

Claude Debussy e o ano de 1915

Danieli Verônica Longo Benedetti
Departamento de Música da ECA/USP
Pesquisa financiada pela FAPESP
e-mail: danieli-longo@uol.com.br

Sumário:

O presente trabalho visou pesquisar e analisar as implicações que a Primeira Guerra Mundial provocou na obra de um dos maiores compositores do século XX, sobremaneira durante o ano de 1915. Este conflito marcou profundamente as últimas obras de Claude Debussy que, nacionalista confesso, traduziu, com sua música, angústias e tragédias. Intitulando-se *Musicien Français*, militou um movimento de proteção à arte de seu país, condenando toda e qualquer influência que viesse do país inimigo, a Alemanha. Comprovamos, através das análises tipificadas das obras do período em questão, que a forma encontrada por Debussy para defender a música de seu país foi a de inspirar-se em uma geração de músicos franceses, que marcou a História da Música com uma escola nacional, a do século XVIII, operando, assim, uma espécie de neoclassicismo pessoal.

Palavras –Chave: Debussy, Guerra, nacionalismo, composições, piano

1. O ano de 1915

O início da Grande Guerra teve como efeito imediato uma total paralisação nas atividades do compositor francês Claude Debussy. Após a participação no *King Albert's Book*, em 1914, com a *Berceuse Héroïque*, Debussy retornaria ao seu marasmo criador e, nos primeiros meses de 1915, além da participação na campanha do *Vêtement blessé*, com a pequena peça para piano solo *Page d'album*, ocupa-se em fornecer a seu editor, Jacques Durand, uma nova edição das obras de Chopin.

A parte à paralisação em suas composições, durante a Guerra, Debussy seria tomado por um extremo nacionalismo e vários de seus escritos desse período testemunham o culto a um sentimento de repugnância a toda e qualquer forma de expressão cultural, que viesse de terreno inimigo. Como exemplo, cito trecho de uma carta endereçada a Igor Stravinsky, em 24 de outubro de 1915, onde o compositor coloca abertamente todo o seu sentimento de ódio em relação aos alemães:

Nestes últimos anos, quando senti os miasmas austro-germânicos se expandirem sobre a arte, eu desejaria ter mais autoridade para gritar minha inquietude, para advertir sobre o perigo que corremos, sem desconfiar. Como não adivinhamos que essas pessoas tentavam a destruição da nossa arte, como eles preparavam a destruição de nossos países? O ódio que sinto por esta raça vai até o último dos alemães! Existirá um último alemão? Pois estou convencido que os soldados se reproduzem entre eles. (Lesure, 1980: 266)

Para a maioria das pessoas, a declaração da guerra traz a tona rivalidades acumuladas entre a França e a Alemanha, influenciando todos os domínios culturais. Os franceses, inconformados desde a Guerra franco-prussiana, com a perda da Alsácia-Lorena, cultivaram um sentimento de revanchismo contra os alemães, influenciando toda uma geração. Como consequência deste conflito e alimentando o sentimento de revanchismo, faz-se necessário colocar a importância da criação das sociedades musicais, que constituíram um importante aparelho ideológico dentro do movimento nacionalista francês: a *Société National de Musique*, ilustrada pela divisa *Ars Galica=Ars Français*, e a *Schola Cantorum*, esta última responsável pela redescoberta e valorização dos mestres franceses

do séc XVIII. O objetivo principal destas instituições seria a busca pela criação de uma música de caráter autenticamente nacional, conforme diria Eric Satie, aluno da *Schola Cantorum*, ao amigo Claude Debussy:

Eu expliquei a Debussy da necessidade para um francês de se livrar da aventura Wagner, a qual não respondia às nossas aspirações naturais, mas que devemos procurar por uma música nossa – sem chucrute se possível. (Porcille, 1999: 63)

Assim sendo, Debussy buscaria inspiração em uma geração de músicos franceses esquecidos durante o Romantismo e que marcaram a História da Música com uma escola nacional, a do século XVIII, pois seria no início desse século que, com François Couperin e Jean Philippe Rameau, a escola francesa conheceria o seu apogeu.

Seu editor, Jacques Durand, não esperava mais receber novas composições de Debussy, cada vez mais desencorajado pelos acontecimentos e por sua doença. Propõe-lhe então, iniciar uma nova edição das obras de Bach, e surpreende-se ao receber uma resposta otimista do compositor, anunciando que iniciava outra composição, uma peça para dois pianos – *En blanc et noir*.

Em julho de 1915, Debussy parte para Pourville, na costa francesa. Os três meses que passou na Normandia constituem a sua última fase criadora e um dos períodos mais fecundos de todo o seu percurso como compositor. Durante esse período, Debussy trabalha intensamente e, além de terminar *En blanc et noir* para dois pianos, compõe os *Doze Estudos* para piano e duas das três sonatas, *Sonata para Violoncelo e Piano* e a *Sonata para Flauta, Viola e Harpa*.

Debussy escreve entusiasmado de Pourville, em 6 de outubro, a seu amigo Bernardo Molinari, pois certamente não esperava mais compor com tamanha inspiração:

Imagine, caro amigo, que eu fiquei quase um ano sem poder fazer música... Enfim eu precisei quase “reaprender” (termo usado por Debussy). Foi para mim como uma descoberta, e ela (a música) me pareceu ainda mais bela! (Lesure, 1987:262)

1.1. *En blanc et noir*

A obra *En blanc et noir*, formada de três peças (ou *Caprices*) para dois pianos, é considerada uma das obras-primas do compositor e, para o musicólogo Michel Fauré, significa a contribuição mais marcante dentro movimento nacionalista francês do período da Guerra.

Essas três peças pertencem à fase em que o compositor, reivindicando o título de *musicien français*, retorna às fontes do espírito clássico, ainda que sua linguagem, ao contrário, revele uma liberdade e uma audácia cada vez mais surpreendentes. Juntamente com seu amigo Roger Ducasse, Debussy participa da primeira audição, que aconteceu no dia 21 de dezembro de 1916, em benefício de mais uma das inúmeras campanhas humanitárias organizadas nessa época.

1.1.1. *Avec emportement*

Cada um dos três *Caprices*, além de conter um dedicatário, é precedido por uma citação poética como forma de, implicitamente, complementar as mensagens de índole patriótica e nacionalista.

A primeira delas, que leva a indicação *Avec emportement*, é dedicada à *mon ami A. Koussevitsky*, e vem acompanhada dos versos de J. Barbier e M. Carré, tirados do libreto *Romeo et Juliette* de Gounod:

| | |
|------------------------------|------------------------|
| <i>Qui reste à sa place</i> | Quem fica no seu lugar |
| <i>Et ne danse pás</i> | E não dança |
| <i>De quelque disgrâce</i> | De alguma desgraça |
| <i>Fait l'aveu tout bas.</i> | Confessa baixinho. |

Estes versos, segundo opinião de vários musicólogos, referem-se ao grave estado de saúde do compositor, que o impede de participar ativamente da guerra, pois ele mesmo já havia afirmado

em carta endereçada a Jacques Durand: “Chego a sentir inveja de Satie, que vai se ocupar seriamente na defesa de Paris como cabo.” (Lesure, 1987: 257).

1.1.2. *Lent.Sombre*

A segunda peça, a mais dramática das três, vem retratar os acontecimentos e sentimentos provocados pela guerra. A citação inicial, a dedicatória e a indicação de andamento, *Lent-Sombre*, já anunciam as intenções deste segundo *Caprice*.

O sentido profundo desta “defesa da música francesa” é revelado pela dedicatória *au lieutenant Jacques Charlot*, morto pelo inimigo em 3 de março de 1915, e pela citação tirada da *Ballade contre les ennemis de la France* de François Villon:

| | |
|---|---|
| <i>Prince, porté soit des serfs Eolus</i> | Príncipe, carregado por servos Eolus |
| <i>En la forest ou domine Glaucus.</i> | Na floresta onde domina Glaucus |
| <i>Ou prive soit de paix et d'espérance</i> | Onde privado seja de paz e de esperança |
| <i>Car digne n'est de posséder vertus</i> | Pois não sendo digno de possuir tal virtude |
| <i>Qui mal voudroit au royaume de France.</i> | Que mal desejaria ao reinado da França. |

Este *Caprice* condensa o sentimento de Debussy em relação à guerra, o ódio ao invasor e a confiança inabalável da vitória final, representada aqui pela presença do Coral de Lutero, simbolizando o agressor alemão, ao qual Debussy, orgulhoso de ser um *musicien français*, responde alguns compassos adiante, com nada mais do que a clara melodia francesa da *Marselhesa*. A execução do “Coral de Lutero”, em oitavas e com a indicação *lourd* (pesado), identifica o rival alemão. O coral não está transcrito integralmente, tem apenas o trecho inicial e, assim mesmo, fragmentado (Ver abaixo os cps.78-88).

The image displays a musical score for the second Caprice, 'Lent-Sombre', by Debussy. It consists of two systems of staves. The first system includes a piano (p) and bass (b) staff. The piano staff features a melody with a 'lourd' (heavy) marking and a 'p poco marcato' dynamic. The bass staff has a 'pp' dynamic. The second system also includes piano and bass staves. The piano staff has a 'pp' dynamic and a 'p poco marcato' dynamic. The bass staff has a 'pp' dynamic and a 'poco marcato' dynamic. There are various musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings like 'v rude' and 'sempre pp'. The score is in a key with two flats and a 2/4 time signature.

Figura 1: Durand Editions Musicales, 1915. Segundo Caprice, *Lent. Sobre* cps. 78-88.

Em outro momento Debussy fará o uso da técnica de colagem e, dos compassos 162 ao 170, ouviremos por duas vezes um pequeno trecho da *Marselhesa*, quase imperceptível, mas genialmente colocado por *Claude de France* (Abaixo os cps. 161-166).

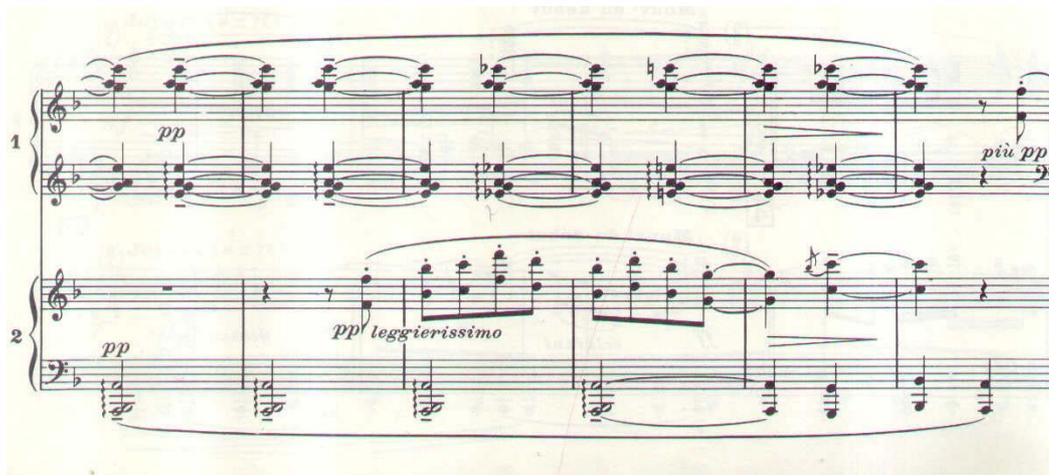


Figura 2: Durand Editions Musicales, 1915. Segundo Caprice, Lent. Sobre cps. 161-166.

Para afirmar o sentimento de vitória sobre os inimigos, após a citação da *Marselhesa*, no compasso 170, Debussy reexpõe a melodia inicial, trazendo a indicação **Librement !**

No final, em uma coda com motivos rítmicos e fortes toques de clarins, Debussy relembra ao ouvinte que a guerra ainda não acabou e que estas páginas são dedicadas a um amigo nela desaparecido, concluindo, de forma enérgica, com um seco e fortíssimo acorde de Fá maior.

Os toques de clarim (que somados se repetem 11 vezes) e o trecho melódico do compasso 11 (executado 3 vezes), iniciam com uma quarta justa ascendente. Pelas insistentes reprises, este intervalo permanece na memória do ouvinte; curiosamente, o hino nacional francês, a *Marselhesa*, também se inicia com uma quarta justa ascendente.

1.1.3. Scherzando

A última peça é dedicada a mon ami Igor Stravinski, acompanhada da citação poética de Charles d'Orléans: "Yver, vous n'estes qu'un vilain..." [Yver, você é nada mais do que um vilão...]

Stravinski e Debussy se conheceram em 1910, por ocasião da estréia de *l'Oiseau de feu*, e, por volta de 1912, passam a se encontrar regularmente.

Durante a guerra, Debussy e Stravinski encontram-se somente duas vezes, e, curiosamente, Debussy nada comenta a respeito da peça dedicada ao compositor russo. Na última carta escrita a Stravinski, em 24 de outubro de 1915, Debussy observa: "Atualmente estou escrevendo somente música pura: doze Études para piano; duas sonatas para diversos instrumentos, na nossa velha forma, que graciosamente não impõe às faculdades auditivas esforços tetralógicos..." (Lesure, 1980: 269)

E não faz nenhum comentário a respeito da composição de *En blanc et noir*. O fato incomoda Stravinski, que escreve em suas memórias: "Eu o vi mais ou menos nove meses antes da sua morte. Debussy não falou uma palavra a respeito da peça *En blanc et noir* que dedicou para mim."

Este curioso acontecimento poderia ser explicado por algumas pistas deixadas por Debussy, como uma carta escrita a Robert Godet em 1915, na qual afirma que: "Stravinski inclinase perigosamente para o lado de Schönberg..." (Lockspeiser, 1980:466)

Esta alusão que teria sido feita a respeito das *Trois Poésies de la lyrique japonaise* e *Roi des étoiles* (esta última dedicada a Debussy), partitura coral em que a escritura apresenta certos

paralelos com a de Schönberg, e que Stravinski e Debussy teriam lido juntos a quatro mãos em 1913.

1.2. As Sonatas

Nesta volta ao passado, Debussy redescobre a sonata pré-clássica. Ele tem a intenção de escrever uma série de seis sonatas *pour divers instruments, na forma antiga, flexível, sem a grandiloquência das sonatas modernas* (Lesure, 1980: 262), mas só pode terminar três delas, a *Sonata para piano e violoncelo*, a *Sonata para violino e piano* e a *Sonata para flauta, viola e harpa*. As Sonatas foram publicadas, a seu pedido, com a primeira página impressa em caracteres do século XVIII:

"SIX SONATAS POUR DIVERS INSTRUMENTS / COMPOSEES PAR / CLAUDE DEBUSSY / MUSICIEN FRANÇAIS".

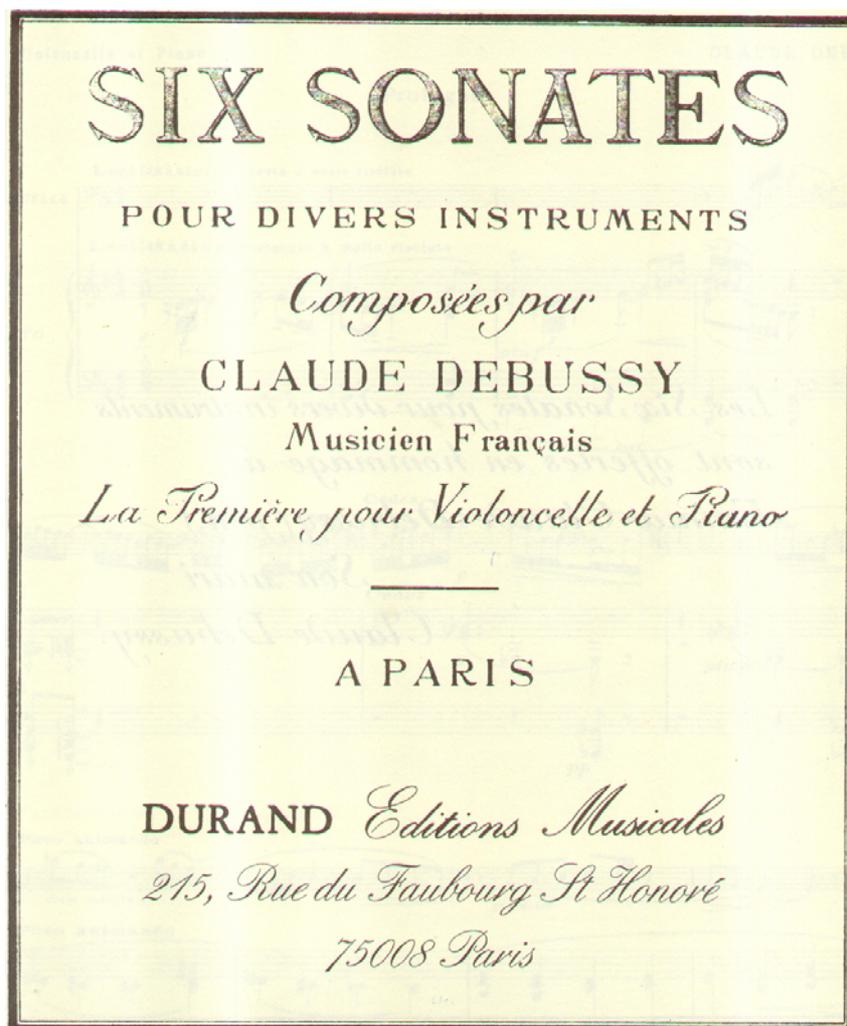


Figura 3: Durand Editions Musicales, 1915. Primeira página da Sonata para violoncelo e piano.

A primeira sonata para piano e violoncelo foi escrita rapidamente, entre o final de julho e início de agosto de 1915. A seu respeito, Debussy escreve a seu editor: “*eu gosto das proporções e da forma clássica, no real sentido da palavra.*” (Durand, 1927: 142).

Tanto esta como as outras sonatas fazem um uso discreto, mas eficaz, da forma cíclica.

Como exemplo, cito o início da sonata para Piano e Violoncelo, uma clara *Ouverture à la Française*, com seus majestosos ritmos bem marcados e a nobreza característica dos séculos passados (Abaixo os cps.1-4).



Figura 4: Durand Editions Musicales, 1915. Primeiro movimento da Sonata para violoncelo e piano, cps. 1 – 4.

1.3. Os Estudos

A correspondência de Debussy com Jacques Durand nos mostra que os doze Estudos foram compostos entre 5 de agosto e 29 de setembro. Raramente Debussy demonstrou tanto entusiasmo ao escrever uma obra como o fez pelos Estudos; oito cartas entre o compositor e seu editor, trocadas no período citado, nos permitem seguir dia-a-dia o nascimento deste chef d'oeuvre. Debussy estava satisfeito com o seu trabalho e parecia prever a importância desta obra para a posteridade: “Eu confesso estar contente por terminar esta obra que, sem falsa vaidade, ocupará um lugar particular. Pois, tecnicamente, estes estudos prepararão utilmente os pianistas para melhor entenderem que somente com mãos redutíveis é possível abordar a música.” (Barraqué, 1994: 224).

Em cada um dos doze *Études*, organizados em dois cadernos, Debussy enfatiza uma dificuldade particular da técnica pianística. O primeiro caderno, com seus estudos para os cinco dedos, para as terças, as quartas, as sextas, as oitavas e os oito dedos, parece ter por objetivo o mecanismo digital. O segundo propõe - e este representa, em relação à literatura desta forma, uma aquisição original - um estudo de sonoridades e timbres. Os títulos desta verdadeira antologia auditiva revelam a importância que Debussy dava à sensualidade sonora: estudo para os graus cromáticos, os *agréments*, as notas repetidas, as sonoridades opostas, os arpejos e os acordes. No Estudo *Pour les agréments*, Debussy vem reinterpretar os *agréments*, figuras de ornamentos herdadas da tradição do cravo, que são uma das características da escrita da escola francesa de *clavecin* do século XVIII.

Em relação às formas usadas pelo compositor para desenvolver seus *Études*, podemos reconhecer o esquema ABA, presente em vários estudos, sobremaneira nos estudos 5, 6 e 12, às vezes encontramos, no final, uma simples alusão, como no *Étude Pour les Quartes* (cp.65).

Pierre Boulez, em entrevista ao jornal *Le Monde* em fevereiro de 2001, considerava as principais obras do início do século XX: *Sacre du Printemps*, *Pierrot Lunaire*, os *Quartetos* de Béla Bartok e os *Études* para piano de Claude Debussy.

A evolução ulterior da música para piano é impensável sem o exemplo dos *Études* de Debussy. No plano da sua linguagem, eles enriquecem ainda mais o seu universo harmônico, mas, sobretudo, inovam em sutilezas rítmicas e diferenciação dos ataques e intensidades.

Misturando patriotismo e pedagogia, o compositor quis se justificar pela ausência de dedilhado em seus estudos e teve o cuidado para que este texto figurasse como prefácio, na edição impressa dos mesmos:

Algumas palavras...

Intencionalmente, os presentes estudos não contêm nenhum dedilhado; eis aqui, em poucas palavras, a razão: um dedilhado imposto não pode logicamente se adaptar aos diferentes formatos das mãos. A pianística moderna acreditou resolver esta questão sobrepondo vários dedilhados; é somente um embaraço... A música fica com o aspecto de uma estranha operação, onde, por um fenômeno inexplicável, os dedos deveriam se multiplicar...

[...] Nossos velhos mestres _ eu quero lembrar nossos admiráveis clavecinistas _ nunca indicaram o dedilhado, confiaram sem dúvida, na engenhosidade de seus contemporâneos. Ficaria mal duvidar da engenhosidade dos virtuosos modernos.

Para concluir: a ausência de dedilhado é um excelente exercício, suprime o espírito de contradição, que nos leva a preferir não colocar o dedilhado do autor; e confirma essas palavras eternas: “Nunca se é tão bem servido quanto por si mesmo”.

Vamos procurar nossos dedilhados.

Claude Debussy

Referências Bibliográficas

- Barraqué, Jean. (1962). *Debussy*. Paris: Éditions du Seuil, Solféges.
- Benedetti, Danieli. (2002). “A produção pianística de Claude Debussy durante a Primeira Guerra Mundial”. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Departamento de Música - ECA/USP/FAPESP.
- Debussy, Claude. (1993). *Correspondance*. Réunie et présentée par François Lesure. Paris: Hermann.
- . (1972). *Monsieur Croche et autres récits*. France: Gallimard.
- . (1927). *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*. Paris: Durand.
- Faure, Michel. (1985). *Musique et Société du second empire aux années vingt*. France: Flammarion.
- Jankélévitch, Vladimir. (1976). *Debussy et le mystère de l'instant*. Paris: Plon.
- Lesure, François. (1994). *Claude Debussy - Biographie critique*. Paris: Klincksiek.
- Lockspeiser, Edward. (1980). *Debussy – Sa vie et sa pensée*. France: Fayard.
- Pazzinato, Luiz. (1999). *História Moderna e Contemporânea*. São Paulo: Editora Ática.
- Porcile, François. (1999). *La belle époque de la musique française 1871-1940*. Paris: Fayard.