

## A NARRATIVA MUSICAL NO TERCEIRO MOVIMENTO DA SONATA PARA FLAUTA, VIOLA E HARPA DE CLAUDE DEBUSSY

Menan Medeiros Duwe (UDESC)  
menan.md@gmail.com

Acácio Tadeu de Camargo Piedade (UDESC)  
acaciopiedade@gmail.com

**Resumo:** Nesta comunicação apresentamos uma análise do terceiro movimento da *Sonata para flauta, viola e harpa* de Claude Debussy, intitulado *Final*. Procuraremos esclarecer a narrativa musical ali presente, mostrando os materiais temáticos que se desenvolvem partindo do conflito e chegando à conciliação e ao equilíbrio. Algumas técnicas de montagem e transição de imagens do cinema mudo serão adaptadas e usadas como ferramenta para interpretar a articulação desses elementos.

**Palavras-chave:** Debussy, *Sonata para flauta, viola e harpa*, narrativa musical.

### The musical narrative in the third movement of Claude Debussy's the Sonata for flute, viola and harp

**Abstract:** In this communication we present an analysis of the third movement of Claude Debussy's the Sonata for flute, viola and harp, entitled *Final*. We will try to clarify the musical narrative of this movement by showing the thematic materials as they develop from conflict to reconciliation and balance. We will adapt and use some cinematographic techniques for edition of images as tools for the interpretation of articulations of these elements.

**Keywords:** Debussy, *Sonata for flute, viola and harp*, musical narrative.

A *Sonata para flauta, viola e harpa* é uma obra em três movimentos composta no período considerado de síntese de Debussy, poucos anos antes de sua morte, quando já estava doente e afetado pela 1ª Grande Guerra. Em meados de 1915, o compositor passou alguns meses em Pourville, costa norte da França, ocasião em que terminou *En blanc et noir* para dois pianos, compôs os *Doze Estudos para piano* e duas das três sonatas, a *Sonata para Violoncelo e Piano* e a *Sonata para Flauta, Viola e Harpa*. Debussy escreveu a Stravinsky que esse período permitiu que ele recuperasse “a faculdade do pensamento musical” (CRAFT, 1984: 41) ou, como escreveu a Bernardo Molinari: “(...) fiquei quase um ano sem poder fazer música... Enfim eu precisei quase reaprender. Foi para mim como uma descoberta, e ela (a música) me pareceu ainda mais bela!” (LESURE *apud* BENEDETTI, 2006: 958).

A guerra certamente afirmou idéias que vinham sendo defendidas pelo compositor, como a libertação das fórmulas musicais arbitrárias e a busca por recuperar uma música autenticamente francesa, que ele acreditava ter se perdido quando o encanto e a fineza de Rameau foram substituídos por uma maneira de conceber música unicamente pelo efeito dramático e “o ‘achado’ harmônico que acaricia o ouvido cedeu lugar à harmonia maciça...” (DEBUSSY, 1989: 183). Poucos anos antes ele também escreveu: “(...) podemos pelo menos constatar esse fato brutal: não há mais tradição francesa” (DEBUSSY, 1989: 176). Assim, Debussy, ao escrever as sonatas, buscou reviver a sutileza que encontra na música francesa do passado, toda a sua leveza, evoluindo (transformando) características da linguagem pessoal que foi se construindo durante sua vida, com toda a espontaneidade e flexibilidade.

Nossa análise aborda a narrativa<sup>1</sup> desse movimento e estuda a concepção de forma sonata nele desenvolvida. Leydon (2001) comenta que nessa sua última fase composicional, Debussy constrói sequências de eventos musicais<sup>2</sup> de tal forma que faz lembrar a linguagem do cinema mudo, já que este possui técnicas de sequenciamento de planos de imagens bem definidos teoricamente. Daí a pertinência de usar esta arte como

analogia para interpretar as obras finais do compositor. Seguimos esta abordagem na presente análise pois acreditamos que, ao tomar as seções formais da música como planos no sentido cinematográfico, podemos conseguir bons resultados para interpretar a trama musical que está ocorrendo.

Como exemplo, imagine-se dois planos cinematográficos A e B. A transição de A para B pode se dar por uma troca súbita, chamada *corte direto*; ou pelo desaparecimento gradual do plano A em um plano vazio, o *fade out* e o surgimento gradual do plano B, *fade in*; ou pela sobreposição gradual entre A e B até sobrar somente B, o que se chama *dissolução*. Esses processos, que no cinema mudo estão à serviço de efeitos narrativos específicos, podem ser encontrados neste *Final* de Sonata, como mostraremos.

## Materiais temáticos

O movimento tem dois segmentos temáticos<sup>3</sup> primários e dois secundários (chamaremos de P1, P2, S1 e S2). O primeiro segmento (Exemplo 1) aparece inicialmente na tonalidade<sup>4</sup> de Fá menor: o *ostinato* de acompanhamento (Fá-Do) reforça o Fá como centro tonal. Note-se que o trecho é uma prolongação da nota Sol, apoiatura com resolução em Fá. O segmento temático possui um vivo movimento harmônico diatônico ao modo eólio. Em contraste com P1, o segundo segmento P2 é mais direto e redundante ao afirmar ciclicamente sua centralidade em Sib em um conjunto reduzido de quatro notas.



Exemplo 1: segmento temático P1, c.4-5<sup>5</sup>, flauta, à direita; segmento temático P2, c.6-7, viola, à esquerda.

O terceiro segmento aparece na região central do movimento (Exemplo 2) é claramente em o modo dórico de Ré, o acompanhamento sendo feito com o agregado de inteiros. Trata-se de duas semi-frases, a primeira parecendo interrompida e a segunda com repouso no quinto grau, Lá.



Exemplo 2: segmento temático S1, c. 50-53, flauta.

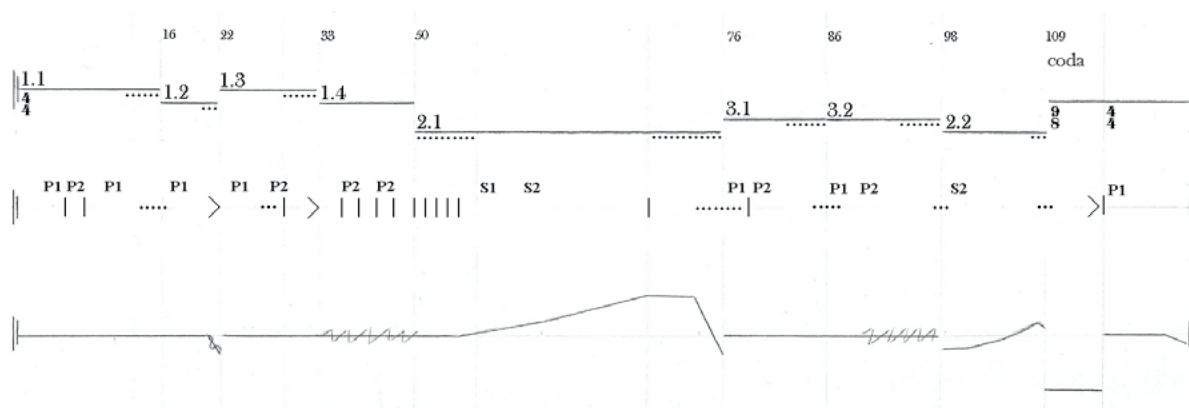
S1 conduz ao quarto segmento temático (S2, Exemplo 3), que é na verdade uma transformação de S1 por redução, exclusão de elementos e compressão: ambos segmentos compartilham de um mesmo contorno estrutural que vai das notas apoiadas Ré a Lá e volta.



Exemplo 3: Segmento temático S2, c.64-65, harpa.

## Aspectos da forma

Neste movimento há um jogo de sucessão com estes quatro segmentos temáticos, que são como personagens que vão se apresentando linearmente um após o outro. No exemplo 4 (abaixo) há um gráfico que mostra este jogo, além de outros fatores em ação. Há três linhas horizontais, iniciadas e terminadas por barras duplas. As linhas representam o percurso temporal da obra, da esquerda para a direita. Os números na parte de cima são os compassos.



Exemplo 4: Gráfico de forma, técnicas de transição e *tempi*.

A primeira linha (de cima para baixo) representa a forma, ela é dividida em planos que relacionam seções com características comuns. A nossa divisão apresenta três grandes seções, que funcionam como *cenários* na narrativa musical (cenário 1, 2 e 3), divididas em subseções que representariam *cenar* na mesma perspectiva (por exemplo, 2.1 é a primeira cena do segundo cenário); e mais a *coda*, importante desfecho da sonata, comprovando seu caráter cíclico (ver WHEELDON, 2005). Pontilhados abaixo das linhas representam regiões de transição temática. Pode-se dizer que este terceiro movimento está em forma ternária, porém isto não diz muito sobre maneira como a música progride<sup>6</sup>.

A primeira seção, exposição, tem quatro subseções (1.1, 1.2, 1.3 e 1.4) e foi dividida em dois planos: o plano superior representa momentos em que os dois temas (P1 e P2) aparecem e o plano inferior momentos em que os temas estão isolados, primeiro o P1 em 1.2 e depois P2 em 1.4 (como é mostrado no gráfico).

A segunda linha horizontal, a central, identifica os tipos de transição em analogia com as técnicas do cinema mudo. Essas técnicas são indicadas da seguinte forma: *corte direto* é representado por um pequeno traço (|); *dissolução* é representada por pontos (•••); *fade out* é indicado pela chave de decrescimento (>). No caso dos temas secundários, só é indicado onde eles surgem, relevando as repetições após a primeira exposição.

A terceira linha representa a oscilação dos *tempi* baseada nas indicações do compositor. Essa linha apresenta uma interpretação visual do que acontece com o andamento, sendo o eixo horizontal a passagem do tempo e o vertical a variação dos *tempi* (mais alto, mais rápido; mais baixo, mais lento), lembrando que o tempo inicial é *Allegro moderato ma risoluto*. A ondulação na linha ao final da cena 1.2 indica *rubato* e as linhas riscadas indicam *agitato*. Este gráfico, a nosso ver, traz informações importantes sobre narrativa da obra. Daqui até o fim deste artigo faremos constante referencia a este exemplo.

Na seção 1, P1 e P2 não estão bem integrados, aparecem em oposição, há conflito, conforme explicaremos. Na seção 3 ocorre uma conciliação desses temas: em 3.2 eles se sucedem sem nenhum obstáculo. A seção 2 se inicia gradualmente, S1 e S2 aparecem distantes e há um incremento temporal constante: é um cenário de desenvolvimento contínuo, sem os temas principais. Esse tipo de diferenciação de desenvolvimento da seção central também é encontrado no primeiro movimento dessa Sonata e no Estudo para piano nº5, *Pour les octaves*, composto na mesma época. Note-se a rápida queda de tempo para marcar a re-exposição, o que ocorre também no início da coda.

### Do conflito à conciliação

Voltamos agora à primeira cena para falar do conflito entre os dois segmentos temáticos primários<sup>7</sup>. Em 1.1, após a primeira exposição de P1, P2 irrompe afirmando outro centro tonal como já foi discutido, o que em nossa homologia cinematográfica é congruente com o *corte direto*, a mudança súbita de um elemento por outro. Essa mudança afeta o acompanhamento, que de em quinta justa passa a ser em quinta diminuta. O conflito continua quando, no c.8, surge uma figura incisiva que produz mais um *corte direto* interrompendo P2 (Ex.5), estabelecendo uma região de tons inteiros: Mib-Fá-Dób-Réb-Sol na melodia e Fá-Dób da harpa.



Exemplo 5: Figuração da viola no c.8.

P1 é exposto novamente e dá sequência a uma transição que levará à cena 1.2. Nessa transição há uma *dissolução* quando elementos que surgiram em 1.1 se transformam em elementos de 1.2. Ao produzir repetição, o direcionamento da narrativa é suspenso e, no momento em que o *ostinato* se encerra e as demais linhas se intensificam para formar elementos da nova seção, temos uma *sobreposição* momentânea de 1.1 e 1.2 (como o *fade-out* de um plano e o *fade-in* de outro ao mesmo tempo). Essa segunda subseção (1.2) apresenta P1 isolado, assim como 1.4 mostrará somente P2. É interessante notar nessas partes o *fade out*, pois há o desaparecimento gradual dos motivos para o encerramento da subseção. Enquanto imitações e figuras temáticas mantinham a textura musical muito ativa, os dois compassos finais de 1.2 configuram o que Berry chamou de “regressão textural”<sup>8</sup>, pois há ali uma grande interdependência entre essas linhas e pouca atividade, movimentos curtos e repetidos. A cena 1.2 se desvanece com o *rubato*, o forte decrescimento da dinâmica e o término do *ostinato* na harpa.

O conflito continua em 1.3: os dois segmentos temáticos primários são novamente expostos na mesma subseção, mas desta vez um dá lugar ao outro de forma gradual, em *dissolução*. E enquanto P1 desaparece gradualmente pela fragmentação motivica, a harpa surge com um elemento que, após intensificar-se pela repetição, leva à P2 na viola. Nesta parte o efeito de conflito e tensão continua devido ao trítone na composição intervalar do tema P2, à falta de repouso em P1 e ao acompanhamento texturalmente denso. Um *corte direto* interrompe P2 encerrando a cena e adicionando ainda mais conflito através de uma nova figura e de uma mudança brusca na harmonia que traz choques de segunda menor. A partir daí há um *fade out*, mas, antes de desaparecer, a última linha se transforma no pedal da subseção seguinte.

Na cena 1.4 somente P2 aparece. Um efeito interessante aqui é produzido pelos cortes: em 1.4, há uma sequência de cortes alternando a apresentações de P2 com outro elemento, e em seguida a sucessão de cortes se intensifica no início de 2.1, produzindo o que Leydon chama de “sintagma de alternância” (LEYDON, 2001: 228), isto é, cortes “cruzados” de um plano para outro, produzindo o efeito de dois planos se desenvolvendo simultaneamente.

Apos estes cortes iniciais, o cenário 2 (cena 2.1) se desenvolve a partir de uma lenta aceleração do andamento até um corte na entrada de um motivo importante: um simples salto de quinta, mas aqui uma inversão do elemento inicial que abre todo o movimento (Ex.6), suspendendo então o *ostinato* em semicolcheias que percorre todo o cenário 1. Esse *ostinato*, aliás, começa logo no início do movimento, com quintas justas (em 1.1) e, gradualmente, no decorrer de toda o cenário 1, vai se tornando mais denso, se transformando, até chegar ao unísono ornamentado em 1.4. No início de 2.1, assim, o *ostinato* é encerrado pela mesma figura que o iniciou, dando espaço ao surgimento dos novos elementos desta nova seção (cenário 2).



Exemplo 6: Figuração no c.1 e c.43, viola.

Assim, a transição que abre o cenário 2 é marcada por este cortes “cruzados”: a figuração do Ex.6 progride até se transformar em um acompanhamento, enquanto o segmento temático S1 surge gradualmente.

O desenvolvimento que ocorre em 2.1 se dá através da intensificação da textura conforme se sucedem os temas secundários (S1 e S2), ambos com centro tonal em Ré. Acompanha esse processo a aceleração do andamento (como foi dito) e o crescendo na dinâmica até culminar no corte, onde toda a textura é subitamente substituída por uma única nota na viola. A transição para a seção seguinte traz uma *dissolução*: após o corte, elementos de 2.1 surgem fragmentados e continuam se desfazendo, junto com o brusco *rallentando* e a diminuição na dinâmica. Ao mesmo tempo a linha de semicolcheias na viola ressurgem para integrar P1, já na cena 3.1, que inaugura o cenário 3.

Aqui tem início a conciliação dos segmentos principais (P1 e P2). Ambos aqui centrados em Sib, de início sofrem uma interrupção de P1 por P2 (*corte* novamente), um elemento de tensão que aumenta a expectativa de conciliação absoluta, adiada para a cena 3.2. A transição entre essas duas subseções se dá por outra *dissolução*, mas que acontece de maneira um pouco diferente: enquanto o elemento que iniciará 3.2 com o segmento P1 vai se intensificando pela repetição no final de 3.1, as linhas dessa subseção também se intensificam até finalmente darem lugar à seção seguinte e, em seguida, abrirem a cena 3.2. Aqui finalmente o equilíbrio é alcançado: apesar do centro tonal não ser o mesmo (P1 em Fá e P2 em Dó), eles são expostos na mesma região diatônica de Láb (mesma região do início). O segmento temático P1 é apresentado duas vezes sem interrupções, em unísono, pela flauta e viola, e em seguida surgem duas apresentações P2. O acompanhamento equilibra a seção: enquanto P1, que possui um vivo movimento harmônico, é acompanhado por quintas justas, P2, que possui maior simplicidade harmônica em seu pequeno conjunto de notas, é enriquecido por uma progressão de acordes em graus diatônicos ascendentes.



A cena 3.2 transita de volta a 2.2, reminiscência do segundo cenário, agora com S2 centrado em Sol. A antecipação dos elementos de 2.2 no fim de 3.2 configura novamente uma *dissolução*, também diferente das anteriores. O desenvolvimento de 2.2 é similar ao de 2.1, porém mais curto, culminando mais uma vez no frenesi pela repetição e ligando-se à *Coda* pela transformação de uma de suas linhas musicais e o encerramento das outras.

Por fim, a *Coda* recapitula o início da sonata, a abertura do movimento *Pastoral*, marcado por um caráter muito diferente de P1 e P2: trata-se do mais importante gesto de ciclismo na obra<sup>9</sup>. Esta recapitulação traz o material inicial transposto de Solb para Lá. Esse trecho pode ser claramente visto no nosso gráfico formal pela mudança de andamento e de fórmula de compasso. Seguindo ao fim, essa recapitulação se encerra gradualmente (*fade out*) e, de súbito (*corte*), o tema P1 ressurgiu e conduz à cadência final.

## Conclusão

Acreditamos que esse movimento desta sonata da fase de síntese de Debussy é uma amostra de como o compositor encontrou suas próprias maneiras para trabalhar as relações temáticas e desenvolver seu material através de transformações texturais e harmônicas, apresentando sempre uma sutileza que ele tanto valorizava. A proposta analítica que trazemos, de tomar as técnicas do cinema mudo como parâmetro para as articulações do discurso musical, se mostra útil como suporte para a interpretação desses recursos, pois oferece o roteiro de uma narrativa abstrata que permeia a obra. Essa analogia com a arte cinematográfica é eminentemente técnica, não busca se apoiar no apelo visual da música de Debussy. Para além de buscar referências figurativas (vento, cores, etc.), cremos que é importante perceber como estas “atmosferas sonoras” se encontram em movimento. Por isso, os cenários musicais de Debussy podem ser analisados em analogia com as imagens postas em movimento através das técnicas cinematográficas que surgiram no seu tempo.

## Notas

1 A idéia de narrativa aqui não se refere à escola da narratologia musical (ver GRABÓCZ, 2009), pois não postulamos em Debussy um princípio organizador com base na narrativa. A palavra “narrativa”, neste artigo, se refere tão somente ao seqüenciamento de quadros que sugere um roteiro musical, porém tomamos a significação aqui como eminentemente intrínseca, ou imanente (Cf. NATTIEZ, 1975).

2 Por exemplo, seções seguidas umas das outras com materiais harmônicos, texturais e temáticos particulares, mas, muitas vezes não pontuadas por cadências.

3 Utilizamos a idéia de segmento temático para estas unidades motivicas com funcionamento temático (RÉTI, 1951).

4 Em Debussy deve-se usar a concepção de tonalidade expandida, onde a centralidade da nota não implica em relações tonais funcionais (PERSICHETTI, 1961).

5 Os compassos serão abreviados por ‘c.’ (ex: compasso 4 ao 5 = c.4-5).

6 WALKER (1987) mostra que todos os movimentos desta sonata estão em forma ternária, mas isto não tem muito peso na sua análise.

7 A idéia de conflito não é novidade quando se trata de forma sonata (ROSEN, 1988). Temos aqui uma relação entre os dois segmentos temáticos que se estabelece como uma dialética constante, a qual encontra, após desenvolvimento, uma relativa síntese na seção final. Neste sentido falamos aqui em forma sonata. No entanto, a Sonata como um todo está claramente pensada como forma cíclica.

8 Ver o capítulo sobre texturas de BERRY (1987).

9 A técnica de sonata cíclica - na qual os vários movimentos de uma obra se conectam por meio da re-ocorrência de temas, texturas, tonalidades e estruturas em geral - é evidente nesta Sonata. Essa técnica foi preconizada por Vincent d’Indy em contraste com a forma sonata alemã, e por isso carrega certa carga de nacionalismo francês. Ver Wheeldon (2005).

**Referências:**

- BENEDETTI, Danieli. *Claude Debussy e o ano de 1915*. Anais do XVI; Congresso da ANPPOM, Brasília, 2006, pp. 958–963.
- BERRY, Wallace. Texture. In: *Structural Functions in Music*. New York: Dover, 1987.
- CRAFT, R.; STRAVINSKI, I. *Conversas com Igor Stravinski*. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche e outros ensaios sobre música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- LEYDON, Rebecca. Debussy late Style and the Devices of the Early Silent Cinema. *Music Theory Spectrum*, 23, 2, 2001, pp. 217-241.
- GRABÓCZ, Márta. *Musique, narrativité, signification*. Paris: L'Harmattan, 2009.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris, Union Générale d'Éditions, 1975.
- NICHOLS, Roger. (1992). *Debussy Remembered*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1992.
- PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice*. New York: W. W. Norton, 1961.
- RÉTI, Rudolph. *The Thematic Process in Music*. New York: MacMillan, 1951.
- ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. New York: Norton, 1988.
- WALKER, Deanne E. *An Analysis of Debussy's Sonata for flute, viola and harp*. Dissertação de Mestrado em Música. Houston: Rice University, 1987.
- WHEELDON, Marianne. Debussy and La Sonata Cyclique. *The Journal of Musicology*, 22, 4, pp. 644-679, 2005.