



**Catarina Isabel
Brás Serra
de Almeida Fortunato**

**Tempo musical na interpretação de *Préludes II*
de Claude Debussy**



**Catarina Isabel
Brás Serra
de Almeida Fortunato**

**Tempo musical na interpretação de *Préludes II*
de Claude Debussy**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Doutora Nancy Louisa Lee Harper, Professora Associada com Agregação do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

o júri

presidente

Professor Doutor António Manuel Chagas Rosa
professor auxiliar da Universidade de Aveiro

vogais

Professor Doutor Luís Filipe Barbosa Loureiro Pipa
professor auxiliar da Universidade do Minho

Professora Doutora Nancy Louisa Lee Harper
professora associada com agregação da Universidade de Aveiro (Orientadora)

agradecimentos

Agradeço à minha orientadora, Professora Doutora Nancy Louisa Lee Harper, pelo auxílio e apoio prestados na elaboração deste trabalho científico.

Gostaria, igualmente, de agradecer ao intérprete Roy Howat, pela disponibilidade, pronta colaboração e esclarecimentos tecidos.

Aos meus pais, família e amigos, agradeço o incentivo, o estímulo e o apoio dados ao longo do processo.

palavras-chave

Debussy, *Préludes II*, tempo musical, piano, interpretação

resumo

Este trabalho propõe-se estudar o tempo musical, tendo em conta a forma como é indicado e explorado, no seio da obra para piano *Préludes II* de Claude Debussy. Tal investigação comporta três perspectivas que se interligam para a definição de resultados: a manifestada pelo compositor na partitura; a tecida por autores, numa perspectiva analítica; e a comprovada por gravações escolhidas realizadas por intérpretes criteriosamente seleccionados.

keywords

Debussy, *Préludes II*, musical time, piano, interpretation

abstract

This work proposes to study musical time, given the way it is displayed and explored within the work *Préludes II* for piano by Claude Debussy. The process is defined from three points of view: as written in the score by the composer; as perceived by scholars, in the analitic way; and, as interpreted by selected performers in specific recordings.

Índice

Lista de Exemplos	9
Introdução	13
I. Enquadramento teórico	17
I. 1. Debussy e o significado dos Prelúdios na Obra do compositor	17
I. 2. A estética musical de Debussy	20
I. 3. O 2º Caderno de Prelúdios: ideias exploradas e carácter da obra	24
I. 3. 1. Brouillards	26
I. 3. 2. Feuilles mortes	27
I. 3. 3. La puerta del Vino	28
I. 3. 4. “ <i>Les fées sont d’exquises danseuses</i> ”	30
I. 3. 5. Bruyères	31
I. 3. 6. “General Lavine” – <i>excentric</i>	32
I. 3. 7. La terrasse des audiences du clair de lune	34
I. 3. 8. Ondine	35
I. 3. 9. <i>Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.</i>	37
I. 3. 10. Canope	38
I. 3. 11. Les tierces alternées	40
I. 3. 12. Feux d’artifice	42
II. O tempo musical no 2º Caderno de Prelúdios	45
II. 1. A concepção de tempo musical	45
II. 2. O tempo musical na obra	48
II. 2. 1. Recolha de indicações relativas ao tempo musical	48
II. 2. 2. Considerações editoriais	53

III. Interpretação pianística	55
III. 1. Intérpretes e gravações: critérios de selecção	55
III. 2. Registo e reprodução de som	60
III. 3. Comparação de intérpretes por prelúdio	66
III. 3. 1. Metodologia	66
III. 3. 2. Análise de Dados	68
III. 3. 2. 1. Brouillards	68
III. 3. 2. 2. Feuilles mortes	75
III. 3. 2. 3. La puerta del Vino	81
III. 3. 2. 4. “ <i>Les fées sont d’exquises danseuses</i> ”	87
III. 3. 2. 5. Bruyères	98
III. 3. 2. 6. “General Lavine” – <i>excentric</i>	103
III. 3. 2. 7. La terrasse des audiences du clair de lune	111
III. 3. 2. 8. Ondine	121
III. 3. 2. 9. <i>Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C</i>	131
III. 3. 2. 10. Canope	139
III. 3. 2. 11. Les tierces alternées	143
III. 3. 2. 12. Feux d’artifice	147
IV. Discussão de resultados	159
Conclusões	171
Bibliografia	175
Anexos	181

Lista de Exemplos

I. 3. 1 - <i>Brouillards</i> , C. Debussy - cc. 1 – 3 Edição Durand (1913)	26
I. 3. 2 - <i>Feuilles mortes</i> , C. Debussy – cc. 19 – 23 Edição Durand (1913)	27
I. 3. 3 - <i>La Puerta del Vino</i> . Imagem retirada de http://www.alhambradegranada.org	28
I. 3. 4 - <i>La Puerta del Vino</i> , C. Debussy – cc. 1 – 10 Edição Durand (1913)	29
I. 3. 5 - <i>Oberon</i> , Weber (overture), trompa em ré, cc. 1 – 4 Edição Breitkopf & Härtel (ca 1910)	30
I. 3. 6 - <i>Les fées sont d'exquises danseuses</i> , C. Debussy, cc. 121 – 127 Edição Durand (1913)	30
I. 3. 7 - <i>Bruyères</i> , C. Debussy – cc. 23 a 28 Edição Durand (1913)	32
I. 3. 8 - <i>General Lavine – excentric</i> , C. Debussy, cc. 1 – 16 Edição Durand (1913)	33
I. 3. 9 - <i>La terrasse des audiences du clair de lune</i> , C. Debussy – cc. 1 – 2 Edição Durand (1913)	34
I. 3. 10 - <i>La terrasse des audiences du clair de lune</i> , C. Debussy – cc. 42 – 45 Edição Durand (1913)	34
I. 3. 11 - <i>Ondine</i> , C. Debussy – cc. 68 a 74 Edição Durand (1913)	36
I. 3. 12 - <i>Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.</i> , C. Debussy – cc. 44 – 46 Edição Durand (1913)	38
I. 3. 13 - “ <i>Quatro filhos de Horus</i> ”. Imagem retirada de http://www.guideegypte.com/dieux/qebesenuof.php	39
I. 3. 14 - <i>Canope</i> , C. Debussy – cc. 26 – 33 Edição Durand (1913)	40
I. 3. 15 - <i>Les tierces alternées</i> , C. Debussy – cc. 7 – 17 Edição Durand (1913)	41
I. 3. 16 - <i>Feux d’artifice</i> , C. Debussy – cc. 64 – 67 Edição Durand (1913)	42
I. 3. 17 - <i>Feux d’artifice</i> , C. Debussy – cc. 90 – 98 Edição Durand (1913)	43
III. 2. 1 - <i>Thomas Edison e o seu fonógrafo</i> , fotografado por M. Brady em Washington, Abril de 1878. Imagem retirada de http://en.wikipedia.org/wiki/File:Edison_and_phonograph_edit1.jpg	60
III. 2. 2 - <i>O gramofone de Berliner</i> . Imagem retirada de http://en.wikipedia.org/wiki/File:Emile_Berliner_with_disc_record_gramophone_-_between_1910_and_1929.jpg	61

III. 2. 3 - <i>Telegraphone</i> de Poulsen. Imagem retirada de http://www.keyflux.com/tech-history/telegraphone.htm	63
III. 2. 4 - <i>Gravador Nagra IV</i> – S. Imagem retirada de http://en.wikipedia.org/wiki/File:Nagra_IV-S_(AES_124).jpg	64
III. 3. 1 – <i>Brouillards</i> , C. Debussy – cc. 1 – 3 Edição Durand (1913)	68
III. 3. 2 – <i>Brouillards</i> , C. Debussy – cc. 15 – 20 Edição Durand (1913)	69
III. 3. 3 – <i>Brouillards</i> , C. Debussy, cc. 30 – 34 Edição Durand (1913)	71
III. 3. 4 – <i>Brouillards</i> , C. Debussy - cc. 37 – 40 Edição Durand (1913)	72
III. 3. 5 – <i>Brouillards</i> , C. Debussy, cc. 41 – 45 Edição Durand (1913)	73
III. 3. 6 – <i>Feuilles mortes</i> , C. Debussy cc. 1 – 4 Edição Durand (1913)	75
III. 3. 7 – <i>Feuilles mortes</i> , C. Debussy cc. 17 – 21 Edição Durand (1913)	76
III. 3. 8 – <i>Feuilles mortes</i> , C. Debussy cc. 30 – 34 Edição Durand (1913)	77
III. 3. 9 – <i>Feuilles mortes</i> , C. Debussy cc. 37 – 41 Edição Durand (1913)	78
III. 3. 10 – <i>Feuilles mortes</i> , C. Debussy cc. 41 – 44 Edição Durand (1913)	79
III. 3. 11 – <i>La puerta del Vino</i> , C. Debussy cc. 1 – 5 Edição Durand (1913)	81
III. 3. 12 – <i>La puerta del Vino</i> , C. Debussy cc. 23 – 28 Edição Durand (1913)	82
III. 3. 13 – <i>La puerta del Vino</i> , C. Debussy cc. 39 – 47 Edição Durand (1913)	83
III. 3. 14 – <i>La puerta del Vino</i> , C. Debussy – cc. 62 – 70 Edição Durand (1913)	84
III. 3. 15 – <i>La puerta del Vino</i> , C. Debussy cc. 81 – 90 Edição Durand (1913)	85
III. 3. 16 – “ <i>Les fées sont d’exquises danseuses</i> ”, C. Debussy cc. 1 – 5 Edição Durand (1913)	87
III. 3. 17 – “ <i>Les fées sont d’exquises danseuses</i> ”, C. Debussy cc. 23 a 33 Edição Durand (1913)	88
III. 3. 18 – “ <i>Les fées sont d’exquises danseuses</i> ”, C. Debussy cc. 32 – 45 Edição Durand (1913)	90
III. 3. 19 – “ <i>Les fées sont d’exquises danseuses</i> ”, C. Debussy cc. 48 – 60 Edição Durand (1913)	91
III. 3. 20 – “ <i>Les fées sont d’exquises danseuses</i> ”, C. Debussy cc. 64 – 71 Edição Durand (1913)	93
III. 3. 21 – “ <i>Les fées sont d’exquises danseuses</i> ”, C. Debussy cc. 71 – 77 Edição Durand (1913)	94
III. 3. 22 – “ <i>Les fées sont d’exquises danseuses</i> ”, C. Debussy cc. 85 – 94 Edição Durand (1913)	95

III. 3. 23 – “ <i>Les fées sont d’exquises danseuses</i> ”, C. Debussy cc. 99 – 105 Edição Durand (1913)	97
III. 3. 24 – <i>Bruyères</i> , C. Debussy cc. 1 – 5 Edição Durand (1913)	98
III. 3. 25 – <i>Bruyères</i> , C. Debussy cc. 21 a 26 Edição Durand (1913)	99
III. 3. 26 – <i>Bruyères</i> , C. Debussy cc. 35 – 40 Edição Durand (1913)	100
III. 3. 27 – <i>Bruyères</i> , C. Debussy cc. 44 – 51 Edição Durand (1913)	101
III. 3. 28 – “ <i>General Lavine</i> ” – <i>excentric</i> , C. Debussy cc. 1 – 10 Edição Durand (1913)	103
III. 3. 29 – “ <i>General Lavine</i> ” – <i>excentric</i> , C. Debussy cc. 43 – 51 Edição Durand (1913)	104
III. 3. 30 – “ <i>General Lavine</i> ” - <i>excentric</i> , C. Debussy cc. 56 – 63 Edição Durand (1913)	105
III. 3. 31 – “ <i>General Lavine</i> ” – <i>excentric</i> , C. Debussy cc. 65 – 74 Edição Durand (1913)	107
III. 3. 32 – “ <i>General Lavine</i> ” - <i>excentric</i> , C. Debussy cc. 91 – 96 Edição Durand (1913)	108
III. 3. 33 – “ <i>General Lavine</i> ” – <i>excentric</i> , C. Debussy cc. 98 – 109 Edição Durand (1913)	109
III. 3. 34 – <i>La terrasse des audiences du clair de lune</i> , C. Debussy cc. 1 – 4 Edição Durand (1913)	111
III. 3. 35 – <i>La terrasse des audiences du clair de lune</i> , C. Debussy cc. 8 – 12 Edição Durand (1913)	112
III. 3. 36 – <i>La terrasse des audiences du clair de lune</i> , C. Debussy cc. 12 – 16 Edição Durand (1913)	113
III. 3. 37 – <i>La terrasse des audiences du clair de lune</i> , C. Debussy cc. 19 – 27 Edição Durand (1913)	115
III. 3. 38 – <i>La terrasse des audiences du clair de lune</i> , C. Debussy cc. 27 – 34 Edição Durand (1913)	117
III. 3. 39 – <i>La terrasse des audiences du clair de lune</i> , C. Debussy cc. 38 – 41 Edição Durand (1913)	119
III. 3. 40 – <i>Ondine</i> , C. Debussy cc. 1 – 5 Edição Durand (1913)	121
III. 3. 41 – <i>Ondine</i> , C. Debussy cc. 9 – 18 Edição Durand (1913)	122
III. 3. 42 – <i>Ondine</i> , C. Debussy cc. 19 – 28 Edição Durand (1913)	124
III. 3. 43 – <i>Ondine</i> , C. Debussy cc. 28 – 36 Edição Durand (1913)	126
III. 3. 44 – <i>Ondine</i> , C. Debussy cc. 41 – 46 Edição Durand (1913)	127

III. 3. 45 – <i>Ondine</i> , C. Debussy cc. 53 – 58 Edição Durand (1913)	128
III. 3. 46 – <i>Ondine</i> , C. Debussy cc. 65 – 69 Edição Durand (1913)	129
III. 3. 47 – <i>Hommage à S. Pickwick Esq P.P.M.P.C.</i> , C. Debussy cc. 1 – 6 Edição Durand (1913)	131
III. 3. 48 – <i>Hommage à S. Pickwick Esq P.P.M.P.C.</i> , C. Debussy cc. 11 – 23 Edição Durand (1913)	132
III. 3. 49 – <i>Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.</i> , C. Debussy cc. 24 – 29 Edição Durand (1913)	134
III. 3. 50 – <i>Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.</i> , C. Debussy cc. 30 – 42 Edição Durand (1913)	135
III. 3. 51 – <i>Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.</i> , C. Debussy cc. 41 – 47 Edição Durand (1913)	136
III. 3. 52 – <i>Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.</i> , C. Debussy cc. 47 – 54 Edição Durand (1913)	137
III. 3. 53 – <i>Canope</i> , C. Debussy cc. 1 – 7 Edição Durand (1913)	139
III. 3. 54 – <i>Canope</i> , C. Debussy cc. 15 – 19 Edição Durand (1913)	140
III. 3. 55 – <i>Canope</i> , C. Debussy cc. 25 – 33 Edição Durand (1913)	141
III. 3. 56 – <i>Les tierces alternées</i> , C. Debussy cc. 1 – 5 Edição Durand (1913)	143
III. 3. 57 – <i>Les tierces alternées</i> , C. Debussy cc. 5 – 15 Edição Durand (1913)	144
III. 3. 58 – <i>Les tierces alternées</i> , C. Debussy cc. 107 – 121 Edição Durand (1913)	145
III. 3. 59 – <i>Feux d'artifice</i> , C. Debussy cc. 1 – 5 Edição Durand (1913)	147
III. 3. 60 – <i>Feux d'artifice</i> , C. Debussy cc. 46 – 51 Edição Durand (1913)	148
III. 3. 61 – <i>Feux d'artifice</i> , C. Debussy cc. 54 – 59 Edição Durand (1913)	150
III. 3. 62 – <i>Feux d'artifice</i> , C. Debussy cc. 60 - 67 Edição Durand (1913)	152
III. 3. 63 – <i>Feux d'artifice</i> , C. Debussy cc. 68 – 74 Edição Durand (1913)	154
III. 3. 64 – <i>Feux d'artifice</i> , C. Debussy cc. 78 – 82 Edição Durand (1913)	156
III. 3. 65 – <i>Feux d'artifice</i> , C. Debussy cc. 88 – 94 Edição Durand (1913)	157

Introdução

Neste trabalho é estudado o tempo musical em *Préludes II* de Claude Debussy (1862 – 1918). Esta investigação proceder-se-á a três níveis. Inicialmente, através de considerações tecidas por diversos autores acerca da obra e compreensão dos elementos que lhe estão associados. Prosseguir-se-ão a constatação relativa à forma como o factor em estudo é indicado na partitura, assim como a análise do comportamento interpretativo apresentado em gravações realizadas no decorrer do século XX, a partir da data de conclusão da obra (1913), por executantes devidamente creditados.

No seio da produção para piano de Debussy, encontram-se os vinte e quatro Prelúdios, divididos por dois cadernos. O primeiro data de 1909 – 1910, enquanto que a elaboração do segundo se estendeu até 1913, segundo as indicações dadas por Howat (2007).

Será, então, alvo de estudo o segundo caderno, composto mais tarde, durante um período de tempo mais longo, do qual fazem parte doze prelúdios associados a contextos variados, nomeados de forma específica: *Brouillards*; *Feuilles mortes*; *La Puerta del Vino*; “*Les fées sont d’exquises danseuses*”; *Bruyères*; “*General Lavine*” – *excentric*; *La terrasse des audiences du clair de lune*; *Ondine*; *Hommage à Samuel Pickwick Esq. P.P.M.P.C.*; *Canope*; *Les tierces alternées*; e, por fim, *Feux d’artifice*.

Na obra em questão, é perceptível a vontade de explorar um universo musical capaz de suscitar a evocação a imagens, sensações, emoções. Neste âmbito, denotam-se alusões a contextos figurativos, num claro apelo à componente sensorial. Mais do que isso, a procura pela exposição coerente da subjectividade interpretativa é significativamente notada e intencionalmente expressa pelo compositor.

Num contexto de construção interpretativa, o factor tempo, respeitante à velocidade de execução, assume-se, independentemente da forma como é indicado, fundamental para a realização e transmissão da concepção perspectivada para cada peça. Trata-se, pois, de um factor musical capaz de condicionar a percepção dos elementos requeridos, caso a sua aplicação prática

se distancie do pretendido. É neste contexto que julgo ser importante mencionar o facto de estudar o factor tempo de um ponto de vista musical, qualificando-o como musical, pois a concepção de tempo poderia ser, neste contexto de pesquisa, trabalhado noutra sentida, como por exemplo de uma perspectiva histórica, que é neste caso relevante, mas não crucial.

Tendo em mente a importância de tal factor para a satisfação dos propósitos da obra, há que procurar compreender de que forma é exposto pelo compositor, interpretado e explorado por estudiosos e pianistas. No que a análise de gravações diz respeito, considere igualmente curioso tentar perceber de que forma poderia o mesmo conteúdo musical ser exposto pelo mesmo intérprete em circunstâncias e contextos distintos, assim como se comportariam os executantes escolhidos na realização do mesmo material composicional.

Deste modo, estipulei como universo de estudo: três edições da obra e cinco gravações de quatro intérpretes distintos. A respeito das edições, optei pela original, datada de 1913, a cargo de Jacques Durand, por uma lançada pela editora Peters, da responsabilidade de Hans Swarsenski, relativa a 1975, e outra edição revista por Roy Howat e Claude Helffer, emitida pela editora Durand em 2007.

Por sua vez, os intérpretes e respectivas gravações foram escolhidos mediante determinados critérios que julguei coerentes e apropriados: o reconhecimento pela crítica de intérpretes e interpretações musical e estilisticamente condizentes com a linguagem composicional de Debussy; o encontro proporcionado entre personalidades que haviam contactado com o compositor e intérpretes que se empenharam na afirmação da produção e reprodução musical francesa; o trabalho de investigação desenvolvido acerca de Debussy e sua obra, bem como do contexto musical francês.

Em relação às gravações, optei por duas de Walter Gieseking (1895 – 1956), efectuadas em 1939 e 1954, uma de Jacques Février (1900 – 1979), realizada em 1961, uma de Arturo Benedetti Michelangeli (1920 – 1995), relativa a 1988, e uma de Roy Howat (1951 -), realizada em 1996.

Assim, será possível compreender o fenómeno de duas formas: centrado na abordagem tecida em alturas distintas e inserida em contextos variados por

parte do mesmo intérprete, bem como associado à diversidade promovida pela exposição de ideias musicais subjectivas, aliadas a universos contextuais diferentes.

Identificados os elementos constituintes do trabalho, aludo à metodologia empregue. A pesquisa bibliográfica assume-se, a priori, fulcral para que a compreensão e assimilação de ideias se proceda de forma consistente e fundamentada. As considerações tecidas por autores como Marguerite Long (1874 – 1966), François Lesure (1923 – 2001), Harry Halbreich (1931 -), Roy Howat, entre outros, assumem-se significativamente importantes na promoção de reflexões e, conseqüente, definição de pontos de trabalho.

A análise documental da bibliografia recolhida e das edições seleccionadas é, então, fundamental para a evolução do processo, continuado com a análise de conteúdo das gravações seleccionadas. Esta componente analítica é crucial para a compreensão do contexto que envolve a composição da obra e elementos em estudo, o material que consta da partitura e a sua forma de exposição, bem como o modo de interpretação denotado face a conteúdos musicais singulares.

Tal investigação permitirá aprofundar concepções interpretativas da obra, estabelecer pontos de reflexão acerca de opções performativas tomadas, no que respeita a velocidades de execução seguidas. Os esclarecimentos provenientes da investigação efectuada podem perspectivar concepções interpretativas fundamentadas, coerentes e musical e estilisticamente mais próximas dos objectivos traçados e ideias concebidas pelo compositor. Eis um propósito interessante, aliciante e motivador para a definição deste campo de pesquisa.

O presente trabalho está estruturado em quatro capítulos: enquadramento teórico, o tempo musical no 2º Caderno de Prelúdios, interpretação pianística e discussão de resultados. No enquadramento teórico, aludo ao compositor e sua produção, à estética musical manifestada e à obra alvo de estudo. O segundo capítulo é mais direccionado para a abordagem do tempo musical, quer no que à concepção do termo diz respeito, quer à sua exploração na obra em questão. De seguida, o capítulo destinado à interpretação pianística aborda a escolha dos intérpretes e gravações em análise, bem como os respectivos critérios de selecção, um momento destinado ao esclarecimento de processos de registo e

reprodução de som, importantes para a compreensão do meio técnico envolvente em cada gravação, e a análise descritiva do comportamento dos intérpretes face às indicações relativas ao tempo musical. Consequentemente, inclui a discussão de resultados, crucial para a apreciação de ideias expressas e constatação de factos. Posteriormente, inclui uma secção destinada a conclusões finais, a partir da qual teço pontos de reflexão acerca da investigação realizada e projecto eventuais pesquisas futuras com base nos conteúdos abordados.

I. Enquadramento teórico

I. 1. Debussy e o significado dos Prelúdios na Obra do compositor

Compositor de origem francesa nascido St Germain-en-Laye, a 22 de Agosto de 1862, Claude Debussy concebeu um vasto número de obras orquestrais, para piano solo e música de câmara, bem como repertório vocal, que num estilo próprio, se assumem independentes de padrões tradicionais, no que respeita a elementos formais, harmónicos e tímbricos.

Seguindo as indicações biográficas dadas por François Lesure (2001: 96 – 100), Debussy estudou piano com Antoinette Mauté de Fleurville, sogra do poeta francês Paul Verlaine, antes de ter sido aceite no Conservatório de Paris, tendo, a partir de Outubro de 1872, integrado a classe de piano de Antoine Marmontel (1816 – 1898) e a classe de teoria de Albert Lavignac (1846 - 1916). Para além das referidas áreas, inscreveu-se na classe de harmonia de Emile Durand (1830 – 1903), bem como na classe de acompanhamento de August Bazille (1828 – 1891).

Em finais de 1880, ingressou na classe de composição de Ernest Guiraud (1837 – 1892), tendo ganho, sob a orientação daquele, o segundo Prix de Roma em 1883 e o primeiro Prix de Roma no ano seguinte com a obra *L'enfant prodigue*.

Debussy viajou entretanto por Itália, Viena e Rússia, tendo após a conquista do referido prémio em 1884, permanecido em Roma (Villa Medici) durante dois anos, período em que compôs a suite sinfónica *Printemps* e *La damoiselle élue*, completa após o seu regresso a Paris em 1887.

Durante os anos seguintes estabeleceu contactos no universo literário e artístico, tendo convivido com Paul Dukas (1865 – 1935), Robert Godet e Raymond Bonheur (1861 – 1939). Por essa altura, duas das *Ariettes oubliées* foram executadas na Société Nationale de Musique e obras como *Cinq poèmes de Baudelaire* e *Fantaisie* para piano e orquestra foi iniciadas.

Em 1888 e 1889 visitou Bayreuth, tendo no último ano referido contactado com o gamelão javanês na Exposição Mundial de Paris.

Durante os anos que se seguiram, trabalhou em obras como *Fêtes Galantes* para canto e piano, sobre poemas de Verlaine (1891), *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1891 – 4), *Proses lyriques*, baseado em textos do próprio compositor sob influência de poetas simbolistas (1892 – 3), *Nocturnes* para orquestra (1897 – 9).

A primeira apresentação à sociedade artística parisiense decorre em 1893 aquando das performances de *La damoiselle élue* na Société Nationale e do *Quarteto de Cordas em Sol menor* estreado pelo Quarteto Ysaÿe.

Seguiram-se a apresentação pública de *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894), a conclusão de obras como *Pelléas et Mélisande* – primeira versão, baseado no drama homónimo de Maurice Maeterlinck (1862 – 1949) (1895), e *Nocturnes* para orquestra (1899).

Os primeiros anos do séc. XX foram particularmente prolíferos: a listagem de obras compostas incluiu o segundo conjunto de *Fêtes Galantes* (1904), o primeiro livro de *Images* para piano (1901 – 5), *L'isle joyeuse* para piano (1903 – 4) e *La mer* (1903 – 5).

Em 1908 foram concluídas as obras *Ibéria* e a segunda das três *Images* orquestrais. *Pelléas et Mélisande* foi executada na Alemanha e em Nova Iorque. Ainda nesse ano, foi lançada a sua primeira biografia, por Louise Liebich, em Londres, um ano antes da publicada em Paris por Louis Laloy (1874 – 1944) .

No ano seguinte foi indicado membro do quadro consultivo do Conservatório de Paris, altura em que iniciou a composição do 1º caderno de *Préludes* para piano.

Realizaram-se, entretanto, as primeiras performances de *Ibéria* e *Rondes de printemps* (1910), assim como a elaboração de *Le martyre de St Sébastien*, baseada no texto de Gabriele D' Annunzio (1910 – 11), e *Khamma* (1910 – 12), para as quais Debussy pediu a colaboração de outros músicos, Charles Koechelin (1867 – 1950) e André Caplet (1878 – 1925).

Em 1913 terminou a orquestração de *Jeux*, executado na primavera desse ano pela companhia de Diaghilev alguns dias antes da *Sagração da*

Primavera de I. Stravinsky (1882 – 1971), que amplamente a ofuscou. Nesse ano terminou a composição do 2º Caderno de *Préludes*.

Focalizando-me na relevância dos Prelúdios no contexto produtivo de Debussy, recorro às considerações tecidas pelo autor Juan Carlos Moreno para compreender de que forma é percebida. Segundo Moreno (2007: 33), trata-se de uma obra que “consegue ir além do instrumento para o transformar numa peculiar orquestra em que a música que realmente importa se encontra ‘entre as notas’ e não nelas.” Este autor reforça a sua opinião, afirmando que a “imaginação brota em virtude de alguns títulos poéticos de carácter evocador, reflectindo-se numa escrita de grande complexidade técnica, que exige autênticos virtuosos da interpretação, mas que ao mesmo tempo sejam capazes de transmitir o seu conteúdo sensual e evanescente” (2007: 33 - 34).

O pianista e compositor italiano Alfredo Casella (1883 – 1947) teceu, igualmente, comentários em relação à obra em questão, considerando que o “resultado é poesia pura” (Moreno, 2007: 34).

Prosseguindo, nos últimos anos de vida, Debussy completou *En blanc et noir* para dois pianos (1915), as primeiras duas de um conjunto projectado de seis sonatas para variadas combinações de instrumentos (1915), a versão final do libretto de *La chute de la maison Usher* (1908 – 17), baseado numa história de Edgar Allan Poe (1809 – 1849), bem como a Sonata para Violino (sua última obra), finalizada em Março de 1917. A última obra referida viria a ser executada pelo próprio compositor ao piano com Gaston Poulet (1892 – 1974), em St. Jean-de-Luz (Setembro de 1917), na sua derradeira apresentação em concerto.

O compositor francês viria a falecer em Paris, a 25 de Março de 1918.

I. 2. A estética musical de Debussy

Tal como indica Fubini (2008: 17) a “estética musical não é uma disciplina definida em termos rigorosos, mas sim um cruzamento de reflexões interdisciplinares”.

Partindo de tal linha de pensamento, é necessário compreender quais as relações estabelecidas pelo compositor, o contexto que integrava e as influências denotadas para que, de um ponto de vista global, se fundamentem os seus ideais estético-musicais.

De acordo com Lesure (2001: 100 - 101), a persistência na associação de Debussy ao contexto impressionista e as consequências desse acto para a compreensão da sua obra exigem esclarecimentos provenientes das alianças estabelecidas com movimentos artísticos e literários de então.

A aproximação ao meio simbolista aconteceu por volta dos 25 – 30 anos, tendo contactado pessoalmente com escritores como Paul Bourget (1852 – 1935), Henri de Régnier (1864 – 1936), Paul Valéry (1871 – 1945), André Gide (1869 – 1951) e Pierre Louÿs (1870 – 1925). Convivia, igualmente, com Stéphane Mallarmé (1842 – 1898). Entre eles partilhavam a admiração por Baudelaire (1821 – 1867).

Neste âmbito, há que aludir ao movimento simbolista francês, que se estendeu por alguns anos, a partir de 1885, tendo penetrado em áreas como poesia, arte e teatro. Segundo Lesure (2001: 101), “caracterizava-se pela rejeição do naturalismo, do realismo (...)” e manifestava uma “tendência para o indefinido, misterioso e até esotérico”.

A relação estabelecida com as artes visuais foi extremamente importante para a definição de ideias a incorporar no contexto produtivo do compositor. Louis Laloy (1874 – 1944), o seu primeiro biógrafo francês, indicou em 1909 que “Ele recebeu as suas mais rentáveis lições de poetas e pintores, não de músicos” (Lesure, 2001: 101).

Lesure (2001: 101) constatou que “embora a natureza das influências exercidas não seja fácil de definir, há que reconhecer que o desenvolvimento do verso livre na poesia e o desaparecimento de um tema ou modelo na pintura

levaram Debussy a reflectir acerca da forma musical.” As noções estéticas retidas da associação ao universo simbolista comportam igualmente características e elementos expressos noutras formas de arte, culturas e por outras personalidades, como Camille Claudel (1864 – 1943), Edgar Allan Poe (1809 – 1849), Edvard Munch (1863 – 1944).

O termo ‘Impressionista’ foi primeiramente empregue por membros do Instituto de França, em 1887, numa alusão à obra *Printemps*. Lesure (2001: 102) considera tal associação um “mal-entendido” que se prolongou até aos de hoje. Segundo o autor, “o próprio compositor foi por vezes descuidado em relação ao seu emprego, permitindo que o seguinte fosse escrito em notas de programa acerca de *La Mer*. «É, numa palavra, impressionismo musical, seguindo uma arte exótica e refinada, a fórmula para o que é propriedade exclusiva do seu compositor»” (2001: 102). Por sua vez, quando Debussy tentou contrariar o emprego de tal expressão, por exemplo colocando os títulos ao fundo da partitura de cada um dos Prelúdios para piano, percebeu ser demasiado tarde.

A controvérsia gerada em torno das associações artísticas geradas conduz Lesure (2001: 102) a procurar, mais uma vez, esclarecer a questão: “as características estilísticas que são enunciadas para justificar o ‘rótulo’ (linhas iridescentes, desintegração de sons, predominância de cores na orquestração) são baseadas em más interpretações quer da natureza da pintura quer da verdadeira originalidade do estilo musical de Debussy”. Contudo, o próprio compositor consentiu a ‘evitada’ associação, quando escreveu a Emile Vuillermoz (1878 – 1960) em 1916 “concede-me uma grande honra, considerando-me um pupilo de Claude Monet”.

De uma perspectiva musical, as influências denotadas são várias.

No Conservatório adquiriu conhecimentos acerca dos padrões musicais tradicionais, evidentes em compositores como J. S. Bach (1685 – 1750), W. A. Mozart (1756 – 1791), L. v. Beethoven (1770 – 1827), elementos explorados em obras corais, bem como no repertório antecedente, relativo a compositores como G. P. Palestrina (1525 – 1594), O. Lassus (1532 – 1594).

Os modelos seguidos apresentam-se de diferentes formas e em graus de importância distintos ao longo do seu percurso produtivo.

A admiração por E. Chabrier (1841 – 1894) levou-o a debruçar-se sobre os exemplos de liberdade formal e harmónica, que se equiparavam aos cânones encontrados nos poetas e artistas visuais. Podem estabelecer-se relações entre várias obras de ambos, como acontece com *La sula mite* e *La damoiselle élue* ou entre *Pièces pittoresques* e *Suite Bergamasque*.

No caso de Chopin, à memória de quem dedicou os seus *Études* e cujas obras editou para a *Durand*, a linhagem é, segundo Lesure (2001: 103) “espiritual em termos de liberdade formal e harmónica”.

Por outro lado, a influência russa é também denotada, partindo de compositores como P. I. Tchaikovsky (1840 – 1893), M. Balakirev (1837 – 1910), A. Borodin (1833 – 1887), M. Mussorgsky (1839 – 1881). De acordo com Lesure (2001: 103), “presume-se ter sido dos russos que Debussy adquiriu o gosto por modos antigos e orientais e por vívidas colorações, bem como um certo desdém pelas regras académicas”.

Além dos já mencionados, há que aludir a Wagner. Debussy conhecia bastante bem todas as obras daquele compositor antes de viajar para Bayreuth, denotando uma grande admiração por ele. Contudo, após a segunda viagem à referida cidade, constata-se uma renegação aos ideais daquele, entendido por Lesure (2001: 103) como “resultado da procura de um estilo pessoal além de Wagner”.

Verifica-se igualmente a influência da música proveniente da Ásia Oriental, descoberta na Exposição Mundial de Paris, realizada em 1889. Para Debussy, “a revelação estava distante da atracção pelo exótico ou pitoresco que significava para outros compositores franceses” (Lesure, 2001: 104).

Há ainda que abordar a relação com música nacional, que para o compositor se deveria usar se seguir o modelo deixado por I. Albéniz (1860 – 1909). Do contexto produtivo do compositor espanhol interessavam a Debussy os “bruscos despertares” e os “inícios nervosos”, como se emanassem de uma guitarra (Lesure, 2001: 104).

Portanto, toda esta unificação criativa de polivalências artísticas e musicais distintas proporcionou a absorção desta concepção estética por parte das gerações seguintes.

Finalizando, deixo uma consideração tecida por Lesure (2001:113): “com Cézanne (1839 – 1906) e Mallarmé (1842 – 1898), Debussy foi um dos três grandes pilares do modernismo francês.”

I. 3. O 2º Caderno de Prelúdios: ideias exploradas e carácter da obra

Os vinte e quatro Prelúdios, que se encontram repartidos em igual número por dois cadernos, são o fruto de denotada consistência e maturidade musical por parte do compositor, dando continuidade à linhagem criativa presente em obras como *Estampes* (1903) e *Images* (1905 – 1907).

Segundo Howat (2007), a maior parte do 1º Caderno foi composto entre 7 de Dezembro de 1909 e 4 de Fevereiro de 1910, enquanto que 2º Caderno foi iniciado em Dezembro de 1911 (data deixada no rascunho de *Brouillards*) e terminado em Janeiro de 1913.

Numa tentativa de compreensão da base de construção dos Prelúdios de Debussy, surge a alusão à obra homónima de Chopin. Pois, tal como Howat (2007) indica: “A totalidade dos 24 Prelúdios sugere uma homenagem a Chopin: o 1º livro surge no ano do centenário do nascimento do compositor polaco e inicia com o acorde retirado literalmente do final do Prelúdio op. 28 nº 17.” Contudo, são notórias as divergências expostas quer de concepções do universo musical ponderado para cada peça, quer do ponto de vista estilístico de cada compositor.

Os Prelúdios de Chopin remetem, então, “para estados de alma, instantes psicológicos que esclarecem bruscamente o subconsciente surpreendido”. (Halbreich, 1980: 579). Por outro lado, os de Debussy são vistos como “evocações destinadas a render uma atmosfera, a criar um estado de sensibilidade, de receptividade propícia à identificação do ouvinte com o tema, paisagem ou personagem escolhidos. É uma equivalência sonora do sujeito.” (Halbreich, 1980: 579).

Além das distinções já mencionadas, há que abordar a atribuição por parte do compositor francês de títulos a cada uma das peças, acção que o compositor polaco não pratica. Trata-se, pois, de um caso particular, uma vez que Debussy atribui tais associações apenas no final da peça, colocando a indicação ao fundo da partitura. Segundo Halbreich (1980), este facto distancia-se da ideia de requinte, capricho ou irreverência, expondo “a verdadeira essência das peças: são Prelúdios a ...” (como introdução a algo), “não são descrições, mas premonições, intuições musicais, cujos prolongamentos em nós são ilimitados”.

Tais indicações surgem em cada uma das peças “como post-scriptum, como uma espécie de aquisição de consciência” (Long, 1960: 102). Por sua vez, a obra homônima de Chopin é encarada como o retrato de “instantes musicais que terminam em si” (Halbreich, 1980: 579).

No que respeita à essência do prelúdio, particularmente de Debussy, há que citar o filósofo e musicólogo francês Vladimir Jankélévitch que viu nele o quadro formal por excelência do músico: “A inclinação e a fobia do desenvolvimento discursivo encontrou no prelúdio a sua forma privilegiada. (...) O prelúdio é o prefácio eterno de um propósito que jamais acontecerá.” (Halbreich, 1980: 579 - 580).

Os dois cadernos englobam quase todas as tonalidades maiores e menores, sendo que Dó Maior e Ré bemol Maior são empregues mais do que uma vez. Por seu lado, a atmosfera expressiva pensada e procurada conduz à emergência de estruturas formais variadas.

Neste contexto, contam-se associações a elementos naturais, tais como: terra, mar, ar; a locais, contemplando respectivas tradições e sonoridades: Espanha ou Extremo Oriente; a referências a eras passadas (antiguidade greco-egípcia); assim como à ambiência encantada e imaginária de um mundo de fadas e elfos. Podem, ainda, contar-se personagens como General Lavine e Samuel Pickwick. Além dos contextos identificados, há que aludir à existência de um prelúdio alicerçado num pretexto puramente musical, de nome “Les tierces alternées”, que remete para o universo expresso nos Estudos.

As primeiras performances aconteceram entre 1910 e 1913 por Debussy, Ricardo Viñes (1875 – 1943), Franz Liebich, Norah Drewett (1882 – 1960), Jane Mortier e Walter Rummel (1887 – 1953). Mortier e Rummel realizaram, respectivamente, a 1ª performance completa de cada caderno. Segundo Howat (2007), “Debussy nunca especificou se se poderia realizar uma performance integral dos cadernos, embora a ordenação das obras se prestasse bem a isso.”

Precedendo a abordagem específica e pormenorizada do 2º Caderno de Prelúdios, deixo algumas considerações tecidas por Marguerite Long (1960: 116):

Estas peças curtas, de sentimentos variados, de caracteres diferentes, estas notações incisivas, espontâneas, poéticas, não são Impressionismo. Debussy defendeu-se de ser impressionista.

Simbolista, ele não descreve a vida, ele integra a sua música através de um refinamento inédito. Estes prelúdios, estas maravilhas ligeiras ou grandiosas, profundas e melancólicas, são uma evocação de sensações indefiníveis, pois a nossa língua não tem definição para tal...

Apenas, talvez, «o vento que passa e vos traz a história do mundo» (C. Debussy).

I. 3. 1. Brouillards

Nesta peça é explorada a politonalidade, repartindo-se o material sonoro por teclas brancas, pelas quais se move maioritariamente a mão esquerda, executando tríades simples que remetem para um aparente Dó Maior, e teclas pretas accionadas pela mão direita. Toda esta ambiência sonora vai de encontro ao contexto imaginário sugerido pelo título: névoa.

-I.

Modéré
extrêmement égal et léger
la mg. un peu en valeur sur la md.

pp

ppp

Exemplo I. 3. 1 - *Brouillards*, C. Debussy - cc. 1 – 3
Edição Durand (1913)

Consequentemente, Alfred Cortot interpreta tais elementos musicais como “vapores de sonoridade suspensos na sobreposição, à 2ª menor, de tonalidades que se confundem” (Long, 1960: 109). Tal indefinição imagética e musical acaba

por se dissipar perto do fim, revelando “um subúrbio prosaico e húmido”, ao contrário da “bela paisagem” expectável (Halbreich, 1980: 588).

Acerca da peça, o compositor alemão Dieter Schnebel (1930 -) afirmou: “Sem tema, sem desenvolvimento; sem forma tradicional; sem contraponto, não mais que harmonia sem o uso da palavra; nem melodias, nem acompanhamento; sem vozes principais e secundárias; sem tonalidade diatónica, nem cromática. Haverá mesmo uma tonalidade? No fundo, uma química sonora, cujos processos substituem as estruturas tradicionais”. Segundo Halbreich (1980: 588), “esta era considerada um tipo de peças que na altura de Debussy não poderia ser absolutamente compreendida.”

I. 3. 2. Feuilles mortes

Segundo Dawes (1969), “este prelúdio surge como um lamento, representação da tristeza do Outono, uma contemplação de folhas caindo lentamente da árvore ao chão”.

No que respeita ao material musical empregue, contam-se acordes paralelos de constituição diversa (tríades, tríades com notas agregadas, assim como acordes de sétima e de nona), curtas frases melódicas, uma das quais transformada em ostinato aquando da alteração de andamento em *un peu plus allant* (c.19).

The image shows a musical score for the piano piece 'Feuilles mortes' by Claude Debussy. The score is written for piano and consists of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the right hand again. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *p* (piano), and performance instructions like 'Un peu plus allant et plus gravement expressif' and 'simile'. The music features a mix of chords and melodic lines, with some parts being more expressive and others more rhythmic.

Exemplo I. 3. 2 - *Feuilles mortes*, C. Debussy – cc. 19 – 23
Edição Durand (1913)

De uma perspectiva geral, “a delicada mas fechada estrutura desta peça é revestida de harmonias de um refinamento e de uma beleza quase insustentáveis. A subtileza rítmica contribui para o esplendor acentuado, doloroso, dessa latejante visão outonal, dessa «decadência doce» (M. Long) onde Debussy encerra toda a sua obsessão angustiada da passagem do tempo e da morte” (Halbrich, 1980: 588 - 589).

I. 3. 3 – La puerta del Vino

Este prelúdio está associado à representação de um símbolo característico da cidade de Alhambra: tal como indicado no título, *la puerta del Vino*. Como mencionam os autores estudados, um simples cartão postal enviado por Manuel de Falla (1876 – 1946) terá inspirado Debussy, que não conhecia Espanha, tendo partido para a concepção de uma “visão amarga e apaixonada da velha cidadela solitária dos mouros de Granada” (Halbreich, 1980: 589).

Segundo o referido autor (1980, 589), Falla terá explicado: «A foto representa o célebre monumento de Alhambra. Ornamentado de relevos em cor e à sombra de grandes árvores, o monumento contrasta com um caminho inundado de luz que se vê em perspectiva através do arco construído». É precisamente a intensidade destas oposições de luz e sombra que conduziu Debussy à exploração de elementos a representar musicalmente. À semelhança



das referidas oposições de luz e sombra, também se manifesta o desejo de expor as contradições expressas pelo carácter espanhol, evidência espelhada na indicação inicial: *avec de brusques oppositions d'extreme violence et de passionnée douceur* (com as bruscas oposições de extrema violência e de apaixonada doçura). Trata-se de uma peça que se desenrola por

Exemplo I. 3. 3 - *La Puerta del Vino*.
Imagem retirada de <http://www.alhambradegranada.org>

uma atmosfera modal, num contínuo ritmo de habanera (género de música associado à dança popular oriunda de Cuba, relativa ao século XIX, que se estende e se fixa por outros locais, enraizando-se tradicionalmente). Em compasso binário, apresenta como tonalidade principal Ré bemol Maior, embora aluda à relativa si bemol menor. Outra característica cultural empregue foi o *cante jondo* associado ao Sul de Espanha, tratando-se, pois, de um estilo vocal característico do Flamenco que remete para a tradição da região da Andaluzia.

.III.

Mouv't de Habanera
avec de brusques oppositions d'extrême violence et de passionnée douceur

The image shows a musical score for a piece titled 'Mouv't de Habanera'. The score is written for piano and is in 2/4 time. It features a key signature of two flats (B-flat major). The score is divided into two systems. The first system is a piano introduction with dynamic markings such as 'f àpre', 'f', and 'p'. The second system is the main melody, marked 'p très expressif', and includes triplets and a 'simile' section.

Exemplo I. 3. 4 - *La Puerta del Vino*, C. Debussy – cc. 1 – 10
Edição Durand (1913)

“La Puerta del Vino, engloba todo o Debussy espanhol, encontrando-se bem mais próximo do universo andaluz de Garcia Lorca do que da linguagem folclórica.” (Halbreich, 1980: 589).

Analisando os conceitos imagéticos e musicais explorados é compreensível a linha de pensamento deixada por Marguerite Long (1960: 111) ao enunciar: “Ele, com uma adivinhação quase oculta, deixou-nos, depois das suas peças espanholas, irremediavelmente enamorados, perturbados, agitados ou tristes de morte. Depois de descobrir que em latim *Carmen* significa charme, compreendo!”.

I. 3. 4. “*Les fées sont d’exquises danseuses*”

Neste prelúdio, Debussy explora o universo encantado e imaginário que já havia desenvolvido no 11º Prelúdio do 1º Caderno, *La danse de Puck*. Esta peça pode ser vista como um scherzo, cuja textura se caracteriza pela subtileza e fluidez de elementos musicais empregues. Como indica Dawes (1969: 46), “as fadas” que incorporam o título “voam com a leveza de uma libélula através de padrões de acordes quebrados, trilos e trémolos”.

Neste contexto, há que esclarecer a origem do título: foi retirado de um livro infantil oferecido à filha do compositor, *Peter Pan in Kensington Gardens*. Trata-se, marcadamente, de uma ambiência etérea e irreal, que Debussy deseja musicar. “De ritmos e sonoridades esquivos associados aos seres que o compositor evoca, a obra desenrola-se numa atmosfera harmónica deliciosamente indecisa, proporcionada pela oposição das duas mãos, a direita nas teclas pretas e a esquerda nas brancas.” (Halbreich, 1980: 590). A peça termina com a citação inicial da trompa da Abertura da ópera Oberon de Weber, elemento interpretado por Halbreich (1980: 590) como: “epílogo misterioso do Rei das Fadas” (consultar exemplos I. 3. 5 e I. 3. 6).

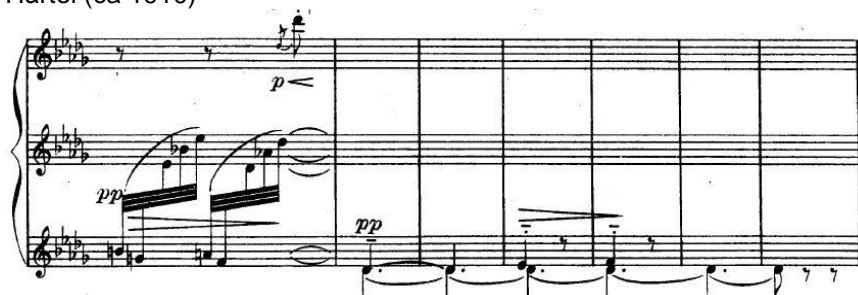
Horn I in **D**

Adagio sostenuto
solo



pp dolce

Exemplo I. 3. 5 - *Oberon*, Weber (overture), trompa em ré, cc. 1 – 4
Edição Breitkopf & Härtel (ca 1910)



Exemplo I. 3. 6 - *Les fées sont d'exquises danseuses*, C. Debussy, cc. 121 – 127
Edição Durand (1913)

Deixo apenas uma consideração que contribuirá para a formalização e fundamentação da concepção prática da peça, “a virtuosidade deve ser aqui encantadora, impalpável e de flexibilidade aérea.” (Long, 1960: 111).

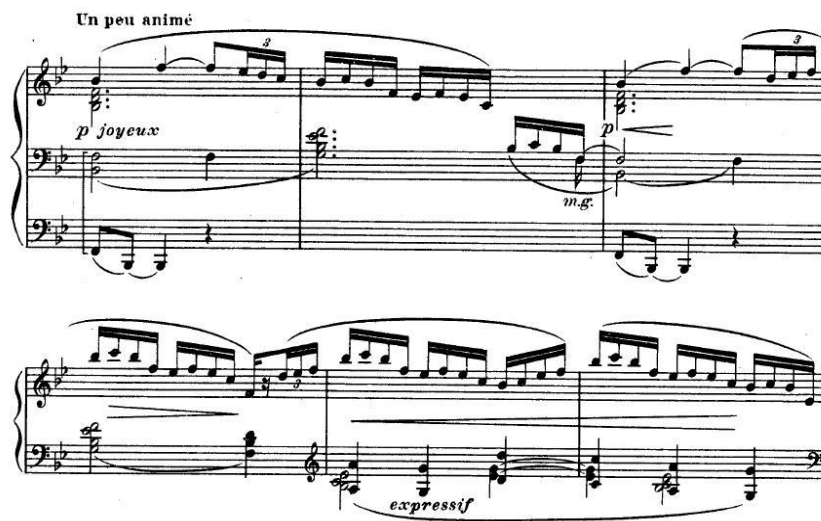
I. 3. 5. Bruyères

Esta peça apresenta-se musicalmente bastante próxima do 8º prelúdio do 1º Caderno intitulado *La fille aux cheveux de lin*. “A mesma calma, a mesma pureza, a mesma transparência, (...) com mesmo compasso e mesmo tempo”. (Halbreich, 1980: 590).

Neste caso, o material atribuído à mão direita sugere “o cintilar das gotas de orvalho ao amanhecer”. (Dawes, 1969: 46). À semelhança do cenário que Debussy pretende musicalmente ilustrar, cresce e desenvolve-se um idioma harmónico simples que em raros momentos se distancia dos processos essencialmente diatónicos.

É interessante e esclarecedor compreender o contexto que circunda e envolve a elaboração da peça. Marguerite Long (1960: 111), explica esse facto através de palavras do próprio compositor: “O olfacto sensível do Mestre (Debussy) fá-lo ‘sentir o mar’ em pleno bosque. Apaixonou-se pelo cheiro daqueles arbustos celtas que crescem por baixo dos grandes pinheiros. Ele disse: «- É assim, urze! E não essas florzinhas pequeninas em tons de porcelana que eu detesto.»”.

Concluindo, Long (1960:111) debate acerca da essência performativa que se revela na peça, afirmando que “a clareza quase mozartiana deste prelúdio torna Debussy mais exigente, ainda mais meticuloso” (consultar exemplo I. 3. 7).



Exemplo I. 3. 7 - *Bruyères*, C. Debussy – cc. 23 a 28
Edição Durand (1913)

I. 3. 6. “General Lavine” – *excentric*

Este prelúdio baseia-se na personagem de Ed Lavine, palhaço americano associado ao circo Médrano, que apareceu pela primeira vez no Teatro Marigny, Paris, em 1910, tendo reaparecido em 1912. Foi descrito por Alfred Cortot como “a mesma velha marionete que tem sido frequentemente vista em *Folies – Bergère*, com roupa demasiado larga de tamanhos variados, a sua boca como uma cicatriz aberta, rasgando um beatífico sorriso” (Dawes, 1969: 46).

Na tentativa de retratar uma personagem associada a malabarismos, equilibrismos e piruetas, Debussy usufruiu de elementos rítmicos, técnicos e expressivos capazes de caracterizar musicalmente os seus propósitos. O rigor mecânico que a personagem denotava na preparação ou execução dos seus movimentos, ao ponto de ser lembrado por Debussy como “feito de madeira”, é significativamente visado.

Segundo Alfred Victor Frankenstein (1906 – 1981): “quer seja uma impressão pura e simples ou uma impressão imaginada da música originalmente concebida como acompanhamento às excentricidades do General, o prelúdio transmite uma atmosfera de movimento irregular e fantástica comédia. A curta e

burlesca chamada inicial da trompete, os compassos preparatórios *dans de style et le mouvement d'un cake-walk* e a indicação *spirituel et discret* no instante em que o cake-walk se inicia, revelam o humor do compositor ao mais alto nível” (Dawes 1969: 47) (consultar exemplo I. 3. 8).

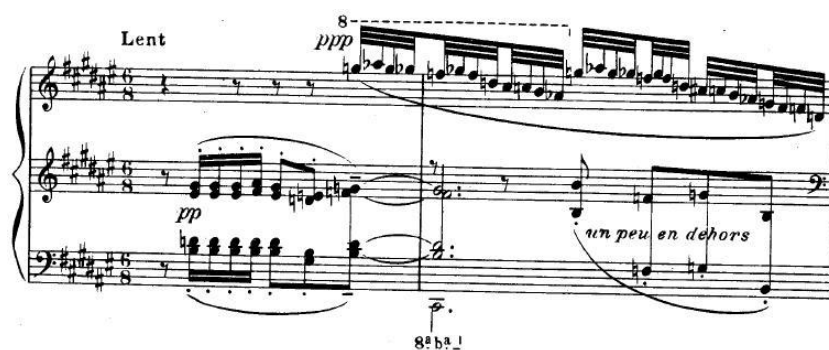
The image displays three systems of musical notation for the piece 'General Lavine' by Claude Debussy. The first system is titled 'Dans le style et le Mouvement d'un Cake-Walk' and features a piano part with dynamics such as *strident*, *f*, *p*, and *sec*. It includes performance markings *m. d.* and *m. g.* and a *6^a bassa* instruction. The second system continues the piano part with dynamics *dim.*, *sf*, and *p*, and a *6^a bassa* instruction. The third system is titled 'Spirituel et discret' and features a piano part with dynamics *p* and *pp*, and a *6^a bassa* instruction. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs.

Exemplo I. 3. 8 - *General Lavine – excentric*, C. Debussy, cc. 1 – 16
Edição Durand (1913)

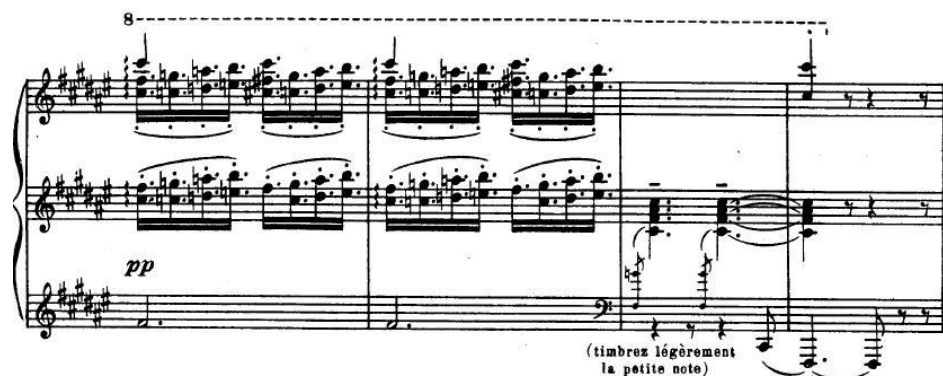
I. 3. 7. La terrasse des audiences du clair de lune

O título apresentado na peça em questão remete para duas fontes. Há quem defenda a associação à obra de Pierre Loti, *L' Inde sans les Anglais*, enquanto outros autores afirmam ter sido extraído de uma das *Lettres des Indes* endereçadas por René Puaux ao jornal *Les Temps*.

A associação ao Oriente é então denotada, tendo o compositor procurado a equivalência musical ao cenário e atmosfera gerados. Dawes (1969: 47 - 48) relaciona o elemento melódico exposto no início da obra como proveniente da flauta de um 'encantador de serpentes' (consultar exemplo I. 3. 9.) assim como a figuração final representativa de sinos de gamelão (consultar exemplo I. 3. 10.). Há também uma breve alusão à canção antiga francesa 'Au clair de la lune'.



Exemplo I. 3. 9 - *La terrasse des audiences du clair de lune*, C. Debussy – cc. 1 – 2
Edição Durand (1913)



Exemplo I. 3. 10 - *La terrasse des audiences du clair de lune*, C. Debussy – cc. 42 – 45
Edição Durand (1913)

Neste caso particular denota-se uma aproximação a um contexto etéreo, distante, que ultrapassa a emoção terrena. Trata-se, portanto, de uma atmosfera transcendente: “a atracção das audiências celestes” (Long, 1960: 113) capaz de reger elementos que o universo comporta. Na sequência de tal concepção, encontram-se na exploração da essência musical “gravitações rítmicas e matemáticas” (Long, 1960: 113).

Além do já referido, há que constatar o facto de se gerar num ambiente nocturno, sendo por isso compreensível que o compositor tenha procurado sonoridades e recursos representativos. Para Dawes (1969: 47), Debussy “preocupou-se em criar um efeito soporífero através de um movimento contrapontístico cromático lento sobre pontos de pedal fixos”. Por outro lado, há que frisar a não utilização da terceira no acorde final, facto que leva Halbreich (1980: 591) a caracterizá-lo de “muito frio e lunático”.

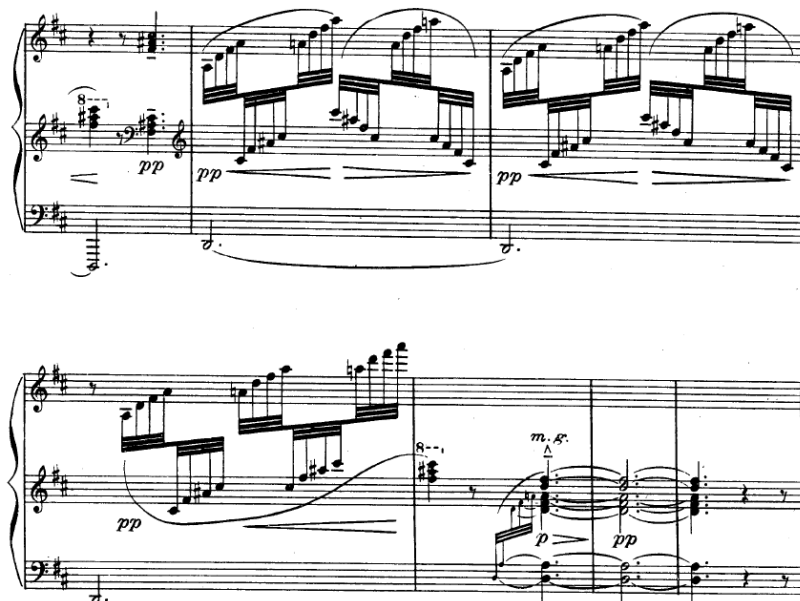
I. 3. 8. Ondine

Neste prelúdio, Debussy procede à caracterização de uma ninfa da água, representando, conseqüentemente, todo o contexto imagético e sensitivo que a envolve.

Esta peça é bastante diferente da obra homónima composta por M. Ravel (1875 – 1937) e leva Roy Howat (1999) a crer poder ter sido inspirada nas ilustrações que Rackham concebeu baseadas na obra *Undine* de De la Motte Fouqué, cuja história retrata a paixão de uma ninfa da água por um mortal.

A personagem em questão apresenta-se, segundo A. Cortot, “jorrante, sedutora e nua” (Halbreich, 1980: 591), deslizando sobre as águas onde se encontra. De acordo com Halbreich (1980: 591), Ondine “definha e sonha na areia, lamentando não ser mortal”, constatação tecida a partir da melodia constituída por segundas. A gradação harmónica manifesta-se, conduzindo ao desaparecimento “numa pirueta, movimentando a espuma do mar.” A figuração

musical final deixada pelo compositor remete para “o navegar curto, mascarando o mergulho da Ondine volatilizada” (consultar exemplo I. 3. 11).



Exemplo I. 3. 11 - *Ondine*, C. Debussy – cc. 68 a 74
Edição Durand (1913)

Num claro sinal de integração desta peça no contexto composicional de Debussy, Dawes (1969: 48) associa-a, pela ilusão sinestésica provocada pela representação da água, ao 2º andamento de *La Mer (Jeux de vagues)*.

Do ponto de vista performativo, a fluidez da execução a par da sensibilidade e subtileza na procura de sonoridades exigidas e de recursos a aplicar assumem-se requisitos fulcrais para o cumprimento de propósitos musicais e expressivos. É neste contexto que Marguerite Long (1960: 114) elucida: “à semelhança da personagem, o virtuoso deve tocar de forma fluida, com características fantasiosas e colocar o pedal com grande cuidado”.

I. 3. 9. *Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.*

Neste prelúdio, Debussy traça uma homenagem à personagem Samuel Pickwick, retirada do universo literário de Charles Dickens. Com o intuito de clarificar o significado das iniciais em maiúsculas que constam do título, Halbreich (1980: 591) constatou a existência de um pequeno equívoco por parte de Debussy, pois “Pickwick era G.C.M.P.C. (General Chairman Member of Pickwick Club) e o seu assistente Joseph Smiggers P.V.P.M.P.C. (Perpetual Vice President Member of Pickwick Club).” Facto que leva a concluir que a dedução realizada a partir do estatuto do assistente não foi a correcta.

Trata-se de uma peça que volta a demonstrar o sentido de humor capaz de ser retratado de um ponto de vista musical. À semelhança do que acontece na obra dedicada ao General Lavine, Debussy emprega a tonalidade Fá Maior, que acaba por estabelecer uma ponte harmónica condizente com o carácter e a expressão idealizados. A alusão a ambas a personagens caracterizadas por Debussy acaba por levar alguns autores a procurar elos de ligação. É neste contexto, que situo a evidência deixada por Marguerite Long (1960: 114), “Pickwick é ‘escudeiro’ assim como Lavine é ‘excêntrico’.”

Analisando o produto final, Alfred Cortot afirmou: “É praticamente impossível conceber uma expressão musical mais espirituosa do que esta, não só do herói de Dickens, mas do estilo do escritor” (Dawes, 1969: 49). Prosseguiu a sua opinião realçando a forma como se revelam a “ironia” e “genial perspicácia”, implícitos na tentativa de retrato musical da personagem, contexto e autor. Concretizando, Cortot considera que “cada compasso desta peça encontra a sua marca”, facto constatado quer a partir da alusão inicial, que marca a entrada em cena da personagem, o hino inglês *God save the King*, quer através da figuração empregue no início da última página, associada a “fragmentos de assobio” (consultar exemplo I. 3. 12), passando por todas as variações de carácter que compõem a figura de Samuel Pickwick, Esq.



Exemplo I. 3. 12 - *Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.*, C. Debussy – cc. 44 – 46
Edição Durand (1913)

Há, contudo, que salientar a constatação de Dawes (1969: 49) a respeito da divergência de opinião proveniente de críticos ingleses acerca do resultado musical apresentado por Debussy. Segundo o autor, para aqueles, a principal qualidade humana de Pickwick, a sua bondade, parece não ser firmemente retratada. “Há somente uma sugestão de cordialidade na indicação *aimable*, mas grande parte do retrato realizado por Debussy é uma mera caricatura.” Tais autores compreendem o facto de por Dickens ser igualmente caricaturista, se poder justificar a concepção musical criada. Todavia, consideram que o compositor francês ao contrário do escritor inglês não evidenciou o que de melhor a personagem ofereceria: “encontram-se traços do animado bom humor de Pickwick e momentos onde ele afirma a sua autoridade com toda a dignidade do original, mas o retrato está incompleto.”

I. 3. 10. Canope

Debussy procurou, à semelhança do que havia criado após a exposição de General Lavine com *La terrasse des audiences du clair de lune*, incidir sobre uma atmosfera enigmática e distante, embora os propósitos imaginados e sua execução prática demonstrem um tratamento ligeiramente distinto do material a empregar.

Há, então, que proceder à compreensão do título e conseqüente imaginário. O termo Canope, relativo ao nome de uma antiga cidade egípcia, passou a associar-se a vasos que no Antigo Egipto se destinavam a comportar órgãos embalsamados de um defunto. Tratando-se de tradições e valores culturais, é importante esclarecer que cada compartimento recebia um órgão específico e estava associado a um dos “quatro filhos de Horus” (consultar exemplo I. 3. 13), uma deusa e um ponto cardinal. Cada tampa de vaso correspondia a um dos “quatro filhos” (Kébehsénouf, Douamoutef, Amset e Hâpi).



Exemplo I. 3. 13 - “Quatro filhos de Horus”.
 Imagem retirada de <http://www.guideegypte.com/dieux/qebesenuof.php>

Debussy, que possuía dois destes objectos, partiu para a concepção musical de um universo contemplativo, sagrado e transcendente, “sonorizando linhas de pensamento” (Long, 1960: 115) e emoções de uma perspectiva extremamente intimista.

Halbreich (1980: 592) interpreta a peça como uma “lamentação fúnebre”. Este autor associa o material musical empregue no início deste prelúdio (acordes perfeitos paralelos) ao ponto do partida da obra *Martyre de saint Sébastien*, “que evoca o lamento modal, cromático e oriental, dos enlutados antigos.” A peça, apresentada em ré menor, que deverá, segundo indicação do compositor, desenrolar-se num ambiente muito calmo e docemente expressivo, cria, de acordo com Halbreich, “uma sensação de infinita solidão, acentuada por um fim que não é um: que paira sobre a vida, com aquele objecto inanimado que vos fixa.” Estas concepções espelham-se musicalmente através da forma como o compositor estende o tempo de execução, exigindo que os fragmentos melódicos sejam realizados num andamento cada vez lento, assim como indica que tipo de sonoridade e carácter alcançar no final da obra, cada vez mais *piano*, de forma expressiva e paulatinamente *mais doce* (consultar exemplo I. 3. 14).

1^{er} Mouv! Retenu - - //

pp *p* *pù p*

Plus lent Très lent

très doux et très expressif *encore plus doux*

pp *pù pp*

Exemplo I. 3. 14 - *Canope*, C. Debussy – cc. 26 – 33
Edição Durand (1913)

I. 3. 11. Les tierces alternées

Segundo Roy Howat (1999), este foi o último prelúdio a ser composto, substituindo uma peça que acabou por não ser utilizada baseada na história *Toomai of the Elephants* de Rudyard Kipling (relativa ao Livro da Selva).

Este é, pois, o único dos prelúdios que não se encontra associado a imagens externas, aludindo à exploração e contemplação de um elemento puramente musical. Surge como prenúncio dos Estudos, agrupados em doze, relativos a 1915, mostrando-se bastante rigoroso do ponto de vista técnico.

Como o próprio título indica trata-se de uma peça baseada na alternância de terceiras, maiores e menores, embora pontualmente se observem quartas diminutas que soam como terceiras maiores. Para que esse processo se

desenrole da forma mais natural possível, tornou-se necessário repartir os pares de notas por cada mão sucessivamente.

Partindo da indicação *modérément animé*, dispõem-se acordes introdutórios até à integração de um movimento contínuo em semicolcheias regulares, do qual emergem fragmentos de melodia marcados com tenuto. Esta melodia, tal como se verificou em outras obras do compositor, “é ditada mais pela harmonia do que ao contrário” (Dawes, 1969: 50). O momento marcado pela exposição dos elementos em semicolcheias, definido por Debussy como ‘um pouco mais animado’ (consultar exemplo I. 3. 15) é interrompido por um curto desenvolvimento nos quais se desenrolam os padrões utilizados inicialmente.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system includes the instruction "Cédez" followed by a series of dashes, and then "Un peu plus animé" with further performance directions: "légèrement détaché sans sécheresse; les notes marquées du signe - doucement timbrées." The notation consists of a grand staff with treble and bass clefs, showing chords and melodic lines. The second system continues the piece with similar notation, including a *pp* dynamic marking.

Exemplo I. 3. 15 - *Les tierces alternées*, C. Debussy – cc. 7 – 17
Edição Durand (1913)

No fundo, todo este movimento giratório que se cria em torno da exposição de um padrão intervalar acaba por “se consumir na sua própria rotação” (Halbreich, 1980: 593).

I. 3. 12. Feux d'artifice

Este último prelúdio termina a coletânea de forma brilhante e majestosa. O aspecto gráfico e a envolvimento musical criada remetem para o universo composicional de Franz Liszt (1811 – 1886). Podem encontrar-se ao longo da peça: padrões próximos repetitivos intercalados com rápidos saltos para registos mais afastados no teclado (como comprovado no início); cadenza (secção vocacionada para a componente técnica), exposta no exemplo I. 3. 16; fragmentos melódicos realizados sobre acompanhamentos extensos e fluentes (como acontece nos compassos 35 a 39); secções em acordes e oitavas a realizar com forte intensidade; combinação de glissandos em teclas brancas e pretas. Todo este material integra a produção musical de Liszt, embora se desenrole em contextos harmónicos e expressivos bastante distintos.

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Feux d'artifice' by Claude Debussy. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system is marked 'Doux et harmonieux (Molto Rubato)' and features a piano (*pp*) dynamic with a 'simile' instruction. The second system is marked 'Incisifet rapide' and 'Quasi cadenza', showing a transition to a forte (*ff*) dynamic. The third system is marked 'cresc. molto' and features a series of rapid, repetitive patterns. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

Exemplo I. 3. 16 - *Feux d'artifice*, C. Debussy – cc. 64 – 67
Edição Durand (1913)

Todos estes elementos virtuosísticos conferem à tradução da concepção imagética criada um realismo significativo. Tal é comprovado pela descrição estabelecida por Alfred Cortot de tais pirotecnias: “«Vapores dormentes (...), de onde saltam faíscas solitárias, o rebentamento de foguetes, (...) o brilho dos ramos multicolores, tudo o que cintila e brilha na noite, toda a magia das luzes está nesta música»” (Halbreich, 1980: 593).

Estes *Fogos de artifício* estariam a ser observados, contudo não se encontram sinais do público. Tal linha de pensamento surge no seguimento das observações tecidas por Halbreich (1980), que constata “um rumor confuso inicial, que remete para o ponto de partida de Brouillards, evocativo de uma multidão sem rosto que desaparece totalmente.”

Por sua vez, surge uma citação ao hino francês (*La Marseillaise*) nos últimos compassos da peça, facto que leva Halbreich (1980) a datar esta celebração de 14 de Julho (consultar exemplo I. 3. 17).

The image displays two systems of musical notation for the piano piece 'Feux d'artifice' by Claude Debussy. The first system is marked 'Encore plus lent' and 'de très loïn'. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The bass line includes the instruction '8^e basse' and 'aussi léger et pp que possible'. The second system continues the piece, with a treble clef and a bass clef. It includes dynamic markings 'pp' and 'm.g.' (mezzo-giochi). The bass line is again marked '8^e basse'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs.

Exemplo I. 3. 17 - *Feux d'artifice*, C. Debussy – cc. 90 – 98
Edição Durand (1913)

A conclusão musical da peça conduz o ouvinte à melancolia emergente no final das celebrações e festas, comprovando tratar-se de uma alegria efémera. Tal como constatou Dawes (1969: 50), “Debussy concluiu os prelúdios com um dos mais vívidos”, efectivando a “última das suas impressões para piano solo”.

Após a abordagem individualizada de cada um dos prelúdios constituintes do segundo caderno, parto para a exploração do factor tempo no que respeita à concepção do termo e aos contextos em que decorre, direccionando o enfoque de estudo para a obra alvo de pesquisa e respectivas interpretações escolhidas.

II. O tempo musical no 2º Caderno de Prelúdios

II. 1. A concepção de tempo musical

Partindo da indicação deixada por Justin London (2001: 270), trata-se “literalmente do tempo de uma composição musical, usualmente empregue para descrever a velocidade ou andamento” da execução.

Segundo o referido autor, o tempo pode, então, ser indicado de forma metronómica, na qual uma unidade particular de duração, constituinte do vocabulário musical, se associa ao número de batimentos por minuto (por exemplo: colcheia = 80 batimentos por minuto), ou através de descrições usualmente empregues relacionadas com velocidade ou carácter gestual, como *Allegro*, *Andante*, *Presto*.

A determinação e o cumprimento deste factor assume-se um acto complexo, pois envolve uma determinação apropriada de durações para a variedade de unidades rítmicas presentes numa partitura.

Neste âmbito, Epstein (1995: 99) indicou que “tempo é a consequência do somatório de todos os factores dentro de uma peça – o sentido total dos temas, ritmos, articulações, respiração, movimento, progressões harmónicas, sequência tonal, contraponto. A este respeito, tempo é um produto da música.” Para além disso, é interpretado por Epstein como “outro produto”, tendo em mente a capacidade de regular andamento, associado ao facto de “reduzir toda a complexidade que acarreta ao elemento de velocidade por si, que permite que todos os elementos musicais fluam com o legítimo sentido.”

Aquando da preparação interpretativa de determinada obra, surgem questões relativas ao tempo de execução ‘certo’ a adoptar. Trata-se, pois, de “um dos elementos mais subtis e difíceis com o qual o intérprete se depara” (London, 2001: 270).

De acordo com Epstein (1995: 99), “a procura do tempo ‘certo’ envolve uma mistura de intuição musical e informação recebida, comunicada na partitura não só pela estrutura musical como pela descrição verbal ou indicações metronómicas.” Trata-se, pois, de um produto conjunto. Contudo, os elementos

que envolverem uma apreciação subjectiva podem condicionar a concretização do objectivo. Ao vocabulário musical falta uma unidade padrão, tal como sugerido por Epstein (1995: 99) “*Allegro* em Mozart, por exemplo, pode sugerir um tempo mais rápido do que em Brahms, uma vez que “tempo é transmitido por palavras que estão muito mais próximas do carácter musical do que da velocidade de execução”.

Contudo, o autor não considera as “precisas e inequívocas indicações metronómicas” uma solução, pois a precisão maquinal pode não comportar e transmitir “as complexidades inerentes à concepção de tempo”.

Nesta linha de pensamento, Epstein (1995: 100) defende que “como noutros assuntos musicais, as respostas às questões acerca do tempo têm que se apoiar em quatro bases, nenhuma completamente satisfatória”: “autoridade pessoal” (apelando ao desempenho de um papel activo e consciente por parte do intérprete), “tradição, partitura e intuição”.

Incorporada na categoria global, encontram-se relações de tempos tais como o denominado rubato, a par de processos de aceleração e retardação. Trata-se de uma estruturação, pois estas “relações de tempo são amplamente proporcionais, baseadas numa estável, contínua e comum pulsação”. (Epstein, 1995: 12).

Tais alterações englobadas numa macroestrutura temporal decorrem na exploração de contextos expressivos. A tentativa de descrever quantitativamente uma ideia musical, procurando produzi-la de forma natural, recorrendo ao sentido intuitivo, torna-se um acto bastante complexo para qualquer intérprete.

No que ao rubato diz respeito, há que aludir à distinção mencionada por Richard Hudson (2001: 832) que comporta uma associação inicial referente à “alteração da melodia sobre um acompanhamento mantido a tempo”, bem como uma posterior que manifesta uma “envolvência de flexibilidade rítmica de toda a substância musical”. Ambos surgiram como parte integrante da prática performativa, sem, contudo, emergirem como indicação escrita. Este elemento tem sido alvo de estudo, pois o grau de subjectividade que acarreta, apesar da exploração e compreensão por parte do intérprete dos contextos musicais, consequentemente históricos e tradicionais, nos quais se integra, pode

comprometer a satisfação dos propósitos subjacentes à obra. Neste âmbito, recorro à opinião expressa por Furtwaengler (1961?, 110):

A ausência da sinceridade profunda revela-se sobretudo onde o carácter da música faz aparecer directamente a qualidade da sensibilidade do intérprete; por exemplo, quando se trata do que se chama **rubato**: esta passageira liberdade rítmica revela sempre a veracidade – ou a mentira – dos impulsos musicais experimentados – ou fabricados – por aquele que dirige, toca ou canta. Porque desde o momento em que esse **rubato** já não é ditado pelo sentido da obra mas vem do «exterior», desde que é artificial, desejado, calculado, é logo exagerado.

Assim sendo, parto para uma ligeira particularização tendo em conta o universo em estudo neste trabalho. Segundo Hudson (2001: 834), Debussy “indicava, de modo frequente, rubato em passagens curtas. As suas próprias gravações revelam uma intensidade do toque em vez de alterações perceptíveis de tempo em determinados locais, um efeito descrito por Marguerite Long como ‘delicado’ e ‘confinado por uma precisão rigorosa’.”

Efectivamente, a abordagem efectuada ao sentido e contexto inerentes a tal concepção poderia tornar-se mais extensa. Contudo, julgo que as constatações tecidas se assumem esclarecedoras, sendo expostas de forma a consciencializar e a definir o factor em análise, estruturando-se assim a base do restante processo de pesquisa.

II. 2. O tempo musical na obra

II. 2. 1. Recolha de indicações relativas ao tempo musical

Peça	Indicação de Tempo	Compassos
I - Brouillards	Modéré extrêmement égal et léger	Início
	Cédez. . //	16 e 17
	Mouvt	18
	Un peu retenu	32
	Mouvt	38
	Cédez...	42
	Mouvt, en retenant et en s'effaçant	43
		Total: 52

Peça	Indicação de Tempo	Compassos
II – Feuilles mortes	Lent et mélancolique	Início
	Un peu plus allant et plus gravement expressif	19
	Plus lent	31
	Cédez...//	40
	Mouvt Dans le sentiment du début	41
		Total: 52

Peça	Indicação de Tempo	Compassos
III – La Puerta del Vino	Mouvt de “Habanera” (avec de brusques oppositions d’extrême violence et de passionnée douceur)	Início
	Rubato	25
	au Mouvt	42
	En retenant... //	62 - 66
	au Mouvt	66
	Un peu retardé	83
	au Mouvt	85
		Total: 90

Peça	Indicação de Tempo	Compassos
IV – <i>Les fées sont d’exquises danseuses</i>	Rapide et léger	Início
	Rubato	24
	au Mouvt	28
	Cédez... //	31
	Sans rigueur	32
	a Tempo	36
	Retenu . . .	40 e 41
	1er Mouvt	42
	Cédez...//	50 e 51
	Rubato . . .//	52 – 55
	Mouvt	55
	Cédez. . .//	56
	Mouvt	57
	Cédez. . .//	66 (último tempo)
	Mouvt (caressant)	67
	En retenant	73
	Serrez . . .//	88
	au Mouvt (en retenant)	89
	Mouvt	101
		Total: 127

Peça	Indicação de Tempo	Compassos
V - Bruyères	Calme (semínima = 66)	Início
	Un peu animé	23
	Cédez. . //	37
	au Mouvt	38
	En retenant	46 (2 últimas semicolcheias)
		Total: 51

Peça	Indicação de Tempo	Compassos
VI – “General Lavine” - excentric	Dans le style et le Mouvement d'un Cake- Walk	Início
	Traîne	46
	Mouvt	47
	Traîne	57 (última colcheia)
	Mouvt	59
	Très retenu	67
	Mouvt	70
	Très retenu	94
	Animez	99
		Total: 109

Peça	Indicação de Tempo	Compassos
VII – La terrasse des audiences du clair de lune	Lent	Início
	Un peu animé	10
	au Mouvt	13
	En animant peu à peu	20
	Cédez.//	24 (2 últimas colcheias)
	Mouvt du début	25
	En animant	28
	Mouvt	32
	Plus lent	39
		Total: 45

Peça	Indicação de Tempo	Compassos
VIII - Ondine	Scherzando	Início
	Retenu. . . //	10
	au Mouvt	11
	Rubato	14
	au Mouvt	16
	à l'aise	20
	Retenu . . . //	24 (2º tempo), 25
	Mouvt	26
	Retenu . . . //	30, 31
	Mouvt	32
	Le double plus lent	42
	Rubato un peu au-dessous du mouvt	44
	Mouvt	54
	<i>aussi léger que possible</i>	65
	Total: 74	

Peça	Indicação de Tempo	Compassos
IX – <i>Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.</i>	Grave	Início
	Peu à peu animé	12
	Retenu	21
	Mouvt	26
	Animez peu à peu	31
	Mouvt	41
	(Même mouvt)	44
	Mouvt retenu	48
		Total: 54

Peça	Indicação de Tempo	Compassos
X - Canope	Très calme et doucement triste	Início
	Cédez . . //	4 (a partir do 2º tempo)
	Mouvt	5
	Animez un peu	17
	1er Mouvt	26
	Retenu. . //	29 (a partir do 2º tempo)
	Plus lent	30
	Très lent	32
		Total: 33

Peça	Indicação de Tempo	Compassos
XI – Les tierces alternées	Modérément animé	Início
	Cédez . . . //	7 (a partir do 2º tempo) – 11
	Un peu plus animé	11
	Retenu	108
	au Mouvt	117
		Total: 165

Peça	Indicação de Tempo	Compassos
XII – Feux d'artifice	Modérément animé	Início
	Scherzando	47
	Retenu . . //	55, 56
	Mouvt (plus à l'aise)	57
	Rubato	61
	Molto Rubato	65
	<i>Incisif et rapide</i>	67
	Tempo (Rubato)	68
	<i>Incisif</i>	70
	Mouvt	71
	Mouvt élargi	79
	Plus lent	88
	Très retenu	89 (últimas notas)
	Encore plus lent	90
	Total: 98	

II. 2. 2. Considerações editoriais

No seio desta pesquisa, optei por seleccionar três edições distintas da obra, com o intuito de perceber de que forma diferentes editores procederiam à exposição do mesmo material composicional.

Trata-se, pois, da edição original, datada de 1913, a cargo de Jacques Durand (1865 – 1928), a quem Debussy confiou os direitos exclusivos de edição das suas obras, em 1905; uma da Peters, revista por Hans Swarsenski, datada de 1975; e, por fim, uma outra edição lançada pela etiqueta francesa Durand, revista por Roy Howat e Claude Helffer (1922 – 2004), relativa ao ano de 2007.

A respeito da original, relativa ao ano em que a obra foi concluída, deixo algumas indicações não respeitantes ao conteúdo musical, que terá sido disposto em função das ideias exploradas e aplicadas pelo compositor. A edição apresenta o número do respectivo Prelúdio, em numeração romana, ao cimo da partitura, enquanto que o título surge ao fundo da última página de cada um deles, entre parêntesis, precedido de reticências.

Por sua vez, no caso da edição da Peters, associada a 1975, é dada a indicação por parte do editor Hans Swarsenski que a base estabelecida segue o modelo da edição original. São tecidos apenas alguns apontamentos, concretizados através de exemplos musicais específicos, que indicam a eliminação de “imprecisões menores e inconsistências. As diferenças notadas estão principalmente relacionadas com a notação rítmica, menos importante aqui devido ao marcado rubato elemento essencial à interpretação das peças em causa.” (1975: 71).

Seguindo para a mais recente de entre as edições escolhidas, deixo considerações enunciadas por Roy Howat (2007: III):

A presente edição incorpora correcções mais pequenas, principalmente a nível de fraseado e dinâmicas. Pausas, acidentes, dinâmicas e notas adicionadas, elementos introduzidos nesta edição, estão impressos num modelo mais pequeno, excepto na peça *Feux d'artifice* onde os diferentes tamanhos de notas e dinâmicas advêm da primeira edição como um aspecto integral da notação. Todas as indicações dentro de

parêntesis rectos são editoriais. Qualquer indicação em parêntesis curvos aparece assim na fonte, não se devendo interpretar como complementos editoriais.

Além do já mencionado, Howat abordou especificidades acerca de outros prelúdios, uma vez que a edição em análise contém os dois cadernos. No que respeita ao 2º Caderno debruçou-se, apenas, sobre *Les tierces alternées*: “Debussy pode ter pretendido repetir o compasso 31 de forma a conjugar o emparelhamento circundante de compassos. No seu manuscrito, esse compasso começa uma nova página, local notório para erros de omissão ou repetição” (2007: III). Finalizou os seus apontamentos editoriais deixando algumas indicações a respeito dos títulos explanados por Debussy.

III. Interpretação pianística

III. 1. Intérpretes e gravações: critérios de selecção

A concepção interpretativa de uma obra exige de quem a produz não só uma tentativa de integração nos propósitos de quem a criou como uma entrega pessoal, subjectiva e consciente, visando uma predisposição natural para a aplicação de ideias próprias.

Neste âmbito, Enrico Fubini (2008: 50) afirma: “O intérprete disputa, por vezes, o mérito da criatividade com o próprio compositor e, seja como for, é uma figura dotada de autonomia e de grande relevo artístico.” Aludindo às funções respeitantes a um dos membros deste processo, “ao intérprete cabe *ler* a partitura”. Contudo, essa interpretação pode remeter para campos ambíguos, ponderados de pontos de vista subjectivos, que condicionam a determinação de limites entre o cumprimento exacto do que está composto e a recriação pessoal das indicações dadas.

O contacto do intérprete com a obra de arte que recria é significativamente marcado, manifestando-se na sua execução essa relação instintiva. Esse apelidado por Fubini (2008: 51) “ímpeto da criação” e todos os elementos que este acarreta “tornam-se do intérprete que os vive *fisicamente* na primeira pessoa e os torna reais, audíveis, palpáveis através do exercício concreto da sua arte, uma operação simultaneamente física e mental.”

Todo este processo, “esta vida secreta da obra musical, esta sua pulsação no tempo não pode ser expressa e escrita na partitura que, aliás, tem apenas a função de esboço, de esquema, de memorando para sugerir ao intérprete o melhor caminho para entrar no coração da obra musical, dificilmente traduzível em signos gráficos, mesmo nos da mais perfeita notação” (Fubini, 2008: 51).

Ao intérprete não basta, portanto, adquirir capacidades e competências a fim de reconhecer sinais e conseguir reproduzi-los. Trata-se de um processo bastante mais complexo, pois deve ser capaz de “decifrar o sentido e adivinhar o enigma, a fim de penetrar até à obra propriamente dita, que depois se torna necessário fazer viver” (Furtwaengler, 1961?: 104).

A obra de arte, neste caso musical, não subsistiria se apenas se mantivesse como objecto inanimado. Ela renasce a partir do momento em que é reinterpretada. Tendo em mente este fundamento, a exposição dos elementos base, apesar de procurar satisfazer os propósitos de outrem, é unipessoal, baseada em experiências tidas, em vivências passadas, em contextos presenciados.

Focalizando estas linhas de pensamento no trabalho que desenvolvo, conjuguei uma série de factores que julgo importantes para a definição do universo de estudo.

Tratando-se de um obra relativa ao início do séc. XX, considero fundamental compreender de que forma é racional e emocionalmente sentida por pianistas dispersos em termos históricos, oriundos de diferentes locais e com percursos musicais distintos. Além disso, a relação intérprete – compositor, criada quer através da admiração e consequente identificação estilística e musical com a estética do compositor, quer através de contactos indirectamente estabelecidos ou investigações promovidas, assume-se determinante para que os resultados demonstrados se validem por si só.

Optei, então, pelos intérpretes: Walter Giesecking (1895 – 1956), Jacques Février (1900 – 1979), Arturo Benedetti Michelangeli (1920 – 1995) e Roy Howat (1951 -).

Por sua vez, as gravações escolhidas incluem duas de W. Giesecking realizadas em 14 de Abril de 1939 (Nova Iorque) e 9-10 de Dezembro de 1954 (Londres), uma de J. Février relativa a 1961 (Paris), uma de A. B. Michelangeli efectuada em 1988 (Hamburgo) e uma de R. Howat realizada em Setembro de 1996 (Sydney).

De forma a fundamentar a escolha efectuada, parto para algumas considerações relativas aos intérpretes mencionados.

Walter Giesecking, alemão nascido em França, é amplamente reconhecido no que respeita à representação prática dos ideais musicais e expressivos desenvolvidos por Debussy. Segundo Erik Ryding (1995) “a sua delicada forma de tocar, o seu flexível fraseado e a intuitiva compreensão das obras” tornam as suas interpretações únicas.

Iniciou os seus estudos de piano com quatro anos, tendo em 1911 ingressado no Conservatório de Hannover, onde estudou sob orientação de Karl Leimer, através de quem estabeleceu o primeiro contacto com obras de Debussy. Giesecking considerou as obras do compositor francês “extraordinariamente bonitas” e a sua “linguagem musical absolutamente natural e evidente”. De tal forma, que questiona a possibilidade de se interpretar erradamente uma música que soa repleta de beleza e que se apresenta com “absoluta perfeição”. (Erik Ryding, 1995). Para Giesecking, “Debussy retratava as belezas da natureza na forma musical perfeita, acrescentando o esplêndido timbre, as riquezas da cor, e a individualidade da sua linguagem tonal”. (Erik Ryding, 1995).

Este relacionamento empático constatado valoriza obra, compositor e intérprete ao ponto de os unificar, como indica Bryce Morrison (2000: 3) a respeito da execução dos Prelúdios: “é difícil não sentir que compositor e pianista, criador e re-criador são uma e a mesma pessoa”. Prosseguindo a opinião deste autor, “nenhum outro pianista se equipara a Giesecking na frieza exterior, mas concentração intrínseca do seu Debussy, no seu singularmente luminoso sentido de cor e textura”. Concretamente, para a consumação prática de tais ideais, Giesecking apresenta uma técnica de emprego de pedal que funciona numa “irrepreensível aliança com braços e dedos, emoção e razão” que lhe permitem “alternar luz e sombra” a um nível incomparável.

Da listagem de obras gravadas por Giesecking consta a produção completa para piano solo de Claude Debussy. Grande parte deste repertório, gravado entre os anos 20 e 30 do séc. XX, seria regravado nos anos 50 do referido século, altura em que os meios tecnológicos utilizados para o processo eram amplamente melhores.

Por outro lado, resolvi incluir um intérprete francês, que tivesse tido contacto, directa ou indirectamente, com o compositor. A escolha recaiu sobre Jacques Février, que havia estudado com Edouard Risler (1873 – 1929) e Marguerite Long (1874 – 1966), no Conservatório de Paris. Este pianista acabou por se envolver bastante no meio musical francês quer do ponto de vista performativo, quer enquanto pedagogo. Em 1932, estreou o *Concerto para dois pianos e orquestra* de Francis Poulenc com o próprio compositor e gravou várias

obras de compositores franceses, incluindo a produção completa para piano solo de Claude Debussy e Maurice Ravel. Entretanto, tornou-se professor de música de câmara no Conservatório de Paris.

De seguida, A. B. Michelangeli, nascido em Brescia (Itália), iniciou os estudos musicais aos quatro anos no *Istituto Musicale Venturi*, tendo ingressado, anos mais tarde, no Conservatório de Milão, onde concluiu os estudos em 1933. Além da actividade concertista, dedicou-se ao ensino, tendo sido professor de pianistas internacionalmente reconhecidos (como Martha Argerich e Maurizio Pollini).

Associado ao universo composicional de Debussy contam-se interpretações de obras para piano que foram internacionalmente distinguidas com importantes Prémios. Neste contexto, introduzo a opinião expressa pelo crítico inglês Stephen Plaistow (Schuppe, 1988: 11):

Debussy por Michelangeli é fortemente atmosférico e cristalino. Michelangeli afirma em primeiro lugar que a sua música visa a definição musical mais consistente. Ele não trata nada como mera 'textura', como mero padrão de notas a ser visto como 'efeito'. Ele parece ter descoberto o sentido lógico, musical e o peso de cada nota: e o resultado é o mais forte, mais colorido, mais musical e mais poético Debussy que se ouviu da parte de um pianista.

Por fim, Roy Howat, diplomado pelo King's College, em Cambridge, que se distingue enquanto pianista, académico e editor. Estudou em França com Vlado Perlemuter, tendo convivido de perto com a realidade cultural, tradicional e musical francesa. Durante a sua estadia, enquanto aluno, em Paris, teve oportunidade de tocar grande parte do repertório para piano solo de Debussy para a enteada do compositor Dolly de Tinan, usufruindo de memórias concretas acerca da forma como o próprio compositor executava (Howat, 1999).

Howat tem desenvolvido bastantes investigações a respeito do compositor francês, tendo inclusive descoberto mais um Estudo, relativo a 1915. É autor de livros que exploram o universo musical de Debussy e de outros compositores franceses (consultar Bibliografia), é responsável pelas edições facsimile do 1º Caderno de Prelúdios e dos Estudos de Debussy, bem como das edições Urtext

de obras para piano e música de câmara de E. Chabrier e G. Fauré. Foi co-editor de obras para piano solo de Debussy para a editora Durand e gravou a obra completa para piano solo do referido compositor francês, obras para piano de E. Chabrier e a obra completa para violino e piano de G. Fauré, com o violinista A. Beikircher.

Do ponto de vista interpretativo, Howat é recordado pelo pianista e autor Charles Timbrell, através da referência na publicação *International Piano Quarterly* (1997): “imaginação e elegância caracterizam a execução, e em qualquer lado estamos aptos a ouvir o que Debussy quisera que ouvíssemos.” (Howat, 1999)

III. 2. Registo e Reprodução de som

O fonógrafo, inventado por Thomas Alva Edison (1847 – 1931) em 1877, evidencia-se como primeiro sistema de gravação e reprodução sonora. Tratava-se, pois, de um dispositivo totalmente mecânico, consistindo num cilindro horizontal que tinha como eixo um parafuso sem-fim movimentado de forma manual através de uma manivela. Próximo do referido cilindro estava um pequeno pavilhão (concha acústica) que continha na sua extremidade uma membrana (diafragma elástico). As ondas canalizavam-se para o pavilhão e condicionavam a deformação da membrana, cuja parte exterior ostentava um estilete. Por sua vez, o estilete apoiava-se sobre uma folha de estanho que recobria o cilindro. Emitindo som para o pavilhão e rodando o cilindro de forma simultânea, a agulha gravava sulcos na superfície daquele, exibindo-se assim determinada configuração que representava a forma de onda consequente do movimento das partículas do ar.

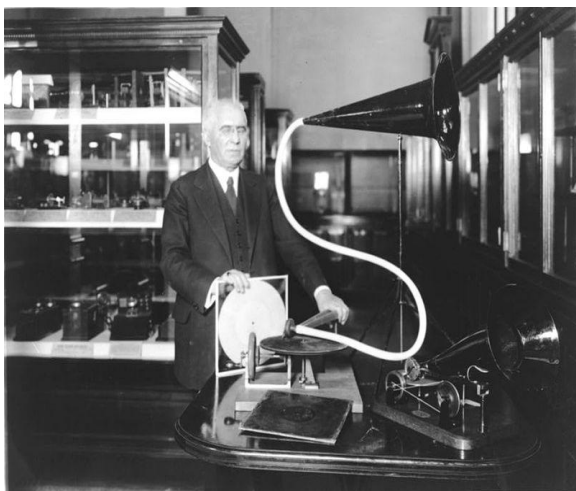


Exemplo III. 2. 1 – *Thomas Edison e o seu fonógrafo*, fotografado por M. Brady em Washington, Abril de 1878. Imagem retirada de http://en.wikipedia.org/wiki/File:Edison_and_phonograph_edit1.jpg

Ao fonógrafo associam-se os princípios básicos de gravação e reprodução mecânica do som: a vibração do ar converte-se numa vibração mecânica que remete para a gravação de um sulco em superfície adequada, permitindo a posteriori a reprodução de um som gravado através da identificação do referido sulco. Este instrumento era limitado, pois o elemento a gravar necessitaria estar muito próximo do diafragma associado à captação das vibrações e os rolos apenas tinham a duração de 2 ou 4 minutos.

Para a realização de gravações eram precisos grandes pavilhões, tendo em vista a captação da máxima energia sonora. “Apesar de se tratar de um sistema muito rudimentar, era possível ‘misturar’ o som de dois ou três pavilhões

que se orientavam para os músicos, em função da sua intensidade sonora ou papel de solista” (Henrique, 2002: 888 - 889).



Exemplo III. 2. 2 – O gramofone de Berliner. Imagem retirada de http://en.wikipedia.org/wiki/File:Emile_Berliner_with_disc_record_gramophone_-_between_1910_and_1929.jpg

O alemão Emile Berliner (1851 – 1929), em 1888, associa-se à invenção de um sistema de reprodução alternativo ao de Edison: o gramofone. Este era constituído por um disco plano rotativo accionado de modo manual. O som era, então, emitido por uma grande campânula. Segundo Strong & Plitnik (1992), “enquanto que no sistema de Edison as modulações de sulco eram feitas na vertical (em profundidade) no disco de Berliner a profundidade do sulco era sempre a mesma e as

ondulações eram feitas lateralmente” (Henrique, 2002: 889). Berliner concebeu o seu primeiro disco que tinha “12. 7 cm de diâmetro, rodava a 70 rotações por minuto (rpm) e o sulco em espiral desenvolvia-se do centro para a periferia” (Borwick, 1980 – Henrique, 2002: 889). Posteriormente, impôs-se como padrão de velocidade 78 rpm. Este sistema possibilitava a produção de várias cópias a partir de uma matriz, elemento que se tornou crucial para a difusão do registo.

De acordo com Alexandrovich (1987), “até 1925 todas as gravações eram feitas e reproduzidas por fonocaptadores mecânicos através de pavilhões cónicos” (Henrique, 2002: 890). A invenção das válvulas proporcionou a possibilidade de conversão de oscilações do ar em impulsos eléctricos. Um microfone captava os sinais que depois de amplificados originavam sulcos num disco.

No início do século XX comprovava-se uma grande rivalidade entre o fonógrafo e o gramofone. Como indicam Strong & Plitnik (1992), “os discos permitiam a produção em massa e um som mais intenso, enquanto que os cilindros tinham melhor qualidade sonora com menor ruído de fundo” (Henrique,

2002: 890). Embora se continuasse a gravar cilindros até 1928, o disco começava a impor-se.

No período pós Segunda Guerra Mundial constata-se uma relevante modificação no sistema de gravação em disco associada ao desenvolvimento de um material plástico em poliéster denominado cloreto de polivinilo (PVC), conhecido como vinil. Este novo material caracterizava-se por ser mais leve e flexível do que a goma-laca, material relativo aos discos de 78 rpm. Por outro lado, segundo Mumma (1994), “devido à sua estrutura de grão muito fino permitia uma gravação de informação muito mais detalhada, com maior gama de dinâmicas e frequências, e com menor ruído na leitura” (Henrique, 2002: 890). Consequentemente, surge a microgravura, processo empregue nos discos de 45 rpm e nos de longa duração, reconhecidos como LP, cuja velocidade de rotação era de 33 1/3 rpm. Neste caso conseguiam gravar-se até 1000 sulcos de cada lado do disco, permitindo a duração de cerca de 25 minutos de música.

De acordo com Eargle (1995), “os primeiros LP datam de 1948 e eram monofónicos, enquanto que os LP estereofónicos surgem em 1958” (Henrique, 2002: 891). “O sulco tem a forma de V, e se é monofónico as duas faces apresentam uma configuração idêntica; se é estereofónico cada face contém diferente informação correspondente a cada um dos canais gravados” (Henrique, 2002: 891).

O processo de gravação e reprodução em disco identifica-se como electromecânico. Por conseguinte, a captação obtém-se através de microfones que antecede a montagem final em fita magnética - master. A gravação do disco original está a cargo de um estilete, realizando-se o processo numa máquina de gravar. A partir de então, com a matriz definida, parte-se para o processo de duplicação.

Tendo em vista o aperfeiçoamento e optimização do processo de concepção e fabrico dos discos de vinil surgiram outros métodos como o *direct metal mastering* e o *direct-to-disk mastering* (Alexandrovich, 1987). No primeiro caso, gravava-se o original directamente num disco recoberto de cobre, tornando-se o original “a mãe que dá origem à matriz” (Henrique, 2002: 891). No outro caso, o master era directamente gravado num disco, facto que promovia o

desaparecimento de muitos dos problemas relativos ao master em fita magnética. Porém, através deste método produziam-se somente dois masters, limitando significativamente o número de cópias. “Além disso, a execução dos músicos era gravada em tempo real não admitindo qualquer falha nem interrupções durante o tempo de duração de cada face do disco. Quando bem realizado, produzia as gravações sonoras mais naturais e a maior gama de frequências possível” (Alexandrovich, 1987 – Henrique, 2002: 892).

Na década de 80, graças ao aparecimento do disco compacto (CD), novo formato digital, verifica-se o declínio do vinil. Podem comprovar-se diferenças relativas a analógico e digital. De acordo com Henrique (2002: 718):

Numa gravação analógica a forma de onda do sinal é análoga à forma de onda do som original captado. A variação contínua da onda sonora (em amplitude e frequência) provoca uma variação contínua do sinal eléctrico. Numa gravação digital o sinal acústico captado pelo microfone é digitalizado, isto é, convertido num sinal digital através de um dispositivo designado de conversor analógico/digital. Na reprodução, o som digital é transformado em analógico, para que possa ser difundido por um altifalante, através de um conversor digital/analógico.

O processo de gravação analógico pode incluir ruídos que serão expostos juntamente com o sinal emitido. No caso digital, a maior parte dos ruídos e distorção é eliminada. Como citado por Alten (1996), constata-se, pois, “uma aumento substancial da gama dinâmica, o sinal não se deterioriza por leituras sucessivas e deixa de haver degeneração da qualidade sonora no processo de duplicação” (Henrique, 2002: 718).

Por outro lado, há que abordar a gravação magnética, cuja origem está próxima dos primórdios da gravação mecânica em cilindro e disco. O físico dinamarquês Valdemar Poulsen (1869 – 1942), efectuou, em 1898, “um registo magnético num dispositivo designado



Exemplo III. 2. 3 - *Telegraphone* de Poulsen. Imagem retirada de <http://www.keyflux.com/tech-history/telegraphone.htm>

telegraphone que utilizava um cilindro rotativo debaixo de um electromagneto ligado a um microfone de carbono. A gravação era feita numa corda de aço do tipo corda de piano” (Borwick, 1980 – Henrique, 2002: 893). Contudo, a expansão do processo magnético verifica-se somente nos anos 30 devido ao aparecimento da fita magnética.

A gravação magnética tem como princípio a conversão de sinais eléctricos em magnéticos, que, por sua vez, são registados em fita magnética. A orientação magnética das partículas existentes é aleatória. No entanto, “a aplicação de um campo magnético externo durante a gravação polariza as partículas magnéticas provocando o seu alinhamento em determinadas configurações”. (Henrique, 2002: 893). Tal processo pode alterar-se, pois as configurações estabelecidas criam sinais magnéticos que se convertem em sinais eléctricos.

Podem identificar-se, então, três importantes elementos constituintes de um gravador de fita: cabeças, parte electrónica e mecanismo de transporte. Especificando, os gravadores de bobina possuem 3 cabeças, identificadas como: de gravação, de leitura e de apagamento. No que respeita à parte electrónica, há que expor o facto de realizar uma operação de equalização aquando da gravação (ligeiro aumento de frequências graves e agudas, apurando a relação sinal/ruído), e outra de cariz idêntico aquando da leitura (compensação dos sinais). Quanto ao mecanismo de transporte, pretende-se que faça movimentar a fita a uma velocidade e tensão constantes, de forma a passar nas cabeças de gravação e de leitura.

Em 1964, a firma Philips lançou o sistema de cassetes. Enquanto que, em 1971, é introduzido o gravador estereofónico de bobina, analógico, portátil e com três velocidades, denominado *Nagra IV – S*.

Encontram-se vantagens do gravador de fita em relação à gravação e reprodução electromecânica. Hugonnet & Walder (1995) afirmam



Exemplo III. 2. 4 – Gravador *Nagra IV – S*. Imagem retirada de [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Nagra_IV-S_\(AES_124\).jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Nagra_IV-S_(AES_124).jpg)

tratar-se de um “suporte versátil que permite gravar, cortar, colar, apagar e regravar, assim como gravar várias pistas em simultâneo. Estas características tornaram possíveis novas técnicas sonoras: dobragem, montagem e *play-back*” (Henrique, 2002: 894). Por volta de 1948, devido ao desenvolvimento de ideias relativas à música concreta, a fita magnética era adoptada em grande parte dos estúdios de gravação e estações de rádio (Borwick, 1980 – Henrique, 2002: 894).

Consequentemente, gostaria de referir quais as técnicas de gravação e suportes utilizados em cada uma das gravações escolhidas. Contudo, não foi possível aceder a tal informação, restando-me somente deduzir ou perspectivar tais dados em função das datas de realização.

III. 3. Comparação de intérpretes por prelúdio

III. 3. 1. – Metodologia

Antes de prosseguir para a observação de dados respeitantes às alterações do tempo musical, gostaria de tecer algumas considerações.

Optei por enquadrar as indicações em estudo no contexto musical em que decorrem, ou seja, as que são dadas a meio da obra surgem no encadeamento de determinada ideia musical ou expressiva que faz sentido que se mantenha para que a análise se torne mais correcta. É por isso que alguns gráficos apresentam mais do que uma indicação ou, noutros casos, se encontram a meio dos compassos seleccionados para observação. É importante respeitar secções, passagens, frases, pois é necessário desconstruir com coerência.

Escolhidos os momentos alvo de estudo, parti para análise de dados através do programa *Sonic Visualiser*, desenvolvido por Chris Cannam do Centro para a Música Digital - Queen Mary, University of London. No âmbito da análise de gravações e requisitos que tal processo envolve, este é o programa recomendado pelo AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music. Através do referido programa foi possível medir a velocidade de execução de cada intérprete, recolhendo valores numéricos a partir da exposição de ideias musicais. Consequentemente, transferi tais dados para o Microsoft Office Excel 2007, que possibilitou a elaboração dos gráficos seguintes. Finalizando este processo, recorri a um programa de criação e edição gráfica, Paint, para identificar o momento em que é exposta a indicação relativa ao tempo musical.

Por outro lado, gostaria de aludir ao significado de algumas das expressões referentes ao factor em estudo empregues por Debussy. Nalguns casos, a tradução pode ser feita de forma literal, como acontece com *Modéré*, Moderado, *Calme*, Calmo, *Très calme et doucement triste*, Muito calmo e docemente triste, entre outras. Contudo, é curioso observar que para a reintegração do andamento base são expostas expressões como *Mouvt*, *au Mouvt*, *a Tempo*. Neste contexto, e com o intuito de esclarecer determinadas questões, troquei ideias com o

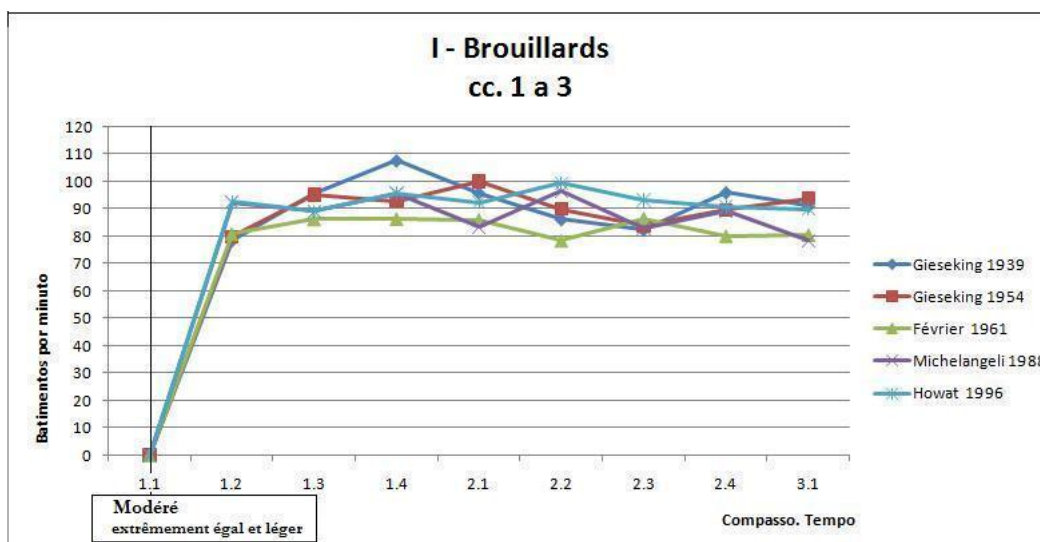
intérprete Roy Howat (2011). Ele considera as três expressões atrás referidas (*Mouvt, au Mouvt, a Tempo*) equivalentes, aludindo ao facto de se poder interpretar a expressão *Mouvt* “mais localmente”, de forma mais directa do que *au Mouvt*, tratando-se, contudo, de uma questão de contexto. A respeito do termo *Retenu*, Howat considerou tratar-se de uma redução ligeira do tempo. De outro modo, interpreta a expressão *En retenant* como um efeito gradual, a executar de forma progressiva. Segundo ele, Debussy “não gosta de utilizar a palavra *rallentando* (provavelmente porque os pianistas e os cantores exageram o efeito), tendo procurado transmitir o sentido através daquela expressão”. Além das referidas indicações, procurei esclarecer termos concretos associados a contextos musicais expressos em determinados prelúdios que abordarei no devido momento.

III. 3. 2. – Análise de dados

III. 3. 2. 1. Brouillards



Exemplo III. 3. 1 – *Brouillards*,
C. Debussy – cc. 1 – 3
Edição Durand (1913)



Este gráfico inclui a descrição temporal dos compassos 1 a 3, seleccionados com o intuito de demonstrar de que forma a indicação de tempo inicial é exposta por cada um dos intérpretes.

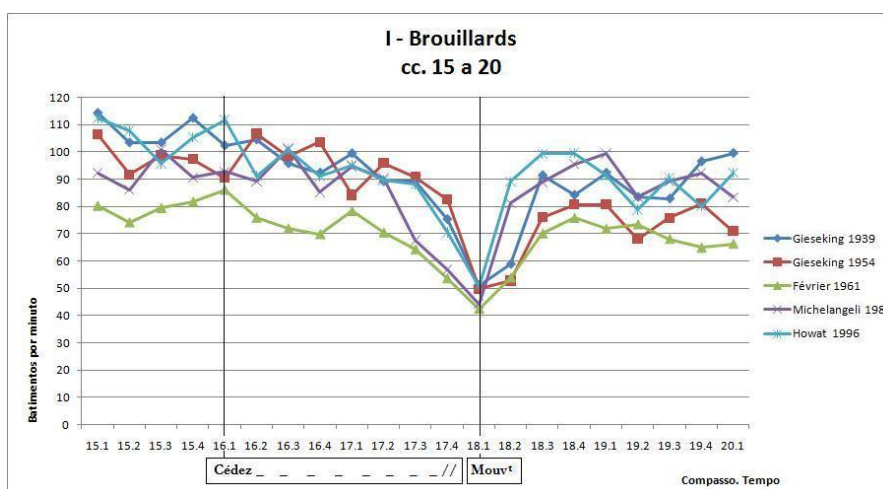
Partindo da indicação *Modéré, extrêmement égal et léger*, ou seja, *Moderado, extremamente igual e ligeiro*, podem tecer-se considerações acerca do modo de execução. Há que perceber que se estabelecem pulsações distintas, contudo, pouco discrepantes entre si.

A gravação realizada em 1939 por Giesecking apresenta uma maior oscilação, sendo a que denota o pico de maior velocidade alcançada, aquando do último tempo do compasso um, próximo dos 108 batimentos por minuto.

Por sua vez, a gravação realizada por Février apresenta-se, no que ao cumprimento da pulsação diz respeito, menos flutuante, mais equilibrada, evidenciando-se como interpretação mais lenta.

Howat executa os referidos compassos de forma igualmente equilibrada, embora ligeiramente mais rápido. Apesar de se apresentar relativamente próximo do contorno estabelecido por Février, é interessante observar a exposição de ideias contrastantes no segundo tempo do segundo compasso, pois o ponto mais lento para Février é o mais rápido na linha interpretativa de Howat.

Exemplo III. 3. 2 – *Brouillards*,
C. Debussy – cc. 15 – 20
Edição Durand (1913)



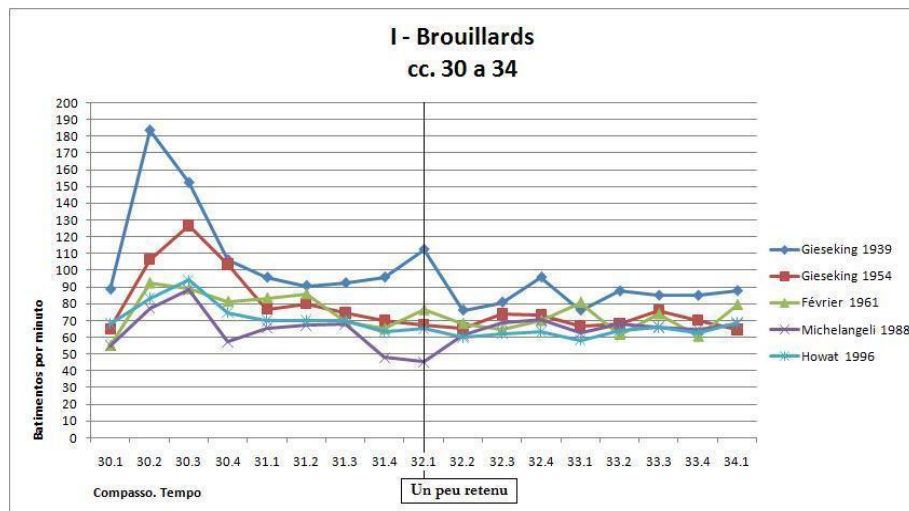
Entre os compassos 15 e 20, contam-se as indicações *Cédez* e *Mouvt*, sendo que a primeira referida se estende por dois compassos, exigindo uma diminuição gradual do tempo de execução até à reposição do andamento previamente estabelecido.

A gravação mais lenta, à excepção do valor denotado no segundo tempo do compasso 19, pertence a *Février*. É notória a intenção generalizada de redução progressiva da pulsação durante os compassos associados ao *cedendo*, embora em nenhum dos casos se manifestem traços exclusivamente descendentes. Neste período (entre compassos 16 e 18), é perceptível uma progressão praticamente equidistante entre as gravações de *Février* e a de *Giesecking* relativa a 1939. Por seu turno, a interpretação de *Michelangeli* é a que denota uma redução mais abrupta, entre o segundo tempo do compasso 17 e o primeiro do compasso 18. A gravação mais recente de *Giesecking* inicia a primeira alteração de tempo com um andamento mais lento que a de 1939, embora a partir de então até à indicação seguinte se desenrole de modo geral ligeiramente mais rápido.

A partir do compasso 18, a pulsação acelera, manifestando-se de imediato uma evolução acentuada nas gravações de *Michelangeli* e *Howat*, às quais se aproxima a de *Giesecking* efectuada em 1939. Por sua vez, aludindo aos últimos compassos analisados pós indicação *Mouvt*, pode constatar-se a semelhança de flutuação temporal entre as gravações de *Michelangeli* e *Giesecking* (1954).

Un peu retenu

Exemplo III. 3.3 – *Brouillards*,
C. Debussy, cc. 30 – 34
Edição Durand (1913)



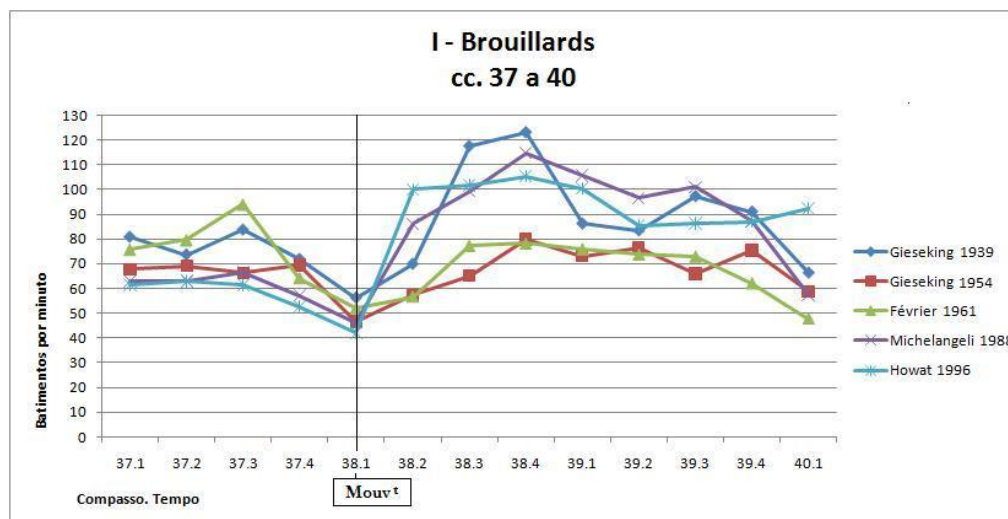
No compasso 32 encontra-se a indicação *Un peu retenu*, que pode ser encarado como um pouco mais comedido, no sentido figurado. Efectivamente, não se comprovam retrocessos de um ponto de vista temporal em relação ao manifestado a partir do compasso 31. A gravação de 1939 realizada por Giesecking é a mais rápida, enquanto que a de Michelangeli, mais lenta até ao compasso 32, acabaria por se aproximar das de Howat e Giesecking (1954). Na maioria das gravações, após a indicação, denota-se uma continuidade de pulsações respectivamente escolhidas, embora se comprovem flutuações

contrárias entre as gravações de Giesecking (1939) e Michelangeli entre o terceiro tempo do compasso 31 e o segundo tempo do compasso 32.

Consequentemente, é possível deduzir que a interpretação feita da referida indicação se direccionou para a vertente figurativa, muito mais associada a uma perspectiva expressiva do que temporal.



Exemplo III. 3.4 – *Brouillards*,
C. Debussy - cc. 37 – 40
Edição Durand (1913)

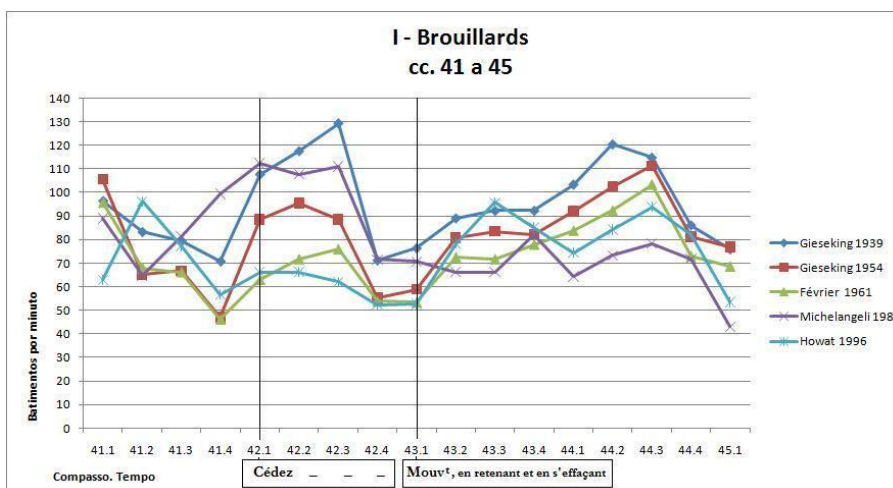


No compasso 38, é dada a indicação *Mouv't*, que nos casos de Giesecking (1939), Michelangeli e Howat interfere de forma significativa com as pulsações respectivamente seguidas até então. Comprova-se uma diminuição do andamento na maioria das gravações entre o terceiro tempo do compasso 37 e o momento da indicação (primeiro tempo do compasso 38), excepção feita à gravação de

Giesecking (1954), onde se manifesta uma ligeira aceleração para o quarto tempo do compasso 37.

A partir da indicação, denota-se uma proximidade, embora nem sempre convergente, entre as gravações de Giesecking (1954) e Février. As flutuações manifestadas nas gravações de Giesecking (1939) e Michelangeli tendem para o mesmo sentido, embora passem por valores díspares, chegando a cruzar-se entre si. A gravação de Giesecking (1939) associa-se ao valor mais rápido manifestado no seio da referida passagem, aquando do quarto tempo do compasso 38, relativo a cerca de 123 batimentos por minuto.

Exemplo III. 3. 5 – *Brouillards*,
C. Debussy, cc. 41 – 45
Edição Durand (1913)



Entre os compassos 41 e 45, encontram-se duas indicações relativas a tempo: *Cedendo*, que estende pelo compasso 42, e *Mouvt, en retenant et en s'effaçant, a Tempo, atrasando e desaparecendo*.

Em relação à primeira indicação, precedida de uma aceleração da pulsação em todas as gravações, denota-se que só a gravação de Howat mostra uma tendência progressivamente descendente, pois, ao contrário do expectável, a gravação de Giesecking (1939) prossegue o sentido evolutivo, atingindo cerca de 130 batimentos por minuto até meio do referido período de transição temporal, embora regrida abruptamente no quarto tempo do compasso 42, tendo em vista a preparação da indicação seguinte.

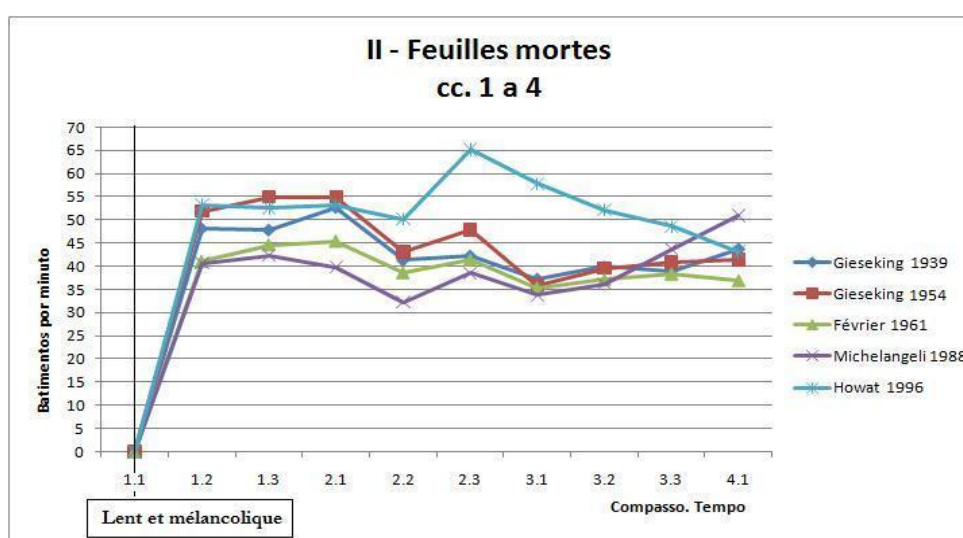
A partir da indicação *Mouvt, en retenant et en s'effaçant*, é notória a proximidade de sentidos delineados pelos traços referentes às gravações de Février e Giesecking (1954 e 1939), organizadas da mais lenta para a mais rápida.

Por sua vez, a partir do quarto tempo do compasso 43, é perceptível a semelhança entre as gravações de Michelangeli e Howat, que convergem para a mesma direcção, sendo a primeira mais lenta, atingindo aproximadamente 43 batimentos por minuto no primeiro tempo do compasso 45.

III. 3. 2. 2. Feuilles mortes



Exemplo III. 3. 6 – *Feuilles mortes*,
C. Debussy cc. 1 – 4
Edição Durand (1913)



O segundo prelúdio decorre a partir da indicação *Lent et mélancolique*, ou seja, *Lento e melancólico*, expressão que contempla contextos relativos quer à velocidade de execução quer ao carácter requerido, acartando para a escolha de um vector musical a subjectividade inerente à concepção traçada pelo compositor.

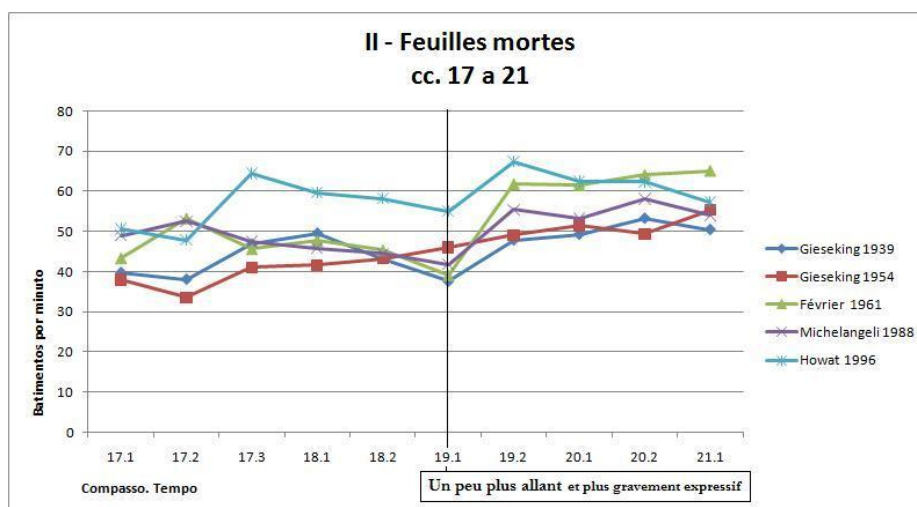
Neste caso, a gravação de Howat é aquela que comporta valores mais rápidos, manifestados entre o segundo tempo do compasso 2 e o terceiro do compasso 3, encontrando-se no terceiro tempo do compasso 2 o pico de maior velocidade alcançada referente a aproximadamente 65 batimentos por minuto. Numa perspectiva comparativa com a gravação de Michelangeli, é perceptível a semelhança de contornos até ao primeiro tempo do compasso 3, embora se manifestem em tempos de execução distintos (mais lenta a de Michelangeli), elemento que muda radicalmente a partir do referido compasso, altura em que a

linha interpretativa de Michelangeli inicia a processo de aceleração, atingindo cerca de 51 batimentos por minuto no início do quarto compasso (tornando-se a mais rápida naquele ponto).

Por sua vez, é possível relacionar as restantes gravações no que respeita ao contorno evolutivo das linhas interpretativas. No segundo tempo do primeiro compasso apresentam-se pulsações relativamente distintas entre as gravações de Giesecking e Février, que gradualmente se aproximam, convergindo para valores muito próximos no primeiro tempo do compasso 3.

No que às gravações de Giesecking diz respeito, é notório que a de 1954 é maioritariamente mais rápida do que a de 1939, embora não se manifestem valores discrepantes entre si.

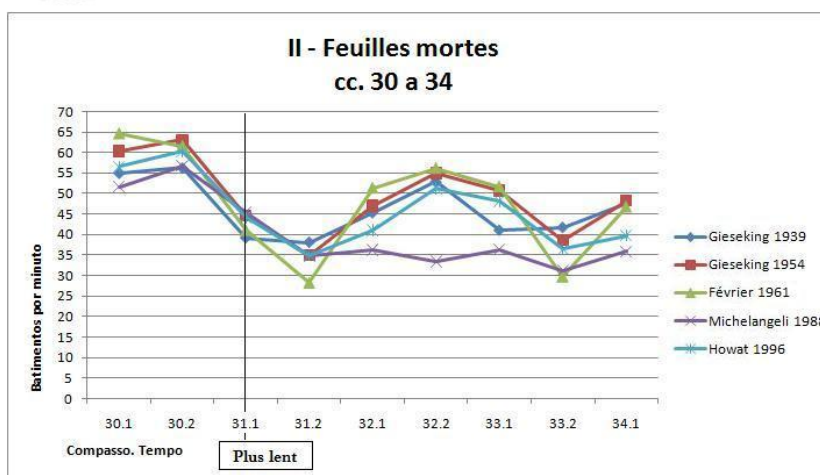
Exemplo III. 3. 7 – *Feuilles mortes*,
C. Debussy cc. 17 – 21
Edição Durand (1913)



No compasso 19 surge a indicação *Un peu plus allant et gravement expressif*, que pode ser entendido como um pouco mais activo e seriamente expressivo. Esta foi uma das expressões cujo sentido procurei esclarecer com Roy Howat, que associou o termo expressivo a um carácter sério, cuja execução comporta tal temperamento, distanciando-se de uma interpretação “sentimental”.

Efectivamente, todos os intérpretes aceleram a pulsação a partir da referida indicação, constatando-se, contudo, divergências na abordagem prática pós indicação. A gravação de Howat, que apresenta o valor mais rápido aquando da transição (aproximadamente 55 batimentos por minuto), prossegue a linha ascendente até aos 67 batimentos por minuto, relativos ao segundo tempo do compasso 19, embora se manifeste a partir de então uma diminuição da velocidade de execução. Por outro lado, é notória a semelhança de contornos entre as linhas interpretativas de Howat e Michelangeli, a partir do compasso 19. Tendo por base tal indicação, constato a progressão tendencialmente ascendente da gravação de Février. Por seu turno, a gravação de Giesecking (1954) é aquela que melhor prepara a transição, pois manifesta-se, à excepção do segundo tempo do compasso 20, gradualmente mais rápida.

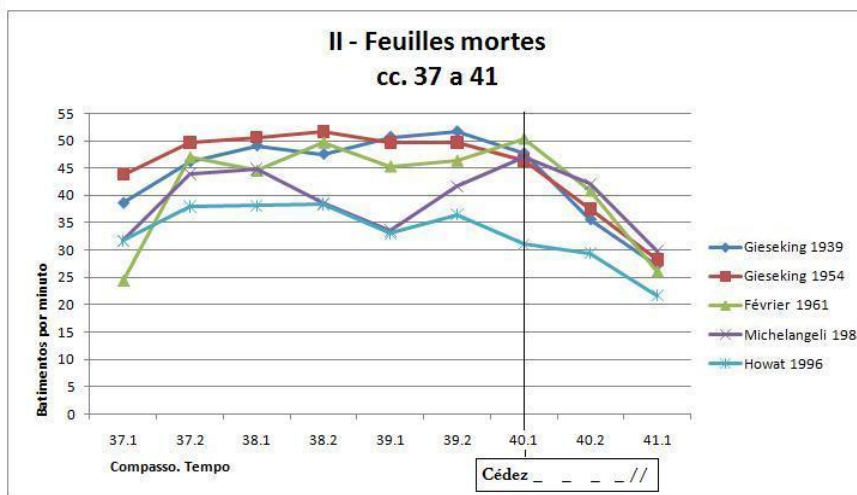
Exemplo III. 3. 8 – *Feuilles mortes*,
C. Debussy cc. 30 – 34
Edição Durand (1913)



No compasso 31 é deixada a indicação *Plus lent*. Apesar da diminuição da pulsação exposta globalmente do segundo tempo do compasso 30 ao segundo do compasso 31, comprova-se uma aceleração significativa para o segundo tempo do compasso 32 por parte da maioria dos intérpretes (à excepção de Michelangeli). Tal alteração de pulsação pode estar associada à utilização de células rítmicas mais rápidas, pois a preparação do referido segundo tempo é feito através de tercinas de fusas em tríades repartidas pelas duas mãos. Tendo em vista esta evolução, é clara a proximidade de contornos entre as gravações de Février, Giesecking (1954) e Howat, embora a primeira mencionada atinja valores mais afastados entre si. A gravação de Michelangeli apresenta-se, a partir do segundo tempo do compasso 31, bastante mais linear, decorrendo entre valores próximos dos 32 a 36 batimentos por minuto.



Exemplo III. 3. 9 – *Feuilles mortes*,
C. Debussy cc. 37 – 41
Edição Durand (1913)

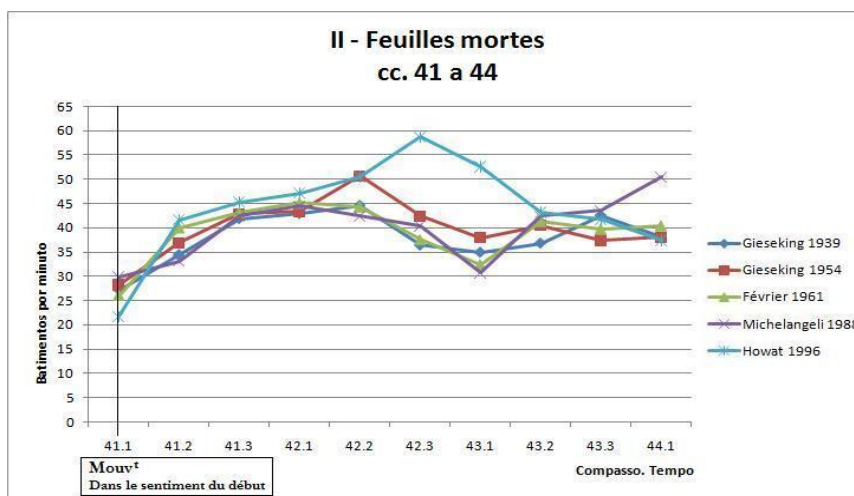


Surge uma nova alteração da pulsação no compasso 40: *Cédez*. Nos casos de Giesecking (1939 e 1954) e Howat, a indicação é precedida da diminuição da pulsação, ao contrário do manifestado por Février e Michelangeli. Contudo, a partir da referida indicação, todas as gravações apresentam contornos

descendentes. A gravação de Howat distancia-se bastante das restantes, no momento da transição, estando próxima dos 31 batimentos por minuto, enquanto que as outras se localizam entre os 45 e 50 batimentos por minuto. Está é a gravação que no período analisado se evidencia globalmente mais lenta. A diminuição de pulsação manifestada na gravação de Février durante a indicação é a mais acentuada, pois o valor final de batimentos por minuto alcançado é cerca de metade do valor inicial.



Exemplo III. 3. 10 – *Feuilles mortes*,
C. Debussy cc. 41 – 44
Edição Durand (1913)



A última indicação relativa ao tempo dada neste prelúdio é: *Mouv^t, dans le sentiment du début*. Assim sendo, o compositor pretende que se regresse ao tempo base, tendo em mente o sentimento e carácter expostos no início. Os intérpretes vão, por isso, procurando a aproximação aos valores realizados inicialmente, manifestando-se a intenção global de aceleração.

A partir do compasso 42, as ideias interpretativas, comprovadas de um ponto de vista temporal, tendem para valores mais contrastantes. A gravação de Howat é aquela que apresenta o ponto mais rápido, próximo dos 58 batimentos por minuto, no terceiro tempo do compasso 42. O contorno da linha interpretativa de Howat está bastante próximo do manifestado no início da peça, tal como acontece com Michelangeli, que termina a passagem com uma aceleração significativa, culminando num valor próximo dos 50 batimentos por minuto. As restantes gravações mantêm contornos semelhantes entre si.

Aludindo de igual forma, como acontece no primeiro gráfico deste prelúdio, às gravações de Giesecking, mantém-se o facto de, globalmente, a respeitante a 1954 ser mais rápida do que a de 1939.

III. 3. 2. 3. La puerta del Vino

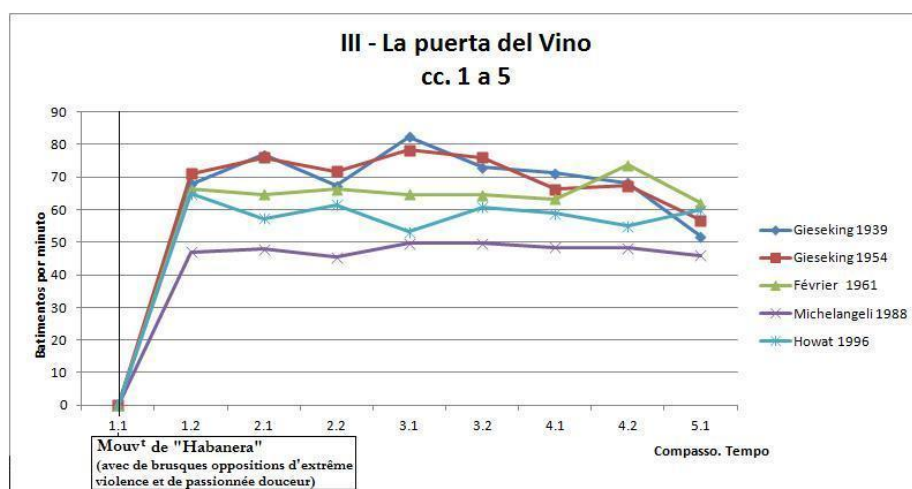
Mouv^t de Habanera
avec de brusques oppositions d'extrême violence et de passionnée douceur

f *fpp* *p* *p*

p très expressif

pp

Exemplo III. 3. 11 – *La puerta del Vino*,
C. Debussy cc. 1 – 5
Edição Durand (1913)



O terceiro prelúdio inicia com a indicação: *Mouv^t de "Habanera"*. Neste caso particular, é possível identificar diferentes concepções interpretativas por parte de cada um dos executantes.

A gravação mais lenta pertence a Michelangeli, manifestando-se globalmente linear (expande-se entre os 45 e os 50 batimentos por minuto).

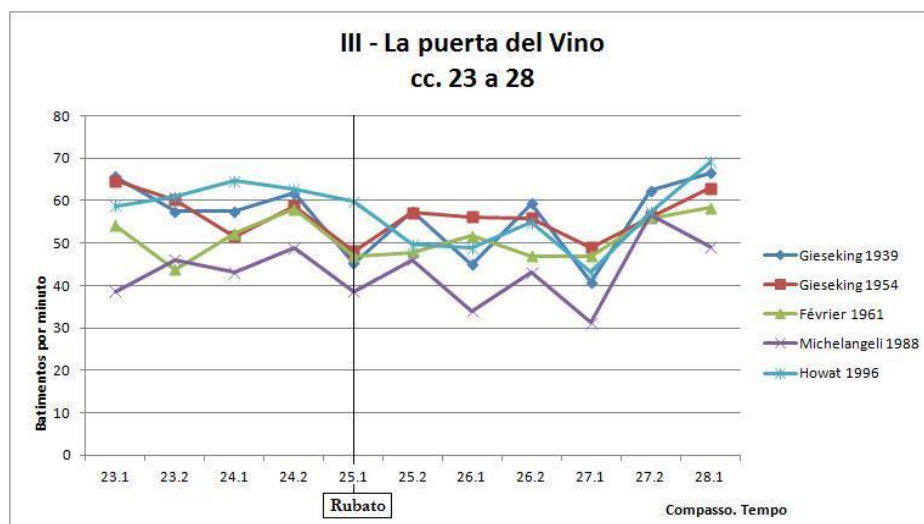
Segue-se a de Howat, que comparativamente apresenta algumas flutuações de tempo, mas que acaba por se manter isolada até à aproximação ao compasso 5, altura em que se cruza com as gravações de Giesecking e Février.

De seguida, encontra-se a gravação de Février que manifesta valores muito próximos (entre 62 e 66 batimentos por minuto), à excepção do ponto relativo ao segundo tempo do compasso 4.

Por sua vez, as gravações de Giesecking são as mais rápidas, apresentando contornos semelhantes com cruzamentos entre si, que a partir do compasso 3 se inclinam para valores mais lentos, alcançando o compasso 5 abaixo das pulsações realizadas por Février e Howat.



Exemplo III. 3. 12 – *La puerta del Vino*,
C. Debussy cc. 23 – 28
Edição Durand (1913)

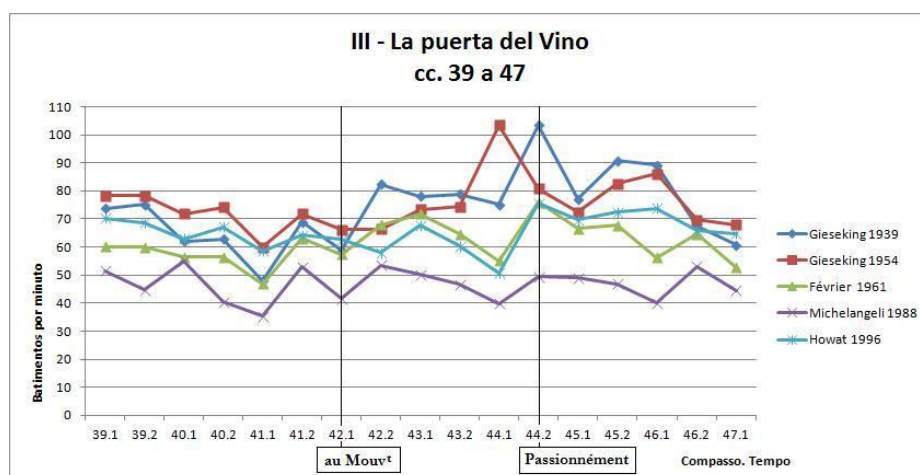


A indicação *Rubato* deixada no compasso 25 conduz à definição de linhas interpretativas contrastantes, levando em consideração os valores numéricos apresentados. A gravação de Michelangeli mantém-se como a mais lenta, embora, neste caso, se evidencie bastante mais oscilante do que no gráfico anterior. No que à direcção da linha diz respeito, há que constatar as semelhanças entre as gravações de Michelangeli e Giesecking (1939), distinguindo-se somente no compasso 23 e na preparação para o 28º compasso. No momento em que surge a indicação, comprova-se que as gravações de Giesecking e Février apresentam valores muito próximos, entre os 45 e 49 batimentos por minuto (aproximadamente), embora prossigam de forma distinta. Neste ponto, a gravação de Howat destaca-se como a mais rápida, apresentando um valor próximo dos 60 batimentos por minuto. A sua linha interpretativa, apesar

das flutuações demonstradas, acaba por alcançar o compasso 28 com o valor mais elevado (69 batimentos por minuto).



Exemplo III. 3. 13 – *La puerta del Vino*,
C. Debussy cc. 39 – 47
Edição Durand (1913)



No compasso 42 surge a indicação *au Mouvt*, preparada com contornos idênticos por parte de todos os intérpretes, embora haja discrepância de valores.

Resolvi incluir no período em análise a indicação *Passionnément*, isto é, *Apasionadamente*, na tentativa de perceber se uma expressão de cariz emocional, associada à assimilação de determinado carácter e intenção expressiva, poderia influenciar a abordagem do factor tempo.

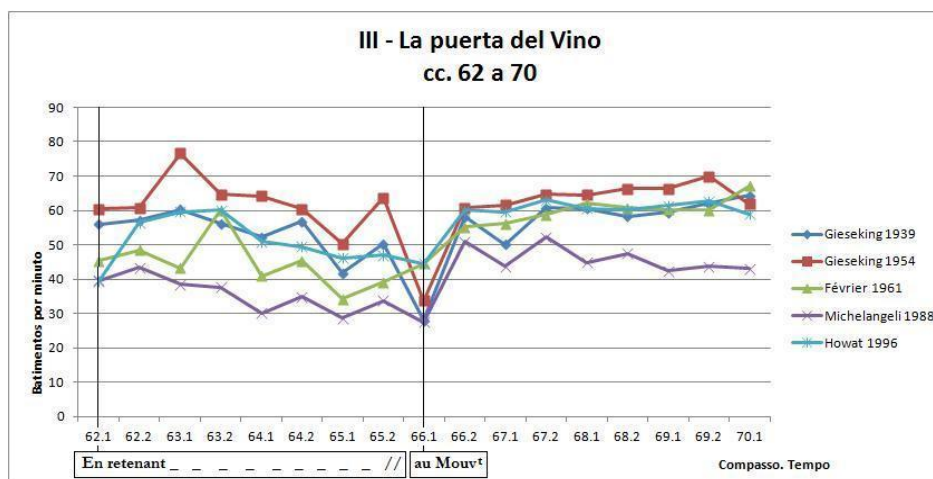
Como constatação inicial, indico o facto da gravação de Michelangeli continuar a apresentar os valores mais baixos, mantendo-se por isso como a mais lenta. Entre indicações é relevante observar a proximidade do contorno

interpretativo das gravações de Giesecking (1939), Février, Howat e Michelangeli (distintas, contudo, nos valores apresentados, e enunciadas da mais rápida para a mais lenta).

Após a indicação *Apassionadamente*, as oscilações mantêm-se, atingindo, no entanto, na chegada ao compasso 47, valores muito próximos daqueles que cada um dos intérpretes havia apresentado no compasso 42 (aquando da indicação *a Tempo*).



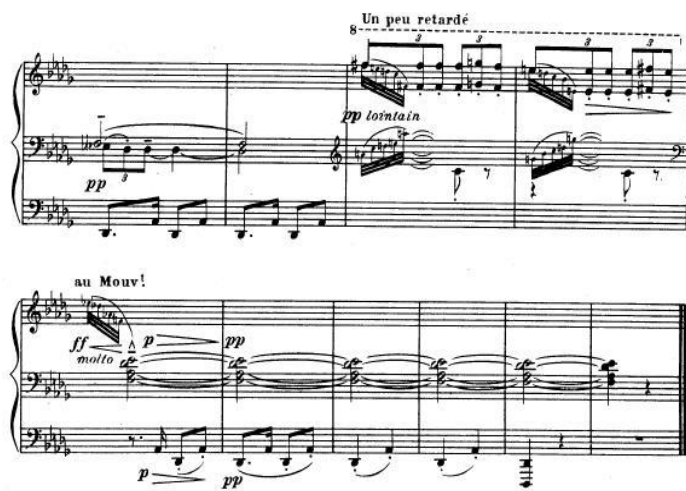
Exemplo III. 3. 14 – *La puerta del Vino*,
C. Debussy – cc. 62 – 70
Edição Durand (1913)



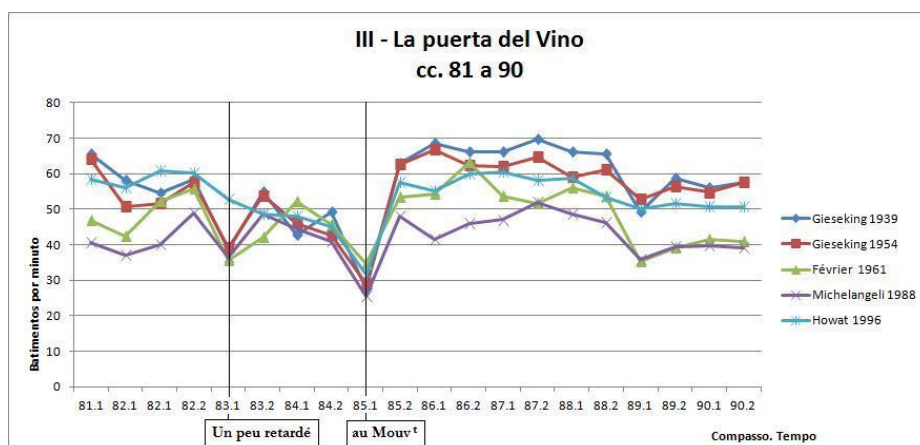
A indicação *En retenant*, alusiva à diminuição gradual da velocidade que se estende até ao compasso 66, é delineada pelos intérpretes de forma distinta. A gravação de Howat é aquela que apresenta a progressão de modo mais gradual, que se manifesta, contudo, somente a partir do compasso 63, pois comparando os valores iniciais de cada uma das indicações é a única que apresenta um valor mais rápido no momento do *a Tempo*. Por seu turno, embora ligeiramente mais

oscilantes as gravações de Giesecking apresentam valores significativamente mais lentos na indicação *au Mouv^t* do que os apresentados no início da transição de andamento que o precede. Michelangeli delinía de modo não tão acentuado o retrocesso de andamento, percorrendo valores próximos dos 43 a 28 batimentos por minuto.

No compasso 66 manifesta-se uma tentativa de recuperação dos valores apresentados inicialmente. As gravações de Michelangeli e Howat mantêm-se relativamente próximas das pulsações definidas à partida. A gravação de Giesecking (1954) apresenta-se, a partir de então, globalmente mais rápida, enquanto que a outra gravação do mesmo intérprete se mistura com os valores relativos a Février e Howat.



Exemplo III. 3. 15 – *La puerta del Vino*,
C. Debussy cc. 81 – 90
Edição Durand (1913)



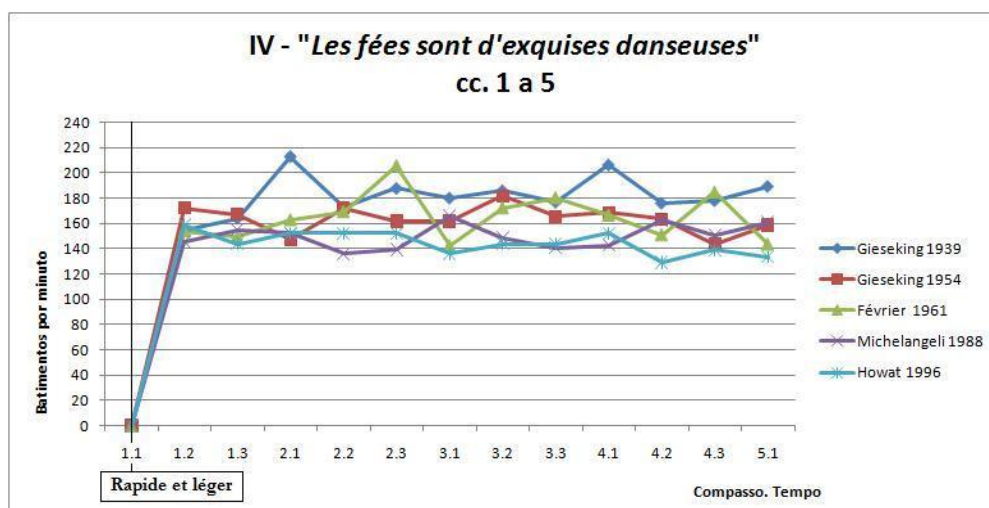
No caso da indicação *Un peu retardé*, exige-se que a pulsação diminua, para que dois compassos depois seja reposta, levando em consideração a indicação *au Mouv't*. No intervalo delimitado pelas duas indicações, é perceptível que a maioria das gravações realiza uma aceleração preparatória à diminuição de pulsação, exceção comprovada pela gravação de Howat, cuja progressão descendente é gradual.

A partir da indicação referente ao compasso 85, a discrepância de valores aumenta entre gravações. A mais lenta continua a pertencer a Michelangeli, embora a gravação de Février se aproxime, denotando valores idênticos a partir do compasso 89. As de Giesecking assumem contornos semelhantes, embora a de 1939 se manifeste globalmente mais rápida.

III. 3. 2. 4. “Les fées sont d’exquises danseuses”

Rapide et léger

Exemplo III. 3. 16 – “Les fées sont d’exquises danseuses”,
C. Debussy cc. 1 – 5
Edição Durand (1913)



A indicação inicial deste prelúdio é *Rapide et léger*, exigindo que a execução se faça, tal como a expressão sugere, de forma *rápida e ligeira*. A interpretação de tais elementos pressupõe-se, pelos valores denotados, distinta. Howat opta por valores não tão rápidos, ao contrário do que acontece com Giesecking e Février, mas acaba por estabelecer um contorno mais linear. Por seu turno, na gravação de 1939 realizada por Giesecking manifestam-se súbitas acelerações para o compasso 2 e 4, alcançando-se valores superiores a 200 batimentos por minuto, tal como em Février se apresentam tais repentinos gestos nos terceiros tempos dos compassos 2 e 4.

Rubato

mf

p

pp

au Mouvt

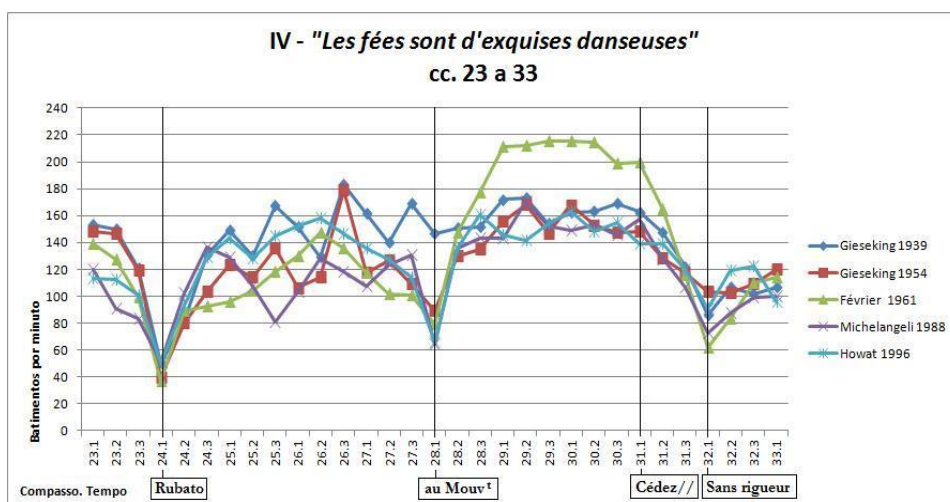
Cédez - - //

m.g.

Sans rigueur

p

Exemplo III. 3. 17 – “Les fées sont d'exquises danseuses”,
C. Debussy cc. 23 a 33
Edição Durand (1913)



A indicação *Rubato* é exposta no compasso 24. A partir daí constatam-se abordagens divergentes de exposição do texto musical no que respeita à velocidade de execução. A gravação de Février apresenta um contorno bastante regular, delineando uma aceleração progressiva até ao segundo tempo do compasso 26 e consequente redução da pulsação até ao compasso 28, momento em que aparece a indicação *au Mouvt*, sugerindo o retorno ao andamento base.

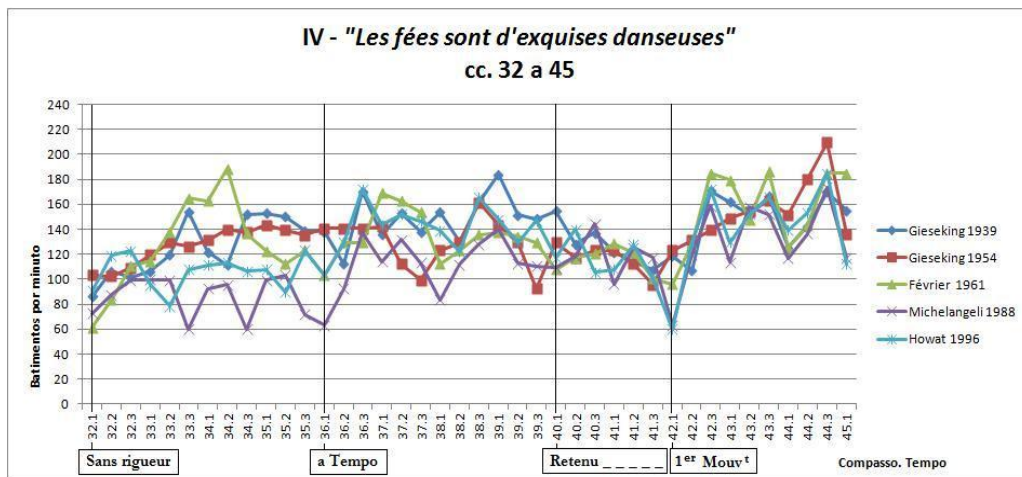
Por outro lado, as gravações de Giesecking e Michelangeli apresentam contornos significativamente irregulares. Tendo em conta o manifestado no compasso anterior à indicação, é perceptível a proximidade entre as linhas interpretativas traçadas por Giesecking, facto que após a integração do termo *Rubato* deixou de se comprovar.

Aquando do retorno ao andamento, pedido no compasso 28, manifesta-se uma clara e evidente aceleração da pulsação por parte de Février. Até ao compasso 29 tal progressão é realizada de forma gradual, mantendo-se durante o compasso seguinte praticamente linear (entre os 211 e 215 batimentos por minuto). As restantes gravações apresentam valores compreendidos entre os 130 e 170 batimentos por minuto.

Pelo compasso 31 estende-se a indicação *Cédez*, momento em que os intérpretes procedem à redução da pulsação. Embora todos o façam de forma significativa, há que realçar a progressão realizada por Février, pois parte do valor mais elevado para atingir, à chegada ao compasso 32, o mais lento (de 200 a 60 batimentos por minuto).

A partir da indicação *Sans rigueur*, ou seja, *Sem rigor*, manifestam-se contornos ascendentes, expostos de forma distinta, que serão melhor observados no gráfico seguinte.

Exemplo III. 3. 18 – “*Les fées sont d'exquises danseuses*”,
C, Debussy cc. 32 – 45
Edição Durand (1913)



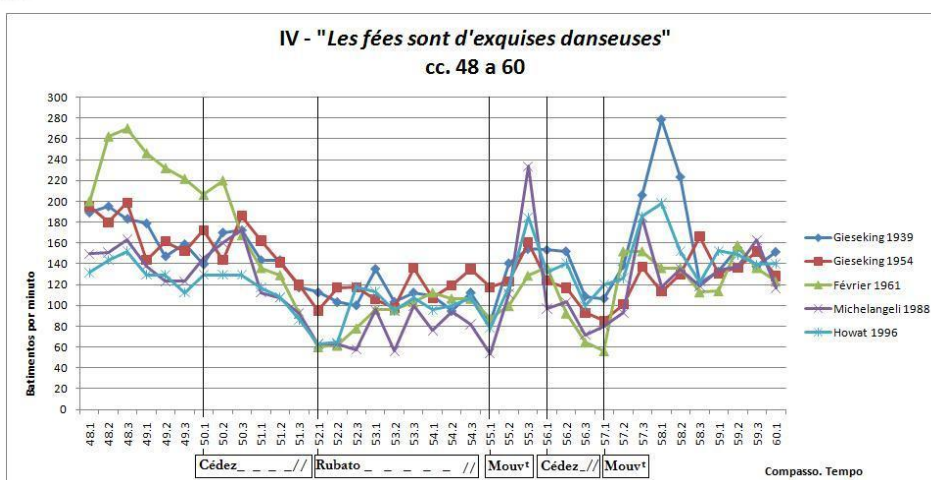
A expressão *Sem rigor*, mencionada no gráfico anterior, é, então, estruturada de modo diferente. Na gravação de Giesecking (1954) comprova-se uma aceleração gradual da pulsação, que se estende por valores compreendidos entre 100 e 140 batimentos por minutos. Por outro lado, Février traça uma ascensão muito mais acentuada (de 60 a cerca de 190 batimentos por minuto) que se manifesta somente até ao segundo tempo do compasso 34, momento a partir do qual reduz a velocidade de execução. Em relação a Michelangeli, gostaria de evidenciar o facto de apresentar valores mais lentos, mas cujo contorno se assume bastante irregular (constantes movimentações da pulsação).

No compasso 36 encontra-se a indicação *a Tempo*. Os contornos interpretativos mantêm-se flutuantes, sendo notório que todas as gravações contemplam sucessivas acelerações e reduções de pulsação.

A expressão indicada no compasso 40, *Retenu*, pressupõe a redução da velocidade de execução. Tal acontece, sendo que é exposto de forma distinta, pois enquanto que nos casos de Howat e Michelangeli a redução é significativa, nas gravações de Février e Giesecking (1954) os valores alcançados são muito próximos dos manifestados no início da transição.

A partir da indicação *1er Mouvt*, que remete para o tempo inicialmente exposto, comprova-se uma proximidade de contornos entre Giesecking (1939), Février, Michelangeli e Howat, aos quais se junta, a partir do compasso 44, a gravação de 1954 realizada por Giesecking, apresentando valores mais elevados (alcança cerca de 210 batimentos por minuto no terceiro tempo do compasso 44).

Exemplo III. 3. 19 – “*Les fées sont d'exquises danseuses*”, C. Debussy cc. 48 – 60 Edição Durand (1913)



A partir do compasso 50 conta-se um encadeamento de indicações: *Cédez*, que se estende até ao compasso 52; *Rubato*, do compasso 52 a 55; *Mouvt*, relativo ao compasso 55; *Cédez*, que se estende pelo compasso 56; e, novamente, *Mouvt*, exposto no compasso 57.

No que ao primeiro *Cédez* diz respeito, é cumprida a expectável diminuição da velocidade de execução, embora só seja apresentada de forma gradual e unidireccional por Howat. A partir do compasso 51 comprova-se uma proximidade significativa entre os valores apresentados por Howat e Michelangeli. A partir do terceiro tempo do compasso 50, percebe-se uma inclinação descendente significativa e gradual na gravação realizada em 1954 por Giesecking. Por sua vez, a de Février inverte o estatuto à chegada ao compasso 52, passando de mais rápida, no início da transição, a mais lenta (de 206 a 60 batimentos por minuto).

A respeito da indicação *Rubato*, é notória a irregularidade de contornos interpretativos, sendo de evidenciar: a progressão ascendente concretizada por Février, Howat e Giesecking (1954), a definição de um valor final mais lento do que o inicial na gravação de Giesecking (1939) e a proximidade dos valores extremos no caso de Michelangeli.

No *Mouvt* relativo ao compasso 55, há que observar de imediato a aceleração brusca efectuada por Michelangeli para o terceiro tempo do respectivo compasso (valor próximo dos 234 batimentos por minuto). Tal contorno é denotado de forma semelhante nas gravações de Howat e Giesecking (1954), embora não se atinjam valores tão elevados.

Na indicação seguinte, *Cédez*, apresentam-se contornos tendencialmente descendentes, manifestados por uns de forma gradual e unidireccional (Février e Giesecking, 1954), finalizados por outros com uma ligeira aceleração (Michelangeli e Howat).

Na reintegração do andamento base, comprova-se uma intenção generalizada de aumento da velocidade de execução, efectuada, contudo, de forma distinta. Há que salientar a inclinação constituinte da linha interpretativa de Giesecking (1939), sendo que o compasso 58 é executado numa pulsação próxima dos 280 batimentos por minuto.

Cédez - - // Mouvt (caressant)

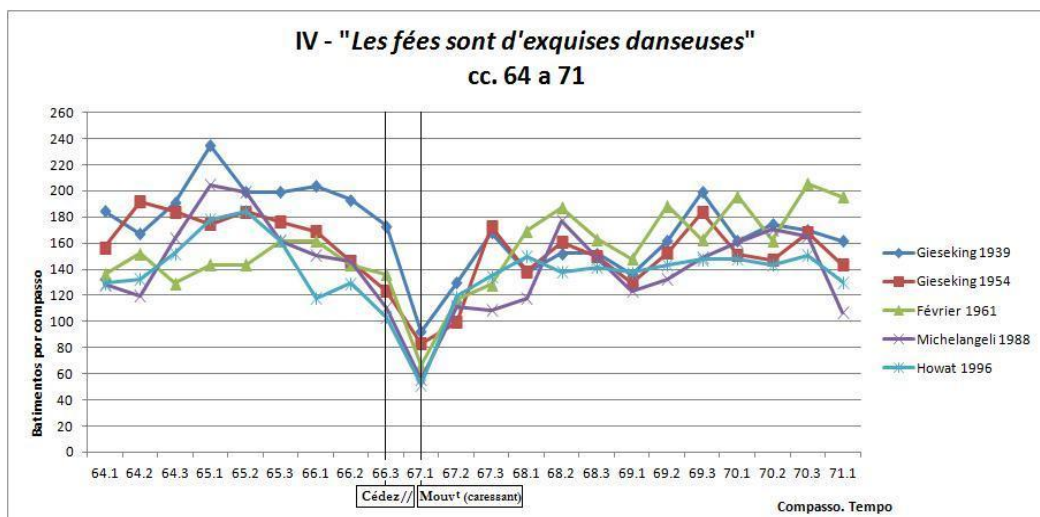
dim. - - - molto

p e cresc.

léger

mf

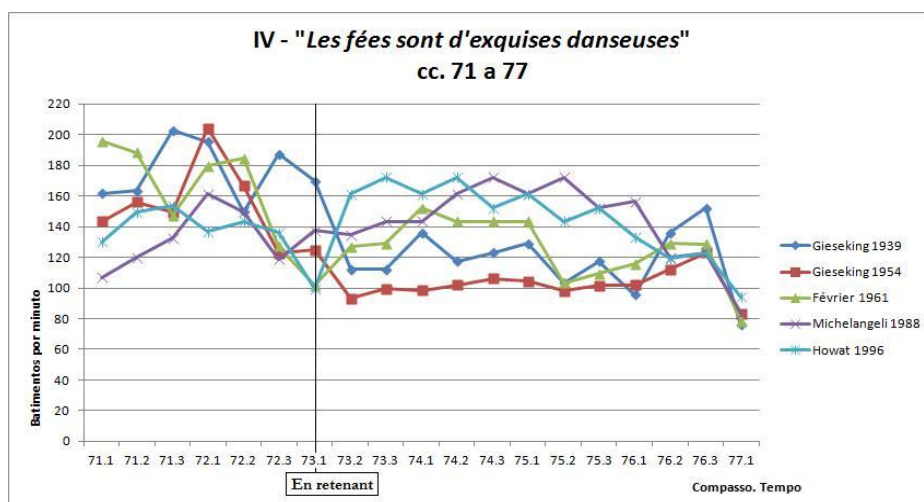
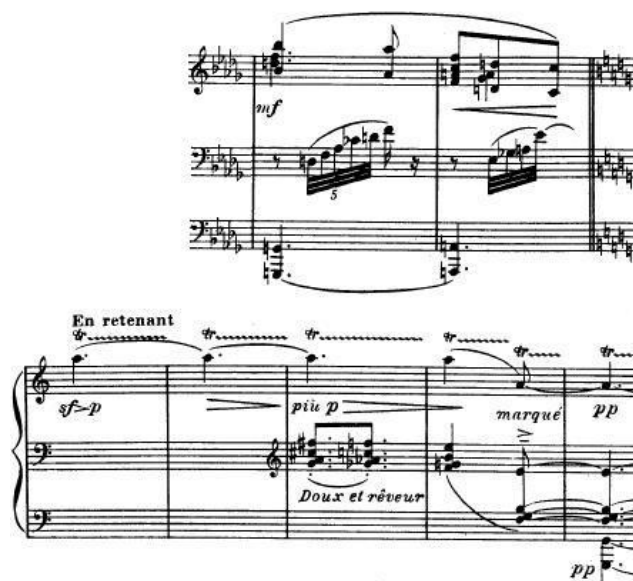
Exemplo III. 3. 20 – “Les fées sont d’exquises danseuses”,
C. Debussy cc. 64 - 71
Edição Durand (1913)



É exposta a indicação *Cédez* no terceiro tempo do compasso 66 como preparação da expressão seguinte deixada no compasso 67, *Mouvt (caressant)*. Seguindo o sentido da primeira indicação dada, é perceptível a tendência global de redução da pulsação. Tal momento já havia sido precedido por uma diminuição da velocidade de execução agora acentuada. A gravação de Giesecking (1939) assume-se como a mais rápida, enquanto que numa posição intermédia se podem contar as gravações de Giesecking (1954) e Février. Repartindo o estatuto de mais lentas encontram-se as de Michelangeli e Howat, cujo contorno é extremamente próximo.

A partir da expressão *Mouvt (caressant)*, que remete para a reintegração da pulsação base, exigindo-se que a execução se proceda de forma cuidadosa, “meiga”, comprova-se a intenção geral de acelerar o tempo, embora se estabeleçam contornos bastante irregulares. A gravação de Howat é aquela que, a partir do compasso 68, se assume mais linear, percorrendo valores compreendidos entre os 150 e 130 batimentos por minuto. No que respeita às gravações de Giesecking é perceptível a semelhança de contornos entre os compassos 66 e 70.

Exemplo III. 3. 21 – “*Les fées sont d'exquises danseuses*”,
C. Debussy cc. 71 – 77
Edição Durand (1913)



No compasso 73 surge a indicação *En retenant*, cujo significado remete para a diminuição da velocidade de execução de uma perspectiva progressiva.

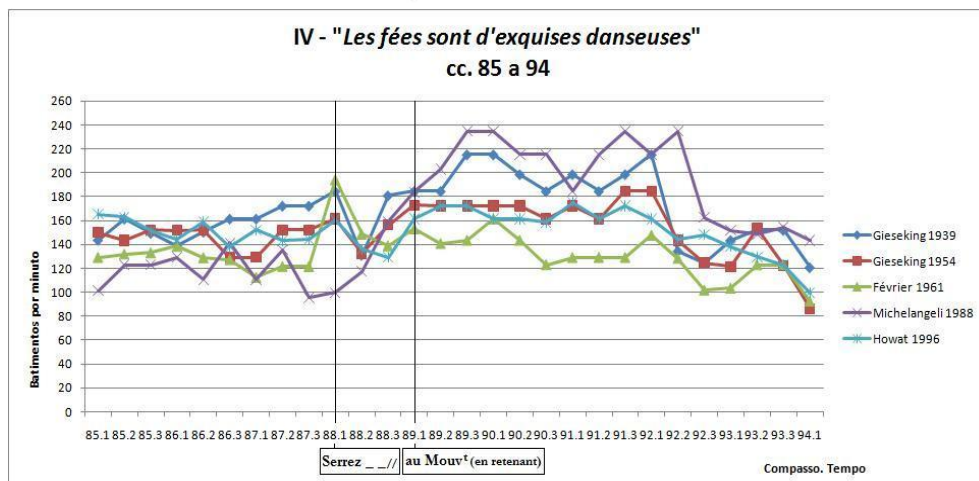
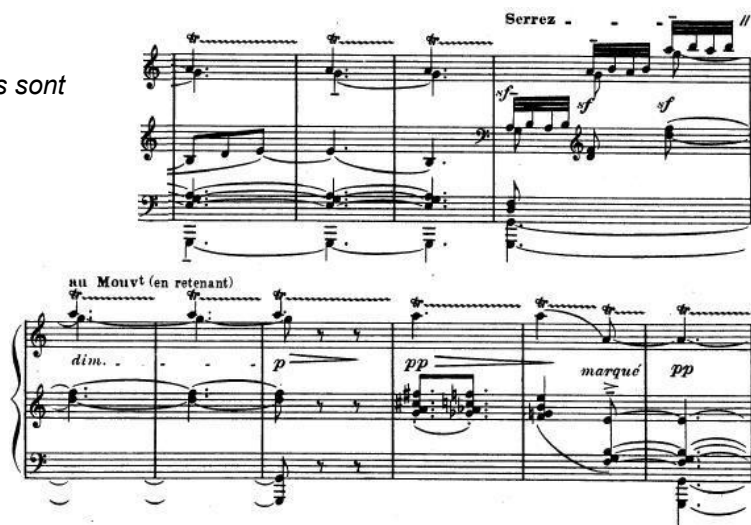
Considerando o que foi realizado antes da referida indicação, há que perceber de que forma se comportam comparativamente os intérpretes.

A gravação de Février é aquela que manifesta a redução de velocidade mais acentuada, apresentando-se progressiva desde o segundo tempo do compasso 72, momento a partir do qual a gravação de Howat assume, de igual forma, contorno descendente realizado de forma gradual, embora após a indicação se manifeste uma aceleração da velocidade de execução por parte do referido intérprete.

Quanto às gravações de Gieseking, é perceptível que alcançam a indicação de forma diferente, no que ao sentido da linha interpretativa diz respeito, embora a partir de então se desenrolem por valores mais lentos. Comparativamente falando, a de 1939 apresenta-se maioritariamente mais rápida do que a de 1954.

No caso de Michelangeli, a indicação é preparada através de uma ligeira aceleração da pulsação, que prossegue até próximo do compasso 75, momento a partir do qual se inicia o processo de redução gradual de velocidade de execução.

Exemplo III. 3. 22 – “Les fées sont d'exquises danseuses”, C. Debussy cc. 85 – 94 Edição Durand (1913)

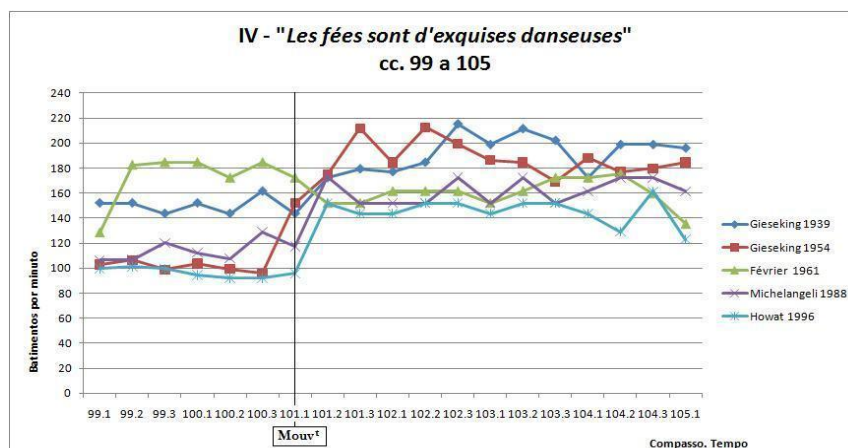


A expressão *Serrez*, estendida pelo compasso 88, remete para a execução relativamente mais rápida do padrão musical exposto (trata-se do mesmo elemento, repetido sucessivamente uma oitava acima, acabando por ser realizado três vezes). Só Michelangeli interpreta tal evolução de forma unidireccional (sentido ascendente) e gradual. Howat diminui a pulsação até ao terceiro tempo do compasso, denotando a tal aceleração na preparação para o compasso seguinte, voltando a um valor próximo do manifestado no início da transição. No caso de Février, apresenta um contorno semelhante ao delineado por Howat, embora culmine com um valor mais lento do que o apresentado no início do compasso. Por sua vez, as linhas interpretativas de Giesecking apresentam contornos idênticos, denotando uma redução da pulsação para o segundo tempo do compasso e uma conseqüente aceleração até à exposição da indicação seguinte.

Au Mouvt (en retenant) surge no compasso 89. Neste âmbito, é interessante constatar que a gravação de Michelangeli passa a desenrolar-se pelos valores mais rápidos, comparativamente falando. Até ao compasso 92, a gravação de Giesecking relativa a 1939 é a que mais se aproxima dos valores tecidos por Michelangeli, tal como a de Howat manifesta valores semelhantes aos referentes à gravação 1954 realizada por Giesecking. Por sua vez, a gravação de Février é a que, partindo do compasso 89, apresenta os valores mais lentos.

Embora nalguns casos se manifestem oscilações significativas, há que perceber que a tendência interpretativa após a indicação *Mouvt (en retenant)* é descendente, na tentativa de fazer cumprir a *retenção* exigida pelo compositor.

Exemplo III. 3. 23 – “Les fées sont d'exquises danseuses”,
C. Debussy cc. 99 – 105
Edição Durand (1913)

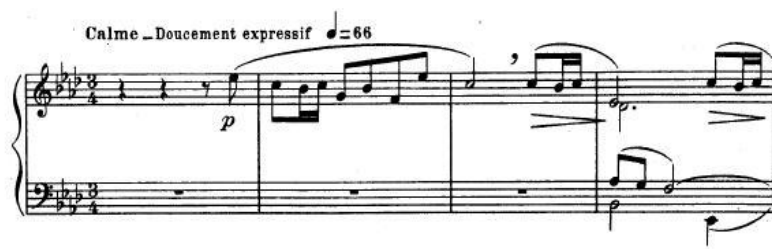


A última indicação dada neste prelúdio alude à reintegração do tempo base, surgindo no compasso 101.

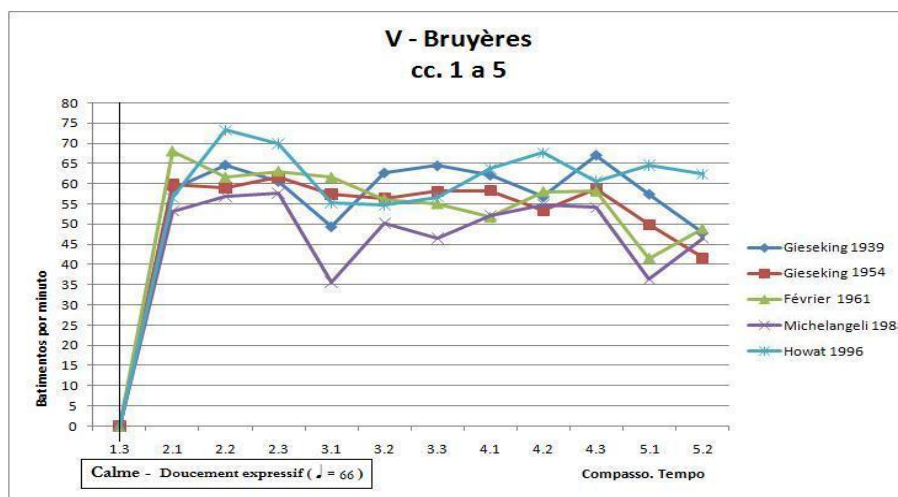
Tendo em conta o sucedido antes da indicação, é perceptível que as gravações de Howat, Giesecking e Michelangeli manifestam acelerações da pulsação, divergentes no que aos valores apresentados diz respeito. Por sua vez, a gravação de Février acaba por denotar valores ligeiramente inferiores.

A gravação de Howat é aquela que se desenrola por valores mais lentos, enquanto que as de Giesecking partilham a posição inversa, vincadamente após a indicação. A partir de então, Février e Michelangeli, apesar de assumirem contornos interpretativos distintos, percorrem valores próximos entre si, facto que as enquadra em posições intermédias.

III. 3. 2. 5. Bruyères



Exemplo III. 3. 24 – *Bruyères*,
C. Debussy cc. 1 – 5
Edição Durand (1913)

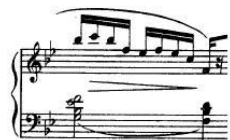
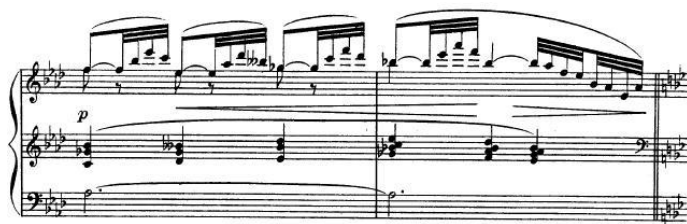


Este prelúdio inicia com a indicação *Calme – Doucement expressif*, ou seja, *Calmo – Docemente expressivo*, tratando-se do único que contém uma referência metronómica (semínima = 66). É, então, relevante tentar compreender de que forma tal objectiva indicação foi interpretada.

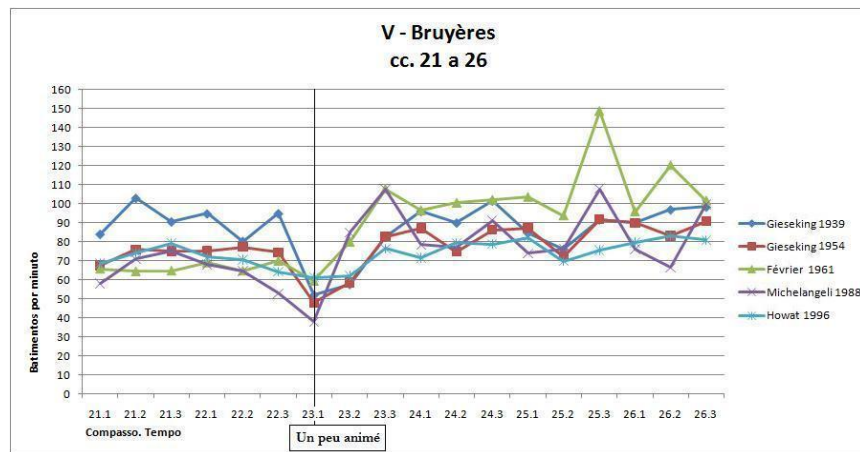
Concretizando, a gravação de Michelangeli manifesta os valores mais baixos, tornando-se dedutivamente mais lenta. Esta é a gravação que mais se distancia da referência metronómica deixada por Debussy.

Por outro lado, é perceptível a semelhança de contornos interpretativos nas gravações de Giesecking a partir do segundo tempo do compasso 3, sendo a de 1939 mais rápida.

De uma perspectiva global, não é possível indicar uma gravação que se estabeleça regularmente próxima da referência metronómica dada, pois as exigências expressivas condicionam a determinação de um cumprimento rigoroso. Há, contudo, momentos nas gravações de Giesecking (1939), Howat e Février que se aproximam do valor indicado pelo compositor.



Exemplo III. 3. 25 – *Bryères*,
C. Debussy cc. 21 a 26
Edição Durand (1913)



No compasso 23 surge a indicação *Un peu animé*, isto é, *Um pouco animado*, a partir da qual se desenrolam linhas interpretativas globalmente ascendentes.

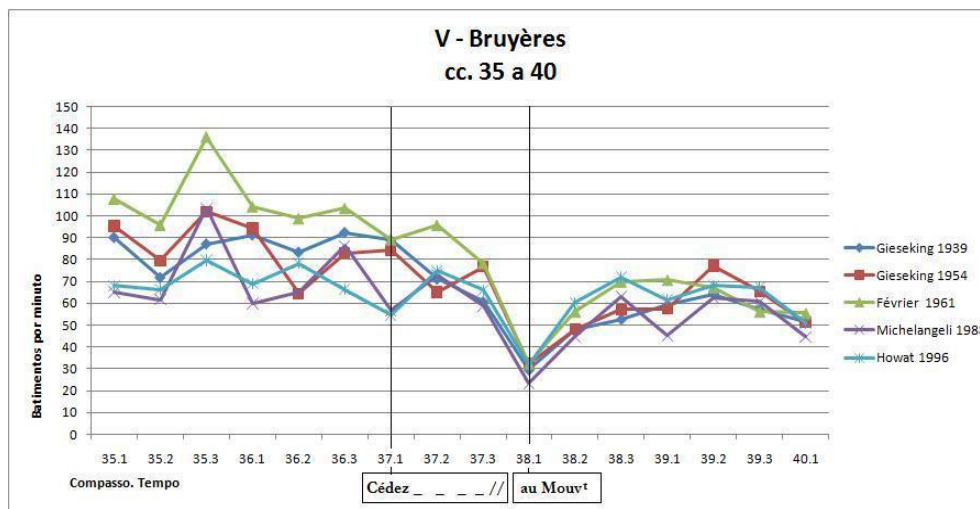
A preparação da indicação é feita através da diminuição da pulsação em todas as gravações, embora se manifeste de modo distinto: a de Howat é pouco significativa (de cerca de 64 para 60 batimentos por minuto), enquanto que a de Giesecking (1939) é bastante acentuada (de cerca de 95 para 52 batimentos por minuto).

A gravação de Michelangeli denota uma aceleração imediata relevante, após a transição temporal, alcançando no terceiro tempo do compasso 23 cerca de 108 batimentos por minuto. Contudo, a gravação tendencialmente ascendente que apresenta no terceiro tempo do compasso 25 o valor de maior velocidade alcançada (cerca de 148 batimentos por minuto) pertence a Février. Por outro

lado, o contorno interpretativo mais linear, que à semelhança das restantes gravações apresenta uma inclinação ascendente, é tecido por Howat.

The image shows two systems of musical notation for the piano accompaniment of 'Bruyères'. The first system is marked 'piu p' and includes the instruction 'Cédez' above the staff. The second system is marked 'mf' and includes the instruction 'au Mouvt' above the staff. The notation consists of treble and bass staves with various musical symbols like notes, rests, and dynamics.

Exemplo III. 3. 26 – *Bruyères*,
C. Debussy cc. 35 – 40
Edição Durand (1913)

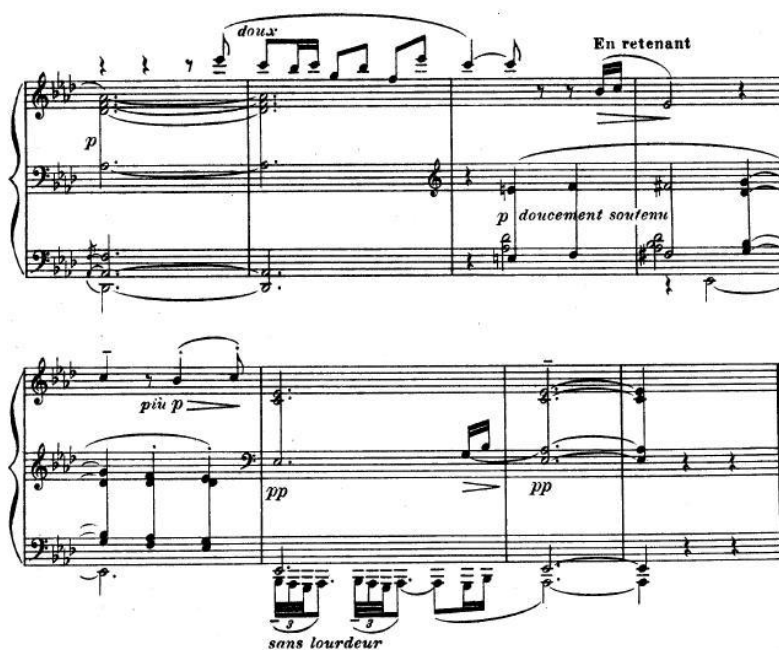


Entre os compassos 35 e 40 aparecem duas indicações relativas à alteração de andamento: *Cédez*, que se estende pelo compasso 37, e *au Mouvt*, exposto no compasso 38.

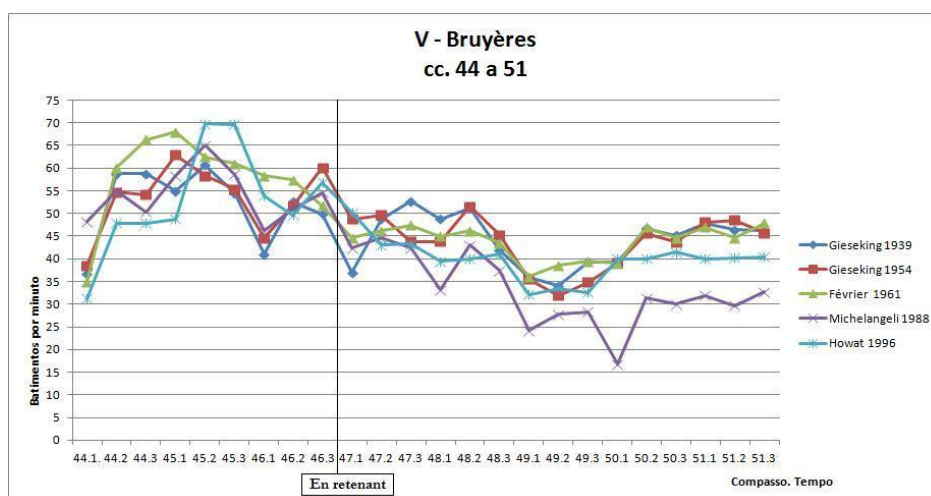
A preparação da primeira indicação é feita de forma distinta, embora haja uma tendência regressiva do terceiro tempo do 36º compasso para o primeiro do 37º, contrariada somente pela gravação de 1954 realizada por Giesecking. Durante o compasso 37 denotam-se contornos globalmente descendentes, embora a

gravação de Giesecking respeitante a 1939 seja a única a apresentar uma progressão gradual e unidireccional.

A partir da indicação *a Tempo*, as linhas interpretativas tendem para pulsações mais rápidas, embora continuem a manifestar-se flutuações temporais. Comprova-se uma proximidade de contorno entre as gravações de Howat e Michelangeli, sendo a primeira mais rápida. Todas as gravações se tornam mais lentas na aproximação ao compasso 40, que contempla valores entre os 45 e 55 batimentos por minuto.



Exemplo III. 3. 27 – *Bryères*,
C. Debussy cc. 44 – 51
Edição Durand (1913)



A indicação *En retenant* surge nas duas últimas semicolcheias respeitantes ao terceiro tempo do compasso 46.

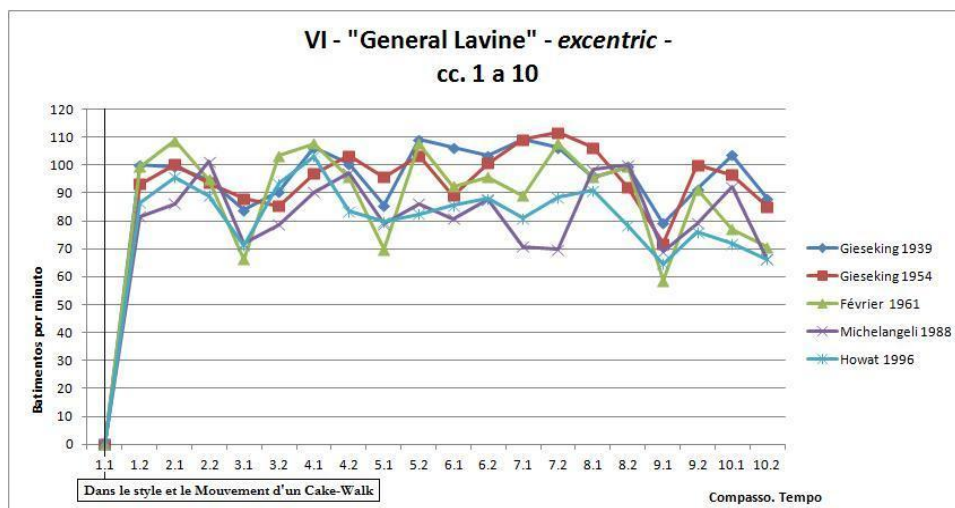
Neste período, manifestam-se grandes oscilações, que apesar de se dirigirem para pulsações mais lentas no compasso 49, acabam por retomar a andamentos ligeiramente mais rápidos.

A partir do compasso 50 é perceptível uma clara distinção entre gravações, podendo agrupar-se do seguinte modo: a de Michelangeli, mais lenta (que oscila entre os 30 e 33 batimentos por minuto); a de Howat, intermédia, que se mantém praticamente linear (em torno dos 40 batimentos por minuto); por fim, as de Giesecking e Février, que se encontram muito próximas e que denotam valores mais rápidos (entre os 44 e os 49 batimentos por minuto, curiosamente ambos relativos à gravação de 1954 realizada por Giesecking).

III. 3. 2. 6. “General Lavine” – *excentric*



Exemplo III. 3. 28 – “General Lavine” – *excentric*, C. Debussy cc. 1 – 10 Edição Durand (1913)



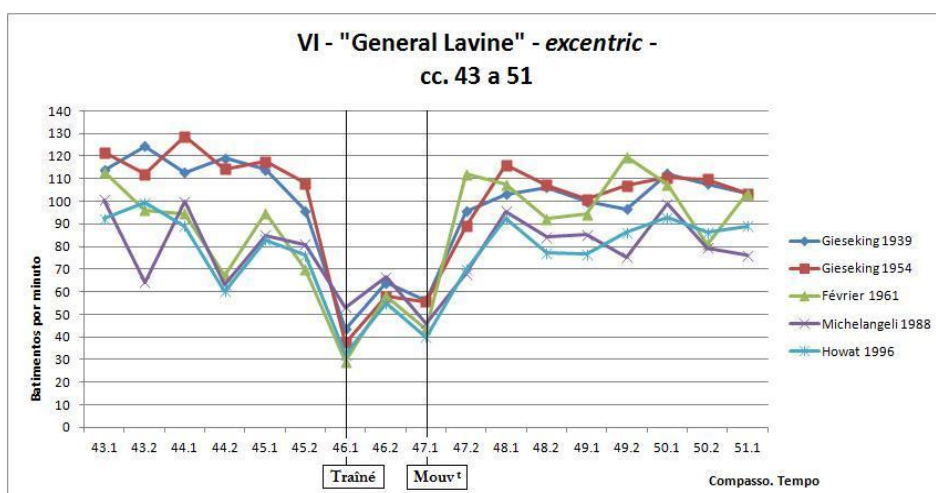
A expressão *Dans le style et le Mouvement d’un Cake-Walk* surge como indicação inicial neste prelúdio, remetendo o intérprete para determinado contexto musical.

No geral, os contornos interpretativos delineados são bastante flutuantes. Encontram-se, na gravação de Février, os pontos de menor velocidade alcançada (nos compassos 3, 5 e 9), momentos em que a maior parte das restantes gravações diminui, igualmente, o tempo de execução. As de Giesecking, embora se cruzem entre si, denotando por vezes alguma discrepância de valores, assumem-se, na maior parte do período em análise, como as mais rápidas.

A redução gradual da pulsação na aproximação ao compasso 9 associa-se ao texto musical e consequentes exigências expressivas. Tal progressão é realizada por todos os intérpretes, embora Michelangeli, Février e Giesecking, em 1939, a façam de forma mais imediata, revelando ainda assim reduções distintas, em termos de valores alcançados. Por sua vez, Giesecking em 1954 e Howat preparam-na de forma progressiva, embora Giesecking a faça de modo mais rápido e de forma mais acentuada.



Exemplo III. 3. 29 – “General Lavine” – *excentric*, C. Debussy cc. 43 – 51 Edição Durand (1913)



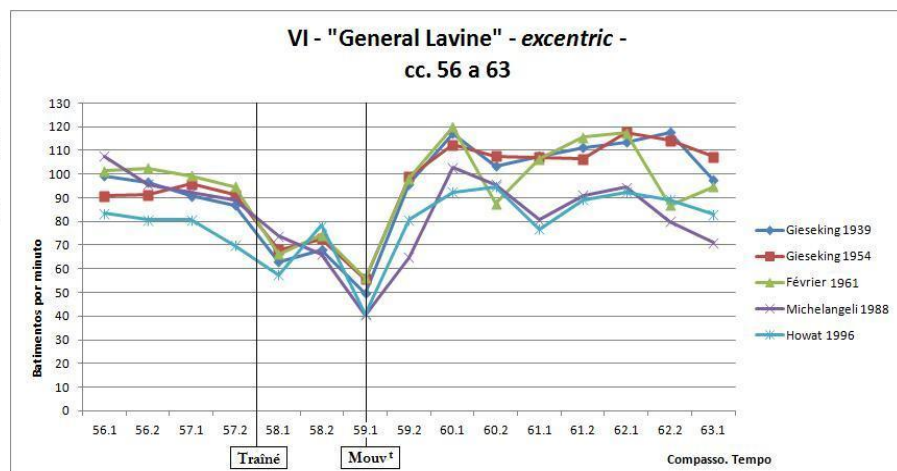
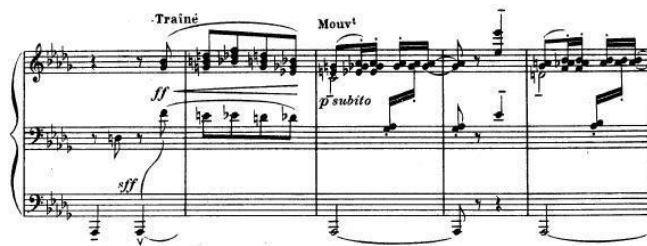
No compasso 46 surge a indicação *Trainé*, que remete para a execução de elementos de forma mais arrastada, algo que pressupõe a diminuição da pulsação. Efectivamente, essa constatação é denotada em todas as gravações.

Antes de explorar o sucedido na indicação, há que perceber de que forma se comportam as linhas interpretativas previamente. Assim sendo, é perceptível a

formação de dois grupos: um mais rápido, que contém as gravações de Giesecking, cujos contornos só se aproximam a partir do compasso 45; e um que, à partida, no compasso 43, apresenta valores bastante contrastantes, mas que a partir do compasso 44 apresenta contornos idênticos e valores próximos.

Entre o compasso 46 e 47, ou seja, o período de alteração de andamento, comprovam-se ideias interpretativas semelhantes no que ao factor tempo diz respeito. Todos os executantes aceleram a pulsação para o segundo tempo do compasso 46 e a reduzem na preparação do compasso seguinte, que coincide com a indicação *Mouv^t*. A partir de então, a pulsação acelera de modo significativo. Giesecking não retoma o andamento de forma tão rápida, ao contrário de Février que apresenta valores mais elevados do que os anteriormente executados. Michelangeli e Howat repartem entre si o estatuto de gravação mais lenta, pois as linhas interpretativas vão-se cruzando.

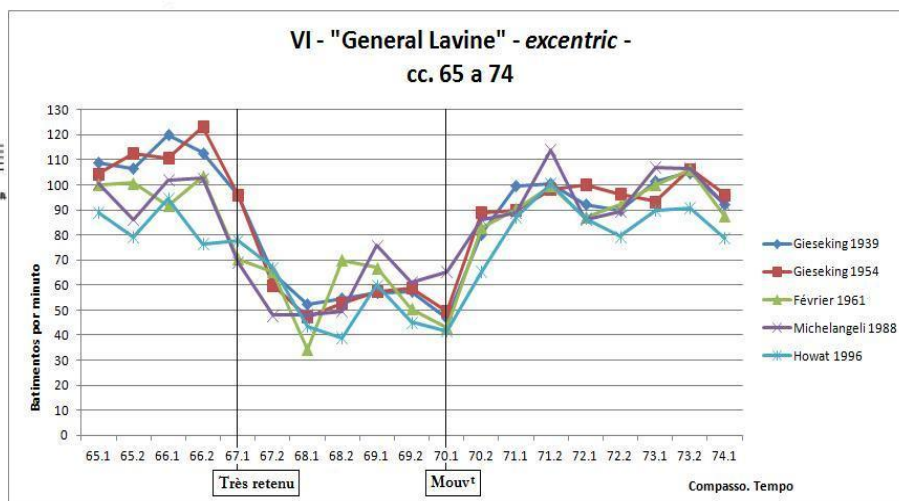
Exemplo III. 3. 30 – “General Lavine”
- *excentric*, C. Debussy cc. 56 – 63
Edição Durand (1913)



O encadeamento de indicações é, neste caso, semelhante ao do gráfico anterior. *Traîné* surge na preparação para o compasso 58, sendo igualmente precedido de uma diminuição da pulsação manifestada por todos os intérpretes, que aliás mantêm essa tendência até ao primeiro tempo do compasso 58. Neste caso, a redução não é tão drástica, pois enquanto que anteriormente contemplava um intervalo de valores entre 28 e 54 batimentos por minuto (aproximadamente), denota aqui, à chegada ao compasso 58, um intervalo entre 58 e 74 batimentos por minuto (aproximadamente). Mantém-se a tendência ascendente – descendente manifestada entre indicações, embora a diminuição da pulsação seja, desta vez, mais acentuada, passando a atingir valores próximos dos executados no compasso 47.

A partir de *Mouvt*, a pulsação acelera de forma geral. As gravações de Howat e Michelangeli voltam a estar bastante próximas, assim como acontece com as de Giesecking, embora estas últimas sejam mais rápidas do que as primeiras referidas. A de Février encontra-se maioritariamente mais próxima das de Giesecking, embora apresente pontualmente valores contrastantes que a associam aos valores denotados por Michelangeli e Howat.

Exemplo III. 3. 31 – “General Lavine” –
excentric, C. Debussy cc. 65 – 74
 Edição Durand (1913)



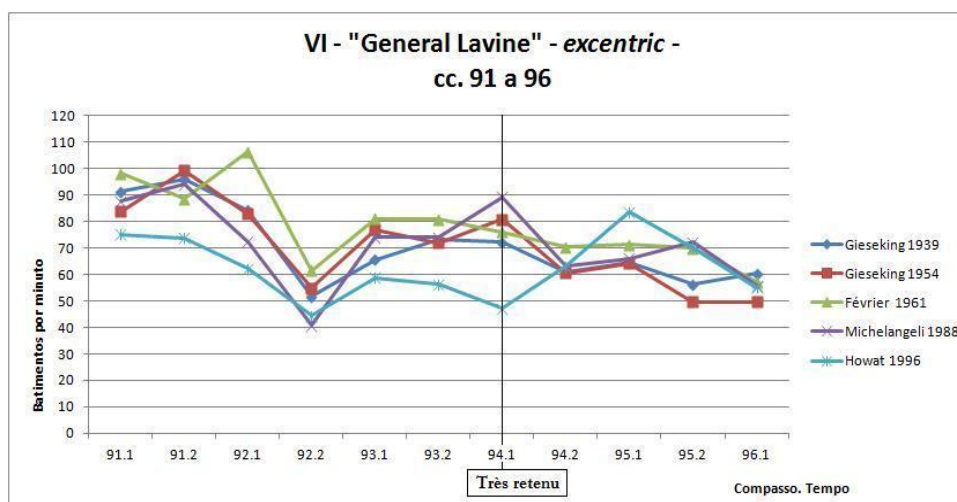
A indicação *Très retenu* surge no compasso 67, associando-se a uma diminuição da pulsação. Tal comprova-se na totalidade das gravações até ao compasso 68. A partir de então, denotam-se flutuações de andamento, sendo que as mais acentuadas são realizadas por Février e Michelangeli. Até ao compasso 70, altura em que é exposta a nova indicação de tempo, *Mouv't*, é perceptível a proximidade de valores e contornos interpretativos nas gravações de Giesecking. A partir do segundo tempo do compasso 68, a gravação de Howat assume-se a mais lenta.

Aquando da nova indicação manifesta-se uma aceleração global da pulsação. Partindo desse momento, constatam-se semelhanças de contornos entre as gravações de Giesecking (1939) e Février, principalmente, a partir do

segundo tempo do compasso 71. Neste período de observação final, o ponto de maior velocidade alcançada corresponde a cerca de 113 batimentos por minuto executado por Michelangeli no segundo tempo do 71º compasso.



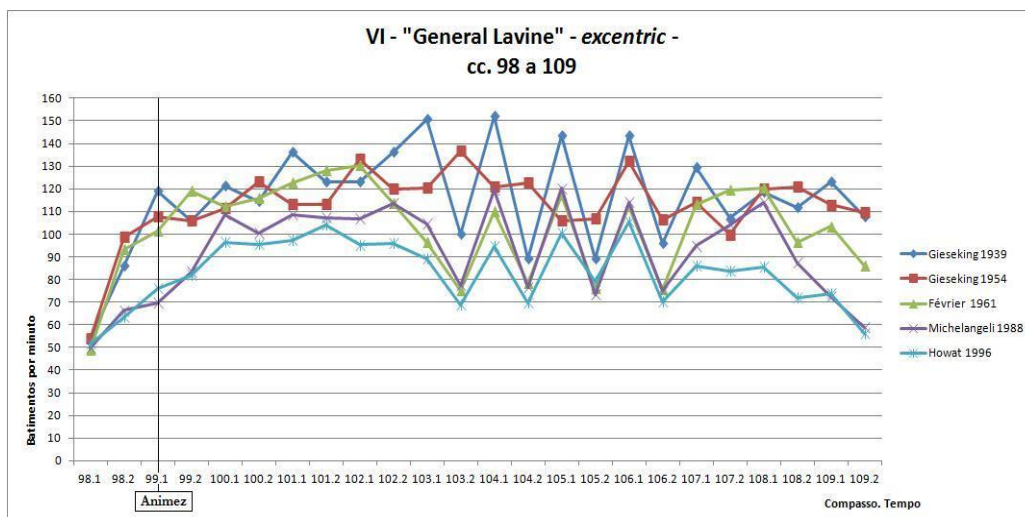
Exemplo III. 3. 32 – “General Lavine”
- *excentric*, C. Debussy cc. 91 – 96
Edição Durand (1913)



No compasso 94 aparece a indicação *Très retenu*. É curioso observar o contorno interpretativo traçado pelos executantes, pois embora a maioria denote, a partir da indicação, uma tendência descendente, Howat apresenta ideias distintas. Este intérprete acelera a pulsação até ao compasso 95 e, embora, a reduza na aproximação ao compasso seguinte, alcança o derradeiro ponto do período em análise numa velocidade superior ao executado no início da transição.

A partir do segundo tempo do compasso 94, a gravação de Giesecking (1954) assume-se como a mais lenta. Por sua vez, a gravação de Février mostra contornos diversificados: até ao compasso 93 com oscilações acentuadas; e nos momentos pré e pós indicação mais linear, percorrendo valores próximos entre si.

Exemplo III. 3. 33 – “General Lavine”
 – *excentric*, C. Debussy cc. 98 – 109
 Edição Durand (1913)



No compasso 99 surge a indicação *Animez*, que como a expressão indica remete para um contexto mais animado, supondo-se um processo de aceleração na exposição das ideias musicais. Apresentam-se, contudo, contornos interpretativos distintos. A gravação de Howat manifesta-se como a mais lenta, denotando em determinados momentos uma proximidade relativa ao contorno traçado pela gravação de Michelangeli, tal como acontece com a gravação de Février, entre os compassos 103 e 106. É igualmente importante salientar a semelhança existente na progressão estabelecida entre os referidos compassos pelas gravações de Giesecking (1939), Michelangeli, Février e Howat. Deste grupo, a gravação de Giesecking atinge os valores mais elevados (cerca de 150 e de 144 batimentos por minuto).

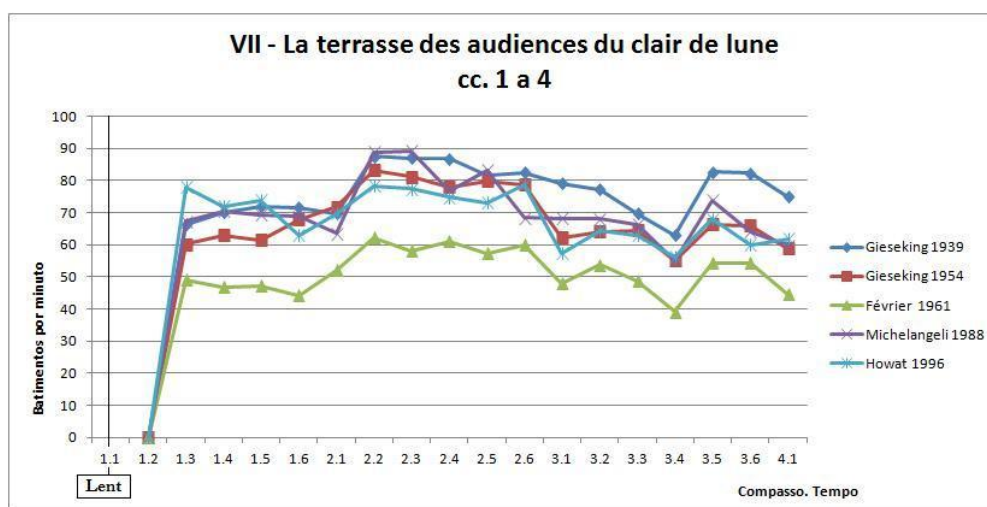
Do compasso da indicação ao 101, comprovam-se contornos gerais tendencialmente ascendentes.

Tendo por base a evolução interpretativa visível neste gráfico, é perceptível a divergência na exposição do conteúdo musical por parte de Giesecking.

III. 3. 2. 7. La terrasse des audiences du clair de lune

The image displays two systems of musical notation for the piece 'La terrasse des audiences du clair de lune' by Claude Debussy. The top system features a piano part with dynamics 'Lent', 'ppp', and 'pp', and a vocal line with the lyrics 'un peu en dehors'. The bottom system continues the piano part with dynamics 'pp' and 'ppp'. The score includes a piano part and a vocal line with the lyrics 'un peu en dehors'.

Exemplo III. 3. 34 – *La terrasse des audiences du clair de lune*, C. Debussy cc. 1 – 4
Edição Durand (1913)



Este prelúdio tem como indicação inicial a expressão *Lent*, ou seja, *Lento*.

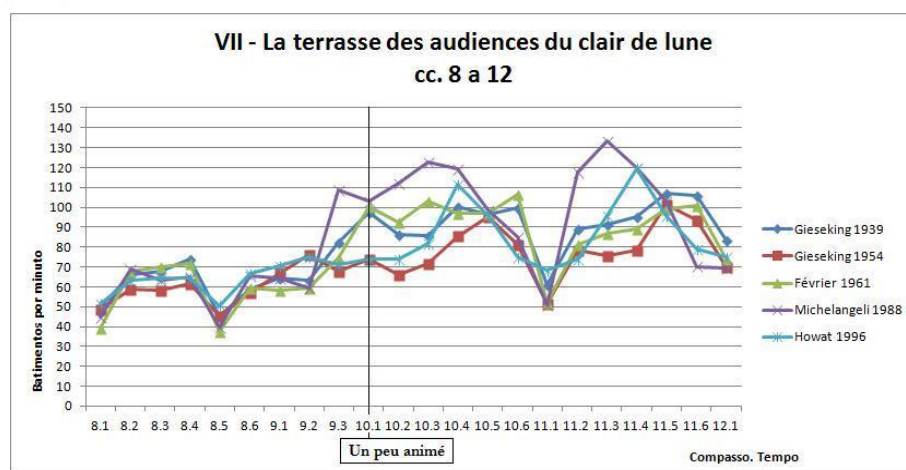
De entre as gravações em análise, é perceptível que a de Février apresenta os valores mais lentos.

Por sua vez, a de Giesecking realizada em 1939 apresenta-se, sobretudo a partir do quarto tempo do 2º compasso, como a mais rápida, embora siga contornos interpretativos semelhantes a Février. Tecendo uma perspectiva

comparativa entre as gravações de Giesecking, é notório que na de 1954 se constata valores mais lentos do que na realizada em 1939. De modo geral, comprovam-se tendências evolutivas por estes quatro compassos iniciais relativamente idênticas, embora os valores apresentados se assumam contrastantes.

No ponto de partida, a gravação de Howat é a que denota o valor mais rápido, próximo dos 78 batimentos por minuto. Após a progressão efectuada, a linha interpretativa deste executante acaba por se entrelaçar com as gravações de Michelangeli e Giesecking (1954), passando a pertencer o valor mais rápido à chegada ao compasso 4 à gravação relativa a 1939 realizada por Giesecking.

Exemplo III. 3. 35 – *La terrasse des audiences du clair de lune*,
C. Debussy cc. 8 – 12
Edição Durand (1913)



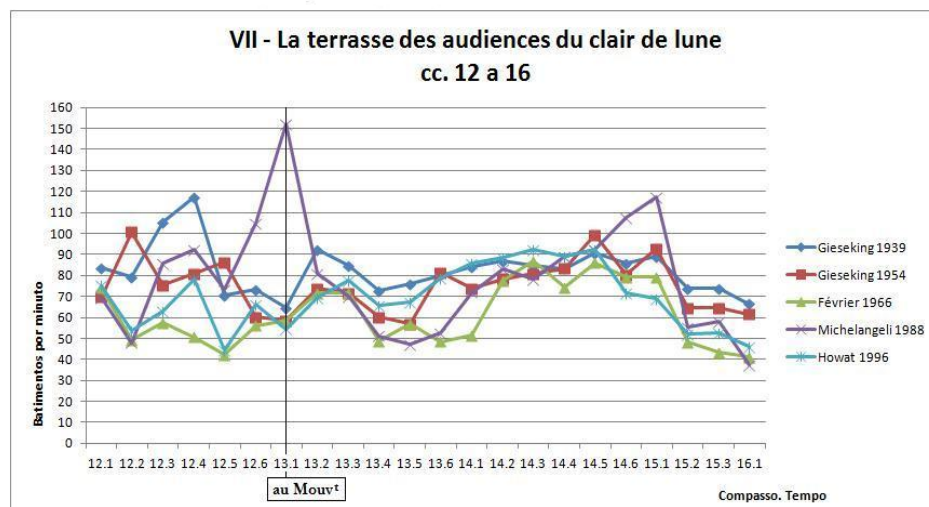
No compasso 10 aparece a indicação *Un peu animé*, cujo sentido remete para a execução do texto musical de forma *um pouco animada*. A indicação é maioritariamente precedida de um contorno ascendente.

Neste ponto, a gravação de Michelangeli apresenta o valor mais rápido, cerca de 105 batimentos por minuto, do qual se encontram relativamente próximos os valores apresentados por Février e Giesecking (1939). Por seu turno, as gravações de Howat e Giesecking (1954) apresentam em tal momento de análise números igualmente semelhantes, aproximadamente 74 batimentos por minuto.

A partir de então, há que aludir ao manifestado no compasso 11, pois, à excepção de Howat, que executa a passagem de forma menos acentuada, comprova-se uma queda da pulsação, compensada na preparação do tempo seguinte. O contorno interpretativo de Michelangeli percorre valores bastante discrepantes: no terceiro tempo do compasso 11, a pulsação rondava os 133 batimentos por minuto, passando a atingir no sexto tempo do mesmo compasso, após uma gradual regressão de valores, cerca de 70 batimentos por minuto. No que às gravações de Giesecking diz respeito, é notório que a realizada em 1939 se desenrola por valores mais rápidos, embora os contornos interpretativos manifestados nas duas gravações sejam, desta vez, pouco divergentes.



Exemplo III. 3. 36 – *La terrasse des audiences du clair de lune*, C. Debussy cc. 12 – 16 Edição Durand (1913)

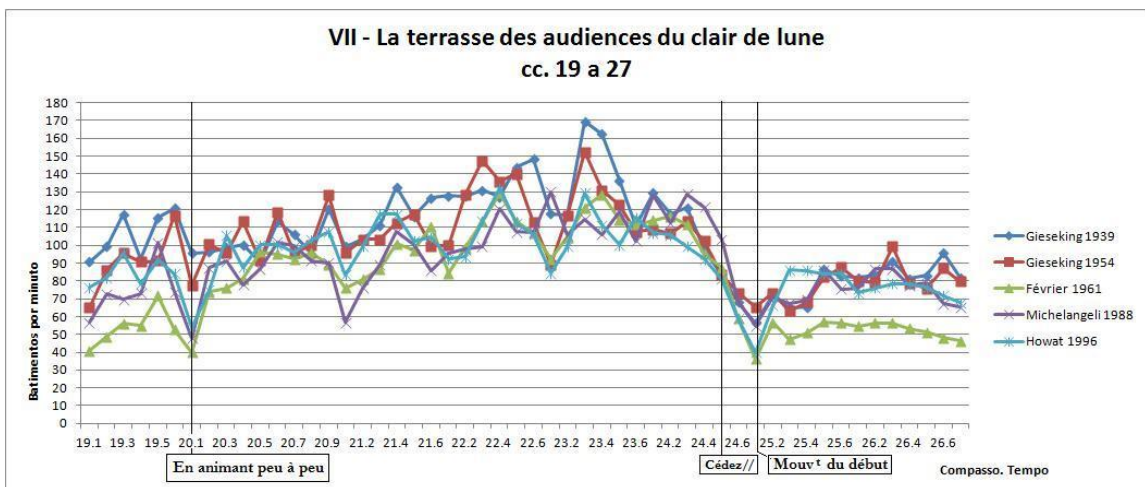


A indicação *au Mouvt* é deixada no compasso 13, numa tentativa de recuperar o andamento expresso anteriormente. É notória a aceleração e consecutiva regressão da pulsação aquando da indicação na gravação de Michelangeli, alcançando o compasso 13 numa velocidade próxima dos 150 batimentos por minuto. A gravação de Février que nos compassos iniciais se estendia por valores compreendidos entre 40 e 60 batimentos por minuto (aproximadamente), apresenta valores ligeiramente mais rápidos. Facto este que se pode constatar na maioria dos contornos interpretativos, pois de acordo com as flutuações resultantes da exposição do texto musical apresentam-se valores compreendidos entre intervalos maiores.

Há que evidenciar a progressão realizada por Michelangeli na aproximação ao compasso 15. O contorno tendencialmente descendente é tecido pelos restantes intérpretes a partir do quinto tempo do compasso 14, enquanto que no caso do intérprete italiano a diminuição da velocidade só se comprova a partir do compasso 15, regressão essa que se denota bastante acentuada (de cerca de 117 a 56 batimentos por minuto para o segundo tempo do 15º compasso, tornando-se ainda mais lento na aproximação ao compasso 16, alcançando os 38 batimentos por minuto).



Exemplo III. 3. 37 – *La terrasse des audiences du clair de lune*,
C. Debussy cc. 19 – 27
Edição Durand (1913)



No gráfico que contempla os compassos 19 a 26 contam-se três alterações de andamento: *En animant peu à peu*, exposta no compasso 20; *Cédez*, deixado do quinto tempo do compasso 24 ao compasso 25; e *Mouvt du début*, indicado no compasso 25. A primeira expressão associa-se a uma aceleração gradual da pulsação, como tentativa de traduzir musicalmente a progressiva animação pretendida pelo compositor. Tal intenção é espelhada nos contornos interpretativos expressos pelos executantes, embora as ideias se cruzem por valores contrastantes. As gravações de Giesecking localizam-se maioritariamente pelos valores mais rápidos. A aproximação à indicação seguinte faz-se através da diminuição da pulsação, que aliás continua o seu percurso descendente até à indicação que requer a retoma do tempo inicial. Tal constatação é comprovada em todas as gravações. No período que comporta a indicação *cedendo* apresentam-se valores idênticos nas gravações de Février e Howat, assim como nas de Giesecking (1939) e Michelangeli. A partir da indicação seguinte, relativa à reposição do tempo inicial, é perceptível que a gravação de Février volta a desenrolar-se por valores mais lentos, tal como se comprova no início da peça.

A linha interpretativa de Howat, embora mais rápida do que a de Février, apresenta um contorno próximo do estabelecido pelo referido intérprete francês.

Por sua vez, as ideias de Giesecking são expostas de forma semelhante nas duas gravações até ao compasso 26, momento a partir do qual se assumem as mais rápidas.

En animant

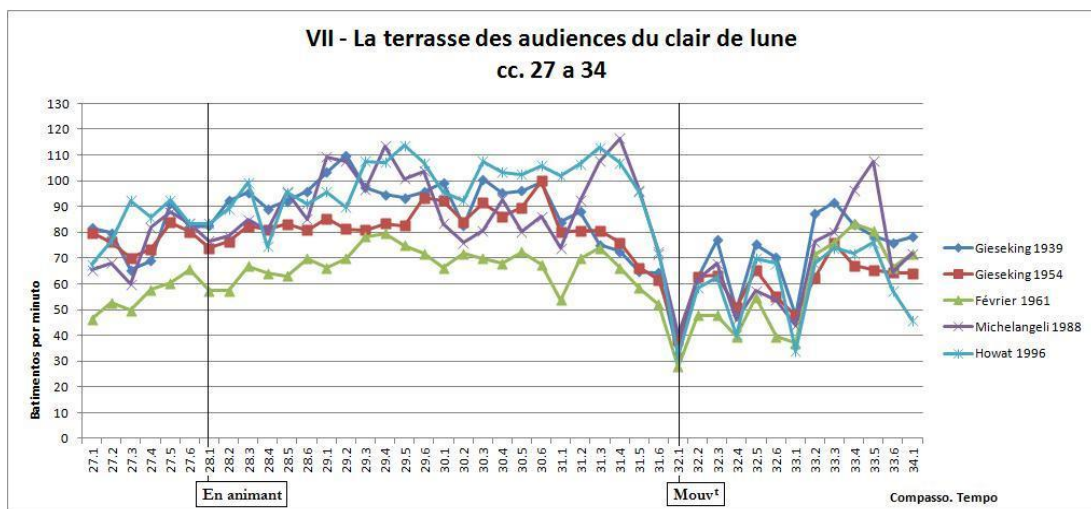
poco cresc.
m.d. m.d. f f

Mouv^t

pp f

pp

Exemplo III. 3 38 – *La terrasse des audiences du clair de lune*,
C. Debussy cc. 27 – 34
Edição Durand (1913)

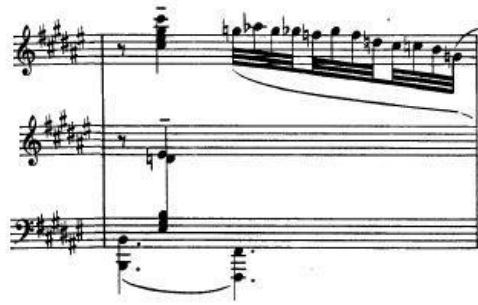


No compasso 28 surge a indicação *En animant*, que exige a exposição do texto musical de forma mais animada. Até à indicação seguinte, *Mouvt*, exposta no compasso 32, identifica-se como gravação mais lenta a de Février. Das restantes, há que constatar a relativa linearidade existente na linha interpretativa de Giesecking (1954) até ao compasso 30. Numa perspectiva comparativa com a outra gravação realizada pelo mesmo intérprete, percebe-se que a de 1954 se desenrola maioritariamente por valores mais lentos.

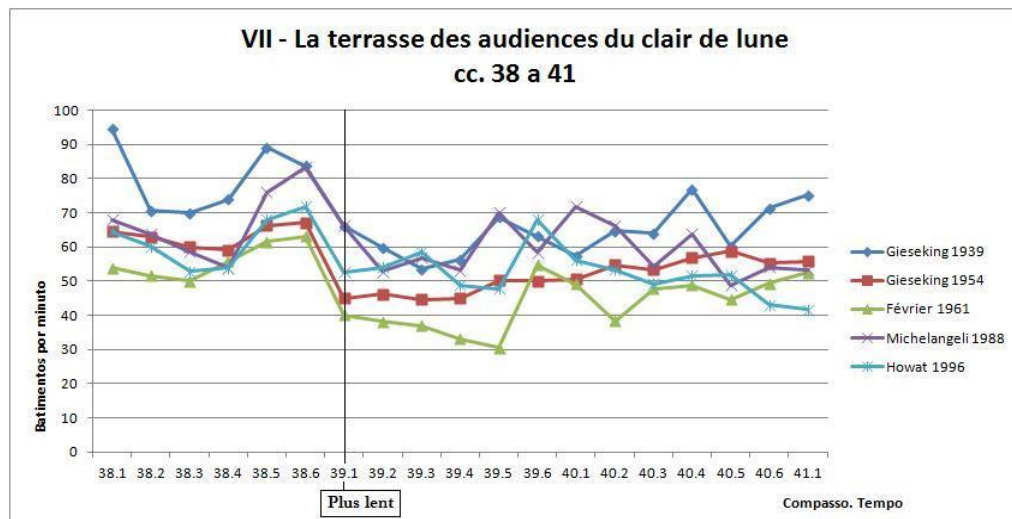
As gravações de Michelangeli e Howat denotam oscilações significativas, apresentando valores idênticos na aproximação ao compasso 32. Tal aproximação é realizada pela totalidade dos intérpretes de forma semelhante, no que ao sentido de linhas interpretativas diz respeito.

A partir da indicação seguinte, comprovam-se flutuações semelhantes em todas as gravações, embora se denotem valores distintos, até ao terceiro tempo do compasso 33. Manifesta-se, mais do que isso, uma proximidade no contorno interpretativo expresso nas duas gravações de Giesecking, assumindo-se a de 1939 mais rápida.

O ponto de maior velocidade alcançado a partir de tal indicação até ao compasso 34 é realizado por Michelangeli (cerca de 108 batimentos por minuto no quinto tempo do compasso 33).



Exemplo III. 3. 39 – *La terrasse des audiences du clair de lune*, C. Debussy cc. 38 – 41 Edição Durand (1913)



No compasso 39 surge a última indicação relativa ao tempo de execução nesta peça, tratando da expressão *Plus lent*, ou seja, *mais lento*. Tendo por base o manifestado a partir do compasso 38, denota-se uma tendência descendente, apesar de não se proceder de forma gradual e unidireccional, no que à pulsação respeitante à exposição do texto musical concerne.

A gravação de Février assume-me, na maioria das valores apresentados, como a mais lenta, apresentando como ponto de menor velocidade alcançada cerca de 30 batimentos por minuto no quinto tempo do compasso 39.

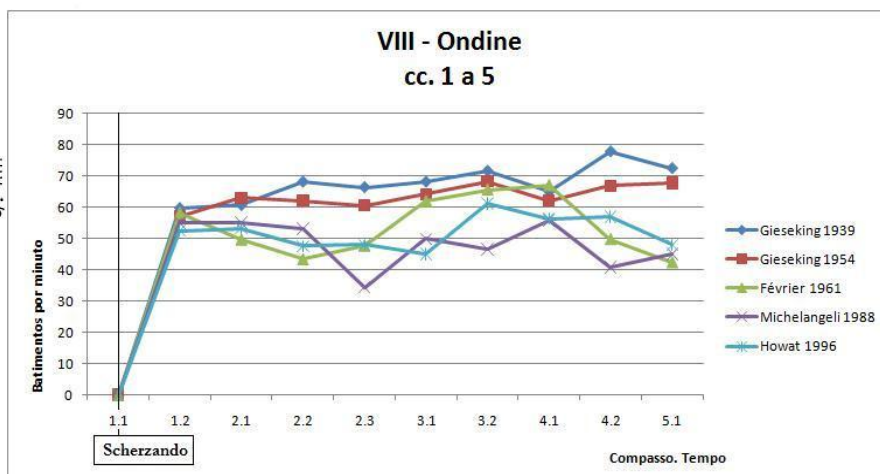
Analisando, contudo, o sentido de cada linha interpretativa a partir da indicação, há que perceber divergências manifestadas entre as gravações de Giesecking e Février, por um lado, e Howat e Michelangeli, por outro. Enquanto que os primeiros referidos apresentam um contorno ascendente, os últimos mencionados apresentam uma regressão na pulsação, sendo que em nenhum dos casos o processo ocorre de forma gradual.

Mais uma vez, é notória a diferença de valores nas gravações de Giesecking, sendo a de 1939 mais rápida do que a realizada em 1954.

III. 3. 2. 8. Ondine



Exemplo III.. 3. 40 – *Ondine*,
C. Debussy cc. 1 – 5
Edição Durand (1913)



A indicação inicial deste prelúdio remete para a expressão *Scherzando*, empregue numa tentativa de criar um ambiente menos sério e formal. Tratando-se de uma indicação pouco objectiva, é interessante perceber o comportamento de cada um dos intérpretes no que à escolha do tempo de execução diz respeito.

As gravações de Giesecking apresentam contornos semelhantes (sentido ascendente), sendo que, mais uma vez, a realizada em 1939 denota valores mais rápidos do que a de 1954.

Em relação à gravação de Février, comprova-se uma aceleração gradual da pulsação entre o segundo tempo do compasso 2 e o primeiro do 4º compasso, sentido que na aproximação ao compasso 5 é invertido, atingindo um valor numérico próximo dos 42 batimentos por minuto.

Na gravação de Michelangeli encontra-se o menor ponto de velocidade alcançada relativo a cerca de 35 batimentos por minuto aquando da realização do terceiro tempo do segundo compasso.

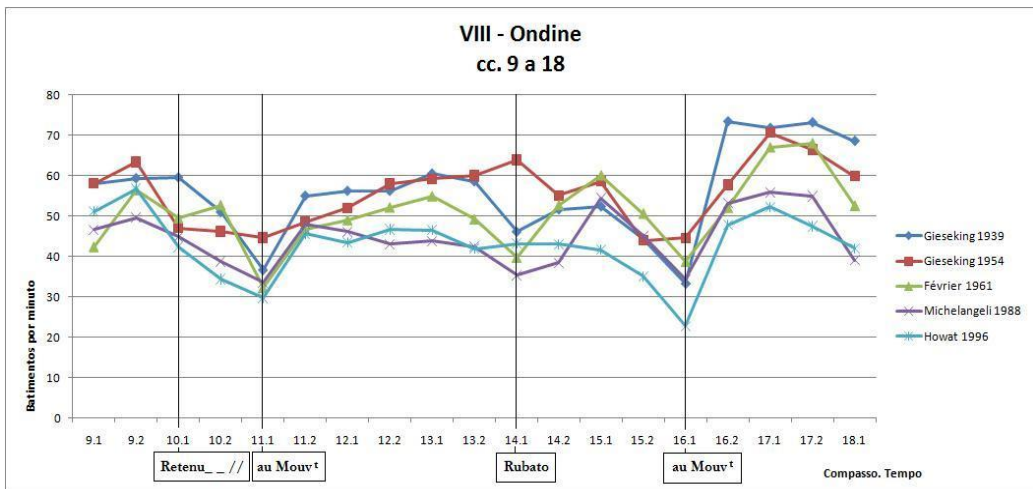
Retenu - - //

au Mouvt

Rubato

au Mouvt

Exemplo III. 3. 41 – *Ondine*,
C. Debussy cc. 9 – 18
Edição Durand (1913)



Entre os compassos 9 e 18 encontram-se quatro alterações de tempo: *Retenu*, que se estende do compasso 10 ao 11; *au Mouvt*, exposto no compasso 11; *Rubato*, indicado no compasso 14; e *au Mouvt*, colocado no compasso 16.

A primeira indicação deixada é interpretada de semelhante forma por todos os executantes, tendo em consideração o sentido da progressão. A gravação de Giesecking (1939) apresenta uma diminuição mais acentuada, enquanto que a de 1954 realizada pelo mesmo intérprete é praticamente linear, percorrendo valores muito próximos. A de Février manifesta uma ligeira aceleração antes da regressão, sendo que atinge o compasso 11 num valor numérico próximo dos realizados por Michelangeli e Howat.

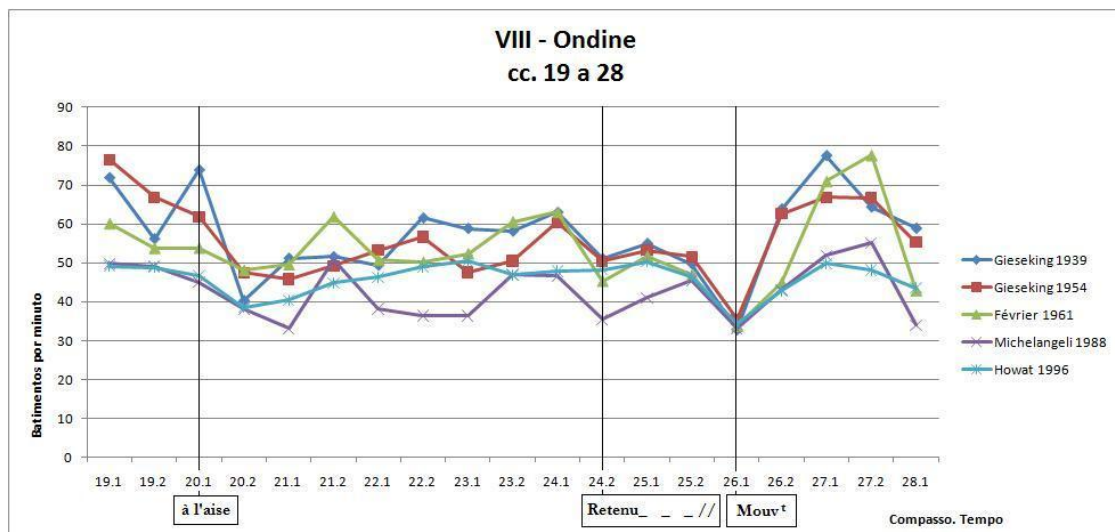
No período entre indicações seguintes, ou seja, no que se associa à expressão *a Tempo*, é perceptível a exposição de uma ideia contrastante com as restantes: a linha interpretativa de Giesecking, relativa a 1954, apresenta um contorno unidireccional (ascendente), gradual. No que respeita às outras gravações, apesar de apresentarem valores distintos entre si, são deliniadas de forma idêntica.

A partir da indicação *Rubato*, constatam-se semelhanças de contornos interpretativos entre as gravações de Giesecking (1939) e Howat, sendo a primeira mais rápida, pois manifesta-se em ambos os casos uma curvatura tendencialmente descendente, bem como entre Février e Michelangeli, que deliniam uma espécie de arco (mais regular na de Février), alcançado valores finais semelhantes aos iniciais. A gravação de Giesecking (1954) parte para a realização do *Rubato* como a mais rápida, estatuto que mantém aquando da exposição da indicação seguinte, *au Mouvt*, embora a velocidade de execução diminua de cerca de 64 para 45 batimentos por minuto.

A partir da indicação que remete para a reposição do andamento, manifesta-se uma intenção global de aumentar a velocidade de execução, destacando-se o facto da gravação de Howat apresentar valores mais lentos, enquanto que a de Giesecking (1939) se destaca como a mais rápida. A aproximação ao compasso 18 promove uma diminuição global da velocidade de execução.

à l'aise
p léger
mf en dehors
p expressif
Retenu
Mouv^t
p
allant doux

Exemplo III. 3. 42 – *Ondine*,
C. Debussy cc. 19 – 28
Edição Durand (1913)



No compasso 20 é exposta a indicação *à l'aise*. O significado desta expressão foi, à semelhança de outras atrás mencionadas, questionado a Roy Howat, que explicou tratar-se de uma tradução literal, ou seja, de execução fácil, confortável, sem pressa, mantendo o movimento e a fluidez exigidos na realização do texto musical.

Até à indicação seguinte, a gravação de Michelangeli apresenta-se, na maioria dos valores apresentados, como a mais lenta.

É interessante observar o contorno gradual e unidireccional estabelecido por Howat entre o segundo tempo do compasso 20 e o primeiro do compasso 23. Esta é a única gravação que apresenta, aquando da indicação seguinte, um valor superior ao manifestado no início do compasso 20.

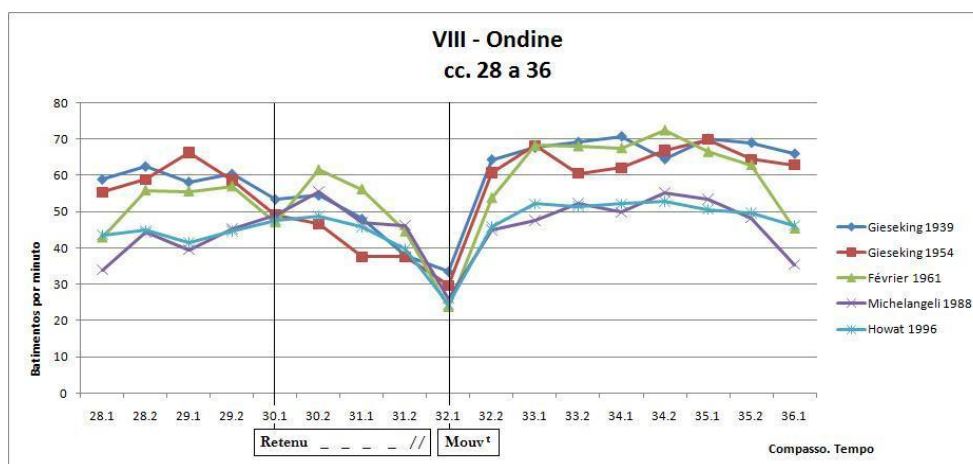
No período que contempla a expressão *Retenu*, constata-se uma proximidade nos contornos interpretativos de Giesecking, Howat e Février. Michelangeli, por sua vez, apresenta um contraste significativo da exposição da indicação ao referido momento, embora a partir do segundo tempo do compasso 25 se aproxime dos restantes intérpretes.

A partir do compasso 26, aquando da indicação *Mouvt*, é perceptível a semelhança da definição de contornos por parte de Howat e Giesecking (1954), assim como Michelangeli e Février.

Tendo por base a progressão efectivada nas gravações de Giesecking a partir de *Retenu*, há que perceber que a proximidade é considerável, à excepção dos valores apresentados no primeiro tempo do compasso 27.

The image shows a musical score for 'Ondine' by Debussy, measures 28-36. It includes piano and vocal parts. Key markings include 'tillont doux', 'Retenu', 'Mouv^t', 'p', 'pp', and 'en dehors'. The score is in G major and 3/4 time.

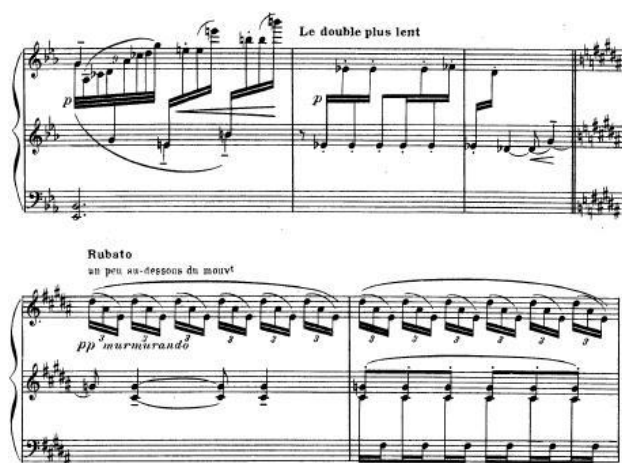
Exemplo III. 3. 43 – *Ondine*,
C. Debussy cc. 28 – 36
Edição Durand (1913)



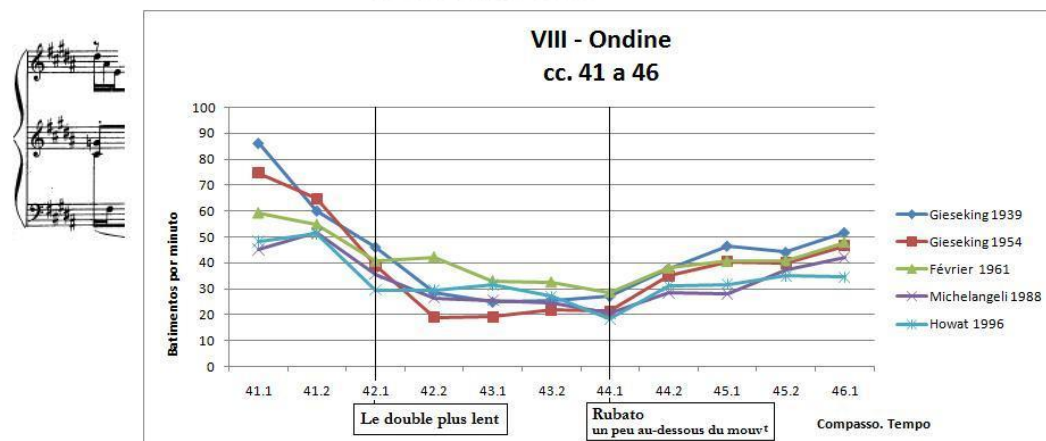
A indicação *Retenu* estende-se pelos compassos 30 e 31. A aproximação a esta indicação é interpretada de forma diferente, pois enquanto que Giesecking e Février apresentam contornos descendentes, Howat e Michelangeli aceleram ligeiramente a pulsação para o compasso 30.

De acordo com o pressuposto inerente à expressão empregue, comprova-se uma tendência global de regressão na velocidade de execução até ao compasso 32, momento em que é deixada a indicação *Mouvt.* A partir de então, apresenta-se uma intenção geral de aceleração até ao compasso 35, sendo que Michelangeli e Howat voltam a apresentar valores e contornos muito próximos, contudo relativamente afastados dos apresentados por Février e Giesecking.

A preparação do compasso 36 é feita através da diminuição da pulsação, facto que se comprova em todas as gravações, mas de forma distinta: nos casos de Michelangeli e Février a progressão descendente é mais acentuada, sendo a gravação do intérprete italiano mais lenta.



Exemplo III. 3. 44 – *Ondine*,
C. Debussy cc. 41 – 46
Edição Durand (1913)

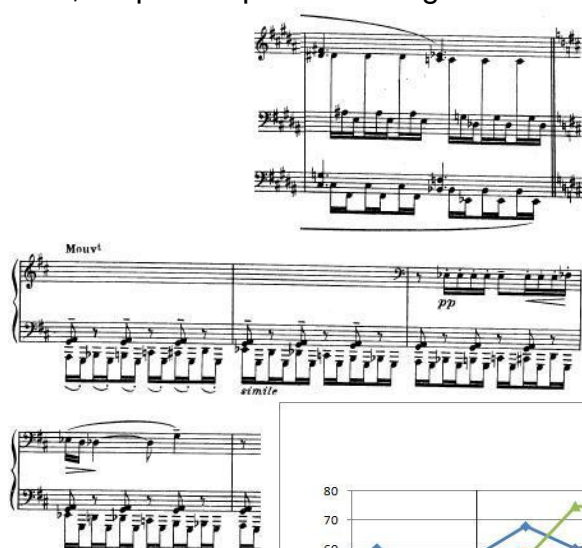


No compasso 42 surge a indicação *Le double plus lent*, que remete para a definição de uma pulsação marcadamente mais lenta. Tal facto é interpretado pelos executantes, pois efectivamente todas as gravações assumem contornos mais lentos do que o apresentado anteriormente. Há que destacar como mais

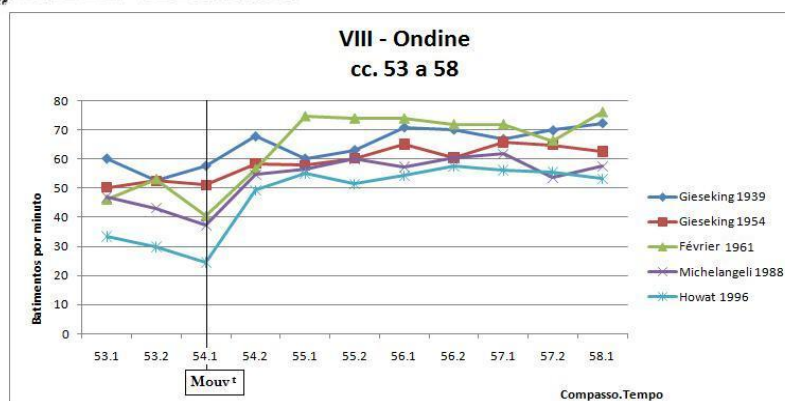
lenta, até à indicação seguinte, a gravação de Giesecking efectuada em 1954, como, pelo contrário, a mais rápida associada a Février.

No compasso 44 é dada a indicação *Rubato, un peu au-dessous du mouvt.* É então, requerido que se executem os elementos constituintes do texto musical numa velocidade ligeiramente inferior ao considerado tempo base do prelúdio. Tal exigência é cumprida por parte dos intérpretes, pois os valores apresentados encontram-se entre intervalos numéricos inferiores aos manifestados previamente, tendo por base o que foi exposto nos compassos iniciais.

Todos os contornos interpretativos, a partir da última indicação apresentada, direccionam-se para valores mais elevados. Com o intuito de observar o comportamento do mesmo intérprete, há que constatar que a gravação de 1939 é mais rápida, apresentando-se praticamente equidistante da de 1954. Partindo de então, é interessante mencionar que embora a gravação de Février inicie o compasso 44 próxima da de 1939, realizada por Giesecking, acaba por se fundir, no compasso 45, com os valores manifestados na outra gravação do mesmo intérprete. Michelangeli e Howat voltam a estar bastante próximos, embora a preparação do compasso 46 seja traçada por Howat de forma mais linear, enquanto que Michelangeli define a aceleração de modo mais acentuado.



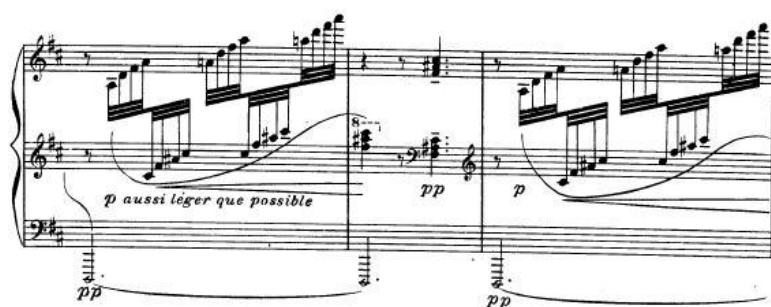
Exemplo III. 3. 45 – *Ondine*,
C. Debussy cc. 53 – 58
Edição Durand (1913)



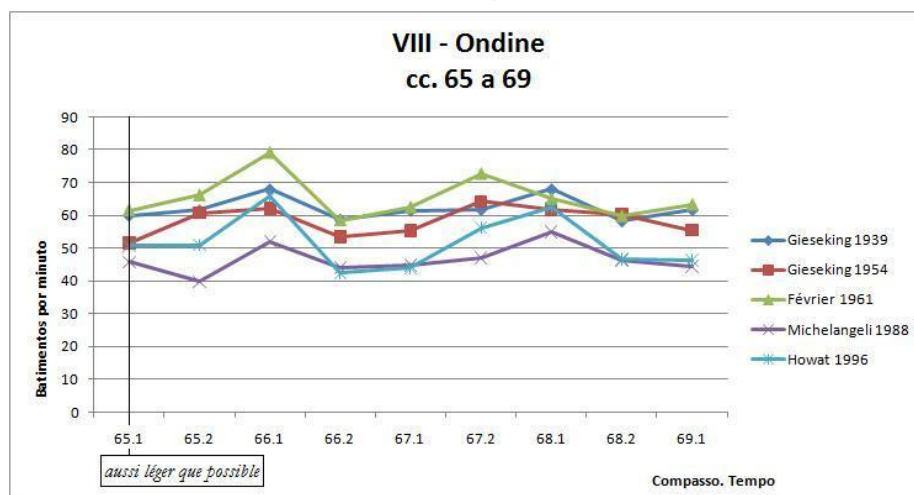
É dada a indicação *Mouvt* no compasso 54, que remete para a reintegração dos valores de pulsação inicialmente expostos. Numa perspectiva comparativa, há que perceber que a gravação de Février apresenta valores ligeiramente superiores aos do início, assim como Michelangeli define um contorno bem mais linear. A linha interpretativa de Howat assume-se como mais lenta, enquanto que a de Février, considerando a maioria dos valores, se coloca na posição inversa (a mais rápida).

A tendência comprovada pela totalidade dos intérpretes vai de encontro à aceleração da pulsação, embora em nenhum dos casos tal evolução se proceda de forma gradual e unidireccional.

Quanto às gravações de Giesecking, a de 1939 desenrola-se de forma mais rápida do que a de 1954.



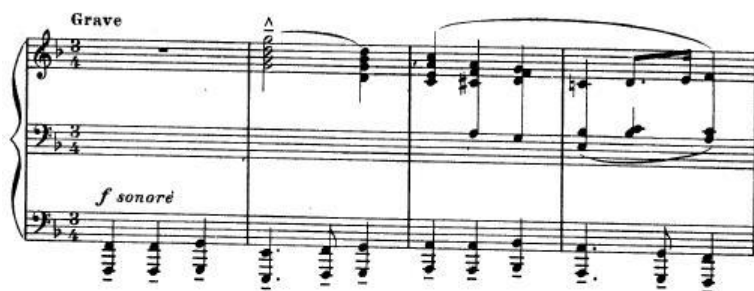
Exemplo III. 3. 46 – *Ondine*, C. Debussy cc. 65 – 69 Edição Durand (1913)



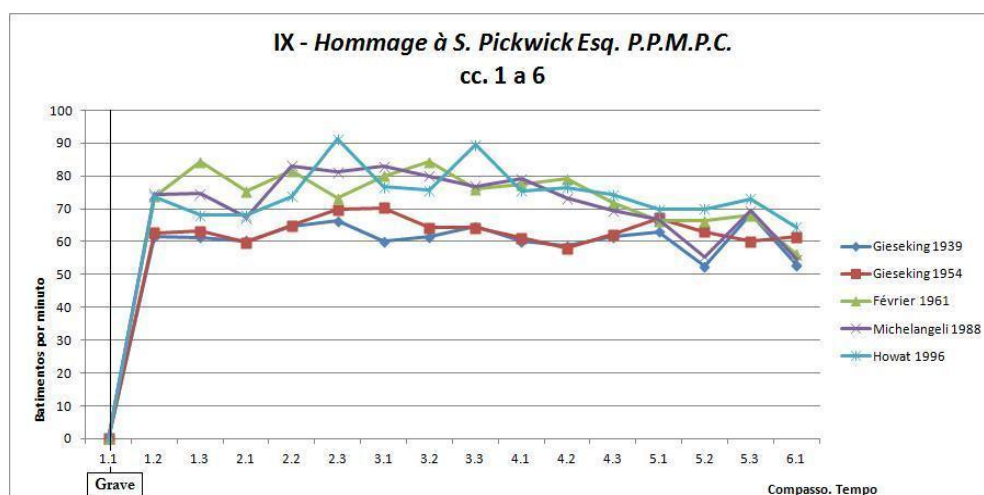
A indicação exposta no compasso 65 surge em itálico no meio de um sistema, facto que alude ao modo de execução de determinado conteúdo musical, mas que, pela forma como é descrito pode alterar o factor tempo. É por isso alvo de análise.

Apesar das flutuações manifestadas pelas linhas interpretativas, que acabam por apresentar contornos semelhantes entre valores distintos, denota-se, no compasso 69, a proximidade de valores, tendo em vista o manifestado por cada um dos intérpretes aquando da indicação. Embora nalguns momentos se cruze com o exposto por Howat, Michelangeli produz a gravação mais lenta. Por sua vez, Février executa a passagem de forma mais rápida, aproximando-se, a partir do compasso 68, do contorno tecido por Giesecking na gravação de 1939.

III. 3. 2. 9. *Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.*



Exemplo III. 3. 47 – *Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.*,
C. Debussy cc. 1 – 6
Edição Durand (1913)



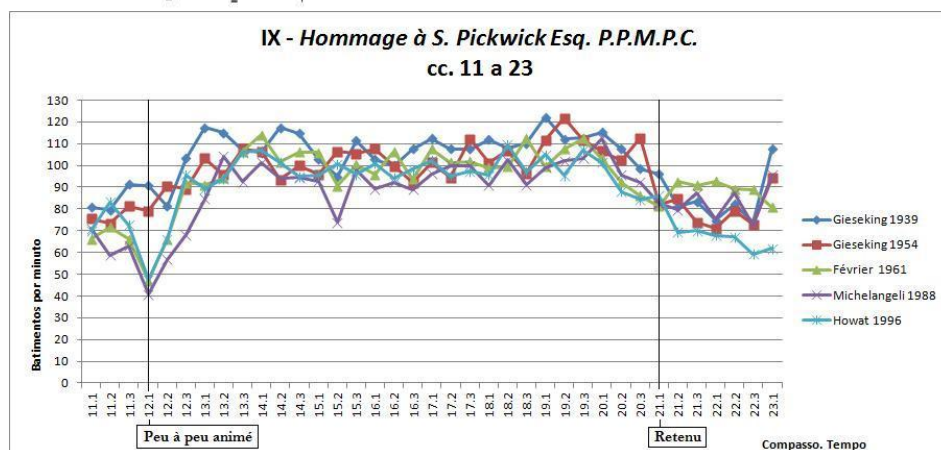
A indicação inicial deste prelúdio, *Grave*, foi igualmente alvo de esclarecimento por parte de Roy Howat. A expressão empregue remete, segundo o intérprete, para a integração de um carácter “pomposo, que procure parecer e soar importante e sério.” A afirmação de tal concepção só poderá ocorrer caso se manifeste uma definição apropriada do tempo de execução.

É relevante constatar a proximidade de contornos presente nas linhas interpretativas de Gieseking, denotando-se momentos de sobreposição de valores. Estas assumem, de modo geral, o estatuto de execuções mais lentas, no

que a este gráfico diz respeito. A gravação de 1954 realizada pelo referido intérprete apresenta flutuações na ordem dos 10 batimentos por minuto (entre 60 e 70), alcançando o compasso 6 com valor idêntico ao executado no segundo tempo do primeiro compasso.

As restantes gravações preparam o compasso 6 com uma diminuição da pulsação, existindo a necessidade de destacar a proximidade dos valores referentes a Giesecking (1939), Février e Michelangeli. Howat, por sua vez, é responsável pelos picos de maior velocidade alcançada, ou seja, cerca de 90 batimentos por minuto nos terceiros tempos do segundo e terceiro compassos.

Exemplo III. 3. 48 – *Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.*,
C. Debussy cc. 11 – 23
Edição Durand (1913)

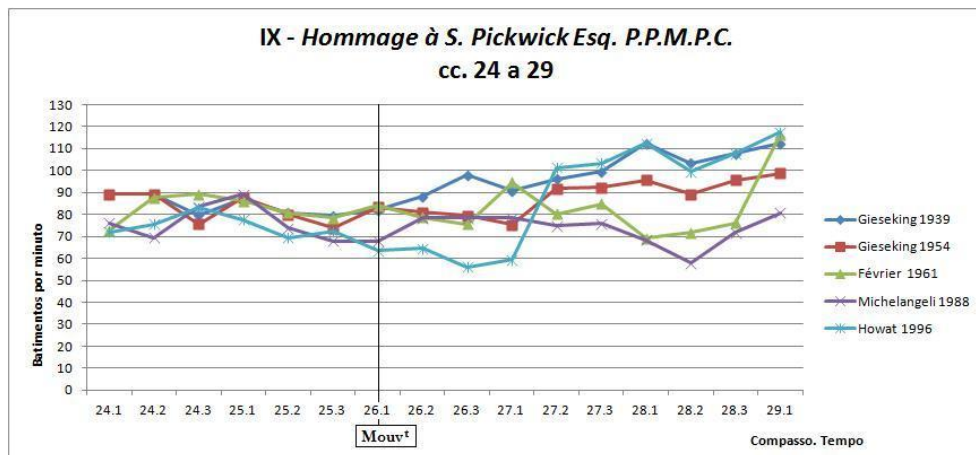


No 12º compasso surge a indicação *Peu à peu animé*, que, para além de exigir a aplicação de sonoridade, expressividade e intensidade de execução distintas, remete para a aceleração gradual da pulsação. Essa progressão respeitante ao factor tempo deverá manter-se até nova indicação, ou seja, compasso 21, altura que o compositor coloca a expressão *Retenu*, com o intuito de tornar a passagem musical seguinte menos expansiva e, conseqüentemente, mais reservada.

No período entre indicações manifesta-se uma tendência global ascendente, embora nalguns casos mais acentuada e mais oscilante. As gravações de Février e Howat apresentam contornos semelhantes, fundindo-se nalguns valores. Associando ás referidas a gravação de Michelangeli, há que observar que comportam valores idênticos nos pontos de partida (entre 42 e 50 batimentos por minuto) e chegada (entre 80 e 85 batimentos por minuto) da transição, sendo que o de chegada coincide com o de partida da nova indicação. Apesar deste último ponto ser executado de forma mais rápida do que o do início da transição é precedido de uma diminuição geral da pulsação, particularmente tratada. No caso da gravação de Giesecking relativa a 1954 é curioso observar que apesar das oscilações intermédias, apresenta valores semelhantes nas extremidades do período em análise (aproximadamente 80 batimentos por minuto).

Após a indicação *Retenu*, é perceptível que: a gravação de Howat é a mais lenta, enquanto que a de Février passa a ser, considerando a maior parte dos valores, a mais rápida; a gravação de Giesecking relativa a 1939 e a de Michelangeli apresentam contornos muito próximos, embora na preparação imediata para o compasso 23, a primeira referida manifeste uma aceleração mais acentuada, passando a do intérprete italiano a fundir-se com a progressão realizada por Giesecking na gravação de 1954.

Exemplo III. 3. 49 – *Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.*,
C. Debussy cc. 24 – 29
Edição Durand (1913)



No compasso 26 é exposta a indicação *au Mouv.* As divergências associadas à percepção de tal indicação estão espelhadas na forma como a evolução da pulsação se processa.

Na gravação de Giesecking relativa a 1939 percebe-se uma tendência ascendente, no sentido de tornar a execução mais rápida a partir da indicação, sendo que antes de tal elemento os valores apresentados se fundem com os de 1954 e os de Février. Enquanto que antes do compasso 26 as duas gravações de Giesecking se mostram muito próximas, a partir de então a de 1954 apresenta-se mais lenta, embora denote a mesma intenção de aceleração.

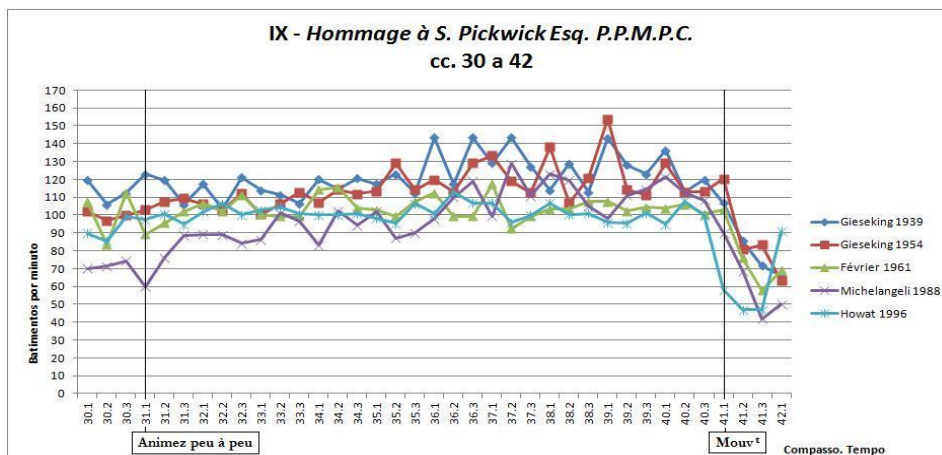
No caso de Février, o intervalo de valores contemplados só é expandido na preparação para o compasso 29, manifestando-se uma aceleração significativa.

Por sua vez, Michelangeli delineia uma linha interpretativa tendencialmente descendente a partir do segundo tempo do compasso 26 ao segundo tempo do

compasso 28, acabando por inverter essa direcção na preparação para o compasso 29.

Em relação a Howat, inicia a transição de andamento com a pulsação mais lenta (entre 58 e 65 batimentos por minuto), mas contraria esse facto a partir do compasso 27, momento em que acelera a pulsação para próximo do 100 batimentos por minuto, aproximando-se do contorno traçado por Giesecking em 1939.

Exemplo III. 3. 50 – *Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.*, C. Debussy cc. 30 – 42 Edição Durand (1913)



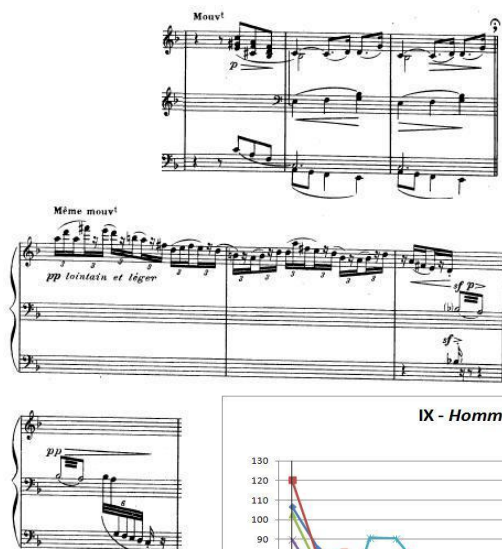
A indicação *Animez peu à peu* deixada no compasso 31, remete para a aceleração gradual da pulsação, facto que se presume que aconteça até à nova indicação, *Mouv*, ou seja, respeitante a *Tempo*, que surge no compasso 41.

Iniciando a observação pela gravação mais lenta, referente a Michelangeli, denota-se uma tendência ascendente, cujo ponto mais rápido (cerca de 130 batimentos por minuto) se associa ao segundo tempo do compasso 37. No entanto, a velocidade vai oscilando, terminando a secção referente a *Animez peu à peu* próximo dos 90 batimentos por minuto.

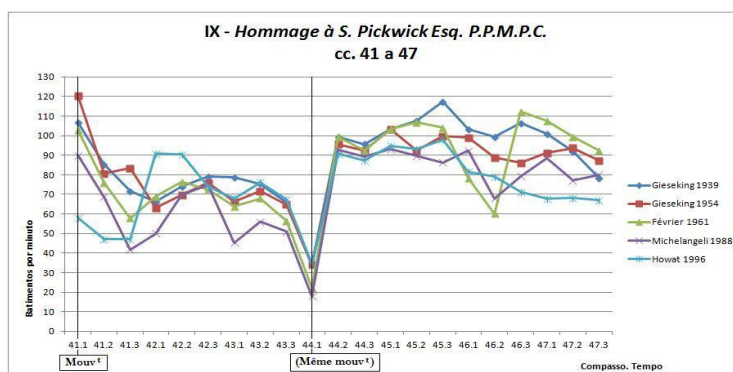
A gravação de Howat mostra-se durante este período praticamente linear, na ordem dos 100 batimentos por minuto, denotando uma queda acentuada da pulsação na preparação para o compasso 41.

As gravações de Giesecking são as que com maior frequência apresentam valores mais rápidos, pertencendo à gravação relativa a 1954 o ponto de maior velocidade alcançado, próximo dos 153 batimentos por minuto no primeiro tempo do compasso 39.

A partir da indicação que suscita o retorno ao andamento regular, comprova-se uma intenção generalizada de diminuição da pulsação, facto que a partir do terceiro tempo do compasso 41 é acentuadamente contrariado por Howat, passando de cerca de 48 para 90 batimentos por minuto.

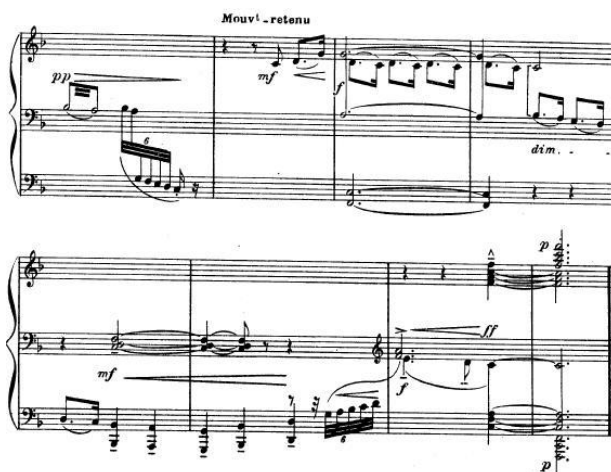


Exemplo III. 3. 51 – *Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.*, C. Debussy cc. 41 – 47 Edição Durand (1913)

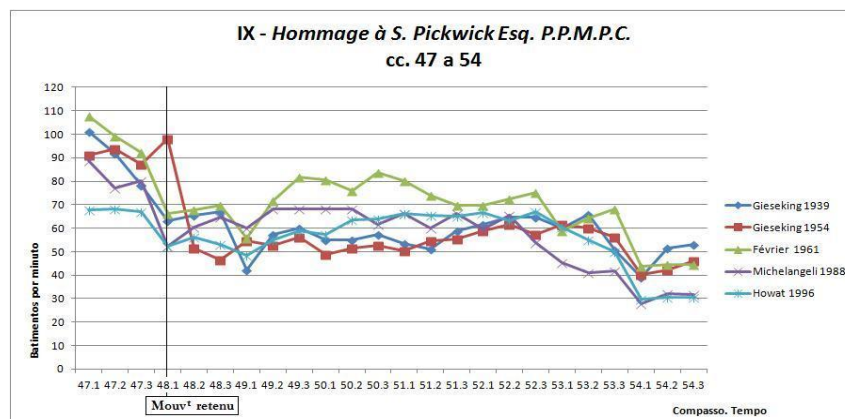


Neste gráfico é interessante perceber de que forma a intenção, expressa pelo compositor, de manter o andamento atrás exigido é interpretada pelos executantes. A progressão relativa ao tempo manifestada entre os compassos 41 e 44 dá-se em função do texto musical, ou seja, da expressividade exigida na delineação da frase musical. É nesse contexto que se compreende o contorno global descendente – ascendente – descendente manifestado no referido período. A pulsação diminui significativamente para o compasso 44, pois o compositor deixa uma suspensão por cima da barra de compasso que o antecede.

A partir do 44º compasso, os intérpretes procuram aproximar-se dos valores realizados anteriormente, embora acabem por executar o material musical de forma mais rápida. A linha interpretativa de Février denota uma aceleração brusca para o terceiro tempo do compasso 46, momento a partir do qual se manifesta uma redução da pulsação. As gravações de Howat e Giesecking (1939) denunciam a intenção de tornar o texto musical mais lento, sendo que por realizarem pulsações distintas não apresentam valores finais próximos.



Exemplo III. 3. 52 – *Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.*, C. Debussy cc. 47 – 54 Edição Durand (1913)

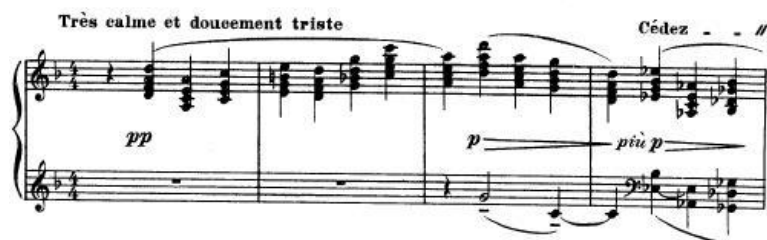


A indicação *Mouvt retenu*, dada no compasso 48, remete para uma maior contenção na exposição do material musical, quer no que respeita ao modo de execução quer em termos de ambiência expressiva e musical criada. Consequentemente, há quem denote a associação de tais concepções à definição do tempo de execução.

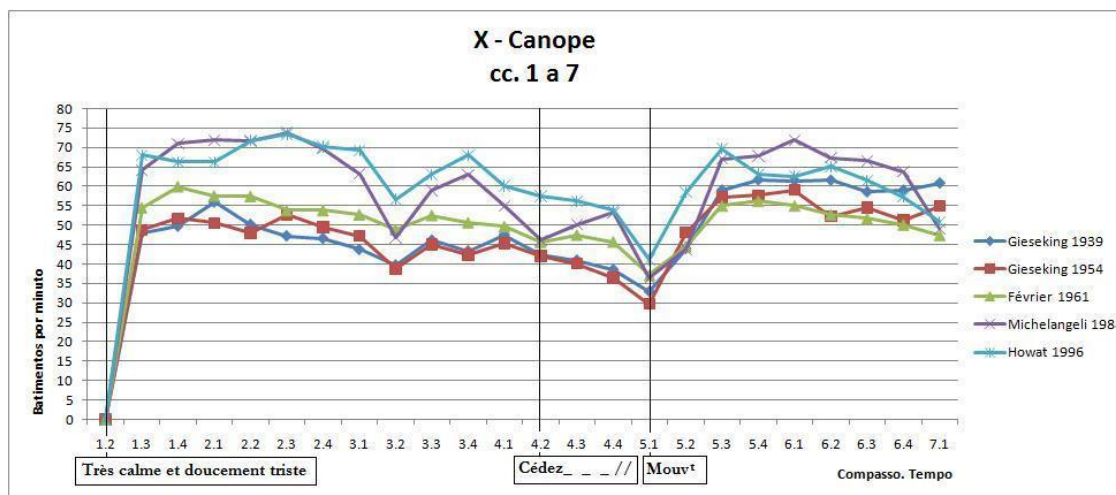
Numa perspectiva comparativa para com o compasso 47, que antecede a indicação, é perceptível que a maior parte das gravações se desenrolará por intervalos numéricos inferiores aos revelados anteriormente.

Entre os compassos 49 e 54, a gravação de Février assume-me, tendo em conta a maioria dos valores apresentados, a mais rápida. A de Michelangeli, situada entre os 60 e 70 batimentos por minutos, torna-se gradualmente mais lenta a partir do segundo tempo do compasso 52, alcançando o compasso 54 numa pulsação próxima dos 30 batimentos por minuto. A gravação de Howat aproxima-se, a partir do compasso 51, da ideia interpretativa de Michelangeli, denotando uma pulsação idêntica à realizada pelo intérprete italiano no compasso 54. Por sua vez, as gravações de Giesecking apresentam-se próximas, sendo a de 1954 maioritariamente mais lenta do que a de 1939, embora haja pontos onde as linhas se cruzam, proporcionando a inversão dos dados.

III. 3. 2. 10. Canope



Exemplo III. 3. 53 – *Canope*, C. Debussy cc. 1 – 7
Edição Durand (1913)



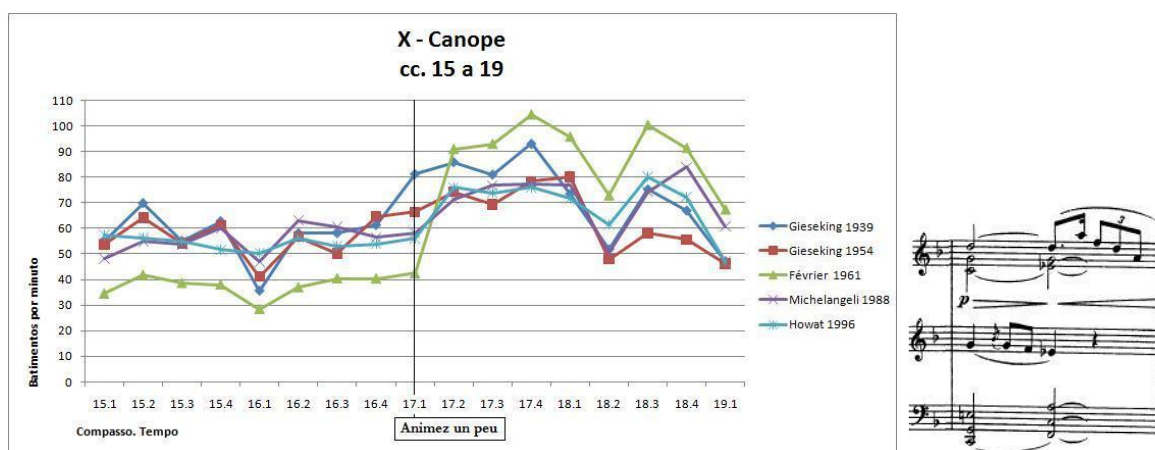
A indicação inicial remete, mais uma vez, para a integração de concepções subjectivas acerca de determinado carácter, sentimento ou emoção no contexto performativo, factor capaz de influenciar, entre outros vectores, a escolha do tempo de execução. *Très calme et doucement triste*, ou seja, *Muito calmo e docemente triste* é a expressão utilizada por Debussy para a criação de um cenário musical condizente com o imagético. Assim sendo, constata-se diferentes abordagens no que respeita ao tempo musical.

Até à indicação seguinte, as gravações de Gieseking manifestam-se como as mais lentas, desenhando contornos idênticos. Num patamar intermédio,

apenas ligeiramente mais rápida do que as referidas, encontra-se Février, que apresenta, à semelhança das restantes gravações, um contorno descendente. Como mais rápidas destacam-se as de Michelangeli e Howat, embora a de Michelangeli se torne comparativamente mais lenta a partir do compasso 3.

No *Cedendo*, marcado entre o segundo tempo do compasso 4 e o compasso 5, que por sua vez se associa a uma nova indicação, manifesta-se uma tendência descendente, evidenciada de forma gradual e unidireccional por parte de Giesecking e Howat (a mais lenta e a mais rápida, respectivamente) e de forma menos directa por Février. Por seu turno, no caso de Michelangeli há que constatar que, embora a indicação do compasso 5 seja precedida de uma redução da pulsação, se manifesta uma aceleração até ao quarto tempo do quarto compasso.

A indicação do compasso 5 remete para a restituição do tempo previamente seguido. As gravações que mais se aproximam de tais valores iniciais são as de Février e Michelangeli. A de Howat aproxima-se mais do contorno realizado a partir do compasso 3, enquanto que as de Giesecking se tornam significativamente mais rápidas.

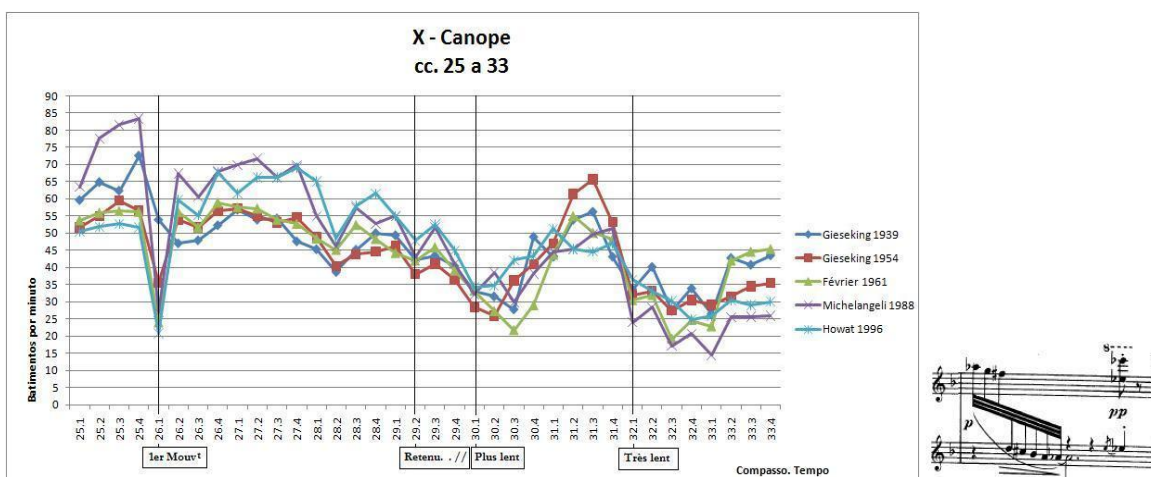


Exemplo III. 3. 54 – *Canope*,
C. Debussy cc. 15 – 19
Edição Durand (1913)



No compasso 17 surge a indicação *Animez un peu*, elemento que suscitou a aceleração da pulsação por parte de todos os intérpretes. É interessante observar a evolução traçada por Février, pois, antes da transição, era a gravação que apresentava valores mais lentos, tornando-se, a partir do compasso 17, a mais rápida.

Os contornos interpretativos denotados após a indicação são relativamente próximos, embora haja discrepâncias em termos de valores apresentados. A partir da referência, é perceptível uma maior distinção entre as gravações de Giesecking, manifestando-se a de 1954 globalmente mais lenta. Por outro lado, podem associar-se as gravações de Michelangeli e Howat, no que respeita aos valores de pulsação apresentados, pois manifesta-se uma proximidade relevante até ao compasso 18.



Exemplo III. 3. 55 – *Canope*,
C. Debussy cc. 25 – 33
Edição Durand (1913)

1^{er} Mouvt

Retenu - - #

pp

p

plus p

Plus lent

Très lent

très doux et très expressif

encore plus doux

pp

plus pp

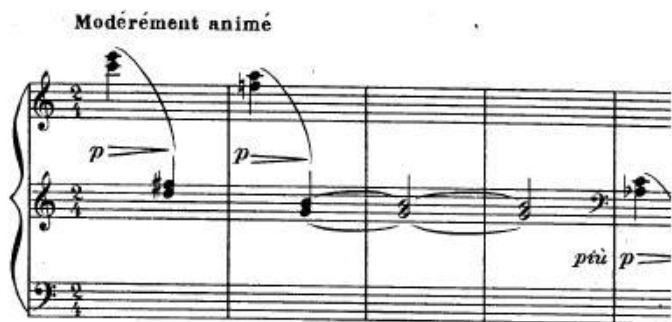
É solicitado o retorno ao tempo inicial no compasso 26, indicação que, tendo em conta valores apresentados no primeiro gráfico deste prelúdio, é aproximadamente cumprida pela maior parte dos intérpretes. A gravação de Howat é aquela que denota maior diferença de valores, apresentando-se mais lenta do que anteriormente.

A indicação *Retenu*, que pressupõe uma diminuição da pulsação, é exposta, no que ao contorno interpretativo diz respeito, de forma semelhante. Em todas as gravações se manifesta uma aceleração do segundo para o terceiro tempo do compasso 29 e conseqüente redução da velocidade até ao primeiro tempo do compasso 30, onde surge a indicação *Plus lent*. Neste período a gravação de 1954 de Giesecking é a mais lenta, enquanto que a de Howat é a mais rápida.

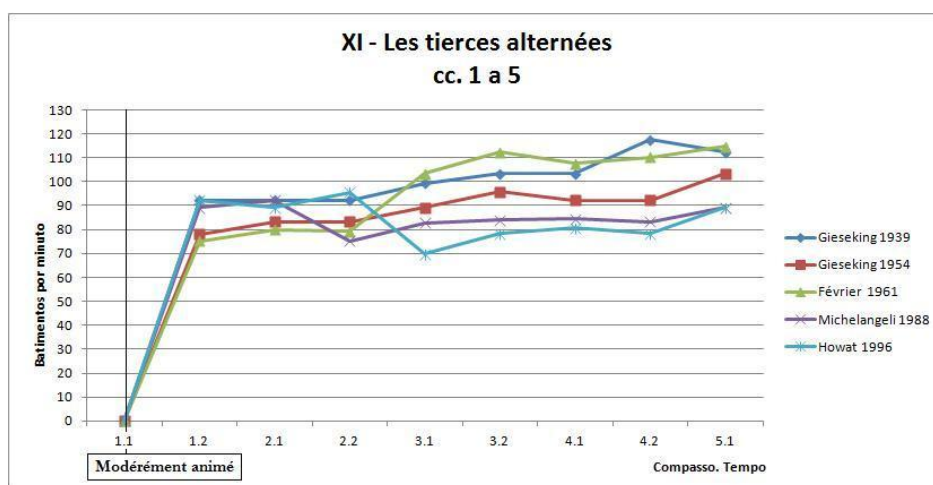
Apesar de entre os compassos 30 e 32 ter sido dada a indicação *Mais lento*, é notória a tendência ascendente manifestada por todos os intérpretes. Só a partir do compasso 31 se começam a denotar retrocessos na velocidade de execução, alcançando, contudo, valores muito próximos dos apresentados no início da transição. A gravação de Giesecking relativa a 1954 é aquela que denota uma aceleração mais acentuada, partindo de cerca de 25 e atingindo cerca de 65 batimentos por minuto, entre o segundo tempo do compasso 30 e o terceiro do compasso 31.

Segue-se a indicação *Très lent*, isto é, *Muito lento*, no compasso 32, a partir da qual se estabelece durante um compasso uma tendência global regressiva, que é, contudo, contrariada no compasso 33. A gravação de Michelangeli é a mais lenta, apresentando valores finais próximos dos 25 batimentos por minuto. Na posição inversa, encontram-se as gravações de Février e Giesecking (1939), que se situam entre os 40 e 45 batimentos por minuto.

III. 3. 2. 11. Les tierces alternées



Exemplo III. 3. 56 – *Les tierces alternées*,
C. Debussy cc. 1 – 5
Edição Durand (1913)



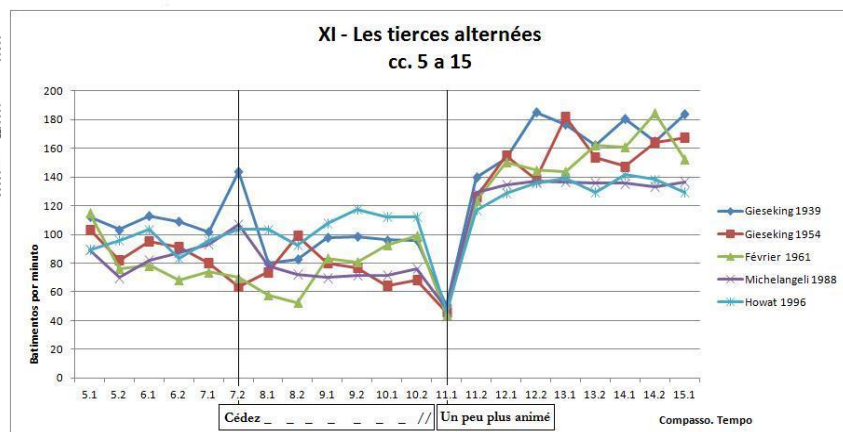
Este prelúdio tem como indicação inicial a expressão *Modérément animé*. Tratando-se de uma indicação pouco objectiva, comprovam-se tendências evolutivas distintas na abordagem prática por parte dos referidos intérpretes.

As duas gravações de Gieseking e a de Février demonstram uma tendência globalmente ascendente, ao ponto de terminarem o período analisado, primeiro tempo do compasso 5, valores acima do manifestado no segundo tempo do primeiro compasso. É interessante observar que a gravação de Gieseking relativa a 1954 é mais lenta do que a de 1939.

Por outro lado, as gravações de Howat e Michelangeli aproximam-se, quer na definição da linha interpretativa, embora tal não ocorra em simultâneo, quer na convergência dos valores inicial e final.

Cédez - - - - - #
 Un peu plus animé
 légèrement détaché sans sécheresse;
 les notes marquées du signe # doucement timbrées.

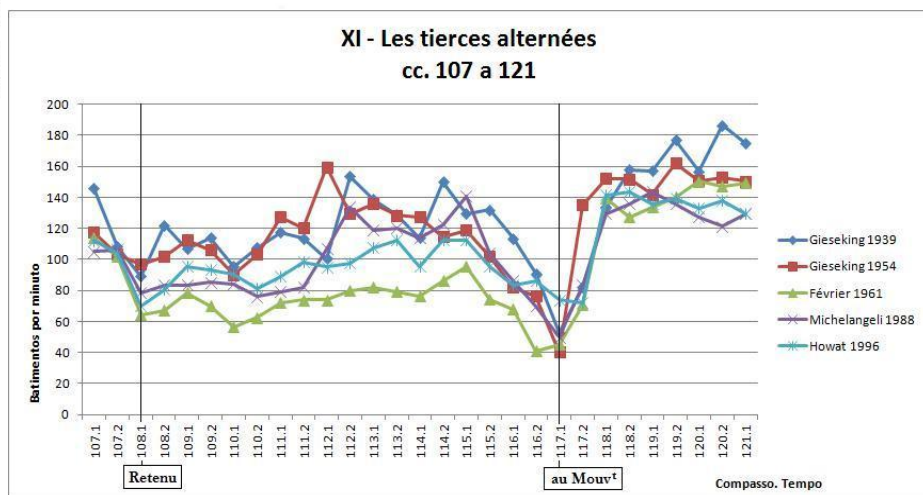
Exemplo III. 3. 57 – *Les tierces alternées*, C. Debussy cc. 5 – 15 Edição Durand (1913)



Entre os compassos 5 e 15, constatam-se duas indicações associadas à alteração do tempo musical: *Cédez*, estende-se do segundo tempo do compasso 7 ao primeiro do compasso 11, e *Un peu plus animé*, no início do compasso 11.

Apesar da primeira indicação dada remeter para uma regressão gradual da pulsação e, conseqüentemente, do tempo da execução, comprovam-se progressões ascendentes na maioria das gravações, algumas delas significativas, como acontece com Février e Howat. Apesar das oscilações denotadas, todas as gravações confluem para valores mais baixos a partir do segundo tempo do décimo compasso até ao primeiro do compasso seguinte, onde surge a nova indicação de andamento (*Um pouco mais animado*). A partir de então a pulsação volta a acelerar, denotando-se maior proximidade entre as gravações de Michelangeli e Howat, situadas entre os 130 e os 140 batimentos por minuto, sendo a de Michelangeli bastante linear, rondando maioritariamente os 136 – 137 b.p.m. As restantes gravações apresentam flutuações bastante mais acentuadas, não sendo possível estabelecer pontos de convergência entre si.

Exemplo III. 3. 58 – *Les tierces alternées*,
C. Debussy cc. 107 – 121
Edição Durand (1913)



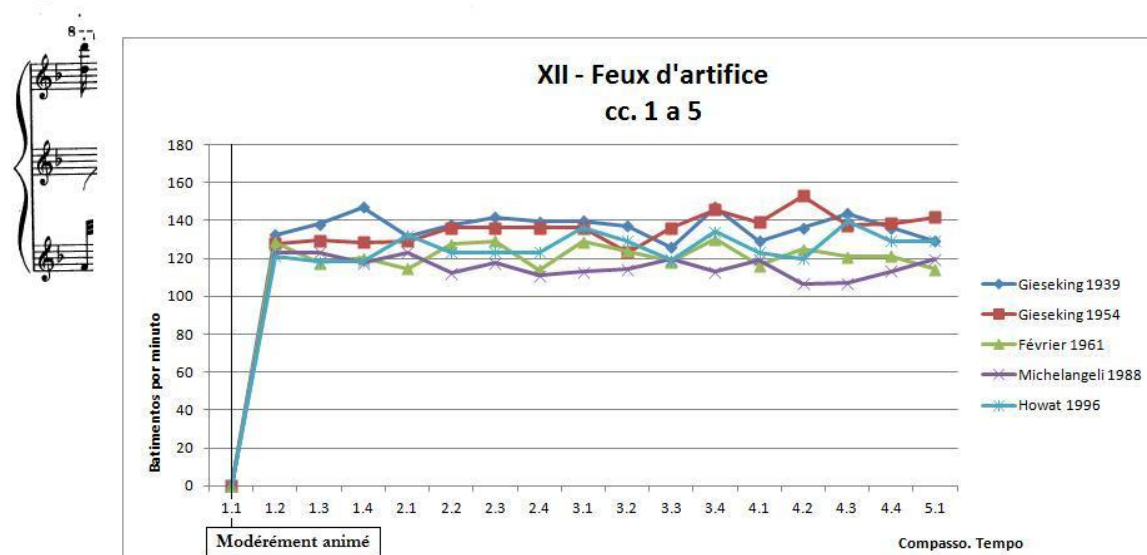
Neste gráfico apresentam-se as indicações: *Retenu*, aquando do primeiro tempo do compasso 108, e *au Mouvt*, exposto no primeiro tempo do compasso 117. A primeira indicação pode ser interpretada de uma forma mais expressiva, sendo que o léxico da palavra remete para algo reservado, que pode ou não, dependendo da interpretação, interferir com a abordagem ao tempo musical. Entre indicações é relevante constatar: o facto da gravação de Février ser a mais lenta e assumir contornos próximos da linha interpretativa de Howat; a oscilação evidente na gravação de 1954 de Giesecking, que se manifesta tendencialmente

ascendente até ao primeiro tempo do compasso 112, atingindo os 160 batimentos por minuto, e progressivamente descendente, chegando aos 40 batimentos por minuto; a tendência maioritariamente descendente que se estende do primeiro tempo do compasso 115 ao início do compasso 117, aquando da indicação *a tempo*. A partir de então a pulsação acelera, facto comprovado de forma mais imediata na gravação de Giesecking (1954). Dos contornos delineados, há que destacar a gravação que atinge os picos de maior velocidade, pertencente a Giesecking (1939), alcançando cerca de 186 batimentos por minuto no segundo tempo do compasso 120.

III. 3. 2. 12. Feux d'artifice



Exemplo III. 3. 59 – *Feux d'artifice*,
C. Debussy cc. 1 – 5
Edição Durand (1913)

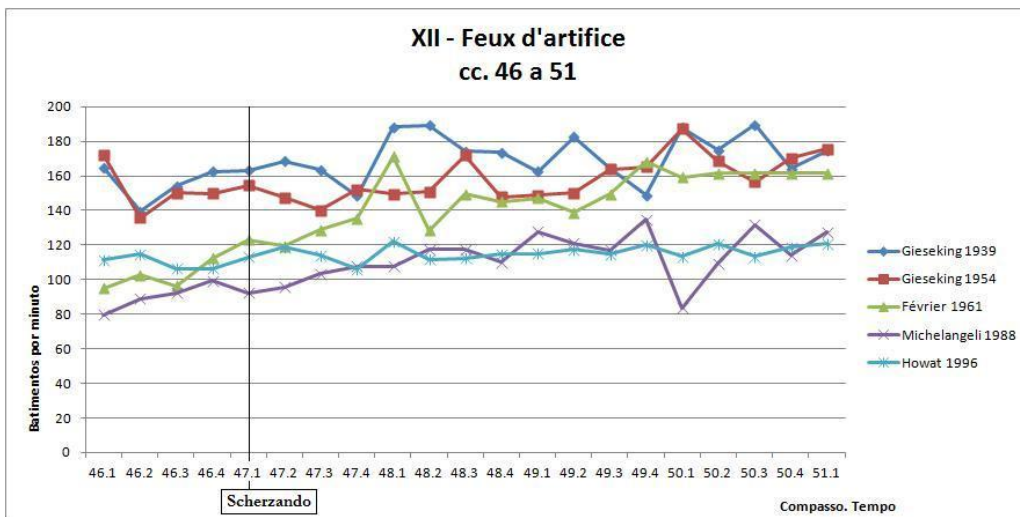


A expressão *Modérément animé* surge como indicação inicial neste prelúdio. Mais uma vez o conteúdo da expressão torna-se pouco objectivo, numericamente falando.

Neste caso, manifestam-se oscilações pouco acentuadas nas linhas interpretativas. É perceptível que a gravação de Michelangeli se apresenta, tendo em conta a maioria dos valores obtidos, como a mais lenta, desenrolando-se entre os 107 e 123 batimentos por minuto (aproximadamente). Por outro lado, as gravações de Giesecking percorrem, de forma praticamente total, os valores mais rápidos, numa perspectiva comparativa com os restantes intérpretes. Aprofundando esta questão, é interessante observar que a gravação de 1939 se mantém como mais rápida até ao terceiro tempo do terceiro compasso, cedendo,

a partir de então, esse estatuto à gravação de 1954 (excepção feita ao valor relativo ao terceiro tempo do compasso 4). Quanto às gravações de Howat e Février, apresentam valores intermédios, acabando por pontualmente se cruzar com as restantes gravações.

Exemplo III. 3. 60 – *Feux d'artifice*,
C. Debussy cc. 46 – 51
Edição Durand (1913)



No compasso 47 surge a indicação *Scherzando*, expressão que remete para um contexto menos sério, de carácter brincalhão. De modo geral, constatam-se progressões ligeiramente ascendentes, sendo, contudo, notória a dispersão de valores apresentados.

Tendo em conta o sucedido antes da indicação, há que perceber que a gravação de Février é aquela que denota a maior ascensão, manifestando um valor próximo dos 95 batimentos por minuto no compasso 46 e alcançando no compasso 51 cerca de 162 batimentos por minuto.

Apesar de apresentarem valores contrastantes, na maior parte do período em análise, é notória a aproximação entre as gravações de Howat e Michelangeli, embora a do intérprete italiano denote flutuações bem mais acentuadas.

Por sua vez, Giesecking delinea contornos bem diferentes nas duas gravações, embora pontualmente se encontrem valores comuns. Pertence à gravação realizada por Giesecking em 1939 o ponto de maior velocidade alcançada, tendo em consideração o intervalo que contempla os compassos 46 a 51: trata-se de um valor próximo dos 189 batimentos por minuto, executado no segundo tempo do compasso 48.

Recuperando a linha interpretativa de Février, é interessante observar que no momento que precede a indicação se encontra entre as gravações de Michelangeli e Howat, passando, a partir do compasso 47, a aproximar-se das referentes a Giesecking

8-
 strident *pp*
pp (laissez vibrer)
 8^o 8^o 2

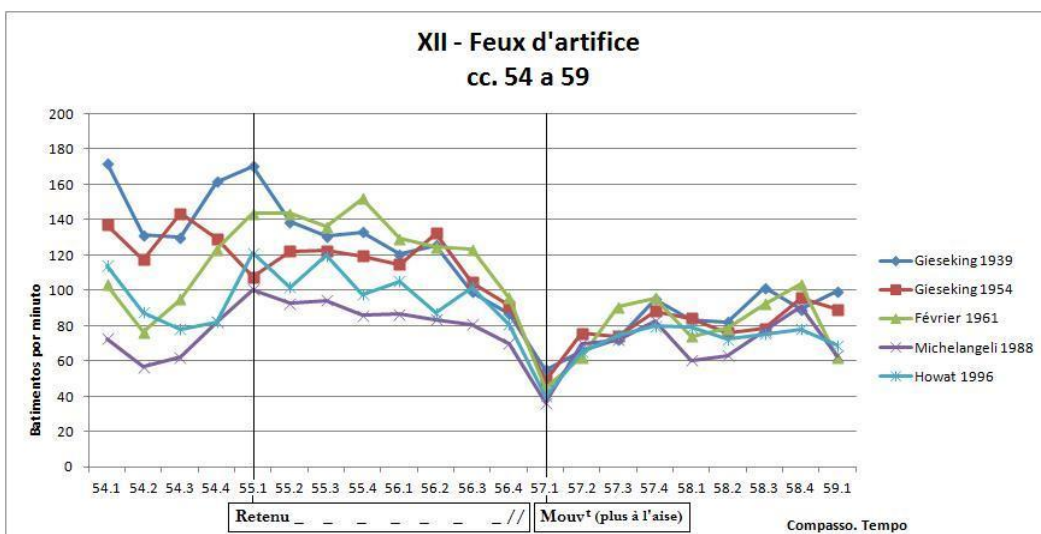
Retenu

Mouv^t (plus à l'aise)

sempre pp
votubile

les basses légères et harmonieuses

Exemplo III. 3. 61 – *Feux d'artifice*,
 C. Debussy cc. 54 – 59
 Edição Durand (1913)



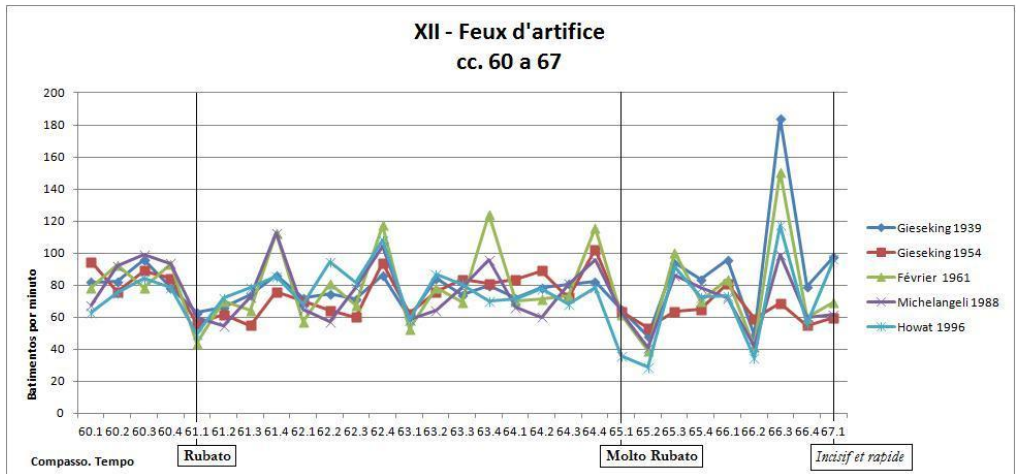
Entre o compasso 55 e 57 é deixada a indicação *Retenu*, expressão que, pela forma como é dada na partitura, deverá ser estendida até à indicação seguinte, *Mouvt (plus à l'aise)*.

O referido *Retenu* associa-se a uma diminuição da pulsação, facto comprovado em todas as gravações, embora nalguns casos surja de forma mais gradual. Tal indicação é precedida de aceleração da pulsação, embora com inclinações distintas, por parte de Giesecking (1939), Février, Howat e Michelangeli. Por sua vez, na gravação mais recente (1954), Giesecking modifica a ideia anteriormente demonstrada, preparando o *Retenu* através da diminuição da velocidade de execução. Até ao compasso 57, a gravação de Michelangeli apresenta-se como a mais lenta, bem como aquela cujo contorno é menos acentuado. No compasso 55, a gravação de 1939 realizada por Giesecking apresenta um valor próximo dos 170 batimentos por minuto, decaindo para próximo dos 55 batimentos por minuto no compasso 57.

A preparação para a nova indicação é realizada de igual forma por todos os executantes, no que ao contorno interpretativo diz respeito, pois denota-se uma regressão global da pulsação a partir do terceiro tempo do compasso 56.

O sentido da expressão seguinte associa-se à recuperação do tempo base, requerendo que a execução se faça de forma natural, *mais à vontade*. Todos os intérpretes alcançam o compasso 59 numa pulsação superior ao manifestado no início da indicação em análise. Algumas das gravações manifestam oscilações mais acentuadas, enquanto que, por exemplo, a de Howat prossegue por valores próximos uns dos outros, tornando a sua linha interpretativa mais regular.

Exemplo III.. 3. 62 – *Feux d'artifice*,
 C. Debussy cc. 60 a 67
 Edição Durand (1913)



A indicação *Rubato* é exposta no compasso 61. É, então, curioso observar os picos manifestados nos quartos tempos de cada um dos compassos que surgem até à indicação seguinte. Tal elemento associa-se à execução de determinado padrão técnico, musical e expressivo constituinte de tal secção da obra. A gravação de Février comporta-se de forma semelhante perante tal facto. Por sua vez, a de Michelangeli, que da primeira vez se funde com a do intérprete francês, acaba por, de seguida, apresentar contornos ligeiramente menos acentuados. A gravação de Howat aproxima-se das linhas interpretativas de Février e Michelangeli no quarto tempo do compasso 62, embora, a partir de então, apresente valores contrastantes.

A preparação para o compasso 65, onde surge a indicação *Molto Rubato*, é realizada através da diminuição da pulsação. Neste momento, Howat distancia-se dos restantes intérpretes, que apresentam valores próximos dos 65 batimentos por minuto, executando a transição a cerca de 36 batimentos por minuto. A partir dessa altura, comprova-se uma proximidade entre os contornos traçados por Giesecking (1939), Février, Michelangeli e Howat, sendo que, no terceiro tempo do compasso 66, o movimento denotado (aceleração e conseqüente regressão) é realizado de forma distinta: Giesecking alcança o maior ponto de velocidade, pois, partindo de 48 batimentos por minuto, atinge os 184 batimentos por minuto. Na gravação de 1954, o referido intérprete é mais comedido, não excedendo, em tal período de observação, os 80 batimentos por minuto.

No compasso 67, surge a indicação *incisif et rapide*, aplicada a determinada figuração a executar numa intensidade superior ao pedido até então (passar de *pp* a *f* e *ff*). Neste contexto, denota-se uma ligeira aceleração nas gravações de Giesecking (1954) e Février, a de Michelangeli mantém-se constante, a de Giesecking (1939) apresenta uma aceleração próxima dos 20 batimentos por minuto (entre 80 e 100), enquanto que a de Howat manifesta uma ascensão mais acentuada, de 60 para aproximadamente 100 batimentos por minuto.

Tempo (Rubato)

pp

pp

Incisif

f *più f*

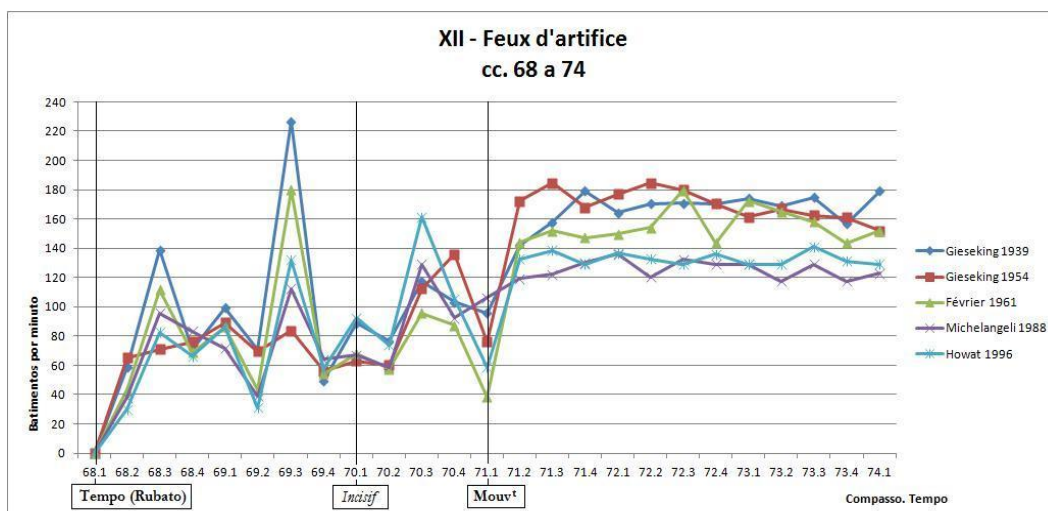
Mouv^t

pp subito

pp

p

Exemplo III. 3. 63 – *Feux d'artifice*,
C. Debussy cc. 68 – 74
Edição Durand (1913)

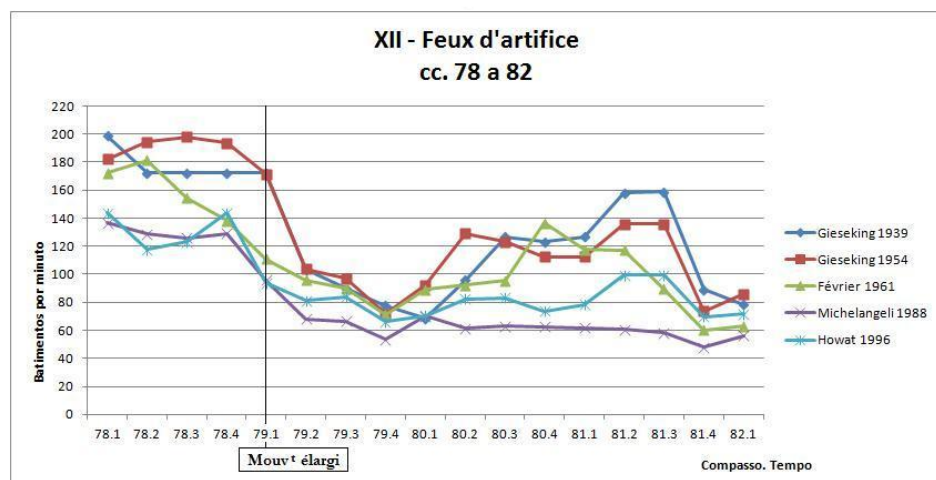


A indicação *Tempo (Rubato)* surge no encadeamento de uma secção denominada *Quasi cadenza*, em pleno compasso 68. É notória a semelhança de contornos traçados por Giesecking (1939), Février, Michelangeli e Howat, pois, tal como aconteceu no gráfico anterior (compassos 65 a 67), a gravação de Giesecking relativa a 1954 apresenta contornos menos acentuados e valores menos contrastantes. Manifestam-se acelerações súbitas para os terceiros tempos dos compassos 68 e 69, sendo que no segundo caso a inclinação é maior: a diferença em Michelangeli é relativamente curta, contudo, nos casos de Février e Giesecking é notória. Especificando, enquanto Février passa dos 110 para 180 batimentos por minuto (aproximadamente), Giesecking parte dos 140 para atingir os 227 batimentos por minuto (aproximadamente).

A expressão *Incisif* relativa ao compasso 70 associa-se a determinado padrão musical que exige uma execução de intensidade superior ao que havia sido pedido até então. Tal elemento interfere com a pulsação seguida por cada um dos intérpretes de forma distinta: enquanto que Giesecking (1939) e Howat aceleram significativamente, tendendo para um valor comum próximo dos 90 batimentos por minuto, Février, Michelangeli e Giesecking (1954) apresentam números idênticos aos realizados previamente.

Após a indicação *Mouvt*, expressa no compasso 71, os contornos interpretativos tendem para valores mais elevados. A gravação de Michelangeli apresenta-se como a mais lenta, cruzando-se com valores expostos por Howat, de quem se encontra relativamente próxima. A partir do terceiro tempo do compasso 73, o contorno estabelecido por Février cruza-se com as progressões delineadas por Giesecking, passando por valores mais rápidos do que os efectuados por Howat e Michelangeli.

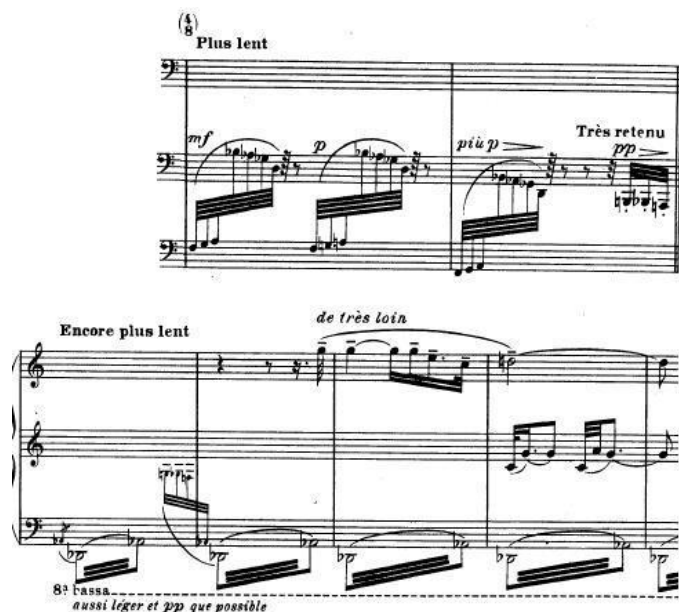
Exemplo III. 3. 64 – *Feux d'artifice*,
C. Debussy cc. 78 – 82
Edição Durand (1913)



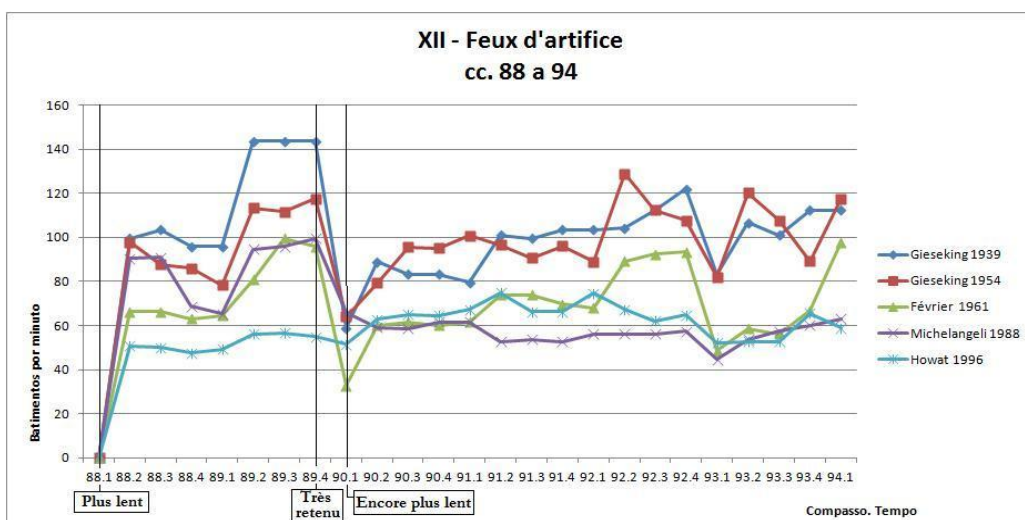
No compasso 79 surge a indicação *Mouv^t élargi*, que exige que o tempo seja alargado, facto que deveria supor a diminuição da velocidade de execução. Efectivamente é algo que acontece de forma global até ao quarto tempo do compasso 79. A partir de então, denotam-se contornos tendencialmente ascendentes, nalguns casos bem evidentes.

No compasso que antecede a indicação, é perceptível que as gravações de Giesecking se assumem mais rápidas (a de 1954 mais veloz do que a 1939), denotando a mesma inclinação na aproximação ao segundo tempo do compasso 79. Embora se afastem ligeiramente, quer em termos de valores quer de contornos, volta a existir uma proximidade no desenho esboçado pelas linhas interpretativas durante o compasso 81.

A gravação de Michelangeli desenrola-se pelos valores mais lentos, manifestando-se praticamente linear entre o segundo tempo do compasso 80 e o terceiro do compasso 81.



Exemplo III. 3. 65 – *Feux d'artifice*,
C. Debussy cc. 88 – 94
Edição Durand (1913)



A indicação *Plus lent* surge depois de um movimento constituído por glissandos simultâneos em teclas brancas e pretas, que partindo de *ff* exige uma diminuição da intensidade do som. Trata-se, pois, da preparação do final da peça.

É interessante observar a discrepância de valores executados por cada um dos intérpretes: Howat percorre os valores mais lentos (entre os 48 e 57 batimentos por minuto); Février, partindo de cerca de 65 batimentos por minuto alcança um valor próximo dos 100; Michelangeli e Giesecking apresentam contornos semelhantes com valores lentos díspares, sendo que a gravação realizada

por Giesecking em 1939 contempla os valores mais rápidos, atingindo os 144 batimentos por minuto.

A indicação *Très retenu* associa-se às três últimas fusas do compasso 89. Em todas as gravações se comprova a diminuição da velocidade de execução, sendo que essa regressão é exposta de forma mais acentuada por Giesecking e Février, enquanto que no caso de Howat a redução é mínima.

No compasso 90 é deixada a indicação *Encore plus lent*, expressão que exige que o tempo de execução seja *ainda mais lento*. Dos contornos interpretativos traçados, aquele que melhor satisfaz as exigências do compositor perante tal indicação é Michelangeli, pois os valores percorridos após o compasso 90 são efectivamente mais lentos dos que os anteriormente executados. As gravações de Giesecking apresentam-se bastante flutuantes, entrelaçando-se por entre os valores mais rápidos, numa perspectiva comparativa para com os restantes intérpretes. No caso de Février, é perceptível a diferença de comportamento manifestado a partir do compasso 92, momento em que o traço interpretativo se torna muito mais irregular.

IV – Discussão de resultados

Pretendo, inicialmente, reflectir acerca dos resultados alcançados em cada um dos prelúdios, tendo por base o comportamento dos intérpretes e possíveis relações estabelecidas entre si, para incorrer a posteriori, mediante as constatações tecidas, numa análise geral, mais abrangente.

Em relação a *Brouillards*, há que mencionar o facto dos contornos interpretativos tecidos por Giesecking se apresentarem inicialmente próximos, acabando por percorrer, à medida que o conteúdo musical se desenrola, valores mais dispersos entre si. Na gravação relativa a 1939 estabelece-se um percurso marcado por gestos gráficos mais acentuados, cujas flutuações temporais são consequentemente mais marcadas. De um ponto de vista geral, a referida gravação é mais rápida do que a de 1954. Por sua vez, é possível associar a mais recente gravação de Giesecking à linha interpretativa de Février, principalmente no que ao contorno traçado diz respeito, assim como em relação aos valores percorridos entre os compassos 38 e 40, bem como durante o 41.

No caso de Février, é perceptível o facto de apresentar valores iniciais comparativamente mais lentos do que os restantes intérpretes, comportamento que se mantém entre os compassos 15 e 20. A partir de então, aproxima-se da linha delineada por Giesecking em 1954.

As linhas interpretativas de Michelangeli e Howat manifestam-se tendencialmente próximas, embora os contornos e os valores apresentados não sejam rigorosamente coincidentes. Refiro-me a uma perspectiva global de aproximação de resultados, pois há efectivamente momentos de dispersão de valores e contornos, como acontece, por exemplo, entre os compassos 41 e 44.

No que diz respeito às gravações de Giesecking em *Feuilles mortes*, é perceptível que, numa perspectiva geral, tendo em conta a maior parte dos valores apresentados, a realizada em 1954 é mais rápida. Há momentos em que as linhas interpretativas se cruzam, promovendo a alteração do referido estatuto. No gráfico final, em que é pedido o retorno ao andamento com o sentimento expresso no início, constatam-se valores ligeiramente mais lentos.

A gravação de Février estende-se por valores maioritariamente intermédios, levando em consideração os expostos pelos restantes intérpretes. No entanto, há que salientar o facto de realizar o conteúdo musical compreendido entre os segundos tempos dos compassos 31 e 33 da forma mais acentuada.

No caso de Michelangeli é notório que o contorno interpretativo se estabelece por intervalos de valores próximos (maioritariamente entre 30 e 50 batimentos por minuto). Assume-se como gravação mais lenta em alguns períodos dos totais analisados: entre o início e compasso 3; entre o compasso 32 e 33; aproximação ao compasso 34; nos segundos tempos dos compassos 41 e 42 e no primeiro tempo do compasso 43.

Por outro lado, é interessante observar o comportamento interpretativo de Howat, tendo em conta a velocidade com que executa o texto musical.

Através do manifestado nos dois gráficos iniciais, percebe-se que a sua gravação se desenrola pelos valores mais rápidos (entre 44 e 65 batimentos por minuto no 1º e entre 48 e 67 batimentos por minuto no 2º). A meio da peça assume valores intermédios, tornando-se entre os compassos 37 e 41 a gravação mais lenta (entre 38 e 22 batimentos por minuto). Contudo, a partir do compasso 41, momento em que surge a última indicação relativa ao tempo musical, o intérprete volta a acelerar a pulsação, recuperando o estatuto de gravação mais rápida, apresentando, contudo, alguns valores abaixo dos executados inicialmente.

Neste prelúdio, tendo em conta o texto musical, tempo e carácter que lhe estão associados, não se atingem valores rápidos, pois o maior ponto de velocidade alcançado na totalidade dos momentos analisados não excede os 67 batimentos por minuto (Howat, segundo tempo compasso 19). Porém, a irregularidade de contornos é visível, embora se manifestem pontos de convergência na progressão traçada ou nos valores apresentados.

No prelúdio *La Puerta del Vino*, as gravações que apresentam valores mais rápidos, tendo em conta a maioria dos contornos analisados, são as de Gieseking. É interessante perceber que embora apresentem linhas interpretativas semelhantes, de valores próximos, no início do prelúdio, divergem nas restantes

passagens analisadas, no que à velocidade de execução do conteúdo musical diz respeito. A aproximação volta a manifestar-se próximo do final da obra, no momento em que as duas últimas indicações associadas ao factor em estudo são expostas.

Février ocupa tendencialmente uma posição intermédia, entrelaçando-se com os contornos e valores estabelecidos por outros intérpretes.

De uma perspectiva geral, é perceptível que a gravação de Michelangeli se desenrola por valores mais lentos, apesar dos contornos interpretativos criados se definirem mais ou menos oscilatórios à medida que o texto musical é explorado.

Por outro lado, a gravação de Howat apresenta-se globalmente mais linear, percorrendo valores relativamente mais próximos entre si e manifestando poucas movimentações repentinas.

Os pontos de maior velocidade alcançada dos momentos analisados são efectuados por Giesecking no compasso 44: cerca de 104 batimentos por minuto.

Em *Les fées sont d'exquises danseuses*, a exposição de ideais musicais medida através da velocidade de execução é, tendo em conta as movimentações temporais denotadas, efectuada de forma contrastante. Neste caso, ao contrário do que acontece noutros prelúdios, é interessante observar que a ocupação de espaços gráficos nem sempre é efectuada pelos mesmos intérpretes.

No que diz respeito às gravações de Giesecking, é possível concluir que, maioritariamente, a realizada em 1939 se desenrola por valores mais rápidos. Dos momentos analisados, há que destacar que o ponto de maior velocidade alcançada pertence a Giesecking, realizado na gravação de 1939: 279 batimentos por minuto no primeiro tempo do compasso 58.

A gravação de Février descreve algumas particularidades interessantes no que concerne à velocidade de execução seguida. Inicialmente, estende-se por valores intermédios, numa perspectiva comparativa com os apresentados pelos restantes intérpretes. A preparação para o compasso 29 é realizada de modo acentuado, acelerando a pulsação de cerca de 80 batimentos por minuto para valores compreendidos entre os 211 e 215 batimentos por minuto. Tal sentido de evolução é contrariado na aproximação ao compasso 32, tendo sido reduzida

progressivamente tal velocidade até próximo dos 60 batimentos por minuto. Este intérprete francês volta a alcançar valores significativamente elevados entre os compassos 48 e 50 (superiores a 200 batimentos por minuto). Por sua vez, também se estende, por momentos, pelos valores mais lentos apresentados, facto comprovado entre os compassos 89 e 93.

As linhas interpretativas de Michelangeli e Howat assumem-se tendencialmente semelhantes, embora se manifestem momentos de discrepância evidente quer em termos de contornos traçados, quer em relação a valores percorridos. Concretizando tal evidência, há que aludir à divergência de contornos expressa entre os compassos 85 e 88, por exemplo, assim como à diferença de valores manifestados entre os compassos 89 e 93. Globalmente, percorrem valores menos elevados do que as restantes gravações, contrariando, no entanto, por momentos tal tendência. Entre os referidos momentos contam-se os períodos compreendidos entre o segundo tempo do compasso 73 e o primeiro do compasso 76, bem como a preparação para o terceiro tempo do compasso 55. Entre os referidos compassos 89 e 93, a gravação de Michelangeli assume-se como mais rápida.

No caso de *Bruyères*, as gravações de Giesecking manifestam, em determinados momentos, contornos tendencialmente semelhantes, embora os valores percorridos sejam distintos, mais ou menos próximos, possibilitando o cruzamento de linhas interpretativas.

Por sua vez, a gravação de Février apresenta movimentações repentinas e consideravelmente acentuadas em valores mais elevados. Há que salientar os processos de aceleração efectuados para os terceiros tempos dos compassos 25 e 35 e segundo tempo do compasso 26: 148, 136 e 120 batimentos por minuto, respectivamente. Este intérprete inicia a peça com o valor de pulsação mais elevado, embora reduza gradualmente a velocidade de execução, intrometendo-se pelos valores das restantes gravações. Entre os compassos 24 e 26, 35 e 38 estabelece os contornos mais rápidos. No último período analisado, embora, pontualmente, volte a assumir esse estatuto, entrelaça-se com as restantes linhas interpretativas.

De uma perspectiva geral, pode constatar-se como gravação mais lenta a de Michelangeli, pois é aquela que na sua maioria comporta os valores mais baixos.

Em relação a Howat, o contorno interpretativo é relativamente linear, de oscilações pouco acentuadas, à excepção da preparação efectuada para o compasso 38, onde surge a indicação *au Mouvt*, precedida de *Cédez*, bem como da progressão realizada entre os compassos 44 e 47, que contempla uma aceleração que alcançará o ponto de maior velocidade manifestado no período em análise (cerca de 70 batimentos por minuto no segundo tempo do compasso 45).

Nos compassos iniciais de “*General Lavine*” – *excentric* é perceptível o cruzamento de linhas interpretativas, quer no que respeita a contornos denotados quer a valores percorridos. Contudo, manifestam-se tendências para a exposição de ideias musicais de forma mais ou menos veloz. Pela maioria dos momentos analisados, é notório que a progressão correspondente às linhas interpretativas de Giesecking se estende por valores mais elevados, comparativamente ao manifestado, numa perspectiva geral, por Michelangeli e Howat.

Neste caso concreto não é possível atribuir, no âmbito das gravações realizadas por Giesecking, o estatuto de mais rápida a uma só, de um ponto de vista global. Os contornos definidos encontram-se próximos, percorrendo valores idênticos em algumas das secções estudadas. Manifestam-se, no entanto, fragmentos cuja velocidade de execução se comprova discrepante, como acontece entre os compassos 101 e 108. Em tal período denotam-se inclinações repentinas, realizadas de forma idêntica por Giesecking, na gravação de 1939, Michelangeli, Février e Howat. A enumeração que estabeleci parte da gravação mais rápida.

A gravação de Février mostra-se, logo à partida, bastante flutuante, no que ao contorno interpretativo traçado e valores alcançados diz respeito. Tal facto leva-a a enquadrar-se quer entre as gravações de Giesecking, quer pelas de Michelangeli e Howat, tendencialmente mais lentas.

Por sua vez, as linhas interpretativas de Michelangeli e Howat desenrolam-se, globalmente, por valores mais lentos. Os contornos definidos são, por vezes,

bastante semelhantes, desenrolando-se por valores próximos. Tal constatação é comprovada pelo sucedido entre, por exemplo, os compassos 44 e 46, 47 e 49 ou 61 e 62.

Em relação às gravações realizadas por Giesecking no âmbito de *La terrasse des audiences du clair de lune*, pode considerar-se, de modo geral, mais rápida a de 1939. Efectivamente, há momentos em que a distinção a respeito da velocidade de execução é claramente definida, como se evidencia nos compassos 10 a 12 ou 38 a 41. Contudo, não se trata de uma constatação plena, respectiva à totalidade dos momentos analisados, pois alguns dos valores apresentados na gravação de 1939 são ultrapassados pelos relativos à de 1954.

Tendo em conta a maioria dos momentos analisados, pode constatar-se que a gravação de Février se estende por valores mais lentos, sendo que entre os compassos 10 e 12 há outros contornos interpretativos que conquistam esse estatuto. Mesmo assim, há momentos em que o afastamento das restantes gravações é manifestamente comprovado, como acontece por exemplo entre os compassos 1 e 4 ou entre 25 e 32, bem como outros períodos em que o cruzamento com valores traçados por outros intérpretes é notório.

Por sua vez, Michelangeli apresenta contornos bastante oscilatórios, delineados por valores maioritariamente próximos dos mais rápidos apresentados. Constatam-se inclinações acentuadas que atingem nos respectivos períodos analisados os picos de maior velocidade: compasso 11, preparação para o 3º tempo, executado a 134 batimentos por minuto, e aproximação ao compasso 13, cujo primeiro tempo é realizado a 152 batimentos por minuto.

A gravação de Howat desenrola-se sobretudo por valores intermédios, de contornos menos acentuados, numa perspectiva comparativa com outros intérpretes, mas que denota, em determinados momentos, movimentações significativas, como é, por exemplo, o caso da declinação que precede e prepara o compasso 32, proveniente de um valor próximo dos 113 batimentos por minuto que culminará em 32 batimentos por minuto.

No caso de *Ondine*, as gravações de Giesecking apresentam-se, inicialmente, como as mais rápidas, sendo possível considerar a de 1939 tendencialmente mais veloz do que a de 1954. Contudo, à medida que as ideias musicais se vão desenrolando, comprova-se a aproximação às referidas linhas interpretativas do contorno traçado por Février, que atinge em certos instantes os valores mais elevados, como acontece, por exemplo, entre os compassos 55 e 57.

Por outro lado, os valores mais lentos são apresentados nos contornos interpretativos traçados por Michelangeli e Howat, sendo que em determinados momentos a proximidade de valores é evidente, enquanto que noutros períodos a distinção permite atribuir a uma delas o estatuto de mais lenta.

Julgo ser, igualmente, interessante constatar que, nos períodos analisados, só por uma vez se excede a barreira dos 80 batimentos por minuto. Tal marca é ultrapassada por Giesecking em 1939, quando, no primeiro tempo do compasso 41, atinge um valor próximo dos 86 batimentos por minuto.

As linhas interpretativas de Giesecking iniciam o prelúdio *Hommage à Samuel Pickwick Esq. P.P.M.P.C.* desenrolando-se pelos valores mais lentos, sendo perceptível a coincidência de contornos em determinados momentos. A partir de então, constata-se contornos bastantes oscilatórios, nem sempre perspectivando o mesmo sentido, mas cujos valores percorridos raramente se distanciam de forma significativa.

A gravação de Février apresenta valores iniciais mais elevados do que os apresentados por Giesecking, oscilando no decorrer da obra, tendo em conta os momentos analisados, por valores intermédios, comparativamente falando. Os contornos mais acentuados são traçados entre os compassos 41 e 47, momentos em que se comprovam alterações de andamento constantes. Durante determinados instantes, a gravação do intérprete francês assume o estatuto de mais rápida: destaque, como exemplo, o sucedido entre o segundo tempo do compasso 49 e o compasso 53.

As gravações de Michelangeli e Howat apresentam-se próximas, por vezes no que respeita a valores percorridos, outras vezes em relação a contornos

traçados. Apesar de, inicialmente, delinearem linhas interpretativas de valores relativamente mais rápidos que as restantes, às quais se associa a gravação de Février, é perceptível que a partir de então raramente se aproximam de tal estatuto. Na maior parte dos momentos, contam-se fragmentos em que, ora a par ora individualmente, se assumem como gravações mais lentas.

A pulsação seguida por Giesecking no início de *Canope* estende-se pelos valores mais lentos, comparativamente falando. Os contornos interpretativos tecidos nas duas gravações estão relativamente próximos, embora em determinados instantes os valores alcançados denotem maior afastamento entre si. A partir do compasso 5 intrometem-se por intervalos numéricos intermédios, realizando a pulsação mais rápida durante o compasso 15. Entre os compassos 26 e 30, voltam ao estatuto de gravações mais lentas, contando com a proximidade da linha interpretativa de Février. Através da progressão tendencialmente ascendente traçada em 1954, é notória a nova intromissão por parte de Giesecking pelos valores mais elevados. As gravações do referido intérprete apresentam valores finais intermédios, sendo que a realizada em 1939 se evidencia mais rápida.

No caso de Février, os valores inicialmente traçados situam-se entre os manifestados pelas restantes gravações. Contudo, a partir do compasso 5, a gravação do intérprete francês passa a assumir-se como a mais lenta, embora apresente valores muito próximos dos anteriormente executados, cumprindo a intenção expressa pelo compositor no que respeita à reintegração do andamento base. Entre os compassos 15 e 17, esta gravação distingue-se claramente das restantes por apresentar os valores mais baixos, executando uma aceleração significativa e repentina para o segundo tempo do compasso 17, afirmando-se até ao compasso 19 como a mais rápida. Do compasso 25 ao final estabelece-se por valores intermédios, apresentando-se maioritariamente mais próxima dos contornos interpretativos de Giesecking. Termina o prelúdio com os valores mais elevados, próximos dos 45 batimentos por minuto.

As linhas interpretativas de Howat e Michelangeli apresentam-se bastante próximas, embora os contornos nem sempre sigam a mesma direcção e os

valores nem sempre se apresentem coincidentes. Entre a indicação inicial e o compasso 7, partilham, pontualmente em simultâneo, o estatuto de gravação mais rápida. Por sua vez, entre os compassos 15 e 19, estendem-se por valores intermédios, comparativamente ao realizado pelos outros intérpretes, embora apresentem valores semelhantes aos executados inicialmente. Numa fase posterior, entre os compassos 26 e 30 voltam a assumir-se como as mais velozes, embora terminem a peça apresentando os valores mais lentos.

No caso de *Les tierces alternées*, as gravações de Giesecking apresentam, à partida, contornos semelhantes, sendo praticamente equidistantes até ao compasso 4. A exposição do texto musical influenciou o comportamento até então denotado, pois os contornos tornam-se mais divergentes e a discrepância entre valores apresentados manifesta-se com maior regularidade. De uma perspectiva geral, pode considerar-se que a gravação realizada em 1939 é, tendencialmente, mais rápida do que a de 1954.

A progressão ascendente traçada por Février nos compassos iniciais transporta-o dos valores mais lentos para os mais rápidos. Constatam-se, no entanto, outros momentos caracterizados pela definição de contorno por valores mais lentos, como acontece entre os compassos 6 e 8 ou entre 108 e 117.

Michelangeli e Howat apresentam, mais uma vez, contornos tendencialmente próximos, embora se encontrem, nos períodos analisados, momentos divergentes no que respeita à velocidade de execução aplicada e respectiva progressão. Como exemplo de tal afirmação pode constatar-se o sucedido entre os compassos 8 e 11.

Numa perspectiva global, as gravações de Giesecking apresentam-se como as mais rápidas na exposição do texto musical relativo a *Feux d'artifice*. É perceptível a proximidade de contornos e valores em alguns dos momentos analisados, embora haja discrepâncias significativas, assinaláveis em instantes como os terceiros tempos dos compassos 66, 68 e 69.

Por sua vez, a linha interpretativa de Février apresenta-se maioritariamente por valores intermédios, levando em consideração o manifestado pela totalidade

em análise. A associação ao apresentado por Giesecking pode ser feita quer através dos valores percorridos, quer pela proximidade a alguns dos contornos interpretativos traçados.

A delineação gráfica assim como os valores apresentados por Michelangeli e Howat são passíveis de associação. A proximidade é visível quer se manifeste de forma mais oscilatória ou linear. Estas linhas interpretativas desenrolam-se, tendencialmente, por valores mais lentos.

De uma perspectiva geral, tecendo algumas considerações conclusivas, há que constatar o facto de se estabelecerem relações entre contornos interpretativos no que à velocidade de execução diz respeito, assim como se destacarem posicionamentos gráficos tendencialmente semelhantes.

Concretizando, é perceptível a aproximação de contornos e valores percorridos nas gravações de Michelangeli e Howat. Por sua vez, é o intérprete italiano que, maioritariamente, expõe o texto musical de forma mais lenta, embora partilhe, nalguns prelúdios, esse estatuto com Howat.

Por outro lado, Février percorre, de um ponto de vista global, valores intermédios, tendo em conta o manifestado pela totalidade dos intérpretes.

No caso de Giesecking, as linhas interpretativas geradas nas duas gravações nem sempre se apresentam convergentes ou equidistantes, embora a proximidade de contornos seja considerável. Tendencialmente, estendem-se por valores mais elevados comparativamente falando. No que respeita à comparação de valores percorridos pelo mesmo intérprete em anos e contextos distintos, há que indicar que nem sempre os dados apresentados se manifestam esclarecedores e conclusivos. Assim sendo, só nalguns prelúdios essa consideração é tecida, tornando-se evidente que, de uma perspectiva geral, a gravação de 1939 se assume tendencialmente mais rápida do que a de 1954.

Após a constatação de tais factos, objectivamente observada através da análise proveniente das gravações, gostaria de mencionar o posicionamento globalmente traçado face à exposição da mesma indicação ou de expressões de sentido equivalente quer no mesmo prelúdio, quer entre prelúdios.

A forma como tais indicações são interpretadas ao piano e, no caso do único intérprete vivo, percebidas já foi amplamente abordada, efectivando-se, nalguns casos, a aproximação de valores e contornos entre secções cuja velocidade de execução se exige idêntica, assim como momentos cuja disposição gráfica revela valores divergentes para passagens submetidas à mesma expressão.

Por sua vez, é perceptível a existência de indicações de significado semelhante entre prelúdios, que são, contudo, expressas a velocidades interpretativas distintas. Efectivamente, há que adequar cada elemento ao contexto figurativo musicalmente descrito em cada uma das peças. É compreensível que as expressões relativas a *Mouvt*, retorno à pulsação inicialmente estipulada, se manifestem de forma diferente em obras de carácter e andamento contrastantes.

No fundo, apresentam-se ideias individualizadas no seio de um vocabulário composicional próprio, a partir do qual se podem correlacionar elementos e concepções. Emergem singularidades capazes de caracterizar interpretativamente o texto musical exposto pelo autor.

Conclusões

Numa perspectiva conclusiva, gostaria de ponderar e reflectir acerca de aspectos observados no âmbito da investigação, assim como estabelecer pontos de partida para futuras abordagens interpretativas, visando a consciencialização cada vez maior de concepções respeitantes à obra e ao compositor.

A decisão de constituir como factor de análise o tempo musical efectivou-se pela pretensão de associar a suposta objectividade que lhe está inerente, pelo facto de poder ser medida, concretizável pela velocidade de execução, à subjectividade que a forma como poderia ser exposta acarretaria.

Na sequência de uma pesquisa inicial, foi perceptível que se tornaria extremamente interessante compreender a tradução prática do factor em estudo, uma vez que as indicações relativas ao tempo musical empregues aludiam muito mais ao universo emocional do que racional. Partindo deste pressuposto, troquei algumas impressões com o único intérprete vivo, Roy Howat (2011), com o intuito de compreender de que forma construía a sua performance com base em tais elementos. Segundo o intérprete, tal processo faz-se “principalmente prestando toda a atenção possível aos detalhes que o compositor escreve”. Contudo, há que “relembrar que Debussy gosta que o tempo flua sempre, sem qualquer descuido rítmico”. Howat menciona ainda o facto de procurar estabelecer relações com outras obras do compositor, “onde geralmente aparecem boas indicações metronómicas para ajudar”.

Outro aspecto que julgo relevante associa-se à possibilidade de interferência das técnicas de registo de som na velocidade de execução. É notório, através dos resultados gráficos obtidos, que as gravações de Giesecking se estendem, tendencialmente, por valores mais elevados dos que os manifestados nas restantes gravações. Contudo, não é correcto afirmar que a opção interpretativa se prende com o processo de gravação existente na altura. Efectivamente, não se pode excluir de forma peremptória essa possibilidade, mas a orientação da investigação efectuada não me permite tecer considerações plenas a este respeito, uma vez que não há quem efective e credibilize, por ter contactado com os envolvidos no processo, tal associação.

Por outro lado, gostaria de aludir à importância que esta investigação possa vir a ter na elaboração de interpretações que se perspectivem mais consistentes e conscientes. A percepção da exploração de elementos que se assumem fulcrais para a concepção global da obra conduz o intérprete à construção e definição de propósitos pessoais coerentes e condizentes com o exigido pelo autor.

Traçando já uma perspectiva de aplicação futura, parto para a sugestão de novos campos de pesquisa, que poderão alicerçar-se nesta investigação e redefinir horizontes.

Neste âmbito, gostaria de fazer alusão à gravação dos dois cadernos de Prelúdios, lançada em 2005 pela etiqueta *Transart Live*, realizada por Georges Pludermacher (1944 -), um intérprete que estudou com Jacques Février, e que se associa à execução de obras nas quais procede à utilização de um novo pedal, denominado pedal harmónico, cuja invenção esteve a cargo de Denis de La Rochefordière. Este é um quarto pedal para o piano, que possibilita a reorganização da duração dos sons, devido à colocação de amortecedores no mecanismo de escape. Segundo informações retiradas da página oficial, fonte cibernética: <http://www.harmonicpianopedal.com/>, o pedal em questão produz efeitos que englobam sons remanescentes e ressonâncias, permitindo a prática da utilização de tal pedal um “armazenamento” das notas escolhidas para ressoar, podendo as mãos libertar as teclas correspondentes e executar outras notas. A produção de determinados efeitos musicais pode ser desta forma refinada, assim como alcançada a subtilidade e clareza na exposição de certos elementos, apurando-se a sensibilidade expressiva. Tendo por base os aspectos referidos, seria, então, interessante perceber se a gravação em questão contempla o emprego de tal mecanismo e de que forma esse emprego é efectivado ou de que modo um intérprete conhecedor activo deste mecanismo executaria uma obra tão dada à aplicação de tais efeitos.

Outro ponto de partida para uma nova etapa associar-se-ia à análise da interpretação de obras gravadas pelo próprio compositor. Tal material foi compilado pela *Pierian Recording Society*, tendo proporcionado o lançamento de um álbum intitulado *Claude Debussy The composer as Pianist*. Neste contexto,

aludindo ao estatuto de intérprete, Howat (2009: 312) cita o que foi referido no âmbito de um concerto em 1914, em que Debussy executou as últimas duas *Estampes*, as duas primeiras *Images* de 1905, '*Danseuses de Delphes*' e '*La fille aux cheveux de lin*' do 1º Caderno de Prelúdios, tendo também acompanhado Ninon Vallin em *Proses lyriques* e *Chansons de Bilitis*: “a forma de executar é desprovida de maneirismos, e surpreende pela sua simplicidade.” As “subtilezas harmónicas” não são realçadas, “as linhas melódicas são esboçadas em finos traços”, não se denotando “distorções de ritmo ou efeitos vãos”. “Esta fantástica simplicidade, primeiramente desconcertante, que rapidamente cativa, deixa em cada página escutada uma penetrante impressão de clareza.” Tais indicações interpretativas apelam à vontade de explorar melhor esta vertente do compositor e compreender através dos registos áudio existentes de que forma expõe, no contacto directo com o instrumento, ideias esboçadas e expressas na partitura.

Efectivamente, através da investigação efectuada, pude conhecer melhor compositor, obra e intérpretes, bem como os respectivos contextos, intenções denotadas e processos manifestados. Enquanto intérprete, posso construir a minha versão a partir de constatações aqui tecidas, assumindo uma postura bem mais crítica na integração e aplicação de elementos musicais.

Bibliografia

Livros:

Barraqué, Jean (1962) *Debussy*. (“Collections microcosme Solfèges” – nº 22). Paris: Éditions du Seuil.

Dawes, Frank (1969) *Debussy Piano Music*. London: BBC Publications.

Epstein, David (1995) *Shaping Time: Music, the Brain and Performance*. New York: Schirmer Books.

Fubini, Enrico (1993) *Estética da Música*, trad. S. Escobar, 2008. Coimbra: Edições 70, Lda.

Furtwaengler, Wilhelm (1961?) *Diálogos sobre a Música*, trad. P. Vanzeller. Lisboa: Editorial Minotauro, Lda.

Gerig, Reginald R. (2007) *Famous Pianists and Their Technique*. 2. Indiana University Press.

Goléa, Antoine (1966) *Claude Debussy*. (“Collection: Musiciens de tous les temps”, nº 23). Paris: Éditions Seghers.

Halbreich, Harry (1980) *Claude Debussy Analyse de l'oeuvre*. Paris: Fayard.

Henrique, Luís L. (2007) *Acústica Musical*. (2ª Edição revista e actualizada) Lisboa: F. C. Gulbenkian.

Howat, Roy (1983) *Debussy in proportion. A musical analysis*. Cambridge: Cambridge University Press.

Howat, Roy (2009) *The Art of French piano music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*. Londres: Yale University Press.

Jarocinski, Stefan (1970) *Debussy Impressionnisme et symbolism*, trad. T. Douchy. Paris: Éditions Seuil.

Lesure, François (2003) *Claude Debussy: biographie critique suivie de Catalogue de l'oeuvre*. Paris: Fayard.

Lesure, François e Herlin, Denis (eds) (2005) *Claude Debussy: Correspondance (1872 - 1918)*, transcrito por F. Lesure, D. Herlin e G. Liébert. Paris: Gallimard.

Lockspeiser, Edward (1980) *Claude Debussy sa vie et sa pensée*, trad. L. Dilé. Paris: Fayard.

Long, Marguerite (1960) *Au Piano avec Claude Debussy*. Paris: Julliard.

Moreno, Juan Carlos (2007) *Deutsche Grammophon – Grande Seleção História da Música Clássica*, trad. A. L. Cardoso. Espanha: RBA Coleccionables, S. A.

Schmitz, Robert (1950) *The Piano Works of Claude Debussy*. New York: Duell, Sloan and Pierce.

Timbrell, Charles (1999) *French Pianism. A Historical Perspective*. Portland: Amadeus Press.

Vallas, Léon (1973) *Claude Debussy His life and works*, trad. M. and G. O'Brien. New York: Dover Publications.

Artigos:

Brun, Julien (2002) “L’oeuvre pour piano” in *Jacques Février Debussy L’oeuvre pour piano*. Universal Music, pp. 4 – 5.

Desain, Peter e Honing, Henkjan (1994) “Does expressive timing in music performance scale proportionally with tempo?” in *Psychological Research* 56, pp. 285 – 292.

Howat, Roy (1996) “Debussy’s piano music: sources and performance” in Langham Smith, Richard (ed) *Debussy Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 78 – 107.

Howat, Roy (1999) “Debussy piano music, vol. 2 Preludes book 2 and other works” in *Debussy Piano Music vol. 2*. Sydney: Tall Poppies.

Hudson, Richard (2001) “Rubato” in Sadie, Stanley (ed), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, pp. 832 – 835.

Latham, Edward D. (2005) “Analysis and Performance Studies A Summary of Current Research” in *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 2/2 – 3, pp. 157 – 162.

Lesure, François e Howat, Roy (2001) “Claude Debussy” in Sadie, Stanley (ed), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, pp. 96 – 119.

London, Justin (2001) “Tempo” in Sadie, Stanley (ed), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, pp. 270 – 271.

Morrison, Bryce (2000) “Gieseeking plays Debussy” in *Debussy Préludes, Book I e II Walter Gieseeking*. London: EMI Masters, pp. 3 – 5.

Ryding, Erik (1995) “Walter Gieseking plays Debussy Historic Recordings 1927 – 1939” in *Walter Gieseking plays Debussy Historic Recordings 1927 – 1939*. VAI Audio.

Schuppe, Peter (1988) “Arturo Benedetti Michelangeli 1920 – 1995” in *Arturo Benedetti Michelangeli plays Debussy*. Hamburg: Deutsche Grammophon, pp. 10 – 11.

Fontes cibernéticas:

Artes gráficas:

<http://www.alhambradegranada.org> – consultado em 19 de Setembro 2011.

<http://www.guideegypte.com/dieux/qebesenouf.php> - consultado em 20 de Setembro de 2011.

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Edison_and_phonograph_edit1.jpg - consultado em 10 de Outubro de 2011.

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Emile_Berliner_with_disc_record_gramophone_-_between_1910_and_1929.jpg – consultado em 10 de Outubro de 2011.

<http://www.keyflux.com/tech-history/telegraphone.htm> - consultado em 11 de Outubro.

[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Nagra_IV-S_\(AES_124\).jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Nagra_IV-S_(AES_124).jpg) – consultado em 12 de Outubro de 2011.

Informação:

<http://www.harmonicpianopedal.com/> - consultado em 03 de Novembro de 2011.

Partituras:

Debussy, Claude (1913) *Préludes 2e livre*. Paris: Durand.

http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/d/dd/IMS_LP00510-Debussy_-_Preludes_Book_2.pdf - consultado em 21 de Março de 2011.

Software:

http://www.charm.rhul.ac.uk/analysing/p9_0_1.html - consultado em 3 e 4 de Agosto de 2011.

<http://www.sonicvisualiser.org/> - consultado em 4 e 5 de Agosto de 2011.

Partituras:

Debussy, Claude (1913) *Préludes 2e livre*. Paris: Durand.

Debussy, Claude (1975) *Préludes II for Solo Piano*. London: Edition Peters. – Swarsenski, Hans (ed).

Debussy, Claude (2007) *Préludes 1er et 2e livres*. Paris: Durand. – Howat, Roy e Helffer, Claude (eds).

Discografia:

Debussy, Claude (1988) *Arturo Benedetti Michelangeli plays Debussy*. Hamburg: Deutsche Grammophon. 449 438 – 2 G H2.

Debussy, Claude (1995) *Walter Gieseking plays Debussy Historic Recordings 1927 – 39*. VAI Audio. VAIA 1117 – 2.

Debussy, Claude (2000) *Debussy Piano Music vol. 2*. Howat, Roy. Sydney: Tall Poppies. TP 123.

Debussy, Claude (2002) *Jacques Février Debussy L'oeuvre pour piano*. Universal Music. Accord 472 532 – 2.

Debussy, Claude (2010) *Debussy Préludes, Books I & II*. Walter Gieseking. London: EMI Masters. 50999 9 65931 2 7.

Anexos

Entrevista realizada a Roy Howat, no dia 26 de Outubro de 2011, em língua inglesa, com o intuito de obter alguns esclarecimentos a respeito do sentido subjacente a expressões relativas ao tempo musical, deixadas pelo compositor na partitura, assim como da sua concepção interpretativa tendo por base tal factor.

Catarina Fortunato: In the first place, I would like to know about the exact meaning of tempo indications that appears in the work. So, we can find expressions like *Mouvt*, *au Mouvt* and *a Tempo*. Is there any differences between them?

Roy Howat: I think all three expressions are equivalent. Perhaps *Mouvt* can be read more locally than *Au Mouvt*, but it's usually a matter of context.

C. F.: How about *retenu* and *en retenant*? Is it related also with sonority and touché?

R. H.: I think *retenu* just means hold the tempo back a little (not too much). (About *en retenant*) That's more progressive, a gradual effect. He doesn't like using the word *rallentando* (probably because pianists and singers exaggerated the effect) so tries to convey the feeling of it instead.

C. F. : In other prelude (*Feuilles mortes*, bar 19), Debussy use the expression *Un peu plus allant et gravement expressif*. How do you understand this '*gravement expressif*'?

R. H.: Expressive in a somewhat grave or serious mood, that is, not at all sentimental (he never is, anyway – again, just describing what the music does in any case, provided we don't get in the way).

C. F.: Debussy used the expression *Grave* in other prelude. Is it that word, from the *Hommage à S. Pickwick* begin, related with something deep and almost dramatic?

R. H. : That one I think is tongue in cheek, meaning pompous and trying to look and sound important and serious (like the silly Mr Pickwick).

C. F.: On the other hand, how about *à l'aise*, related to Ondine, bar 20?

R. H.: I read that literally as 'at ease', don't hurry (but still keep it moving and flowing).

C. F.: Then, I would like to introduce a reflexion point.

In this work, the initial indications, which are important to define the tempo of the performance, are related with character expressions, feelings or emotions. Just in *Bruyères*, Debussy give us a metronomic indication. So, considering your experience and opinion, how can someone build a performance from that indications? More than a general case, how do you interpret this kind of expressions and realize that in a musical way?

R. H.: Mainly by paying all the attention I can to the details he writes, but remembering that he likes tempo always to flow, without any rhythmic carelessness or sogginess, and especially I try and sense the music in relation to his other works (1st book of Preludes, 2nd set of Images, orchestral music, songs), where there are often good metronome markings to help us. I find his markings for 'Danseuses de Delphes' and 'La fille aux cheveux' in book 1 very useful, similarly in 'Bruyères' (where the top line figurations can be kept light, like grace notes, with the main melody often in the middle of the texture, then it works at his tempo). At the start of 'Brouillards' note the dots with the slurs, a *portato* effect rather like horns, slightly detached, so be careful with the pedal (and again don't let it drag or slow).