

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**  
**DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

# **Claude Debussy**

**Trabalho Final de História da Música IV**

**Prof. Dr. Marcos Lacerda**

Juliana Silva

Júlio Corrêa

Joel Gustavo

Mariana Meyer

Rafaela Cruz

**São Paulo**

**2020**

## **Apresentação**

Difícil estudar Música e passar imune à fama de Claude Debussy. Esse nome impregna discussões em praticamente todos os campos do conhecimento musical. Já se passou mais de um século desde a sua morte e suas obras continuam a intrigar teóricos, intérpretes e ouvintes, e até a reverberar fortemente sobre composições da atualidade. Como um ser humano atravessa seu tempo? Como Claude se tornou Debussy? Foram suas inspirações nacionais, as circunstâncias da época, seu nascimento, gênero?

Este trabalho pretende discutir a trajetória do compositor, seus contextos e personalidades, além de adentrar em sua obra expondo algumas de suas características, não na pretensão de esgotar o assunto, mas com a curiosidade irreprimível diante do legado de estonteante grandiosidade.

## **Debussy – vida e obra**

Debussy nasceu em 1862, em Saint Germain em Laye. Vem de uma família da pequena burguesia, que não tinha envolvimento com a música. Quando se muda para Paris com seus pais ele começa a fazer aulas de piano com Mauté de Fleurville que se dizia discípula de Chopin. Conforme foi evoluindo e demonstrando talento, seus pais decidiram investir no seu futuro como pianista.

Ele ingressa no conservatório de Paris em 1872, onde permaneceu por 12 anos. Debussy era desde pequeno muito tímido e introvertido, por isso não se adaptou ao ambiente de ensino, estava sempre pensativo em seu mundo. Alguns professores o compreendiam e apresentavam novos compositores que encantavam o menino, mas com outros ele tinha uma barreira que o impedia de interpretar e criar livremente. Certa vez um de seus professores chegou a afirmar que “Debussy gostava mais de música do que de piano”, outro era tão severo que muitas vezes quando Debussy começava seus improvisos no piano ele fechava a tampa do piano sobre os dedos dele. Em geral,

muitos reclamavam das exageradas interpretações do menino e procuravam conter essa tal audácia.

No piano, Debussy não chegou a conquistar nenhum prêmio, mas ainda assim era admirado por outros grandes compositores, Stravinsky o elogiou dizendo “Deus! Como aquele homem tocava bem piano! ”. Seus pais, vendo que o filho não fora reconhecido adequadamente nesse meio (por não receber nenhum prêmio) o deixaram meio de lado, sem esperanças. Com 17 anos foi passar o verão na casa de uma família na Rússia, onde ouviu alguns dos compositores russos nacionalistas que fizeram parte do grupo dos cinco: Rimsky-Korsakoff, Borodine e Moussourgsky, (esse grupo tinha o objetivo de compor músicas essencialmente russas que restauravam melodias folclóricas com características modernas). Nessa época ele também conheceu a música popular camponesa com sua dança e liberdade rítmica e harmônica, que lhe fez confirmar algumas ideias e florescer mais rápido.

Debussy estava então decidido a ser compositor, e em 1880 ele se inscreveu no curso de composição Ernest Guiraud, que também era professor (ficou conhecido por escrever os recitativos da ópera de Carmen de Bizet). Ernest se tornava amigo de seus alunos e gostava de transmitir à eles simpatia e momentos de reflexão. Esse período foi bem significativo na vida de Debussy, onde seu professor se tornou uma de suas primeiras influências.

Debussy buscava inspirações em todas as formas de arte, se impressionava com pinturas, esculturas e tinha grande admiração por Michelangelo, Monet e William Turner, chegou até a dar nomes de quadro para algumas de suas composições. Era fascinado por Liszt e buscando por novas referências Debussy viaja algumas vezes até Bayreuth (uma cidade alemã) para ouvir as polêmicas óperas de Wagner, que na verdade não lhe agradavam muito como na primeira vez, mas que ele buscava como

referência para suas inovações estilísticas, e assim foi se consolidando seu estilo impressionista.

\*Estilo de Debussy se trata de uma forma de compor que procura evocar, principalmente através da harmonia e do colorido sonoro, estados de espírito e impressões sensoriais, ou seja, é uma espécie de música programática mas que não tem por objetivo contar histórias ou transpassar emoções profundas mas sim evocar um estado de espírito, um sentimento vago e uma atmosfera, com uma expressão moderada de sentimentos e alusões.

Por aproximadamente três verões consecutivos Debussy foi contratado por uma aristocrata russa (Nadezhda Von Meck), que era também conhecida por ser a protetora de Tchaikovsky, para ser um 'músico-faz-tudo', professor de piano dos filhos dela e pianista do trio que ela apadrinhava. E foi assim em suas viagens pela Europa que ele descobriu Tristão e Isolda.

Em 1884, ele se restringi às fórmulas desejadas na academia e, imitando "frases melódicas" de Massenet, escreve a cantata O Filho Pródigo, com a qual ganha o Prêmio de Roma. Anos depois essa peça foi reapresentada, causando um prejuízo para o compositor que buscava firmar a sua originalidade. Recebe então a bolsa de estudos para a temporada na Villa Médici, mas ele não se interessa por nada na Itália e suporta muito mal esse período de sua vida, indiferente a ópera e a Verdi. Somente sua admiração por Liszt e Michelangelo permanecem. E é durante esse período de solidão e exploração de si mesmo que ele começa a inventar novas formas. Nesse período de 3 anos ele compõe uma suíte sinfônica (uma obra que se perdeu), uma fantasia para piano e orquestra que nunca foi publicada, e duas obras que foram preservadas: Primavera (suíte sinfônica) onde podemos notar a escolha com um meio orquestral simples e a busca por expressar não só as linhas melódicas mas também os seus

pensamentos sucessivos; e *La demoiselle élue* (1888) uma cantata para solista soprano e orquestra que se mostra como a primeira expressão duradoura da genialidade do compositor.

E foi se tornando então um símbolo da música francesa. Nenhum outro compositor foi tão obcecado, teve mais noção da música francesa, nem aplicou tanto esforço em temperar seu trabalho, pensamento e influência exercida, com o passado e o futuro da música na França.

## Poéticas

Debussy não queria seguir os esquemas tradicionais e buscava sempre o livre arbítrio nas composições. Suas idéias ajudaram a mudar os conceitos sobre a arte.

Estava sempre presente nos cafés e saraus de Paris aguçando seu interesse também pela literatura, pintura e obras do gênero.

A vida eclética que passou a ter iria influenciar decisivamente em suas produções. Cortou todos os laços com a supremacia musical que imperava, perseguindo apenas o som puro e real, concentrando-se nos elementos a serem explorados e nas emoções.

Para Debussy, "Não existe teoria. É necessário somente ouvir. Prazer, esta é a lei."

Debussy nunca aceitou ser qualificado como impressionista, mas com uma linguagem própria, sua música introduziu traços característicos do impressionismo. Um novo vocabulário musical passou a ser conhecido, criou uma dicção musical da poesia, descobriu refinamentos de timbres e efeitos sonoros, modificou o uso da tonalidade, do ritmo e da harmonia.

Ele era um espectador e ouvinte atento da natureza. Por diversas vezes falou da forma como o som do mar, do vento nas folhas das árvores ou dos pássaros ficava gravado na

sua memória e depois se manifestava na música. Ou, da mesma forma, as cores da linha do horizonte. Em muitos dos títulos das suas obras, na maior parte mesmo, Debussy não esconde a origem da sua inspiração e a influência da literatura, das artes plásticas ou da contemplação da natureza. Nos seus Prelúdios, o compositor atinge o expoente máximo na expressão musical de todas essas influências extra-musicais e naquilo a que certos autores chamam de “arte da sugestão”, ou seja, de levar o ouvinte a visualizar a música através de impressões sonoras

Em Paris, Debussy se deparou com uma espantosa efervescência cultural, freqüentou a Librairie de l' Art Independant onde era possível encontrar Mallarmé, Gide, Claudel, Robert Godet, Pierre Louys entre outros importantes intelectuais da época. Na Europa, principalmente na França, o simbolismo se difundia e se fortalecia: o subjetivismo, a musicalidade e o transcendentalismo dominavam as mentes e os corações dos poetas que buscavam “expressar o mistério das regiões subconscientes”, em detrimento das correntes naturalistas e realistas vigentes. As artes plásticas seguiam o mesmo curso, e o impressionismo avançava juntamente com novas vertentes do pensamento: esteticismo, teosofia e ocultismo. Erik Satie, músico contemporâneo de Debussy, logo tornou-se um amigo fiel, sua música e suas idéias influenciaram diretamente a obra do compositor impressionista.

Ainda nesse período outras pessoas e manifestações artísticas internacionais acabaram por marcar indelevelmente a vida e a música de Debussy: o compositor, militar, nacionalista russo Mussorgski com sua ópera Boris Godunov, e o exotismo da musica modal do gamelão javanês (visto na Exposição Universal de 1889), perturbaram-no profundamente e o desejo de “modelar a forma musical segundo as necessidades de cada obra” só crescia.

Depois de alguns esboços e obras inacabadas, Debussy compõe o Quarteto de cordas, que gerou o seguinte comentário revelador de Paul Dukas, outro expoente da música impressionista: “Tudo nesta obra é claro e claramente desenhado, a despeito de uma grande liberdade de forma. A essência melódica é concentrada, mas de rico sabor, e suficiente para impregnar o tecido harmônico de uma poesia penetrante e original”. Aqui Debussy já se encontra cheio de idéias libertadoras sobre o campo da composição. Sua alma, terreno fértil para a consolidação do estilo próprio. Sua expressividade cada vez mais única e pessoal.

Ele começou a sua carreira compondo música vocal, persistindo no gênero até os últimos anos de criatividade. O acervo é grande, incluindo a musicalização de muitos poetas. Entre as coleções mais célebres estão os Cinco poemas de Baudelaire (1887-1889), Arietas esquecidas (1888), de Verlaine, as Canções de Bilitis (1897), de Pierre Louys, e as Três baladas de François Villon (1913). A técnica melódica de Debussy fundamenta-se na melodia dos próprios versos, mas, nas baladas de Villon, nota-se a evolução para um severo despojamento.

Pelléas et Mélisande (1902) é uma ópera, em cinco atos e quinze quadros, composta por Claude Debussy, considerada pelo compositor como um "drama lírico". O libreto é do autor simbolista Maurice Maeterlinck, que se baseou em sua peça teatral homônima. A estreia ocorreu em 30 de abril de 1902, em Paris.

Pelléas et Mélisande é uma espécie de manifesto do pensamento artístico de Claude Debussy (1862 - 1918).

A ópera, assim como a peça de Maeterlinck, é uma transposição do mito de Tristão e Isolda : um jovem casal irresistivelmente apaixonado, cujo amor é proibido, pois, entre

eles, há um marido, já idoso e violentamente ciumento; portanto, esse amor só pode se realizar na morte. A ação se passa no reino imaginário de Allemonde, em tempos medievais.

Debussy foi submergindo pouco a pouco na composição de uma música difícil, trabalhosa e eventualmente desencorajadora para o seu autor, que o obrigava a fabricar novos recursos para seguir adiante com a revolucionária partitura. Em nova missiva ao seu amigo Chausson, o compositor confessou: "Servi-me de um meio expressivo muito estranho: o silêncio (não se ria), que é talvez a única maneira de atingir o sentimento de um instante".

A estreia produziu-se, por fim, a 27 de abril de 1902, com a lendária soprano escocesa Mary Garden no papel de Mélisande. O público parisiense foi glacial; chegou mesmo a receber com gargalhadas algumas das dramáticas frases da infeliz protagonista feminina, durante o II Ato. Ao final da apresentação, o silêncio da desaprovação superou os escassos aplausos. Paul Dukas, Pierre Louÿs e Paul Valéry, que se encontravam na plateia, estavam enfeitiçados pela música do seu amigo, conscientes de que tinham sido espectadores de um grande momento da história. Debussy, de sua parte, encontrava-se especialmente satisfeito com a interpretação de Mary Garden no papel principal: "Chegou por fim o ato V - a morte de Mélisande - e foi um assombro, de cuja emoção não poderia dar conta. Era a voz secretamente ouvida, com essa doçura desvanecida, essa arte tão cativante em que não acreditava até esse momento e que desde então fez com que a admiração do público se inclinasse com um fervor cada vez maior perante o nome da menina Mary Garden".

A reação do público parisiense perante uma obra tão audaz e revolucionária é, de certo modo, compreensível. Em *Pelléas et Mélisande*, Debussy luta contra a tradição. A sua escrita vocal foge de todo o convencionalismo, pelo que é inútil procurar entre as

páginas desta ópera especial melodias tradicionais, árias ou momentos de brilho para os cantores. Como o próprio compositor explicou, "quis que a ação não se detivesse nunca, que fosse contínua, ininterrupta ... quis prescindir de frases musicais parasitas. Ao escutar uma obra, o espectador está habituado a experimentar dois tipos de emoções muito distintas: a emoção musical, por um lado, e a emoção da personagem, por outro; em geral, sente-as de modo sucessivo. Eu cuidei para que estas duas emoções estivessem perfeitamente fundidas e fossem simultâneas. A melodia, se me permite dizê-lo, é antilírica".[2]

Pelo seu estilo particular, Pelléas et Mélisande erige-se como precursora de Bartók e do próprio Schönberg. Do ponto de vista harmônico, Debussy faz uso de um modalismo de ressonâncias medievais e mágicas, no qual também se pode achar certa influência wagneriana.

### **Influência de outras terras**

As viagens de Debussy, especialmente para a Rússia e Alemanha, a efervescência cultural de Paris com músicas de diversas regiões e as escutas da natureza somam-se à sua imaginação criativa. Muitas inovações de Debussy vêm da mescla destas inspirações. Uma frase atribuída a Debussy representa bem este espírito: "Se você não pode viajar, pode substituir pela imaginação". Em *Estampes* (1903), há um passeio desde o Oriente, para Espanha e na sequência uma tempestade no interior da França.

O contato com a música Javanesa, através da Exposição Universal de Paris (1889), foi bem marcante para o compositor. Apesar do triste contexto do evento, uma "cortesia da rede de regimes coloniais" (ROSS, 2007), a arte ocidental tirou proveito do encontro de culturas. Cabe aqui lembrar as reflexões mais contemporâneas sobre estes encontros para a valorização das diversas culturas, não apenas apropriação beneficiando apenas o

lado dominante. Debussy, como homem de seu tempo, nos trouxe o encanto que sentia de sua maneira.

O efeito dos gongos ressonantes, por exemplo, foi apropriado através do uso dos pedais no piano, das ressonâncias de quintas e oitavas. As escalas do *slendro* e *pelog* da música javanesa foi adaptada por Debussy com o uso da pentatônica e o uso da escala de tons inteiros. Outros aspectos encontrados na música javanesa e de Debussy é a falta de hierarquia entre as notas, nem entre melodia e acompanhamento (DE LA MOTTE, 2016).

Em seu artigo sobre o “Gosto” (La Revue Musicale S.I.M, 1913), descreve seu encanto com os músicos ditos “nativos”: “Seu conservatório é o eterno ritmo do mar, o vento nas folhas e os milhares de sons da natureza que eles compreendem sem consultar um tratado arbitrário”. Outros aspectos destacados foram a percussão, que em sua comparação deixaria a européia como “primitiva”, ou ainda as impressionantes “todas as gradações”, que sequer saberia nomear, diante as quais a relação “tônica e dominante” não seriam mais que “fantasmas vazios”.

As músicas de influência espanhola, tinham alguma repercussão na França da época, tanto pelos próprios espanhóis, como por compositores franceses como Bizet e sua ópera Carmen. Assim, mesmo sem pisar nas terras ibéricas, conseguiu captar um espírito reconhecido por Manuel de Falla. É importante lembrar que a própria riqueza musical do país tem influência das trocas culturais com os mouros e outras regiões africanas.

Debussy encontrou novos caminhos para a música que tanto inspirou músicas desde seus contemporâneos até os dias atuais. Seu encontro com as outras culturas ocorreu dentro de sua limitação cultural, que pode ser observada na linguagem européia que utiliza, mesmo ciente que não dá conta de descrever aquilo que lhe encanta. Ele

interpreta a música javanesa com seus recursos de compositor ocidental, criando elementos que coexistem. Assim, a música é enriquecida pela escuta das outras culturas e dos sons da natureza.

## **Os efeitos que a Guerra causou na vida e na obra do compositor**

Nesta fase Debussy foi permeado por um grande patriotismo. Ele escreveu várias coisas nesse período, e teve artigos publicados por revistas especializadas da época.

Suas cartas, falam um pouco do sentimento de repugnância ficou com relação a toda e qualquer forma de expressão cultural que viesse de terreno inimigo, em particular da Alemanha. Como exemplo: uma carta que foi enviada para a Igor Stravinsky onde o compositor coloca abertamente todo o seu sentimento de ódio em relação aos alemães:

...Nestes últimos anos, quando senti os miasmas austro-germânicos se expandirem sobre a arte, eu desejaria ter mais autoridade para gritar minha inquietude, para advertir sobre o perigo que corremos, sem desconfiar. Como não adivinhamos que essas pessoas tentavam a destruição da nossa arte, como eles preparavam a destruição de nossos países? O ódio que sinto por esta raça vai até o último dos alemães! Existirá um último alemão? Pois estou convencido que os soldados se reproduzem entre eles.  
(LESURE, 1980: 266)

Como crítico, escreve vários artigos, nos quais prega a volta de uma música francesa inspirada em seus ancestrais, como o famoso artigo escrito em novembro de 1912, intitulado “Jean-Philippe Rameau”,

Neste artigo Debussy coloca Rameau como “uma das bases mais seguras da música”. Ele coloca Rameau é o antídoto da música italiana e alemã.

Debussy buscou inspiração em uma geração de músicos franceses esquecidos durante o Romantismo e que marcaram a História da Música com uma escola nacional do século

XVIII, pois seria no início desse século que , a escola francesa conheceria o seu apogeu com François Couperin e Rameau. Os primeiros traços desta febre de tentar ressuscitar os músicos e a música francesa do século XVIII acontecem no final do século 19, com a Suíte Bergamasque (escrita em 1890 e revisada logo antes da sua publicação, em 1905), e Homenagem a Rameau.

Por volta de 1900, Debussy tinha abandonado os movimentos e nuances escritos em língua italiana – e algumas palavras foram substituídas. Mas em 1912-1913, no Segundo Livro dos Prelúdios o compositor volta parcialmente às indicações em italiano e, nas composições da pesquisa em questão, mais da metade das nuances são escritas em italiano.

Outra técnica esquecida durante três quartos de século é usada nas sonatas, o da capo, uma reprise, onde o final da sonata volta a repetir o motivo do início.

Para entendermos, então, o percurso e as transformações da estética debussyniana. Além do *Hommage à Rameau* (1905), escrita em ritmo de sarabande e forma de rondó, podemos citar outra obra inspirada por Rameau no prólogo da Sonata para violoncelo e piano (julho/agosto 1915), com seus ritmos pontuados, seus baixos marcantes e sua melodia quadrada, que se prolonga em um eco.

Ao lado de Rameau, redescoberto, temos, como já observado, outro mestre que se perfila: François Couperin. Para Debussy, “o maior poeta dos nossos clavecinistas” não existe antes de 1913. Nesta volta ao passado, Debussy também redescobre a sonata pré-clássica. Ele tem a intenção de escrever uma série de seis sonatas “pour divers instruments”, “na forma antiga, flexível, sem a grandiloquência das sonatas modernas” (LESURE, 1980: 262), mas só pode terminar três delas, a Sonata para piano e violoncelo, a Sonata para violino e piano e a Sonata para flauta, viola e harpa.

Na Sonata para flauta, viola e harpa, Debussy inova, colocando instrumentos cuja associação não se costumava fazer; e a instrumentação das três sonatas restantes estava já claramente fixada. A quarta deveria ser para oboé, trompa e cravo. A quinta foi prevista para instrumentos a vento (trompete, clarinete, fagote) e piano. A sexta tomaria a forma de um concerto composto por todos os instrumentos usados nas cinco sonatas.

As análises das obras do período focalizado serão feitas em função do contexto histórico em que foram escritas, evidenciando todos os procedimentos usados por Debussy e que caracterizam a sua última fase criadora.

Os acontecimentos políticos, econômicos e culturais que precederam a Guerra provocaram grandes limitações no trabalho e na forma de pensar de Debussy. Tudo isto, aliado à sua doença, causaria transformações em sua produção artística.

As composições escritas entre 1914 e 1917 refletem, mais do que as anteriores, este momento tão particular da vida e da época em questão.

### **Análise: Ce qu'a vu le vent d'ouest**

A análise que segue foi extraída do livro Ouvir o Som de Paulo Zuben (ano), e mostra muito de como Claude Debussy construiu peças utilizando-se de técnicas nada convencionais para a época (ele as inventou?).

A peça pode ser analisada completamente a partir das técnicas de Justaposição de Blocos, blocos estes que, no caso, foram construídos a partir das sonoridades específicas de elementos musicais, como o trêmulo na região grave e o acorde maior com sétima menor. O compositor manipula esses materiais fundindo-os, mudando seu modo e sobrepondo-os.

Debussy faz com que as ideias não exatamente se repitam, mas ressoem em outros materiais, criando, assim, um outro tipo de relação de equivalência. Um material musical (...) se deforma frente às forças de ressonância harmônica, tímbrica, dinâmica, rítmica e de perfil de materiais (ZUBEN, pg. 43)]

A tabela a seguir resume a análise, indicando como os materiais são transformados ao longo da peça. Fica claro como Debussy constrói a forma de dentro para fora. As conexões entre as seções vão sendo realizadas principalmente através de um pedal, influência da já mencionada música javanesa. Não deixa, porém, de usar elementos já conhecidos como a reexposição, seções 14 e 15, que retomam as seções 1 e 2. Além a recorrência de elementos durante toda a peça, como a melodia apresentada pela primeira vez na seção 3, que permeia toda a peça.

Seção	Compassos	Acorde Maior com 7m	Modo 1	Modo 2	2M 3m	Pedal	Melodia 8as	2M sequencial
1	1-6	Onda senoidal			Apojatura	f#		
2	7-9			Acordes bloqueados		f# † c#		
3	10-14		Melodia			f# † g		
4	15-18	Sem sétima				f#		
5	19-20		Tudo			f# deslocado		
6	21-24		Acordes bloqueados			f#	b <sub>b</sub>	c-d
7	25-30						Fundido	c-d
8	31-34				Melodia		Fundido	e-f#
9	35-38		Melodia no grave			b	Senoidal c#	
10	39-42					b	Senoidal c#	
11	43-46	<b>Transição na região de F# maior</b>						
12	47-53	Melodia no grave		Melodia (cp 49)		d# (cp 48)	d# - g - d#	
13	54-56				Apojaturas	f# † g	Fundido	
14	57-58	Onda senoidal			Apojatura	f#		
15	59-62			Acordes bloqueados		f# † c#		
16	63-71	Ré maior com 7m				f#		Grave rítmico

## **Bibliografia**

DE LA MOTTE, Diether. Armonía. Barcelona: Idea Books, 2006.

HEYN, Luma. O imaginário e a recepção na música vocal de Claude Debussy: um estudo de caso. 2015. 119 f. Dissertação (Mestrado em Musica) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

JEAN-AUBRY, George. Claude Debussy. In: The Musical Quarterly , Oct., 1918, Vol. 4, No. 4 (Oct., 1918), pp. 542-554

MASSIN, Jean & Brigitte. História da Música Ocidental. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

MUELLER, Richard. Javanese Influence on Debussy's " Fantaisie" and beyond. Nineteenth-Century Music, v. 10, n. 2, p. 157-186, 1986.

PALISCA, Claude V.; GROUT, Donald Jay. Historia da musica ocidental. Lisboa: Gradiva, 1994.

ROSS, Alex. The rest is noise: Listening to the twentieth century. Macmillan, 2007.

ZUBEN, Paulo. Ouvir o som. Ateliê Editorial, 2005.