Des pas sur la neige: aspectos técnico-composicionais do prelúdio de Claude Debussy

Sergio Molina (Faculdade Santa Marcelina)

Resumo: Este trabalho analisa técnicas de composição empregadas no *Prelúdio n. 6/I*, *Des pas sur la neige*, de Claude Debussy. Discute um estabelecimento da forma a partir de processos de variação decorrentes das inter-relações entre as texturas em camadas e estratificadas, tomando o *ostinato* característico da peça como ponto de referência. Nesse contexto, são identificados eixos de simetria reguladores das sobreposições de centricidades. Na conclusão é ressaltada a narratividade do discurso pós-tonal de Debussy – expressa na variedade das diferentes abordagens do *ostinato*, utilizando-o como material familiar e ponto de intersecção entre diferentes conjuntos e centricidades.

Palavras-chave: Claude Debussy. *Prelúdios*, para piano. Música pós-tonal. Eixos de simetria.

Title: *Des pas sur la neige*: Technique-Compositional Aspects of the Prelude by Caude Debussy

Abstract: This work analyzes compositional techniques used on *Prelude Nº 6/I*, *Des pas sur la neige*, by Claude Debussy. It discusses an establishment of the form based on variation processes arising from interrelationship between compound and stratified textures, taking the characteristic ostinato of the piece as a reference point. In this context, axis of symmetry that regulates overlapping and centricity are identified. At the conclusion is emphasized the narrative of the post-tonal speech by Debussy – expressed at the variety of different approaches of the ostinato, used as a familiar material and point of intersection between different sets and centricities.

Keywords: Claude Debussy. Preludes, for piano. Post-Tonal Music. Axis of Symmetry.

MOLINA, Sérgio. *Des pas sur la neige*: aspectos técnico-composicionais do prelúdio de Claude Debussy. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 1, p. 73-96, jun. 2011.

Passado mais de um século da exploração das alturas num ambiente harmônico que costumamos classificar, de maneira geral, como *pós-tonal*, podemos identificar na obra de Claude Debussy (1862-1918) e Gustav Mahler (1860-1911) referências estilísticas e processos composicionais a partir dos quais tais aspectos compositivos se desenvolveram e se enredaram.

Embora constatemos que da vertente mahleriana decorre a tão discutida, mas nem tanto executada, obra de Arnold Schoenberg (1874-1951), foram justamente alguns aspectos técnico-composicionais de Debussy que irradiaram nas obras de um maior número de compositores que hoje se encontram mais incorporados nas séries de concerto, como é o caso de Igor Stravinsky (1882-1971) e Béla Bartók (1881-1945), e no Brasil, Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Se o artesanato de Schoenberg seguiria passo a passo radicalizando o universo cromático e desatando-o gradativamente dos processos ainda eminentemente tonais de Mahler, paralelamente, as técnicas de sobreposição de camadas de diferentes conjuntos e centricidades[1] utilizadas por Bartók e Stravinsky já eram parte fundamental da escritura de diversas peças de Debussy, como é o caso de *Des pas sur la neige*.

Aprofundando a análise do primeiro caderno de prelúdios – composto entre 1909 e 1910 – encontramos Debussy em pleno domínio de processos de composição pós-tonal, mesmo em se tratando de um vocabulário musical até então ainda pouco explorado. Tal constatação pode ser justificada pelo fato de que diferentes operações como seleções de alturas, combinações rítmicas, pesquisa textural e tímbrica, e estabelecimento da forma aparecerem interdependentemente articuladas, questionando, à sua maneira, os modelos composicionais estabelecidos nos séculos anteriores.

Dos prelúdios anteriormente compostos por Bach ou Chopin, Debussy parece preservar certa singeleza no caráter e a utilização de uma figuração que se reitera. Se em *Voiles*, o *Prelúdio n. 2/I*, o contraste se dá na justaposição e na alternância entre a coleção de tons-inteiros e a pentatônica (teclas pretas), neste *Prelúdio n. 6/I* (*Des pas sur la neige*) são também enfatizados processos de sobreposição. Uma diferença estilística entre os prelúdios de Debussy e seus desdobramentos nas obras maduras de Bartók (mais notadamente no período após *Quarteto n. 4*, de 1928) é que Debussy, ao utilizar diferentes conjuntos em sobreposição, opta por trabalhar sobre invariâncias de classes de alturas, ao passo que Béla Bartók explora justamente o convívio das classes de alturas não comuns. Tais procedimentos seriam denominados "cromatismo-modal" pelo compositor húngaro, ou

[1] "(...) Uma vasta gama de obras pós-tonais foca uma altura, classes de alturas ou classes de conjuntos de alturas específicas, com a finalidade de dar forma e organizar a música." (Straus, 2005: 131).

seja, um cromatismo resultante da sobreposição de diferentes modos, com densa presença de classes de altura complementares.

Des pas sur la neige pode ser, *a priori*, observado pelo ponto de vista das alturas que vão se tornando familiares no decorrer da peça, pelo viés que se relaciona diretamente com a memória: a figuração de seu *ostinato*. Presente desde o primeiro momento e em quase todas as passagens do *Prelúdio n. 6/I*, esse *ostinato* (Fig. 1) – formado por duas células sucessivas – exerce a função de elemento unificador da peça. No interior de cada seção o *ostinato* é abordado sob ângulos diferentes, ocupando posições diversas na textura em camadas.

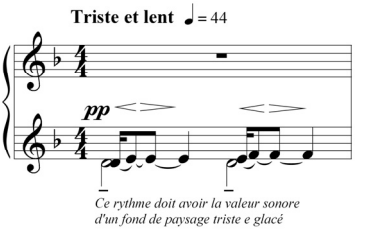

Fig. 1: *Ostinato* (comp. 1).

A respeito de processos de variação que se baseiam na recorrência de um mesmo elemento em contextos distintos, Webern observou: "um cinzeiro, de qualquer ângulo que se possa vê-lo, é sempre o mesmo; no entanto é cada vez diferente" (Webern 1984: 143).

Apesar de o contexto específico de Debussy ser diferente do exemplo para o qual a citação de Webern foi formulada, temos em ambos os casos a ideia de que um olhar a partir de diferentes ângulos pode renovar a utilização de um mesmo material, garantindo a unidade, ao mesmo tempo em que proporciona diversidade nas abordagens.

Forma

A exploração de Debussy se dá na íntima relação entre a textura em camadas e as possibilidades de estabelecimento de centros referenciais de polarização. Quando posicionado na camada inferior, central ou superior, o *ostinato* apresenta diferentes significações, uma vez que é tomado como elemento comum de diferentes centricidades. Essas centricidades, como veremos, podem ser geradas por diferentes conjuntos (*pitch class sets*) que, por sua vez, podem se apresentar recortados em determinados subconjuntos. A

textura em camadas (simultaneidades) e a textura estratificada[2] (sucessividades) são determinantes para o estabelecimento da forma.

A tabela 1, apresentada a seguir, mostra as seções da peça e suas respectivas partes com a descrição de suas principais características, que serão detalhadas mais à frente.

Seções	Partes	Comp.	Características
1	*a*	1-4	Exposição do *ostinato* com pedal Ré.
	b	5-7	Movimento contrário entre as linhas de baixo descendente (partindo da nota Sol) e a melodia.
	c	8-11	Movimento direcionado para Do# na região grave.
	d	12-13	Melodia em torno da nota Mib, na região grave.
	Codeta	14-15	Coleção de tons inteiros, com função de "dominante" (presença do *Sistema axial* de Bartók).
2	*a*	16-19	*Ostinato* (pedal Ré) como camada intermediária.
	b + *c* + *d*	20-25	Movimento contrário entre o baixo e a melodia + centralização em Reb (Do#) + melodia a partir de Mib.
3	*a* + *b*	26-28	*Ostinato* (Ré pedal) como camada superior + baixo descendente partindo de Sol.
	d + *c*	28-31	Melodia a partir de Mib + sucessão de tríades centralizando Réb.
Coda		32-36	*Ostinato* e motivo de *terças descendentes*.

Tab. 1: Forma de *Des pas sur la neige*.

Na Tabela 1 observamos o fato de cada seção que se sucede conter um número menor de compassos que a anterior: 15 na primeira, 10 na segunda, 6 na terceira e 5 na Coda. A relação entre a organização das alturas e a edificação da forma será objeto de análise mais adiante.

Analisando internamente a **Seção 1**, poderemos aferir os elementos estruturais de suas quatro partes (*a*, *b*, *c*, *d*, na Tab. 1) para tentarmos identificar sua presença nas demais seções.

[2] Kostka utiliza o termo "textura estratificada" para se referir a contrastes relevantes produzidos pela utilização de timbres ou texturas de características díspares, influindo notadamente na contiguidade de determinadas passagens (Kostka, 2006: 239).

A **Parte *a* da Seção I** (comp. 1-4) se inicia com a apresentação do *ostinato* exercendo função de base (Fig. 2).

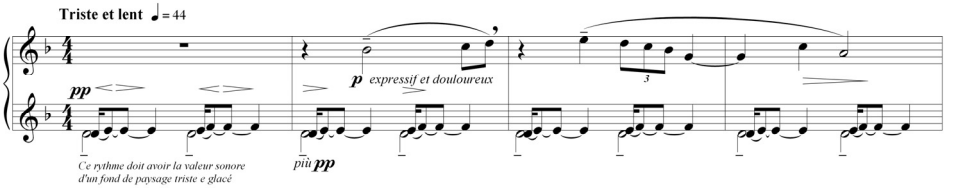

Fig. 2: Na Parte *a* da Seção 1, o *ostinato* exerce a função de base (comp. 1-4).

O *ostinato* é constituído pelas alturas[3] Ré3-Mi3-Fá3, (013), que estabelecem Ré como centro. A camada superior se inicia no comp. 2 com um movimento escalar em tons inteiros – Sib-Do-Ré-Mi-Ré-Do-Sib, (0246) – com centro inicialmente (comp. 2) em Sib[4]. A defasagem dos ataques – tempos 1 e 3 na camada inferior e tempos 2 e 4 na superior – reforça a horizontalidade da escuta e a consequente independência dos centros sobrepostos e seus respectivos conjuntos selecionados. A linha melódica da camada superior revela-se, no comp. 4, como um subconjunto da coleção diatônica (013568T), com centro em Lá, o modo Frígio (Fig. 3).

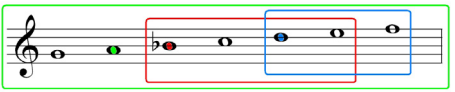

Fig. 3: Intersecção dos conjuntos na Parte *a* da Seção 1: no retângulo com cor azul, *ostinato*; em vermelho, o subconjunto com tons inteiros, (0246); em verde, coleção diatônica. As classes de alturas coloridas sugerem os centros sobre os quais cada subconjunto é apresentado (comp. 1-4).

[3] Utilizamos "alturas" e não "classes de alturas" neste caso porque, à exceção da Coda da peça, o *ostinato* aparece sempre exatamente com as mesmas frequências.

[4] Referindo-se à centricidade, Straus observa: "De maneira geral, as notas que são utilizadas com maior frequência, longamente sustentadas, localizadas em um registro extremo, tocadas em intensidade mais forte, bem como enfatizadas rítmica ou metricamente tendem a obter prioridade sobre as outras notas, que não possuem esses atributos" (Strauss, 2005: 131).

Esses procedimentos na organização das alturas em obras pós-tonais (Fig. 3) passariam a ser mais comuns no decorrer da primeira metade do século XX, como aponta Joseph Straus:

> Os compositores frequentemente usam coleções diatônicas, octatônicas, ou outras coleções (ou combinações dessas) para criar áreas harmônicas estáveis. (...) Não haverá geralmente um único centro de notas óbvio. Geralmente, haverá um choque, ou polaridade, de centros competitivos. Você irá precisar ser flexível ao avaliar os diferentes modos com que notas, classes de notas, e conjuntos de classes de notas são enfatizadas e os modos pelos quais tais ênfases modelam a música (Straus, 2005: 122)[5].

Na **Parte *b* da Seção I** (comp. 5-7), o *ostinato* (Fig. 4, na cor azul) exerce função de intermediação entre o baixo descendente e a melodia ascendente. Nesse segmento, o Ré do *ostinato* será também o eixo equidistante das polarizações em Lá (5ª J acima, na camada superior) e uma nova região harmônica a ser explorada na camada inferior – Sol – que caminhará harmonizada em tríades por graus conjuntos para o centro Ré.

A sonoridade geral é diatônica, com preponderância do modo Ré Dórico, embora a camada superior, que na Parte *a* da Seção I havia caminhado para a centricidade Lá (Frígio), agora pode ser ouvida como Lá eólio, com o aparecimento do Si natural e a manutenção da defasagem dos ataques (Fig. 4, na cor verde). O filtro de frequências (e camadas) intermediárias e graves no comp. 7 revela o subconjunto da escala pentatônica (02479) na camada superior (Fig. 4, na cor lilás), como se Debussy provocasse o acirramento do contraste com a sonoridade de tons inteiros que se apresentará mais à frente[6].

[5] Tradução de Ricardo Mazzini Bordini.

[6] O procedimento de justapor passagens formadas com base nas coleções pentatônica e com tons inteiros já havia sido utilizado por Debussy, por exemplo, no *Prelúdio n. 2/I*.

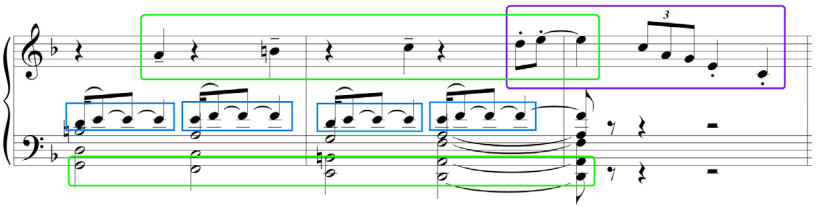

Fig. 4: Na Parte *b* da Seção 1, o *ostinato* exerce função de intermediação entre as polarizações do baixo e da melodia (comp. 5-7).

A ***Parte c* da Seção 1** apresenta o *ostinato* agora posicionado na camada superior (Fig. 5). Na camada intermediária há uma figuração em mínimas (na Fig. 5, cor laranja) com a classe de intervalos 2 (Do-Sib-Do#-Si), enquanto na camada inferior, ao final de cada compasso, há uma figuração em semínimas que caminham cromaticamente e saltam em direção a Do# (Réb) (na Fig. 5, cor azul escuro):

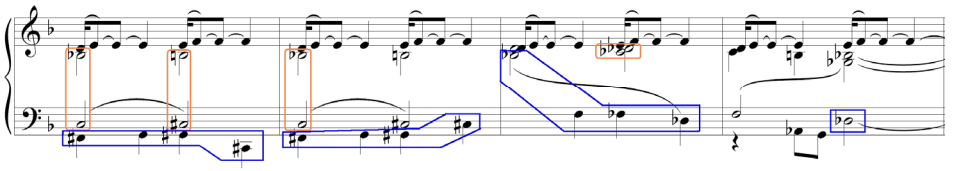

Fig. 5: Na Parte *c* da Seção 1, o *ostinato* posiciona-se na camada superior (comp. 8-11).

Na Fig. 6, destacamos o contorno melódico da linha do baixo (apresentada na partitura que consta na Fig. 5) e observamos, em vermelho, a classe de altura Sol# (Láb) como nota final das três sequências cromáticas que precedem o salto para Do# (Réb) (na cor azul).

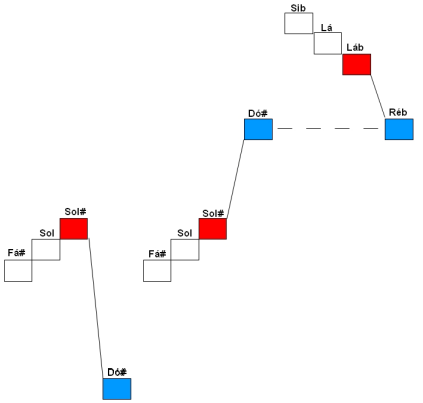

Fig. 6: Eixos de simetria para Sol# e Do# na camada inferior (comp. 8-10).

Podemos perceber que Debussy utiliza a sequência cromática (Fa#-Sol-Sol#) tanto em sua forma original como em sua inversão (Sib-Lá-Láb, na Fig. 7).

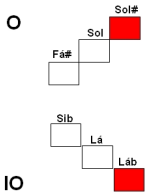

Fig. 7: Segmentos cromáticos na camada inferior tendo Sol# como eixo: original (comp. 8-9) e inversão (comp. 10).

A Parte *c* da Seção I se caracteriza, ainda, por uma utilização – agora em primeiro plano e nas três camadas – das seis classes de altura da escala de tons inteiros (02468T). O contraste com as partes anteriores é acentuado pela utilização de Fa# e Sol# no baixo, justamente as classes de altura que foram omitidas na linha melódica inicial (Parte *a* da Seção I), também organizada com base na coleção de tons inteiros (TI). Há uma alternância entre as classes de altura de uma seleção de tons inteiros – TI-1 está concentrada nos dois primeiros tempos de cada compasso e TI-2 (incompleta), nos dois últimos tempos (Fig. 8). O Sol no segundo tempo do comp. 8 (Fig. 8) pode ser entendido como uma passagem cromática entre Fá# e Sol#.

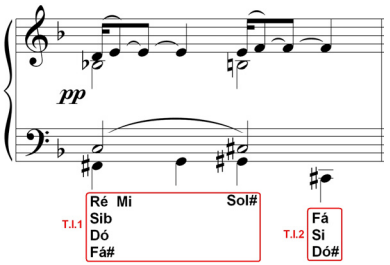

Fig. 8: Uso da coleção com tons inteiros (comp. 8).

A **Parte *d* da Seção I** (comp. 12-13) herda a sustentação de notas Solb-Sib-Fá do comp. 11 (Fig. 5) e completa as sete classes de alturas da escala diatônica (agora, um Mib Dórico), apresentando uma linha melódica na camada inferior com um intervalo de terça descendente a partir de Mib (Fig. 9). Na última colcheia do comp.12 ouve-se uma tonicização ao acorde de Mib menor com nona:

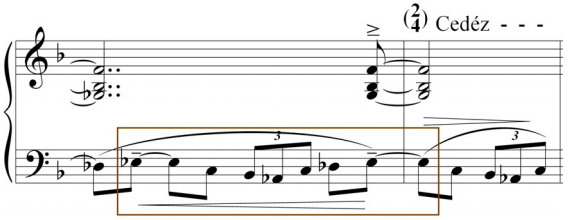

Fig. 9: A Parte *d* da Seção I apresenta uma linha melódica que se inicia com uma terça descendente a partir de Mib, definindo-o como centro (comp. 12-13).

Ainda neste segmento (comp. 12-13), um processo de liquidação[7] do *ostinato* (Fig. 9) contribui para a interrupção do processo contínuo de variação deste material e funciona como transição para a Codeta (Fig. 10), em cuja camada inferior o ritmo do *ostinato* é recuperado:

[7] Liquidação é um "processo que consiste em eliminar gradualmente os elementos característicos, até que permaneçam apenas aqueles não-característicos que, por sua vez, não exigem continuação" (SCHOENBERG, 1991: 59).

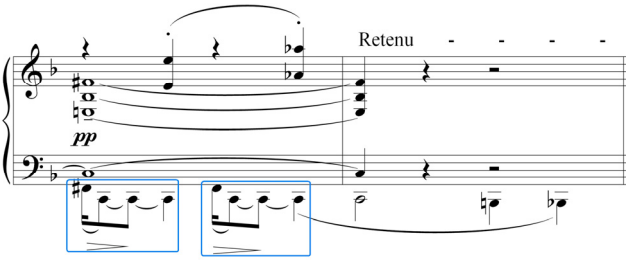

Fig. 10: Na camada inferior da Codeta, o ritmo do *ostinato* reaparece (comp. 14-15).

Nesta **Codeta da Seção I** Debussy parece prenunciar o que seria conhecido, após as publicações de Ernö Lendvai (1971), como *Sistema axial* de Béla Bartók. Na obra de Bartók é comum identificarmos a organização das doze classes de altura em eixos de centricidades vinculadas a cada uma das três funções da música tonal (Tônica, Subdominante e Dominante).

Considerando que o centro inicial deste Prelúdio é Ré (na Fig. 11 em azul), Debussy caminha, desde a Parte *d* da Seção I e também na Codeta, para utilizar centricidades relacionadas ao eixo de Dominantes (Fig. 11, na cor vermelha); primeiro a melodia na camada inferior é centralizada em Mib (comp. 12-13) e, em seguida, os baixos alternam Fá# e Do (comp. 14-15).



Fig. 11: *Sistema axial* com as centricidades do eixo de Dominantes utilizadas na Parte *d* e na Codeta.

O dado particular na priorização destas centricidades ao longo da peça é o fato de que tais centros não estão isolados no discurso, mas subordinados a supostas regiões e diretamente vinculados a uma das três funções. Esse expediente compositivo é importante ferramenta para a edificação de um discurso mais longo em peças pós-tonais, pois permite

um projeto de "modulações" e uma narratividade do percurso harmônico.

A **Seção 2** pode ser dividida em apenas duas partes (ver Tab. 1). Na **Parte *a* da Seção 2** (comp. 16-19), o *ostinato* aparece isolado, como no comp. 1, mas agora apenas no primeiro tempo (Fig. 12). Dessa vez atuará como camada intermediária. O primeiro evento paralelo a ocorrer é uma linha melódica, na camada inferior, centralizada 5ªJ abaixo de Ré (em Sol) e mais uma vez apresentando o conjunto (013) Sol-Láb-Sib. Na camada superior (comp. 17-19) volta a surgir uma sequência em tons-inteiros (Mi-Ré-Do-Láb).

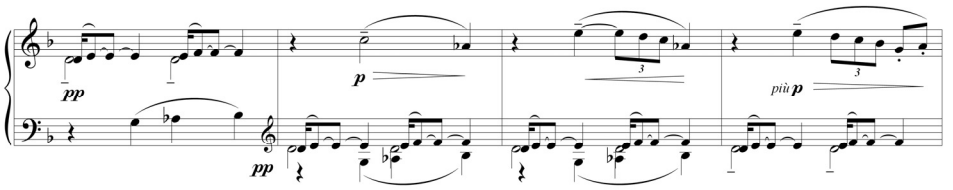

Fig. 12: Parte *a* da Seção 2 (comp. 16-19).

A coleção de alturas que contempla as três camadas não é mais a diatônica, mas a coleção (013468T)[8] que, tendo Sol como referência, poderia ser entendida como um modo Frígio com 6ªM (Fig. 13).

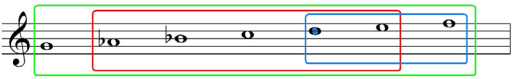

Fig. 13: Na Parte *a* da Seção 2, intersecção dos conjuntos: no retângulo com cor azul, *ostinato*;
em vermelho, o subconjunto com tons inteiros, (02468);
em verde, Frigio com 6ªM (013468T) (comp. 16-19).

Ainda ao final deste segmento (Fig. 12, comp. 19), assim como havia acontecido no comp. 4 da Seção 1 (Fig. 2), a coleção de tons inteiros se modifica para o modo Lá Frígio, com o aparecimento da nota Sol e no encaminhamento de Lá bemol para Lá natural.

[8] Este conjunto também é muito característico da obra de Béla Bartók, que o utiliza em diversos contextos, com uma grande incidência para sua organização como "modo maior com quarta aumentada e sétima menor". Uma de suas formas (rotações) é a escala menor-melódica.

A **Parte *b* da Seção 2** (comp. 20-25) abarca características apresentadas antes separadamente nas Partes *b*, *c* e *d* da Seção 1. Inicia-se (Fig. 14) de maneira semelhante à Parte *b* da Seção 1, mas ao invés da camada inferior se direcionar de Sol para Ré, alcança o Réb (Do#), a mesma classe de alturas que havia sido priorizada como nota alvo após os movimentos cromáticos na Parte *c* da Seção 1 (Fig. 5, comp. 8-11). Na camada superior, a linha melódica interrompe seu movimento em grau conjuntos com a repetição, por enarmonia, do Si (Dób). A interrupção do movimento melódico prenuncia também um momento de estaticidade na movimentação harmônica (acorde sobre Réb, nos comp. 21-23, nas Fig. 14 e 16).

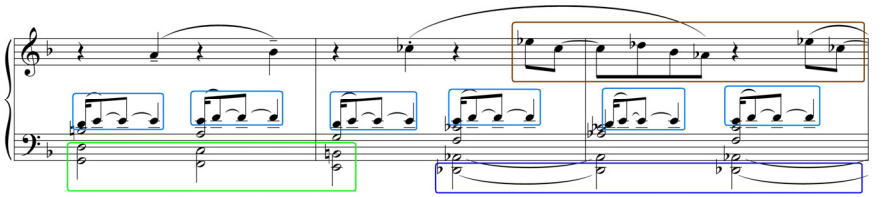

Fig. 14: Na Parte *b* da Seção 2, fusão e sobreposição de elementos das Partes *b, c* e *d* da Seção 1. Na cor azul, *ostinato*; em marrom, linha com *terças descendentes* a partir de Mib; em verde, escala diatônica; em azul escuro, Réb, na região grave (comp. 20-22).

A sensação de estaticidade é reforçada pelo fato de apenas a 2ª célula do *ostinato* (Mi-Fá) se repetir seguidamente nos comp. 22-24 (Fig. 14 e 16). A camada superior recupera a melodia sobre Mib, que havia aparecido na camada inferior (na Parte *d* da Seção 1, comp. 12-13, Fig. 9). Debussy passa, portanto, a fundir e sobrepor elementos característicos das partes apresentadas separadamente na Seção 1, o que resulta em uma espécie de compressão da forma nesta Seção 2[9].

Gradativamente, por reiteração, cresce em importância o motivo de terça descendente em colcheias (Fig. 15). Este motivo já havia aparecido tanto no comp. 3 (notas Sib-Sol) quanto no comp. 4 como finalização da linha melódica da camada superior (notas Do-Lá, na Fig. 2).

Como havia acontecido ao final da Parte *b* da Seção 1 (comp. 7, na Fig. 4) há, no comp. 25, o filtro de camadas e frequências intermediárias e graves (Fig. 15). Desde o comp.

[9] Como vimos a Seção 1 possui 15 compassos enquanto a Seção 2 conta com 10. Excluindo-se os dois compassos relativos à Codeta da Seção 1 (não há Codeta na Seção 2), ainda sim teríamos 13 compassos na Seção 1 e 10 na Seção 2.

23, a camada inferior abandona a estaticidade do Réb passando a se movimentar cromaticamente no sentido ascendente em direção à classe de alturas Sol, que estará presente no primeiro tempo do primeiro compasso da Seção 3 (comp. 26, na Fig. 17). É como se o filtro de frequências do comp. 25 nos impedisse de ouvir as notas (entre parênteses na Fig. 15) que completariam a movimentação cromática.

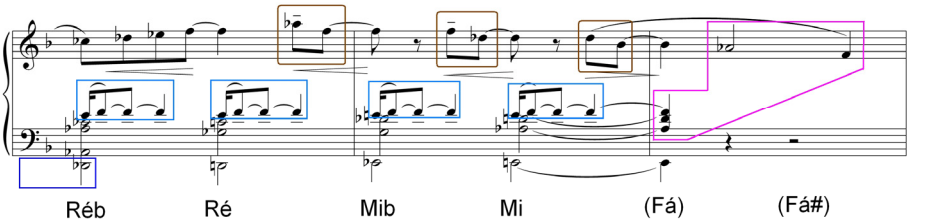

Fig. 15: Final da Parte *b*, Seção 2: simultaneidade de operações compositivas. Na cor azul, *ostinato*; em marrom, motivo de *terças descendentes*; em azul escuro, centro Ré bemol; em rosa, *Sistema axial* (comp. 23-25).

Outros dois procedimentos que contribuem para o estabelecimento da centricidade Sol, no comp. 26, merecem ser destacados. A polarização por omissão gerada pela ausência da nota Sol no conjunto diatônico da camada superior (única classe de alturas omitida na escala), e o uso do supracitado *Sistema axial*, em que classes de altura pertencentes ao eixo de Dominantes (em rosa nas Fig. 15 e 16), definem a nota Sol como centro a ser polarizado no comp. 26. Debussy utiliza o *Sistema axial* exatamente na mesma posição da narrativa em que havia usado anteriormente, ou seja, como evento harmônico que antecede o início de uma nova seção.

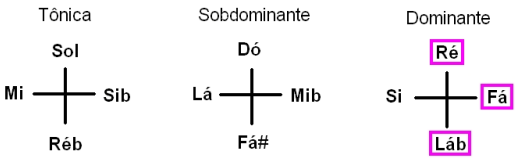

Fig. 16: *Sistema axial* no final da Seção 2 (comp. 28).

Assim como a Seção 2, a **Seção 3** também pode ser dividida em apenas duas partes (ver Tab. 1), sendo que desta vez há um acirramento ainda maior, na fusão e

sobreposição dos elementos apresentados na Seção 1. Na Seção 1 o *ostinato* é apresentado como único evento no comp. 1 e na Seção 2, dialoga com uma linha melódica a partir de Sol (comp. 16, tempo 2). Já nesta Seção 3 (Fig. 17), o *ostinato* é apresentado como camada superior sobre uma tríade de Sol menor (região comum à Parte *b* da Seção 1) que caminha – desta vez cromaticamente[10] – em direção ao centro Ré.

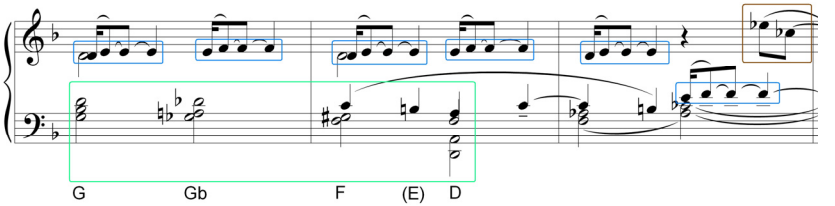

Fig. 17: Início da Seção 3: *ostinato* (na cor azul) como camada superior sobre tríade de Sol menor. Na cor verde, baixo em movimento descendente, de Sol a Ré (comp. 26-28).

A **Parte *b* da Seção 3** traz nova liquidação do *ostinato*, como havia ocorrido ao final da Seção 1, anunciando a Coda. A melodia a partir de Mib (característica da Parte *d* da Seção 1), com seu motivo de terça descendente, se afirma e, pela primeira vez, precede a polarização em Réb (característica da Parte *c* da Seção 1). Se na Seção 1 era ainda incerto eleger o Do# como centro de referência do segmento organizado com base na coleção com tons inteiros (comp. 8 a 11) e na Seção 2 o Réb do segmento harmonicamente estático convive com a melodia a partir de Mib na densa textura em três camadas, aqui, tanto a camada inferior (movimentação diatônica de tríades), quanto a superior incidirão para as classes de alturas do acorde cêntrico de Réb maior, no comp. 31 (Fig. 18). A sonoridade resultante é de Reb Mixolídio, a coleção diatônica (013568T).

[10] Tomando-se Sol como eixo, o movimento cromático ascendente que havia se iniciado na camada inferior no comp. 23, desde Réb (e omitido no comp. 25 pelo corte das frequências graves), se rearticula no comp. 26 em movimento descendente.

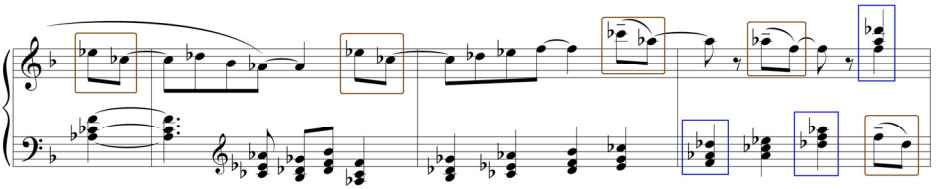

Fig. 18: Na Parte *b* da Seção 3, sobreposição e fusão de elementos. Na cor marrom, *terças descendentes*; em azul escuro, tonicização em tríades de Réb (comp. 29-31).

Assim como havia ocorrido no início da peça, na **Coda** (comp. 32-36), Debussy apresenta uma textura em apenas duas camadas (Fig. 19), agora com os dois elementos protagonistas da composição: o *ostinato* e o motivo de terça descendente na camada inferior. O *ostinato*, recuperado da liquidação aparece pela primeira vez na oitava acima nos tempos 1 e 3 em diálogo com as *terças descendentes* nos tempos 2 e 4.

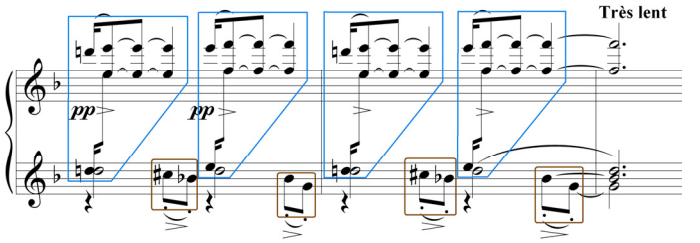

Fig. 19: Coda com *ostinato* e *terças descendentes* em diálogo. Nas figuras com a cor azul, *ostinato*; em marrom, motivo de terças descendentes (comp. 32-34).

Nota-se que o acorde final, no inicio do comp. 34, pode ser entendido como uma sobreposição da sustentação de duas terças menores (característica comum aos dois elementos protagonistas) identificadas em Sib-Sol (do motivo de terça descendente) e Ré-Fá (do *ostinato*).

O *Prelúdio n°6/I* termina com um movimento descendente alternado entre Ré e Sol, para finalizar em um acorde (Ré-Lá na região grave e Fá-Ré-Fá na aguda) na tessitura mais extrema e na menor intensidade (*ppp*) de toda a peça (Fig. 20).

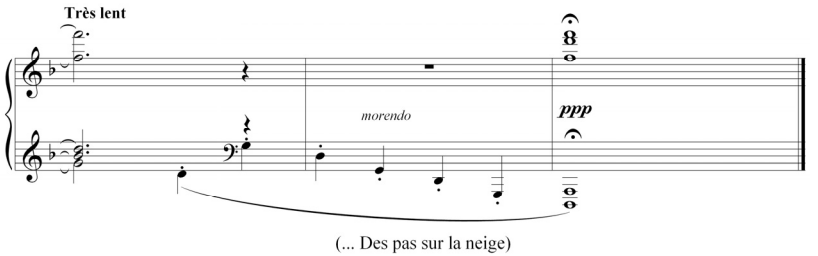

Fig. 20: Coda (comp. 34-36).

Considerando as três Seções apresentadas, com suas partes internas e materiais revisitados e rearticulados a cada repetição, podemos verificar relações de interdependência entre esses processos e a modelagem compositiva da forma.

Na Seção 1, Debussy cuida para que cada ideia que propõe – cada novo material selecionado – apresente-se didaticamente isolado, configurando as Partes *a b c d* e a Coda. Nas Seções 2 e 3, o compositor leva em conta a memória da Seção 1 e o consequente não ineditismo dos materiais para explorar, justamente, outros pontos de vista (de escuta) para os mesmos objetos propostos, intercambiando processos de fusão e sobreposição dos principais materiais e ideias de referência. Nesse sentido, podemos pensar que a forma deste *Prelúdio n. 6/I*, envolve processos de *variações* (como em um Tema com Variações).

No capítulo "Tema com Variações" de seu *Fundamentos da Composição Musical* Schoenberg argumenta sobre o processo:

> O curso dos eventos não deve ser alterado, mesmo que o caráter o seja: o número e a ordem dos segmentos mantêm-se idênticos. Às vezes, a fórmula de compasso é mudada, o andamento alterado (...). Mas, em geral, são preservadas as proporções, as relações estruturais das partes e os principais elementos (Schoenberg 1996: 203).

Apesar de se tratar de observação referente à música tonal – sendo que o contexto da peça de Debussy é pós-tonal –, vemos que no *Prelúdio n 6/I*, mesmo havendo um tratamento mais livre dos eventos, existe um rigoroso respeito ao que Schoenberg citou como "principais elementos". E é nesse sentido que a alusão ao modelo de "Tema com Variações" nos parece adequado. Aqui as variações acontecem com uma espécie de compressão gradativa da forma a cada nova Seção, pois nesse contexto, a preservação da

essência dos eventos é hierarquicamente mais importante (os "principais elementos") do que sua manifestação em um número fixo de compassos. Entendemos que a suposta irregularidade na extensão dos segmentos seja decorrente da ausência de uma harmonia tonal como estrutura subjacente, com sua quadratura padrão regular de fraseado a ser respeitada.

Abordando a forma na música do século XX, Kostka (2006: 149-150) diferencia "Variações Seccionadas" (Sectional Variations) – aquelas com apresentação de tema e seções de variação –, das Variações Contínuas (Continuous Variations), como a *passacaglia* e a *chaconne*. Repensando e atualizando esses modelos, poderíamos entender o *ostinato* como exercendo uma função similar àquela que a linha de baixo exerce em uma *passacaglia*, preservando um elemento de fácil memorização ao mesmo tempo em que outros parâmetros são alterados a cada repetição.

Mesmo em composições tonais do século XX, diversos compositores passaram a tratar as formas antigas com maior liberdade. É o caso, por exemplo, da *Passacaglia* de Shostakovich, de seu primeiro concerto para violino, de 1948. Nessa obra, o baixo estabelece um extenso e inusitado ciclo de dezessete compassos e ao longo do movimento, em algumas das variações, essa estrutura é repetida nas camadas intermediárias da tessitura, na trompa e até no violino solo.

O *Prelúdio nº6/I* aglutinaria em sua forma, portanto, tanto características de "Variações Seccionadas" (uma seção de apresentação das ideias, duas seções de variação e uma Coda), quanto de "Variações Contínuas" (a presença constante das duas células do *ostinato*).

Centricidades em simetria

Podemos encontrar no *Prelúdio nº6/I* relações entre o estabelecimento de determinados centros e suas relações de simetria. Sobre essa relação, na música pós-tonal, Joseph Straus afirma que a centricidade na música pós-tonal pode estar baseada na simetria inversional, uma vez que um conjunto inversamente simétrico possui um **eixo de simetria** (ponto médio ao redor do qual todas as notas são estabelecidas) e este pode contribuir para a determinação de um centro. Em obras cêntricas, as notas podem irradiar para além de um som central, em um movimento de expansão ou podem convergir em direção à nota axial, em um movimento de contração, podendo gerar forte cadência (Straus 2005: 131-39).

Vimos que no decorrer da peça, seja por reiteração, por sustentação mais longa ou pelo seu posicionamento nos extremos da tessitura, algumas classes de altura estabeleceram centros. O critério de escolha de tais classes de altura para centricidades pode se esclarecer se tomarmos Ré, como eixo de simetria (Fig. 21).

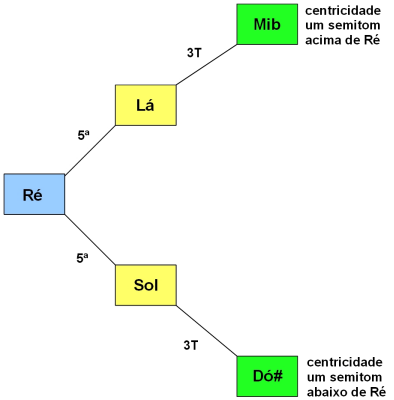

Fig. 21: Centricidades em simetria tendo Ré como eixo.

Observamos que Debussy trabalha, inicialmente, na Parte *a* da Seção 1 (comp. 1-4), com o *ostinato* em Ré e a linha melódica na camada superior que estabelece Lá (5ªJ acima) como centro final no modo Frígio. Na Parte *a* da Seção 2 (comp. 16-19) o modo Frígio com 6ªM é organizado a partir de Sol (5ªJ abaixo) na camada inferior. O Do# (classe de altura um semitom abaixo de Ré), sempre na camada inferior e normalmente na região grave da tessitura, é sugerido na Parte *c* da Seção 1 (comp. 8-11) e afirma-se gradativamente na Parte *b* (harmonia estática) da Seção 2 (comp. 20-22), para se consolidar como centricidade no trecho final da Seção 3 (comp. 29-31). Será na camada superior da textura – por meio do motivo de terça descendente – que o Mib estabelecerá seu campo de atuação nos compassos 21, 22, 28 e 29 (Fig. 14 e Fig. 18), embora tenha sido apresentado como referência de um segmento melódico pela primeira vez na camada inferior no comp. 12 da Seção 1.

O fato de Lá e Sol posicionarem-se em relação de 5ªJ com o Ré central faz com que suas centricidades, mesmo que autônomas, estabeleçam relações de maior consonância com o eixo referencial. Isso já não acontece com o Mib e o Do# que, por se situarem em relação de semitom com o Ré, rivalizam em contraste. Nesse contexto, o Do# pode ser

entendido como a principal classe de altura antagonista ao Ré no decorrer da peça, pois afirma-se como baixo de determinados acordes na região grave da tessitura, ao contrário do Mib, que aparece mais como fragmento melódico e nas regiões de frequências mais altas[11].

O *ostinato* como ponto de intersecção de diferentes conjuntos

Explorando ainda mais o papel do *ostinato* na construção da peça, notamos que, além de ser utilizado como elemento unificador, é tratado por Debussy como ponto de intersecção de diferentes conjuntos. O autor utiliza, na maioria das vezes, a primeira célula do *ostinato* (Ré-Mi) como subconjunto de classes de alturas que podem ser abarcadas por diferentes superconjuntos[12].

A tabela a seguir (Tab. 2) mostra a presença do *ostinato* (Ré-Mi-Fá) em alguns superconjuntos da peça[13]. Entre parênteses está a forma primária de cada conjunto; entre colchetes, a forma normal, com Dó fixo (segundo STRAUS 2005: 45-46 e 57-58). À direita, as denominações pelas quais os conjuntos são também conhecidos e as centricidades por eles estabelecidas na peça.

(013) [2,4,5]							Ré		Mi	Fá			*Ostinato* (Ré)
(02468T) [0,2,4,6,8,10]	Láb		Sib		Dó		Ré		Mi		Solb		Tons-inteiros (Sib) (Fá#)
(026) [1,5,11]				Si		Réb				Fá			Tons-inteiros (conj. comp.) (Réb)
(02479) [0,2,4,7,9]		Lá			Dó		Ré		Mi			Sol	Pentatônica (Lá)
(013568T) [0,2,3,5,7,9,10]		Lá	Sib		Dó		Ré		Mi	Fá		Sol	Escala Diatônica (Lá Frígio)
(013568T) [0,2,3,5,7,9,11]		Lá		Si	Dó		Ré		Mi	Fá		Sol	Escala Diatônica (Lá Eólio) (Ré Dórico)
(013568T) [0,1,3,5,6,8,10]	Láb		Sib		Dó	Réb		Mib		Fá	Solb		Escala Diatônica (Mib Dórico)
(013568T) [0,1,3,5,6,8,10]	Láb		Sib	Dób		Réb		Mib		Fá	Solb		Escala Diatônica (Mib Eólio) (Réb Mixolídio)
(013468T) [0,2,4,5,7,8,10]	Láb		Sib		Dó		Ré		Mi	Fá		Sol	Frígio 6M (Sol)

Tab. 2: Presença do *ostinato* (em amarelo e laranja) em diferentes conjuntos em *Des pas sur la neige*.

[11] Outras duas classes de altura podem ser citadas como centricidades coadjuvantes e intermediadas pelo eixo de simetria: na parte superior da Fig. 21 poderíamos ainda ter Sib, (uma 5ªJ acima de Mib) que aparece como classe de altura sustentada no comp. 2 e Fá# (5ªJ abaixo de Do#), na metade inferior da figura, que aparece como a classe de altura destacada nos primeiros tempos dos comp. 8-9.
[12] Subconjunto e superconjunto são terminologia proposta por Straus (2005: 96-98).
[13] A maioria dos conjuntos aqui elencados está presente do início até o final da Parte *a* da Seção 2 (comp. 19). A exceção é Réb Mixolídio (013568T) (comp. 29-31).

Cada uma das nove coleções elencadas na Tab. 2 sugere uma audição específica focal para as alturas do *ostinato*. Mesmo quando há a repetição do conjunto, como acontece especialmente com a escala diatônica, ela é feita a partir de diferentes centricidades (Ré, Lá, Mib, Réb) e em diferentes organizações (Frígio, Dórico, Eólio, Mixolídio). Nota-se que Ré e Mi, as duas alturas da primeira célula do *ostinato* só não estão presentes na coleção complementar da coleção com tons inteiros e nos modos organizados a partir das centricidades Reb e Mib, situações em que a classe de altura Fá – da segunda célula do *ostinato* – é ouvida.

Sobre a presença das tríades em um contexto pós-tonal

Apesar de serem reconhecíveis em boa parte da obra de Debussy, os agrupamentos de notas em tríades (ou tétrades), por superposição de terças, em diversos casos não estão baseadas em uma estrutura tonal, e não seguem, consequentemente, as normas desse sistema, constituindo tonicizações.

Em *Des pas sur la neige* as tríades aparecem pela primeira vez entre comp. 5-7. O que está em jogo nesse segmento é o vetor ascendente na camada superior em movimento contrário (Fig. 22) à linha de baixo, descendente, na camada inferior, enquanto o *ostinato* permanece estático na camada intermediária. Neste caso, a sonoridade dos baixos em movimentação diatônica em grau conjunto (Sol-Fá-Mi-Ré) é ampliada acusticamente pela superposição da quinta justa e da décima (a terça oitava acima), como que reforçando os harmônicos de cada fundamental[14].

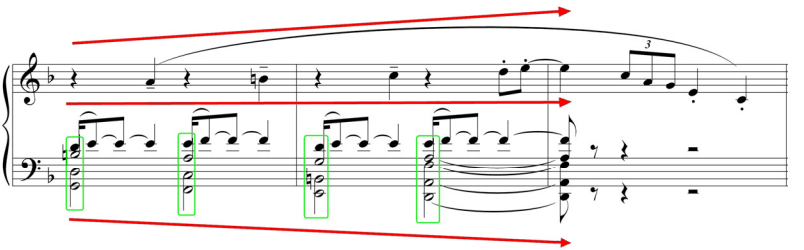

Fig. 22: Tríades sobre a linha de baixo em movimento contrário com relação à melodia (comp. 5-7).

[14] No posicionamento fundamental, 5ªJ e 10ªM coincidem com os 2°, 3° e 5° parciais da série harmônica. No caso das décimas menores (sobre fundamentais Mi e Ré), o compositor segue o padrão de abertura dos agrupamentos submetendo-os às classes de alturas da coleção diatônica escolhida.

Já o exemplo seguinte (Fig. 23) pode ser entendido no contexto do que Straus considera "sucessão triádica motívica" (Straus 2005, 158). Aqui as tríades possuem a mesma qualidade (terça menor e quinta justa em posição fechada) e erguem-se paralelamente sobre uma linha de fundamentais organizadas sobre um ciclo de semitons (Sol-Fá#-Fá) e de terças (Fá-Ré-Fá):

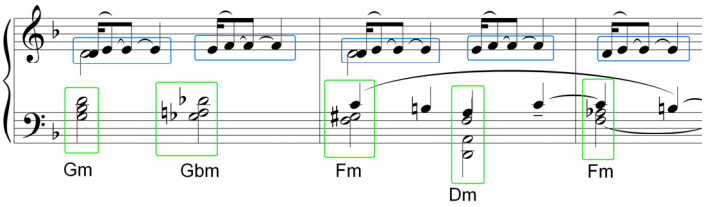

Fig. 23: Sucessão triádica motívica (comp. 26-28).

Outra modalidade de utilização das tríades é a passagem que identificamos como em Réb Mixolídio. Nesse segmento o modo se estabelece por meio de uma sucessão de tríades, todas pertencentes ao mesmo conjunto diatônico, justapostas na abertura que ficou conhecida como 1ª inversão (3ª no baixo) na música tonal (Fig. 24). O resultado é uma sequência pandiatônica[15], em que a presença das tríades em posição fundamental no final do segmento (comp. 31) é importante ferramenta para a consolidação da centricidade Réb.

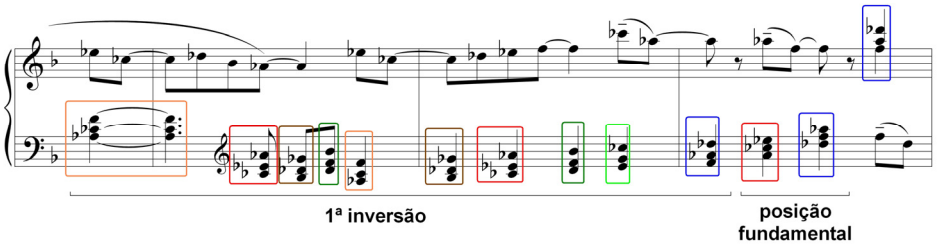

Fig. 24: Tríades em passagem pandiatônica (comp. 29-31).

[15] O termo *pandiatônico* é usado para descrever uma passagem que utiliza apenas as notas de alguma escala diatônica, mas não se apoia em uma progressão harmônica tradicional e no tratamento da dissonância (KOSTKA, 2006: 108).

A única tríade não utilizada por Debussy nesta passagem pandiatônica foi a de Mib, provavelmente para não solidificar a referência cêntrica inicial (comp. 28) da melodia a partir do motivo de terça descendente e permitir, de maneira mais fluente, que a centricidade Réb preponderasse[16].

Conclusão

Como ocorre nas grandes obras tonais, aqui também o embate sadio entre o plano compositivo e sua manifestação prática no artesanato da escritura resulta em um jogo de encaixes e compensações. As proposições firmes de modelos e ideias são precisamente transgredidas quando necessário, sempre a serviço de um equilíbrio na operação conjunta dos diversos parâmetros do fazer musical.

No *Prelúdio n. 6/I*, Debussy fia a narratividade de seu discurso pós-tonal na variedade das abordagens do *ostinato*, utilizando-o como material familiar e ponto de intersecção entre diferentes conjuntos e centricidades. Se na vertente Mahler-Schoenberg verificamos um caminho para a chamada emancipação da dissonância, Debussy, em contrapartida, opera suas transformações, muitas vezes a partir da sobreposição do que podemos denominar centricidades em consonância, como as quintas superpostas. Tal expediente compositivo pode ser naturalmente reduzido à escuta de uma só centricidade principal. Mas uma investigação mais aprofundada desvenda processos de criação musical que envolvem a sobreposição de duas ou mais classes de alturas cêntricas, de onde discursos paralelos se irradiam e convergem. E se a ideia de textura em camadas é neste caso facilmente justificada, a particularização das centricidades em cada uma dessas camadas acrescentará níveis cada vez mais sutis para uma interpretação, e consequentemente uma escuta, que se proponha também mais abrangente na potencialidade dos significados que da obra se espraiam.

Para o âmbito de *Des pas sur la neige*, em que os processos compositivos operam ciclicamente diversos parâmetros em contágio e equilíbrio, sugerimos a figura de uma espiral cônica como imagem para representá-los. Como vimos há uma espécie de compressão gradativa da forma a cada nova seção, que atravessa aproximadamente as mesmas etapas em um número de compassos (espaço temporal) menor. Musicalmente propomos um olhar que abarque ao mesmo tempo a ideia de variações seccionadas e variações contínuas.

[16] Na Fig. 24 foram utilizadas 6 cores diferentes, para 6 diferentes tríades, todas pertencentes ao conjunto (013568T).

No âmbito das centricidades em operação conjunta, apresentamos um gráfico com eixos de simetria que regulariam as ocorrências (Fig. 21). Mas, de maneira geral, na análise dos percursos cêntricos, podemos afirmar que o centro Ré perpassa toda a peça e, gradativamente, vai sendo rivalizado (ou tensionado) pelo Do# que, seção a seção, vai crescendo em importância.

No que compete aos materiais unificadores da obra, o *ostinato* (com suas duas células) é certamente o fio condutor de toda a trama, mas também gradativamente, o papel do motivo de terça descendente vai ganhando espaço, criando um modelo em perspectiva e enredando a trama compositiva.

Passados mais de cem anos da composição do *Prelúdio nº6/I* de Debussy, o desvelar das técnicas de composição por ele aplicadas, aponta, a cada nova pesquisa, para uma rica gama de procedimentos trilhados, cujos vestígios, passo a passo, compasso a compasso, ora são identificados, ora se desvanecem, como pegadas na neve.

Referências

KOSTKA, Stefan M. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 3 ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2006.

LENDVAI, Ernö. *Bela Bartók*: An Analysis of His Music. London: Kahn & Averill, 1971.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: EDUSP, 1991.

STRAUS, Joseph. *Introduction to Post Tonal Theory*. 3 ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2005.

Sergio Molina é professor da Faculdade Santa Marcelina (FASM/SP), onde coordena a Pós-Graduação (Canção popular: criação, produção musical e performance), e professor da Universidade do Estado do Pará (UEPA). Cursa Doutorado em Música (Processos Criativos) na ECA-USP, onde completou sua Graduação e Mestrado. Dentre as premiações destacamos o projeto *Sem pensar nem pensar* (músicas de Sérgio Molina para letras de Itamar Assumpção, na voz de Miriam Maria), prêmio CD (2009) e prêmio Circulação de Espetáculos (2011) pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. Teve obras com estreias internacionais pelo *Quaternaglia Guitar Quartet* no *International Guitar Festival at Round Top*, nos Estados Unidos (2005 e 2007), em Tóquio (2008) e no Texas (2009). É colaborador do *Guia de livros, filmes e discos* da *Folha de São Paulo* (desde 2008) e da *Semana da canção* de São Luiz do Paraitinga (desde 2007). É um dos coordenadores do projeto e da publicação *A música na escola* (2012). sergio.molina@fasm.edu.br