

VALDECI FAGANIOLI

CLAUDE DEBUSSY:
TIMBRE E ORQUESTRAÇÃO
COMO FUNDAMENTOS DE SUA COMPOSIÇÃO
MUSICAL



INSTITUTO DE ARTES DA UNESP

Acompanha
CD-ROM 032





**CLAUDE DEBUSSY:
TIMBRE E ORQUESTRAÇÃO
COMO FUNDAMENTOS DE SUA COMPOSIÇÃO
MUSICAL**

INSTITUTO DE ARTES DA UNESP



VALDECI FAGANIOLI

**CLAUDE DEBUSSY:
TIMBRE E ORQUESTRAÇÃO
COMO FUNDAMENTOS DE SUA COMPOSIÇÃO
MUSICAL**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes
da Universidade Estadual Paulista, Campus de
São Paulo, para a obtenção do título de Mestre
em Artes (Área de Concentração: Música).

Orientador: Prof. Dr. Carlos Kaminski

São Paulo
2002



Faganioli, Valdeci

Claude Debussy: Timbre e Orquestração como fundamentos de sua composição musical. Análise e elencagem dos procedimentos técnicos de orquestração *no Prélude à l'après-midi d'un faune* e *Trois Nocturnes*. Valdeci Faganioli. São Paulo, 2002.

131f. il. + CD-ROM

Tese – Mestrado – Instituto de Artes – Universidade Estadual Paulista.

1. Orquestração – timbre – instrumentação
2. Impressionismo – Claude Debussy.

CDD 785.0284

AGRADECIMENTOS

Aos meus Pais, pela minha vida.

Ao meu primeiro orientador Prof.
Dr. Roberto A. Saltini, pelas
idéias.

Ao meu atual orientador Prof Dr.
Carlos Kaminski, por acreditar
nesse trabalho.

A artista plástica Laura Nehr,
pelas dicas e colaboração.

Ao Instituto de Artes da Unesp,
por ter aceito meu projeto.

A Valéria S. Petroni, pela força
espiritual.

RESUMO

Nesse trabalho estuda-se o procedimento através dos quais o Compositor Claude Debussy utiliza os instrumentos musicais de uma orquestra sinfônica tradicional do século XIX nas suas mais diversas formas de combinações, ou seja, os procedimentos de instrumentação e orquestração, e assim apresenta a fundamentação de uma nova estética composicional.

No primeiro capítulo apresenta-se o resgate de uma visão sócio-histórica do século XIX, prosseguindo-se no segundo capítulo com um relato acerca dos antecedentes da técnica e da história da orquestração anterior a Claude Debussy.

A parte nuclear, o terceiro capítulo, desenvolve um estudo de casos com excertos extraídos das obras *Prélude à l'après-midi d'un faune* e *Trois Nocturnes* do autor citado.

Finalmente conclui-se o trabalho, demonstrando que o timbre e a orquestração são elementos fundamentais à composição de Claude Debussy, além de apresentar uma bibliografia específica.

Palavras Chave: Orquestração – Timbre – Instrumentação – Impressionismo - Claude Debussy

ABSTRACT

This dissertation studies the procedures through which the composer Claude Debussy employs the musical instruments of the XIX century symphonic orchestra in its more diverse forms of combination, i. e., the procedures of instrumentation and orchestration, and so presents the foundation for a new compositional aesthetics.

In the first chapter it presents a survey of the social and historical background of the XIX century, followed in the second chapter by a narrative concerning the beginnings of the history and techniques of orchestration before Claude Debussy.

The central part of the work, the third chapter, develops a study of particular cases illustrated by musical excerpts extracted from the following pieces *Prélude à l'après-midi d'un faune* and *Trois Nocturnes* by Claude Debussy.

Finally, the work concludes showing that the timbre and the orchestration are among the most important elements of Claude Debussy's composition, and presents a comprehensive bibliography for the subject.

Keywords: Orchestration – Timbre – Instrumentation – Impressionisme – Claude Debussy



SUMÁRIO

Introdução.....	1
Capítulo I	
1. SITUAÇÃO SÓCIO-HISTÓRICA DA MÚSICA NO SÉCULO XIX.....	3
1.1. Democratização da música.....	3
1.2. Aperfeiçoamento e industrialização dos instrumentos.....	8
1.3. Uma nova situação para o compositor.....	10
1.4. Últimas décadas do século XIX.....	11
2. IMPRESSIONISMO.....	13
2.1. Surgimento e evolução.....	13
3. CLAUDE DEBUSSY (1862-1918).....	20
3.1. Origem e formação.....	20
3.2. Estilo e técnica.....	24
3.3. Inovações sonoras.....	27
Capítulo II	
PREÂMBULO.....	34
1. Orquestração.....	36
1.1. Instrumentação a partir de 1650.....	37
1.2. Orquestração Barroca.....	39
1.3. Orquestração entre 1750 e 1800.....	42
1.4. Evolução da orquestração a partir do século XIX.....	53
1.5. Impressionismo e últimos desenvolvimentos.....	55
Capítulo III	
PREÂMBULO.....	62
Excertos e discussão dos procedimentos de orquestração no Prélude à l'après-midi d'un faune e Trois nocturnes.....	64
CONCLUSÃO.....	125
BIBLIOGRAFIA.....	128
ANEXO- cd-rom.....	131



INTRODUÇÃO

Esta Pesquisa nasceu, do nosso interesse pelo assunto “orquestração”, desde o tempo em que freqüentamos as aulas do Curso de Composição e Regência no Instituto de Artes da Unesp. Durante todos esses anos atuando como profissional da música, temos voltado todo o nosso trabalho, mais para a instrumentação e orquestração, do que propriamente à composição musical.

A escolha desse tema vem ao encontro dos objetivos de nos aprofundarmos no conhecimento e esclarecimento de um momento histórico, no qual os procedimentos de utilização da orquestra e do elemento “timbre” como fundamento de uma composição musical, são relevantes na história da música. E este momento encontra-se na ultima década do século XIX.

Nosso trabalho se insere na área de artes, voltado para a composição musical, no campo da organologia e instrumentação, como base para o estudo do timbre e da orquestração em Claude Debussy.

Delimitamos para esse trabalho, tão somente, nossas referências às áreas do timbre e orquestração, sem considerar outros aspectos importantes da obra de Claude Debussy; como a harmonia, forma e obras pianísticas.

Esta Pesquisa pretende demonstrar a estreita relação do uso estrutural do timbre com sua linguagem musical, através da elencagem e de análises dos procedimentos técnicos de organização timbrística da orquestra adotados pelo compositor. Para tanto serão analisadas duas obras consideradas fundamentais



sobre esse ponto de vista: *Prélude à l'après-midi d'un faune* e *Trois Nocturnes* (*Nuages, Fêtes e Sirènes*), escritas entre 1894 e 1900, nas quais o timbre já atua como elemento estruturador dentro dos procedimentos de composição musical.

Observamos, aqui, que a escolha destas obras, traduz e representa as transformações de utilização da orquestra na última década do século XIX.

Embora esta Pesquisa se proponha a analisar e elencar os procedimentos técnicos de orquestração utilizados por Claude Debussy no período e nas obras já mencionadas, acreditamos ser relevante, para o início deste trabalho, fazer um resgate da história da música, mostrando um panorama de caráter ilustrativo que pontualize alguns elementos importantes na evolução musical, ocorrida no século XIX, visando posicionar em que circunstâncias artísticas e históricas deram-se tais transformações feitas por Claude Debussy.

Nosso objetivo na elaboração do presente trabalho é fazer um registro técnico-orquestral, visando enriquecer a bibliografia na língua portuguesa, para aproveitamento nos cursos de composição e educação musical.

Este trabalho está apresentado na sua estruturação básica, em uma introdução, um capítulo de caráter histórico musical, um segundo capítulo com um referencial teórico sobre a evolução da orquestra e da orquestração, e uma parte nuclear de desenvolvimento dos estudos de casos das obras *Prélude à l'après-midi d'un faune* e *Trois Nocturnes* (*Nuages, Fêtes, Sirènes*), finalizando com uma conclusão e uma bibliografia geral sobre o tema.





CAPÍTULO I

1. SITUAÇÃO SÓCIO-HISTÓRICA DA MÚSICA NO SÉCULO XIX

1.1. Democratização da música

No século XIX na Europa desenvolveu-se o processo de democratização musical esboçado no fim do século anterior. Este fato resultou em uma nova situação, diferente de tudo aquilo que praticara anteriormente a história da música. A partir de então um novo público vem ocupar um espaço que antes era reservado às cortes e palácios, numericamente mais importantes e em sua maioria de burgueses. Os empresários e os diversos grupos de músicos profissionais e amadores passaram a exercer as funções que anteriormente eram ocupadas pelos mecenas e patronos, organizando eles próprios concertos públicos. Já no início do século XIX, alguns teatros e casas de ópera se transformaram em instituições públicas. O impulso romântico chamou a atenção dos artistas para as suas respectivas nações, privilegiando assuntos que dissessem respeito a elas. Isto pode ser observado tanto nos grandes países com tradição musical mais rica, como também nos pequenos países eslavos e escandinavos, ou até mesmo nos menos desenvolvidos até então, como a Rússia, por exemplo, onde nasce uma ópera que tem importante função na sustentação da consciência nacional.

Os historiadores e musicólogos empreendiam um trabalho de pesquisa, de ordem bibliográfica e analítica, permitindo a constituição da musicologia histórica e a reconstituição da vida e da criação de vários compositores.



O público aumentou em número, principalmente nos grandes centros europeus, como Londres, Paris e Viena. Nessa época romântica, o compositor liberou-se dos entraves do passado que lhe eram impostos, passando a contar com o juízo prévio favorável do público, que via o compositor como um ser extraordinário, especialmente dotado.

Houve uma explosão cultural na vida musical durante a primeira metade do século, e a quantidade de concertos em cidades como Londres e Paris, aumentou significativamente. Nessa época, havia concertos de diversos tipos: os de caráter privado, os concertos de “promenade” ¹, e ainda os grandes concertos públicos e pagos. A expansão comercial e editorial de músicas foi considerável para poder satisfazer a demanda de um mercado cada vez mais amplo. Além do significado social e sua finalidade estética, os concertos tinham outros propósitos: promover a afirmação profissional dos músicos, comemorar acontecimentos de diferentes naturezas e beneficiar obras de caridade.

Os concertos organizados por amadores com objetivos comerciais limitados continuavam existindo, principalmente em cidades de menor importância, e eram destinados a um círculo de pessoas amigas. Mas os concertos das grandes organizações proporcionaram a criação das grandes orquestras, que mais tarde, no decorrer do século, iriam ocupar um lugar de destaque na vida musical da sociedade européia.

Por volta de 1830, começaram a manifestar-se certas distinções de gosto e de estética, refletindo diferenças culturais e de condição social. De uma parte surgiu uma tendência mais popular e de outra parte, delineou-se a

¹ Concertos de fim de tarde.



corrente de uma arte mais exigente, profunda e de alta cultura, que geralmente se reportava ao passado e que era apreciada por um público restrito.

Nessa época muitos compositores seguiram uma tendência mais fácil e comercial, escrevendo uma música de salão, de dança, de entretenimento, além da opereta e de uma quantidade de canções e peças ligeiras. Essas obras eram compostas para satisfazer o público, os editores e negociantes de instrumentos.

Não demorou muito a estabelecer-se um corte nitidamente marcante, de um lado denominado "música ligeira" e de outro "música séria e erudita". No âmago da democratização generalizada da música, caracterizada pela expansão do número de ouvintes, manifestaram-se os primeiros indícios de uma cultura de massa, em que a exploração da música foi ganhando um papel cada vez mais importante, esboçando-se uma diferenciação determinante para o futuro da música. O que, na época, mostrava-se mais importante para a música "ligeira", muitas vezes mais do que a originalidade, era a novidade, sempre apreciada e exigida; e para a música "erudita", a apreciação da qualidade estética da música começava a constituir uma tradição de outra natureza.

Com o desenvolvimento da vida musical no século XIX, um fenômeno importante veio a manifestar-se: uma "desfuncionalização" até então nunca registradas na história desta arte. Novos critérios de avaliação foram introduzidos na arte musical, procurando libertá-la de toda e qualquer servidão social. Com a mudança do antigo sistema, a autonomia das artes tornou-se possível e, pouco a pouco, afirmou-se de forma irreversível. Com estas

transformações a música torna-se autônoma em relação às suas antigas funções sociais.

→ O artista liberto de seu antigo papel de servidor ou de assalariado, e já emancipado, muda também de atitude; seu novo papel, face a um novo público, leva-o a não conferir mais às composições musicais, qualquer função social. O movimento romântico elevava-o a um papel simbólico incompatível com sua função social anterior.

O romantismo contribuiu para uma outra afirmação, individualista, de ordem psicológica e estética. A música direcionava-se a ser expressiva, exprimir o sentimento pessoal do artista e estabelecer um novo contato com a platéia. O músico tem um novo papel - o de impor ao público sua nova maneira pessoal de sentir.

A música do século XIX foi progressivamente afastando-se de uma função social pública para exercer uma função estetizante e culturalmente autônoma.

A função política da música continuou a existir no século XIX, embora não se manifestasse como anteriormente. Muitas vezes assumiu uma função política, mas sem que tivesse sido concebida para atender tal finalidade; outras vezes era composta para preencher uma função política simbólica, adquirindo determinadas características. Um exemplo típico é a ópera *Nabucco* de G. Verdi (1813-1901), que tornou-se um símbolo da libertação dos italianos.

De um modo geral, a música do século XIX participou, talvez mais do que a de outras épocas, dos problemas e contradições de seu tempo. Mas esta participação foi menos profunda no plano dos fatos e acontecimentos do que no plano mais sutil do movimento das idéias que, férteis e complexas, encontraram particular expressão na riqueza e variedade da própria música. No século XVIII, as diferentes artes eram

concebidas como fechadas, ou como se cada uma ocupasse um lugar numa escala que continuava a assemelhar-se à divisão medieval das sete artes liberais.

→ Só com o Iluminismo esta escala começou a ser abalada. O século XIX concebeu as artes, inclusive a música, de maneira muito mais móvel. Móvel também tornou-se a carreira do músico: ele já não provinha, como acontecia em geral até o século XVIII de famílias de músicos, numa linhagem de pai para filho respaldada no espírito corporativo. Ao contrário, tinha origem social e profissional das mais diversificadas, como demonstram os casos Schumann, Mendelssohn, Berlioz, Franck e Wagner.² Com o romantismo a música afastou-se pouco a pouco da vida em sua totalidade concreta e cotidiana para, em sua autonomia, estar mais próxima das esferas do espírito.²

² MASSIN, J. e B. *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 671, 672



1.2. Aperfeiçoamento e industrialização dos instrumentos

No século XIX o sentido musical do timbre e do colorido sonoro desenvolveu-se consideravelmente, e lentamente veio a manifestar-se na história da música européia. O timbre (cor sonora) tornou-se musical a partir de Beethoven e dos românticos. A diferença que se opôs à orquestra barroca é que esta baseava sua primazia sonora nos instrumentos de cordas, enquanto que a orquestra clássica-romântica, graças às inovações mecânicas, pode modificar a qualidade de sua sonoridade com a inclusão de diversos instrumentos de sopros. Pouco a pouco os instrumentos foram tornando-se cientificamente calibrados. Foi possível cada vez mais padronizar a produção do som. Com o aumento do número de instrumentos, a divisão do trabalho na orquestra refinou-se. O aprimoramento técnico na produção dos instrumentos e a gradual industrialização dos mesmos, tiveram conseqüências importantes, sendo uma delas o aperfeiçoamento dos instrumentos que já existiam e a criação de outros. Com essas novas técnicas de fabricação, os instrumentos musicais tiveram suas possibilidades aumentadas e também tiveram facilitadas a sua execução.

Uma outra conseqüência muito importante nessa evolução dos instrumentos foi a emancipação da música instrumental, em particular aquela escrita para orquestra. Dispondo de instrumentos mais aprimorados, de timbres mais ricos, com possibilidades de dinâmicas e nuances muito mais precisas, a música instrumental evoluiu rapidamente tanto em qualidade como em quantidade. Neste momento, temos a função e posição dos instrumentos no conjunto orquestral sendo definidos de maneira mais precisa.



O desenvolvimento das possibilidades de execução com instrumentos cada vez mais perfeitos permitiu que eclodissem de uma só vez música e técnica virtuosísticas. O século XIX assinala o começo desse grande conhecimento. A evolução do virtuosismo é contemporânea à evolução dos instrumentos.³

Abordaremos novamente alguns aspectos da evolução dos instrumentos no próximo capítulo, no qual apresentaremos o desenvolvimento da orquestra e da orquestração.

³ Idem, p. 668



1.3. Uma nova situação para o compositor

No século XVIII as atuais Alemanha, Áustria, França e Itália dominaram o panorama da história da música. Já no início do século XIX os movimentos nacionais e patrióticos vieram enriquecer esse panorama musical com o surgimento de escolas nacionalistas e de compositores oriundos das mais diversas partes da Europa.

Esta nova visão diversificada e pluralística de escolas e correntes nacionais da época tornou-se mais variada pelo fato de que em cada país o romantismo de cada compositor apresentou-se de forma diferenciada, caracterizado pelos estilos pessoais, quase sempre originais e individualizados, que esses compositores davam às suas obras. Esse individualismo é uma marca essencial do compositor romântico, tornando-o isolado da sociedade.

Apesar do músico já ter suas funções bem definidas como, por exemplo, organista, cantor, mestre-capela, diretor de ópera e etc, o século XIX viu firmar-se a figura do compositor. Ele deixou de ser o principal executante de sua obra e passa a viver exclusivamente, ou quase, de sua criação musical.

A criação artística já em Beethoven(1770-1827) era considerada como uma tarefa de responsabilidade e como uma elevada missão.

Mas entretanto o compositor do século XIX nem sempre escreveu música para sua época e para o público desta e dependeu forçosamente do meio social em que vivia. Fez concessões ao público, para em seguida tornar às suas preocupações artísticas.⁴

⁴ Ibidem, p. 670

1.4. Últimas décadas do século XIX

Os últimos trinta anos do século XIX europeu foram relativamente pacíficos e estáveis. Mas o início do século XX foi marcado por uma agitação social e uma tensão internacional crescentes, que vieram a culminar na Primeira Guerra Mundial. No domínio musical, a agitação e a tensão manifestaram-se através de diversas experiências radicais; esses anos puseram fim não só ao período clássico-romântico, como também às convenções em matéria de tonalidade tal como os séculos XVIII e XIX as haviam entendido.

Tem-se na França o início de um novo renascimento musical em 1871 com a fundação da Sociedade Nacional de Música. Esta Sociedade tinha como objetivo estimular a atividade dos compositores nacionais, apresentando suas obras ao público. Com isso o acréscimo em quantidade e qualidade da música sinfônica e de câmara foi significativo. Esta Sociedade simbolizou uma arrancada patriótica e nacionalista: motivada pelo patriotismo tinha como propósito reavivar características da música nacional. Se inspirou no entanto no folclore e na busca da música do passado, apresentando edições e concertos de obras de J.P.Rameau(1683-1764),C.W.Gluck(1714-1787) e de outros compositores.

Com a fundação da Escola Cantorum introduziu-se também em Paris em 1894 uma ampla perspectiva histórica nos estudos musicais. Toda esta atividade esteve na origem do domínio que a França iria ocupar no panorama musical na primeira metade do século XX.



Na história da música francesa desde 1871 até os primeiros anos do século XX pode-se observar três linhas de evolução interdependentes. A primeira delas é a tradição cosmopolita, veiculada por César Franck(1822-1890) e continuada por alunos, em particular Vincent d'Indy(1851-1931) (fundador da Escola Cantorum); a segunda é a tradição especificamente francesa transmitida por C.Saint-Saëns(1835-1921) e continuada por seus discípulos, em particular por G. Fauré(1845-1924).

A terceira linha teve um alcance e uma influência mais profunda, desenvolvendo-se a partir da tradição francesa e levada às consequências mais imprevistas na música de Claude Debussy.



2. IMPRESSIONISMO

2.1. Surgimento e evolução

O movimento impressionista já anunciara com o pintor francês G. Courbet(1819-1877) seu programa desde 1847, ou seja, *o realismo integral e a abordagem direta da realidade independente de qualquer colocação poética pré-constituída*. Assim superava-se o “clássico” e o “romântico” enquanto poéticas destinadas a intervir na relação do artista com a realidade. Courbet não nega a história e nem os grandes mestres do passado, mas afirma que deles não se pode herdar um sistema de valores ou um ideal de arte. Para ir além da ruptura com a poética clássica e romântica, o problema era enfrentar a nova realidade sem o suporte de ambas, era liberar-se de qualquer experiência visual ou noção adquirida que pudesse prejudicar a imediatez e comprometer sua representação das cores.

Édouard Manet (1832-1883) e um grupo de pintores tomaram a sério o programa de Courbet. Esses pintores investigaram as convenções corriqueiras da pintura e concluíram que o modo de representar a natureza tal como a vemos, baseava-se em uma concepção errônea. Eles acreditavam que a arte tradicional representava a figura humana ou os objetos sob condições muito artificiais. O processo pictórico questionado por Manet utilizava modelos dentro de estúdios onde a luz vinha através da janela, e se valiam dessa lenta transição da luz para a sombra buscando causar a impressão de volume e solidez. O público habituara-se a ver esta representação das coisas de tal modo que acabara esquecendo que ao ar livre não se percebem gradações

partindo do escuro para o claro. Os contrastes existentes na luz solar são violentos. Refletindo sobre a importância da luz, a interferência que ela exerce sobre o objeto que vemos tal como nossos olhos vêem, e não com nossas idéias pré-concebidas sobre como as coisas “devem” ser vistas, os pintores impressionistas fizeram grandes descobertas.

Pode-se dizer que Manet e seus seguidores provocaram na reprodução de cores uma revolução quase comparável à revolução grega na representação de formas. Eles descobriram que, se olharmos a natureza ao ar livre, não vemos objetos individuais, cada um com sua cor própria, mas uma brilhante mistura de matizes que se combinam em nossos olhos ou, melhor dizendo, em nossas mentes.⁵

Evidentemente essas descobertas foram realizadas por vários artistas e não efetuadas todas em um só momento, mas com Manet o método tradicional de sombras suaves em favor de contrastes fortes foi abandonado, causando protestos entre os artistas conservadores. Os pintores acadêmicos recusaram-se a exibir as obras de Manet na exposição oficial – o *Salon* de 1863. Devido à grande agitação que seguiu-se, as autoridades oficiais realizaram uma exposição para mostrar as obras recusadas pelo júri numa mostra especial que passou a ser conhecida como “Salão dos Recusados”.

As novas teorias lançadas por esses pintores não dizem respeito somente ao tratamento das cores ao ar livre, mas também ao das formas em movimento. Em uma de suas litografias “As corridas em Longchamp”, de 1865, Manet quer que tenhamos a impressão de luz, velocidade e movimento, dando-nos somente uma sugestão das formas que emergem da confusão. Nesta litografia desenha um momento qualquer, somente aquilo que se consegue

⁵ GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: Editora LTC, 1999. p. 514



focalizar em um ponto com os olhos, e tudo mais parece formas desconexas. Deste modo o pintor nos transporta para um instante da cena que ele presenciou e da qual registrou aquilo que garante ter visto.



Édouard Manet: *As corridas em Longchamp*, 1865

Entre os pintores que se juntaram a Manet para desenvolver estas idéias está Claude Monet (1840-1926). Monet tinha como concepção, que toda pintura da natureza deveria ser terminada *in loco*. Assim, isso exigiria uma mudança substancial nos hábitos, mas iria resultar em novos métodos técnicos. Pintando ao ar livre, a natureza ou o motivo sofrem a todo instante as mais diversas interferências da luz. Portanto, o pintor não dispõe de tempo para fazer misturas e combinações de cores como se fazia anteriormente. Agora ele tem que fixá-las imediatamente na tela, em pinceladas rápidas, com menos

atenção ao detalhe e mais atento ao efeito geral produzido pelo todo. Essa aparente falta de acabamento era o que não agradava à crítica. Foi com essas idéias que Monet insistiu para que seus amigos deixassem o ateliê e não pintassem mais se não estivessem diante do “motivo”.

Nesse momento da pintura em Paris entre os anos de 1860 e 1870 é que o movimento impressionista rompeu com o passado e abriu caminho para a pesquisa artística moderna. No ano de 1874 esse movimento veio a público com uma exposição de artistas “independentes”, realizada no estúdio do fotógrafo Félix Nadar. A definição do termo “Impressionista” remonta ao comentário irônico de um crítico sobre um quadro de Monet, intitulado *Impression: soleil levant*, mas que foi adotada pelos artistas.

As figuras emergentes desse jovem grupo de pintores são: Monet, Renoir(1841-1919), Degas(1834-1917), Cézanne(1839-1906), Pissarro(1830-1903), Sisley(1839-1899) e vários outros. Seguiram-se outras exposições nos anos de 1877, 1878, 1880, 1881, 1882 e 1886, sempre provocando escândalos na crítica oficial e no público.

Esses pintores não tinham nenhum interesse ideológico ou político em comum, porém haviam concordado em alguns pontos.

1) A aversão pela arte acadêmica dos salões oficiais; 2) a orientação realista; 3) o total desinteresse pelo objeto – a preferência pela paisagem e a natureza-morta; 4) a recusa dos hábitos de ateliê de dispor e iluminar os modelos, de começar desenhando o contorno para depois passar ao claro-escuro e à cor; 5) o trabalho “en plein-air”, o estudo das sombras coloridas e das relações entre cores complementares.⁶

⁶ ARGAN, G. C. *A arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 76



Como pode-se perceber nos pontos mencionados acima, os pintores impressionistas estavam em consonância com a nova estética pictórica que começava a tomar corpo e sedimentar-se de forma clara e definitiva. Para tanto dois pontos básicos são colocados em prática. Primeiro, a utilização de uma nova técnica pictórica menos ortodoxa, e em segundo, o abandono da escolha tradicional dos “motivos”. Este segundo ponto passa a ser muito importante, já que com as novas regras de utilização da luz, todo e qualquer ângulo que tenha um interessante jogo de luz e movimento passa a ser um “motivo” para as telas dos pintores impressionistas. Esses novos motivos já tinham começado a ser utilizados por outros pintores. Jan Van Goyen(1596-1656) converte os moinhos holandeses em “motivos”. Na Inglaterra, J. Constable(1776-1837) e W. Turner(1775-1851) também descobrem seus novos “motivos”. Claude Monet conheceu as obras de Turner na Inglaterra e elas reforçaram sua convicção de que os efeitos de luz e ar eram muito mais importantes que o tema da pintura. Ele pintou a tela intitulada *Station St-Lazare*, em 1877, na qual coloca a “impressão” de uma cena cotidiana, onde se percebe que não está interessado no tema como idéia central de sua criação, mas sim fascinado pelo efeito da luz que se mistura às nuvens de vapor e pelas formas que emergem da confusão.





Claude Monet: *Estação de St-Lazare*, 1877

Este grupo de pintores impressionistas aplica seus novos princípios não só à paisagem, mas também a qualquer cena da vida cotidiana.

Transcorrido um século, é muito difícil entender por que esses quadros provocaram uma tempestade de indignação e escárnio. Percebemos sem dificuldade que a aparente superficialidade nada tem a ver com desleixo mas é, pelo contrário, o resultado de grande talento artístico.⁷

Com a descoberta de que as sombras escuras para modelar, não ocorrem sob a luz do sol, ao ar livre, os impressionistas dissiparam intencionalmente os contornos claros e definidos. Eles sabiam que para o olho

⁷ GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: Editora LTC, 1999. p. 521-522.

humano bastava sugerir a cena e ele se encarregaria de construir a imagem total que sabe estar ali. Portanto o ato de como olhar uma tela impressionista é muito importante.

Neste momento, na história do impressionismo já estavam lançadas todas as bases que viriam a estruturar os novos procedimentos de conduta e estética que modificariam os caminhos da arte nos anos posteriores.



3. CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

3.1. Origem e formação

De origem pequeno-burguesa, Debussy tomou suas primeiras lições de piano com um certo professor Cerutti na cidade de Cannes. Mais tarde, as lições de Madame Mauté de Fleurville (aluna de Chopin), constituíram sua verdadeira iniciação musical, o que permitiu em 1873 que ele entrasse no Conservatório de Paris na classe de solfejo, e dois anos mais tarde para a classe de piano. Em seus estudos pianísticos ele desenvolveu sua habilidade de leitura à primeira vista, negligenciando os estudos tradicionais de técnica pianística tão característicos do método acadêmico, com o qual não se identificava. Em 1879 conheceu Nadedja Filaterovna de Meck, que precisava de um pianista que lhe fizesse leituras à primeira vista. Graças a esse encontro, Debussy percorreu a Europa, encontrou-se com R. Wagner(1813-1883) e em Viena ouviu “Tristão” pela primeira vez. Através desse trabalho de pianista com Nadedja de Meck, o compositor travou contato com a música russa, particularmente M. Mussorgski(1839-1881), e foi esse o ponto de partida para seu interesse pela arte russa em geral. Ele então desenvolveu sua habilidade e seus dotes naturais de músico: podia executar um baixo cifrado a primeira vista, acompanhar uma melodia improvisando, reduzir uma partitura de orquestra e transportar qualquer peça musical. Para ele isso era mais interessante do que fazer medíocres lições de harmonia. Em 1880 começa a estudar composição com Ernest Guiraud. O encontro de Debussy com o casal aristocrata Vasnier foi um acontecimento importante para sua cultura geral e

musical. Graças ao casal, Debussy conheceu a poesia e a pintura relevante daquele momento. Ele obteve o prêmio de Roma em 1884, chave de toda carreira musical na época, com a obra *L'enfante prodigue*. Na sua estada em Roma, Debussy empreende uma ode sinfônica intitulada *Zuleima*, volta a escrever *Diane aux bois*, começada em Paris, e compõe *Printemps*. Essas partituras deviam ser enviadas a Paris como "remessas" que justificavam sua estadia em Roma. O instituto de música de Paris não ficou satisfeito com tais partituras. Debussy não era visto com tanta simpatia. A propósito de *Zuleima*, lê-se o seguinte:

O senhor Debussy parece atormentado pelo desejo de realizar o bizarro, o incompreensível, o inexequível." Quanto a *Printemps*, vê-se a denúncia: "Esse impressionismo vago que é dos mais perigosos... nas obras de arte." Parece que esta é a primeira vez que se emprega o termo impressionista para a música de Debussy, termo que então estava em voga, uma vez que os pintores assim catalogados tinham tido acesso à celebridade através do escândalo.⁸

Essas partituras não tiveram futuro, só as conhecemos por ouvir dizer. Somente a partitura *Printemps* se conhece, mas através de uma orquestração que não foi feita por Debussy, do original só resta uma versão para piano. *La Demoiselle élue* é a única obra acabada que data do período romano. Essa peça, elaborada entre 1887-1888, só foi executada pela primeira vez em 1893 pela Société Nationale. Debussy também escreveu nessa época a *Fantasie pour piano e orchestre*.

Neste período a técnica sinfônica e o trabalho temático obedecem os imperativos da música de concerto como era concebida então particularmente pelo círculo de Vincent d'Indy.⁹

⁸ BOULEZ, P. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 297

⁹ Idem, p. 297



De volta a Paris no início de 1887 Debussy conheceu S. Mallarmé(1842-1898), freqüentou seu apartamento, então famoso entre a juventude intelectual por suas reuniões às terças-feiras, conhecidas como “mardis”. Debussy foi um dos poucos músicos a se aproximar de Mallarmé, o qual tinha verdadeiro culto por Wagner, como aliás, todos os simbolistas. Também Debussy durante alguns anos considerou Wagner o maior músico do seu tempo.

Em 1888 Debussy fez sua primeira viagem a Bayreuth, onde voltou no ano seguinte, assistiu a *Parsifal*, *Tristão* e os Mestres Cantores. Esses acontecimentos nos mostram Debussy em plena formação:

Se não é possível detectar sinal imediato e preciso das influências, podemos supor que elas foram profundas conforme atestam as produções dos anos que se seguem.¹⁰

Em 1890, Debussy compõe os *Cinq Poèmes de Baudelaire*, para canto e piano, com clara influência de Wagner. Compõe também *Le Jet d'eau*, onde encontra-se certa influência russa – não de Mussorgski mas sim de Borodin.

Ao ver a Exposição Universal de 1889, realizada em Paris, Debussy conheceu o teatro japonês, cuja estética de cena e as sonoridades musicais provocaram-lhe um choque duradouro. Foi talvez graças a este teatro japonês que Debussy pode se desprender da influência wagneriana.

Em 1890 Debussy conheceu E. Satie(1866-1925) do qual suas harmonias receberam influência, mostrando-lhe o caminho das novas descobertas harmônicas que ele iria levar a um alto grau de requinte. Já neste tempo, Debussy manifesta uma originalidade que vai se apresentar na obra *Prélude à l'après-midi d'un faune*. O “Prélude” inspirado em versos de Mallarmé

¹⁰ Ibidem, p. 298



foi apresentado ao público no final de 1894. Essa obra-prima marca o advento de uma música que fora apenas pressentida por Mussorgski. Começa-se a observar que o emprego dos timbres aparece de modo inovador, a utilização de alguns instrumentos como a flauta, trompa ou a harpa já se reveste das principais características de Debussy no tratamento da combinação timbrística. A escrita para madeiras e metais é apresentada com extrema leveza e percebe-se um trabalho perfeito de dosagem de equilíbrio e transparência.

Continuando nessa trajetória de evolução técnica na organização dos timbres, Debussy compõe entre 1897-1899 os *Trois Nocturnes: Nuages, Fêtes e Sirènes*.

Nos noturnos Debussy prossegue a busca de liberdade empreendida com "Prélude", renuncia aos esquemas sinfônicos tradicionais e à temática obrigatória para a grande orquestra, com tal maturidade que vai afirmar a sedução de uma textura harmônica mais complexa e de um colorido instrumental mais rebuscado. Sua ambição estética obriga-o a uma nova sintaxe que foge dos cânones e das proibições da escola de César Franck.¹¹

Suas investigações realizadas no campo da instrumentação trazem consequências lógicas no que tange à individualização do timbre e a concepção acústica do conjunto orquestral.

A orquestração-vestimenta, esta noção primária, desaparece em benefício de uma orquestração-invenção. O próprio ato de orquestrar dará a direção não só das idéias musicais como do modo de escrita destinado a expressá-las, alquimia original e não química posterior.¹²

¹¹ Ibidem, p. 302

¹² Ibidem, p. 307



3.2. Estilo e técnica

Um dos aspectos do estilo de Claude Debussy pode ser resumido na palavra Impressionismo. O Impressionismo na música é uma forma de compor que procura expressar, através da harmonia e de sua combinação timbrística (cor sonora), estados de espírito e impressões sensoriais. É uma música programática, mas no entanto dela diferencia-se, por não expressar sentimentos profundos ou contar histórias, mas sim colocar em evidência estados de espírito, sentimentos vagos e determinadas atmosferas. Para a criação dessa ambientação musical também contribuem os títulos sugestivos, reminiscências de sons naturais, ritmos de dança, passagens melódicas características.

O impressionismo baseia-se na alusão e na expressão moderada dos sentimentos, sendo nesse sentido a antítese das efusões diretas, enérgicas e profundas dos românticos.

A orquestração de Debussy é colocada de forma a ajustar-se perfeitamente com suas idéias musicais, e em muitos momentos a sua organização timbrística é decisiva como elemento de construção da idéia musical em si. Isso pode ser observado na partitura *Prélude à l'après-midi d'un faune*, escrita entre 1892-1894 e também nos *Trois nocturnes* escritos entre 1897-1899. A orquestra de Debussy é numerosa mas raramente é utilizada para expressar um grande volume de som.

Ele explora o aspecto timbrístico e acústico dos instrumentos e também interfere na forma convencional de execução dos mesmos, ganhando com isso



uma riqueza de timbres e constituindo assim mais uma fonte de colorido orquestral.

A técnica orquestral é perfeitamente ilustrada nos *Trois Nocturnes*, sendo que, no segundo (Fête), observa-se a limpidez timbrica da grande orquestra; no primeiro (Nuages) e no terceiro (Sirènes), vê-se a habilidade de uma instrumentação contida. Certamente um aspecto no estilo de Debussy é o impressionista, já mencionado acima, porém muitas de suas composições pouco ou quase nada tem de impressionista. Um caso em questão é o seu quarteto de cordas (1893) no qual ele conjuga sua harmonia e características de organização timbrística com formas clássicas e tratamento cíclico dos temas, tratamento este tipicamente germânico. Também várias obras tardias estão longe de ser impressionistas, entre estas pode-se mencionar *Jeux* (1912) e as *Sonates pour divers instruments* (1915-1917).

Muitas foram as influências que contribuíram para a formação do estilo de Debussy. Os compositores imediatamente anteriores a ele, e que mais o influenciaram foram: C. Frank(1822-1890), C. Saint-Saëns(1835-1921) e E. Chabrier(1841-1894). Wagner também gozou da admiração de Debussy, mas com algumas restrições, pois não lhe agradava a retórica grandiloquente do compositor alemão. A música russa também contribuiu com sua influência através do compositor Mussorgsky. Ele também herdou da tradição francesa a sensibilidade apurada e a concepção anti-romântica da função da música. Além dos músicos, pintores e escritores franceses ocupam lugar de destaque na formação do estilo debussysta.



As inovações que Debussy introduziu tanto no sistema harmônico como na nova concepção de organização timbrística como elemento estrutural da música, foram decisivas para os caminhos que a música iria tomar no século XX.



3.3. Inovações sonoras

Os valores puramente sonoros como conhecemos hoje começaram a desenvolver seu papel na música do século XVIII, e na verdade, somente nessa época é que o efetivo instrumental da orquestra foi definido. Com Beethoven, os tipos dinâmicas de *ff* até *pp* e as categorias de articulação se diversificaram¹³, mas o pensamento temático continuava dominando a composição musical, pensamento este ligado à estrutura tonal e harmônica da obra, sendo que a estrutura instrumental lhe era inteiramente subordinada. Pode-se mencionar também alguma sensibilidade aos valores puramente sonoros já em algumas obras de Franz Liszt, mas são casos excepcionais do século XIX.¹⁴

Debussy é o primeiro compositor para quem a imagem sonora da obra musical é essencial e pela qual ele tem cuidados especiais. Ele sempre deixou claro este pensamento, expondo continuamente a idéia da utilização de “lugares sonoros”, de buscas que ele perseguia para escutar o material sonoro além do horizonte tradicional onde evolui a imaginação do músico. Com sua inovação no pensamento sonoro, Debussy deu impulso a uma nova visão do material de composição. Falando da sonoridade real de uma obra musical¹⁵, dois problemas fundamentais se colocam: o das fontes sonoras e o dos meios

¹³ Pode-se ver essas categorias dinâmicas em muitas passagens das sinfonias de Beethoven entre as quais apontamos aqui alguns exemplos: compassos 27 ao 32, Segundo Movimento, Sinfonia no. 5; compassos 151 a 176, Primeiro Movimento, Sinfonia no. 6, entre outros. Todos os exemplos extraídos da edição Dover Publications Inc., New York, 1989

¹⁴ Podemos observar como exemplo de valor sonoro, a utilização de um triângulo como instrumento solista no Terceiro Movimento do Concerto no. 1 para Piano e Orquestra, de Franz Liszt, no qual este instrumento é utilizado com muito destaque, fato incomum para a época.

¹⁵ Entende-se aqui como valores puramente sonoros os elementos intrínsecos ao som como timbre e cor sonora, e não os elementos composicionais como melodia, harmonia e contraponto.

de execução, ou seja, a maneira pela qual o compositor trata o material sonoro. Debussy utilizava os instrumentos tradicionais da orquestra do século XIX e pode-se dizer, de maneira geral, que ele tinha a tendência de reduzir a orquestra, ou seja, tratava os diversos setores de uma grande orquestra como pequenas orquestras individuais, evitando assim os grandes *tutti*s e a grandiloquência tipicamente germânica. Ele acaba com a hegemonia dos metais, colocando muitas vezes surdinas nas trompas e trompetes, dá prioridade às madeiras, emprega com muita habilidade a harpa, celesta, tam-tam, triângulo, pratos, coloca freqüentemente partes importantes em *pizzicato* e trata, quando necessário, as vozes humanas como instrumento.¹⁶ Ele evita dobrar o timbre, sublinha discretamente a individualidade dos grupos instrumentais, elimina das cordas os vestígios da escrita coral, introduz freqüentemente divisões das partes. Eis aqui uma opinião significativa de Debussy:

Les musicien ne savent plus décomposer le son, le donner pur. Dans "Pelléas", le sixième violon est aussi nécessaire que le premier. Je m'efforce d'employer chaque timbre à l'état de pureté (...). On a trop appris à mélanger les timbres (...). Wagner y est allé très loin. Il lie par exemple 2 à 2 ou 3 à 3 la plupart des instruments. Le comble du genre, c'est Strauss, qui a tout foutu par terre. Il joint le trombone à la flûte (...). Je m'efforce au contraire de garder sa pureté à chaque timbre, de le mettre à sa vraie place. L'orchestre de Strauss (...) c'est un orchestre-cocktail.¹⁷

¹⁶ Pode-se verificar exemplos da utilização desses instrumentos nas obras *La Mer* e *Images*.

¹⁷ JAROCINSKI, S. *Debussy: Impressionnisme et Symbolisme*. Paris: Editions du Seuil, 1970. p. 154. "Os músicos não sabem decompor o som, torná-lo puro. Em "Pelléas" o último violino é tão necessário quanto o primeiro. Eu me esforço em empregar cada timbre em seu estado de pureza (...). Aprende-se muito a misturar os timbres(...). Wagner foi muito longe. Ele une, por exemplo, 2 a 2 ou 3 a 3 a maior parte dos instrumentos. O máximo do gênero, é Strauss, que jogou tudo por terra. Ele junta o trombone à flauta (...). Eu me esforço ao contrário, de conservar a pureza de cada timbre, de colocá-lo no seu verdadeiro lugar. A orquestra de Strauss (...) é uma orquestra-cocktail".



Para poder explorar plenamente todas as possibilidades de um instrumento, Debussy rejeita o mito dos registros "naturais"¹⁸, utiliza os instrumentos fora dos padrões pré-estabelecidos pelo sistema de orquestração até então em uso.

Os problemas da propagação do som e da organização do espaço acústico também foram alvo de suas preocupações. Ele chegou a falar de uma reforma geral da distribuição tradicional da orquestra sobre o palco:

Les cordes devraient faire non pas barrière, mais cercle
autour des autres. Disperser les bois. Mélanger les
bassons aux violoncelles, les clarinettes et hautbois aux
violons, pour que leur intervention soit chose que la
chute d'un paquet.¹⁹

As formas de tratamento do som com ajuda da dinâmica e da articulação resultam da tendência *romântica* de alargar a escala dos valores sonoros, onde a força do som é diretamente proporcional a seu volume. Debussy, na maioria das vezes, faz o contrário, reduz volumes e intensidades importantes sem perder força sonora.

Ele raramente usa efeitos dinâmicos resultantes de mudanças da força original do som e em geral prefere os *pianíssimos* e *pianos*. Em contrapartida, a articulação desempenha um papel importante. É suficiente analisar somente uma de suas partituras para perceber a riqueza dos meios de articulação usados para dar a forma desejada à sua idéia musical. Muitos são os exemplos da utilização dessa articulação: uma constante alternância entre arco

¹⁸ Entende-se por registro natural a utilização estabelecida dos instrumentos numa ordem de tessitura até então utilizada pelos compositores, isto é, registros agudos sobre registros graves.

¹⁹ Idem, p. 155. "As cordas não deveriam mais fazer uma barreira, mas cercar os outros instrumentos. Dispersar as madeiras. Misturar os fagotes aos violoncelos, os clarinetes e oboés aos violinos para que sua intervenção seja envolvente como um pacote."

e *pizzicato* nas cordas em *divisi*, o uso de diversos tipos de *trêmulos*, a utilização do efeito *sur la touche* (execução sobre o espelho do instrumento de corda), os acordes glissados e os efeitos de percussão do *pizzicato* nas cordas imitando instrumentos de cordas dedilhadas, entre outros.

Todos esses meios de execução acrescidos da forma particular de uso dos instrumentos em suas obras, contribuem para formar o aspecto sonoro da orquestração de Debussy.

A organização do tempo na música de Debussy também merece especial atenção. A importância que essa organização de tempo tem para a obra é grande, rica e contribui diretamente para o seu aspecto sonoro. Portanto, admitindo-se uma ordem imutável, a harmonia funcional não dava oportunidade de compreender o papel essencial do fator tempo e foi somente com os desenvolvimentos mais recentes da música do século XX que se tomou consciência de que o movimento temporal determina em grande parte a sonoridade da obra. Considerando-se que as relações de duração e intensidade integram esse movimento, a maneira de compreender o papel do ritmo e do metro tem fundamentalmente evoluído. Até bem pouco tempo, o estudo da análise musical não levava em conta a duração própria do som.²⁰

É o fator tempo, portanto, que decide sua seletividade ou, ao contrário, sua fusão com outros sons, por exemplo, o valor harmônico dos acordes se atenua em movimentos rápidos, ou até mesmo se transforma em valores dinâmicos.

²⁰ Realmente, na história da análise musical, os aspectos rítmicos e métricos não receberam a mesma atenção que o aspecto da altura.



Debussy emprega princípios muito diferentes em suas obras, introduzindo relações temporais e métricas que favorecem a percepção autônoma e sucessiva das sonoridades. Pode-se observar este fato no tratamento dado ao tema da flauta no *Prélude*, no qual o compositor emprega mudanças de compassos no decorrer da obra.

Depuis la Renaissance, la musique européenne cultivait le monochronisme, la mesure de temps selon une unité invariable, quels que fussent le principe de division et la nature du mètre. Le premier écart de cette pratique a été l'association de duolet et de triolet. On rencontre souvent la polyrythmie chez Debussy (par exemple, dans le *Prélude IV*), et l'on peut affirmer avec certitude que sans la liberté de rythmes qu'il pratiquait, les inventions de Stravinsky dans ce domaine n'auraient pas été concevables. La tendance au polychronisme apparaît chez Debussy bien plus que chez aucun de ses prédécesseurs, et il est à noter que la diversité résulte moins de la "grande" division que de la "petite", surtout si l'agogie s'en mêle.²¹

Em Debussy os timbres selecionados determinavam o movimento da linha melódica. Eles podiam conduzir à desintegração do elemento linear e criar estruturas horizontais que não poderiam voltar à categoria de fenômenos melódicos no sentido tradicional do termo.²² Encontram-se na sua obra, tanto tipos diversos de estruturas horizontais como também linhas melódicas de caráter tradicional.

Para Debussy a sonoridade dos acordes tinha tamanha importância, mais do que simples encadeamentos, dentro de sucessões preestabelecidas,

²¹ Ibidem, p. 158,159. Desde a renascença, a música européia cultivava o monocronismo, a medida de tempo segundo uma unidade invariável, qualquer que fosse o princípio de divisão e natureza do metro. O primeiro afastamento dessa prática deu-se com a associação de duína e tercina. Se reconhece a polirritmia em Debussy (por exemplo, no *Preludio IV*), e pode-se afirmar com certeza que sem a liberdade de ritmo que ele praticava, as invenções de Stravinsky nessa área não teriam sido concebíveis. A tendência ao policronismo aparece em Debussy bem mais que em alguns de seus predecessores, e é de se notar que a diversidade resulta menos da grande do que da pequena divisão, sobre tudo se a agógica se mistura.

²² Para Debussy melodia não se traduz somente como elemento de estrutura temática no sentido tradicional do termo, mas também como uma sucessão de notas relacionadas entre si.

tanto que ele separou claramente a melodia da harmonia. Os acordes paralelos freqüentes em sua música abalam o princípio tradicional da condução de vozes e certos paralelismos podem ser considerados como um gênero de melodias de acordes

* O emprego de acordes paralelos em Debussy é resultado de um modo de pensar, segundo categorias sonoras. Ele mudou o papel do significado do fator harmônico e via nos sons estranhos ou, em notas de passagem da harmonia tradicional elementos de integração formal.

O que na harmonia tinha um caráter de inércia, ou que era considerado como um elemento frenante do movimento sonoro, torna-se um modo novo de pensamento musical.

...le matériau sonore employé, les structures verticales seront homogènes, compactes et se fondront en une seule couche sonore, ou au contraire, hétérogènes, ou polygènes, et l'on distinguera deux ou plusieurs couches (strates sonores et non pas lignes mélodiques). Les structures horizontales n'offriront pas obligatoirement un dessin mélodique, et les verticales peuvent se décomposer, se diviser en plans sonores distincts eu leurs liens harmoniques peuvent s'affaiblir, voire s'effacer sous l'action soit d'éléments agogiques et d'éléments d'articulation, ou de différentes valeurs instrumentales (association de registres divers).²³

²³ Ibidem, p.163. ... o material sonoro empregado, as estruturas verticais são homogêneas, compactas e se fundirão em uma única camada sonora, ou ao contrário, heterogêneas ou poligenas, e se distinguirá duas ou mais camadas (estratos sonoros e não linhas melódicas). As estruturas horizontais não oferecem obrigatoriamente um desenho melódico, e as verticais podem se decompor, se dividir em planos sonoros distintos e suas ligações harmônicas podem enfraquecer-se, apagar-se sob a ação seja de elementos agógicos e de elementos de articulação, ou de diferentes valores instrumentais (associação de registros diferentes).

Para qualquer análise dos aspectos melódicos e harmônicos na música de Debussy é preciso sempre ter presente o aspecto mais importante, que é o pensamento sonoro. Uma análise que negligencie seus valores sonoros será parcial, incompleta e deformadora.





CAPÍTULO II

PREÂMBULO

Segundo os autores do livro *La orquesta*, Auber e Landowski, a palavra "orquestra" é ambígua, pois designa simultaneamente um conjunto de executantes, um conjunto de pares instrumentais e um conjunto de assentos em uma sala de espetáculos¹. Etimologicamente, este terceiro sentido originou os outros dois. A orquestra (*orkhestra*), em grego (do verbo *orkheistai*, que significa dançar), era a parte do teatro mais próxima ao público, que se reservava para as evoluções do coro. Este executava ali seus movimentos e suas danças em torno de um altar, que se chamava "timele" (*thymele*), consagrado a Dionísio. No século XVI, quando a ópera nasceu da reconstituição da tragédia antiga, elegeu-se naturalmente este lugar para agrupar nele os músicos encarregados de acompanhar os cantores. Depois, o termo "orquestra" se aplicou aos próprios instrumentistas, e se estendeu a todas as formações de músicos, ainda que fora do teatro. Finalmente, acabou-se por designar o texto escrito em que figura o detalhe da obra instrumental (as "partes" da orquestra) e ainda por abreviação, o "material", manuscrito ou impresso, necessário para sua execução. Há evidentemente uma correlação entre a "orquestra escrita" e a "orquestra viva", entre a escritura da obra e a formação encarregada de interpretá-la. A história da orquestração ilustra a história da orquestra, e vice-versa.

¹ AUBERT, L., LANDOWSKI, M. *La orquesta*. Buenos Aires: Universitaria de Buenos Aires, 1959, p. 5



Tendo assim definido a orquestra, nos propomos neste capítulo, não reescrever a história da orquestra e da orquestração, mas sim evidenciar alguns pontos na evolução desse material que acreditamos serem importantes, e para termos clareza de quais eram os instrumentos que Claude Debussy tinha em suas mãos para a realização de seu trabalho.

Com o objetivo de facilitar a compreensão desta evolução histórico-orquestral, apresentaremos este capítulo, ilustrado com recortes de partituras e com subtítulos, sendo assim distribuídos: Instrumentação a partir de 1650, Orquestração barroca, Orquestração entre 1750 e 1800, Evolução da orquestração a partir do século XIX, e finalmente, Impressionismo e últimos desenvolvimentos.



1. ORQUESTRAÇÃO

Baseando-nos numa bibliografia de referência, segundo o verbete "orchestration" no dicionário Grove, a orquestração é a arte de combinar os sons de número complexo de instrumentos (uma orquestra) para formar uma mescla e equilíbrio satisfatórios². O termo próximo "instrumentação" é muito mais geral, significando "o estudo das características dos vários instrumentos", assim como a forma pela qual os instrumentos são selecionados e combinados na composição. Os dois termos são freqüentemente intercambiados, mas "orquestração" deveria mais propriamente ser usado em referência à música de um grupo instrumental mais ou menos amplo, a partir da metade do século XVII em diante.

² SADIE, S. (ED.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians vol XIII*. London: 1980, p. 691



1.1. Instrumentação a partir de 1650

Antes do século XVII os compositores não indicavam em sua música escrita qual deveria ser a combinação específica de vozes ou instrumentos. Não se concebiam os trabalhos com uma sonoridade única ou imutável, pois se tinha em consideração que as peças individuais seriam executadas por grupos diferentes, dependendo da ocasião para qual a música havia sido criada, a acústica do espaço em que seria executada e o instrumental disponível. Assim, um moteto³ do século XVI seria executado por um coro *a capella*, ou acompanhado de instrumentos durante uma cerimônia religiosa; por violas ou flautas, ou mistura de vários tipos de instrumentos para a apreciação do público não especializado ou para entreter os nobres na corte; por cornetas e sacabuchas, ou charamelas e sacabuchas, em cerimônias cívicas ou concertos ao ar livre; ou até por alaudistas ou tecladistas, que arranjavam essas peças para tocar como solos ou como acompanhamento para uma ou mais vozes.

³ Segundo o livro *Guia dos estilos musicais* de D. Moore, o moteto é uma canção polifônica sobre um texto bíblico latino ou um texto sagrado. Emprega freqüentes vezes as entradas canônicas das vozes separadas que se encontram na missa. Na sua estrutura mais rigorosa, cada frase do texto aparece associada a uma linha melódica ou tema, que surge em sucessão em cada voz. Estas melodias diversas sobrepõem-se com freqüência, de modo que as vozes cantam ao mesmo tempo diferentes frases do texto e melodias. Isso não conduz a uma grande clareza de palavras, mas forma um desenho musical agradável ao ouvido. Este tipo de tratamento é variado por alternâncias com passagens em que todas as vozes se movem como uma unidade rítmica e obtém um efeito mais harmônico do que contrapontístico.

Nenhuma dessas versões pode ser considerada original ou arranjo, pelo menos no mesmo sentido que um arranjo de uma obra de Beethoven. Portanto, instrumentação foi considerada prerrogativa dos executantes antes do século XVII, e com exceção de partes especialmente escritas para executantes de instrumentos harmônicos, tecladistas solistas ou cordas dedilhadas, a música foi escrita ou publicada de forma a facilitar a execução musical. Na figura 1 podemos observar a distribuição para vozes em um moteto de J. Després (1440-1521), porém perfeitamente executável por um grupo instrumental.

[Superius] $\text{H} = \text{C}$ 5

[Primus Contratenor]

[Secundus Contratenor]

[Tenor]

[Primus Bassus]

[Secundus Bassus]

vir - go vir - gi - Jung - frau der Jung - vir - go vir - Jung - frau.

Fig. 1 – Moteto *O virgo virginum*, J. Després.

1.2. Orquestração Barroca

A orquestração barroca foi conduzida por três princípios básicos. Um deles foi a criação de um grupo compacto de instrumentos iguais ou instrumentos diferentes formando um todo. Na figura 2 percebe-se esta homogeneidade em um grupo compacto de cordas.

The image displays a musical score for the first movement of J.S. Bach's Brandenburg Concerto No. 3. The score is written for a compact string ensemble, consisting of three Violins (Violino I, II, III), three Violas (Viola I, II, III), three Violoncellos (Violoncello I, II, III), and a Violone e Cembalo. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The strings play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, creating a homogenous texture. The Violoncello I part is written in the bass clef, while the others are in the treble clef. The Violone e Cembalo part is written in the bass clef.

Fig. 2 - Concerto de Brandemburgo Nº .3, J.S.Bach

O segundo princípio que governou a orquestração barroca foi o contraste entre instrumentos de diferentes tipos em um único movimento ou entre diferentes movimentos no decorrer de uma obra. Isto pode ser observado nas óperas francesas e italianas da segunda metade do século XVII, mais claramente nos trabalhos de J.B. Lully(1632-1687), no qual um trio de dois oboés e um fagote é

usado como contraste para um quinteto de cordas. Outros exemplos podem ser encontrados em outros países, tanto no século XVII como na primeira metade do XVIII. O princípio do contraste é particularmente evidente no concerto, no qual um ou mais instrumentos solistas são destacados do corpo principal. Os instrumentos solistas, assim como o corpo principal, podem ser cordas (freqüentemente dois violinos e um violoncelo) ou instrumentos de sopros ou ainda uma combinação de sopros e cordas, como no segundo concerto Brandemburguês de J.S. Bach (1685-1750), no qual os instrumentos solistas são trompete, flauta, oboé e violino. Na figura 3 podemos observar uma colocação solista num concerto de Brandemburgo.

Fig. 3 - Concerto de Brandemburgo Nº .2 J.S. Bach

O terceiro princípio foi a aceitação de um instrumento de teclado como parte integrante do conjunto. Esse instrumento tinha como função principal

fornecer uma sustentação harmônica para o conjunto orquestral. Raras são as obras nas quais o teclado não desempenha esta função, entre elas destacamos a indicação *senza cembalo* na ária "Patrii numi" na obra *Il mitridate eupatore* (1707) de Alessandro Scarlatti (1660-1725), ou a indicação *senza l'organo* na ária "Ach, schlage doch bald" da cantata de Bach *Christus, der ist mein Leben* (BWV 95). Na figura 4 podemos observar o teclado inserido como instrumento de sustentação harmônica.



Fig. 4 - Concerto de Brandemburgo Nº. 5 J.S. Bach

1.3. Orquestração entre 1750 e 1800

A mudança de estilo em música instrumental, que ocorreu durante a metade do século XVIII, naturalmente afetou os procedimentos de orquestração. Sob a influência da ópera italiana e o gosto aristocrático predominante, os compositores vieram a adotar uma escrita que enfatizava uma única linha melódica, freqüentemente baseada na tríade maior ou menor, e acentuaram os ritmos em movimentos *allegro*. Porém, não se rompeu completamente com o passado. Movimentos de fuga apresentavam-se freqüentemente como *finale*, nos trabalhos de F. Richter(1709-1789), M. Monn(1717-1750), G. Wagenseil(1715-1777), os dois Haydns e K. Dittersdorf(1739-1799), e pode-se dizer que alcança seu ponto culminante no *finale* da Sinfonia *Júpiter* de W.A.Mozart(1756-1791). A figura 5 nos mostra um fragmento deste procedimento de escrita musical.

The image displays a musical score for the finale of Mozart's Symphony No. 41, 'Jupiter'. The score is written for a string ensemble, including Violins I and II, Viola, Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (Cb.). The key signature is A major, indicated by a sharp sign and the letter 'A'. The music is characterized by a melodic line in the violins and a supporting bass line in the cellos and contrabass. Dynamics include piano (p) and forte (f). The score is divided into two systems, each with five staves. The first system includes staves for Violins I and II, Viola, and Violoncello. The second system includes staves for Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The music is written in a style typical of the late 18th century, with a focus on melodic clarity and rhythmic precision.

Fig. 5 - Finale. Sinfonia *Júpiter*. Nº 41 W.A. Mozart

A claridade da orquestração Barroca foi mantida e freqüentemente as cordas estão harmonizadas em duas partes, com os primeiros e os segundos violinos em uníssono e violas uma oitava sobre os violoncelos. A razão de se tratar as violas deste modo não se deve ao fato de que violistas não fossem necessariamente tão ágeis quanto as outras cordas. O propósito era obviamente acrescentar uma maior claridade à linha mais grave. A prática de escrever gradualmente para baixos figurados desapareceu durante a segunda metade do século XVIII. Entretanto, ainda será encontrada nas sinfonias de C.P.E. Bach(1714-1788) e continua em Londres durante algum tempo (por exemplo, nas sinfonias de J.C.Bach(1735-1782) e W. Boyce(1711-1779). Porém, o teclado permaneceu sendo essencial na orquestra e presumivelmente proveu as harmonias perdidas quando a textura encontrava-se em duas partes.

Muitas das primeiras sinfonias eram escritas para uma orquestra de dois oboés, duas trompas, fagotes e cordas, com a adição de uma única flauta e às vezes com duas flautas que substituíam os oboés. Em 1788, W.A Mozart, na primeira versão da sinfonia em Sol menor (Nº 40, K.550), estava escrevendo para uma orquestra deste tamanho. * Estes recursos limitados forneciam menos oportunidades para contraste que os conjuntos Barrocos maiores, mas o princípio de contraste ainda era observado, mesmo que, de um modo bastante diferente. Oboés dobraram os violinos em um *tutti* e intervieram de vez em quando como solistas. Porém, dobramentos não eram consistentes e um uso adicional para oboés e trompas foi a solução para prover um fundo harmônico, sustentando ou enfatizando os tempos em um *tutti*. Quando, ocasionalmente quatro trompas eram usadas, como por exemplo em sinfonias de J. Vanhal(1739-1813), F. Haydn(1732-

1809) e Mozart, um fundo até mais rico era possível, particularmente se os dois pares de trompas fossem dobrados em registros diferentes. Fagotes, que a princípio eram usados somente para dobrar o baixo, ficaram mais independentes. Como os oboés e trompas, eles poderiam contribuir ao fundo harmônico, e um único fagote poderia compartilhar passagens de solo com outro instrumento de madeira. Mozart, em particular, se encantou em escrever para flauta e fagote em duas oitavas. Passagens para madeiras em contraste com as cordas, como por exemplo na sinfonia *Militar* de Haydn (Nº 100), são comuns, assim como seu uso na primeira metade do século. Porém, mais característico é o aparecimento ocasional de um ou mais instrumentos de madeira no conjunto.

A introdução do clarinete, em uma forma melhorada, acrescentou recursos à família das madeiras, mas isso não aconteceu de forma generalizada até os últimos anos do século XVIII. Apesar da escrita de concertos, por exemplo os de Carl Stamitz (1746-1801), os compositores mostraram pouco entendimento da capacidade do instrumento e tenderam a tratá-lo como uma variedade de oboé, para o qual era freqüentemente uma alternativa. A escritura para clarinetes na Sinfonia *Paris* de Mozart (K.297/300a, 1778) não mostra nenhuma evidência da abordagem sensível que será encontrada em seus trabalhos posteriores. Em algumas das sinfonias londrinas, Haydn inclui clarinetes em uma ou duas passagens em solos isolados. Entretanto, depois ele escreverá efetivamente para o instrumento em *A Criação* (1798). Na figura 6 podemos observar o procedimento de contraste entre madeiras e cordas.



Allegro
Solo

The first system of the musical score includes the following parts: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. (G)), Trombone (Tbe. (C)), Timpani (Timp.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. Cb.). The Flute part is marked 'Solo' and features a melodic line with many slurs. The Oboe part has a '2.' marking. The strings are mostly resting in this system.

The second system continues the orchestration. The Flute and Oboe parts are mostly resting. The Bassoon part has a '2.' marking. The Violin (Vl.) and Viola (Vla.) parts enter with a melodic line, marked with a 'p' (piano) dynamic. The Violoncello/Double Bass (Vc. Cb.) part enters with a rhythmic pattern, also marked with a 'p' dynamic.

Fig. 6 – Sinfonia Nº 100 , J. Haydn

Um exemplo antecipado de arpejos no registro mais grave do clarinete acontece no andante da abertura da ópera *Temístocle* (1772) de J.C.Bach, no

qual três clarinetes são designados como *clarinete d'amore*. A anotação é para instrumentos em Ré, com o terceiro instrumento escrito na clave de baixo e transposto para uma 9ª acima, conforme a convenção da época.⁴ Desde então, os arpejos para o terceiro instrumento descem para o escrito em Do (soando em Ré), e parece provável que as partes, apesar da anotação, sejam de fato para *clarinete d'amore* em Sol. Exemplos posteriores de arpejos no registro mais grave ocorrem na introdução da obra *A Criação* de Haydn e o trio do Minueto na Sinfonia de Mozart em Mib (Nº 39, K.543). Na figura 7 podemos verificar o uso do clarinete em registro gravíssimo.

Fig. 7 – Sinfonia nº 39 , W.A.Mozart

⁴ É curiosa esta escrita, já que não se faz necessária para uma melhor leitura.

Arpejos que cobrem uma gama maior são comuns em concertos e em peças como a ária "Parto, Parto" da ópera *La clemenza di Tito* (1791), de Mozart. Pode ter sido um incremento na apreciação das tonalidades do registro grave do clarinete, que induziu os compositores a substituí-lo pelo clarinete contralto⁵. Podemos ver na figura 8 o uso do clarinete *obligato*.

The image shows a musical score for the aria "Parto, Parto" from the opera *La clemenza di Tito* by W.A. Mozart. The score is written for Clarinet (Clar.), Piano (P.), and Voice. The Clarinet part is in the upper staff, the Piano part is in the middle staves, and the Voice part is in the lower staff. The lyrics are in German: "ste al - la bel - la, do - na ste al - der Schön - heit Macht, ver - mag der".

Fig. 8 – Aria Parto, *La Clemenza de Tito*, W.A. Mozart.

Em um conjunto constituído por instrumentos de madeiras, trompas e cordas não existem problemas sérios de equilíbrio; porém, posteriormente foi sentido que as primeiras partes escritas para trompetes perturbavam este equilíbrio. Essas partes ainda foram escritas na Inglaterra por Boyce no final de 1770, mas outros compositores europeus preferiram evitar o registro agudo e usar os trompetes principalmente para reforçar um *tutti*. Além disso, o número limitado de notas disponíveis impôs algumas restrições incômodas quando a música modulava e se distanciava da tônica. Quando Mozart fez acompanhamentos adicionais para *O Messias* (1789), ele suprimiu e rescreveu todas as partes de

⁵ Temos aqui um alargamento da tessitura das madeiras para os graves e como consequência a utilização do clarinete baixo em sib.

trompete de Handel. Entretanto, ele pensou originalmente em manter o *obbligato* em "O trompete soará". Uma consequência natural da mudança de estilo foi que os trompetistas perderam a arte de executar partes floridas no registro agudo.

Já os trompistas não tiveram o mesmo destino. Passagens de dificuldade extrema, tanto acima ou abaixo do pentagrama, ocorreram em vários trabalhos do século XVII, como por exemplo, na sinfonia de Haydn N°51 (1772). Mozart fez exigências menos extravagantes, mas não excluiu o virtuosismo, por exemplo, na ária de Fiordiligi "Por pietá" em *Così fan tutte* (1789).

O tímpano, como no passado, era invariavelmente associado aos trompetes. Os compositores descobriram que poderiam ser usados trompetes e tímpanos suavemente, como também reforçando um *tutti* sonoro. No adágio da sinfonia de Haydn N° 102, os trompetes e o tímpano são requisitados para soar tanto *forte* quanto *piano*. Um efetivo uso do tímpano em *piano*, sem trompetes, aparece no final de "Et incarnatus" no *Theresienmesse* (1799) de Haydn.

✓ Somente com a invenção das válvulas para os trompetes no século XIX foi possível obter um conjunto de metais mais flexível e homogêneo. Gluck, em sua ópera *Orfeu e Eurídice* (1762), seguiu a velha tradição de associar cornetas com trombones; mas nessa época a corneta estava obsoleta, e Gluck teve que substituir os instrumentos por clarinetes quando ele revisou o trabalho para uma apresentação em Paris em 1774. A reintrodução de trombones em óperas era cada vez mais natural quando os compositores buscavam intensificar o impacto do "drama". Conseqüentemente, Gluck os usou em *Orfeu* para dar uma ênfase extra ao pranto das Fúrias e criar um contraste notável com a harpa e as cordas em *pizzicato* que acompanham o tema de Orfeu. Trombones também são associados

às Fúrias em *Iphigénie en Tauride* (1779) e de maneira semelhante à estátua e aos poderes do inferno na cena final do *Don Giovanni* de Mozart (1787). Como instrumentos que tinham sido muito tempo usados na igreja, eles eram igualmente satisfatórios para cenas de caráter solene ou ritual, tal como a marcha que abre o segundo ato de *Zauberflöte*, de Mozart (1791) e a ária "Oh Isis und Osiris" que a segue. Em música de igreja e oratório sua função principal era apoiar os contraltos, tenores e os baixos do coro.

No fim do século XVIII o tratamento dos instrumentos de madeira, incluindo ou não os clarinetes, adquiriu uma sutileza desconhecida para os primeiros sinfonistas do século. O mestre desta arte foi Mozart, ao menos em seus concertos para piano. Os instrumentos dialogam entre si ou com o pianista solista. Frases eram passadas de um instrumento para o outro, de forma que a cor instrumental era constantemente modificada. As trompas, embora menos proeminentes como solistas, participam desta atividade. Esta sutileza estendeu-se à ópera; a entrada das trompas na ária "Dove sono" na ópera de Mozart, *Le nozze di Figaro* (1786), tem uma grande força emocional. Gluck já tinha demonstrado como os instrumentos poderiam interpretar o que os personagens em um drama estavam sentindo ou até o que se passava em suas mentes. Em *Orfeu* um instrumento de sopro ecoa o grito do cantor em "Eurídice" - um clarinete em registro (*chalumeau*) na versão original, um oboé na versão revisada para Paris. As *apojaturas* para oboé na ária de Agamenon "Peuvent-ils or donner" em *Iphigénie en Aulide* (1774), mostra o instinto de Gluck para escolher o instrumento certo, como ele fez no solo de flauta em Ré menor no balé dos espíritos santificados no *Orfeu*, que tirou de Berlioz a exclamação "Quel poète!". O



procedimento de Haydn era em geral mais direto; embora o solo de oboé no final da introdução de sua Sinfonia N° 104 siga o estilo de tratamento de Gluck, assim como a influência da ópera está também presente no recitativo para solo de violino na Sinfonia N° 7 (*Le midi*), para qual C.P.E. Bach em sua Sinfonia em Fá (1776) constitui um paralelo. Haydn tinha tendência a ilustração vívida, como por exemplo em sua "La tempesta". Também, começando suavemente como no término da Sinfonia N° 8 (*Le soir*) ou mesmo no "rugido do leão", com trombones, fagote e contrafagote e trilos nas cordas, em *A Criação*. Igualmente vívidos são os "gritos" para trombones no coro de caça nas *Estações* (1801), um tipo de escrita que já será associado mais com Verdi; e ainda, no final da Sinfonia N° 68 os fagotes, geralmente considerados no século XVII como instrumentos "sérios", são tratados de forma cômica.

A ênfase na expressão dramática nas óperas da segunda metade do século XVIII conduziu a uma indicação mais detalhada das dinâmicas do que antigamente, notadamente nas óperas de N. Jommelli(1714-1774) e T. Traetta(1727-1779). As alternâncias súbitas de *piano* e *forte*, a acentuação dinâmica (*sforzando*) e o uso de *crescendo* e *diminuendo* foram características de um estilo novo de escrita orquestral. O estilo imediatamente afetou a composição das sinfonias, e o *crescendo*, freqüentemente usado no início de um movimento, tornou-se uma característica das execuções em Mannheim e também por compositores de outros lugares, por exemplo, Haydn na Sinfonia N° 1 e J. Gossec(1734-1829) na Op.3 N° 6. Na figura 9 podemos ver procedimento dinâmicos alternados.

The image displays three systems of musical notation for Joseph Haydn's Symphony No. 1. Each system consists of five staves: two for the upper strings (Violins I and II), two for the lower strings (Violas and Cellos/Double Basses), and one for the woodwinds (likely Flutes). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The first system shows a melodic line in the upper strings and a rhythmic accompaniment in the lower strings. The second system features a crescendo in the upper strings and a piano marking in the lower strings. The third system continues the melodic development in the upper strings and the rhythmic accompaniment in the lower strings.

Fig. 9 – Sinfonia Nº 1, J. Haydn

Porém, é incomum encontrar distinções dinâmicas entre uma parte da orquestra e outra; se um solo é marcado *piano*, por exemplo, o acompanhamento

não é normalmente marcado *pianíssimo*. Os instrumentos de metal normalmente têm a mesma dinâmica que as madeiras e cordas, e o equilíbrio deve ter dependido de direção verbal nos ensaios.



1.4. Evolução da orquestração a partir do século XIX

Durante o século XIX a orquestração desenvolveu-se como um fator essencial e vital tanto para a técnica como para a determinação do estilo musical dos compositores. A orquestra evoluiu como um meio, colocando-se com vasto acúmulo de riquezas à disposição dos compositores, e cresceu também como uma instituição, permitindo que essa riqueza se ampliasse de forma global.

O período da revolução industrial coincidiu com o aperfeiçoamento da mecânica dos instrumentos. No que concerne à fabricação instrumental, Music's Brunels & Stephenson, trabalhou aprimorando o acabamento mecânico, concentrando-se em melhorar a eficiência da família das madeiras e dos metais. O trabalho de Theobald Boehm na flauta, Iwan Müller no clarinete e Heinrich Stölzel e Adolphe Sax nos instrumentos de válvulas, resultou numa maior liberdade e versatilidade no uso dos instrumentos de sopros, particularmente na música orquestral.

Ao mesmo tempo, os compositores sentiram a necessidade de tratar a orquestra como um "todo", um único "instrumento", e o século XIX trouxe um conhecimento maior da importância da harmonia interna, refletida não somente na atenção dada à força relativa das famílias dos instrumentos, mas também no novo papel e *status* do regente. Ele passou a ser visto como um executante e podendo aspirar o virtuosismo e a aclamação alcançadas por instrumentistas como F. Liszt(1811-1886) e N. Paganini(1782-1840).

Em poucos casos, o compositor e regente eram uma única pessoa, como por exemplo, F. Mendelssohn(1809-1847), L. Spohr(1784-1859), H. Berlioz(1803-



1869), R. Wagner e G. Mahler(1860-1911); porém, o contato estreito que havia no século XVIII entre compositores e a orquestra se perdeu. Os compositores foram obrigados a adotar um procedimento teórico e encorajados a escrever para um grupo instrumental que acreditavam ser a orquestra ideal. Neste período um grande número de trabalhos teóricos sobre orquestração surgiu. *O grande tratado de instrumentação* de Berlioz (1843) chamou a atenção dos estudantes para passagens em obras de Beethoven e Gluck, e foi consultado como um guia para os praticantes da orquestra contemporânea. Mais tarde, *Técnica da orquestra moderna* de Widor (1904) foi na verdade um suplemento extensivo ao tratado de Berlioz, e o tratado *Princípios de orquestração* de Rimsky-Korsakov (1913) é também um trabalho teórico de grande relevância.

Muitas das técnicas de orquestração durante os primeiros anos do século XIX continuaram a refletir as necessidades e habilidades das orquestras locais. De especial importância foram as orquestras operísticas de centros como Paris, Veneza, Viena e Dresden, junto às quais compositores como E. Méhul(1763-1817), G. Spontini(1774-1851), G. Rossini(1792-1868) e C.M. Weber(1786-1826) realizaram grande parte de seus trabalhos. O alcance maior da ópera como um entretenimento popular levou os compositores a usar a orquestra para obter efeitos dramáticos imediatos, mais cinéticos do que de natureza poética refinada.



1.5. Impressionismo e últimos desenvolvimentos.

O *Impressionismo* é freqüentemente referido como “instrumentação pictórica”. Talvez a orquestração mais original do fim do século XIX seja aquela que pode ser relacionada ao movimento de artes visuais conhecido como *Impressionismo*. Aqui, as cores da orquestra complementam outros aspectos da composição, em termos mais ou menos equivalentes. Fragmentos do espectro sonoro são justapostos, mais do que meramente mesclados, e isso pode acontecer até mesmo dentro do compasso em uma única melodia ou motivo. É correto dizer que este tipo de instrumentação proporciona uma impressão de seu objeto musical, assim como o faz o famoso quadro do pintor Claude Monet “*Impression soleil levant*” em relação ao nascer do sol. É apropriado que muitas pinturas da escola impressionista tenham sido listadas na coleção privada do compositor francês G. Chabrier (1841-1894), já que suas peças orquestrais caleidoscópicas como *España* (1883) e *Marche joyeuse* (1888), fornecem alguns dos primeiros exemplos deste estilo. Mahler, embora aplicasse suas cores em pinceladas largas, soube bem como explorar a ocasional pincelada de um timbre inesperado, e seus *scherzos* (como o da Sinfonia n°4 de 1900) freqüentemente contém mudanças súbitas de cores e textura.

A evolução da harmonia tonal na época com sua expansão de recursos e a perda dos vínculos estruturais do diatonicismo, permitiram o surgimento de outros aspectos do som, incluindo a cor instrumental, fato este que obteve grande proeminência. Os compositores começaram a reconhecer que não somente as características melódicas, harmônicas e rítmicas da forma musical poderiam de



fato chamar a atenção principal dos ouvintes. A agógica, as dinâmicas e os timbres passaram a ser manipulados mais conscientemente e mais eficazmente. Observamos exemplos de manipulação desses parâmetros, antes negligenciados, nas obras dos compositores mais estreitamente vinculados à dissolução da harmonia diatônica, entre eles Debussy, A. Schoenberg(1874-1951), A. Webern(1883-1945) e, em sua maneira muito particular, F. Busoni(1866-1924).

No *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894), Debussy demonstrou sensibilidade para as propriedades sensoriais do som instrumental; é difícil estudar os compassos de abertura de sua obra sem perceber neles um refinado desenvolvimento do pensamento orquestral de Weber. As delicadas diferenças de textura na escrita das cordas obtidas através do uso de solos e subdivisões de grupos é uma herança de Berlioz e Wagner, e a aplicação das cores é claramente impressionista, apesar de colocações evocativas estarem totalmente vinculadas à tradição Romântica. Os *Nocturnes* (1899) foram a este respeito uma significativa evolução. Uma sensação de intenção melódica, harmônica e rítmica é inexistente nos acordes e arabescos de *Nuages*; a textura e o timbre não são utilizados somente para expressar uma atmosfera, mas sim todas as intenções do compositor. O *diminuendo* da percussão no final de *Fêtes* prenuncia os compositores do século XX na emancipação do ruído que seriam utilizados por (D. Milhaud(1892-1974), I. Stravinsky(1882-1971), B. Bartók(1881-1945), E. Varèse(1883-1965), e eventualmente a música concreta e a eletrônica). Em *Sirènes* Debussy usou a cor adicional de um coro feminino sem palavras, embora aqui seja claramente programático – uma literalidade que obscurece a apreciação das qualidades tímbricas das vozes. A utilização do coro foi idéia também

retomada por compositores posteriores, por exemplo, M. Ravel(1875-1937) em *Daphnis et Chloé* (1912) e por D. Milhaud em *Les choëphores* (1919) e *L'homme et son désir* (1921). As obras orquestrais posteriores são notáveis menos por suas inovações colorísticas e mais por suas elaborações do papel figuracional de cada instrumento – um interesse que pode ter vindo dos russos em geral, e em particular de N. Rimsky-Korsakov(1844-1908).

Wagner, Debussy e Mahler parecem ter sido as influências principais na técnica orquestral de Schoenberg. Em *Pelleas und Melisande* (1903) e *Gurrelieder* (1911) a orquestração é ousada e ambiciosa, já que nos *Gurrelieder* utiliza-se uma grande quantidade de executantes. Significativamente, o conceito de melodia de timbres é associado pela primeira vez ao nome de Schoenberg. Em sua *Farben*, a terceira das *Cinco Peças Orquestrais*, Op. 16 de 1909, há um mínimo de atividade melódica, harmônica e rítmica, e o interesse centra-se nas alternâncias e manipulações das cores instrumentais. Esta partitura é a sucessão lógica para as *Nuages* de Debussy. Se “melodia” é definida como “o aspecto contínuo da música chamando a atenção principal do ouvinte”, pode-se entender a aplicação especial do termo para a cor tonal e as condições peculiares que devem ser aceitas por um compositor que deseja substituir “tom melódico” por “timbre melódico”. Como ocorreu posteriormente com o “evitar” da música dodecafônica de toda a sugestão diatônica. Schoenberg, em *Farben*, pode impor seu novo conceito somente através de uma negação rigorosa, ou seja, a retirada de qualquer coisa provável de ser construída como uma melodia de tons. A visão de Webern nesta questão foi mais positiva. Ele integrou o rápido jogo de cores com as técnicas composicionais existentes, tanto nas suas próprias obras (*Cinco Peças*, Op. 10



1913 e *Sinfonia* Op.21, 1928) como na orquestração da obra de Bach (*Ricercare a 6 voci*, 1935). Na figura 10, observa-se a página inicial da partitura *Farben* na qual percebemos toda a organização tímbrica como material de primeiro plano.

Mäßige Viertel

2 kleine Flöten
2 große Flöten
3 Oboen
Englisch Horn
I. II in B
3 Klarinetten
III in D
Baßklarinette in B
I. II.
3 Fagotte
III.
Kontrafagott
I. II.
4 Hörner in F
III. IV.
I. II.
3 Trompeten in B
III.
I. II.
4 Posaunen
III. IV.
Baßtuba
Harfe
Celesta
I.
Violinen
II.
Viola
Violoncello
Kontrabaß

Mäßige Viertel

Fig.10 – *Farben*. Cinco peças orquestrais. A. Schoenberg

Apesar da afirmação de que o século XX tenha sua própria constituição orquestral característica – a *Sagração da Primavera* de Stravinsky sendo

freqüentemente citada como paradigmática – a realidade prática não confirma esta visão, a qual resulta da estabilidade relativa da estrutura da orquestra como instituição. Ela deve sua estabilidade mais ao avanço da música do século XIX e à tradição do que ao desenvolvimento do pensamento orquestral do século XX. Os compositores de tendência conservadora, e especialmente aqueles que trabalham com a tradição sinfônica, hesitam em questionar as normas convencionais do equilíbrio orquestral. Suas inovações restringem-se a uma comedida adição de novos timbres, novos instrumentos de percussão, o piano, membros das madeiras antigamente negligenciados, e alguns instrumentos tomados de empréstimos de formas culturais específicas, como por exemplo a banda militar.

O retorno para modelos clássicos e pré-clássicos na música do século XX levou alguns compositores a uma redução das forças orquestrais. Outros fatores que contribuíram para esta tendência foram considerações de ordem econômica, notavelmente em obras compostas por Stravinsky após 1913, e a exploração de novas variedades de equilíbrio orquestral. Foi esta exploração de equilíbrio orquestral que levou Stravinsky a prescindir de violinos e violas em sua *Sinfonia dos Salmos* (1930), embora possam ser encontrados precedentes na música do século XIX. Encontram-se exemplos em *Uthal* de Méhul (1806) e na *Serenata* Op. 16 em Lá maior de J. Brahms (1859), na qual violinos não são utilizados e no *Réquiem* de Fauré (1887), no qual há um uso exclusivo das cordas graves nas primeiras duas partes, que antecipam as obras de Stravinsky.

Para muitos compositores, o abandono das forças orquestrais wagnerianas foi seguido por uma redistribuição do equilíbrio tímbrico numa proporção maior



que os ajustes obtidos na *Sinfonia dos Salmos*. Na figura 11, observamos na primeira página desta sinfonia a ausência de violinos e violas.

FLAUTI GRANDI
FLAUTO GRANDE (poi PICCOLO)
OBOI
CORNO INGLESE
FAGOTTI
CONTRA FAGOTTO
CORNI FA
TROMBA PICCOLA RE
TROMBE DO
TROMBONI
TROMBONE (basso)
TUBA
TIMPANI
GRAN CASA
CORO
SOPRANI
ALTI
TENORI
BASSI
ARPA
PIANOFORTI I. 2.
VIOLONCELLI
CONTRABASSI

Tempo ♩ = 92

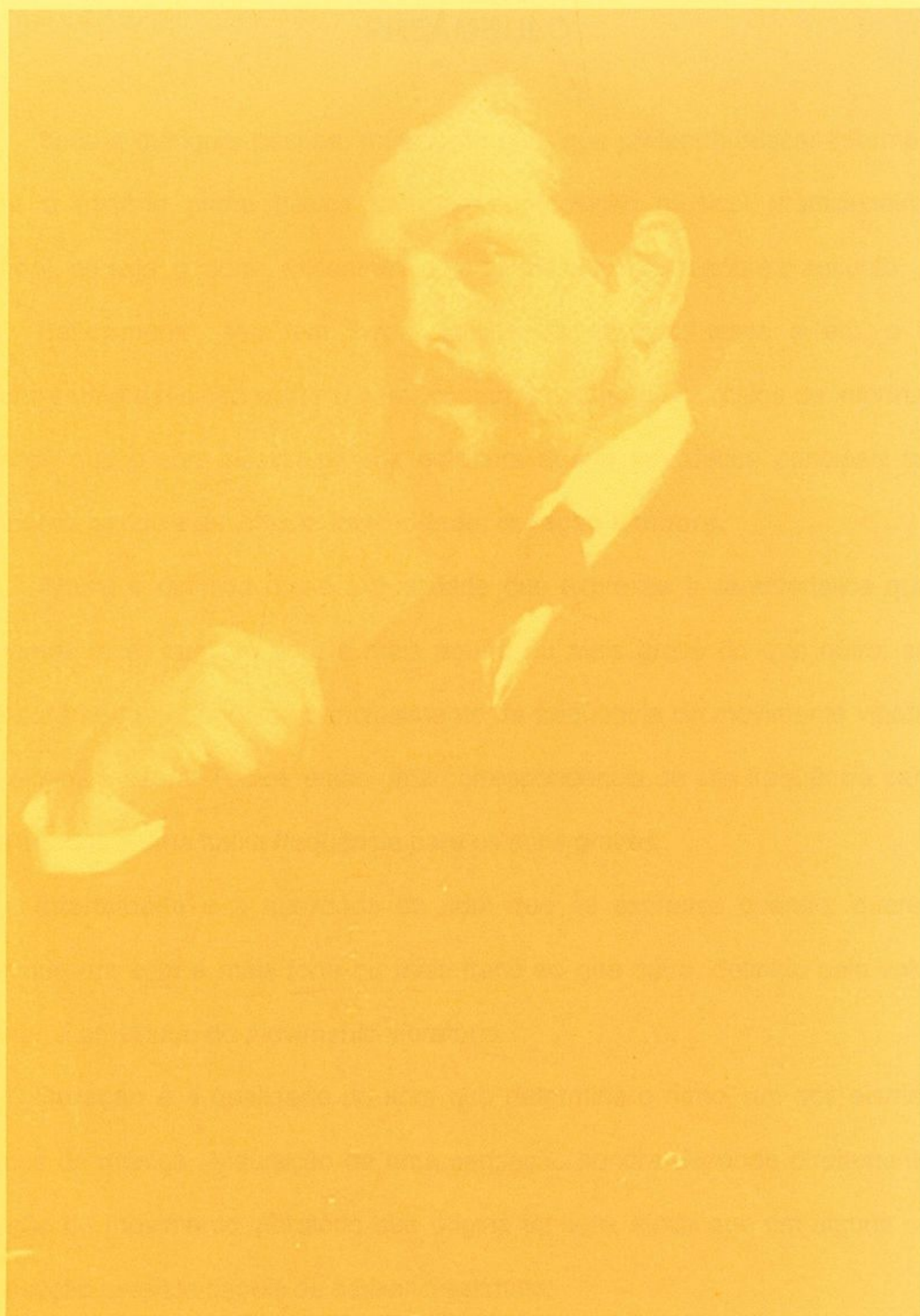
Fig. 11 – *Sinfonia dos Salmos*, I. Stravinsky

A própria *Sagração da primavera* de 1913 dá lugar ao predomínio dos sopros em *Renard* (1922) e às sonoridades tonais percussivas em *Le Noces* (1923); Webern deu seqüência às forças amplas de sua obra *Seis peças* Op. 6 (1910), a uma textura solo atenuada em *Cinco Peças* Op. 10 (1913), embora nas primeiras obras sua instrumentação já fosse caracteristicamente rarefeita. Varèse reteve seu setor percussivo da imensa orquestra de *Amériques* (1921) em seu subsequente *Hiperprisma* (1923), abrindo caminho para o exclusivamente percussivo *Ionização* (1931). De forma incisiva, Schoenberg deu início à redução da orquestra em um grupo de quinze instrumentos na primeira *Sinfonia de Câmara* Op. 9 (1906), na qual a escrita musical remete à obra de Wagner de 1870 *Siegfried Idyll*.

As orquestras de câmara tornaram-se comuns durante as primeiras décadas do século XX tendo como exemplo algumas obras de Schoenberg, nas quais um conjunto menor fornecia maior flexibilidade para a articulação de um conteúdo polifônico mais rico que o convencional.

Tendo feito esse recorte histórico da orquestra e da orquestração, e tomado consciência do material que Claude Debussy tinha em suas mãos, no próximo capítulo faremos as análises e a elencagem de procedimentos técnicos de orquestração por ele adotados.





CAPÍTULO III

PREÂMBULO

Toda e qualquer pessoa, músico ou não, que pretenda buscar informações sobre a matéria prima básica de uma composição musical (tradicionalmente falando), ou seja, o "som", encontrará uma ampla bibliografia sobre o assunto.

Basicamente, seja em livros, artigos de revistas, teses e etc, o leitor encontra uma definição sobre o som, comum a todos esses meios de informação, ou seja, que o som possui na sua estrutura quatro qualidades principais que o compõem, sendo elas: **altura, intensidade, duração e timbre.**

Altura é definida como a qualidade que expressa a característica quando queremos dizer que um som é mais agudo ou mais grave do que outro, sendo este parâmetro dependente principalmente da frequência do movimento vibratório, que origina tal som. Temos então uma correspondência de alta frequência para os sons agudos e uma baixa frequência para os sons graves.

Intensidade é a qualidade do som que se expressa quando, queremos dizer que um som é mais forte ou mais fraco do que outro, definido pelo volume, ou seja, a amplitude do movimento vibratório.

Duração é a qualidade do som que determina o ritmo, um dos elementos básicos da música. A duração de uma sensação sonora depende diretamente da duração do movimento vibratório que origina tal som, ainda que em alguns casos a sensação persiste depois de cessar o estímulo.

Timbre é a qualidade que permite diferenciar dois sons de igual altura e intensidade, mas que são originados de diferentes fontes. Esta qualidade do som



depende do grau de complexidade do movimento vibratório que dá origem a tal som.

O timbre de um som é formado pelo número de harmônicos que este possui, e depende diretamente do corpo sonoro que o produz e da maneira como são produzidos tais harmônicos. É por esta razão que podemos saber qual é a procedência e o modo de obtenção de um timbre.

Outras definições dos elementos fundamentais da música citadas acima, definições estas de caráter mais físico e matemático, ou seja, até mesmas mais contemporâneas, existem. No entanto, para o presente trabalho, as definições encontradas em obras mais tradicionais, nortearão nossos comentários, por serem mais relevantes à época em que as obras analisadas foram escritas.

Para as análises que se seguirão neste capítulo, teremos o timbre sendo a principal qualidade que irá direcionar nossa discussão. O timbre, não será, aqui, tratado sob o aspecto de suas questões físicas, ele será observado do ponto de vista de "como" Debussy utilizou esta qualidade do som para, através de sua técnica de orquestração, torná-lo um elemento de primeiro plano nos procedimentos de composição musical, elemento este, que permeia toda a obra orquestral do compositor.

Salientamos, que para facilitar a leitura e compreensão do texto, os adjetivos utilizados para demonstrar um timbre (cor sonora), tais como: opaco, lúgubre, pálido, entre outros, têm como objetivo criar uma imagem da idéia musical e aclarar nossos argumentos.



Excertos e discussão dos procedimentos de orquestração no *Prélude à l'après-midi d'un faune e Trois Nocturnes*

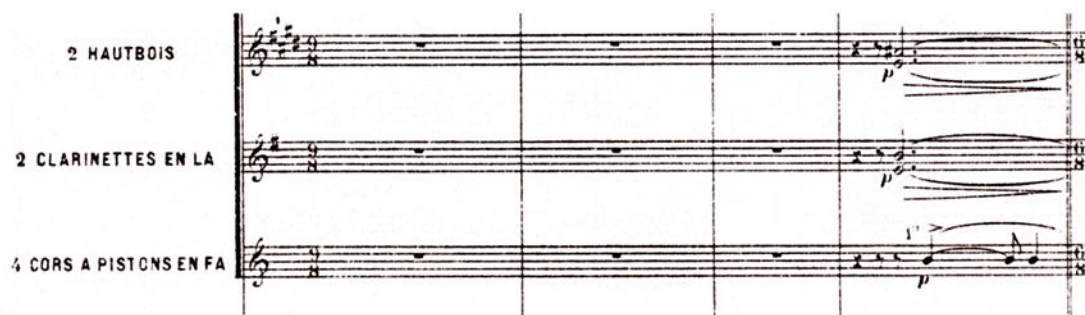
Figura 1



Na figura 1, observamos o tema de abertura do *Prélude*. Para muitos musicólogos, este é o tema que nos abre as portas da música moderna. Esta é uma afirmação que faz Paul Griffiths em seu livro *A Música Moderna*, no qual dedica um capítulo sobre o assunto.

Se observarmos este tema sob o ponto de vista técnico de uma melodia escrita para flauta, nada nos aponta para uma direção tão inovadora. Todos os aspectos técnicos intrínsecos nessa melodia escrita para flauta estão colocados em prática, ou seja, articulação, tessitura, fraseado e angulosidade flautística. O que nos indica esta direção inovadora é a forma de concepção desta melodia; primeiro o compositor teve como elemento de partida uma idéia tímbrica, uma cor sonora que, neste caso, está representada pela flauta para, num segundo momento, distribuir as notas sobre o pentagrama, como consequência dessa imagem sonora. Podemos fazer esta afirmação baseados no fato de que este tema, tal como se apresenta, é somente executado pela flauta no decorrer de toda a obra. Desta forma, tendo o timbre como elemento mais importante na criação desta melodia, estamos inteiramente de acordo com Paul Griffiths.

Figura 2



Na figura 2, observa-se a escolha do compositor por clarinetes em LÁ. Esta escolha se justifica pois, na primeira parte desta obra, a cor sonora requisitada por Debussy é de caráter mais opaco e introspectivo. Sendo assim, os clarinetes nesta tonalidade se justificam pelo seu timbre de coloração lúgubre. Este fato é importante, não admitindo-se assim, em uma interpretação desta obra, a utilização de clarinetes em outra tonalidade, valendo-se do artifício da transposição.

Observamos também, nesta figura, que na ordenação de um acorde para madeiras e trompa, Debussy altera a distribuição natural dos timbres, usando para tanto, um sistema de engrenagem na distribuição de tais timbres, ou seja, ele apresenta o segundo oboé, cantando uma nota entre os dois clarinetes, reforçados por uma trompa em FÁ. Desta forma, na primeira página do *Prélude*, Debussy nos coloca em contato com uma inversão tímbrica, aquilo o que denominaremos no decorrer desse trabalho de “Posições orquestrais”.

Figura 3



Na figura 3, Debussy coloca duas trompas dialogando e dominando a imagem sonora desejada nesta passagem musical. Todo o interesse está voltado para uma colocação técnica que se evidencia numa postura das articulações, da intensidade e também das dinâmicas, sendo estas decisivas para a realização dessa organização tímbrica.

Sob o aspecto técnico de execução desta passagem para as trompas, o instrumentista tem que ter certos cuidados, pois devido à grande extensão da série de harmônicos da trompa, o perigo de desafinação é muito grande. Esta imagem sonora está voltada para a delicadeza dos sons. A sonoridade aqui desejada é aveludada e contida.

Esta realização sonora das trompas tem como suporte harmônico um pedal de cordas graves e harpa em dinâmica "pp", que não estão presentes nesta figura.

Figura 4

* instrumentos: violinos, violas e cellos

Na figura 4, temos um exemplo em que o procedimento técnico de articulação para o naipe de cordas, exerce fundamental importância na realização do quadro sonoro. Aqui, o compositor utiliza o recurso de interferir nos procedimentos naturais de execução do instrumento para buscar uma nova colocação tímbrica.

Este procedimento baseia-se numa indicação denominada “sur la touche”, para a qual o músico deve executar suas arcadas sobre o braço do instrumento buscando, assim, uma sonoridade mais suave e etérea. Esta indicação vem sempre acompanhada de uma colocação dinâmica “p” ou “pp”.

A realização técnica deste procedimento na execução do instrumento exige, alguns cuidados. Deve-se evitar demasiada pressão sobre o arco para que se cumpra de forma satisfatória a realização tímbrica indicada pelo compositor.

Figura 5

The musical score for Figure 5 is a page from a manuscript, showing the orchestration of a passage in Debussy's music. It consists of seven staves, each representing a different instrument or section of the orchestra. The staves are labeled as follows: FL. (Flute), HAUTE. (Hautbois/Oboe), COR ANGL. (Cor Anglais/English Horn), CL. (Clarinet), BOIS (Bassoon), CORS (Cors/Corn), and Div. (Divisi/Divided). The music is written in 12/8 time. The first measure is marked with a '1. et 2.' and a 'p' dynamic. The second measure is marked with a 'p' dynamic and a 'cre' (crescendo) marking. The third measure is marked with a 'scen' (scene) marking and a 'do' (do) marking. The fourth measure is marked with a 'f' (forte) dynamic and a 'dim.' (diminuendo) marking. The Divisi part at the bottom shows a 'cresc.' (crescendo) marking. The score is a page from a manuscript, showing the orchestration of a passage in Debussy's music.

Na figura 5, podemos observar uma variação de colorido orquestral em apenas quatro compassos.

Debussy nos apresenta uma mistura de timbres entre os oboés (instrumentos de palheta dupla) e os clarinetes (instrumentos de palheta simples), realizando o material temático. Num primeiro momento, essa mistura vem apresentada em oitavas para, em seguida, a oitava inferior ser reforçada com o segundo oboé. Nesta mistura tímbrica está colocado, a partir do segundo compasso, o auxílio dos primeiros violinos divididos em oitavas, variando ainda

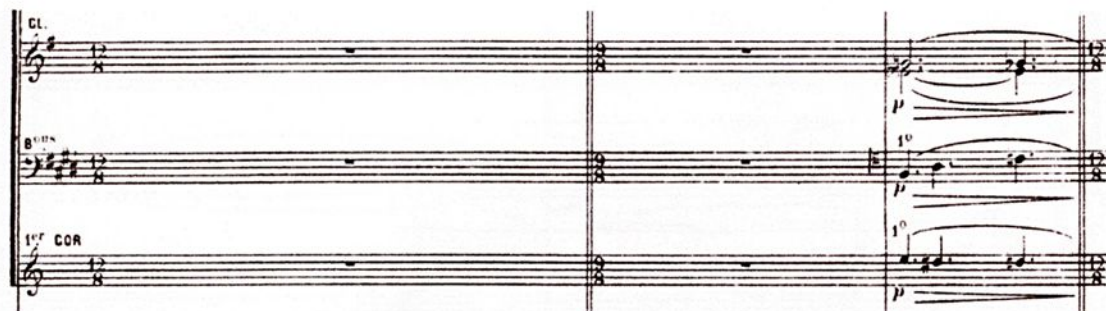
mais a matéria sonora. A estrutura harmônica está distribuída entre fagotes, trompas, corno inglês e flautas. Observa-se que temos, nesta estrutura, uma posição orquestral de inserção realizada entre as trompas e o corno inglês. É também relevante o aspecto dinâmico em movimentos crescentes. Do ponto de vista técnico de execução dos instrumentos, esta passagem musical não oferece dificuldades e está em perfeito equilíbrio.

Figura 6



Na figura 6, temos um pedal de trompas em um registro gravíssimo. Outros instrumentos poderiam realizar esta tarefa; porém, a necessidade de uma dinâmica "pp" e a qualidade tímbrica cálida das trompas, se amalgamam perfeitamente com o solo de flauta numa dinâmica "p". O acompanhamento harmônico está na primeira harpa, que não consta nesta figura.

Figura 7



Na figura 7, temos a distribuição da harmonia combinada entre instrumentos de madeiras e a primeira trompa. Nesta colocação dos timbres observamos dois fatos relevantes: o primeiro é uma inversão de timbres (posição orquestral) realizada entre a trompa e os dois clarinetes, em que a nota mais aguda é executada pelo instrumento de metal. O segundo fato é que o fagote realiza a base harmônica em um registro médio-agudo de sua tessitura.

Debussy nos apresenta, sempre que possível, uma busca pela parte mais doce e delicada do registro do fagote, que é a parte superior do registro médio: de FA# (segunda linha na clave de FÁ-FA#3) a RÉ (sobre o DO central-RÉ3). Essas notas são pouco intensas, mas são suavemente expressivas.

Figura 8



Na figura 8, temos uma nova posição orquestral apresentada entre as violas e os cellos em *divisi*, combinados em forma de engrenagem. Nesta inversão tímbrica, Debussy busca trabalhar na distribuição da harmonia as qualidades sonoras das cordas de cada um desses instrumentos. Aqui, observamos o aproveitamento da sonoridade da corda DO das violas, que coincide em sua tessitura com o âmbito dos cellos em sua corda LÁ e que vai além do âmbito da corda mais grave do violino. Essas duas cordas (violas e cellos) apresentam sonoridades contrastantes.

Esta busca tímbrica é constante nas obras de Debussy por nós analisadas.

Figura 9



Na figura 9, apresenta-se uma inversão tímbrica que ocorre entre os segundos violinos e as violas. Aqui, como na figura anterior, Debussy procura tirar proveito das qualidades sonoras de cada corda. Nas violas percebe-se o aproveitamento do timbre nasal e penetrante da corda LÁ e parte dos violinos vem executada na corda SOL, aproveitando-se a potência sonora que esta corda possui.

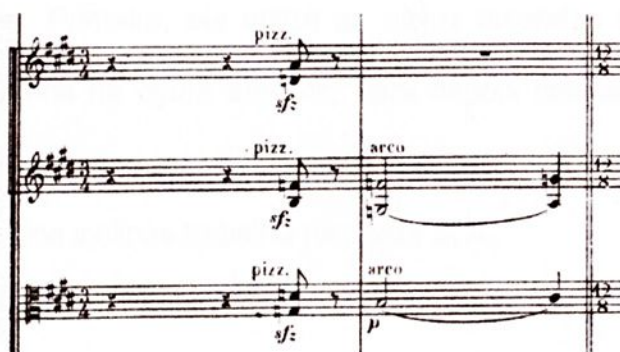
O fagote também encontra-se em uma situação de destaque, sendo que se apresenta em um âmbito agudo de seu registro e executando um *trilo* de forma caricata, forma esta pouco comum a este instrumento, na época.

Figura 10

The musical score is divided into two systems. The first system contains staves for Flute (FL), Clarinet (CL), Cor Anglais (CORS), and Harp (1re HARPE). The second system contains staves for Violin (V), Viola (V), and Cello/Double Bass (CB). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The text 'ôtez vite les sourdines' is written above the Violin and Viola parts in the second system.

Na figura 10, as quatro trompas são usadas com surdinas e com uma indicação dinâmica *sforzando*, tendo como objetivo um efeito sonoro. Observamos, também, os cellos apresentando uma linha melódica estruturada de forma a ser mais um efeito sonoro do que efetivamente uma melodia. Assim sendo, toda esta passagem está estruturada tendo o timbre como material condutor da idéia musical.

Figura 11



Na figura 11, temos uma posição orquestral em forma de inserção. Aqui, encontramos as violas entre os segundos violinos cantando uma nota intermediária da harmonia. Debussy utiliza parte dos segundos violinos trabalhando sobre a corda SOL aproveitando-se da potente sonoridade que esta corda possui (já mencionado na figura 9).

Figura 12

The image shows a musical score for five staves. The top staff is for Violins I, the second for Violins II, the third for Violas, the fourth for Cellos, and the bottom for Double Basses. All staves have a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The first measure of each staff contains a whole note chord marked with 'pizz.' and 'sfz'. The second measure shows the Violins I and II staves continuing with the same chord, while the Viola, Cello, and Double Bass staves have a whole note chord marked with 'arco' and 'p'. The third measure shows the Violins I and II staves continuing with the same chord, while the Viola, Cello, and Double Bass staves have a whole note chord marked with 'arco' and 'p'. The instruction 'En animant' is written above the Violins I staff in the third measure. The bottom staff is marked 'Unis'.

Na figura 12, Debussy utiliza as duas posições orquestrais que já foram vistas anteriormente. Primeiro, ele utiliza as violas inseridas entre os segundos violinos, como já vimos na figura anterior, para depois colocá-las na parte mais aguda do acorde, aproveitando então toda a sonoridade da corda LÁ das violas. Mais uma vez parte dos violinos trabalha na corda SOL.

Figura 13

* instrumentos: violas e cellos

Na figura 13, está em evidência uma posição orquestral com a inversão tímbrica entre as violas e os cellos. Na construção desse quadro harmônico as notas longas estão assinadas para as violas, e os cellos completam essa harmonia num procedimento de caráter mais melódico. Quanto ao aspecto técnico de execução, observa-se que as violas trabalham em cordas duplas, com figuras de notas de maior duração, criando uma sensação mais estática. O movimento dos cellos está sendo desenvolvido sobre a corda LÁ, na articulação de cada tempo musical.

Figura 14



Na figura 14, temos o início da parte mais luminosa dessa obra. Para buscar este aspecto de coloração sonora, Debussy faz uma troca tímbrica com relação aos clarinetes, passando a utilizar esse instrumento em tonalidade de Sib.

Observamos, também, o uso do primeiro fagote num registro agudo.

Figura 15



Na figura 15, temos a utilização da primeira harpa em sons harmônicos. Está indicação representa que estes sons estão soando uma oitava acima. Os harmônicos da harpa são muito típicos e Debussy utiliza-os com frequência. Segundo Walter Piston, em seu livro "Orquestación", os sons harmônicos de harpa são suaves e delicados, sendo assim um recurso de cor que pode ser facilmente

anulado por outros sons. Apesar de não estar inserida nesta figura, a flauta está dobrando estes sons em uníssono.

Figura 16

Même mouv^t et très soutenu

*instrumentos: Fl, Ob, Cl, C.i

Na figura 16, Debussy nos apresenta um procedimento de mistura tímbrica dos instrumentos, semelhante àquele utilizado na orquestração do período romântico. Aqui, observamos uma melodia distribuída em duas oitavas nos instrumentos de madeiras. Flauta, oboé e o primeiro clarinete em uníssono, juntamente com corno inglês e o segundo clarinete uma oitava abaixo. Esta melodia de caráter expressivo está em um registro cômodo e de fácil execução para todos os instrumentos, apesar do grande salto melódico entre os compassos dois e três.

Figura 17



Na figura 17, temos todos os violinos e violas numa divisão em seis vozes, representando um movimento rítmico sincopado. Este acompanhamento gera uma sonoridade densa devido a esta grande quantidade de notas da harmonia. A indicação dinâmica “pp” assegura a esta passagem sonora todo o equilíbrio desejado pelo compositor, tendo presente que esta harmonia dá suporte à melodia da figura anterior.

Figura 18



* instrumentos: segundos violinos e violas

Na figura 18, temos no primeiro compasso, uma posição orquestral de inclusão, na qual as duas notas das violas estão inseridas entre os segundos violinos. Aqui, também, temos a busca pela qualidade sonora de cada corda, que se evidencia no interesse do compositor pela sonoridade da corda SOL dos violinos.

Figura 19



Na figura 19, observamos o primeiro fagote sendo utilizado num registro agudo em uníssono com o corno inglês, o segundo clarinete e a primeira trompa. Essa escolha é de ordem tímbrica, já que esta passagem poderia ser apresentada uma oitava abaixo sem causar problemas de equilíbrio para o conjunto sonoro. Há que se observar, também, que o segundo clarinete encontra-se em seu registro “chalumeau”, registro este, considerado de coloração escura e dramática.

Para esta melodia temos uma dinâmica “f” e sua execução técnica não apresenta dificuldades para os músicos.

Figura 20

The musical score for Figure 20 consists of six staves. The top two staves are for the harps, labeled '1^{re} HARPE' and '2^e HARPE', both marked *pp*. They play a continuous arpeggiated accompaniment. The bottom four staves represent the string section (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses), all marked *pp subito*. The strings play a sustained, expressive melody. The tempo/mood marking '*Unis très expressif et très soutenu*' is placed above the string staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into two measures by a bar line.

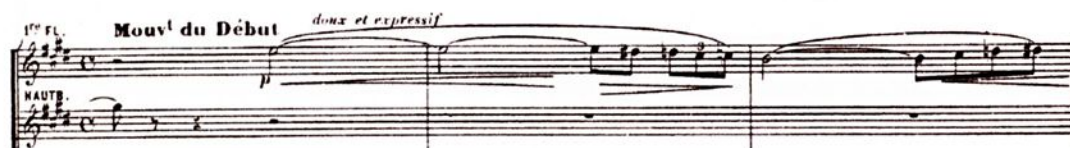
Na figura 20, temos uma melodia sendo executada pelas cordas, em que violinos encontram-se em oitavas com violas e cellos, numa postura tradicional de orquestração. Vemos, também, nesta figura a colocação de duas harpas em uníssono, numa escrita de acompanhamento arpejado, que muito se identifica com este instrumento. Destacamos aqui, que Debussy nesta obra, ainda utiliza em alguns momentos os procedimentos de escrita da técnica de orquestração tradicional.

Figura 21

The musical score for Figure 21 is written for a woodwind and string ensemble. It consists of eight staves, each with a label on the left: FL. (Flute), HAUTB. (Hautbois/Oboe), COR ANGL. (Cor Anglais/English Horn), CL. (Clarinete), B. OUK. (Bassoon), and CORS (Corns). The first five staves (FL. to B. OUK.) are marked with *pp subito* and feature melodic lines with various articulations, including slurs and accents. The sixth staff (CORS) is marked with *pp* and features a more rhythmic, accompanimental line. The seventh staff (CORS) is also marked with *pp* and features a similar rhythmic line. The eighth staff (CORS) is marked with *pp* and features a similar rhythmic line. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

Na figura 21, temos um procedimento de acompanhamento harmônico representado pelas madeiras. Aqui, os procedimentos dinâmicos e de articulação são de fundamental importância para a realização da imagem sonora, pois o interesse dessa passagem está voltado para as madeiras, apoiadas por duas trompas em dinâmica “pp”. Esse acompanhamento dá suporte para a melodia que se encontra na figura anterior.

Figura 22



Na figura 22, observamos parte do material temático transformado ritmicamente e também com a fórmula de compasso alterada em relação ao início da obra. Aqui, mais uma vez o tema é apresentado na flauta, trabalhando com as questões agógicas, da qual já falamos no capítulo anterior.

Figura 23



Na figura 23, temos no oboé uma melodia de caráter caricato, assim como já ocorreu anteriormente no fagote. Debussy tira proveito das palhetas duplas desses instrumentos para gerar esta idéia melódica.

Também observamos, nesta figura, o uso de uma posição orquestral em forma de engrenagem entre fagotes e clarinetes, misturando paletas duplas e simples, sendo que o primeiro fagote já se encontra em um registro agudo de sua tessitura.

Figura 24



Na figura 24, Debussy utiliza vários dos procedimentos técnicos de organização tímbrica para construir esta imagem sonora com o naipe de cordas. Podemos observar a interferência no procedimento natural de execução dos instrumentos com o termo “sur la touche”, do qual já falamos anteriormente, indicações dinâmicas e de articulação, importantes para se obter uma sonoridade contida a partir desse conjunto sonoro.

Figura 25



Na figura 25, temos a utilização do mesmo efeito caricato na construção de uma melodia para instrumento de palheta dupla, agora sendo apresentada pelo corno inglês, o que dá coerência a melodias similares já apresentadas anteriormente.

Figura 26



Na figura 26, temos na primeira trompa uma nota isolada com a indicação “cui-vré”. Com esta indicação, o compositor busca um resultado de puro efeito sonoro de caráter metálico dentro do conjunto orquestral.

Figura 27

The musical score for Figure 27 is divided into two systems. The first system includes a string section with parts for Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses, and a woodwind section with Flutes and Clarinets. The string parts are marked with 'sans sourdines' and 'sur la touche' (pizzicato), with dynamics ranging from *pp* to *ppp*. The woodwind parts are marked with 'pp très doux et expressif'. The second system continues the string parts with 'sur la touche' and 'pp', and the woodwind parts with 'pp très doux et expressif'. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Na figura 27, o naipe de corda utiliza todos os procedimentos técnicos observados até aqui, em um trêmulo de arcos com notas alternadas. É, também, acrescentado um dueto de violinos executando uma melodia em oitavas, gerando, com isso, uma nova matéria sonora. As flautas não apresentadas nesta figura estão realizando o tema de abertura desse prelúdio de forma mais florida.

Figura 28



Na figura 28, temos um solo de cello com parte do tema principal da obra. Este solo tem a função de gerar uma nova matéria sonora, já que está sendo executado em oitava com a primeira flauta, tema este que já foi por diversas vezes realizado por este instrumento, de forma solística.

Figura 29

Tres lent et très retenu jusqu'à la fin.

Na figura 29, temos os últimos compassos desta partitura que nos apresenta dois elementos bastante interessantes. Um deles é a harpa em harmônicos de que já falamos anteriormente, e o segundo é a introdução de forma

Figura 31

Na figura 31, podemos destacar dois elementos interessantes: no primeiro observa-se na organização métrica o tema sendo apresentado numa divisão quaternária, e sua sustentação harmônica numa métrica de seis por quatro. O segundo elemento é sua organização tímbrica entre fagotes e clarinetes. Debussy faz uma inversão de timbres entre o segundo clarinete e o primeiro fagote no sistema de engrenagem. O segundo clarinete encontra-se em seu registro “chalumeau”, e o primeiro fagote no registro agudo de sua tessitura. Segundo o compositor Sammy Nestico, em seu livro *L'arrangiatore completo*, esta nota que encontra-se no primeiro fagote possui uma coloração “pálida”, e a nota do segundo clarinete apresenta uma coloração “escura”.

Figura 32

The musical score for Figure 32 is a complex orchestral passage. It features multiple staves, including a woodwind section (labeled 'TIMB.'), strings (labeled 'ALTOS'), and a piano (labeled 'pizz.'). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is characterized by dense, overlapping textures and a lack of traditional melodic lines. Dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'pizz.' (pizzicato) are used throughout. The score is divided into measures, with a section marked '2' at the beginning of the fourth measure. The overall style is impressionistic, focusing on timbre and texture over traditional melody.

Na figura 32, o compositor mostra a sua tendência em tirar das cordas todo e qualquer vestígio de uma escrita coral tradicional. Aqui, as cordas estão amplamente sub-divididas. Observamos, nesta passagem, a ausência de um tema condutor, e notamos que Debussy não pretende somente uma imagem sonora, mas revela nestes compassos toda a intenção da obra. Este fragmento nos mostra, na realidade, aquilo que podemos chamar de melodia de acordes e que nos coloca numa direção para novos procedimentos melódicos que acontecerão nos anos seguintes, ou seja, uma mudança no conceito de melodia, tomando o timbre como fundamento que gerará a matéria melódica.

Figura 33

Violins I

Violins II

Violas

ALTOS

cellos

pp>

pp>

pp>

Na figura 33, temos uma passagem sonora para o naipe de cordas, em que violinos e violas estão sub-divididos e abrangem uma significativa extensão da sua tessitura. Os últimos dois compassos desta figura nos mostram as violas em inversão tímbrica com os segundos violinos. Estes utilizam a sonoridade da corda SOL, enquanto que violas trabalham com a corda LÁ. Observamos, também, um

efeito sonoro nas cordas graves, acompanhado da indicação dinâmica “pp”. Este painel sonoro dá suporte harmônico para o tema que encontra-se no corno inglês, não presente nesta figura.

Figura 34



Na figura 34, Debussy utiliza todas as ferramentas de coloração tímbrica para dar a cor desejada ao naipe de cordas. Observamos uma larga distribuição

da harmonia em várias oitavas, criando uma sonoridade densa. Temos, também, inversões tímbricas entre violinos e violas, sub-divisões e a eliminação total dos vestígios de uma escrita coral tradicional.

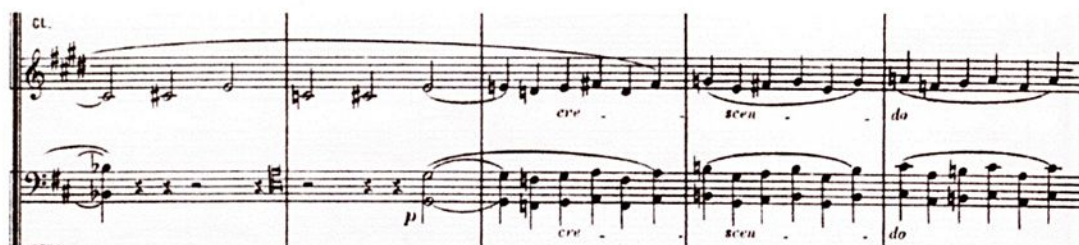
Figura 35



Na figura 35, temos algumas misturas de timbres entre as madeiras. Observamos o segundo clarinete cantando em seu registro “chalumeau”, apoiado pelo segundo fagote. Nos últimos dois compassos desta figura temos uma combinação entre os instrumentos de palhetas duplas, ou seja, oboé e fagotes em oitavas.

Observamos, também, que os procedimentos dinâmicos são relevantes para a definição da imagem sonora.

Figura 36



Na figura 36, temos um *ostinato* combinado timbristicamente entre clarinetes e fagotes. A particularidade nesta passagem é que esses instrumentos não se encontram nas melhores partes de suas tessituras. Para o clarinete, temos uma sonoridade fraca e para o primeiro fagote temos uma sonoridade pálida, como descreve Sammy Nestico em seu livro *L'arrangiatore completo*. Esta passagem é equilibrada pela ajuda do primeiro clarinete e oboé, em uníssono, uma oitava acima, que não está presente nesta figura.

Figura 37



Na figura 37, observamos uma nota pedal nos violinos distribuída em três oitavas. Este pedal dá sustentação ao *ostinato* que se encontra na figura anterior.

Figura 38

The musical score for Figure 38 consists of ten staves. The first five staves are for the Violins I and II, and the last five are for the Violas and Cellos/Double Basses. The score is in 4/4 time and features a complex arrangement of musical elements. The first staff (Violins I) begins with a forte (f) dynamic and a melodic line. The second staff (Violins II) also starts with a forte (f) dynamic and a similar melodic line. The third staff (Violas) begins with a forte (f) dynamic and a melodic line. The fourth staff (Cellos) starts with a forte (f) dynamic and a melodic line. The fifth staff (Double Basses) begins with a forte (f) dynamic and a melodic line. The sixth staff (Violins I) starts with a piano (pp) dynamic and a melodic line. The seventh staff (Violins II) starts with a piano (pp) dynamic and a melodic line. The eighth staff (Violas) starts with a piano (pp) dynamic and a melodic line. The ninth staff (Cellos) starts with a piano (pp) dynamic and a melodic line. The tenth staff (Double Basses) starts with a piano (pp) dynamic and a melodic line. The score includes various musical notations such as dynamics (f, pp, p), articulations (pizz., Div.), and a pedal point in the bass. The music is in 4/4 time and features a mix of melodic lines and harmonic support.

Na figura 38, podemos observar vários procedimentos técnicos para dar vida a esse suporte harmônico que apóia uma melodia que se encontra no corno inglês. Debussy utiliza diferentes articulações ao mesmo tempo (arco, pizzicato, nota pedal). Esses elementos imprimem nesta passagem a “sensação de movimento”. Todas as cordas estão sub-divididas em dois.

Figura 39



Na figura 39, temos um motivo sem caráter temático. O que se destaca neste caso é a utilização da trompa com surdina. Essa é uma característica em Debussy, ou seja, tirar a hegemonia dos metais, colocando-os com uma sonoridade contida.

Figura 40

Figure 40 shows a musical score for five staves. The top staff is labeled "HAUTB." and "COR ANG.". The second staff is labeled "1er COR" and "sourdines". The third staff is labeled "2e COR" and "sourdines". The fourth staff is labeled "ALTO SOLO" and "sans sourdines". The bottom staff is labeled "BASSON" and "sans sourdines". The score includes dynamic markings "pp" and "p expressif".

Na figura 40, temos a representação da melodia-ostinato de introdução em *Nuages*, interpretada pelos oboés.

Aqui, porém, ela se encontra amalgamada com um solo de viola, gerando, com essa melodia, uma nova matéria sonora.

Figura 41

Un peu animé

1^{re} FL. 1^{re} *très expressif*

CL. *pp*

1^{er} et 2^e Bous *pp*

HARPE *pp* (Sol b, Ré b, La b, Mi b, Si b)

Na figura 41, nós temos o tema “B” de *Nuages*. Esta combinação de harpa e flauta é muito delicada e Debussy a usa como um recurso de cor. É necessário muito cuidado ao manejar essa mistura, pois a sonoridade pode ser anulada facilmente por outros sons, como já mencionamos anteriormente.

Figura 42

The musical score for Figure 42 is written for Violin, Viola, and Cello. It consists of three systems of staves. The first system is labeled "1 Viol. SOLO (-sans sordines)" and the second system is labeled "ALTO SOLO". The third system is labeled "Vclle SOLO". The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first system shows the Violin solo with the instruction "p très expressif et très soutenu". The second system shows the Viola solo with the instruction "très expressif et très soutenu". The third system shows the Cello solo with the instruction "très expressif et très soutenu". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "pp" and "p".

Na figura 42, Debussy distribui o material temático em três oitavas, utilizando, para tanto, solos de violino, viola e cello, gerando com isso uma matéria sonora completamente nova. Aqui, os solos são interpretados nas cordas mais agudas de cada instrumento, e os demais instrumentos do naipe fazem o suporte harmônico.

Figura 43



Na figura 43, Debussy utiliza novamente a sonoridade delicada da harpa em harmônicos combinada com a flauta em uníssono. Também observamos uma posição orquestral de inserção, em que os clarinetes estão cantando as notas internas do acorde entre as duas trompas.

Toda esta passagem está estruturada sobre uma harmonia, não representada nesta figura, que se move lentamente nas cordas com uma dinâmica “pp” e vai diminuindo até “ppp”.

Figura 44

The musical score for Figure 44 consists of four staves. The top staff is labeled "1^{re} FL." and "1^o tempo". It begins with a melodic line in treble clef, marked "piu p molto dim." and "pp". The second staff is labeled "COR ANG." and features a melodic line in treble clef, marked "sfz" and "p". The third staff is labeled "Cl." and features a melodic line in treble clef, marked "sfz" and "pp". The bottom staff is labeled "1^{er} et 2^e GOS." and features a melodic line in bass clef, marked "sfz" and "pp". The score includes various dynamic markings such as "sfz", "p", "pp", and "molto dim.", as well as phrasing slurs and accents.

Na figura 44, Debussy aproveita-se da coloração escura do registro “chalumeau” dos clarinetes para reproduzir um pedal que proporciona sustentação ao material temático realizado pelo corno inglês. Aqui, também, ressaltamos a importância das dinâmicas, “sfz” com súbito decrescendo para “p”, caminhando para “pp”, realizando assim, mais um novo quadro sonoro.

Figura 45

The musical score for Figure 45 is written for a string quartet and a first bassoon. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The first violin part (Vn I) has a melodic line with a slur over the first two measures. The first bassoon part (Fg) has a sustained note on G. The string section (Vn II, Vla, Vcllo, and Cbasso) plays a tremolo on the G string of the violin I. The string section is marked 'pp' (pianissimo). The first bassoon part is marked 'pp' and has the instruction 'à 4 sur la touche' (at 4 on the key).

Na figura 45, temos um delicado pedal estruturado basicamente com trêmulos de cordas. Esta passagem seria comum se não fossem as notas que se encontram no primeiro violino em *divisi*. Aqui, o compositor utiliza o artifício dos sons harmônicos. Os harmônicos, em Debussy, são basicamente um recurso de cor. Neste excerto, Debussy solicita a reprodução de harmônicos naturais através da corda MI do violino, enquanto os contrabaixos estão com a indicação “Sur la touche”, concretizando a idéia musical.

Figura 46

* instrumentos: cellos em divisi e contra-baixos

Encore plus lent

Sourdines

pizz.

ppp

* sequência

Na figura 46, se apresenta a ultima página de *Nuages*. Neste painel sonoro, vários elementos contribuem para a sua realização. Temos as trompas com surdinas, produzindo uma sonoridade contida, observam-se articulações diversas nas cordas, mas a novidade aqui é que o trêmulo de parte dos cellos diminui pouco a pouco a quantidade de notas, nos oferecendo assim uma “sensação” de ralentando.

Figura 47

The musical score for Figure 47 is written for five staves. The top staff is for the English Horn (COR ANG.), the second for the Clarinet (CL.), the third for Percussion (PF 1 2), the fourth for the Bassoon (FAG.), and the fifth for the Cor Anglais (COR ANG.). The music is in 2/4 time. The English Horn and Clarinet play a melodic line with a crescendo. The Percussion plays a rhythmic pattern. The Bassoon and Cor Anglais play a unison line with a crescendo.

Na figura 47, temos o início de *Fêtes*, na qual o compositor apresenta seu material temático mesclando os timbres de clarinetes e corno inglês, ou seja, a combinação entre palhetas duplas e palhetas simples.

Este tema tem características bastante incisivas de forma animada e ritmada, apoiado por uma figura rítmica “très marqué” executado pelos violinos, que não constam desta figura.

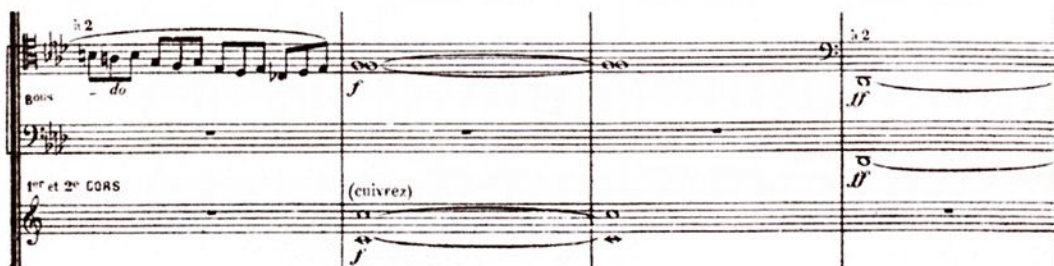
É relevante o uníssono de fagotes e trompas numa dinâmica *crescendo*.

Figura 48



Na figura 48, temos a execução das trompas com uma indicação em francês “bouché”, auxiliada por uma dinâmica “sfz”. Com esta indicação Debussy busca uma sonoridade de sons “tapados”, ou seja, com surdina. Estas notas “tapadas” tendem a uma vibração metálica significativamente característica dos instrumentos de metal com surdina. Portanto, é evidente que, nesta observação do compositor, se busca um efeito timbrístico de primeiro plano.

Figura 49



Na figura 49, Debussy indica, como já aconteceu em outras figuras, o termo “cuivré”. O resultado sonoro dessa indicação é um som metálico que se consegue com ótima qualidade numa dinâmica “f”.

Figura 50

Figure 50 is a musical score for woodwinds and strings. It features four staves: COR ANG. (Cornet in A), CL. (Clarinet in A), BOUS. (Bassoon), and a string staff. The tempo is marked 'A tempo'. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into two sections. The first section is marked 'Un peu plus animé' and begins with a dynamic of *p* (piano). The second section is marked 'Changez en LA' and begins with a dynamic of *p* (piano). The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes, while the strings play a similar pattern.

Na figura 50, vemos uma combinação tímbrica entre as madeiras em que Debussy faz a escolha por clarinetes em LÁ, pelas mesmas razões timbrísticas já mencionadas anteriormente na figura 2.

Figura 51

Figure 51 is a musical score for woodwinds and strings. It features four staves: COR ANG. (Cornet in A), CL. (Clarinet in A), BOUS. (Bassoon), and a string staff. The tempo is marked 'A tempo'. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into two sections. The first section is marked 'Un peu plus animé' and begins with a dynamic of *p* (piano). The second section is marked 'Changez en LA' and begins with a dynamic of *p* (piano). The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes, while the strings play a similar pattern.

Na figura 51, temos a disposição dos timbres em uma posição orquestral fundamental, ou seja, Debussy distribui os timbres de forma tradicional, tendo os

instrumentos de tessitura mais aguda cantando sobre os instrumentos mais graves. Esta é a característica que conduzirá sua organização tímbrica no decorrer de “Fêtes”, conseguindo, assim, uma sonoridade clara e transparente.

Figura 52



Na figura 52, observamos o mesmo procedimento de organização tímbrica da figura anterior, ou seja, uma posição orquestral em estado fundamental. Porém, aqui, este material sonoro encontra-se nas madeiras.

Figura 53

The musical score for Figure 53 is a complex orchestral arrangement. It features several staves with the following parts and markings:

- CL. (Clarinet):** Top staff, marked *pp*, playing a continuous eighth-note pattern.
- BON. (Bassoon):** Second staff, marked *pp*, playing a continuous eighth-note pattern.
- 3º COR. (3rd Horn):** Third staff, marked *p*, playing a continuous eighth-note pattern.
- Div. (Violins):** Fourth staff, marked *p*, playing a continuous eighth-note pattern.
- Div. (Violins):** Fifth staff, marked *pp*, playing a continuous eighth-note pattern.
- Div. (Violins):** Sixth staff, marked *pp*, playing a continuous eighth-note pattern.
- pizz. (Cello/Double Bass):** Bottom staff, marked *pp*, playing a continuous eighth-note pattern.

The score is written in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth notes. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is divided into measures by vertical bar lines.

Na figura 53, temos nos procedimentos rítmicos as questões agógicas desenvolvidas por Debussy. Aqui, observamos a combinação “três e dois” entre os clarinetes e os violinos. Nesta organização rítmica vê-se a colaboração de Debussy para o grande desenvolvimento do ritmo que acontecerá nos anos posteriores no âmbito da composição musical.

Figura 54



Na figura 54, observamos uma das poucas inversões tímbricas de “Fêtes”.

Aqui, temos o corno inglês inserido sob os clarinetes em LÁ.

Figura 55

Na figura 55, temos também as mesmas colocações agógicas apresentadas na figura 53. Nesta imagem sonora a estrutura rítmica “três e dois” ocorre entre os primeiros e segundos violinos e as violas.

Figura 56

Na figura 56, temos o naipe das cordas no qual violinos estão em *divisi* em três e violas e cellos em *divisi* em dois. Esta figura nos apresenta um movimento rítmico de acompanhamento, fragmentado entre os vários instrumentos, proporcionando, assim, a sensação de movimentação do som no âmbito das cordas.

Figura 57

1^{re} et 2^e FL.
pp

HAUTS. à 2
p expressif (un peu en dehors)

COR ANG.
p expressif (un peu en dehors)

CL.
à 2
p

1^{er} et 2^e BASS
p

2^o
p

CORS
3^o
p

7

Na figura 57, temos um pedal de trompas na região gravíssima de sua tessitura. Este procedimento já tínhamos observado no *Prélude*, cabendo aqui as mesmas considerações técnicas.

Figura 58

(Bouchez et cuivrez)

CORS
p

(Bouchez et cuivrez)

Na figura 58, vemos a indicação em francês “bouché et cuivré” para duas trompas. Aqui, Debussy busca um efeito sonoro de notas “tapadas” com uma

coloração metálica. Nesta indicação, o instrumentista deve tomar certos cuidados para sua execução, pois o som metálico tapado se percebe menos numa dinâmica “p”.

Figura 59

10 *Modéré mais toujours très rythmé*

The musical score is written for three trumpets and two harps. The tempo is marked 'Modéré mais toujours très rythmé'. The trumpets are marked 'TROMP. (Sourdines)' and play a melody with a 'p' dynamic. The first harp is marked '1^{re} HARPE' and plays a rhythmic accompaniment with a 'ppp' dynamic. The second harp is marked '2^e HARPE ppp' and plays a similar rhythmic accompaniment. The score is in 2/4 time and consists of 10 measures.

Na figura 59, temos um acompanhamento harmônico representado por duas harpas, estruturado em forma de acordes, com uma indicação dinâmica “ppp”. Este acompanhamento serve de apoio ao tema que se encontra na figura seguinte e que é executado por três trompetas com surdinas. Esta passagem oferece muitos riscos, tendo presente que sua sonoridade é muito suave e pode ser diluída por outros sons.

Figura 60

The musical score is written for three parts: Trombones (TROMP.), 1st Harp (1ª HARPE), and 2nd Harp (2ª HARPE). The Trombone part consists of two staves, each with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music features a parallel harmonic texture, with the two staves moving in unison. The 1st Harp part is written for a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. It features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some triplets indicated by a '3' over the notes. The 2nd Harp part is written for a single staff with a bass clef and a key signature of two flats. It features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some triplets indicated by a '3' over the notes. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the music is written in a standard musical notation style.

Na figura 60, notamos o tema anteriormente mencionado sendo executado por três trompetes em uma harmonia paralela. Aqui, faz-se necessária a utilização de surdinas para que se possa ter uma sonoridade contida, evitando, assim, um desequilíbrio e imprimindo a esta passagem uma “sensação” de distância.

Figura 61

Na figura 61, temos um procedimento de orquestração de uma melodia para madeiras, em que Debussy utiliza um paralelismo de acordes na distribuição das vozes para cada instrumento, abandonando, assim, o sistema de fazer somente dobramentos em oitavas ou uníssonos.

Apesar dessa nova textura em acordes, pode-se observar dobramentos em oitavas, como por exemplo, entre oboés e flautas. Debussy adota esta textura para apresentar praticamente toda a parte central de “Fêtes”, na qual são utilizadas madeiras, metais e percussão numa dinâmica *crescendo* até chegar em “ff”.

A utilização de *tutti* por Debussy, como este na parte central de “Fêtes”, são raros, tendo presente que o compositor prefere usar os vários setores da orquestra como pequenas orquestras individuais.

tocando com a extremidade do arco. Esta indicação está em francês “du bout de l’archet”.

Debussy solicita, também, que na interpretação se consiga reproduzir a sensação de distância, com a indicação “et toujours en s’éloignant davantage”.

Figura 64

The musical score for Figure 64 is a page from a score for Debussy's "Fêtes". It shows the final measures of the piece. The score is for a full orchestra, with staves for Cors, 1st Tromp., and strings. The key signature is D major (two sharps). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings like "p" (piano) and "piu p" (pianissimo), and performance instructions like "Sourdines" (mutes) and "1º" (first). The music features a mix of woodwinds and strings, with a focus on the final measures.

Na figura 64, temos os compassos finais de “Fêtes”, na qual o compositor tira a hegemonia dos metais, solicitando surdinas e também através de uma dinâmica “p”. Estes últimos compassos nos imprimem uma certa sensação de ruído que nos conduzirão para novas investigações sonoras no decorrer do século XX.

Figura 65

The musical score for 'Sirènes' is presented in a standard orchestral format. The instruments and voices are listed on the left, with their corresponding staves on the right. The score is in 12/8 time and features a key signature of two sharps (D major or F# minor). The tempo is marked 'Modérément animé'.

Instrumental Parts:

- CLARINETTES EN LA:** Two staves, both showing melodic lines with dynamic markings of *p* (piano) and *pp* (pianissimo).
- 1^{er} ET 2^e BASSONS:** One staff, showing a melodic line with dynamic markings of *p* and *pp*.
- 3^e BASSON:** One staff, showing a melodic line with dynamic markings of *p* and *pp*.
- 1^{er} ET 2^e CORS EN FA:** One staff, showing a melodic line with dynamic markings of *p* and *pp*.
- 3^e ET 4^e CORS EN FA:** One staff, showing a melodic line with dynamic markings of *p* and *pp*.
- 3 TROMPETTES EN FA:** One staff, showing a melodic line with dynamic markings of *p* and *pp*.
- 1^{re} HARPE:** One staff, showing a melodic line with dynamic markings of *p* and *pp*.
- 2^e HARPE:** One staff, showing a melodic line with dynamic markings of *p* and *pp*.
- 8 1^{er} SOPRANI:** One staff, showing a melodic line with dynamic markings of *p* and *pp*.
- 8 MEZZO SOPRANI:** One staff, showing a melodic line with dynamic markings of *p* and *pp*.
- VIOLONS:** Two staves, both showing melodic lines with dynamic markings of *p* and *pp*.
- ALTOS:** One staff, showing a melodic line with dynamic markings of *p* and *pp*.
- VIOLONCELLES:** One staff, showing a melodic line with dynamic markings of *p* and *pp*.
- CONTREBASSES:** One staff, showing a melodic line with dynamic markings of *p* and *pp*.

Performance Instructions:

- Modérément animé:** Tempo marking.
- Div.:** Divisi (divided) marking.
- ppp:** Pianississimo (very, very soft).
- pp:** Pianissimo (very soft).
- p:** Piano (soft).

Na figura 65, temos uma imagem parcial da primeira página de "Sirènes", em que podemos observar algumas indicações que conduzirão à colocação tímbrica desta obra musical.

Observamos a solicitação do uso de clarinetes em LÁ, escolha esta baseada em sua coloração tímbrica mais introspectiva, já comentada anteriormente. Temos, também, a indicação de surdinas para as cordas, exceto para os contra-baixos, indicando uma sonoridade mais cálida. Porém, o mais importante nesta orquestra é a utilização de um coro feminino, sem o uso de palavras, para representar uma personagem mitológica, estipulada claramente, em oito sopranos e oito *mezzo* sopranos.



Figura 66

The musical score for Figure 66 is written for a woodwind and harp ensemble. It consists of five staves. The first staff is for the 1st Flute (1^{re} fl.), the second for the Clarinet (Cl.), the third for the Cors (a type of horn), the fourth for the 1st Harp (1^{re} HARPE), and the fifth for the 2nd Harp (2^e HARPE). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The 1st Flute part features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *pp*. The Clarinet part plays a rhythmic pattern of eighth notes, also with triplets. The Cors part is silent. The 1st Harp part is silent. The 2nd Harp part plays a rhythmic pattern of eighth notes, also with triplets. The score illustrates a polyrhythmic texture with duos and triplets.

Na figura 66, notamos mais uma vez a polirritmia, da qual já falamos anteriormente, desempenhando seu papel na composição sonora da orquestra de Debussy. Aqui, observamos a combinação rítmica “duas e tercinas” representadas entre flauta, clarinete e harpa.

Figura 67



Na figura 67, temos um trêmulo realizado por flautas e clarinetes, sendo esta uma combinação de timbres tradicional no processo de orquestração. A realização destes trêmulos na flauta necessita de certos cuidados; porém, a pequena distância intervalar entre as notas, garante a sua execução. Para o clarinete, os trêmulos aqui apresentados são de excelente efeito.

Estes trêmulos se justificam devido ao fato de que o interesse dessa passagem está voltado para um efeito de colorido orquestral, dentro do painel sonoro idealizado pelo compositor.

Figura 68

The image shows a musical score for a string ensemble, likely a string quartet or quintet, with five staves. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff is labeled 'Soprani' and the second 'Mezzo Soprani'. The third staff is labeled 'Div. en 6' and 'pp sur la touche'. The fourth staff is labeled 'Div.' and 'pp sur la touche'. The fifth staff is labeled 'pizz.' and 'pp sur la touche'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. On the right side of the score, there are three identical instructions: 'ôtez les sourdines aux 2^{es} pupitres'.

Na figura 68, temos o naipe de cordas sendo trabalhado com todas as ferramentas disponíveis ao compositor. Estas cordas estão com surdinas e possuem a indicação “sur la touche”, apresentando, assim, uma sonoridade contida e suave. Temos também a utilização de trêmulos, pizzicatos e, por fim, as mesmas cordas estão sub-divididas. Há que se observar aqui uma alternância de dinâmicas variando entre “pp” e “f”, fato este relevante para a ambientação sonora desejada pelo compositor.

Figura 69

The musical score for Figure 69 is written for Soprano, Mezzo-Soprano, and a string ensemble. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The vocal parts are marked with a piano (*p*) dynamic. The string ensemble consists of Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses. The string parts feature complex polyrhythmic patterns, including a 'three and two' pattern between the cellos and violas. Dynamics for the strings range from piano (*p*) to pianissimo (*pp*). The score includes various articulations such as *legato*, *pizz* (pizzicato), and *très expressif* for the vocal line.

Na figura 69, temos o naipe de cordas, no qual destacamos elementos importantes de sua construção para o acompanhamento do coro feminino.

Primeiramente destacamos a polirritmia “três e dois” entre os cellos em *divisi*, tendo, também, a participação das violas. Evidenciamos a distribuição da harmonia entre violas e cellos sendo trabalhada em arpejos e numa postura muito leve. As articulações, *legato* e *pizzicato*, estão aqui enfatizadas para melhor esclarecer a idéia sonora do compositor.

Figura 70

FL.
HAUTB.
COR ANGL.
CL.

Na figura 70, notamos uma posição orquestral de inserção sendo realizada entre as flautas e os oboés. Temos também uma mistura de timbres entre o corno inglês (palheta dupla) e os clarinetes (palheta simples).

O procedimento dinâmico de *crescendo* e *diminuendo* é extremamente relevante para a composição do quadro sonoro, que se agrega com um reforço na instrumentação de C. Debussy.

Figura 71

FL.
HAUTB.
COR ANGL.
CL.

Na figura 71, temos novamente um trêmulo sendo realizado pelas madeiras. Aqui, contamos com o timbre do oboé para a composição do colorido orquestral. Da mesma forma que a figura anteriormente comentada, a boa execução dos trêmulos, contribui para fundamentar a riqueza do colorido orquestral indicado pelo compositor.

Figura 72



Na figura 72, temos uma organização tímbrica das madeiras numa posição orquestral em estado fundamental, ou seja, obedecendo à ordem tradicional dos timbres.

Debussy utiliza aqui o mesmo procedimento anteriormente comentado por nós; ele combina os timbres em forma de harmonia, lançando mão das tríades em substituição à combinação de oitavas e uníssonos. Dessa forma, o colorido orquestral é enriquecido.

Figura 73



Na figura 73, notamos a utilização do efeito mais característico da harpa: o *glissando*. Apesar de seu uso abusivo no repertório orquestral, nesta passagem o *glissando* da primeira harpa possui grande efeito de cor e ajuda a compor o quadro sonoro. Observamos, também, a sonoridade contida das trompas com o uso de surdinas.

Figura 74



Na figura 74, temos a utilização de forma destacada do clarinete em LÁ. Aqui, Debussy tira proveito da grande agilidade que esse instrumento oferece

para, através de um quase *glissando*, conseguir um efeito sonoro que venha enriquecer sua combinação tímbrica. (Nesta figura são omitidas as outras partes da orquestra).

Figura 75

Na figura 75, temos os últimos compassos de “Sirènes”. Ela nos mostra a utilização de duas harpas, em uníssono, executando notas em harmônicos. O resultado desses sons escritos está uma oitava acima e sua qualidade é muito suave, tendo aqui somente a função de cor. Esta passagem está sustentada por um pedal de violinos em *divisi* com dinâmica “ppp”, que não consta desta figura.

CONCLUSÃO

O movimento estético Impressionista iniciado com as reflexões do pintor G. Courbet , e que foi desenvolvido por vários outros nomes, entre eles, É. Manet, C. Monet, teve na “luz” o elemento determinante para se fazer uma abordagem direta da realidade independente de qualquer colocação poética pré-constituída.

Com a utilização desse novo elemento para a composição de uma imagem, os procedimentos técnicos de pintura foram transformados, levando os pintores a adotar uma técnica de pinceladas rápidas, com menos atenção ao detalhe e mais atentos ao efeito geral produzido pelo todo.

Este movimento se estrutura de forma definitiva nas exposições realizadas em Paris na década de oitenta no século XIX. Este é o período, em que o compositor Claude Debussy encontra-se em seu momento de formação musical, e aberto a todas as influências artísticas em todos os aspectos de sua evolução cultural.

Assim como os pintores buscaram na “luz”, o seu elemento determinante para uma nova estética, e realizando-o através de uma nova técnica de pintura, Debussy o faz na música através da utilização do “timbre” como elemento estrutural que irá conduzir sua criação musical dentro de um conceito de primeiro plano, tendo presente, que até então, o timbre atuava como um elemento que acessorava a composição musical, estruturada na melodia, contraponto e harmonia.



Para a realização do timbre como elemento que conduz um processo de criação musical, Debussy teve de interferir diretamente nas leis que regiam até então as normas convencionais de equilíbrio e estruturação orquestral.

Através das figuras selecionadas e comentadas neste trabalho, encontramos no procedimento técnico de orquestração de Debussy, uma “subversão” aos procedimentos pré-estabelecidos de organização timbrística, ou seja, o abandono total de uma única posição orquestral de distribuição dos timbres, que aqui chamamos “posição de fundamental tímbrica”. Nesta “posição orquestral”, encontramos os instrumentos de tessitura mais aguda, cantando sobre os instrumentos de tessitura mais grave, em um procedimento até então utilizado como garantia e segurança de equilíbrio orquestral.

Nesta “subversão” da distribuição dos timbres, podemos mostrar aqui, que Debussy utiliza inversões tímbricas em forma de “inserção”, na qual temos um instrumento de tessitura mais aguda, cantando entre dois instrumentos de tessitura mais grave. Temos também a “posição orquestral” em uma colocação estruturada em forma de “engrenagem”, em que quatro instrumentos estão distribuídos com seus timbres intercalados.

Podemos, também, notar que estas inversões ocorrem, não somente na troca de instrumentos no naipe de madeiras, mas também entre as cordas, no qual sendo este, um naipe de sonoridade homogênea, Debussy busca sua riqueza tímbrica valorizando e aproveitando as características de cada corda dos instrumentos e com isso tirando-os de sua distribuição natural dentro da orquestra. Sendo assim, encontramos nas inversões de timbres a mesma postura que a

música ocidental nos apresentou em relação aos acordes, ou seja, uma representação do som em seu estado fundamental e também em suas inversões.

Para os metais Debussy “subverte” suas características naturais, evitando coloca-los em dinâmicas até então utilizadas com mais freqüência, ou seja, em uma dinâmica “f”. Debussy tira essa hegemonia dos metais utilizando surdina, dinâmicas “p” e “pp”, e sempre que possível buscando algum efeito sonoro característico de cada instrumento, como por exemplo, a indicação “cuivre” para as trompas.

Com o objetivo de valorizar o som de cada instrumento em seu estado mais puro, Debussy evita os grandes *tuttis*, trabalhando cada parte da orquestra, como pequenas orquestras individuais, dentro de um todo.

Com essa imagem de estruturação sonora para sua orquestração, Debussy abre uma nova porta para a música ocidental em uma direção contrária à grandiloqüência até então dominante da música Germânica.

Considerando os estudos realizados até aqui em relação ao título desta Pesquisa, podemos afirmar que o Timbre e a Orquestração utilizados por Claude Debussy nas obras analisadas, representam importantes Fundamentos que servem como paradigmas e referências para o estudo de sua composição musical.

Este trabalho abrange inicialmente, a situação sócio-histórica da música no século XIX e contém um relato histórico da evolução da orquestração até o início do século XX, e se completa com fragmentos de partituras musicais de C. Debussy, incluindo a gravação sonora de um CD ilustrativo.



BIBLIOGRAFIA

Livros

- ARGAN, G.C. *A arte moderna*. São Paulo: Companhia da Letras, 1999.
- AUBERT, L., LANDOWSKI, M. *La orquesta*. Buenos Aires: Editora Universitaria de Buenos Aires, 1959.
- BERLIOZ, H. *Traité D'instrumentation et Orchestation*. Paris: Éditions Henry Lemoine, s.d.
- BOULEZ, P. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- CARSE, A. *The History of Orchestration*. New York: Dover Publications, s.d.
- CASELLA, A. MORTARI, V. *La Técnica de la Orquesta Contemporanea*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1.950.
- BLANXART, D. *Teoria Fisica de la musica*. Barcelona: Bosch, Casa Editorial, 1958.
- FUBINI, E. *La estética musical desde la antigüidad hasta el siglo xx*. Madrid: Alianza Ed, 1997.
- GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- GRIFFITHS, P. *A música moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- GROUT, D.J., PALISCA, C.V. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1994.
- JAROCINSKI, S. *Debussy: Impressionisme et Symbolisme*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- LANDORMY, P. *La musique française après Debussy*. Paris: Gallimard, 1943.
- LOUVIER, A. *L'orchestre*. Paris: Presses Universitaires de France, 1978.



MASSIN, J. e B. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MOORE, D. *Guia dos estilos musicais*. Rio de Janeiro: Edições 70,LDA, 1991.

NESTICO, S. *L'arrangiatore completo*. Milano: Edizioni Piccolo Conservatório Nuova Milano Musica, 1996.

PARKS, R *The music of Claude Debussy*. New York: Yale University Press, 1989.

PAZ, J.C. *Introdução à música de nosso tempo*. São Paulo: Duas cidades, 1976.

PISTON, W. *Orquestación*. Madrid: Real Musical, 1984.

RAYNOR, H. *História social da música - da idade média a Beethoven*. Rio de Janeiro: Zahar Ed, 1978.

RIMSKY-KORSAKOV, N. *Principles of Orchestration*. New York: Dover Publications, sd.

SADIE, S. (ED.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: 1980.

OLAZABAL, de T. *Acustica Musical y Organologia*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1954.

VALLAS, L. *Claude Debussy et son temps*. Paris: Editions Albin Michel, 1958.

Partituras.

BACH, J.S. *Brandenburgische Konzert N ° 2*. Leipzig: DVFM, 1986.

_____. *Brandenburgische Konzert N ° 3*. Leipzig: DVFM, 1986.



_____. *Brandenburgische Konzert N ° 5*. Leipzig: DVFM, 1986.

DEBUSSY, C. *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Dover Publications, 1983.

_____. *Trois Nocturnes*. Dover Publications, 1983.

DESPRÉS, J. *Drei Motetten* (partitura) vozes. Frankfurt: Mösele Wolfenbüttel, s.d.

HAYDN, J. *Symphonie N ° 1*. Nova York: Edwin F. Kalmus, s.d.

_____. *Symphonie N ° 100*. London: Editon Eulenburg, s.d.

MOZART, W.A. *Symphony N ° 41* (partitura) orquestra. Nova York: Tri-County Publications, s.d.

_____. *La clemenza de Tito*. Nova York: Dover Publications, 1993.

_____. *Symphonie N ° 39*. Milano: Ricordi, s.d.

SCHÖNBERG, A. *Fünf Orchesterstücke – Farben*. Frankfurt: Edition Eulenburg, s.d.

STRAVINSKY, I. *Symphony of Psalms*. London: Boosey & Hawkes, s.d.

Artigo de revista.

Marius, F. *Quelques observations concernant les mélodies de Claude Debussy*.

Revue Musicale de Suisse romande. Lausanne, n.4, p. 271-282, out. 1989.

Sites

www.mundoclasico.com

www.das.inpe.br/~alex/fismus_analise.htm

www.musica.ufmg.br/anppom/opus/opus7/mautext.htm

CD's

BACH, J.S. *Concertos de Brandenburgo*. Orquestra Bach de Munique. Karl

Richter, regente. Rio de Janeiro, Polygram, 1976.

DEBUSSY, C. *Nocturnes. Nocturnes triptyque symphonique pour orchestre et*

choeurs. Orchestre de Paris. Daniel Barenboim, regente. Hamburg,

Deutsche Grammophon/Polygram, 435069-2, 1996.

DEBUSSY, C. *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Los Angeles Philharmonic

Orchestra. Esa-Pekka Salonen, regente. Austria, Sony Classica, 1997.

MAHLER, G. *Sinfonia n°4 em Sol menor*. Orquestra Filarmônica de Viena. Lorin

Maazel, regente, Viena, 1984.

MOZART, W.A. *Sinfonias n° 39 e 41*. Orquestra Sinfônica SWF de Baden

Baden. Ernest Bour, regente, Classic Masters, s.d.

_____. *A Clemência de Tito*. Orquestra Sinfônica de Olsztyb. Igor

Gogol, regente, s.d.

STRAVINSKY, I. *Symphony of Psalms*. Atlanta Symphony Orchestra & Chorus.

Robert Shaw, regente, U.S.A, 1991.

ANEXO

CD- ROM



