

A GRAMÁTICA MUSICAL DE CLAUDE DEBUSSY NO SÉTIMO PRELÚDIO DO PRIMEIRO VOLUME: ...*Ce qu'a vu le vent d'Ouest*.

Cristina C. Gerling

Neste trabalho apresento um estudo do sétimo prelúdio do primeiro volume de Claude Debussy apoiado na partitura como ponto de partida de uma análise onde são apontadas modificações que o compositor introduz na linguagem musical através da utilização e conjugação de escalas tradicionais e formações escalares alternativas e que resultam num novo estilo.

Na apresentação que se segue pretendo abordar o sétimo prelúdio do primeiro livro de Claude Debussy "*...Ce qu'a vu le vent d'Ouest*" através de uma análise que possa revelar alguns aspectos da sua estrutura.

Na música de Debussy encontramos tanto elementos da tradição europeia e que englobam o virtuosismo, a feitura de peças para execução pública em concerto, o uso de idioma calcado numa linguagem de domínio comum, quanto a rejeição parcial desta linguagem e a busca de novos efeitos timbrísticos que resultaram em novos efeitos instrumentais. A conjugação entre o velho e o novo, entre a aceitação de padrões e sua rejeição provoca o surgimento de uma obra em estado de permanente ambiguidade. O compositor utiliza o conceito de exploração de sonoridades onde compositores anteriores utilizavam a garantia das relações tonais, utiliza fragmentos motivicos com funções decorativas onde compositores contemporâneos da tradição austro-germânica utilizavam o motivo como o elemento estrutural e gerador da composição. Nesta análise procurarei determinar alguns aspectos do que foi retido da linguagem comum e o que é singular. No caso em questão a simbiose entre procedimentos que são mantidos e os que são abandonados em favor de diferentes soluções, resulta na formação de um novo estilo.

A análise de uma obra musical começa normalmente pela escolha de parâmetros que serão priorizados e estudados no contexto de alguma teoria analítica. Neste trabalho no entanto foi feita uma opção por revelar as estruturas imanentes da partitura "independente da sua gênese ou de sua percepção"(1) e que procura dar maior importância à neutralidade do texto do que a percepção do mesmo pelo ouvinte.

Um dos aspectos que oferece o maior desafio no estudo do sétimo prelúdio é o vocabulário harmônico e sua sintaxe específica. A música baseia-se tanto no sistema diatônico maior/menor quanto nas possibilidades resultantes da utilização de outras formações escalares criando um trânsito contínuo e sem emendas aparentes entre o esquema tradicional e os demais que surgem no decorrer da peça. Em outras palavras, como o compositor faz a transição da linguagem diatônica para a utilização de outras formações escalares quais sejam tons inteiros, escalas modais não diatônicas ou combinações diversas na disposição de tons e semitons, criando um conteúdo harmônico e intervalar com identidade e lógica próprias torna-se um dos objetos principais do presente estudo.

O uso de escalas sintéticas, cromáticas, de tons inteiros, ou com outras formações intervalares é atrativo para Debussy tanto pelas novas oportunidades sonoras que oferecem quanto pela própria limitação destas formações. O compositor tem que fazer face ao fato de que as novas formações sonoras também contêm no seu próprio cerne um alto grau de limitação, ou seja, as possibilidades sonoras são tão diferenciadas do sistema maior/menor até então vigente que o desgaste de uso é

mais intenso. Quanto maior o grau de simetria na organização intervalar, maior o grau de redundância. A escala de tons inteiros é a mais simétrica formação intervalar e portanto a que exhibe o maior grau de redundância ou limitação⁽²⁾.

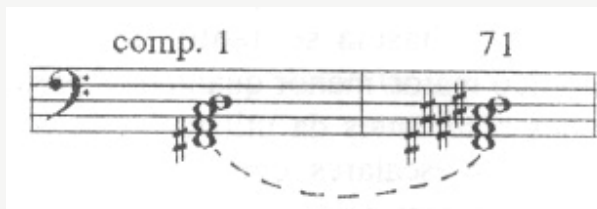
Poderia ser argumentado que o sistema maior/menor também é pré-estabelecido assim como sua lógica harmônica. Debussy, nos prelúdios para piano entre outras das suas obras da primeira década do século XX, procurava rejeitar esta lógica em favor da criação de sonoridades não progressivas, explorando o som como TIMBRE. O próprio compositor disse:

“O que eu gostaria para a música francesa é ver o abandono do estudo da harmonia tal como é ensinado nas academias. Afinal isto é o método mais completamente ridículo pelo qual sons são combinados e este estudo tem sérias desvantagens porque as composições se tornam estandarizadas a tal ponto, que com poucas exceções, todos os músicos harmonizam da mesma maneira”⁽³⁾.

Ao buscar conscientemente uma redefinição das estruturas harmônicas, seu inter-relacionamento e suas funções na construção do discurso musical Debussy procurava rejeitar tanto quanto lhe convinha esta tradição tonal dos séculos XVIII e início do século XIX. Com o decorrer do século XIX e principalmente a partir de Wagner surgem situações cada vez mais freqüentes nas quais um dado contexto tonal é apenas sugerido e já seu teor é modificado por uma nova sugestão. Este estado de tonalidade flutuante foi visto pelos compositores do final do século como uma porta de saída para o exercício de uma criatividade sem regras constrangedoras. Os compositores da tradição austro-germânica no entanto ao procurarem meios de rejeitar a tonalidade, conservaram pelo menos um elemento chave desta tradição permanecendo fiéis ao desenvolvimento motivico. Alban Berg já clamava pela falta de desenvolvimento motivico na obra de Debussy em contraste com o estilo contrapontístico (desenvolvimentista) de Schoenberg. Na obra deste último um motivo “progride” para formar muitos outros temas⁽⁴⁾. Em Debussy um motivo é por vezes utilizado de uma maneira mais estática, sem pretensões de gerar desenvolvimentos futuros e como uma função decorativa local. A base simétrica de certas formações escalares encontradas no sétimo prelúdio tais como as já mencionadas escalas de tons inteiros geram um estatismo que é organicamente reforçado pela utilização de fragmentos melódico-rítmicos. A combinação destes elementos assume a função de fixar um colorido peculiar para toda uma seção da peça como veremos a seguir. Assim sendo, o motivo torna-se relativamente mais fixo enquanto que o contexto harmônico é que se modifica de seção para seção. O discurso musical é estruturado não em uma tonalidade ou um jogo de tonalidades mas sim num jogo de gamas de números variáveis de notas, com 5-6-7-8....12 sons. Esta variação é decisiva para determinar o som característico de cada parte da obra.

Considero que a peça se divide em: Introdução (compassos 1 a 6), três seções (respectivamente compassos 7 a 22, 23 a 42 e 43 a 53), seguidas de uma seção de fechamento (que vai de 54 a 71). Esta seção de fechamento relembra em alguns aspectos a seção inicial, sugerindo então um formato de arco para a obra como um todo. Cada uma das três seções mostra certas semelhanças tais como: progressão expansiva de intensidade, andamento e registro. No entanto a decisão quanto a esta divisão em três partes centrais é arbitrária e apóia-se em alguns fatores que na verdade mais disfarçam do que aguçam a separação das partes. As seções mantêm elementos antigos enquanto novos elementos vão sendo agregados. A mudança de uma seção para outra é percebida pela transformação de uma textura que dá lugar ao surgimento de outra. Um outro aspecto da análise procura ver também o processo de transformação e integração de texturas cambiantes.

O sétimo prelúdio pode ser entendido a partir de uma progressão do campo harmônico inicial Fá[#]-Lá-Dó-Ré (compasso 1) e que vai em direção à sonoridade final de Fá[#]-Lá[#]-Dó[#]-Ré[#] (compasso 71) [Ex. I].



Exemplo I.

Esta progressão é efetada através de processos de adição ou subtração de sons em combinação com processos harmônicos tradicionais e que resultam na condução vocal de comportamento atípico. O compositor incorpora sétimas, nonas e décimas primeiras sem preparação e sem resolução. Fá[#] é usado como uma fundamental no sentido de ser o som mais grave e sobre este som são empilhadas terças maiores e menores. Fá[#] permanece atuante durante os compassos 1 a 24 e 54 a 71. A ausência de Fá[#] como som fundamental nos compassos 25 a 53 é o pano de fundo para o estabelecimento de relativo contraste.

Dada a natureza dos compassos de abertura, Fá[#] atua como a nota base de um acorde pedal. Na apresentação deste acorde o compositor reforça audivelmente o trítono Fá[#]-Dó através da disposição das notas entre as mãos. A repetição desta sonoridade Fá[#], Lá, Dó, Ré, transforma-se em cenário em cuja frente movem-se outras sonoridades. São sonoridades utilizadas por sua própria possibilidade de expressividade, colorido e de desenvolvimento da peça. Nesta peça a sonoridade Fá[#]-Lá-Dó-Ré que é ativada nos primeiros compassos torna-se autônoma, isto é, o compositor desobriga-se de resolvê-la seja como um acorde de dominante com sétima de Sol, seja numa sequência de sexta aumentada para a dominante de Fá[#].

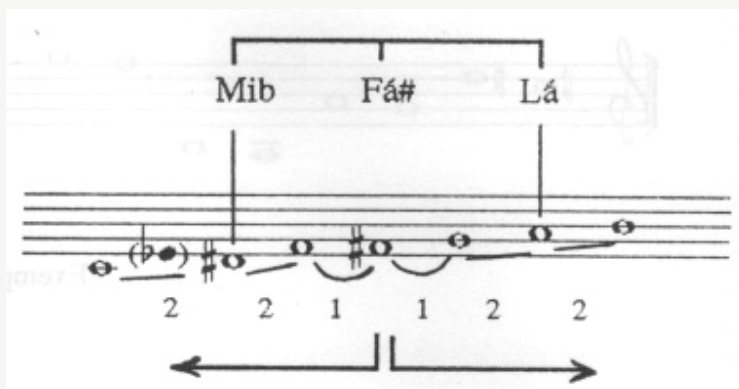
Nos compassos 3 e 4 a figura arpejada dos compassos iniciais é mantida enquanto Mi^b, Sol^b e Lá^b são incorporados formando um fragmento melódico disjuntivo e ornamental. Sol^b é uma reinterpretação da nota Fá[#], nota comum entre os dois complexos sonoros, como no exemplo abaixo [Ex. II]:



Exemplo II.

As duas sonoridades combinam-se num imenso gesto arpejado nos compassos 5 e 6. Entre a sonoridade do arpejo e o complexo que lhe é sobreposto na voz superior e executado pela mão direita surge já uma idéia de cromatismo entre Lá e Lá^b e entre Ré e Mi^b, mas Debussy não homogeniza a notação e mantém a escrita dos arpejos sobre Ré-Fá[#]-Lá-Dó e a mão direita escrita em bemóis como que para separar visualmente as duas sonoridades.

A seguir discuto os compassos 7 a 22. Na primeira frase desta seção (compassos 7 a 9) ocorre o que pode ser definido como o tempo forte estrutural da peça. Esta ocorrência no primeiro tempo do compasso 7 é o resultado da introdução que aí desagua. Na música tonal tradicional ocorrem exemplos de anacrusas prolongadas (Chopin, Estudo Op. 10 nº 12 -acordes diminutos) por dissonâncias e que criam uma grande tensão resolvida no tempo forte estrutural e com a confirmação de alguma tônica. Nos compassos 7 a 9 o impulso rítmico atinge uma resolução mas o centro tonal, no caso $F\acute{a}\#$ é apresentada na forma maior. Então $D\acute{o}$ progride para o semitom para $D\acute{o}\#$ e $L\acute{a}$ para $L\acute{a}\#$. Esta apresentação de $F\acute{a}\#$ é tumultuada pelo aparecimento rápido das tríades de Mi^b e $L\acute{a}$ maior. As três sonoridades estão contidas de forma latente na introdução e ao mesmo tempo carregam a música para frente e adiante da introdução. Uma explicação para estas tríades é encontrada na teoria pós-tonal, onde $F\acute{a}\#$ é visto como um eixo de simetria inversiva [Ex. III]:



Exemplo III.

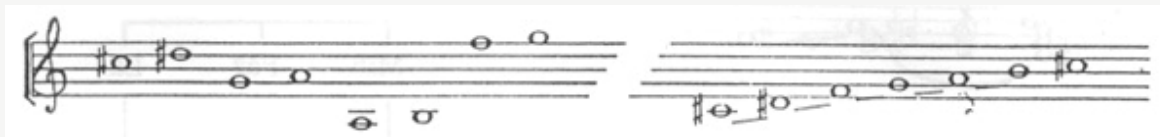
Sobre estes sons são construídas tríades maiores. Estes acordes são usados de maneira a criar padrões ondulantes de sons.

Até agora discuti nove compassos, abordando alguns aspectos e ignorando outros. Por exemplo, menciono brevemente o aspecto melódico pois não existe uma melodia no sentido tradicional. O compositor se utiliza de fragmentos melódicos que a princípio surgem como dissonâncias e depois transformam-se em suporte eficiente das sonoridades flutuantes. O ritmo por outro lado, quanto ao arranjo de durações e seu relacionamento com a métrica insere-se de maneira bem próxima à prática do romantismo tardio, isto é, desenfatuando a acentuação métrica tanto quanto possível e desacelerando o ritmo harmônico. Cabe notar o número irregular de compassos em cada frase. Como pianista considero vital saber como as partes de uma composição interagem para que possa dar sustentação à minha própria fantasia e imaginação. Por exemplo acho importante saber que o Mi^b do compasso 9 reforça a memória do que aconteceu nos compassos 3 e 4.

Como já disse anteriormente, a textura muda continuamente de frase para frase, introduzindo alguns elementos novos e mantendo alguns elementos já utilizados.

Posso dizer que a frase dos acordes maiores (7 a 9) prepara o contexto para a próxima, onde o conteúdo de sons "modula". O que eu chamo de modulação aqui relaciona-se com a mudança de estrutura escalar, passando de tríades maiores para uma escala de tons inteiros na voz superior.

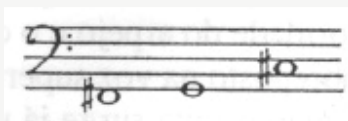
O intervalo de segundas maiores é mantido através desta frase criando sonoridades baseadas numa escala de tons inteiros: Dó[#]-Ré[#]-Fá-Sol-Lá-Si [Ex. IV]:



Exemplo IV.

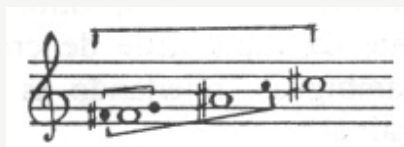
A escala de tons inteiros não é apresentada em estado puro pois o pedal de Fá[#] no baixo (junto com o trêmulo agregando Sol) ainda é muito audível e Fá[#] não faz parte desta escala apresentada na voz superior. Fá[#] é então um remanescente do contexto harmônico anterior. Fá[#] funciona como o eixo de simetria entre dois conjuntos de notas, o primeiro de tríades maiores e o segundo de tons inteiros. O compositor ao mesmo tempo parece preparar para a possibilidade de Fá[#] deixar de ter importância pois Sol pertence à escala de tons inteiros das vozes superiores.

Nesta frase composta de duas meias-frases, (respectivamente cps. 10 a 12 e 13 a 14), Debussy também faz referência ao conjunto sonoro inicial ao mesmo tempo em que o modifica como no exemplo a seguir [Ex. V] e que também pode integrar a progressão entre a sonoridade inicial e a final.



Exemplo V.

No compasso 15 inicia-se uma melodia que nasce no registro grave do instrumento e que também se origina do Fá[#]-Dó (trítone inicial). Nesta frase que em dimensão maior relembra a sonoridade inicial, o compositor insere um cromatismo tanto no contorno melódico de cada evento quanto pelo reforço do elemento Fá[#]-Sol no baixo, reforçado pela figuração rítmica. Nesta frase (15 a 18) aparece uma sucessão de tríades maiores em sequência cromática que reforça a indicação de crescendo com efeito cumulativo. Um dos elementos que Debussy retém da linguagem tradicional é o crescendo apoteótico com ponto culminante expansivo de vários compassos. Um destes momentos inicia-se novamente a partir deste ponto (compasso 15) e culmina no fim desta seção (compassos 22-23-24). A colocação da figuração rítmica estabelece claramente o elo entre Fá[#] e Dó, o trítone no acompanhamento, e ao mesmo tempo entre Fá[#] e Dó[#], enquanto mantém a oscilação entre o Fá[#] e Sol [Ex. VI]:



Exemplo VI.

A expansão registral e o incremento da atividade rítmica e de dinâmica (decisão do intérprete de quanto crescer e de maneira a manter uma proporcionalidade com os eventos anteriores e

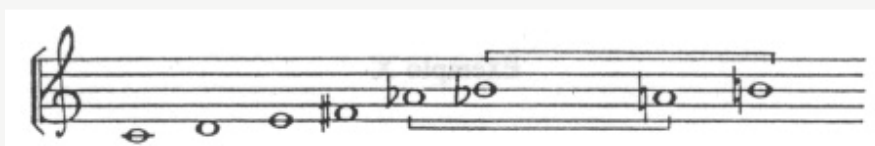
posteriores) leva à próxima frase (compassos 19 a 22), e nesta frase a relação de Fá[#] com Dó ainda é mais realçada ou enfatizada. Neste ponto uma nova modulação ocorre com a utilização de outra escala de tons inteiros [Ex. VII].



Exemplo VII.

O contorno melódico e o caráter impulsivo desta frase fazem com que exista pontos de semelhança com relação à frase anterior. Nesta frase (19 a 22) o compositor utiliza uma escala de tons inteiros sem interferência de nenhum elemento estranho a esta formação escalar, e um delineamento melódico que projeta o conteúdo de tons inteiros e o trítono. A oitava nos compassos 19-20 é dividida em seis tons inteiros e três terças maiores: Dó-Mi, Mi-Lá^b, Lá^b-Dó. A sonoridade é mantida pela reiteração de Dó-Ré, e cuja origem é fortemente prenunciada no primeiro compasso da obra. Neste ponto Fá[#] pela primeira vez desde o início da composição não aparece no primeiro tempo de cada compasso, cedendo gradualmente sua importância estrutural em favor de Dó. Nos compassos 21 e 22 o crescendo apoteótico já mencionado anteriormente que foi iniciado no compasso 15 atinge seu ponto máximo e que encerra esta seção. A armadura de clave é removida e logo a seguir Fá[#] no registro grave cessa de funcionar como pedal. Dó, que vinha sendo preparado para assumir o papel de Fá[#] desde os compassos 19 a 22, assume um lugar proeminente na hierarquia de sonoridades. A oscilação entre Dó e Ré passa a ser o pano de fundo dos eventos que se seguem.

Uma mudança drástica na textura acontece do compasso 23 em diante, iniciando uma seção na qual Fá[#] está ausente no baixo como fundamental. A melodia que inicia no compasso 27 introduz notas de passagem cromáticas (passagens cromáticas já foram utilizadas nos compassos 15 e seguintes) e estes sons são justapostos a uma escala de tons inteiros na qual a passagem se baseia [Ex. VIII]. Fá[#] permanece como parte integrante desta escala e como elemento melódico.

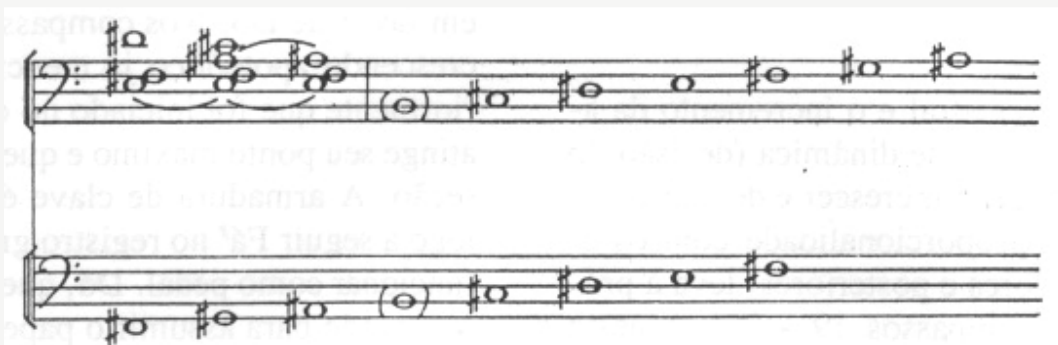


Exemplo VIII.

O uso de semitons justapostos a uma escala de tons inteiros não diminui o impacto criado pela passagem de escala cromática e que leva a uma nova modulação. Na música tonal tradicional estamos acostumados a lidar com um tipo de expectativa na qual o movimento para tonalidades relacionadas estabelece uma teia de contrastes já em certa medida previstos. Neste prelúdio o compositor se utiliza de novos recursos e sonoridades na produção de expectativas quanto ao desenrolar do discurso musical. O uso e a colocação dos tons Lá[#] (sensível de Si no compasso 31) e Mi (parte da figura de acompanhamento na voz inferior, compassos 31-32) sugere de maneira intensa Si maior (subdominante de Fá[#]). Ao mesmo tempo o compositor cria um complexo sonoro com forte conotação

modal, um modo mixolídio sobre Fá#. Uma interpretação ou outra, não importa, o compositor utiliza-se

Claramente da capacidade de criar sonoridades ambíguas, rejeitando as fórmulas tradicionais [Ex. IX].



Exemplo IX.

No compasso 25 ocorre uma mudança na textura, reforçada mais adiante por um *accelerando* (cp. 33). O *accelerando* conduz a um dobramento da velocidade no compasso 35 e ao começo de uma nova seção. O contorno melódico no entanto refere-se ao conteúdo dos compassos 10 a 14. Esta seção pode ser sumariada como no [Ex. X]:



Exemplo X.

No compasso 35 Dó# assume o papel de pedal através da figuração que oscila esta classe de nota sobre três oitavas no registro agudo (compassos 35 a 37). Debaxo deste pedal ouve-se uma melodia de tons inteiros (a mesma dos compassos 10-14) na mão esquerda. Si é parte do mesmo conjunto de tons inteiros que aparece como a nota mais grave nestes compassos mas nunca no tempo forte e sim em contratempo. Nos compassos 38 e 42 a 45 Dó# agudo que funciona como pedal nas vozes superiores alterna-se com Ré#, também agindo como pedal no grave. O compositor utiliza tanto Dó# quanto Ré# como pólos de atração. Nos compassos em que Dó# está atuando Si grave aparece sempre em contratempo. Si já foi mencionado também como tendo importância de conteúdo nos compassos 31 e 32 e também com referência à escala de tons inteiros dos compassos 35-37 e 39-41.

Semitons cromáticos são os elementos sonoros responsáveis pela passagem de uma seção para outra. A próxima área tonal repousa sobre Ré[#] (trêmulo na mão direita) dos compassos 47 a 51. A melodia de acordes que começa no compasso 47 já foi utilizada nos compassos 21 e 22. Nos compassos 21 e 22 a melodia enfatizava o intervalo de segundas e terças maiores. Aqui nos compassos 47 a 51 Debussy privilegia o cromatismo e o intervalo de sexta. De certa maneira esta segunda fanfarra soa mais consonante que a primeira, ocorrida nos compassos 19 a 22. Em ambos os casos a melodia resulta na superposição de intervalos que formam acordes conduzidos em movimento paralelo. Estes acordes são apresentados pelo seu colorido e não pelo seu poder de progressão e resolução. Ressalto porém a forte conotação tonal dos compassos 47 a 51 e o papel preponderante do que se pode definir como um acorde de sexta aumentada de Si maior (compasso 48 num idioma harmônico que sugere Mussorgsky)⁽⁵⁾. Estas sonoridades no entanto, uma vez apresentadas são descartadas sem serem “resolvidas”.

Uma comparação dos compassos 54 a 59 e os compassos iniciais 1 a 6 mostra que o compositor escreveu um retorno (iniciando no 54) e neste retorno vários eventos são recapitulados com modificações. O retorno é assinalado pela volta do pedal Fá[#]. O arpejo dos compassos 1-2 é substituído pelo trêmulo (como um tremular surdo pelo registro e dinâmica, Fá[#]-Sol), logo acrescentado no compasso 55 de figuras ornamentais em arpejos com as mesmas classes de notas dos compassos 3-4, ou seja, Mi^b: Ré[#], Lá^b: Sol[#], Sol^b: Fá[#] e com livre permuta destes sons nos arpejos ornamentais. Mais importante neste retorno é a ênfase dada a Dó, um trítone de distância do Fá[#] e o que isto evoca quanto ao início do prelúdio. Se a figuração ou desenho é modificada o conteúdo sonoro e o impulso rítmico são mantidos, fazendo com que esta seção e a inicial sejam muito semelhantes.

Os acordes maiores dos compassos 7 a 9 são recapitulados nos compassos 59 a 61, mas vejamos de que maneira. Aqui Debussy também utiliza acordes maiores mas enfatiza o trítone entre Sol[#] e Ré [Ex. XI].

Exemplo XI.

O compositor retém certos elementos obrigatórios da música tradicional tais como a tendência de recapitular na tônica o material que se afastava desta. De fato, o compositor traz de volta material já utilizado, com os mesmos contornos e figurações (compasso 62) e parece que a música retorna a um ponto já percorrido, isto é, o complexo sonoro Fá[#]-Lá-Dó-Ré, que é o tempo forte do compasso 63. Nestes compassos 63 e 66 parece que voltamos ao início, à sonoridade de sexta aumentada com a tônica no baixo, mas a escala de tons inteiros permanece em justaposição a esta sonoridade, com exceção da nota Lá[#].

Os compassos finais do prelúdio (compassos 63 a 66) apresentam então uma mistura de escala de tons inteiros com um semitom intruso tal qual nos compassos 10 a 14. Existe uma escala de tons inteiros combinada com uma escala menor? Pode se falar em conteúdo de notas (alturas) em termos de texturas e sonoridades sem referência a uma escala? Sim, se levo em consideração o conflito permanente entre texturas e sons que são apresentados como envelope sonoro e não no sentido de um discurso que busca uma solução harmônica.

Uma outra maneira de dizer é que Debussy apresenta texturas e sonoridades contrastantes e variadas sobre a base fixa de Fá#. O trítono é parte do conteúdo intervalar das duas escalas de tons inteiros. Dos compassos 63 ao 68 Si está ausente, enquanto o compositor utiliza um padrão insistente de escala de tons inteiros mais um semitom. No compasso 67 e no 68 o padrão é intensificado ritmicamente pela introdução do trêmulo Fá#-Sol#, e pela repetição do padrão Dó-Ré-Mi-Fá#-Sol# mais o semitom Lá em ordem crescente de velocidade, dinâmica e registro.

O ponto culminante da obra é recapitulado nos três compassos finais. No compasso 69 junto com uma mudança métrica vem o padrão escalar de tons inteiros e a substituição de Dó-Ré por Dó#-Ré#. A peça conclui com uma tríade maior e uma sexta acrescentada (um acorde primeiramente aceito por Rameau como integrante das possibilidades da harmonia tonal). Cada um dos sons iniciais progrediu para o seu semitom ascendente mais próximo na escala cromática, com exceção do Fá# que fica retido como som principal⁽⁶⁾.

Paradoxalmente a conclusão mais importante é que a peça é feita em seções diferenciadas e focalizadas apesar das transições dissimuladas. Estas seções e transições estão inseridas dentro de um padrão maior e totalmente integrado como no diagrama abaixo [Fig. I].

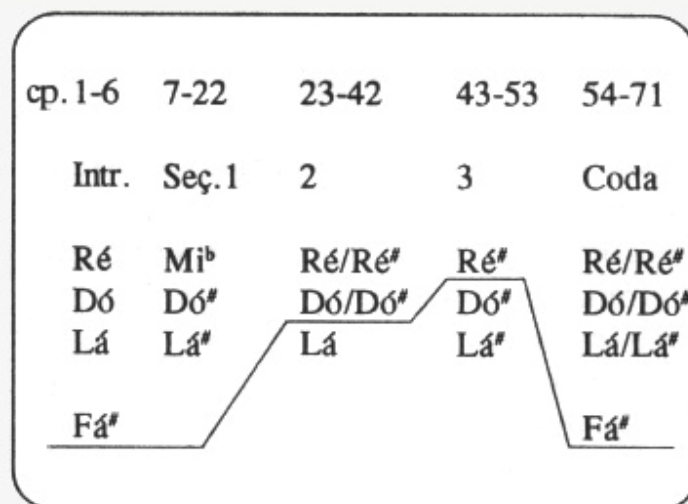


Figura I - Progressão tonal do Prelúdio VII.

Neste prelúdio vimos um exemplo em que o compositor repensa, modifica ou até mesmo anarquiza elementos do discurso musical, ousando apontar com clareza para novas alternativas no século que se iniciava e ao mesmo tempo moldando e se deixando moldar pelo contexto da música francesa tradicional.

NOTAS

(1) NOGUEIRA, Ilza. "Análise Composicional: 'O que', 'Como' e 'Por Que'" (p. 1). Trabalho apresentado durante o I Simpósio Brasileiro de Música em Salvador, Bahia, de 15 a 24 de agosto de 1991 e que será publicado na revista ART da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia - Cópia cedida pela autora que paciente e cuidadosamente revisou este trabalho.

(2) STRAUSS, Joseph N. *Introduction to post-tonal theory*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1990, pág. 66.

(3) "What I would wish for French music is to see the dropping of the study of harmony as it is taught in the Academies. After all, it is the most completely ridiculous method of bringing sounds together and its study has the serious disadvantage that it standardizes compositions to such an extent that, with few exceptions, musicians all harmonize the same way". DELIÈGE, Celestin. "Stravinsky: Ideology Language", in *Perspectives of New Music*, vol. XXVI, nº 1, Winter 88, pp. 82-106. Esta citação encontra-se na página 84 deste artigo.

(4) BERG, Alban. *Letters to his wife*. Ed. condensada e traduzida por B.Gruns. New York: St. Martins's, 1971, pp. 168-9.

(5) Na história da música européia recente, segundo David Gable observa, há uma constante troca de idéias entre compositores franceses e russos, iniciando uma troca a partir de Berlioz que influencia Mussorgsky, que influencia Debussy, que influencia Stravinsky, que influencia Ravel... GABLE, David. "Boulez's Two Cultures: the Post-War European Synthesis and Tradition". *JAMS*, XLIII, Fall 1990, nº 3, pp. 426-456.

(6) Acho interessante mencionar que na *Quarta Sonata* para piano Op. 30 de Scriabin, aparece a mesma combinação de Fá[#]-Lá-Si[#] (Dó)-Ré resolvendo numa tríade de Fá[#] maior especialmente na última página da obra, uma cadência final escrita de maneira extremamente grandiloqüente e virtuosística. Não tenho recursos bibliográficos disponíveis no presente para determinar o grau de conhecimento que Debussy teria da obra de Scriabin.

Cristina Capparelli Gerling é pianista com freqüente atuação como solista e camerista. É Mestre em Música (com honras) pelo New England Conservatory e Doutor em Música pela Boston University. Radicada em Porto Alegre, é professora do Departamento de Música da UFRGS, tendo coordenado o Mestrado em Música desta instituição de 1987 a 1990.