

**"REFLETS DANS L'EAU" IMAGES I PARA PIANO DE
CLAUDE DEBUSSY**

Jamary Oliveira
Professor Assistente
do Departamento de
Música

RESUMO

A concepção harmônica, assim como a interação de conjuntos distintos tornam "Reflets dans L'eau" uma fonte excepcional de compreensão da linguagem musical de Debussy. O presente artigo, à procura desta compreensão, examina detalhes estruturais da composição, discutindo aqueles que parecem mais particulares ao compositor, e oferece explicações plausíveis aos acontecimentos sonoros singulares evidenciados pela própria análise.

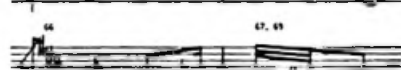
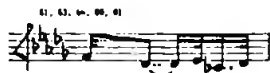
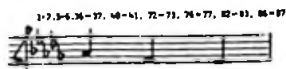
A concepção harmônica, assim como a interação de conjuntos distintos, torna esta peça uma fonte

Universitas, Salvador, (25): 3-14, abr./jun. 1979

excepcional de compreensão da linguagem musical de Debussy. Algumas de suas principais inovações, plenamente desenvolvidas em trabalhos posteriores, são aqui utilizadas, um fato que permite o reconhecimento de alguns aspectos de sua evolução como compositor e que torna esta peça especialmente valiosa para análise.

A fonte temática consiste basicamente de um único intervalo, a quarta, a qual gera os motivos melódicos. Quando do seu surgimento (compassos 1-2,) este intervalo engloba um motivo descendente em semínimas constituído de uma terça-menor e uma segunda-maior (Láb-Fã-Mib,) intervalos característicos do conjunto pentatônico, os quais, além de estarem presentes - em sua forma original, expandida ou contraída - em todas as variantes do motivo, fundamentam grande parte do movimento harmônico. O Ex.1 mostra as diversas variantes melódicas deste motivo e de seu complemento. Neste exemplo podemos notar que o intervalo gerador (a quarta justa descendente) - neste caso uma simplificação do verdadeiro motivo principal (Láb-Fã-Mib) - é usado unicamente na Coda, uma retomada estendida da parte A. O outro motivo diretamente originário do motivo principal - variado figurativamente e em tons inteiros - é o único usado em conexão com ambas as partes, B (veja compassos 61-64) e A (também na Coda - compassos 80-81.) Todas as outras variantes tem como origem o retrógrado do motivo principal - uma forma jamais usada em sua versão original - e são complementadas pelo retorno à nota inicial por graus conjuntos. Nestas variantes, exceto por aquelas nos compassos 58-59 - que mantêm

Ex. 1



a origem pentatônica e contêm um complemento adicional – e nos compassos 60 e 62, a organização rítmica enfatiza o intervalo de terça em vez da quarta original. Todas estas variantes têm uma conotação diatônica, exceto a do compasso 66. Esta é basicamente cromática e seu complemento origina uma extensão nos compassos 67-72 – uma espécie de "imitação" com aumentação e diminuição rítmicas.

A linha do baixo, tipicamente debussiana, consiste de pedais extendidos e prolongações interconectadas por movimentos curtos, geralmente em modelos regulares. O gráfico do Ex.2 parece-me ser suficiente para a compreensão desta linha. Alguns pontos em

Ex.2

tretanto, merecem alguma atenção. Isto é verdade particularmente para os compassos 17-25 onde as terças-menores ascendentes seguidas por segundas-menores descendentes, representam na verdade um movimento em uma voz interna, a qual, interrompida no compasso 23, retorna uma oitava abaixo (com troca enarmônica) como nota inicial do motivo melódico no compasso 25. É também importante notar que o motivo melódico principal (terça-menor – segunda-maior) gera todo o movimento. *Universitas*, Salvador, (25): 3-14, abr./jun. 1979

vimento harmônico nas seções inicial e final da peça. O Ex.3 resume o Ex.2, retendo apenas as notas importantes do baixo, e identificando-as com as escalas pentatônica e de tons-inteiros. As pequenas setas no meio dos pentagramas indicam que aquela seção em particular tem um tratamento predominantemente pentatônico ou diatônico (setas apontando para cima) ou predominantemente em tons-inteiros (setas apontando para baixo.)

Ex.3

The image shows two musical staves. The top staff contains a sequence of notes with accidentals (flats and naturals). Above the staff, the letters A, T, B, A, T, B, A are written, corresponding to the notes. The bottom staff contains a similar sequence of notes with accidentals. Small vertical arrows point from the top staff to the bottom staff, indicating intervals or relationships between the two staves.

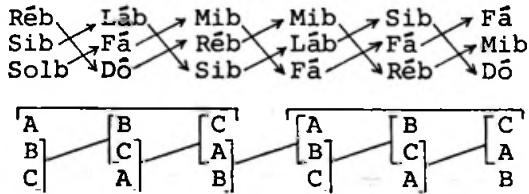
Intencionalmente, sublinhei "predominantemente" no parágrafo acima, devido ao fato que ambos conjuntos, o pentatônico e o em tons-inteiros, são originados de conjuntos contendo notas adicionais. Como exemplo deste procedimento, veja os compassos iniciais da peça, onde a voz superior, através do seu movimento em quintas, origina o pentatônico do Réb maior, e nos compassos 25-27 ou 44-48 (Ex.4,) onde o conjunto em tons-inteiros contém uma nota adicional, a qual corresponderia à terça menor na escala.

Ex.4

The image shows a single musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of notes with accidentals (flats and naturals).

Com respeito à primeira seção da peça, é im

portante mencionar o movimento contrapontístico na mão direita, o qual resulta nos acordes sobre Solb, Fã e Mib, e mais tarde (compasso 3) Fã, Sib e Fã, circundando o acorde básico prolongado, i.e., Rêb. A ênfase no movimento em quintas (voz superior) é obtido por um modelo regular de cruzamento de vozes, como podemos verificar no seguinte diagrama:



Apesar de toda a coleção de Rêb estar presente nesta passagem, poder-se-ia discutir a respeito de quanto de Rêb ela preenche, um fato que permanece indefinido mesmo ao final da peça. Não há dúvida, entretanto, que se um centro ou tom deva ser considerado aqui, Rêb teria uma melhor chance, ao menos como ponto referencial.

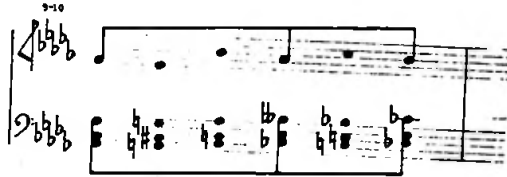
Ex.5



Ainda nesta primeira seção, o pentatônico do início é alterado por meio de substituição de notas (Rêb por DÔ) no compasso 9-10 (veja Ex.5,) em uma passagem harmonizada cromaticamente em acordes paralelos só comparável - nesta peça - aos compassos 31 e 32 (veja Ex.6 e 7.) Esta passagem tem uma forte tendência para resolver em direção a Solb devido

à ênfase nos acordes de D \flat b e de R \acute{e} b, uma tendênci

Ex.6

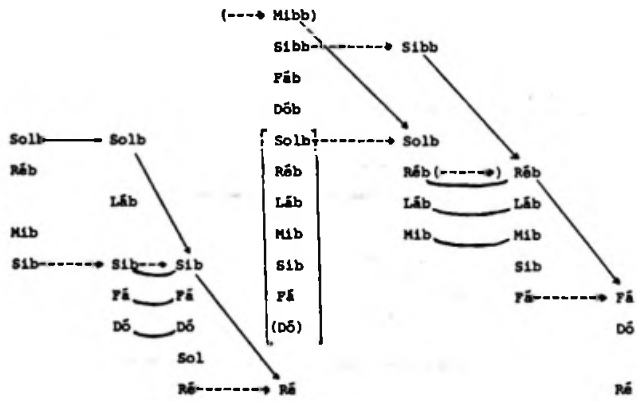


Ex. 7

que permanece mesmo ap \circ s o acorde de L \acute{a} b no compasso 12. O final desta se \tilde{c} o (compassos 11-16) \acute{e} , sob o ponto de vista harm \circ nico, o trecho mais complexo da pe \tilde{c} a. Ela consiste basicamente de "acordes pentat \acute{o} nicos" paralelos em uma rela \tilde{c} o de ter \tilde{c} as-maiores. O Ex.8 \acute{e} um esquema desta passagem, com a redu \tilde{c} o harm \circ nica no pentagrama superior, a disposi \tilde{c} o em quartas ascendentes no centro, e as escalas pentat \acute{o} nicas resultantes no pentagrama inferior. Al \acute{e} m da prolonga \tilde{c} o do Sib e do F \acute{a} , podemos notar que:

Universitas, Salvador, (25): 3-14, abr./jun. 1979

Ex. 8



a. a quarta superior (no centro do exemplo) de um acorde está relacionado por terça-maior com a quarta superior do próximo acorde. A única exceção encontra-se nos compassos 14-15 onde começa uma nova relação em terças-maiores;

b. a quarta inferior (considerando somente as notas que geram a transferência pentatônica) é mantida como nota comum com a quarta superior do próximo acorde;

c. no compasso 14, duas escalas pentatônicas são geradas. A de Mibb conduzindo para a de Solb, e a de Réb antecipando a relação em terças-menores seguinte. Esta nova relação é obtida pela transformação do Solb pentatônico em menor, e pelo uso da terça-menor (ou do tom relativo maior - Bbb) como novo ponto de referência;

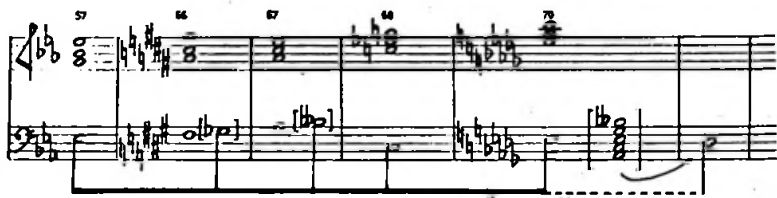
d. o movimento dos acordes nos compassos 12-13 tem as mesmas características encontradas no movimento dos acordes nos compassos 15-16, i.e., a transferência em terça-maior e as três quartas inferiores do primeiro acorde como notas comuns com as três quartas superiores do próximo. Além disto, ambos os acordes (compassos 12 e 15,) têm suas quartas externas a um intervalo de trítono.

Talvez, as duas passagens mais extraordinárias nesta peça sejam aquelas dos compassos 49-51 e 66-70. Em ambas (ver Ex.9 e 10,) as fundamentais dos acordes "arpejam" um acorde de D^9 que determina a direção harmônica. O acorde gerado na primeira destas passagens, um Sib^9 , tem sua resolução no compasso 57, cujo acorde, Mib, é precedido por um acorde de $Sol\sharp^9$ ($L\bar{a}b^9$.) É extraordinário como a cadência

Ex. 9



Ex. 10



retrógrada (Lãb⁹-Mib) é absorvida pela cadência autêntica (Sib⁹-Mib,) considerando-se principalmente que a última não é exposta literalmente. Na segunda passagem, a resolução do acorde de D⁹ (Lãb⁹,) é adiada por meio de uma "cadência de engano" sobre o acorde de Sib⁶⁻⁵₄₋₃ até o compasso 76. Aqui, a escolha dos acordes parece ser intencionalmente relacionada primeiro com rêb, exceto pelo dõ no compasso 68 (o acorde anti-napolitano,) e então com Rêb. Esta mudança de modo de rêb para Rêb é ainda mais clara nas tríades paralelas da mão direita nos compassos 69-72:

Ex. 11



A passagem entre as duas acima referidas consiste, antes de tudo, em uma prolongação do acorde de Mib (veja Ex.12) e contém alguns pontos que merecem atenção. Primeiro, os acordes diminutos no compasso 59 parecem ter como fundamentais implícitas ou Mib

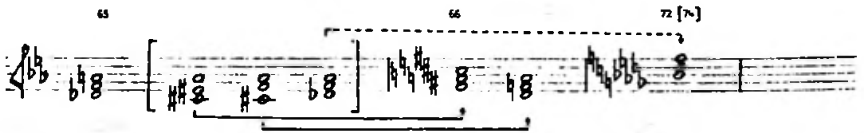
Ex.12



e Sol, ou, em acordo com a grafia, Dô e Sib. Esta última interpretação nos daria o motivo-principal (terça-menor – segunda-maior) na única passagem nesta seção onde o conjunto pentatônico dá origem ao conteúdo melódico; segundo, a oscilação de Sib (a quinta do acorde) no compasso 60 para Dôb (Si) produz os tons-inteiros no compasso 61 e o retorno do acorde de Mib no compasso 62, e, de maneira semelhante a alteração da quinta do acorde de Rêb produz os tons-inteiros no compasso 64; terceiro, a mudança de duas notas do acorde de Mib (compasso 62) gera um novo acorde, Rêb, no ponto em que o baixo inicia seu único movimento em quintas na peça, conduzindo para o acorde de fã# (solb) no compasso 66, enquanto o movimento cromático do Sol, indo para o Lãb no compasso 63, continua seu caminho – descendente – para o Mi, alcançando no compasso 67 como quinta do acorde de Lã; e quarto, o compasso 65 lembra o que tivemos nos compassos 44-48, considerando-se que esboça a mesma tríade aumentada, unindo esta com a próxima

passagem, a qual começa com duas das possíveis resoluções desta tríade (veja Ex.13). Os dois acordes de resolução, fá e rē, mantêm a nota comum Lã, conduzindo para o próprio acorde de Lã. O terceiro acorde de resolução Sib, o qual deu origem à tríade aumentada nos compassos 44-48, retorna somente nos compassos 72-75 como o acorde $\begin{smallmatrix} 6-5 \\ 4-3 \end{smallmatrix}$ a que me referí anteriormente.

Ex.13



SUMMARY

The harmonic conception, as well as the interaction of diverse pitch collections, makes of "Reflets dans L'eau" a remarkable source of understanding concerning Debussy's musical language. The present study, in search of this understanding, examines structural details of the composition, discussing those details which seem to be peculiar to the composer, and offers plausible explanations to the unique sound events brought about by the analysis itself.