

André Boucourechliev – Debussy *la revolution subtile*

Les chemins de la musique, Fayard: Paris

1998

trad. silvio ferraz

[pp.31-38 e 52-60]

Comecemos pela música de piano. Por que? Não porque o piano tenha sido o instrumento preferido de Debussy; ele o foi. Nem por as peças serem as mais “simples” para serem conhecidas (bem conhecidas); mas porque elas permitem acessar seus meios e modelizar, o quanto possível, aquilo que constitui a essência da obra, a saber sua concepção, a escritura e a percepção do timbre tais quais eles estão construídos *via* o ritmo, ou seja o tempo.

Todo mundo fala do timbre como sendo uma dimensão fundamental da música de Debussy – e com razão. Mas quem diz *o que é* o timbre em Debussy (o que é o timbre de um modo geral)?

De fato, a orquestra nos daria uma primeira amostra, ao induzir-nos a considerar o timbre como resultante da combinação instrumental; uma acorde, um ataque, um complexo instrumental seriam portanto uma amálgama – variável – das propriedades acústicas dos instrumentos que a compõe. Esta maneira de ver é evidentemente datada, limitada ou mesmo ilusória, pois depende de fatos adicionais dos quais sabe-se que não têm nada a ver com a realidade musical (“o compositor junta um clarinete e duas trompas à instrumentação do tema na sua reapresentação, para variá-lo”). Pela mesma razão, “a forma, dizíamos, é a soma das partes” – uma visão à lá Riemann a qual a *Gestalttheorie* já demonstrou ser inconsistente. Seria o timbre então “a soma das propriedades acústicas dos instrumentos que o compõe”? Vemos os limites de tal postulado; falamos, no melhor dos casos, de uma “alquimia sonora”, liga resultante de não se sabe qual dosagem misteriosa para a qual Wagner, Berlioz, Strauss e *tutti quanti*, não menos que Debussy, possuíam cada um o seu segredo.

Portanto, como todo postulado divagante, este aqui também teria sua parte de verdade. Quem constestaria que a “paleta sonora” de Berlioz, de Wagner ou de Debussy diferem completamente? Quem constestaria que cada um destes mestres possui seu estilo orquestral, sua “cor” pessoal à qual nós os reconhecemos?

No entanto não é deste timbre “resultante” que se trata aqui, mas de uma escritura – respectivamente da percepção – do fenômeno sonoro enquanto timbre. *Quid* então piano, instrumento mais ou menos “monocromático”? *Quid* da magia dos timbres nas obras para piano de Debussy? Nenhuma “paleta” a propõe já pronta para uso. É preciso fazê-la – ou seja escrevê-la. Claro, existe o grave, o agudo, o médio, “coloridos” específicos; mas não passam de ingredientes sutís. Então, *qual é esta escritura?*

IMAGES

Alguns dos modelos mais claros do lugar do timbre na música para piano de Debussy nos é dado pelo segundo livro de *Images* (1907-1908), começando por *Cloches à travers les feuilles*. Já escrevi sobre esta peça, e me parece útil, senão imperativo, começar por ela. Quero tentar, com o risco de me repetir, de levantar, através dela, uma ponta da vela que oculta a natureza do timbre – timbre o qual todo mundo concorda em reconhecer seu lugar central na obra de Debussy.

No primeiro exemplo – no início de *Cloches* – o que observamos?

The image shows a musical score for the beginning of 'Cloches à travers les feuilles' by Debussy. The score is in 4/4 time, marked 'Lent' with a tempo of quarter note = 92. It features three staves: the top staff (treble clef) has a melodic line with triplets and a dynamic marking of 'pp'; the middle staff (treble clef) has a harmonic accompaniment with a dynamic marking of 'pp'; and the bottom staff (bass clef) has a bass line with a dynamic marking of 'm. g.'. The piece is characterized by overlapping rhythmic layers and a specific timbre.

A superposição de demais camadas temporais ou de diversos “ritmos”, como diríamos por comodidade (o ritmo não se reduz apenas às durações e acentuações – mas isto é outra questão), que se constitui em ocorrências progressivas: temos primeiro um ritmo longo (as breves), ao qual se sobrepõe um traço de durações mais curtas (as colcheias), “*lourée*”, ou seja dotadas de um modo de ataque específico, entre *legato* e *staccato*. Eis já uma sonoridade singular *constituída pela escritura*. Este primeiro compasso é duplicado no segundo (a duplicação, em Debussy, é uma característica sobre a qual voltaremos mais adiante); o terceiro compasso, conservando o “formante” em colcheias *lourées*, e privado da “fundamental” – a figura de breve que se torna uma semibreve – superporá dois outros formantes no agudo.

Nota bene: introduzo aqui termos pouco familiares; para os formantes, termo tomado de empréstimo dos físicos acústicos (eles não gostam muito deste tipo de emprego), fica assim claro: são as componentes parciais, *em ocorrências rítmicas*, que formam um som. Já, a fundamental, este termo, de mesma proveniência mas aplicado às durações, se explicará por si mesmo ao que se verá.

Continuemos. O terceiro formante, portanto, é um fluxo de semicolcheias em tercinas descendentes e ascendentes. A ele se sobrepõe um quarto formante, em colcheias no agudo, seus últimos valores sendo um alongado e o outra diminuído. Eis assim uma

estrutura sonora de quatro formantes temporais (ou, se quisermos, de quatro ritmos) funcionando simultaneamente, e que molda a *qualidade* específica do conjunto – sua sonoridade. Contribuem também o pedal sustentado e o pentatonismo¹ radical das alturas, em desprezo, talvez, de toda tonalidade – dois fatores suplementares frequentes em Debussy.

Trata-se de um contraponto a quatro vozes? De forma alguma: seria defeituoso demais e além do mais monótono, usando sempre as mesmas alturas repetitivas. Trata-se então de um contraponto rítmico? A riqueza rítmica proverbial de Debussy está aqui no seu ápogeu. Estamos um pouco mais perto da verdade. Devemos então parar por aqui? É preciso ainda tirar uma conclusão. Cada formante é individualizado; o conjunto dos formantes constitui o som na sua evolução; *o todo é da ordem do tempo musical*.

Passo então para outras estruturas notáveis (a peça é toda feita disto), e para não cansar o leitor, já muito solícito, passo ao compasso 13 onde está escrito um só formante rápido em figuras repetidas que quintinas de fusas:



“Sempre igual, como uma névoa difusa” [Très égal, comme une buée irisée] escreve o compositor, qualificando assim, e de modo muito exato, a matéria sonora, por termos emprestados da visão. Uma vez este fenômeno instalado, o qual só podemos aprender sob a categoria do ritmo, rápido e fusionado pelo pedal, graças ao qual ele é uma névoa difusa, Debussy sublinha uma melodia em figuras longas que tomam uma sonoridade inaudita neste contexto.

Mas não estamos no limite de nossa escuta maravilhada. No compasso 24 aparece, preparado de antemão, um tipo de carrilhão de pura magia sonora.

¹ Como este texto estava na forma de rascunho antes de ser publicado, talvez Boucourechliev tenha querido escrever exatonismo ao invés de pentatonismo.

O que podemos distinguir? Um primeiro formante superior em colcheia-semínina, onde a semínima é reforçada pela sua duração e por um acento; ao que está acoplado um segundo formante em semicolcheias agrupadas em seis (com duplicação periódica à oitava superior); um terceiro se eleva, em colcheias simples depois pontuadas; por fim um mi gravíssimo, em breve pontuada, que deve ressoar por todo o compasso e que constitui a *fundamental deste espectro temporal*.

Fundamental de espectro temporal? Vale reter bem esta imagem que não figura em nenhum manual de análise, que é desconhecido dos livros. Seu sentido, no entanto, me parece já ter sido adivinhado – ele se tornará ainda mais claro ao longo de nossa investigação.

O carrilhão reveste demais formas, deduzidas umas das outras, mas sempre de estruturas temporais análogas. Seu ponto culminante é espetacular; a fundamental tornada espectro se transforma em um gigantesco acorde de onze notas, dos quais as seis mais graves são arpejadas (à mão esquerda):

enquanto o sistema superior passa e repassa de uma oitava aguda à outra.

A fundamental, portanto, de nosso exemplo – o grande acorde que dura até o final – vai ser cortada em duas semifrases, uma *in loco*, a outra no superagudo, mas *pianíssimo*, enquanto surge na mão esquerda um formante inesperado de três colcheias pontuadas ascendente, *fortíssimo*. Tudo isto é absolutamente estonteante, como imaginação, como escritura, como eficácia sonora. Não conheço, até os dias de hoje, exemplo semelhante (salvo talvez na *Klavierstücke X* de Stockhausen e mesmo assim; seu tempo é, digamos, “monódico”, guiado por durações globais escritas sob o pentagrama).

O grande acorde de onze notas, cuja ressonância influi no timbre do conjunto, merece uma última observação. É mais interessante considerar seu tipo de emissão que sua classificação harmônica. Pois esta emissão é arpejada na mão esquerda e não arpejada na direita. Por que Debussy se presta a este detalhe de escritura? É que ele pretende dar aos graves um certa vibração, uma figura *temporal* (não mensurável) mas não simultânea, não “plaquée”. A cor escura está pulverizada no tempo. O autor marca ainda um forte para as duas mãos; faltaria um *fortíssimo* à mão esquerda. Mas *não é tudo que se pode escrever*; contamos com o interprete, com sua intuição sonora, suas experiências, seus desejos. (São virtudes semelhantes que cultivamos sobretudo nas aulas de Giesecking no conservatório de Saarbrücken. A sonoridade que o grande pianista conferia a seus acordes parecia vir de um órgão invisível, e o cintilamento de um carrilhão no agudo se tornava diamante...)

Terminemos esta longa página de linhas rítmicas superpostas pela observação atenta do acorde final da peça, vertical, ou quase.

a

b

The image contains two musical examples, labeled 'a' and 'b'. Example 'a' shows a piano and bass staff with a treble clef. The piano part has a dynamic marking of *ppp* and a crescendo-decrescendo hairpin. The bass part also has a dynamic marking of *ppp* and a similar hairpin. Example 'b' shows a piano and bass staff with a treble clef. The piano part has dynamic markings of *ppp*, *pp*, *p*, and *f*, along with a *rit.* (ritardando) marking. The bass part has dynamic markings of *pp* and *pppp*. Both examples feature complex rhythmic patterns and articulation marks.

Exemple b : Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück n° 5*.

Dizer que no acorde *a* a afirmação do sol menor é retardada não parecer ter grande interesse. Bem mais interessante é a escritura de sua intensidade onde entra, a meu ver, uma parte de irracional – um desejo que se exprime como se pode. Pois Debussy quer notar aqui o impossível, o não-anotável à sua época, o pequeno *crescendo-decrescendo*...sobre uma só nota! Ele busca manifestadamente fazer mover alguma coisa no meio do espéctro. Quer a todo preço singularizar este si bemol, “forçá-lo” após o dó sustenido precedente, isto sim. Mas fazê-lo decrescer uma vez ele já tocado? Seria preciso esperar cinqüenta anos ao menos para que alguém pudesse se autorizar a escrever, segundo suas idéias, intensidades diferentes para cada nota de um acorde – o que se vê em *b*. (Me lembro de um crítico tratando Stockhausen de idiota por esta audácia de escritura. Talvez não seja mesmo tocável nos decibéis precisos, mas de uma vontade aproximada, sim. Isto *soa de outro modo*.) Me recordo também de Richter, terminando por este acorde os *Cloches* de Debussy, seu olhar crispado, olhando o impossível, num gesto aterrorizado. O corpo histérico preenchia neste caso uma invenção inescritível...

/.../

Ce qu'a vu le vent d'ouest é uma mina de invenção de timbres, de escritas de timbres.

O grupo inicial com sua fundamental grave se dota de uma “ponta” que dificilmente qualificamos como “melódica”: sua única tendência é sua negação. Mas a fundamental vai mover e pulsar sob a forma de trêmulos, tornando-se de fato uma formante, um fator potente da qualidade sonora; a melodia, desta vez mais real, a segue. Como Debussy escreve esta ruptura violenta nesta trama borbulhante? Deste modo:

The image displays two staves of musical notation. The top staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a piano (*p*) dynamic and features a series of chords and a melodic line. The bottom staff is also in bass clef with the same key signature. It starts with a fortissimo (*sfz*) dynamic, followed by a piano (*p*) and then a pianissimo (*pp*) dynamic. The text *plaintif et lointain* is written above the staff. Both staves feature complex chordal textures and melodic fragments.

E como devemos tocar isto? Para chegar ao piano (subito), baixamos o pedal de surdina sobre as primeiras “apojaturas” – depois disto é muito tarde – e retiramos lentamente sobre o trilo grave, outra cor escura... Sobre isto tudo planam acordes isomorfos de segunda maiores, como uma série de gemidos (“plaintif et lointain”, anota Debussy). Segundas maiores contra segundas menores no grave: esta é a fonte do timbre “plaintif” (lamentoso).

Tudo continua com a sobreposição do dó sustenido grave e dos dois formantes ascendentes, o formante grave fazendo separações que recaem sempre sobre o fá sustenido; o todo progride como um raio. Eis o período dobrado em oitavas nas duas mãos, e então os acordes “melódicos” violentos embora fugazes. Como sair deste alvoroço? Pela introdução de um formante-trilo, dó-ré (“estridente”, anota Debussy). Quanto à tonalidade, não é questão aqui. A cor crua deste trilo nu conduz tudo, só deixa aparecer motivos curtos e lamentosos, o todo vai para o agudo, para um ponto culminante inaudito:

a En serrant et augmentant beaucoup

b ($\text{♩} = \text{♩}$)

Inaudito pois o vento sopra em sextinas oitaviantes de fusas, ou seja a uma velocidade louca: é um *som* contínuo, que grita. A segunda maior, outrora intervalo dissonante, é o “intervalo de definição” desta peça, ela reina. Noutros momentos a vemos bem no centro (b), “très en dehors”(destacada) e dobrada por oitavas. Dissonância de intervalos mas também *dissonância de tempos*, tamanha a disparidade de durações...

Se *Ce qu'a vu le vent d'ouest* evoca, numa inundação de ondas, uma tempestade em alto mar, *La Cathédrale engloutie* remete a um fantasma contemplativo, pela calma de seus acordes potentes: a “visão” de um destes mundos irreais que Debussy adora. No entanto, esta verticalidade, este “profundamente calmo” do tempo, de modo algum deve valer por estatismo. Aqui também reina o movimento, scintila o prisma das cores.

Conforme sua maneira predileta, Debussy começa tomando posse das regiões extremas e opostas do piano, afirmando, em uma segunda parte do enunciado a cor sombria. (Trata-se de tocar “sem martelos”, o que deve obter-se, conforme a ocorrência, congelando firmement a mão esquerda e controlando o impulso delicado com o braço; em caso algum deve-se articular os dedos!)

Profondément calme (Dans une brume doucement sonore)

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece is marked 'pp' (pianissimo). The treble staff begins with a series of chords, with a dynamic marking '8---' above the first few notes. The bass staff features a steady, rhythmic accompaniment of eighth notes. The music is characterized by a slow, atmospheric quality.

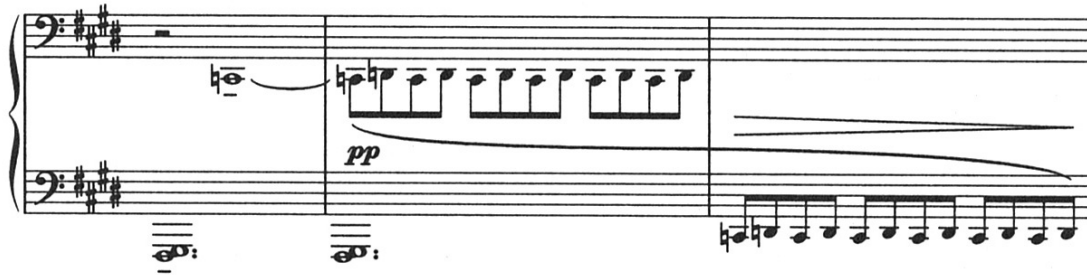
Notemos que os acordes no centro são isomorfos e que sua função harmônica é portanto colocada em espera. Isto nos leva a introduzir a noção não repertoriada de *bloco*. O bloco não é definido tonalmente, mas por sua massa, sua intensidade, seu timbre.

A tonalidade do trecho está em dó maior – mas será preciso uma página inteira para que isto se exprima: a fase é construída sucessivamente sobre sol, fa, mi, ré e enfim dó. Lentamente chega-se a este dó, que aparece em fase de si maior, com um belo formante pulsante em tercina nos graves, enquanto se eleva, por cima dele, uma espécie de tema em acordes majestosos. O todo é ainda por duas vezes retomado, depois passa, *via* um solene mi bemol maior, para o tom inicial de dó que uma série de dominantes e de quartas-e-sextas nos faz desejar. (Sobre toda esta passagem prescedendo a cadência, Gieseking propõe um pedal único, vibrado solmente sobre as oitavas graves.)

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece is marked 'più f' (pianissimo) and 'sf' (sforzando). The treble staff features a series of chords, with a dynamic marking 'più f' below the first few notes. The bass staff features a steady, rhythmic accompaniment of eighth notes. The music is characterized by a slow, atmospheric quality.

A tonalidade de dó é esperada com um imenso dó, o tema explode em acordes isomorfos em potencia máxima.

Evoquemos mais além os escalonamentos sutis das fundamentais até o sol susenido, dominante de dó susenido menor que vai reinar até o retorno do dó inicial. Uma onda contínua faz o papel de gerador de timbre, conduzida por uma vibração, deste modo:



A melodia é evocada, desta vez “como um eco”. Pouco a pouco tudo se afasta, tudo desaparece, não se sabe bem em que abismo marinho... “A catedral submersa”.

*

No *Segundo Livro, Brouillard* [nevoeiro] é um dos prelúdios mais extraordinários. Como escrever um nevoeiro ao piano? Esmiuçando ao máximo a matéria sonora, exigindo sua restituição de modo tão preciso quanto rápido, ou seja brilhante – condição necessária para obter uma iridescência ideal *no seio de um pedal sustentado* (o toque macio seria desastroso). Um fosco brilhante? Com Debussy nunca estamos no terreno dos oximoros próximos.

Modéré
extrêmement égal et léger
la m. g. un peu en valeur sur la m. d.

Nada é mais simples, como vemos. Tudo se desenha em um diatonismo (os acordes de colcheia) e um pentatonismo (gestos em tercina), uns escandindo os outros. Isto, por duas páginas mágicas cheias de duplicações variadas, descendentes e retomadas de toda seu aparato – de toda esta “máquina de nevoeiro”. Uma falsa melodia aparece, à duras penas, por cima desta bruma – dá a pensar nas lamparinas amarelas que iluminam os canais de Veneza...

Depois tudo muda. Somos reenviados à extremidade dos piano, com um leve privilégio pelo grave profundo (“un peut en dehors” [um pouco em destaque], anota Debussy) – mas para ser tocado “sem martelos”.

Subitamente o nevoeiro é rasgado:

The image shows a musical score for piano. It consists of two systems of staves. The first system, labeled 'a', contains measures 8 and 9. The second system, labeled 'b', contains measures 10 and 11. The music features rapid ascending and descending eighth-note patterns in both hands. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also some rests and a fermata in the second system.

brota um duplo grupo ascendente (a); uma trompa ressoa na bruma (b) que, sustentada pelo pedal, soa ao longe. Segue então uma longa peroração melódica, presa no incessante vai e vem dos grupos rápidos: tudo está abandonado à gravidade zero.

O fim é surpreendente, feito com “restos”² e de glissandos harmônicos que mal se desenham: “quase mais nada”, diz Debussy...

Canope parece feita de um material pobre – mas audacioso para a desenvoltura de seus acordes isomorfos que passeiam sobre uma linha melódica imaginária. Admiremos o manejo das intensidade de *p* e *pp*: nunca dissemos o suficiente sobre o papel eminente da intensidade na construção do timbre:

The image shows a musical score for piano, a single system with measures 12 and 13. The music features sustained chords and a melodic line in the right hand. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'più p' (pianissimo). The tempo/mood is marked 'Cédez Mouv^t'.

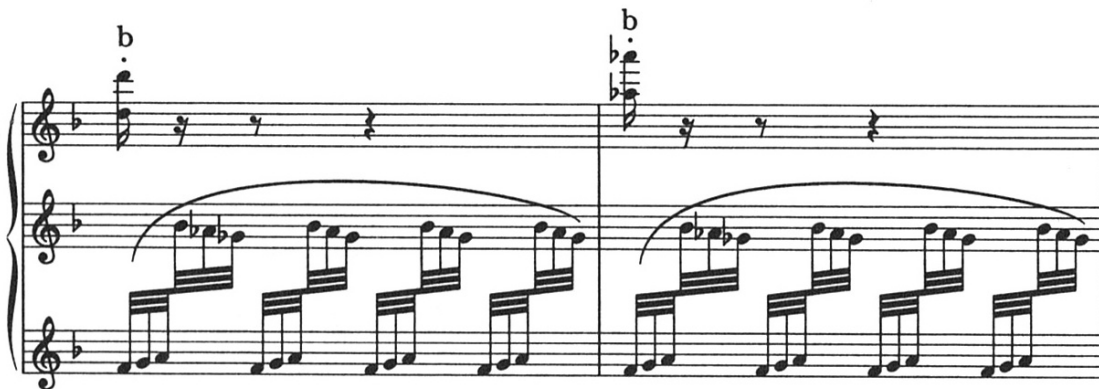
A verdadeira melodia surge um pouco mais ao longe; uma voz murmurada que tomará, sob dedilhado preciso e com um pedal surdo, um timbre de saxofone.

² O termos “resto” foi introduzido por Adorno a propósito de Berg, em Willy Reich, *Alban Berg* (Zurich, 1963), escrito em colaboração com Adorno.

O fim é original. Sobre um acorde de dó que deve soar por longo tempo, a melodia é apresentada em ré menor, tonalidade teórica da peça. Este ré agudo é confiado apenas à ressonância do acorde que o contém. É preciso então que ele permaneça acionado após a retirada do pedal, deixar ser claramente ouvido, o que em *più pp* é um pequeno detalhe para o quinto dedo da mão direita...

Como em *Ce qu'a vu le vent d'ouest, Feux d'artifice* traz um repertório fabuloso de timbres, fabricado por uma escrita que parece improvisada – mas que pelo contrário é de extrema precisão.

O primeiro formante – um *cluster*³ de seis sons cromaticamente desenhado – pertence mais aos mundo dos ruído do que ao das notas; mais exatamente, é um “ruído colorido” cujos filtros da acústica imaginária limitarão a largura “passa banda” (jargão de estúdio de música eletrônica)

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is a treble clef with a flat key signature (B-flat). It contains a single note, a dotted quarter note, followed by two eighth notes, and a quarter rest. The middle and bottom staves are grand staff notation (treble and bass clefs). They contain a series of six notes, each with a dotted quarter note and an eighth note, forming a chromatic descending line. The notes are grouped by a slur. The key signature is B-flat, and the time signature is not explicitly shown but appears to be 3/4 or 4/4 based on the note values.

Constituído de intervalos e de durações mínimas, como se se quisesse ultrapassar o limite fatal dos 1/16 segundos, afogado por um pedal (vibrado), deve ser percebido *como um só som*; é preciso uma audácia sagrada para escrever uma coisa parecida onde as pontas agudas em saltos (b) tornam a execução um pouco “zen”. Por quase três páginas isto transita até um outro pequeno *cluster*, ascendente e feioso, de três sons. Tudo pode parecer quase sádico para um ouvido habituado à tonalidade – mas é voluptuoso para uma escuta voltada ao timbre.

Segue, na esteira destas *action paintings*,⁴ uma longa passagem aérea, brilhante, em sétimas de dominante arpejadas de um fá maior mítico, brutalmente alcerado antes de ser duplicado. As harmonias dissonantes são todas exploradas como fragmentos temáticos que a memória colhe aqui e ali. Mas o que se percebe são sobretudo as cores. Carreiras de segundas maiores (sempre maiores: Debussy não cultivava o cromatismo) nos correm os

³ Giseking tocava todos os seis sons apenas com a mão esquerda (!), com medo de errar os saltos. É a única peça de Debussy que ele tocava mal, nervoso, esbarrando.

Cluster: pacote de notas cromáticas que devem ser tocadas, seja simultaneamente, seja, como é o caso aqui, sucessivas.

⁴ termo americano designando a pintura por gestos (a ação), usada na pintura de Pollock e de alguns de seus amigos.

nervos, e o mesmo acontece com os grupos bitonais, *quasi cadenza*, que serão seguidos de um episódio de destruição geral: uma criança perversa que quebra todos seus brinquedos.

Confirma-se ainda mais uma vez a predominância das segundas maiores.

O final recolhe um pouco dos pedaços, faz ouvir uma lembrança do começo. Depois, *via* uma célebre falta de clave na partitura, o som se fixa no extremo grave, sobre uma quinta de ré bemol em trêmulo. Estamos em um regime bitonal de ré bemol/dó maior? É o que parece nos dizer, “ao longe”, um eco da *Marceillaise*,

8-
aussi léger et *pp* que possible

rápida, fragmentada. O trecho termina sobre ré bemol. Consta-se uma vez mais a desenvoltura de Debussy com relação à tonalidade, considerada tanto hospitaleira quanto inabitável pois reduzida em pedaços e fragmentos...

Feux d'artifice é uma obra que se abre sobre um porvir desconhecido; digo que é inclusive bem desconhecido, e não pós-serial ou bouleziano ou qualquer coisas parecida, pois quem sabe o que vai ser o amanhã?