

Um Modelo Tonal para o Prélude à “L’Après-midi d’un faune” de Debussy

Liduino Pitombeira

A Tonal Model for Debussy’s Prélude à “L’Après-midi d’un faune”

Resumo: Este artigo demonstra, de acordo com uma perspectiva Schenkeriana, que o *Prélude à "L'Après-midi d'un faune"* de Debussy pode ser modelado como uma linha de oitava descendente. Também revela a forma tradicional da peça e sua íntima dependência do tonalismo como meio de coerência, a despeito das claras intenções contrárias do próprio Debussy.

Palavras-chave: Debussy. Prelúdio. Análise Schenkeriana.

Abstract: This paper demonstrates that, according to a Schenkerian perspective, Debussy *Prélude à "L'Après-midi d'un faune"* may be modelled as a descent octave line. It also reveals the piece's traditional formal design and its deep reliance on tonality as a means of coherence, despite the clear opposite intentions of Debussy himself.

Keywords: Debussy. Prelude. Schenkerian Analysis.



través deste artigo objetivamos demonstrar uma análise, sob a perspectiva Schenkeriana, da estrutura do *Prélude à "L'Après-midi d'un faune"* de Debussy. Essa tarefa se constitui em um desafio, principalmente porque, mesmo que os blocos básicos do sistema tonal, isto é, o material triádico, sejam facilmente identificáveis no decorrer da obra, tais blocos nem sempre se interconectam de acordo com a gramática da prática comum do período tonal (1600-1900), pelo menos em nível superficial. Contudo, a relativa abundância do arquétipo V-I, especialmente nos pontos de articulação da obra, nos permite detectar um planejamento tonal sob esta complexa estrutura. As fontes utilizadas para realizar esta análise foram a partitura (versão orquestral e para piano a quatro mãos) e três análises prévias.¹

Nossa hipótese inicial para o nível profundo da obra, mostrada na Figura 1, parte de uma combinação das análises prévias supracitadas com nossa própria impressão auditiva.² De acordo com este gráfico, observa-se que a *Urlinie* da obra consiste em uma linha descendente de oitava.³ Esta hipótese necessita, no entanto, ser submetida a testes, ou seja, faz-se mister que se encontre uma forte conexão entre a imbricada estrutura harmônica superficial e a simplicidade da *Ursatz* mostrada na Figura 1.

Partamos então do princípio. Ainda que esta obra não se enquadre facilmente na taxonomia formal da prática comum tonal, todos os analistas consultados concordam acerca de seus pontos de articulação principais. Assim, do compasso 1 ao 30, o famoso tema da flauta nos é apresentado. Dos compassos 31 ao 36 ocorre um episódio em tons inteiros. Esta é uma passagem totalmente estática, provavelmente conectada com a idéia de estase sugerida pelo poema: "Amei em sonho?"⁴ Nos compassos 37 a 54 há uma transição que conecta Mi maior com Ré bemol maior (enarmonicamente Dó suspenso maior). Esses três gestos, dos compassos 1 a 54, formam o que se denomina de grupo temático A. No compasso 55, o grupo temático B inicia, seguido por sequências em Mi maior e Mi bemol

Figura 1 – Ursatz

maior (comp. 79—93) e por uma recorrência do tema da flauta (94—106). Posteriormente, identificaremos subseções da seção B. Do compasso 106 até o final há uma pequena coda. A Tabela 1 resume as divisões formais da obra, de acordo com Matthew Brown (1993, p.131). Observemos como a *Ursatz* apresentada na Figura 1 se encaixa perfeitamente nas divisões formais propostas por Brown.

Tabela 1 – Divisões formais da obra

	01—30	Tema da flauta
A	31—36	Episódio de tons inteiros
	37—54	Transição de Mi maior para Ré bemol maior
B	55—78	Segundo grupo temático
A'	79—93	Sequências
	94—106	Tema da flauta
coda	106—110	Coda

Tendo descrito o plano geral da obra como um todo, examinemos cada seção de acordo com uma perspectiva Schenkeriana. No início, o compositor introduz idéias que gerarão importantes elementos no decorrer da obra: a) Sonoridade de tons inteiros (Figura 2a) e b) Acorde meio-diminuto. A sonoridade de tons inteiros é uma parte intrínseca do tema inicial da flauta e é expandido mais tarde dando forma a uma inteira seção (comp. 30—36). O acorde meio-diminuto tem a função de criar ambiguidade harmônica, permi-



Figura 2a – Sonoridade de tons inteiros



Figura 2b – Acorde meio-diminuto



Figura 2c – Tema estruturado sobre um acorde de sétima diminuta

tindo que Debussy controle o fator temporal da obra ao retardar a chegada e a partida nos pontos estruturais. Um exemplo deste artifício é mostrado no início, onde o acorde de Lá sustenido meio-diminuto poderia ter resolvido diretamente em Si maior e, em seguida, em Mi maior. Contudo, o compositor atrasou este processo ao empregar uma resolução por nota comum em direção a Si bemol maior para, em seguida, passando por Ré maior e Ré sustenido meio-diminuto, chegar finalmente em Si maior, dominante de Mi maior. Talvez o uso abundante do acorde meio-diminuto, bem como as diferentes maneiras com que ele lida com este acorde, revele uma influência remanescente de Wagner.

Além disso, o tema da flauta em si mesmo, pode ser interpretado como o desenrolar de um acorde de sétima diminuta, (Figura 2c), o que indica ambiguidade em sua própria origem. O primeiro trítono deste acorde de sétima diminuta (Dó sustenido – Sol) é mostrado posteriormente na linha do baixo (comp. 55—66); o segundo trítono (Mi-Lá sustenido) aparece no nível intermediário, dos compassos 13 a 17 (Figura 3).

Figura 3 – Redução intermediária da primeira subseção da seção A

A Figura 3 mostra uma redução intermediária para a primeira subseção da seção A. A diferença básica entre este gráfico e o de Brown é a *Kopfton*. Enquanto a *Kopfton* de Brown é um Si, o que sugere uma *Urlinie* de cinco notas, a nossa é um Mi.⁵ Observe, nesta figura, como o espaço tonal é estendido em seu limite através do desenrolar do tritono Mi-Lá sustenido na *Urlinie* e no *Baßbrechung*. Observe-se também a profusa utilização de transferências de registro (*Koppelung*). Esta subseção se encerra com uma semicadência em Mi maior.

Figura 4 – Redução intermediária das demais subseções da seção A

A Figura 4 mostra o nível intermediário para as demais subseções da seção A. Os compassos 31 a 36 são permeados pela sonoridade de tons inteiros. As duas escalas possíveis de tons inteiros são utilizadas. No gráfico, elas são rotuladas de WT_0 (iniciando em Dó) e WT_1 (iniciando em Dó sustenido). A semente para esta subseção reside no tema de abertura. Segundo Brown, sonoridades de tons inteiros podem ser interpretadas como dominantes alteradas (Brown, 1993, p.136). Por conseguinte, WT_1 pode ser explicada como V^7 e WT_0 como um V^7/V distorcido. Esta interpretação reforça o caráter imóvel da passagem uma vez que esta consiste apenas em uma prolongação de V. A última subseção (mm. 37—54) funciona como uma transição para Ré bemol maior. O gráfico da Figura 4 mostra como o sétimo grau estrutural da *Urlinie* (Mi bemol = Ré sustenido) é alcançado através de um movimento partindo de uma voz interna. Simultaneamente, há um movimento cromático no baixo de Si para Lá bemol (Sol sustenido). Em termos de *Urlinie*, há uma diferença entre nosso gráfico e o de Brown (Brown, 1993, p.135). Enquanto que no gráfico de Brown o Ré bemol é alcançado através de um movimento ascendente partindo do Dó e funciona apenas como uma bordadura superior do quinto

grau estrutural, em nosso gráfico esta nota, que corresponde ao sexto grau da *Urlinie*, é alcançada através de um movimento descendente partindo do Mi bemol. A principal razão para nossa escolha é a clara saliência do Mi bemol, o qual é enfatizado através de abundante repetição (comp. 48—54) e em seguida é colocado no registro obrigatório através de um movimento por grau conjunto ascendente (comp. 51—53).⁶ O ponto de chegada, isto é, Ré bemol (Dó sustenido), que no nosso gráfico é o sexto grau da *Urlinie*, é o mesmo em ambas as leituras.

O nível intermediário da seção B é representado na Figura 5. Este gráfico mostra que a seção B consiste praticamente em um prolongamento de Ré bemol. Nesta seção, um novo tema executado pelas madeiras (comp. 55) permeia o segmento inteiro. As resoluções harmônicas no nível superficial são, sem dúvida, impressionantes. Mencionamos anteriormente as diferentes maneiras com que Debussy trata o acorde meio diminuto nesta obra. Neste ponto, devo apontar dois outros elegantes recursos de condução harmônica utilizados para tentar esconder os caminhos harmônicos tradicionais que ele tanto tencionava evitar. De fato, ele pensava que com esta obra havia rompido completamente os laços com a tradição em termos de forma e tonalidade. Ele disse a esse respeito que “esta obra demonstra um desprezo pela tradição da construção...não respeita a tonalidade.”⁷

Figura 5 – Nível intermediário da seção B

O primeiro recurso elegante é a resolução por nota comum empregada não apenas nos acordes diminutos. Por exemplo, o último acorde da seção B (Ré bemol maior com 13^a, comp. 78-9), em vez de resolver normalmente em Sol bemol maior segue para Mi maior. Isto é realizado pela sustentação de duas notas comuns (Sol sustenido e Si) entre os dois

acordes nas vozes externas. O segundo recurso consiste em tratar qualquer tríade como um bloco de sensíveis, isto é, cada nota desta tríade tem o potencial de ser sensível. Por exemplo, no último tempo do compasso 25, há uma tríade de Dó menor que resolve em Mi maior. Este dois acordes são distantes em termos de relações tonais mas são vizinhos em termos de sensíveis potenciais (A nota Dó resolve em Si e Dó sustenido, Mi bemol resolve em Mi natural e Sol resolve em Sol sustenido). Esta técnica, provavelmente uma generalização da resolução do acorde de sexta germânica, dá a impressão que a única conexão gramatical entre os acordes é a proximidade.⁸ Contudo, estas duas inovações, em vez de causarem qualquer dano à estrutura tonal da peça, atuam como interpolações de superfície, com a nítida função de expandir e contrair o tempo musical claramente emoldurado pelos pilares tonais.

O nível intermediário da seção A' é mostrado na Figura 6. Pode ser dividido em duas subseções (comp. 79—93 e 94—106), em termos de material temático do nível superficial (em virtude do significativo retorno do tema da flauta em Dó sustenido no comp. 94). Contudo, o verdadeiro retorno tonal ocorre no compasso 79, uma vez que o suporte harmônico do compasso 94 (Mi maior com 13^a) é menos estável. Como afirma Brown, “disonâncias desse tipo não aparecem normalmente no início de um segmento; menos ainda iniciam a seção final de uma obra” (Brown, 1993, p.140). Portanto esta seção pode ser interpretada como uma unidade integral. As articulações finais da *Urlinie* acontecem entre os compassos 104 e 106. Depois desta conclusão, há uma pequena coda que reduz a intensidade da atmosfera confirmando o inefável final.

The figure displays a musical score for the intermediate level of section A'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. Above the treble staff, several measures are highlighted with boxes and arrows: 79, 83, 86, 94, 100, 103, 104, and 106. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above specific notes. A bracket labeled 'Cover tones' spans from measure 79 to 93. Below the bass staff, chord symbols are provided: I⁶, V⁷/IV, 6/4, V, and I.

Figura 6 – Nível intermediário da seção A'

Concluindo, Debussy tentou explicitamente mostrar sua habilidade em velar forma e tonalidade no “*Prélude à ‘L’Après-midi d’un faune.*” Seu objetivo foi certamente alcançado no nível superficial através de novas conexões harmônicas. Este recurso também permitiu um completo controle temporal da obra e do desenrolar das seções. Contudo, um exame minucioso, baseado em conceitos Schenkerianos, revela que: a) a obra pode ser compreendida como uma forma ternária contínua A-B-A’ e b) a tonalidade confere a necessária coerência, como mostrado na *Ursatz* (veja-se Figura 1).

Diversas outras questões podem ser levantadas com o objetivo de enriquecer a compreensão desta obra, mas estão fora do objetivo deste artigo. Pesquisas ulteriores podem examinar os seguintes pontos com relação ao *Prélude*: a) o exame estatístico das progressões harmônicas com o propósito de classificar as que se tornaram padrões depois desta obra (talvez haja alguma conexão com a *Tonnetz*, em virtude da preferência por movimentos de fundamentais por terças na superfície), b) a sincronização com o tema da flauta nos pontos estruturais, c) a geração de material temático e d) o ritmo.

Notas

1 Brown, Matthew. “Tonality and Form in Debussy’s *Prélude à ‘L’Après-midi d’un faune*”, *Music Theory Spectrum* Vol.15 No.2 (Fall 1993): 127-143; Neumeyer, David, and Susan Tepping. *A Guide to Schenkerian Analysis*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1992; William Austin na *Norton Critical Score* do *Prélude* (citação bibliográfica no final do artigo); Neumeyer fornece um esquema do baixo para a obra inteira.

2 Semínimas sem haste são mostradas no baixo para indicar a tonalização de Ré bemol maior, o retorno para Mi maior e o arpejo da tônica Mi-Sol suspenso-Si.

3 Os Graus 7 e 6, representados na Figura 1 por seus equivalentes enarmônicos, ocorrem na peça como Mi bemol e Ré bemol, respectivamente.

4 A escala de tons inteiros é tonalmente estática porque tem o máximo grau possível de simetria transposicional e inversiva. Por outro lado, transposições e inversões na escala diatônica geram distribuições intervalares assimétricas, o que lhe confere um caráter mais dinâmico.

5 Brown, p. 133. De acordo com o Exemplo 2, o Si alcançado no compasso 13 é a primeira nota estrutural. Brown não mostra uma redução de nível intermediário para a seção inteira.

6 O timbre é também um elemento muito importante nesta decisão. Observe-se, dos compassos 48 a 54, como o Mi bemol passa da trompa para as flautas e é finalmente tocado pelo clarinete uma oitava acima.

7 Isto foi observado em uma carta a Henri Gauthier-Villas em 10 de Outubro de 1896. Citação completa em BROWN, 1993, p. 130.

8 Aqui referimo-nos à resolução da sexta germânica sem tentar evitar quintas paralelas, isto é, Ger⁶⁺ indo diretamente para V.

Referências

DEBUSSY, Claude. *Prelude to "The Afternoon of a Faun."* Edited by William W. Austin. New York and London: W.W.Norton & Company, Inc., 1970.

DEBUSSY, Claude. *Œuvres pour deux pianos*. Paris: Durant-Costalal, 1986.

BROWN, Matthew. "Tonality and Form in Debussy's *Prélude à 'L'Après-midi d'un faune'*," *Music Theory Spectrum* Vol.15 No.2 (Fall 1993): 127-143.

NEUMEYER, David, and Susan Tepping. *A Guide to Schenkerian Analysis*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1992.

Recebido em 11/05/2008

Aprovado para publicação em 22/06/2008