

Ondine: um Móbile

Introdução

Em *Ondine*, prelúdio de Debussy, nº 8 do 2º livro, deparamo-nos com uma obra extremamente heterogênea: vários objetos diferentes que aparentemente não tem relação entre si. Por exemplo, nos primeiros 10 compassos são apresentadas três ordens de objetos que não terão qualquer reminiscência direta no decorrer da peça. Desta forma este trecho acaba se parecendo como uma espécie de introdução, ou um prelúdio do prelúdio.

Assim sendo, onde se encontraria uma unidade na qual se fundamenta *Ondine*? Se não se apresenta clara uma *idéia* no sentido estabelecido por Schoenberg, isto é, um fio condutor no qual se sustente a composição, onde se pautará a análise de tal obra? De ante mão afirmamos que não buscamos aqui a *idéia* schoenberguiana visto que o pensamento composicional de Debussy não pode ser analisado pelo mesmo viés: a pergunta se faz justamente para enfatizar a distinção e não para buscar reverberações de um pensamento em outro. Por outro lado pode-se encontrar, entre outras coisas, elementos na própria escuta *concreta* (e não na *idéia* abstrata) que garantam uma coesão de se estar ouvindo a mesma música por meio de *objetos* (re)significados no próprio devir da peça pelas suas (re)incidências na escuta.

Metodologia

Faremos primeiramente, de acordo com o método de Guigue, uma descrição dos objetos e suas relações subjacentes – quando estas existirem – para que se possa, em seguida, levantar hipóteses sobre a obra. Contudo, a respeito do conceito de análise, explica-nos Bergson em sua *Introdução à Metafísica* (1903):

a análise é a operação que reduz o objeto a elementos já conhecidos, isto é, comum a este objeto e a outros. Analisar consiste, pois, em exprimir uma coisa em função do que ela não é. Toda análise é, assim, uma tradução, um desenvolvimento em símbolos, uma representação a partir de pontos de vista sucessivos, em que notamos outros tantos contatos entre o objeto novo, que estudamos, e outros, que cremos já conhecer (BERGSON, Henri, 1979, *Introdução à Metafísica* in *Os Pensadores*, Ed. Abril Cultural, São Paulo).

Portanto, além de utilizar a metodologia de análise orientada a objetos desenvolvida por GUIGUE - que observa sobretudo os *vectores de articulação da sonoridade*¹ - lançaremos mão também de alguns procedimentos analíticos que possam agregar perspectivas complementares acerca do “objeto de análise”: apesar de objetivarmos uma abordagem das transformações macro-formais na sonoridade, buscamos também uma descrição dos pitch-classes - i.e. classes de alturas - utilizando assim o *arquétipo de nota musical* ao qual se refere Pierre Schaeffer (SCHAEFFER, 1993, p.245), sempre, porém, atentando para a peculiaridade de cada *nota* do piano – timbre, complexidade de parciais etc. Desta forma, duas importantes ferramentas desenvolvidas por Allen Forte (WHITE, John D. *Comprehensive Musical Analyses* The Scarecrow Press, inc., London, 1993) serão eventualmente evocadas, tanto quanto seja possível (ambas de maneira sucinta): (1) a *idéia de PC Set* (Pitch Class Set), onde cada intervalo (ou seus enarmônicos) recebe um número de 0 a 11 sendo 0 a nota referencial mais grave, desta forma:

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1 ^a	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a J	Tritono	5 ^a J	6 ^a m	6 ^a M	7 ^a m	7 ^a M

E a de *Vetor Intervalar*, por ser bastante oportuna para uma análise da harmonia da música do séc. XX, pois:

Vectores intervalares [...] podem conduzir o analista a conclusões sobre o estilo ou pode confirmar hipóteses. Se um número de vectores intervalares em uma determinada composição é encontrado com abundância de intervalos perfeitos e segundas menores [por exemplo], isto pode ser um importante fator para o analista observar. (WHITE, John D., 1993, tradução do autor).

Sobre este contraste entre estas duas tendências da música, a concreta e a abstrata, transcrevemos um pequeno trecho de GARCIA (2004), onde menciona o texto de EMMERSON, Simon

“A relação da linguagem com os materiais”: A discussão sobre a sintaxe – cujos extremos são sintaxe abstrata e sintaxe abstraída dos materiais – é um pouco mais complexa, e fundamenta-se na premissa de que “os objetivos de ambas estas formas de música podem ser resumidas como a descoberta e o uso de ‘leis universais’.” Entretanto, o uso dos termos ‘lei’ ou ‘regra’ apresenta ambiguidades, pois encontra-se tanto o uso de “lei como uma

¹ Estes vectores de articulação são organizados em duas dimensões: espaço e tempo, respectivamente, “componentes relativos às características de repartição acrónica dos sons” - espaço pianístico - e as “modalidades de ocupação deste espaço” (GUIGUE 1995b). Por exemplo: densidade textural, densidade rítmica, timbre, amplitude, complexidade harmónica, intensidades etc.

‘generalização empírica’, ou seja, um resumo de todas as ocorrências observadas de um evento particular” [música concreta], quanto “lei como uma ‘necessidade causal’ tendo um certo status ‘acima’ dos eventos e determinando sua ocorrência” [música serial]. Assim, o primeiro uso se relaciona à busca de uma sintaxe abstraída dos materiais observados, enquanto a essência do último é a criação e manipulação pelo compositor de “formas e estruturas definidas essencialmente a priori” (Per Musi, vol 7, 2003 pp 8-9 Sérgio Freire).

A descrição dos objetos em suas transformações macro-formais (sintaxe concreta); bem como seus vetores intervalares (sintaxe abstrata) serão os primeiros aspectos a serem analisados. A condição *a posteriori* da escuta e a condição *a priori* da partitura serão confrontadas na tentativa de se descrever o fenômeno: a utilização do conceito de *Vetores Intervalares* na descrição de determinados acontecimentos, por exemplo, será uma apropriação de uma ferramenta da sintaxe abstrata (*a priori*) gerando assim uma sintaxe **abstraída** dos *objetos sonoros* em Debussy para serem consagrados como *objetos musicais*. Em seguida será observada a concatenação destes objetos dentro do contínuo sonoro e em seus contextos.

Segmentação do Contínuo Sonoro

Análise das rupturas macro-formais e identificação dos objetos

Nos primeiros 10 compassos de *Ondine* foram encontradas 3 classes de objetos sonoros que não reaparecem no restante da peça. Assim, este pequeno trecho foi analisado como uma introdução e serão atribuídas letras aos objetos:

comp.1-2 – objeto [x] e [x.1]: o início apresenta uma armadura de clave com dois sustenidos porém a organização das notas do primeiro objeto possui muito mais um valor gestual do que uma identificação com algum centro tonal ou modal, apesar de ser constituído com notas e intervalos de um suposto Lá com 7^a, 9^a menor e 13^a com baixo na 3^a. O aglomerado de 3 notas sugere uma sonoridade que mais se aproxima do ruído. No primeiro compasso apresenta-se o objeto e no segundo compasso novamente este se apresenta com uma ampliação do âmbito em meio tom de acordo com a nota mais aguda (âmbito de 11^a diminuta e 11^a justa). Os dois objetos possuem uma linearidade melódica semelhante em forma de arco.



comp.3 – objeto [x’]: este objeto se compõe das mesmas notas do objeto [x.1] em mesma disposição intervalar, apresentadas agora partindo do dó# 1 (grave) com uma direcionalidade ascendente, através de um procedimento de repetição em oitavas. O objeto [x’] se caracteriza também pelo aumento do âmbito de ocupação: dó extremamente grave ao si agudo (vide figura)



comp.4 – objeto [y]: este novo objeto se contrapõe ao anterior pelos contrastes nas estruturas temporais e espaciais entre os dois. Este contraste se dá devido aos seguintes fatores relacionados entre os dois objetos:

<p>Objeto [x']</p> <ul style="list-style-type: none"> - objeto lento - acontecimento único - ascendente - dissonância relativa média - “tonal”² 	<p>Objeto [y]</p> <ul style="list-style-type: none"> - objeto rápido - dois acontecimentos: acorde na mão esquerda e arpejo do acorde na mão direita - aspecto sinuoso - dissonância relativa alta - “atonal”
---	--

A construção do objeto do compasso 4 se organiza *sucessiva e simultaneamente*³ sobre uma estrutura intervalar [0, 6, 11], ou seja, 4^a aumentada + 4^a justa⁴.

The image shows a musical score for piano with three staves. Above the score, a box contains the numbers 11, 6, and 0 stacked vertically. Three arrows point from this box to three notes in the right-hand part of the score. Below the score, another box contains the numbers 11, 6, and 0 stacked vertically. Three arrows point from this box to three notes in the left-hand part of the score. The notes in both boxes are connected by a horizontal line, indicating they are part of the same intervallic structure.

comp.5-6: idem comp. 3 e 4: este procedimento repetitivo é comumente encontrado em Debussy que por vezes se utiliza deste para que um objeto possa ser prolongado no

² “tonal” e “atonal” para efeito de diferenciação, ditos com grande ressalva.

³ evitamos aqui utilizar os termos “melodicamente e harmonicamente” no desejo de evidenciar a diferença dos acontecimentos ao piano na obra de Debussy de meras melodias ou harmonias. Percebemos que estão muito mais para uma gestualidade e/ou “colorido harmônico” (ou espectral). Agradecemos principalmente ao compositor e prof. Dr. da Unicamp Silvio Ferraz por apontar estes caminhos. Com esta ressalva colocada, permitiremo-nos eventualmente utilizar os termos melodia, proto-melodia, harmonia, entre outros, quando o objeto se utilizar de configurações que coincidam com as características implícitas no tempo aplicado.

⁴ Esta configuração intervalar posteriormente se reflete, em parte, no acorde de quarta + trítone + quarta muito encontrado na obra de Webern. Neste caso encontram-se apenas os intervalos trítone + quarta em paralelismo representando já um grande avanço para uma sonoridade vindoura na música do séc XX, no que diz respeito ao tratamento dos materiais harmônicos

tempo. **comp.7** – objeto [y.1]: objeto que apresenta semelhanças com o objeto [y]. Este objeto também se vale da repetição como princípio de prolongamento do objeto original, porém com a alteração e ser apresentado uma 5ª abaixo de maneira que a repetição não se torne monótona. A simples transposição apresenta grandes transformações na sonoridade como: região de ocupação do instrumento, conseqüentemente do timbre (visto que cada região do instrumento possui sua complexidade específica). A transposição se dá pelo salto de 3ª menor que compõe o *algoritmo*⁵ do objeto [y]. **comp.8-9** – objeto [z]: acorde de Si bemol com 7ª na região grave, gesto linear composto de *notas* rápidas com fragmento da escala de sol frígio e um cromatismo na região aguda, com oitavações que enriquecem o timbre deste segmento melódico (ré, ré#, mi) soando como um eco da melodia rápida. O mesmo objeto se repete no compasso 9.

comp.10 – objeto [z']: o objeto do compasso 10 pode ser visto como uma ponte de ligação entre a introdução e o restante da obra. Esta idéia de funcionalidade de ligação é reforçada pela contenção do andamento da peça indicado pela expressão *Retenu*. A estrutura intervalar se compõe das 3 notas que encerram o objeto [z] (ré, ré#, mi) e também porque as notas ré e mi polarizam o mib (prenunciado pelo ré#) que acontecerá no objeto seguinte.

⁵ Algoritmo – uma seqüência de procedimentos ordenadores. No exemplo o objeto em questão é apresentado em duas alturas diferentes, porém são preservados os intervalos do arpejo (na mão direita) e do acorde (na mão esquerda) com a mesma estrutura intervalar, mesma direcionalidade etc., ou seja, um determinado conjunto de regras que rege este objeto.



[Fim da introdução]

comp.11-13 – objeto [10]: objeto fortemente marcado por uma linearidade não sendo composto de acontecimentos simultâneos – muito embora as notas muito rápidas da quiáltera de 12 fusas propiciem uma escuta quase simultânea. Intervalarmente o objeto [10] é composto principalmente da *nota Lá* na região grave, longa, em contraste com o acorde de mi bemol com 7^a nas 12 fusas, muito breves. Um contraste não somente rítmico, com diferenças na densidade temporal, mas também harmônico devido à relação de trítono entre as duas entidades. O objeto [10] se caracteriza também por outros elementos estruturais importantes como a *apojatura* (um índice interpretativo) contendo as notas si bemol e lá (dissonância do intervalo de 2^a menor) e também as notas mib-fá#-mib, lembrando que a importância destas configurações intervalares não são estruturais mas contingentes ao fenômeno: apenas nos ajudam a compreender a taxa de *dissonância relativa*⁶ do objeto. O prolongamento no tempo se dá pela repetição do objeto que vai se depurando, restando somente a nota longa e as extremamente rápidas (fusas).

⁶ A taxa de dissonância relativa (sonance): taxa de dissonância relativa, estabelecida por cada intervalo contíguo, segundo critérios psicoacústicos (a banda crítica principalmente) e cognitivos (a dissonância comumente admitida entre os intervalos) (GUIGUE, Didier, 1995b, Um modelo estrutural de análise orientada a objetos, painel apresentado no VIII encontro da ANPOM, 1995)



comp.14-15 – objeto [20]: este objeto atua como um preparador do objeto seguinte, realizando a transição de uma sonoridade mais dissonante do objeto [10] para uma mais consonante devido à ocorrência da *triade* de ré maior em arpejo de 3 oitavas com a reverberação das notas lá e mi, produzindo uma sonoridade de 5as. Talvez, se houvesse apenas uma ocorrência do arpejo, poderíamos nos referir a este acontecimento de outra forma. Porém, a reiteração das *notas* da tríade de ré maior nos mostra a utilização por Debussy de um objeto musical tradicional, que remete a um vocabulário sonoro pré-existente, porém em um contexto diferente do que o de uma peça tonal: destaca-se assim, desta forma o *seu colorido*; este objeto se posiciona como um repouso em relação ao objeto anterior. Seria uma confirmação da armadura de clave como indicativa de centro harmônico? Independente disto, uma observação importante a ser registrada acerca deste efeito para a escuta é o favorecimento de uma relação tensão x repouso baseada em uma percepção psico-acústica de intervalos, ou seja, altura – sem minorizar a importância dos outros aspectos como movimento (duração), dinâmica (intensidade) e sonoridade (timbre).



comp.16-17 – objeto [30] – estrutura intervalar baseada na escala de ré lídio. A sonoridade deste objeto é caracterizada pela oitavação da proto-melodia com a nota lá sendo reiterada e também pelo primeiro ataque do objeto, as notas ré-lá, propiciando uma harmonicidade de quintas confirmando a consonância relativa deste objeto: certo caráter de *repouso* e distensão. O mais importante a destacarmos sobre este objeto sobre a sua ação na escuta é que assim como o objeto [10], o objeto [30] desempenhará importante papel no decorrer da peça devido à sua *característica muito própria de dissipação de tensões e de certa proeminência à escuta e à memória com uma sonoridade que se impõe devido à sua forte característica melódica*.



comp.18-19 – objeto [40]: contrasta com o objeto [30] pela gestualidade ascendente que interrompe a regularidade rítmica deste. Contudo, existe um tipo de relação *metafórica antecedente-consequente* entre estes dois devido à recorrência dos mesmos nos compassos 38-41. **comp.20** – objeto [31]: variante da proto-melodia do objeto [30] com semelhanças também no que diz respeito à textura com o predomínio de semicolcheias (vide figura comparativa abaixo), compõe-se na região aguda de um fundo (*background*) com intervalo de 5^{as} e 3^{as}.

Objeto [30]

Semelhanças abstratas

Objeto [31]

comp. 22-25 – objeto [31.1]: variante do objeto [31]. Inicia-se uma sucessão de acordes D7, C# 7, F#, C, D7, Am, B7, A7 (3 vezes). O acompanhamento iterativo continua, na mão direita, porém, uma oitava abaixo e sofrendo transposições até atingir a região aguda (vide figura). **comp.26-27** – retorno do objeto [30] e dissipação da tensão acumulada – devido à sua característica “de repouso” descrita acima. **comp.28-29** – reaparecimento do objeto [10] apresentado novamente porém de forma reduzida. **comp.30-31** – objeto [50]: atua como uma pequena transição entre momentos distintos. Este material composicional será utilizado no próximo objeto e em outros mais adiante. Tem um reduzido âmbito de um trítono. Ocorre na região média do instrumento.

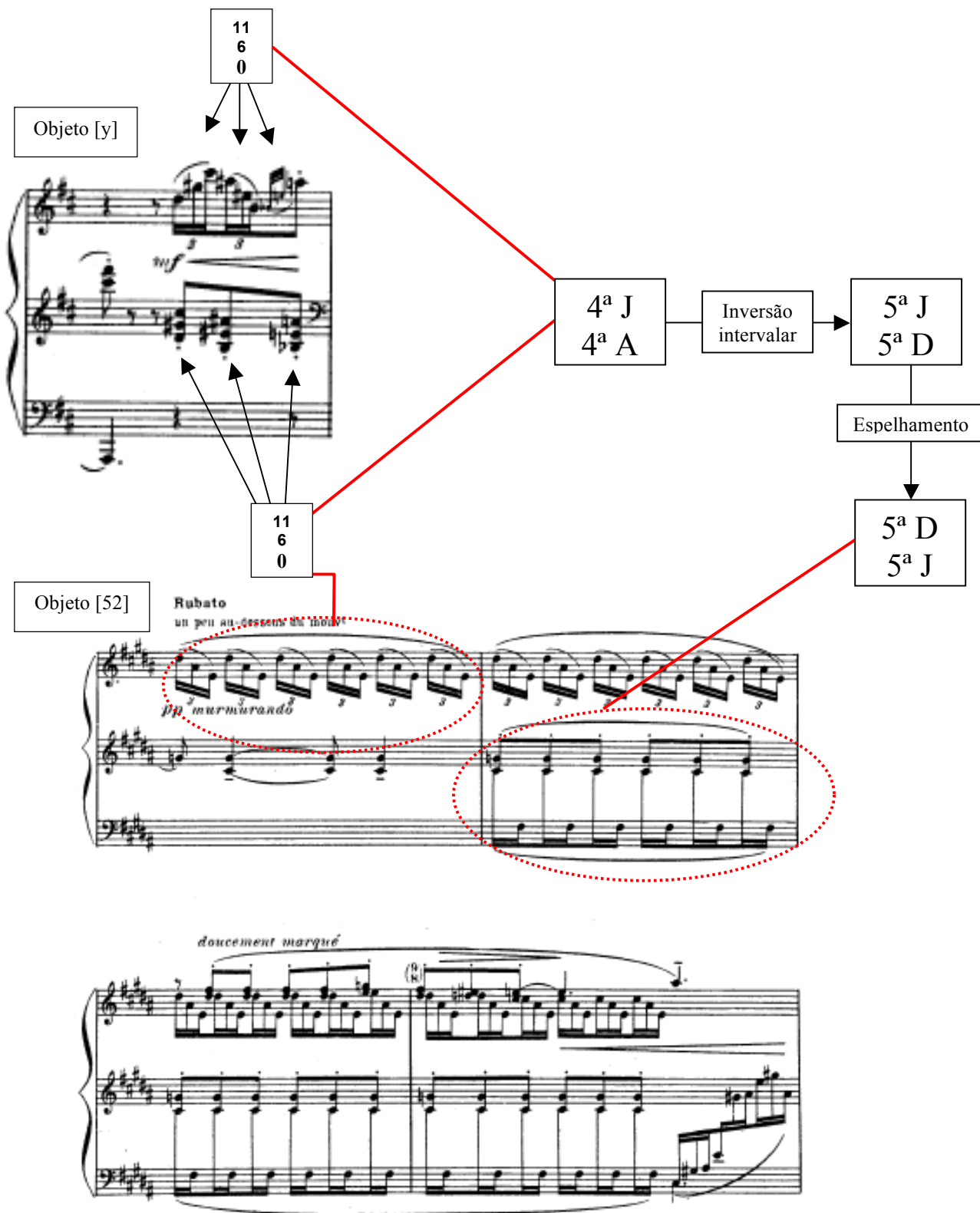
Retenu - - - - //

p
en dehors

comp.32-37 – objeto [51]: surgimento de um movimento repetitivo no baixo que atua como textura e também como gerador de um colorido harmônica de fundo para a proto-

melodia apresentada no objeto [50] caracterizando-se assim como uma variação deste. A sonoridade é relativamente dissonante devido ao acorde de 5ª aumentada com a sonoridade mais complexa por ocorrer na região grave. **comp.38-39** – objeto [30.1]: apresentação de uma variante do objeto [30] na região médio-grave, ao contrário da região médio-aguda das primeiras aparições do objeto [30]. **comp.40-41** – idem objeto [40] porém transposto meio tom acima. **comp.42-43** – objeto [50] novamente atuando como elemento de ligação. Assim como no compasso 30 a sua aparição intervém na organização intervalar que através da mudança da armadura de clave fornece indícios de alguma modificação formal ou estrutural na obra. **comp. 44-53** – armadura de clave com 5 sustenidos. Inicia-se o maior objeto relativo da peça. Um ostinato na região aguda é apresentado no compasso 45 um outro na região grave apresentado no compasso 46. O acontecimento da região aguda (mão direita) tem a mesma estrutura intervalar do objeto [y], compasso 4 (introdução): ambos se baseiam nos intervalos de 4ª aumentada e 4ª justa. Embora apresentem esta similaridade harmônica, isto não se faz suficiente para traçar, entre estes dois objetos, uma relação *paradigmática*. Ao contrário do objeto [y], não existe no compasso 44 e subseqüentes, uma sinuosidade de notas rápidas, mas sim uma constante repetição descendente. O acontecimento da região médio-grave (mão esquerda) apresenta uma estrutura intervalar de 5ª justa e 5ª diminuta, ou seja, uma inversão da estrutura intervalar de 4ª aumentada e 4ª justa, e um espelhamento. Estes dois acontecimentos se dão em polirritmia de 3 notas contra 2 notas, propiciando um aumento da densidade temporal.

Depois de formada a textura de fundo em ostinato apresenta-se uma variação da melodia do objeto [50] com alteração do seu ritmo. Por esta razão definiu-se este objeto como [52]. A melodia se dá em torno de fá#, logo, fá# mixolídio com 2ª menor e 6ª menor, levando-se em consideração a armadura de clave. Este grande objeto é o resultado da repetição dos acontecimentos mencionados sofrendo transposições sucessivas de maneira a se desenvolver este material através de deslocamentos no tempo e no espaço.



comp. 54.61 – retorno da armadura de clave fá# e dó#. O compasso 54 é constituído de um objeto que tem um padrão rítmico no baixo composto de 3 níveis de organização das alturas. O nível mais grave tem altura fixa (sol 0); o nível intermediário apresenta uma movimentação cromática ascendente e descendente e um movimento

ascendente no final em direção à região média do piano, concluindo em um novo objeto; e o nível superior deste compósito na região grave é formado pela segunda sol-lá 1.

Constata-se ainda no trecho comp. 54-61 a aparição da melodia do objeto [50] uma oitava abaixo do original. A este trecho denominou-se, então, objeto [51.1]. Apresenta-se também um fragmento (vide figura em destaque) que tem semelhanças com um elemento do objeto [40] por *aumentação*. A periodicidade deste acontecimento na região grave gera uma textura de acompanhamento da melodia, que se situa em região mais acima, porém também na região grave (cf. figura a seguir). A ocupação do instrumento – fator importante para a sonoridade – neste objeto é a mais grave de toda peça: é importante lembrar que os graves do piano possuem uma maior complexidade harmônica advinda dos seus parciais da série harmônica, sobretudo quando as notas estão dispostas em intervalos muito próximos como o de 2^a. É, portanto, a zona de maior “ruído” de toda a peça.

Melodia do objeto [50]

Objeto [51.1]

pp

simile

p

comp.62-64 – objeto [10.1]: reaparição do objeto [10] com pequenas modificações: a nota lá se transforma em si bemol, ocorre a adição da nota ré bemol e o arpejo se apresenta 1 oitava acima com alteração da nota fá para fá# e a presença do réb. Repete-se 2 vezes o mesmo objeto e mais uma terceira vez somente o arpejo de mib com 7^a uma oitava abaixo. A reapresentação deste objeto confere a ele uma função importante na peça, pois atua como um divisor de episódios, devido a sua característica aperiódica, isto é, pelo fato de não ser uma onda portadora com ritmo marcado, mas sim um tipo de

interventor que interrompe a periodicidade rítmica dos demais objetos ocasionando um tipo de suspensão do tempo.



comp.65-68 – objeto [60]: constituído de arpejos ascendentes das tríades de ré maior e fá# maior, ou seja, um relação de medianes. No baixo encontra-se a nota ré 0 compondo o maior âmbito da peça. Os arpejos de ré e fá# alternam-se atingindo acordes de ré maior e fá# maior. Há um prolongamento por repetição. **comp.69-70** – objeto [60.1]: variante do objeto anterior. A progressão se torna ascendente e descendente. Ocorre uma redução do âmbito. **comp.71** – objeto [60.2], finalizando a peça.

Conclusões

Durante a observação dos objetos em seus acontecimentos isolados, foi possível constatar importantes características da peça no contexto geral, do micro em direção ao macro. Entre outras coisas, percebe-se a ocorrência desde a introdução até o final da peça, de uma dualidade tensão x repouso. Estes se apresentam respectivamente através de estruturas intervalares que polarizam determinados centros e por movimentos dissonantes “tonais” ou “atonais”. Esta dualidade também pode ser constatada nas oposições rítmicas: longa x breve, suspenso x movido, aperiódico x periódico.

Tais contrastes são valiosas ferramentas para o desenvolvimento de um conjunto de objetos disparatados, de maneira que a memória acaba sendo privilegiada pelas idiosincrasias de cada objeto. Acerca deste aspecto de uma escuta intensiva, destacamos em FERRAZ uma breve descrição da escuta concebida por Xenakis:

Xenakis tem por ponto de partida a idéia de que a escuta humana é não linear, o que significa para ele uma escuta *hors-temps*; a escuta se funda na memória, na coexistência dos fragmentos disparatados que são contemporâneos no ato da percepção (...) Com isto, ao considerar a escuta como não linear e *hors-temps*, a idéia de que a escuta se funda na memória como negação da própria seqüência do tempo, da extensão do tempo; a memória faz com que eventos temporais e não temporais sejam contemporâneos, favorecendo uma escuta do tempo não mais como seqüência, como extensão, mas como simultaneidade, como intensidade (XENAKIS, Iannis, 1963, *Musique et Arquiteure*, apud, FERRAZ, Silvio, 1997, p.77-78).

Pode-se constatar esta escuta intensiva, por exemplo, nos objetos [10] e [30], que sofrem de uma forte semantização dentro da dualidade tensão x repouso, no sentido de representarem, juntamente com os outros objetos, os diferentes temperamentos de *Ondine* – personagem feérica na qual se baseia Debussy: espírito, sereia, mulher, instável (KAUTSKY, Catherine, 2005, *Debussy: His Preludes and Their Poets*, International Piano, Jan/Feb, 2005 pp. 61).

O objeto [10] também agrega uma outra função bastante importante favorecida pela escuta intensiva e *hors-temp*. Cada intervenção sua age como um divisor de episódios, como mencionamos anteriormente. O objeto [50] também apresenta uma forte semantização que se constata pela modificação na armadura de clave em cada vez que o mesmo acontece atuando como um elemento de ligação e também como um divisor de episódios. Contudo, diferentemente dos objetos [10] e [30], que se apresentam quase inalterados, o objeto [50] fornece a proto-melodia como material que sofre modificações contextuais. sendo apresentada em diferentes situações com acontecimentos simultâneos modificado como nos objetos [51] e [51.1]; ou ainda modificações estruturais como no grande objeto [52].

Assim sendo, a peça se estrutura, em nossa análise e interpretação, da seguinte maneira:

OBJETOS

Introdução	[x] [x.1] [x'] [y] [x'] [y] [y.1] [z] [z']					
	[10]					
A	[20]	[30]	[40]	[31]	[31.1]	[30]
	[10.1]					
Transição	[50]	[51]	[30.1]	[40.1]		
B	[50]	[52]	[51.1]	[51.2]		
	[10.2]					

A'	[60]	[60.1]	[60]	[60.2]
----	------	--------	------	--------

- O objeto [10] é delimitador de territórios referentes à seção A;
- O trecho de transição contém elementos de **A** – objetos [30.1] e [40.1] – e de **B** – [50] e [51].
- A seção **A** apresenta uma maior quantidade de “consonâncias” como os objetos [20] (arpejo em ré maior) e o objeto [30] (melodia em ré maior).
- A transição comporta elementos das duas seções: primeiramente de **B** (tensão) e posteriormente de **A** (afrouxamento).
- O objeto [50] é delimitador da seção B e “protagonista” desta.
- A seção **B** apresenta uma maior dissonância, prenunciada já pela estrutura cromática do objeto [50] acrescida do trítono.



- Os blocos aglomerados apresentam, como se pôde constatar, sonoridades de *acordes aumentados* (objeto [51]), de 4ª aumentada, 7ª e 9ª (objeto [52]); e também de cromatismo mais superposição de 2ªs no grave (objeto [51.1]). Funcionando também como texturas.
- A seção **B** compõe-se do grande objeto [52] e pelo objeto [51.1]. O retorno do objeto [10] representa uma ruptura na harmonicidade evidenciando na macro estrutura a dualidade tensão x repouso, grosso modo.

Após a análise de *Ondine* não pudemos deixar de levar em consideração que esta obra de Debussy se fundamenta em uma grande coleção de *objetos musicais* mais do que *objetos sonoros* em si haja vista uma grande quantidade de elementos que puderam ser identificados através de alguns arquétipos conceituais “ordinários” da teoria musical “tradicional” tais como: acorde, arpejo, armadura de clave, melodia etc... Entretanto pudemos constatar entre outras coisas um aspecto de grande interesse: a utilização de

funcionalidades que atuam por outros meios que não os tonais⁷. Assim, tais funcionalidades são possibilitadas como temos afirmado de acordo com a perspectiva e metodologia de Guigue, através das *macro-transformações* da sonoridade. Esta transformação que mesmo se utilizando de *objetos musicais ideais* apresenta a preocupação de transcender o nível abstrato do som na medida em que estabelece um discurso com uma não linearidade tradicional e ainda, chega mesmo a extrapolar os limites destes *objetos musicais* através da inventiva criação debussysta.

Por fim, frisamos que, à primeira vista os objetos heterogêneos de *Ondine* não tem relação entre si parecendo justaposições abruptas tal qual bricolagens⁸ de materiais diversos, de naturezas mutuamente estranhas dando a impressão de haver uma possibilidade de serem manipuladas e reorganizadas sem prejuízo da direcionalidade da escuta: um tipo de móbile sonoro⁹.

⁷ Encontramos comentários de Schoenberg em relação aos seus contemporâneos – dentre os quais, Debussy – acerca de “métodos composicionais que substituem a ausência do poder da harmonia” (SCHOENBERG, Arnold, *Style and Idea*, University of Califórnia Press, Berkley na Los Angeles, 1984).

⁸ Esta peculiaridade de *Ondine* é uma característica bastante presente na prática composicional da música do séc XX tendo como um adepto imediato o compositor Igor Stravinski. De certa maneira, pode-se dizer também que *Ondine* é um protótipo da *musique concrète française*.

⁹ Em comunicação pessoal, o prof. Dr. Rogério Luis Moraes Costa (USP) relata que em uma das aulas do compositor Willy Corrêa de Oliveira, este propôs que os alunos recortassem e colassem a partitura de *Ondine* como melhor lhes apossassem, obtendo diferentes e interessantes resultados.

Bibliografia

BERGSON, Henri, 1979, *Introdução à Metafísica* in *Os Pensadores*, Ed. Abril Cultural, São Paulo.

CADIEU, Martin [org.] 1992, *A l'écoute des compositeurs*, Minerve.

FERRAZ, Silvio 1997, *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*. Educ/FAPESP, São Paulo.

FUBINI, Enrico, 1994, *Musica y lenguaje en la estética contemporane*, Madrid : Alianza.

HEALEY, Gareth, 2004, *Messiaen and The Concept of 'Personnages'*, Tempo 58 (230) Cambridge University Press.

KAUTSKY, Catherine, 2005, *Debussy: His Preludes and Their Poets*, International Piano, Jan/Feb, 2005 pp. 58-62.

SCHAEFFER, Pierre, 1993, *Tratado dos Objetos Musicais*. Trad. Ivo Martinazzo. Brasília. Editora da UnB.

SCHOENBERG, Arnold, 1984, *Style and Idea*, University of Califórnia Press, Berkley na Los Angeles.

WHITE, John D., 1994, *Comprehensive Musical Analyses* The Scarecrow Press, inc., London, 1993.