical dessa época é o "Teclado bem Temperado", no original "Das Wohltemperierte Klavier" de J.S. Bach, com o 1º volume publicado em 1722 e o 2º em 1744. São 48 Prelúdios e Fugas em todos os tons Maiores e menores. Faz uma síntese perfeita da escrita tonal harmônico/polifônica, harmonia diatônica e cromática.

O Prelúdio I do 1º volume ilustra perfeitamente a harmonia diatônica e a Fuga XXIV (1º vol.) contém no seu tema todas as notas cromáticas dentro de uma oitava.

J. S. Bach (1685 - 1750)

Prelúdio I em DÓ M. (Cravo Bem Temperado, 1º vol.)



9

12

15

18

...

J. S. Bach

Fuga XXIV em si m. (Cravo Bem Temperado, 1º vol.)

Largo

19

22

25

28

...

Debussy nos dá testemunho de sua admiração por

Bach:

"Des juges sévères prononcèrent de terribles sentences au nom des règles classiques de la construction dont ils ignorent le mécanisme plus élémentaire. Savent-ils que personne ne poussa plus loin que Bach, l'un de leurs législateurs, la liberté et la fantaisie de l'écriture et de la forme?"

(11)

A tonalidade estabelece uma hierarquia:

os acordes principais - relacionam-se por 5as. com a tônica;
os acordes secundários - relacionam-se por 3as. com os acordes
principais.

As dominantes aparecem com 7as., 9as., 7as. diminutas, 13as., sempre resolvendo nas suas tônicas e tudo convergindo para um centro tonal.

As notas estranhas: passagem, bordadura, apogiatura, retardo, escapada e cambiata também fazem suas resoluções em movimentos melódicos ascendentes e/ou descendentes.

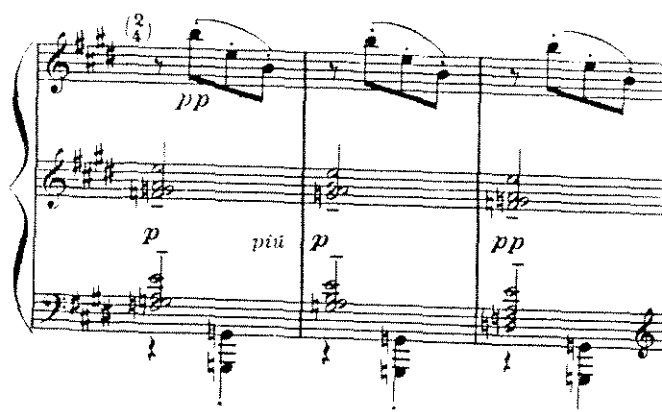
No sistema tonal, altura e ritmo se articulam e completam na estruturação.

HARMONIA DE TIMBRES

1. Distribuição das notas dos acordes em regiões e planos contrastantes.

(a) o acorde de G $7^9^{11^{13}}$

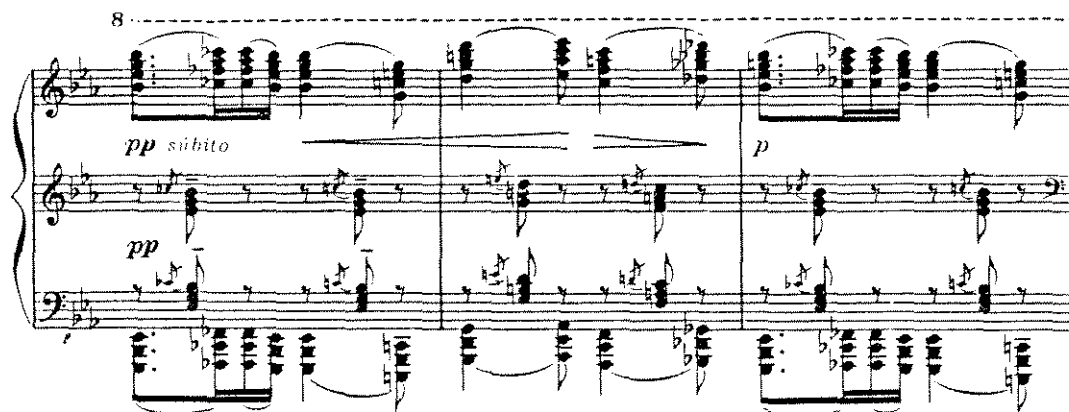
(2º) II - *Feuilles mortes*



(b) acordes perfeitos

(2º) VII - *La terrasse des audiences...*

Mouvt du début



(c) 8as. em pp:

(29) I - *Brouillards*

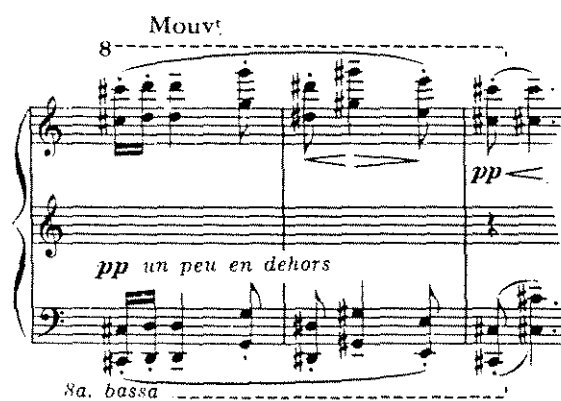
Mouv.

8

pp

pp un peu en dehors

8a. bassa



(b) por meio-tom:

XI - *La Danse de Puck*

Mouv.

p *pp* 12 *m. g. m. d. (en dehors)* *p* *pp*

This musical score is for a piano piece titled 'La Danse de Puck'. It is marked 'Mouv.' (Mouvement). The score is written for piano with a grand staff. It features a series of chords and melodic lines. Dynamics include piano (*p*) and pianissimo (*pp*). A measure is marked with the number 12. A note is marked 'm. g. m. d. (en dehors)'. The piece is characterized by a series of half-tones and tritones.

(c) por 7a. diminuta e tritono:

VII - *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*

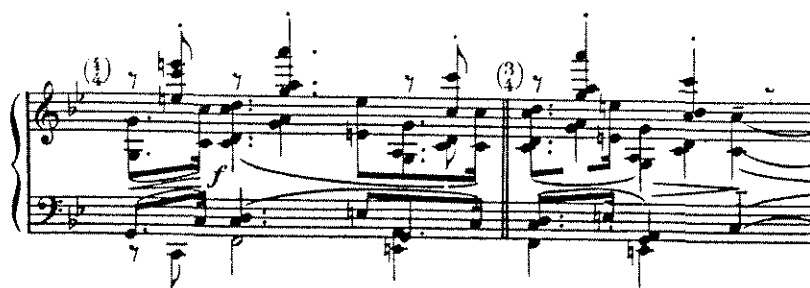
p *pp*

This musical score is for a piano piece titled 'Ce qu'a vu le vent d'Ouest'. It is written for piano with a grand staff. The score features a series of chords and melodic lines. Dynamics include piano (*p*) and pianissimo (*pp*). The piece is characterized by a series of half-tones and tritones.

3. As estruturas dos acordes se transformam.

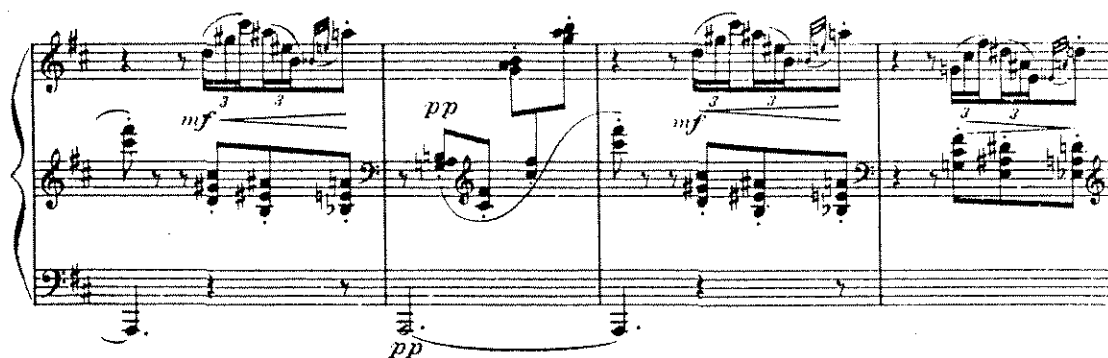
(a) 2as. acrescentadas:

I - *Danseuses de Delphes*



(b) acordes de 4as.:

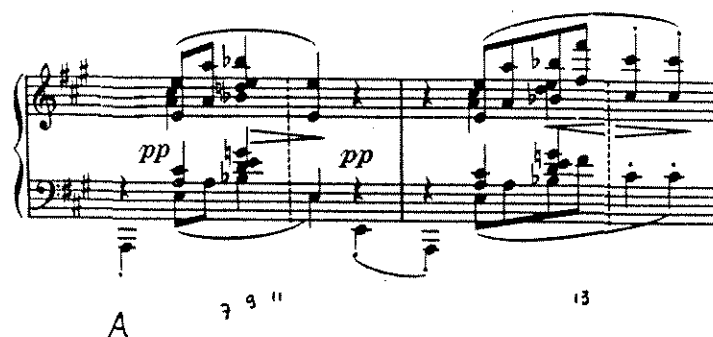
(2º) VIII - *Ondine*



4. O "tempo" é dilatado: o acorde se forma aos poucos, acrescentando mais uma nota.

(a) ascendentemente:

IV - *Les sons et les parfums...*



(b) descendente:

(2º) II - *Feuilles mortes*

Lent et mélancolique

The musical score for 'Feuilles mortes' is written for piano. It features a treble and bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Lent et mélancolique'. The score shows a sequence of chords that are formed gradually, with notes being added one by one. The first chord is marked 'pp' (pianissimo). The second chord is marked 'pp' and has a 'douxement soutenu et très expressif' annotation below it. The third chord is marked 'pp' and has a 'pp' annotation below it. The notes are connected by slurs, indicating a smooth, gradual formation of the chord.

(ver Cap. IV, 2.10. p. 145).

5. Figurações à distancia de meio-tom.

Nos três casos que se seguem, o movimento muito rápido resulta em "clusters."

(a) tríades diatônicas no baixo, acordes de 7a. na voz superior:

(29) I - *Brouillards*

Modéré
extrêmement égal et léger
la m. g. un peu en valeur sur la m. d

(b) desenho em movimento muito rápido, com efeito cromático:

(29) XII - *Feux d'artifice*

Modérément animé
léger, egal et lointain

The first system shows a piano introduction with a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and triplets, starting with a *pp* dynamic. The bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes, also with triplets. The second and third systems continue this pattern, with the treble staff featuring a descending melodic line and the bass staff maintaining the eighth-note accompaniment. The key signature changes from one flat to two flats between the second and third systems.

(c) cromatismo em 3as.:

(2º) XI - *Les tierces alternées*

This system shows a musical exercise titled 'Les tierces alternées'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and dynamic markings of *sf* (sforzando), *p* (piano), and *sf*. The bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature is two flats.

6. Superposição pentatônica/modal (dórico):

(a)

I - *Danseuses de Delphes*

musical score for "Danseuses de Delphes". The score is written for piano (pp) and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is marked "doux mais en dehors" and is characterized by a pentatonic/modal (dórico) superposition. The bass line consists of sustained chords. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

(a')

X - *La Cathédrale engloutie*

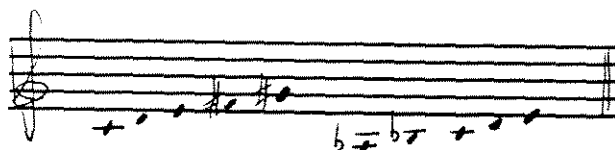
musical score for "La Cathédrale engloutie". The score is written for piano (p) and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is marked "più f" and is characterized by a pentatonic/modal (dórico) superposition. The bass line consists of sustained chords. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

Conforme já consideramos, o material básico do sistema da tonalidade eram as escalas Maior e menor.

Observando as escalas nos Prelúdios de Debussy concluímos que são: centros ampliados, formações pentatônicas variadas, escalas de tons inteiros, modais, cromáticas, superposições.

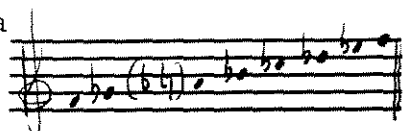
1º volume

- I - Centro Bb ampliado, superposição dórico/pentatônica;
- II - escala tons inteiros (hexafônica) distribuída:



escala pentatônica; pedal Bb ;

- III - escala pentatônica, centro Bb, tons inteiros, cromatismos;
- IV - centro A ampliado, transposições 1/2 tom;
- V - escala pentatônica, F# mixolídio, superposições; centro B;
- VI - centro D, linhas em eólio, dórico, tons inteiros;
- VII - centros F# , B, D# , cromatismos, tons inteiros;
- VIII - alterações de formações pentatônicas/diatônica Gb, sem afirmar como tonalidade; tons inteiros;
- IX - escala



formações pentatônicas;

centro F, dois últimos compassos Bb m;

- X - centro C, dórico/pentatônica superpostas,
C mixolídio, G $\sharp$ eólio;
- XI - F dórico, centro Eb;
- XII - centro G, formações pentatônicas, trans-
posições 1/2 tom.

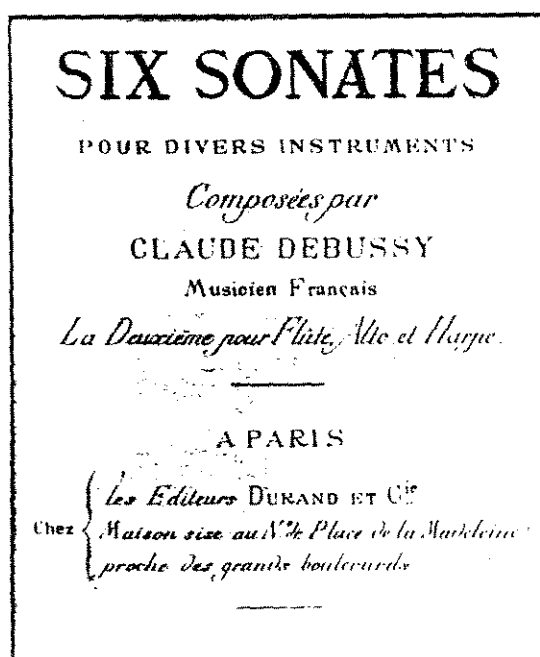
29 volume

- I - bitonalidade, movimento diatonico/cromático simultaneo;
- II - centro C $\sharp$, harmonia de timbres;
- III - centro Db, escala  cromatismos;
- IV - centro Eb, eólio/dórico, centro Db;
- V - centro Ab;
- VI - cromatismo, escala pentatônica, centro F, passagem bitonal;
- VII - cromatismos, harmonia de timbres;
- VIII - cromatismos, acordes de 4as., poliacordes;
- IX - centro F;
- X - modal sem caracterizar: dórico, eólio, mixolídio, cromatismos;
- XI - cromatismos;
- XII - cromatismos, escalas pentatônicas, transposições.

Apesar de Debussy ainda escrever as armaduras como na convenção tonal (1º vol. Prelúdios I, III, IV, V, etc.), parece ser somente por uma economia de escrita, uma vez que o resultado sonoro não é tonal. Conserva em alguns uma nota centro que acompanha a peça, em outros vários centros. Consegue se libertar da tonalidade como sistema de relações entre acordes, resoluções, consonancias - dissonancias.

Deve ser entendido a partir daí como muito bem observa Jean Barraqué em Une nouvelle esthétique:

"A análise tradicional não é suficiente para apreender as descobertas de Debussy que demandam uma nova estética musical. É por isso que Debussy é um músico do nosso tempo e, dizem mesmo que o primeiro 'moderno'." (13)



O sistema tonal, praticado durante todo o século XVIII e boa parte do XIX, também foi gerador de formas das quais a mais importante é a Sonata em todas as suas manifestações: instrumento solo, orquestra, conjuntos de câmara, instrumentos solistas.

A música para teclado muda bastante com o domínio do piano e um compositor, Beethoven. Nas suas 32 Sonatas para piano são encontradas muitas das grandes transformações harmônicas e pianísticas realizadas por ele.

Escolhemos a Sonata op. 53 em DÓM. onde há na entrada do 3º movimento um baixo que aproveita a ressonância e o pedal do piano:



L. van Beethoven (1770 - 1827)

Sonata op. 53 (3^e mov.)

RONDO

Allegretto moderato $\text{♩} = 108-112$
(N.B. la m.d. appena percettibile)

sempre *ppp* e dolcissimo
(sempre 1 C.)
(*ppp*) a)

ppp sempre

legatissimo
pp molto eguale e senza affrettare

cresc. (poco) (sempre 1 C.)

sempre *ppp* e dolcissimo

Mr. Croche diz de Beethoven:

"La vraie leçon de Beethoven n'était donc
pas de conserver l'ancienne forme. (...)

Il fallait regarder par les fenêtres
ouvertes sur le ciel libre." (14)

Para este trecho da Sonata op. 109 de Beethoven,
adotamos o termo "bordão", segundo Ernst Widmer.

[Cap. IV, p. 129 (10)]

L. van Beethoven

Sonata op. 109 (2ª mov.)

The image displays a musical score for the second movement of Beethoven's Sonata Op. 109, consisting of four systems of piano and bass staves. The key signature is A major (three sharps). The score includes various musical notations and performance instructions:

- System 1:** The piano part begins with a *dim.* (diminuendo) instruction. The bass part features a *cresc.* (crescendo) instruction. The system concludes with a *poco* (poco) instruction.
- System 2:** The piano part continues with a *poco* instruction. The bass part features a *poco* instruction.
- System 3:** The piano part includes a *tr.* (trill) instruction. The bass part features a *tr.* (trill) instruction. The system concludes with a *tr.* (trill) instruction.
- System 4:** The piano part includes a *tr.* (trill) instruction. The bass part features a *tr.* (trill) instruction. The system concludes with a *tr.* (trill) instruction.

The score is written in a standard musical notation with treble and bass clefs, and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

The musical score consists of six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation is highly technical, featuring numerous slurs, ties, and complex fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8). Dynamic markings include *(ff)* and *(f sempre)*. The piece concludes with a final cadence in the bass staff.

(a) Autografo:

ER. 2311

Debussy apresenta nos Prelúdios vários tipos de "bordão."

(a) acompanha toda a peça:

II - Voiles

The musical score for 'Voiles' is presented in two systems. The first system shows the right hand with a melodic line and the left hand with a constant bass accompaniment of eighth notes. The second system continues this pattern, with the left hand's accompaniment labeled 'pp' and 'toujours pp'. The right hand's melody is marked 'pp expressif' and 'très doux'.

(b) uma nota se mantém no baixo enquanto aparecem outros acordes acompanhando uma linha melódica:

X - La Cathédrale engloutie

The musical score for 'La Cathédrale engloutie' is shown in a single system. The right hand plays a series of chords, while the left hand maintains a constant bass note (pedal point) throughout the piece. The score is marked 'Sonore sans dureté' and 'ff'.

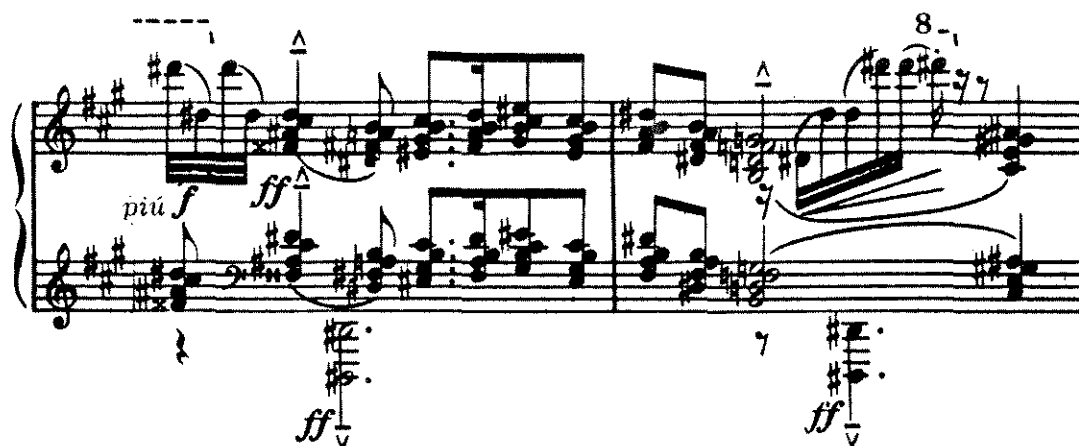
- (c) um acorde $\bar{e}$ sustentado enquanto outros se movimentam, provocando grande vibração de harmônicos:

X - *La Cathédrale engloutie*

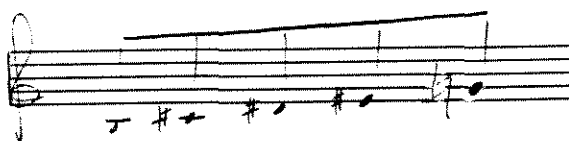


- (d) um baixo e acordes independentes:

VII - *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*



escala:



(e) soprano e baixo sustentam uma nota e as vozes internas fazem um movimento cromático:

VII (29) - *La terrasse des audiences du clair de lune.*

(f) desenho virtuosístico apoiado num bordão no baixo:

XII (29) - *Feux d'artifice*

Na Sonata op. 111 de Beethoven há no 2º movimento (Arietta) uma sonoridade nova na variação IV com a indicação *Etereo* (*quasi Flauto*)

L. van Beethoven

Sonata op. 111 (2º mov.)

The musical score for Variation IV of the 2nd movement of Beethoven's Sonata Op. 111 is presented in a multi-staff format. The initial section is marked *sempre p* and features a dense texture of sixteenth notes in the bass and chords in the treble. The middle section, marked *Etereo (quasi Flauto)*, begins with *leggermente* and *cresc.* in the treble, while the bass part is marked *pp subito e sempre* and *sempre pp*. A performance instruction *(il basso stucco, quasi pizzicato)* is noted for the bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings, and concludes with the instruction *(sempre pp)*.

Encontramos esse clima de sonoridade nos Prelúdios de Debussy.

VII (2º) - *La Terrasse...*

pp

pp

pp

pp

Sa. bassa -----

pp

Sa. bassa

Sa. bassa

I (2º) - *Brouillards*

Red.

Cédez - - - - - //

piu pp

Outro aspecto do bordão, o ostinato, técnica já ouvida no século XIII em pequenos motivos, aparece em Chopin como "faixa" sonora num contexto tonal:

[idem ref. (6) neste Capítulo]

F. Chopin (1810 - 1849)

Berceuse op. 57

Andante.

The image displays the first system of the musical score for Chopin's *Berceuse* op. 57. The tempo is marked 'Andante.' and the dynamics include 'p' (piano) and 'dolce'. The score is written for piano in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It features a prominent ostinato in the bass clef, consisting of a descending eighth-note pattern: B-flat, A-flat, G, F, E-flat, D, C. This pattern is repeated throughout the piece. The right hand plays a melody with various fingerings indicated by numbers 1-5. The first system consists of four measures. The second system continues the melody and ostinato. The third system shows a change in the right-hand melody. The fourth system continues the pattern. The fifth system shows a more complex right-hand melody. The sixth system continues the pattern. The seventh system shows a change in the right-hand melody. The eighth system continues the pattern. The ninth system shows a change in the right-hand melody. The tenth system continues the pattern. The eleventh system shows a change in the right-hand melody. The twelfth system continues the pattern. The thirteenth system shows a change in the right-hand melody. The fourteenth system continues the pattern. The fifteenth system shows a change in the right-hand melody. The sixteenth system continues the pattern. The seventeenth system shows a change in the right-hand melody. The eighteenth system continues the pattern. The nineteenth system shows a change in the right-hand melody. The twentieth system continues the pattern. The twenty-first system shows a change in the right-hand melody. The twenty-second system continues the pattern. The twenty-third system shows a change in the right-hand melody. The twenty-fourth system continues the pattern. The twenty-fifth system shows a change in the right-hand melody. The twenty-sixth system continues the pattern. The twenty-seventh system shows a change in the right-hand melody. The twenty-eighth system continues the pattern. The twenty-ninth system shows a change in the right-hand melody. The thirtieth system continues the pattern. The thirty-first system shows a change in the right-hand melody. The thirty-second system continues the pattern. The thirty-third system shows a change in the right-hand melody. The thirty-fourth system continues the pattern. The thirty-fifth system shows a change in the right-hand melody. The thirty-sixth system continues the pattern. The thirty-seventh system shows a change in the right-hand melody. The thirty-eighth system continues the pattern. The thirty-ninth system shows a change in the right-hand melody. The fortieth system continues the pattern. The forty-first system shows a change in the right-hand melody. The forty-second system continues the pattern. The forty-third system shows a change in the right-hand melody. The forty-fourth system continues the pattern. The forty-fifth system shows a change in the right-hand melody. The forty-sixth system continues the pattern. The forty-seventh system shows a change in the right-hand melody. The forty-eighth system continues the pattern. The forty-ninth system shows a change in the right-hand melody. The fiftieth system continues the pattern. The fifty-first system shows a change in the right-hand melody. The fifty-second system continues the pattern. The fifty-third system shows a change in the right-hand melody. The fifty-fourth system continues the pattern. The fifty-fifth system shows a change in the right-hand melody. The fifty-sixth system continues the pattern. The fifty-seventh system shows a change in the right-hand melody. The fifty-eighth system continues the pattern. The fifty-ninth system shows a change in the right-hand melody. The sixtieth system continues the pattern. The sixty-first system shows a change in the right-hand melody. The sixty-second system continues the pattern. The sixty-third system shows a change in the right-hand melody. The sixty-fourth system continues the pattern. The sixty-fifth system shows a change in the right-hand melody. The sixty-sixth system continues the pattern. The sixty-seventh system shows a change in the right-hand melody. The sixty-eighth system continues the pattern. The sixty-ninth system shows a change in the right-hand melody. The seventieth system continues the pattern. The seventy-first system shows a change in the right-hand melody. The seventy-second system continues the pattern. The seventy-third system shows a change in the right-hand melody. The seventy-fourth system continues the pattern. The seventy-fifth system shows a change in the right-hand melody. The seventy-sixth system continues the pattern. The seventy-seventh system shows a change in the right-hand melody. The seventy-eighth system continues the pattern. The seventy-ninth system shows a change in the right-hand melody. The eightieth system continues the pattern. The eighty-first system shows a change in the right-hand melody. The eighty-second system continues the pattern. The eighty-third system shows a change in the right-hand melody. The eighty-fourth system continues the pattern. The eighty-fifth system shows a change in the right-hand melody. The eighty-sixth system continues the pattern. The eighty-seventh system shows a change in the right-hand melody. The eighty-eighth system continues the pattern. The eighty-ninth system shows a change in the right-hand melody. The ninetieth system continues the pattern. The ninety-first system shows a change in the right-hand melody. The ninety-second system continues the pattern. The ninety-third system shows a change in the right-hand melody. The ninety-fourth system continues the pattern. The ninety-fifth system shows a change in the right-hand melody. The ninety-sixth system continues the pattern. The ninety-seventh system shows a change in the right-hand melody. The ninety-eighth system continues the pattern. The ninety-ninth system shows a change in the right-hand melody. The hundredth system continues the pattern.

F. Chopin (1810 - 1849)

Prelúdio op. 28 nº 24

Allegro appassionato

The musical score is written for piano and consists of 15 measures. It begins with a piano introduction (Pia.) marked with a forte (f) dynamic. The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The tempo is marked 'Allegro appassionato'. The score is divided into five systems, each containing two staves (treble and bass clef). The first system (measures 1-4) includes a piano introduction (Pia.) and a series of chords marked with asterisks and 'Pia.'. The second system (measures 5-8) continues the chordal texture. The third system (measures 9-12) features a more complex melodic line in the right hand, with a series of chords marked with asterisks and 'Pia.'. The fourth system (measures 13-15) concludes the piece with a final chord marked with an asterisk and 'Pia.'.

E em Debussy,

(a) desenho pianístico em movimento muito rápido,
soando como um "cluster :"

III - *Le vent dans la plaine*

Animé (♩ = 126)
aussi légèrement que possible

pp

(b) trilos de 2as.:

VII - *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*

Un peu retenu - *p* mais en dehors et angoissé

(c) como ornamentação de uma nota, aproveitando a ressonância:

X - *La Cathédrale engloutie*

au Mouvt

pp Come un écho de la phrase entendue précédemment

Flottant et sourd

Sa. bassa

Os PRELÚDIOS que mais apresentam **faixas** sonoras são:

La sérénade interrompue - IX (1º)

5as. paralelas, desenhos nas escalas pentatônicas.

(Cap. III, p. 67-70 ;

IV, p. 158-9).

Ce qu'a vu le vent d'Ouest - VII (1º)

Trilos com vários intervalos, desenhos no baixo.

(Cap. III, p. 57-62 ;

IV, p. 160-1).

Ondine - VIII (2º)

5as. e 3as., 5 A, 4as. e 5as., cromatismo.

(Cap. III, p. 110-13 ;

IV, p. 162-3).

Outro compositor romantico que Debussy admirava especialmente nas orquestrações é Carl Maria von Weber a quem dedicou um poético artigo de nome "Évocation," (Mr. Croche antilettante). (15)

Ele diz:

"Tous les moyens connus de décrire musicalement le fantastique se trouvent en puissance dans le cerveau de cet homme."

(16)

Esse clima fantástico de Sonhos de uma noite de verão, duendes e fadas estão nos Prelúdios:

La danse de Puck XI (19) e

Les fées sont d'exquises danseuses - IV (29)

Biografias nos contam que Debussy conheceu pessoalmente Liszt em sua viagem a Roma em 1885 e

"Teve o privilégio de ouvir Liszt e Sgambati interpretando as 'Variações sobre um tema de Beethoven', de Saint-Saëns. Debussy, fascinado, descobriu que Liszt usava o *pedal* como uma espécie de respiração." (17)



O grande virtuosismo de Liszt explorando o piano em tremolos, trilos, acordes em ff, arpejos rápidos e cromatismos:

F. Liszt (1811 - 1886)

Estudos transcendentais

"Mazzeppa"

The image displays a page of musical notation for Franz Liszt's "Mazzeppa" (Estudo Transcendental No. 11). The score is written for piano and consists of five systems of music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The notation is characterized by rapid arpeggios, tremolos, and trills, which are typical of Liszt's virtuosic style. The score includes various dynamic markings: *sf* (sforzando), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte). There are also performance instructions such as *ten.* (tension) and *(allarg.)* (ritardando). The piece is known for its technical challenges, particularly in the rapid arpeggiated passages and the trills. The notation is in a standard musical format with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one sharp.

está presente em Debussy no Prelúdio VII (1º) :

Ce qu'a vu le vent d'Ouest

plaintif et lointain

Commencer un peu au-dessous du mouv!

un peu marqué

Revenir progressivement au mouv! Animé

mf m.d. mf mf

Além das peças altamente virtuosísticas pelo que é mais conhecido, Liszt é um compositor que contribuiu muito para a libertação do sistema tonal, principalmente nas peças do final de sua longa vida.

Um exemplo é:

F. Liszt

"Nuages gris"

Andante

The image shows a musical score for the piece "Nuages gris" by Franz Liszt, marked "Andante". The score is written for piano and consists of 24 measures, numbered 1 through 24. The notation is in a single system with four staves. The first two staves are for the right hand, and the last two are for the left hand. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is common time (C). The score features a variety of musical elements, including arpeggiated chords, sustained notes, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The piece is characterized by its atmospheric and expressive quality, typical of Liszt's late work.

25 26 27 28 29 30

31 32 33 34 35 36

37 38 39 40 41 42

43 44 45 46 47 48

Rit.
8va.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 25 to 48. It is written for a grand piano, with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into four systems. The first system (measures 25-30) features a melodic line in the treble staff and a supporting bass line in the bass staff. The second system (measures 31-36) continues the melodic development. The third system (measures 37-42) shows a more complex texture with multiple voices in both staves. The fourth system (measures 43-48) concludes the passage, with a final measure (48) featuring a sustained chord. Performance markings include 'Rit.' (Ritardando) and '8va.' (Octave) starting at measure 46.

Na década de 1890 Debussy fez parte da **Société Nationale**, associação que se reunia para a divulgação da música de novos compositores. Sua participação era a leitura/redução ao piano de partituras orquestrais.

Moussorgsky e Wagner principalmente, eram os que mais o impressionavam.

Em Wagner os acordes de Dominante não resolvem, os movimentos dos baixos são inesperados e o centro tonal se perde no grande cromatismo.

R. Wagner (1813 - 1883)

Prelúdio de "Tristão e Isolde"

(versão para piano: R. Kleinmichel)

Langsam und schmachtend

①

②

③

pp

cresc.

p

pp

p

Os procedimentos de ampliação e dissolução da tonalidade que vinham sendo praticados vão encontrar seu grande desenvolvimento em Debussy: ele cria um novo conceito de linhas melódicas que são formadas por células curtas, idêias que

1. são repetidas, alternadas e superpostas:

II - Voiles

Modéré (♩ = 88)
(Dans un rythme sans rigueur et caressant.)

a)

p très doux

p *piu p*

b)

pp expressif

pp toujours *pp*

très doux

a)

très doux

b)

très doux

2. são transpostas:

IV - *Les sons et les parfums...*

a Tempo

Plus lent

En animant

pp *pp* *pp m. d.*

pp *p*

Detailed description: This musical score is for a piano piece. It begins with a treble and bass staff. The first system is marked 'a Tempo' and contains three measures with piano markings *pp*, *pp*, and *pp m. d.*. The second system is divided into two parts: 'Plus lent' (slower) and 'En animant' (increasingly). The 'Plus lent' part has two measures with *pp* markings. The 'En animant' part has two measures with *p* markings. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

3. são fragmentadas:

IX - *La sérénade interrompue*

a) original

a Tempo

pp *p*

Detailed description: This musical score is for a piano piece. It consists of a single system with a treble and bass staff. It is marked 'a Tempo'. The first measure has a *pp* marking, and the last measure has a *p* marking. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

a) fragmentada

Rageur

Modéré

f *pp subito*

Detailed description: This musical score is for a piano piece. It consists of a single system with a treble and bass staff. It is divided into two parts: 'Rageur' (Rageful) and 'Modéré' (Moderate). The 'Rageur' part has two measures with an *f* marking. The 'Modéré' part has four measures with a *pp subito* marking. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

4. são interrompidas por pausas, anulando a noção de 1º tempo do compasso:

VI - *Des pas sur la neige*

Triste et lent (♩ = 44)

pp *p expressif et douloureux.* *più pp*

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

5. aparecem com tratamentos diferentes:

(a)

V - *Les collines d'Anacapri*

a Tempo (Vif)

p cresc. molto *p*

(b)

f *p*

6. aparecem em redução e alargamento rítmicos:

(a) V - *Les collines d'Anacapri*

Très modéré

pp

quittez, en
laissant vibrer

This musical score is for the piece 'Les collines d'Anacapri'. It is marked 'Très modéré' and begins with a piano (pp) dynamic. The score is written for piano and features a complex, overlapping melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The tempo is indicated as 'Très modéré'. The piece concludes with the instruction 'quittez, en laissant vibrer'.

a Tempo

p

This musical score is for the piece 'Les collines d'Anacapri'. It is marked 'a Tempo' and begins with a piano (p) dynamic. The score is written for piano and features a complex, overlapping melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The tempo is indicated as 'a Tempo'.

(b) (2º) VIII - *Ondine*

retenu - - - //

p

en dehors

This musical score is for the piece 'Ondine'. It is marked 'retenu' and begins with a piano (p) dynamic. The score is written for piano and features a complex, overlapping melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The tempo is indicated as 'retenu'.

doucement marqué

This musical score is for the piece 'Ondine'. It is marked 'doucement marqué' and begins with a piano (p) dynamic. The score is written for piano and features a complex, overlapping melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The tempo is indicated as 'doucement marqué'.

7. apresentam linha melódica em movimento oscilante:

(a) VIII - *La fille aux cheveux de lin*

Trés calme et doucement expressif (♩ = 66)

Trés calme et doucement expressif (♩ = 66)

p sans rigueur

The musical score for 'La fille aux cheveux de lin' is written for piano in 3/4 time. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked 'Trés calme et doucement expressif' with a quarter note equal to 66 beats per minute. The score consists of two staves. The right hand plays a melodic line with a long, sweeping slur over the first four measures, followed by a more rhythmic pattern. The left hand provides a simple harmonic accompaniment with chords and single notes.

(b) (29) V - *Bruyères*

Calme - Doucement expressif ♩ = 66

Calme - Doucement expressif ♩ = 66

p

The musical score for 'Bruyères' is written for piano in 3/4 time. The key signature has three flats. The tempo is marked 'Calme - Doucement expressif' with a quarter note equal to 66 beats per minute. The score consists of two staves. The right hand plays a melodic line with a long, sweeping slur over the first four measures, followed by a more rhythmic pattern. The left hand provides a simple harmonic accompaniment with chords and single notes.

p

mf

This block shows the continuation of the musical score for 'Bruyères'. It consists of two staves. The right hand continues the melodic line with a long, sweeping slur over the first four measures, followed by a more rhythmic pattern. The left hand provides a simple harmonic accompaniment with chords and single notes. The dynamic marking changes from *p* to *mf* in the fourth measure.

Esse novo conceito melódico levou a um tratamento diferente das idéias: elas são transpostas, justapostas, aparecem em superposição e em fragmentos, formando assim uma nova estrutura de desenvolvimento.

Observamos isso em vários Prelúdios mas particularmente em:

La Sérénade Interrompue - IX (19) e

Ondine - VIII (29)

sendo o segundo o mais perfeito exemplar desse discurso descontínuo. (Cap. III, p. 67-70; 110-13;

IV, p. 192-6).

Analizando as técnicas de composição nos Prelúdios, verificamos que há uma utilização de práticas anteriores à consolidação do sistema tonal tais como, 5as. paralelas, movimentos paralelos de acordes, *ostinatos*, escalas modais;

ampliação da harmonia tonal para harmonia de timbres;

da polifonia para planos contrastantes com novo conceito de linhas melódicas, chegando

à estrutura formada de fragmentos.

É precisamente aí que se situa a contribuição de Debussy para a História da Música.

Rompe com os relacionamentos tonais e cria um discurso que:

- traz nova abordagem de antigos processos de composição;
- desvincula a melodia da harmonia;

- as células ou idéias não mais são tratadas como centro do desenvolvimento;

- o timbre e a dinâmica se integram como elementos na estrutura musical, onde antes dominavam a altura e o ritmo.

Percorrendo-se os dois volumes dos Prelúdios essa compreensão fica evidente; nota-se uma grande transformação de um para outro: enquanto o primeiro volume é claro quanto às escalas utilizadas, à harmonia, aos centros, o segundo é bem mais complexo, livre e, no tratamento que dá ao piano expressa-se em toda a sua característica sonora em Prelúdios como: *Brouillards* (I), *La Terrasse des audiences du clair de lune* (VII), *Ondine* (VIII) e *Feux d'artifice* (XII).



Em 1889 aconteceu em Paris a Exposition Universelle, evento que trouxe à Europa informações de culturas orientais e outras consideradas "exóticas." Debussy ficou muito impressionado com a música que se ouviu aí, principalmente Javanesa e Anamita.

Anos mais tarde, em 1913, escrevia:

"Cependant la musique javanaise observe un contrepoint auprès duquel celui de Pales-trina n'est qu'un jeu d'enfant. Et si l'on écoute, sans parti pris européen, le charme de leur percussion, on est bien obligé de constater que la nôtre n'est qu'un bruit barbare de cirque forain." (18)

O principal a se concluir dessas palavras é a percepção que Debussy teve para manifestações musicais não europeias ouvidas como música, contrariando a idéia então vigente de separação:

música/ruído.



Um dos seus primeiros biógrafos, Léon Vallas, nos conta:

"A atração para Debussy foi o Gamelão, extraordinária orquestra que, excetuando-se uma espécie de viola de 2 cordas era constituída inteiramente por instrumentos de percussão: chocalhos, gongos, tambores afinados que produzem sons cheios de ritmos e sutis harmonias. A escala pentatônica Oriental, era a base dos divertimentos, durante os quais os instrumentos de percussão produzem longos 'tremolos' em 9as. Sem dúvida o Gamelão ajudou Debussy a abrir novos caminhos no domínio da melodia, ritmo e harmonia." (19)

Das influências que recebeu podemos passar às que exerceu, com base em depoimentos e opiniões:

"À parte Schoenberg, (...) uma lista de compositores do século XX influenciados por Debussy é simplesmente uma lista de compositores do século XX",

observa o musicólogo Roger Nichols. (20)

Os que conviveram com ele como Erik Satie, companheiro de longos anos de uma amizade que teve altos e baixos, também procuravam os novos sons nos modos medievais.

Debussy orquestrou suas *Gymnopédies* nº 1 e 3.

Erik Satie (1866 - 1925)

"Gymnopédie n° 1"

Lento doloroso

The image displays a musical score for a piece titled "Lento doloroso". The tempo and mood are indicated at the top. The score is written for piano (p) and right hand (r.h.). It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The first system includes dynamic markings like *pp* and *pp*, and fingerings such as 3, 5, 4, 3, 1. The second system includes *f* and *pp* markings. The third system includes *f* and *pp* markings. The fourth system includes *p* and *pp* markings. The score is characterized by a slow, melancholic feel, with a focus on the right hand's melodic line and the left hand's harmonic support.

*) *Left Pedal during entire composition*

Ravel e Debussy, cabeças bem diferentes, muitas vezes são confundidos e comparados. Usaram diversas vezes os mesmos pontos de partida: música com efeitos "aquáticos," "ondines," linguagens espanholas, homenagens a (Couperin, Rameau, Haydn), escalas modais.

M. Ravel (1875 - 1937)

"Sonatine" (1ª mov.)

Modéré *doux et expressif*

p

pp subito

mf

rall.

a tempo

en dehors

p

"Os músicos de minha geração e eu mesmo devemos muito a Debussy," declarou Stravinsky. (21)

Varèse o conheceu em 1908 e disse numa entrevista ao "FM Listeners Guide":

"Tive o privilégio de conhecer Debussy quando eu era estudante em Paris e, das longas conversas que tivemos guardei a imagem de um homem de grande bondade, inteligência superior, delicadeza extrema e profunda cultura." (22)

Musicalmente também, Varèse testemunha:

"Uma de suas grandes lições foi a economia de meios." (23)

Se ouvimos a harmonia de timbres nos Prelúdios de Debussy, ouviremos a melodia de timbres em Webern:

A. Webern (1883 - 1945)

"Sinfonia" op. 21 (1ª mov.)

The image shows a handwritten musical score for the first movement of Webern's Symphony Op. 21. The score is written on four staves, each representing a different instrument or section. The instruments are labeled: horn 2, horn 1, clarinet, bass clarinet, harp, cellos, arcos, violins 2, harp, violas, arcos, and violins 1. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'mp' (mezzo-piano). The score is written in a modern, minimalist style characteristic of Webern's work.

E. Pierre Boulez considera:

" Podemos aproximar Debussy de Webern na mesma tendência de destruir a organização formal pré-existente à obra, num mesmo recurso à beleza do som por si próprio e na pulverização elíptica da linguagem." (24)

Pedais, acordes com formações variadas na música
de Messiaen:

O. Messiaen

"Vingt regards sur l'enfant Jésus"

XIII - Noël

(Les cloches de Noël disent avec nous les doux noms de
Jésus, Marie, Joseph...)

Très vif, joyeux (♩ = 168)

ff

(comme des cloches)

ff

8^a bassa

8^a bassa

8^a bassa

8^a bassa

8^a bassa

ff

8^a bassa

O. Messiaen (1908)

"Visions de l'Amen" (2 pianos)

VII - Amen de la Consommation

The musical score is written for two pianos (2p) and consists of three systems of staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is marked with various dynamics and articulations.

System 1:

- First system: Treble and bass staves for both pianos. Dynamics include *ff* and *mf*.
- Second system: Treble and bass staves for both pianos. Dynamics include *ff* and *mf*.

System 2:

- First system: Treble and bass staves for both pianos. Dynamics include *ppp* and *f*. There are markings for *And.* (Andante).
- Second system: Treble and bass staves for both pianos. Dynamics include *mf*, *ff*, and *ppp*. There are markings for *And.* (Andante).

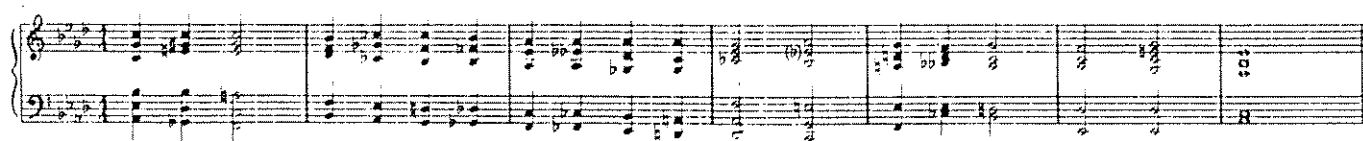
System 3:

- First system: Treble and bass staves for both pianos. Dynamics include *cresc.* (crescendo) and *molto*. There are markings for *Rall.* (Ritardando).
- Second system: Treble and bass staves for both pianos. Dynamics include *cresc.* (crescendo) and *molto*. There are markings for *Rall.* (Ritardando).

Os movimentos paralelos que ouvimos tanto nos Pre
lúdios, são os "block cords" do jazz:

Art Tatum - *Sweet Lorraine*

esquema harmonico: Billy Taylor



Gene Austin - Nathaniel Shilkret

The Lonesome Road

esquema harmonico: J.Mehegan

A musical score for Gene Austin's 'The Lonesome Road' by Nathaniel Shilkret. The notation is in treble and bass clefs. The score includes harmonic analysis labels above the notes, such as I_x , II_x , III_x , IV_m , V , VI_x , VII_x , and IX . The analysis shows a progression of chords, including triads and dyads, with some chords marked with a subscript 'x' indicating a specific voicing or extension.

A estrutura fragmentada de *Ondine* vai ser desenvolvida e se tornar característica de certa fase de Boulez, Pousseur e Stockhausen:

H. Pousseur (1929)

"Mobile" (págs. 6 e 18)

The image displays a handwritten musical score for the piece "Mobile" by H. Pousseur. The score is organized into two rows of three staves each. The notation is complex, featuring various note values, rests, and dynamic markings. Key elements include:

- Staff 1 (Top Left):** Labeled "TI 1" at the bottom. It contains several measures with notes and rests, and a bracketed section at the bottom.
- Staff 2 (Top Middle):** Labeled "TI 1" at the bottom. It features a series of notes and rests, with a bracketed section at the bottom.
- Staff 3 (Top Right):** Labeled "TI 2" at the bottom. It contains notes and rests, with a bracketed section at the bottom.
- Staff 4 (Bottom Left):** Labeled "DM (V2)" at the bottom. It contains notes and rests, with a bracketed section at the bottom. A box above it contains the text: "Jouer l'une des 'séquences mobiles' inscrites au dépliant de gauche".
- Staff 5 (Bottom Middle):** Labeled "DM (V3)" at the bottom. It contains notes and rests, with a bracketed section at the bottom. A box above it contains the text: "Jouer l'une des 'séquences mobiles' inscrites au dépliant de gauche".
- Staff 6 (Bottom Right):** Labeled "DM (V4)" at the bottom. It contains notes and rests, with a bracketed section at the bottom. A box above it contains the text: "Jouer l'une des 'séquences mobiles' inscrites au dépliant de gauche".

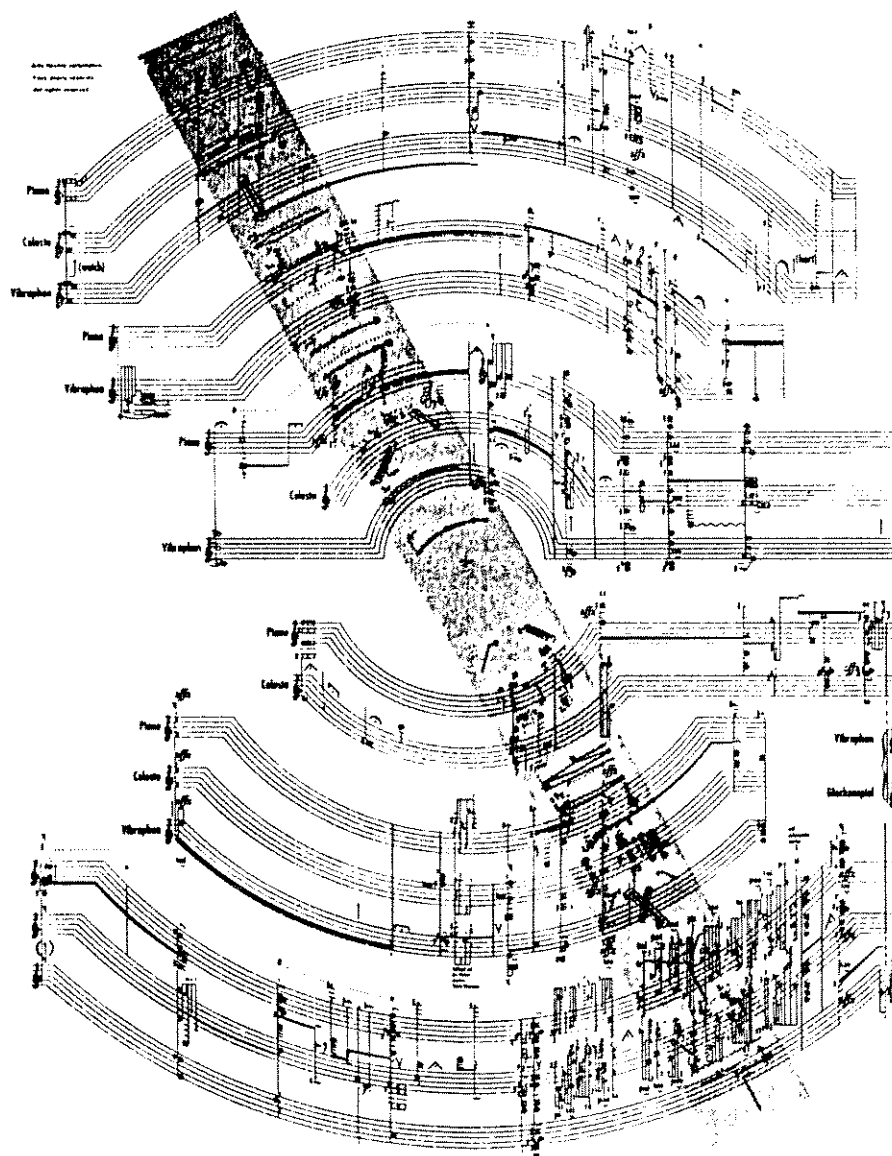
The score is written in a clear, legible hand, with various musical symbols and markings throughout.

K. Stockhausen (1928)

"Refrain" para 3 executantes, pág. 1

The musical score is presented in two systems. The first system includes staves for Piano, Celeste, and Vibraphone. The second system continues the notation for these instruments, with additional staves for Vibraphone and Celeste. The score is characterized by its complex, overlapping lines and frequent use of accidentals and dynamic markings. The notation is dense and includes many accidentals and dynamic markings.

A mesma peça com a faixa transparente que determina o que vai ser tocado.



O Prelúdio *Feux d'artifice*, apresentando a harmô-
nia de timbres em movimentos horizontais tão rápidos que
resultam em verticais, figurações à distância de meio-tom
nos movimentos pianísticos de "*Toccata*", sintetiza o que va-
mos ouvir no piano brasileiro, principalmente em Villa Lo-
bos e Almeida Prado:

Villa Lobos (1887 - 1959)

"O polichinelo"

The image displays a musical score for the piece "O polichinelo" by Villa Lobos. It consists of five systems of music, each featuring a piano (p) and harpsichord (c) staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The first system includes fingerings like 1 3 5, 3 2 5, and 4 3 5. The second system has fingerings like 1 2 3, 1 2 3, and 1 2 3. The third system has fingerings like 1 2 3, 1 2 3, and 1 2 3. The fourth system has fingerings like 1 2 3, 1 2 3, and 1 2 3. The fifth system has fingerings like 1 2 3, 1 2 3, and 1 2 3. The score is a transcription of the original manuscript, showing the composer's notation and fingerings.

Almeida Prado (1943)

"Cartas Celestes"

vol. 1

PÓRTICO DO CREPÚSCULO

O mais rápido possível

1 *fff* ca. 17" (Ped. até o fim deste movimento) (Ped. bis Schluß des Bewegungsteiles liegen lassen)

2 *ff* ca. 13"

3 *f* ca. 9"

4 ca. 8"

5 *mf* ca. 7"

6 ca. 6"

7 *p* ca. 5"

8 ca. 5"

9 ca. 5"

10 *pp* ca. 5"

Considerando-se a análise dos Prelúdios e as Técnicas de composição de Debussy comparadas aos vários períodos históricos focalizados podemos concluir como os Prelúdios representam o reflexo e a projeção: é o passado revisito, jamais repetido, lembrado através do som que Debussy procurava, um som novo onde:

- as alturas se organizam em timbres;
- o tempo atinge uma dimensão de espaço;
- a dinâmica e o timbre se integram na estrutura;
- o discurso passa a ser descontínuo.

Tudo é muito centrado no timbre, a beleza do som por ele mesmo, não ligado a formas, fórmulas gastas. É assim que chega à sua linguagem, pelo seu instrumento, revolucionando a composição e deixando o caminho aberto para tantos.

As idéias que Debussy já defendia:

"Il faut chercher la discipline dans la liberté et non dans les formules d'une philosophie devenue caduque et bonne pour les faibles. N'écouter conseils de personne, sinon du vent qui passe et nous raconte l'histoire du monde." (25)

tornaram-se um dos motores da música no século XX que viu surgirem as maiores mudanças da História.

Dentro dessa liberdade aparece John Cage que dizia em 1937 no "Credo":

"o compositor enfrentará o campo total do som."

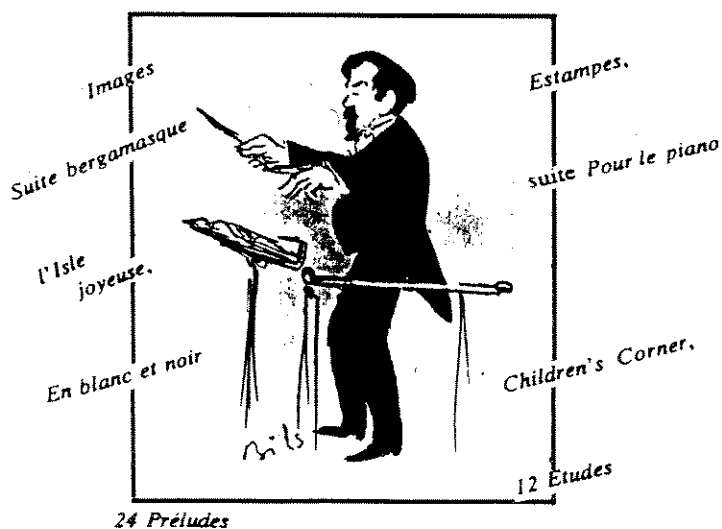
A eliminação da dualidade música/ruído, que Debussy já percebia, só vai se definir com a "música concreta" de Pierre Schaeffer e Pierre Henry no pós-guerra (1948) e a "eletroacústica" iniciada com Stockhausen na mesma época.

O especialista Lockspeiser observa:

"Debussy não viveu para assistir o início da música concreta, no entanto, certos empregos que fez de intervalos de segunda por exemplo, demonstram que não existe fronteira entre música, som e ruído e anunciam, em certo sentido, este conceito atual."

(27)

Influências mútuas, instrumentais/eletrônicas/jazz/folclore/música popular, aconteceram nessa liberdade, a característica maior do som neste século, caminho iniciado por Debussy - o músico-poeta que na sua obra aberta lança idéias que vão se tornar as marcas principais da arte musical no século XX.



" LA MUSIQUE COMMENCE OÙ FINIT LA PAROLE.
LA MUSIQUE EST POUR L'INEXPRIMABLE."

C. Debussy

Conclusão

Acredito que através da Análise Descritiva, num levantamento das técnicas de composição, os aspectos micro, médio e macro de uma obra musical nos remetam ao processo inverso: descobrir as pesquisas do compositor e a maneira pela qual se expressou. É um procedimento que, a partir do conhecimento dos códigos reconstitui a mensagem.

Passando pela experiência de analisar os 24 Prelúdios de Debussy e a observação de sua obra como um todo, posso afirmar que é muito claro para mim entender os Prelúdios como reflexo e projeção, considerando que Debussy, ao usar as técnicas antigas não deixou de ser também um homem de seu tempo pela maneira nova que trouxe nessa abordagem, pela originalidade de seu discurso, abrindo novas perspectivas.

Representa a universalidade de um criador: um compositor que consegue reunir Oriente/Ocidente, passado, presente e futuro, folclore, música de entretenimento e música elaborada. Revê a tradição pianística, criando ao mesmo tempo o seu "som" característico.

Este trabalho amadurecido durante longos anos, representa a minha interpretação dos Prelúdios de Debussy e, como toda interpretação só terá sentido se for comunicada. Gostaria de transmitir a paixão e a emoção que senti a cada descoberta e associação que apresentei. Vivendo no Brasil de hoje e atuando na Educação Musical, quero também considerar como o pensamento, a percepção e a criação de Debussy podem dar uma contribuição nessa área.

Levanto alguns pontos de reflexão para o educador musical:

- nada ser apresentado como absoluto;
- o ouvido sempre prevalece; a importância da formação/desenvolvimento do ouvido;
- o som sempre procurado em novas associações e relacionamentos;
- a espontaneidade e o gosto do "fazer" musical como atitudes a serem desenvolvidas;
- a improvisação como treinamento;
- o crescimento da sensibilidade e da informação pelo conhecimento de literatura, teatro, cinema, dança, outras culturas;
- a abordagem da estruturação musical na literatura;
- a abertura da percepção para todos os sons.

Que este trabalho seja um instrumento para se conhecer melhor aspectos da música de Claude Debussy e também demonstre como uma análise vai ser sempre parcial e limitada. Na visão desse aspecto em uma obra de arte isso sempre ficará evidente e, nesse sentido me sinto solidária ao poeta Augusto de Campos que diz ao analisar os poemas de John Donne:

"valerá a pena
radioscopar assim um poema
mostrar os elétrons pulsando sob o laser?
um poema não é o seu espectro
e nele há sempre algo
que nenhuma análise
(por mais capaz)
consegue captar.
Mas como experienciar
a fundo a criação de um poema
sem desvendar o véu da sua oculta
urdidura subjacente?"

(28)

REFERÊNCIAS

- (1) LANG, Paul Henry. Music in Western Civilization. New York, W.W.Norton, 1941. Buenos Aires, Editoria Universitaria, 1963.p.44.
- (2) PERSICHETTI, Vincent. Twentieth Century Harmony. New York, W.W.Norton, 1961.p.198-205.
PISTON, Walter. Harmony. 5.ed.1980,p.487-96.
- (3) LOCKSPEISER, Edward. Debussy: his life, and his mind. 2.ed. Paris, Fayard, 1980.p.524.
- (4) DEBUSSY, Claude. Mr.Croche, antidilettante. 28.ed. Paris, Gallimard, 1926.p.62-3.
"... 'arabesco musical', princípio preferencial de 'ornamento,' básico em todas as modalidades de arte.
... Os primitivos, Palestrina, Vittoria, Orlando di Lasso etc. se serviram desse divino 'arabesco.' Encontraram o princípio no canto gregoriano e reforçaram os frágeis entrelaçamentos em contrapontos resistentes." (T.A.)
Debussy desenvolveu uma atividade de crítica musical, de 1901-14 em *La Revue Blanche*, *Gil Blas* e *La Revue S.I.M.*
Para isso criou o heterônimo Mr.Croche.
- (5) DEBUSSY, Claude. Les idées de Mr.Croche apud STROBEL, Heinrich. Claude Debussy. Paris, Balzac, 1940.p.175.
"Precisamos meditar o exemplo que nos propõem certas pequenas peças para cravo, de Couperin: são adoráveis modelos de uma graça e naturalidade que não se encontram mais." (T.A.)

(6) WIDMER, Ernst. Bordão e bordadura:

"Fundamentalmente podem ser observadas as seguintes modalidades de bordão, todas elas suscetíveis a bordadura total ou parcial:

- a) som isolado
- b) de 2 sons (duplo), geralmente fundamental e 5a.
- c) de 3 sons (triplo), fundamental, 5a., mais um som (frequentemente 4a.A)
- d) de mais de 3 sons
- e) de 'faixa' sonora ('tapete,' borrão...)."

ART, Salvador. (4): 16, jan./mar.1982.

(7) LOCKSPEISER, Edward, op.cit.p.326.

"A enorme contribuição de Rameau é que ele soube descobrir a 'sensibilidade na harmonia.'" (T.A.)

(8) DEBUSSY, Claude. op.cit.p.103-11.

"Temos portanto, uma pura tradição francesa na obra de Rameau, feita de delicada e encantadora ternura, ao lado de acentos precisos."(T.A.)

(9) ARON, Pietro. Thoscanello de la Musica. Veneza, 1523.

ZARLINO, Gioseffe. Institutione armoniche. Veneza, 1558.

Id. Dimostrationsi armoniche, Veneza, 1571.

Id. Sopplimenti musicali, Veneza, 1588.

SALINAS, Francisco de. De Musica Libri IV. Salamanca,

1577. Apud GROVE'S Dictionary of Music and Musicians.

5.ed. London, Macmillan, 1954, (I,IX,VIII) p.2,400,379.

(10) WERKMEISTER, Andreas. Musica mathematicae hodegus curiosus. Halberstadt, 1686.

Id. Musikalische Temperatur, 1691.

SMITH, Robert - Harmonics of the Philosophy of Musical Sounds. Cambridge, 1748.

Id. Ibid. (IX, VII) p.257, 857

(11) DEBUSSY, Claude apud BARRAQUÉ, Jean, Debussy. Paris, Seuil, 1962.p.138.

"Juizes severos pronunciaram sentenças terríveis em nome de regras clássicas de construção, das quais eles próprios desconhecem o mecanismo mais elementar. Sabem eles que ninguém mais que Bach, um de seus legisladores, desenvolveu, conseguindo levar mais longe, a liberdade e a fantasia da escrita e da forma?" (T.A.)

(12) Termo proposto pela autora para designar a harmonia não vinculada à tonalidade. Uma organização de timbres.

(13) BARRAQUÉ, Jean.op.cit.p.181.

(14) DEBUSSY, Claude. op.cit.p.47.

"A verdadeira lição de Beethoven não era afinal conservar a forma antiga. ... É preciso olhar o céu livre pelas janelas abertas." (T.A.)

(15) Id.ibid.p.97-101

(16) Id.ibid.p.100

"Todos os meios conhecidos de descrever musicalmente o fantástico se encontram em poder do cérebro desse homem."

(T.A.)

(17) BARRAQUÉ, Jean. op.cit.p.62.

(18) DEBUSSY, Claude. Lettres de Debussy à son éditeur.

apud BARRAQUÉ, Jean. op.cit.p.77.

"Entretanto, na música javanesa existe um contraponto ao lado do qual o de Palestrina não passa de brincadeira de criança. E se ouvirmos, sem preconceito europeu, o encanto que há na sua percussão, somos obrigados a constatar que a nossa é ruído bárbaro de circo." (T.A.)

(19) VALLAS, Léon. Claude Debussy, his life and works. New York, Dover, 1973.p.59.

(20) NICHOLS, Roger. Debussy, Claude, in: THE NEW GROVE Dictionary of Music and Musicians. 6.ed.London,Macmillan, 1980.(5) p.310.

(21) STRAVINSKY, Igor. CRAFT, Robert. Conversations with Igor Stravinsky. S.Paulo, Perspectiva, 1984 p.36.

(22) VARESE, Edgard. Debussy. FM Listeners Guide, New York, nov.1962 apud VIVIER, Odile. Varèse. Paris, Seuil, 1973 p.20.

(23) Id.Ibid. p.52

- (24) BOULEZ, Pierre. Hommage à Webern. Domaine Musical I, Grasset. La corruption dans les encensoirs. N.R.F. déc. 1956 apud BARRAQUÉ, Jean. op.cit.p.7.
- (25) DEBUSSY, Claude.op.cit.p.21-2.
"É preciso procurar a disciplina na liberdade e não em fórmulas de uma filosofia caduca que só serve para os fracos. Não ouvir conselhos de ninguém, somente do vento que passa e nos conta a história do mundo." (T.A.)
- (26) CAGE, John. Silence. Middletown, Wesleyan University Press, 1967.p.4.
- (27) LOCKSPEISER, Edward. op.cit.p.526.
- (28) CAMPOS, Augusto de. O Anticrítico. São Paulo, Companhia das Letras, 1986.p.76-7.

Apêndice



Primeiras audições

Danseuses des Delphes

Voiles

La Cathédrale Engloutie

La danse de Puck

piano: Claude Debussy

Paris, 25/05/1910

Société Musicale Indépendante

Les collines d'Anacapri

La fille aux cheveux de lin

La sérénade interrompue

piano: Ricardo Viñes

Paris, 14/01/1911

Société Nationale

Les fées sont d'exquises danseuses

La terrasse des audiences du clair de lune

Feux d'artifice

piano: Ricardo Viñes

Paris, 5/04/1913

Société Nationale

Les sons et les parfums...

Le vent dans la plaine

Des pas sur la neige

Minstrels

piano: Claude Debussy

29/03/1911

Bruyères

Feuilles mortes

Puerta del viño

piano: Claude Debussy

Paris, 12/03/1913

Concerts Durand

The image shows a handwritten musical score for piano, enclosed in a rectangular border. The score is written on two systems of staves. The first system has three staves (treble, alto, and bass clefs) and includes the lyrics "vous la suivez. laissez-la aller - - -". The second system also has three staves and includes the lyrics "okl. - la - ba - la - ty". The score is signed "T.S.V.V." in the bottom right corner. The word "Rallentando" is written above the second system. The handwriting is in ink and appears to be a personal or working draft.

EDIÇÕES

Editions Durand, Paris, desde 1910

Edizioni Ricordi, Milano

Edition Peters, New York, London, Frankfurt

Editorial Julio Korn, Buenos Aires

Urtext Edition, Schott, Universal Edition, Wien,
1985

Editions Durand - Costallat
Paris, 1987

1º volume das edições completas, com base em manuscritos,
textos e cartas de Debussy, que constará de 34 volumes.

Organização: François Lesure

Ediciones Ricordi Americana, Buenos Aires

Preludes, Book 1: The Autograph Score
New York, Dover, 1987

ORQUESTRAÇÕES

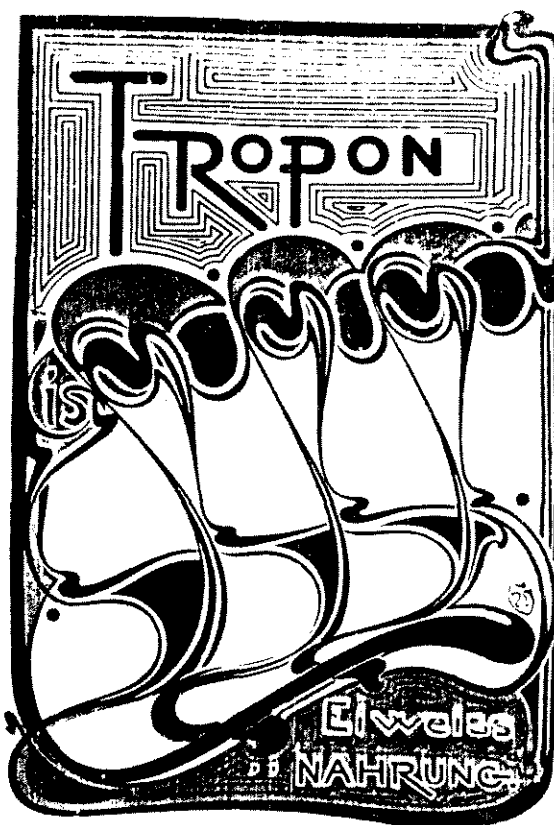
La Cathédrale engloutie - orquestração por Henri Büsser, com aprovação do próprio Debussy;

Ondine, General Lavine, eccentric, La danse de Puck, Minstrels - foram orquestrados por Gabriel Grovlez, incluídos na Trilha da peça "L'Antre des Gnomes", Paris, Olympia, julho de 1920;

La fille aux cheveux de lin, General Lavine, eccentric, La terrasse des audiences du clair de lune, Feux d'artifice - orquestrados por Rogerio Duprat, apresentados pela Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, sob a regência de Benito Juarez em 15 e 27 de julho de 1983, respectivamente no Teatro do Centro de Convivência Cultural de Campinas e Teatro Municipal de São Paulo.

BIBLIOGRAFIA HISTÓRICA

Um levantamento da bibliografia de Debussy publicada entre 1908/1979 encontra-se em The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London, Macmillan, 1980, vol. 5, pgs. 312 - 314, organizada por Roger Nichols e Robert Orledge.



A partir de 1977, nos Cahiers Debussy, e Cahiers Debussy - Nouvelle série, Genève, Minkoff, 1980 a 1987.

BIBLIOGRAFIA AUXILIAR

ABRAHAM, Gerald - History of music in sound
London, Oxford University Press, 1973
His Master's Voice

ALMEIDA, Renato - Compendio da História da Música Brasileira
Rio de Janeiro, Briguiet, 1948

ANDRADE, Mario de - Ensaio sobre a música brasileira
São Paulo, Martins, 1962.

AZEVEDO, Luiz Heitor - Música e músicos do Brasil
Rio de Janeiro, CEB, 1950

_____ - 150 anos de música no Brasil
Rio de Janeiro, José Olympio, 1956

BARRAQUÊ, Jean - Debussy
Paris, Seuil, 1962

BÉROFF, Michel - Note sur l'interpretation
Claude Debussy - Préludes 1^{er} livre
Urtext Edition, Schott/Universal Edition
Wien, 1985

BOULEZ, Pierre - Debussy, Claude (Achille)
em Encyclopédie de la Musique
Paris, Fasquelle, (I): 629-41, 1958

BUCKHART, Charles - Anthology for Musical Analysis

New York, Rinehart, Winston, 1972

CAGE, John - Silence

Middletown, Connecticut, Wesleyan Un. Press, 1967

CHALUPT, René - Ravel au miroir de ses lettres

Paris, Laffont, 1956

CHIRICO, Tereza - Gli 'studi' de Debussy

Nuova Revista Musical Italiana

(4): 665 - 80, out./dez. 1981.

CHROTTY, John - Symbolist influences in Debussy's Prelude
to the afternoon of a faune.

In Theory only

Journal of the Michigan music theory society

Ann Arbor, Michigan, 6 (2): 17-30, febr. 1982

DALLIN, Leon - Techniques of Twentieth Century Composition

New York, W.M.C. Brown, 1974

DAVISON, A. & APEL, W. - Historical Anthology of Music

Cambridge, Harvard Un. Press, 1966

DEBUSSY, Claude - Monsieur Croche, antidilettante 28.ed.

Paris, Gallimard, 1926

DAWES, Franck - Debussy Piano Music

London, BBC, 1969

Tradução M.Tereza Resende Costa

Rio de Janeiro, Zahar, 1983

GAINZA, Violeta - Fundamentos, Materiales y Tecnicas de la Educación Musical.

Buenos Aires, Ricordi, 1977

GRIFFTHS, Paul - Modern Music: a concise history

London, Thames and Hudson, 1986

Tradução: Clovis Marques

A Musica Moderna

Rio de Janeiro, Zahar, 1987

HINDEMITH, Paul - Craft of musical composition

London, Schott & Co., 1937

4. ed. 1945

HOWAT, Roy - Debussy in proportion: a musical analysis

Cambridge, Cambridge Un. Press., 1983

JANKÉLEVITCH, Vladimir - Ravel

Paris, Seuil, 1956

JAROCINSKY, Stefan - Debussy - impressionismo e simbolismo

Fiesoli, Discanto, 1980

KARKOSCHKA, Erhard - Notation in New Music

Wien, UE, 1972

KATZ, Adele - Challenge to Musical Tradition

New York, Da Capo Press, 1945, 1972

LANG, Paul Henry - Music in Western Civilization

New York, W.W. Norton, 1941

Buenos Aires, Editoria Universitaria, 1963

LEIBOWITZ, René - L'évolution de la musique de Bach a Schoenberg

Paris, Correa, 1951

Buenos Aires, Nueva Vision, 1957

LESURE, François & NICHOLS, Roger - Debussy Letters

London, Faber and Faber, 1987

LOCKSPEISER, Edward - Debussy: his life and mind

Cambridge, Cambridge Un.Press, 1978

Paris, Fayard, 1980

MANUEL, Roland - Histoire de la Musique

Encyclopédie de la Pléiade

Paris, Gallimard, 1960

MEHEGAN, John - Contemporary Piano Styles (4)

New York, Watson Guptill Public., 1965, 1976

MARTINS, José Eduardo - O som pianístico de Claude Debussy

S.Paulo, Novas Metas, 1982

- La vision de l'univers enfantin
chez Moussorgsky et Debussy

Cahiers Debussy

Nouvelle série (9): 3-16

Genève, Minkoff, 1985

- Quelques aspects comparatifs dans les langages pianistiques de Debussy et Scriabine.

Cahiers Debussy

Nouvelle série (7): 24-35

Genève, Minkoff, 1983

MORAES, J.Jota de - Música da Modernidade

S.P., Brasiliense, 1983

NATTIEZ, J.J. et alii - Semiologia da Música

Lisboa, Vega, s.d.

NESTROWSKY, Arthur - Debussy e Poe

Porto Alegre, L & PM, 1986

NICHOLS, Roger - Debussy em The New Grove Dictionary of Music and Musicians

London, Macmillan, 1980, 6. ed. (5): 292-314

OLIVEIRA, Jamary - Reflets dans l'eau - Images I de
C. Debussy

ART, Salvador, UFBA, (1): 91-103, abr./jun. 1981

PAZ, Juan Carlos - Introducción a la musica de nuestro
tiempo.

Buenos Aires, 1971

S.P. Duas Cidades, 1977

PERSICHETTI, Vicent - Twentieth Century Harmony

New York, W.W. Norton, 1961

PHELPS, Roger P. - A Guide to Research in Musical Education

Metuchen, New Jersey, The Scarecrow Press, 1980.

PISTON, Walter - Harmony 5.ed.

New York, W.W. Norton, 1941, 1980

REY, Anne - Satie

Paris, Seuil, 1974

SADIE, Stanley - The New Grove Dictionary of Music and
Musicians 6.ed.

London, Macmillan, 1980

SALZMAN, Eric - Twentieth Century Music: an introduction

New Jersey, Englewood Cliffs, 1967

SCHERING, Arnold - Geschichte der Musik in Beispielen

New York, Broude, 1950

SCHMITZ, Robert - The piano works of Claude Debussy

New York, Dover, 1966

STRAVINSKY, Igor & CRAFT, Robert - Conversations with Igor Stravinsky

New York, London, 1959

Tradução: Stella Rodrigo Moutinho

São Paulo, Perspectiva, 1984

STROBEL, Heinrich - Claude Debussy

Paris, Balzac, 1940

VALLAS, Léon - Claude Debussy - his life and works

London, Oxford University Press, 1933

New York, Dover, 1973

VIVIER, Odile - Varèse

Paris, Seuil, 1962

VUILLERMOZ, Emile - Claude Debussy

Genève, Kister, 1957

WHITE, John - The Analysis of Music

Metuchen, New Jersey, The Scarecrow Press, 1984

WENK, Arthur - Parsing Debussy: Proposal for a Grammar
of his melodic practice

In Theory only

Journal of the Michigan music theory society

Ann Arbor, Michigan, 9 (3): 5-17, may 1987

WIDMER, E. - Bordão e bordadura

ART, Salvador, UFBA (4): 9-46, jan./mar. 1982

REVISTAS - PERIÓDICOS

Debussy:

Musique en Jeu nº 31

Paris, Editions du Seuil, 1978

Cahiers Debussy - Nouvelle série

Genève, Minkoff, 1980 e seguintes

Matérias e entrevistas:

FRANÇA, Eurico Nogueira. Setenta anos depois de Debussy. O Estado de São Paulo, São Paulo, 25 fev. 1989. Suplemento Cultura n. 449. p.8

MARTINS, José Eduardo. François Lesure: ainda há obras inéditas de Debussy. O Estado de São Paulo, São Paulo, 4 de maio 1986. Suplemento Cultura n.307. p.7

PARTE da correspondência de Debussy. O Estado de São Paulo, São Paulo, 30 nov. 1980. Suplemento Cultura n.25.p.15

RESGATADA Ópera perdida de Debussy. O Estado de São Paulo, São Paulo, 23 out.1988. Caderno 2.p.3.

Outros:

Contemporary Keyboard

Keyboard Players International, Saratoga

1977 e subsequentes

Keyboard Magazine

GPI Publications, agosto 1988

Anais do 2º Encontro Nacional de Pesquisa em Música

Universidade Federal de Minas Gerais, 1986

Outras obras consultadas:

FERREIRA, Lusimar Silva & FERRO, Rubem Rodrigues.

Técnicas de pesquisa bibliográfica e de elaboração de monografias. São Luiz, APBEM, 1983.

INGELBRECHT, D.E. Mouvement contraire. Paris, Domat, 1947.

INGELBRECHT D.E. & Germaine. Claude Debussy.
Paris, Costard, 1953.

MARCONDES, Marcos Antonio. Enciclopédia da Música Brasileira.
São Paulo, Art, 1977.

MENDES, Gilberto. Debussy. Invenção. São Paulo, Invenção,
(3): 12-14, jun. 1963.

SCHAEFFNER, André & SEGALIN, Annie Joly.

Segalen et Debussy. Monaco, Du Rocher, 1961.

Partituras

Liber Usualis - Missae et Officii

Paris, Desclée et Socii, 1964

J.S.Bach - O Cravo Bem Temperado

Urtext Edition

Beethoven - Sonatas

(Casella)

Milano, Ricordi

Liszt - Estudios transcendentais

Milano, Ricordi

Satie - Gymnopédie nº 1

Ravel - Sonatine

An Anthology of Piano Music

Selected by Denes Agay

N.York, Yorktown Music Press

Messiaen - Regards de l'enfant Jésus

Visions de l'Amen

Paris, Ed. Durand

Villa Lobos - O Polichinelo

New York, Edward Marks, 1946

Almeida Prado - Cartas Celestes

Darmstadt. Tonos International, 1974

Debussy - Prelúdios

Buenos Aires, Ricordi Americana

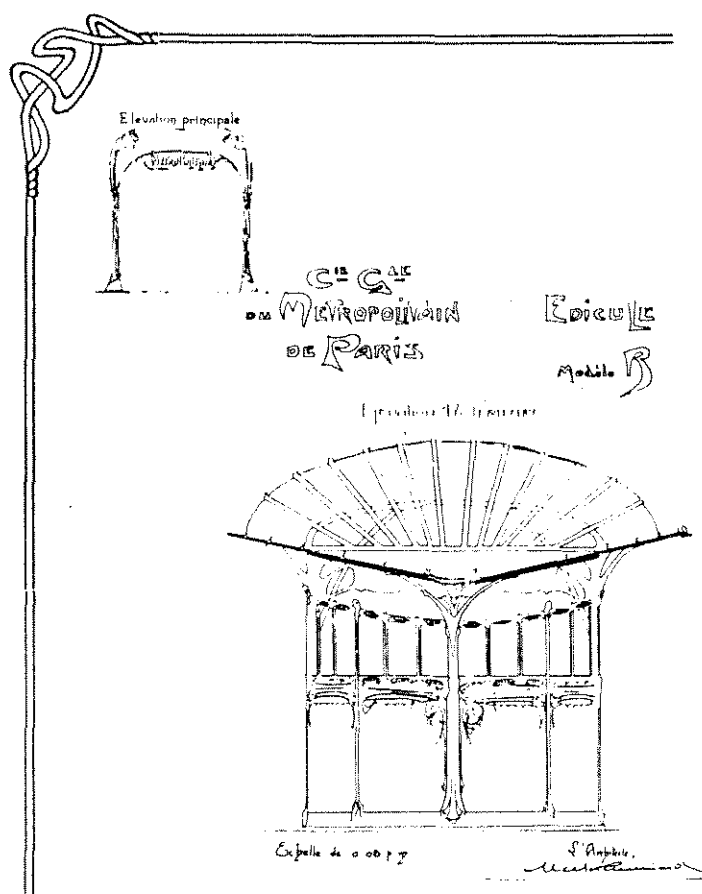
Usadas com permissão

"Por gentileza de RICORDI AMERICANA S.A.E.C.

Buenos Aires, Argentina."

DISCOGRAFIA

Cinco Prelúdios do I Volume I, X, XI (matriz 2738), III e XII (matriz 2739) foram gravados por Claude Debussy em 1913 para Welte Music Rolls.



DISCOGRAFIA

Segundo o Diapason - Dictionnaire de Disques et des Compacts, Robert Laffont, Paris, 1988:

Integral da obra para piano de Debussy:

Walter Giesecking - EMI "Références" 1545.653 (5 discos) (mono) Gravação 1953/55

Debussy - Prelúdios - Livros 1 e 2

Walter Giesecking - EMI VSM RLS 752 (2 discos)
Gravação 1953/54

Alain Planès - Harmonic Records HCD 8.506/7
(2 discos) Gravações 1985

Youri Egorov - EMI VSM 27 00 343 (2 discos)
Gravação 1983

Claudio Arrau - Phillips 65 68.357 (3 discos)
9.500.747
Gravação 1980

Michel Beroff - EMI VSM C 167 - 14.171 (2 discos)
Gravação 1977

Théodore Paraskivesco - Calliope 1831/1832
(2 discos)

Robert Casadesus - CBS 76668
Gravação 1945/53/54

Debussy - Prelúdios - Livros 1

Arturo Benedetto Michelangeli - DG 2531.200
Cassete 3301.200
Gravação 1978

Alfred Cortot - EMI - VSM COHL 93 (mono)
original 78 R P M

DISCOS COMPACTOS

Segundo o catálogo Schwann - Compact Disc, Boston, julho/88:

Debussy - Prelúdios - Livros 1 e 2

Arrau - Phillips - 420393/4 2 PH (ADD)

Paraskivesco - Calliope CAL 9831

Planès - baseado na nova edição 1985 dos
"Prelúdios"

Harmonic HCD 8506/7

Rouvier - Denon C 37 7121 (DDD)

Denon C 37 7043

Debussy Prelúdios - Livro 1:

Michelangeli - DG 413450 - 2 GH (AAD)

Debussy - Prelúdios - Livro 2:

Antonioli - Claves CD 8607

Debussy - Prelúdios entre outras peças:

Badura - Skoda - Livro 1 nº 6, 8, 10

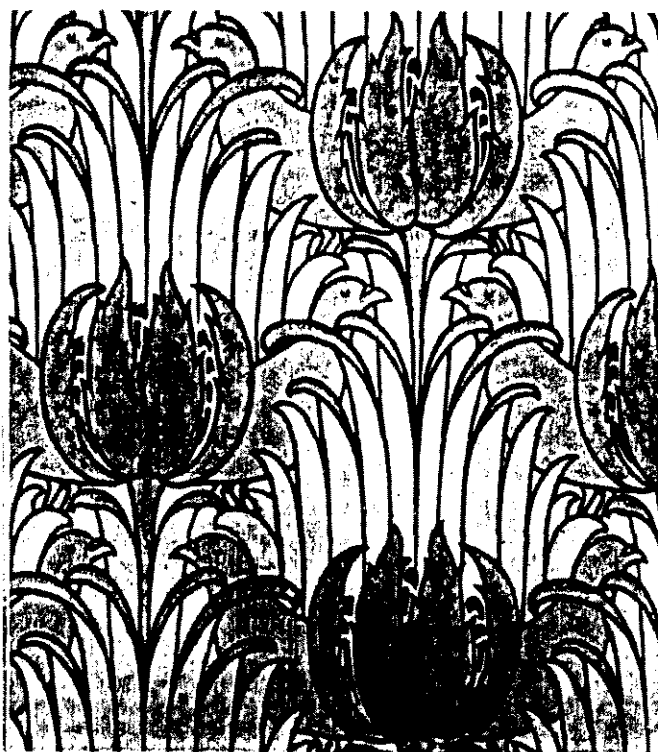
Harmonic HCD 8505

Giesecking - Livro 1 n^{os} 1, 2, 5, 6, 8, 10, 12
Livro 2 n^{os} 1, 3, 5, 6, 8, 12
recital ao vivo - "Historic Series"
Price Less D 14244 (m) AAD

Moravec - Livro 1 n^o 6
Vox Cum Laude MCD 10003

Planès - Livro 1 n^{os} 6, 8, 10, 12
Denon DC 8008 (DDD)

Rubinstein - Livro 1 n^o 10
Livro 2 n^o 8
(recital ao vivo, 1961)
RCA 5670 - 2 RC (ADD)



GRAVAÇÕES FORA DE CATÁLOGO

Integrais de Debussy:

Jacques Février
Monique Haas (Erato)
Noël Lee (Valois)
Peter Frankl (HM)
Phillipe Entremont (CBS)
Werner Haas (Phillips)

Debussy-Prelúdios:

Claude Helffer (HM)
Friedrich Gulda (MPS)
Guilomar Novaes (Vox) Livro 1
Huybregts - (Chrystal)
Jean Rodolphe Kars (Decca)
Noël Lee (Valois)
Richter - (29 vol.). (Turnabout)
Samson François (VSM)
Stark - (Archiv)
Ulmer - (Protone)

Entre outras peças:

Arthur Moreira Lima - (1º v.) n.ºs 1, 2, 5, 7, 8, 12
(L'Art)

Bachauer - (Mercury)

Horowitz - (Columbia)

Pogorelich - (Vox)

PRELÚDIOS NA MÚSICA BRASILEIRA

Na música brasileira encontramos Prelúdios:

- a) ligados a outras peças;
- b) como abertura de óperas;
- c) com nomes variados como *Ponteio*, *Prólogo*, *Introdução*;
- d) como peças independentes.

Mário de Andrade sugere uma Suite começando com:

"1 - *Ponteio* (prelúdio em qualquer métrica ou movimento)." (1)

O musicólogo Luiz Heitor Azevedo em 150 anos de música no Brasil nos conta que:

"No Natal de 1903, em Campinas, cidade que por essa época centralizava importante núcleo de artistas e escritores, subiu à cena, no Teatro S. Carlos, a Pastoral de Coelho Neto, posta em música por vários compositores. O *Prelúdio* era da autoria de José Pedro de Sant'Anna Gomes, irmão de Carlos Gomes; o primeiro episódio, Anunciação, pertencia a Henrique Oswald; o segundo A Visitação, a Francisco Braga e o terceiro e último, Natal, a Nepomuceno que também dirigia a orquestra na noite de estréia." (2)

a) Ligados a outras peças:

Prelúdio, Coral e Fuga - Assuero José Garritano (Coro/orq.),
1931

Prelúdio, Coral e Fuga - Francisco Nunes, s.d.

Prelúdio e Divertimento - Glauco Velasques (p/piano), 1905
(p/orq. op. 19)

Prelúdios e Fugas (1 e 2) - Alberto Nepomuceno (p/órgão),
1894/5

Prelúdio e Fuga - Camargo Guarnieri (p/piano), 1929

Prelúdio e Fuga - Edino Krieger (p/piano), 1954

Prelúdio e Fuga - Ernst Mahle (p/órgão), 1969

Prelúdio e Fuga - José Penalva (p/piano), 1961

Prelúdio e Fuga - Osvaldo Lacerda (quarteto cordas), 1952

Prelúdio e Fuga - Paulo Silva (quarteto de saxofone), s.d.

Prelúdio e Fuga - Willy C. de Oliveira (p/orquestra), 1959

Prelúdio e Fuga em Lá M. - Paulo Florence (p/piano), s.d.

Prelúdio e Fuga em Lá b M. - Henrique Oswald (p/cordas), s.d.

Prelúdio e Fuga - Villa Lobos (p/orq.cordas e vozes), 1945

Bachianas Brasileiras nº 9

Prelúdio e Fuga - Vitor Ribeiro Neves (p/piano), 1950

Prelúdio e Toccata - Ernst Widmer (p/órgão), 1952

Prelúdio, Fuga e Hino - Assuero José Garritano, 1944

Prelúdio, Intermezzo, Corale e Finale - Glauco Velasquez
(p/órgão), 1912

Prelúdio, Minueto e Fugueta - Guido Santorsola
(2 contrabaixos, piano), s.d.

Prelúdio, Minueto e Giga - Guido Santorsola
(violino, 2 violas, celo), s.d.

Prelúdio, Passacaglia e Final - Mário Ficcarelli, 1977

Prelúdio, Recitativo e Dança - Henrique Korenchender
(contrabaixo/piano), s.d.

Bachianas Brasileiras nº 2 - Villa Lobos (p/orquestra),
1930

. *Prelúdio* (Canto do capadôcio). *Ária* (Canto de nossa
terra)

. *Dança* (Lembrança do sertão). *Tocata* (O Trenzinho do
caipira).

Bachianas Brasileiras nº 4 - Villa Lobos (p/orquestra),
1931

(p/piano), 1930

. *Prelúdio* (Introdução) . *Coral* (Canto do Sertão)

. *Ária* (Cantiga) . *Dança* (Miudinho)

Mini Suite 6 - José Penalva (p/soprano, 2 viol., viola,
cello), 1978

Prelúdio. Poesia. Memória. Segredo
Opaco. José

Serestas - Radamês Gnattali (p/violão, flauta, quarteto
de cordas), 1944

1. *Prelúdio* 2. *Valsa* 3. *Modinha* 4. *Choro*

5. *Passeio* 6. *Marcha*

Suite Brasileira - Alexandre Levy (p/orquestra), 1890

1. *Prelúdio* 2. *Dança Rústica* 3. *Canção*
Triste 4. *À beira do regato* 5. *Samba*

Ponteios Amazonicos - Arnaldo Rebelo (p/piano), s.d.

Ponteio Sertanejo - José Penalva (coro 4 vozes), 1962

Ponteio prá S. João - Brasília Itiberê (canto/piano),
1938.

Ponteio para violão - Osvaldo Lacerda

Entre outras peças:

Brasileiana nº 9 - Osvaldo Lacerda

I. *Ponteio*

Mini Suite 2 (XII Tons) - José Penalva (p/piano), 1969

. Cana Verde . *Ponteio* . Ostinato

Ponteio e Dança - José Alberto Kaplan (p/oboé), s.d.

Suite Brasileira nº 2 - Lorenzo Fernandez (p/piano)

. *Ponteio* . Moda . Cateretê

Três peças para violão - Guerra Peixe

. *Ponteio* . Acalanto . Choro

Abertura - Claudio Santoro (para orquestra) , s.d.

Prólogo, *Invenção* e *Rondô* - Marcos Mesquita

Introdução e *Allegro* - Brasília Itiberê (flauta, cordas, piano)

Introdução e *Allegro* - Ricardo Rappoport

Introdução e *Sapateado* - Henrique de Curitiba (p/contrabaixo/piano)

Sendas do Outro Um - Ernst Widmer (p/orquestra)

Introdução

Danças do ID

Mini Suite 1 (XII Tons) - José Penalva (p/piano), 1968

. *Introdução* . Ciranda . Modinha . Valsa

Três estudos para percussão - Osvaldo Lacerda

Introdução e Fuga

d) Como peças independentes:

Prélude en sib à l'antique - Leopoldo Miguez, (p/piano),
s.d.

Préludes pour piano - João Itiberê da Cunha, s.d.

Preludiando - Candinho Trombone, xôtis, s.d.

Prelúdio - Araújo Viana, s.d.

Prelúdio - Augusto Stresser, (p/piano), s.d.

Prelúdio - Chiquinha Gonzaga, s.d.

Prelúdio - Ernst Widmer, (p/piano)

Ludus Brasiliensis, (1) nº 12, 1967

Prelúdio - Francisco Vale, (p/piano), s.d.

Prelúdio - Frutuoso Viana, (p/piano), 1920

Prelúdio - Glauco Velasquez, (p/órgão), 1912

Prelúdio - Henrique Oswald, (p/piano), s.d.

Prelúdio - José Guerra Vicente (p/orquestra), 1938

Prelúdio - José Siqueira, (p/quinteto sopros/piano), 1962

Prelúdio - José Siqueira, (p/piano), s.d.

Prelúdio - Lina Pires de Campos, (p/piano), s.d.

Prelúdio - Luiz Cosme, (p/orquestra), 1936

Prelúdio - Manuel Porto Alegre Faulhaber, (p/piano), s.d.

Prelúdio - Newton Pádua, (p/órgão), s.d.

Prelúdios - (1-12) - Almeida Prado, (para piano), 1989.

Prelúdios - Florêncio de Almeida Lima, (p/banda), 1935/36

Prelúdios - (1 a 5) (1 a 25) - Claudio Santoro, (p/piano),

1946/63

- Prelúdios* - Emílio José Terraza (p/piano), 1953
- Prelúdios* - Geraldo de Souza (p/piano), s.d.
- Prelúdios* - Gilberto Mendes (p/piano), 1945
- Prelúdios* (I, II e III) - Guerra Peixe (p/piano), 1949
- Prelúdios* (1 a 4) - Guerra Peixe (p/violão), 1969/70
- Prelúdios* - Guido Santorsola (p/violão), 1945
- Prelúdios* - Isaías Savio (p/violão) s.d.
- Prelúdios* - Jaioleno dos Santos (p/piano), s.d.
- Prelúdios* - Lina Pires de Campos (p/violão), s.d.
- Prelúdios* - Luiz Ellmerich (p/piano), s.d.
- Prelúdios* - Radamês Gnattalli (p/piano), 1930
- Prelúdios* - Souza Lima (p/piano), s.d.
- Prelúdios* (1 a 5) - Villa Lobos (p/guitarra)
- Prelúdios* - Villa Lobos (p/cello e piano), 1913
- Prelúdio elegíaco* - João Sepe (p/piano), 1938
- Prelúdio em Ré M* - Alípio Cesar Pinto da Silva, s.d.
- Prelúdio em Ré M* - Menelau Campos, 1893
- Prelúdio fantástico* - Lorenzo Fernandez (p/piano), 1924
- Prelúdio sinfônico* - José Domingues Brandão, s.d.
- Prelúdio sinfônico em Dó # M.* - Otávio Maul, 1927
- Prelúdio ao Samandhi* - Artur Iberê de Lemos, 1958
- Prelúdio do Crepúsculo* - Lorenzo Fernandez (p/piano), 1922
(p/orquestra)
- Prelúdio - Jubileu do Cardeal Arcoverde* - Francisco Braga (p/órgão e orquestra), s.d.
- Prelúdios Tropicais* - Guerra Peixe (p/piano), s.d.
- Prelúdio Vivaz* - Brasília Itiberê (p/orquestra), 1951
- Seis Prelúdios e meio* - Francisco Mignone (p/orquestra), s.d.
- Sete Prelúdios nas modas de viola* - Teodoro Nogueira
(p/violão e orq. de câmara), s.d.

Vinte Prelúdios - cantos caipiras - Teodoro Nogueira

(para piano), s.d.

Hieroglifo (Prelúdio) - Luciano Gallet (p/piano), 1922

Momentos de 3 ressonâncias (Prelúdios) - Almeida Prado

(para piano), 1984

Preambulum - Jmary Oliveira (p/orquestra), 1968

Apesar do Prelúdio ser peça instrumental, re
gistramos no Cancioneiro brasileiro da década de 1960:

Ponteio - Edu Lobo e Capinam, 1967

Prelúdio ao coração - Baden Powell e Vinícius de Moraes,
s.d.

Prelúdio pra ninar gente grande - Luiz Vieira, 1962

Samba em Prelúdio - Baden Powell e Vinícius de Moraes,
1967.

REFERÊNCIAS

- (1) ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo, Martins, 1962, p. 68.
- (2) AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. 150 anos de música no Brasil. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956. p. 170.