

**Questões interpretativas relacionadas a três títulos da literatura pianística  
francesa apresentados nos salões da  
*Société Nationale de Musique-SNM e da Société Musicale Indépendante-SMI***

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Performance Musical

*Danieli Verônica Longo Benedetti*  
Universidade Estadual Paulista - UNESP  
*d.benedetti@unesp.br*

*Ana Carolina Gouveia*  
Universidade Estadual Paulista - UNESP  
*ac.gouveia@unesp.br*

*Lorraine Gregório de Oliveira*  
Universidade Estadual Paulista - UNESP  
*lorraine.oliveira@unesp.br*

*Liz Helena Minadeo*  
Universidade Estadual Paulista - UNESP  
*liz-helena.minadeo@unesp.br*

**Resumo.** O presente artigo tem como objetivo refletir sobre três títulos da literatura pianística francesa apresentados nos salões da *Société Nationale de Musique-SNM* e da *Société Musicale Indépendante-SMI*. Somam-se assim, às questões relacionadas a estreia e a sua repercussão, questões interpretativas levantadas para as peças *Jeux d'eau* de Maurice Ravel (1875-1937), a *Gymnopédie n.3* de Erik Satie (1866-1925) e o Estudo n.1 - “*Pour les cinq doigts, d’après Monsieur Czerny*” de Claude Debussy (1862-1918).

**Palavras-chave.** Maurice Ravel, Erik Satie, Claude Debussy, Piano, Performance.

**Title.** Interpretive Questions Related to Three Titles of French Pianistic Literature Presented at the Salons of the *Société Nationale de Musique-SNM* and the *Société Musicale Indépendante-SMI*.

**Abstract.** This article aims to reflect on three titles of French pianistic literature presented at the salons of the *Société Nationale de Musique-SNM* and the *Société Musicale Indépendante-SMI*. In addition to the questions related to the premiere and its repercussion, there are interpretative questions raised for the plays *Jeux d'eau* by Maurice Ravel (1875-1937), *Gymnopédie n.3* by Erik Satie (1866-1925) and the Study n.1 - “*Pour les cinq doigts, d’après Monsieur Czerny*” by Claude Debussy (1862-1918).

**Keywords.** Maurice Ravel, Erik Satie, Claude Debussy, Piano, Performance.

As Sociedades Musicais Francesas criadas entre o final do séc. XIX e início do séc. XX constituíram um importante instrumento agregador e de luta pela criação da música contemporânea francesa. Esses agrupamentos foram responsáveis pela estreia de obras referencias de compositores como Claude Debussy, Maurice Ravel, Gabriel Fauré, Arnold Schoenberg, Heitor Villa-Lobos e tantos outros. A criação dessas associações representou uma real oportunidade para uma geração de jovens compositores tornarem-se visíveis, tendo suas composições executadas, uma vez que as associações musicais existentes divulgavam apenas “os nomes de Beethoven, Mozart, Haydn e Mendelssohn” (Saint-Saëns, 1880), oferecendo ainda um espaço sem precedente aos vários intérpretes, responsáveis por uma quantidade incalculável de execuções e estreias. A certeza de terem suas obras executadas significou para esses músicos uma motivação concreta de trabalho, e possivelmente, muitas das obras apresentadas por essas associações não existiriam se estas não tivessem sido criadas.

O presente artigo é resultado de reflexões trazidas durante a realização da disciplina “Sociedades Musicais Francesas do início do séc. XX: um laboratório para as práticas interpretativas e a pesquisa musicológica”, credenciada no Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP, na área da performance, sob a responsabilidade da Profa. Dra. Danieli Longo Benedetti no primeiro semestre de 2023. O artigo traz assim questões relacionadas a três composições apresentadas em duas dessas associações musicais, que pretendemos discutir aqui. São elas: a conservadora *Société Nationale de Musique-SNM* (1871-1998), cujo objetivo principal foi o de apoiar os compositores franceses e encorajar o despertar de um pensamento musical liberto de todo tipo de influencia vinda da tradição germânica; e a *Société Musicale Indépendente-SMI* (1910-1935) criada por membros dissidentes da SNM, entre os quais Maurice Ravel, Charles Koechlin e Florent Schmitt, descontentes do modo de funcionamento desta, e na qual o principal objetivo foi o de divulgar a música contemporânea sem distinção de escola e nacionalidade. As composições aqui trazidas em foco fazem parte da literatura pianística francesa. São elas: *Jeux d'eau* de Maurice Ravel (1875-1937), a *Gymnopédie n.3* de Erik Satie (1866-1925) e o Estudo n.1 - “*Pour les cinq doigts, d’après Monsieur Czerny*” de Claude Debussy (1862-1918). Além das aulas expositivas e discussões realizadas durante a realização da disciplina, a metodologia de trabalho empregada está fundamentada no estudo e reflexão de material primário como a

produção da crítica especializada, publicada em periódicos da época, onde encontramos pontos de vista e detalhes retratados por personalidades presentes na ocasião das estreias realizadas. Mencionamos ainda o estudo de documentos específicos, correspondência e escritos dos compositores e intérpretes, assim como de intérpretes referenciais como o polonês Vlado Perlemuter e o próprio Maurice Ravel responsável pela estreia de uma das peças analisadas. Outra importante ferramenta de consulta, os dossiers da SNM<sup>1</sup> e da SMI<sup>2</sup> alojados do site de pesquisa francês Dezède (dezède.org) no qual encontramos parte importante do material de imprensa da época. Mencionamos ainda como bibliografia fundamental, o trabalho referencial de Michel Duchesneau, *L'avant garde musicale à Paris de 1871 à 1939*.

Todas as traduções do idioma francês contidas neste artigo são das autoras.

*Jeux d'eau* (1901) para piano solo, composta por Maurice Ravel foi dedicada ao compositor mestre Gabriel Fauré (1845-1924), teve sua primeira audição pública em concerto organizado pela *Société Nationale de Musique-SNM*, na Sala Pleyel em Paris, em 5 de abril de 1902 pelo pianista espanhol Ricardo Viñes (1875-1943)<sup>3</sup>.

A peça foi parcialmente inspirada em *Jeux d'eau à la Villa d'Este* de Franz Liszt (1811-1886), e traz impresso à partitura a epígrafe *Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille*<sup>4</sup>, do poeta simbolista francês Henri de Régnier (1864-1936).

Segundo Cristina Buga, existem algumas similaridades entre as duas obras que vão além da temática em Liszt e Ravel: “Uma atrativa virtuosidade e um sedoso brilho do som; A linha melódica integrada com figurações e o polegar no comando dos elementos quase melódicos; A mesma importância de envolvimento do nível das mãos; O uso do pedal como elemento ativo da performance” (BUGA, 201, p.53). Suas considerações baseiam-se nas conversas entre o pianista polonês Vlado Perlemuter (1904-2002), considerado um dos maiores intérpretes de Ravel, e Hélène Jourdan-Morhange (1888-1961), violinista responsável por muitas das estreias de obras de Ravel e pertencente ao seu círculo de amigos – ambos, autores do livro *Ravel according Ravel* (PERLEMUTER, MORHANGE, 1988).

O musicólogo Arbie Orenstein declara que *Jeux d'eau* está “firmemente estabelecida como um marco importante na literatura do piano” e “com sua mescla única de virtuosismo

<sup>1</sup> <https://dezede.org/dossiers/societe-nationale-de-musique/>

<sup>2</sup> <https://dezede.org/dossiers/smi-1910-1935/>

<sup>3</sup> In DEZÈDE: <https://dezede.org/evenements/id/68523/>

<sup>4</sup> Ver Exemplo 1.

lisztiniano, bitonalidade, pentatonicismo e impressionismo, marca uma eminente conquista cuja importância é de longo alcance” (ORENSTEIN, 1991, 154).

Em seu esboço autobiográfico Maurice Ravel expressa sua intenção ao compor o *Jeux d'eau*:

*Les Jeux d'eau*, publicado em 1901, está na origem de todas as novidades para piano que as pessoas queriam ver na minha obra. Esta peça, inspirada no som da água e nos sons musicais produzidos por jatos de água, cascatas e rios, baseia-se em dois motivos como a primeira parte de uma sonata, sem no entanto estar sujeita a um nível tonal clássico. (ORENSTEIN, 1993, p.44)

Renato Calza, menciona Casini, crítico musical e historiador, sobre “o virtuosismo exigido do pianista [na obra em questão] que confere um valor libertador” e “a nitidez das figurações, predominantemente composta de arpejos e cadências, incluindo a admirável que termina com o *glissando* em Lá na extremidade inferior do teclado, exigem uma sonoridade forte e uma pronúncia muito rápida silábica, típica dos cravistas. (CALZA, 1999, p. 3 e 16). Traz ainda a seguinte declaração do pianista Ricardo Viñes, responsável pela estreia da peça:

Os *Jeux D'eau* são o triunfo dos timbres médio-agudos do teclado, de sonoridades precisas - por vezes quase cravistas - que, no entanto, geram iridescência<sup>5</sup> harmônica graças ao uso do pedal abafador nas passagens no registro agudo, visando não dar a clareza das notas, mas as impressões fluidas da vibração no ar (CALZA, 1999, 3).

Calza também faz referência à necessidade de se tocar com comandos rápidos dos dedos a fim de obter uma resposta clara do som.

A nitidez das figurações, predominantemente composta de arpejos e cadências, incluindo a admirável que termina com o *glissando* em Lá na extremidade inferior do teclado, exigem uma sonoridade forte e uma pronúncia muito rápida silábica, típica dos cravistas. (CALZA, In: CASINI, 1989, p. 16).

Segundo testemunho de Vlado Perlemuter, Ravel pretendia que o tema inicial fosse executado com um toque fluido, não muito articulado, “*souple et lié*”<sup>6</sup>, que o pianista, já aluno de Ravel, sugere tentando manter a mão “leve mas com os dedos próximos das teclas”. (PERLEMUTER, MOHRANGE, 1970, p. 11).

<sup>5</sup> Iridescência: que reflete as cores do arco-íris.

<sup>6</sup> Flexível e ligado.

*Jeux D'eau* é uma obra completa e inovadora. Nela Ravel nos fornece todos os elementos para a execução e a interpretação. E nela oferece ao pianista todas as possibilidades de desenvolver sua técnica. A composição explora toda a extensão do teclado, usando duas ou mais oitavas em sequência, acordes, arpejos, notas duplas, sequência de escalas, movimentos ascendentes e descendentes, *glissando*; com andamento rápido (para produzir os efeitos sonoros da água). Composta em um único movimento e poucos momentos de descanso. Apenas a fermata com acordes em clusters alternados entre as mãos (cp.48) nos permite essa sensação. As indicações de dinâmica se estendem do *pp* ao *fff*. O intérprete deve assim buscar pela necessária leveza do toque, a fim de despertar a imaginação e a escuta do movimento das águas em todas as suas formas.

O uso do polegar nas melodias e em mudanças ou resoluções harmônicas é solicitado no decorrer de toda a peça. Assim, o pianista deve estar atento ao resultado almejado. Todos os elementos usados por Ravel estão claramente inseridos na partitura e são indicadores para o intérprete no sentido de uma maior percepção e assimilação da proposta do compositor.

A técnica de *Jeux d'eau* está diretamente vinculada à Liszt, mas possui intercorrências diversas e exige do pianista um preparo muito diferente do utilizado para resolver os problemas da música do período romântico. O pianista francês Henri Gil-Marchex (1894-1970), fala também sobre a admirável clareza da composição de Ravel, onde cada sinal tem sua exata e própria importância. Por outro lado, a interpretação poética é extremamente sutil: “Esta música deve ser tocada com o coração através também de uma clareza intelectual; esse último, controlando uma possível indisciplina do primeiro” (GIL-MARCHEX, 1926, p.1090). E acrescenta:

*Jeux d'eau* foi um marco criador do início do século XX e fomentou a estética musical do impressionismo. Esse trabalho comprovou ser o início de uma nova abordagem pianística, que estava destinada a restaurar para a virtuosidade todo o brilho perdido, e para reviver muitas combinações engenhosas que se tornaram exclusivamente monótonas. (GIL-MARCHEX, 1926, p. 1087)

Exemplo 1 – Maurice Ravel, *Jeux d'eau*, cp. 1-4.

3

à mon cher Maître Gabriel Fauré

**Jeux d'Eau**

*Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille.*  
*Henri de Rigault*

Edited and revised by  
Rafael Joseffy

Maurice Ravel

Allegretto (♩ = 144)

Piano

*pp dolcissimo*  
*una corda*



New York: Schirmer, 1907.

Segundo a crítica especializada, o sexto concerto organizado pela Sociedade Musical Independente-SMI<sup>7</sup>, realizado na Salle Gaveau em Paris em 16 de janeiro de 1911, foi “uma das solenidades musicais mais notáveis da temporada, pela originalidade do programa com peças de vanguarda” (MUSIQUE, 1911, p. 7). No programa, repertório majoritariamente composto para instrumentos de teclado solo (piano e órgão) e camerístico. Dentre as contribuições de nomes importantes da música francesa uma em especial teve grande atenção da crítica, porém de maneira ambígua e polarizada: a *Gymnopédie n.3* de Erik Satie.

O compositor, que nesse período já era reconhecido, trouxe ao público através da interpretação de Maurice Ravel, três de suas composições para piano solo: *Le fils des étoiles* - Prelúdio (1891), *Trois Sarabandes* – nº 02 (1887), e *Trois Gymnopédies* – nº 03 (1888). Todas as peças do programa já eram conhecidas da crítica e do público, motivo pelo qual se tornou o cerne dos comentários e impressões que surgiriam naquela noite. Para alguns as peças trazidas

<sup>7</sup> [https://dezede.org/evenements/?oeuvre=|525|&dates\\_0=1911&dates\\_1=1911](https://dezede.org/evenements/?oeuvre=|525|&dates_0=1911&dates_1=1911)

In: CORNEJO, Manuel; BENEDETTI LONGO, Danieli. *Société musicale indépendante (1910-1935)*. *Dezède* [en ligne]. dezede.org/dossiers/id/466/

por Satie não contribuía com a busca por novas sonoridades, e todo material apresentado já estava superado e cansativo aos ouvidos daqueles que estavam com os olhos no futuro.

[...] as peças para piano de Erik Satie, esse "brilhante precursor", parafraseando o programa biográfico, não aliviam meu cansaço auditivo... M. Ravel interpretou, com uma convicção que respeito sem entender, as obras do Sr. Satie; Só descobri sucessões harmônicas e procedimentos conhecidos [...]. (LA MUSIQUE, 1911, p. 3)

Outros, no entanto, puderam apreciar as contribuições do compositor como pedras essenciais no caminho da vanguarda que estava se formando, uma vez que Satie não apenas foi um dos primeiros a usar as texturas e ideias que viriam a ser exploradas e desenvolvidas anos depois por outros compositores, mas também por influenciar na formação do estilo de grandes nomes da música francesa, contemporâneos e posteriores a ele. (GROUT e PALISCA, 2007, p. 688)

[...] Mas é da temporada de 1911 que devo tratar hoje, e não da temporada de 1910 a atração mais rara: refiro-me às três peças para piano de M. Erik Satie (Segunda sarabanda, prelúdio de filho das estrelas, terceira gymnopédia). [...] M. Satie é o mais significativo e o mais direto dos precursores de M. Debussy, de M. Ravel, de toda a pequena plêiade, triunfante apesar de todos os ataques, de nossos mais ousados compositores. [...] escreveu uma série de obras, muito imperfeitas sem dúvida no desenvolvimento e na estrutura, mas que não só revelam grande engenho para inventar voltas melódicas e harmônicas, idênticos aos que constituem o idioma musical de hoje, mas também e, sobretudo, uma extraordinária sensibilidade de ouvido, graças à qual um perfeito sentimento artístico não deixa de presidir à elaboração das mais estranhas raridades sonoras [...]. (CALVOCORESSI, 1911, p. 305-306)

Conforme mencionado voltamos nosso foco para a *Gymnopédie n.3 (lent e grave*<sup>8</sup>). Não se sabe ao certo qual a verdadeira origem do termo “*gymnopédie*”, adotado pelo compositor para intitular o conjunto de três peças, mas especula-se que haja alguma relação com o antigo festival grego *Gymnopadia*, dedicado ao Deus Apolo, no qual jovens nus dançavam ao som da flauta e da lira (CARNEIRO, 2021). O que podemos perceber ao certo é que de modo geral, o ciclo possui um caráter estático e meditativo, no qual a estrutura musical se divide em três camadas: um baixo que marca a entrada de cada compasso e se sustenta por toda sua unidade, um bloco harmônico que surge precisamente no segundo tempo de cada compasso, e uma sugestiva melodia com início no quinto compasso de cada uma das peças, conforme destaca o exemplo 2:

---

<sup>8</sup> Lento e grave, indicação de andamento.

**Exemplo 2- Erik Satie, *Gymnopédie* n.3, cp. 1-5.**



Paris: Ed. Baudoux, 1896.

Cada uma dessas camadas exige um tratamento timbrístico especial no que diz respeito à pesquisa do toque ao piano, de maneira que elas possam coexistir como unidade mantendo suas singularidades devidamente respeitadas e balanceadas. O baixo solicita ser tocado em profundidade e abandonado sem o movimento de alavanca, o que seria natural se levarmos em consideração o deslocamento da mão para o próximo evento num curto espaço de tempo. Paralelo a isso, o bloco harmônico deve pousar numa forma consistente, que faça soar todas as notas ao mesmo tempo com precisão e serenidade, utilizando o toque a partir da tecla, conforme ilustra o exemplo 3:

**Exemplo 3- Erik Satie, *Gymnopédie* n.3, cp. 6-10.**



Paris: Ed. Baudoux, 1896.

A melodia, por sua vez, exige que seu caráter lírico seja expressivo e pare livremente sobre as outras camadas que a sustentam, o que torna necessário um toque de falange inteira que possa tecer o discurso através de um legato expressivo, como demonstrado pelo exemplo 4:



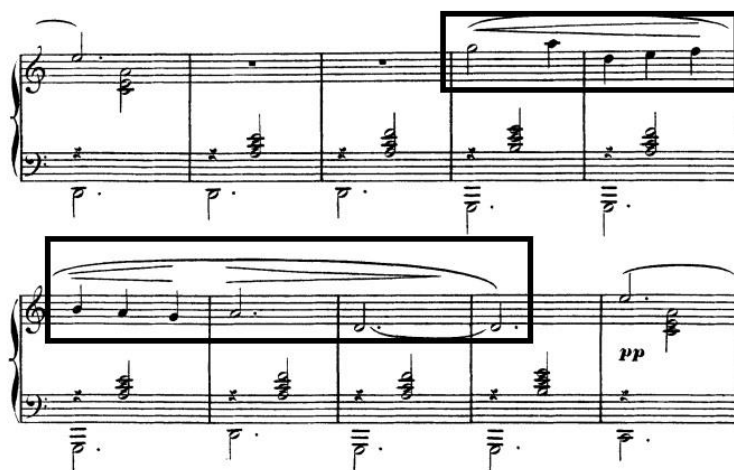
**Exemplo 4- Erik Satie, *Gymnopédie* n.3, cp. 6-10.**



Paris: Ed. Baudoux, 1896.

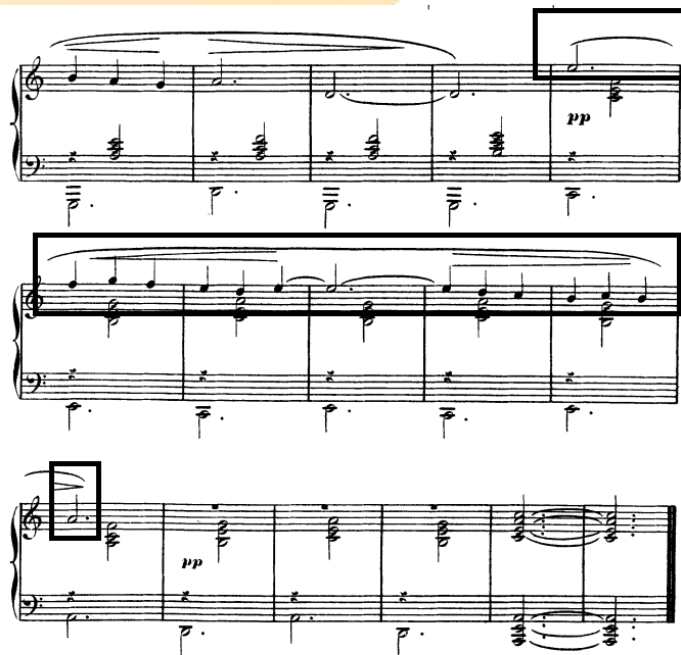
Mesmo com todas essas especificidades, a pesquisa ao instrumento ainda trata apenas de aspectos técnicos da performance que vão proporcionar as ferramentas para construir uma interpretação artística coerente. Porém, a imprevisibilidade das frases, que se apresentam sem padrão de tamanho, bem como o andamento arrastado, que abre margem para uma proposta de liberdade rítmica, e uma apreensão sobre o que virá a seguir, como mostram os exemplos 4 e 5:

**Exemplo 4- Erik Satie, *Gymnopédie* n.3, cp. 40-48.**



Paris: Ed. Baudoux, 1896.

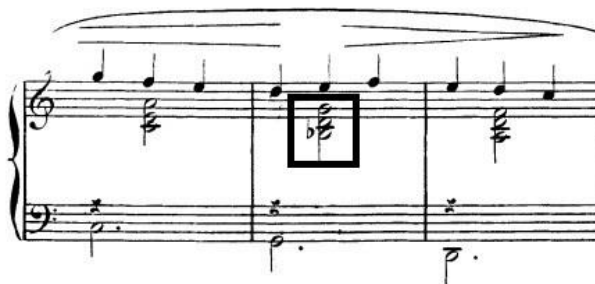
**Exemplo 5- Erik Satie, *Gymnopédie* n.3, cp. 49-55.**



Paris: Ed. Baudoux, 1896.

Todas essas especificidades inspiram um caráter meditativo, citado anteriormente, que se caracterizam por um estado de presença onde o ouvinte está aberto ao sensorial, sem expectativa do que virá, e sem noção real do tempo. Cabe ao intérprete criar essa atmosfera através de sua interpretação. Além disso, o uso de dissonâncias como aspecto timbrístico é mais um grande ponto da obra a ser explorado, elas não devem aparecer em destaque como uma resolução de tensão ou direcionamento melódico, mas sim integrar a peça como parte da textura que está sendo construída, conforme ilustra o exemplo 6:

### Exemplo 6- Erik Satie, *Gymnopédie n.3*, cp. 6-8.



Paris: Ed. Baudoux, 1896.

O primeiro contato com a obra de Erik Satie, em particular a *Gymnopedie n.3*, pode ser superficialmente subestimada pela aparente simplicidade do material proposto, no que diz respeito ao texto musical, desafios técnicos ou por sua estrutura. Nesse sentido, os aspectos aqui levantados têm como objetivo sugerir ao intérprete um olhar para as perspectivas apontadas.

A última composição aqui trazida à discussão é o primeiro dos *Douze Études* (1915) de Claude Debussy, “*Pour les cinq doigts, d’après Monsieur Czerny*”, apresentado em concerto da Sociedade Musical Independente-SMI realizado na *Salle des Agriculteurs*, no dia 28 de outubro de 1926, em programa inteiramente dedicado ao compositor.<sup>9</sup>

A coleção de estudos de Debussy figura como uma das obras mais emblemáticas do repertório pianístico e representa uma importante contribuição para o gênero estudo. Compostos durante um período conturbado da vida do compositor, em meio a Grande Guerra e o diagnóstico de sua doença terminal. O conjunto dos doze estudos foi dedicados ao compositor franco-polonês Frédéric Chopin, uma notável referência para Debussy. Assim como a coleção de 24 estudos de seu predecessor, Debussy escolhe algumas questões técnicas para o instrumento a serem trabalhadas e resolvidas a partir de cada estudo específico, como arpejos, saltos de acordes, terças, entre outros.

Particularmente comum aos estudos do século XIX, a busca por resolver dificuldades técnicas, como escalas e arpejos, muitos compositores estimulavam um estudo abstraído e repetitivo, algo que ficou conhecido como “escola do mecanismo” ou “escola do dedo”. Alguns compositores, como Kalkbrenner (SERRÃO, 2019, p. 155) entendiam e postulavam a necessidade de desenvolvimento mecânico dos instrumentistas com o objetivo de adquirir velocidade e força em todos os dedos. No entanto, na visão de Chopin, essa abordagem apresentava limitações, pois não se conciliava com uma concepção que também englobasse a sonoridade nas obras como algo essencial de ser praticado e estudado pelos pianistas.

Segundo Mikuli (apud EINGELDINGER, 1993, p. 55), Chopin sempre dizia que o verdadeiro exercício não estava na “abstração da dificuldade”, ou seja, na realização de um desafio mecânico por numerosas repetições impensadas,

---

<sup>9</sup> Programa completo do concerto em: <https://dezede.org/evenements/id/72156/>

In: CORNEJO, Manuel; BENEDETTI LONGO, Danieli. *Société musicale indépendante (1910-1935)*. *Dezède* [en ligne]. dezede.org/dossiers/id/466/

mas, sim, no exercício da concentração voltado à escuta e à compreensão da obra. (ibidem, p.156)

Debussy, assim como Chopin, também acreditava que a sonoridade não deveria ser deixada de lado em função de uma suposta mecanicidade no estudo do instrumento e, portanto, criticou essa tecnicidade tanto a partir de suas cartas quanto a partir de suas composições (SERRÃO e GARCIA, 2019, p. 87-88).

Assim o contexto histórico, que remonta também a história do ensino e a prática pianística, possibilita uma compreensão sobre o pensamento composicional e a postura de Debussy nessa conjuntura, bem como viabiliza considerarmos relações entre elementos da própria obra e questões que nortearam sua elaboração a fim de definirmos escolhas interpretativas coerentes. O estudo aqui analisado será investigado de acordo com essas relações históricas bem como a partir dos elementos musicais encontrados, com o objetivo de pontuar as possíveis escolhas interpretativas que surgem desta averiguação.

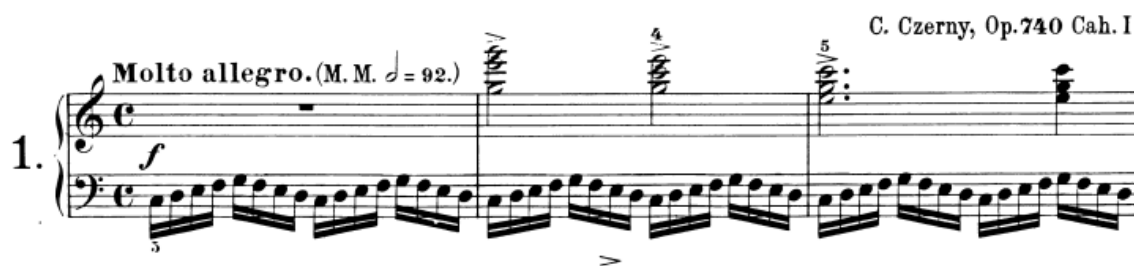
“*Pour les cinq doigts, d’après Monsieur Czerny*”, traz uma referência ao compositor Carl Czerny cuja opinião era de que “primeiro se deveria desenvolver a técnica de forma independente da música, em seguida fazendo esta técnica eventualmente servir para a realização de objetivos artísticos.” (KOCHEVITSKY, 1967, p. 6). Novamente, compreendendo o posicionamento de Debussy em relação à técnica pianística do mecanicismo, é plausível entender a referência como algo que se aproxima mais de uma ironia do que de uma homenagem ao compositor austríaco. Investigando os primeiros compassos da obra podemos observar a proximidade desta com inúmeras composições de Czerny, que se baseiam em um mesmo gesto: as cinco primeiras notas da escala de Dó maior, tocadas em direção ascendente e, em sequência, descendente, em figuras de semicolcheias, como indicam os exemplos 7 e 8 abaixo:

**Exemplo 7: Claude Debussy - Estudo nº 1, cp. 5-6.**



Paris: Ed. Durand, 1916.

**Exemplo 8: Carl Czerny - Estudo op. 740 n° 1, cp. 1-3.**



German: Peters, 1888.

Essa referência de Debussy à Czerny não se resume aos dois compassos apresentados. O início da obra também demonstra a relação com a figura tocada pelos cinco dedos, no entanto de maneira aumentada, isto é, em colcheias ao invés de semicolcheias. São nestes 4 primeiros compassos iniciais (Exemplo 9) que podemos perceber ainda mais claramente as críticas de Debussy ao analisarmos as diferenças entre suas indicações e as de Czerny. Ver no exemplo que segue:

**Exemplo 9: Claude Debussy - Estudo n° 1, cp. 1-4.**



Paris: Ed. Durand, 1916.

Debussy inicia o trecho com a indicação *Sagement* para que o intérprete mantenha o ritmo das colcheias, sem apressar-se, com a articulação *legato* e dinâmica *piano*, o que posteriormente é interrompido pelo Lá bemol em *staccato*, mais grave do que as alturas tocadas pelas cinco notas. O Lá bemol atua como interrupção do diatonismo das notas da escala e segue as interrompendo, impacientemente, sendo encurtado pelas pausas e pelo *accelerando*, até culminar em um movimento mais animado (Exemplo 10), não mais *sagement*, formando acordes diminutos.

**Exemplo 10: Claude Debussy - Estudo n° 1, cp. 5-10.**



Paris: Durand, 1916.

Já em Czerny (ver Exemplo 8) temos uma preocupação com a velocidade e também com o uso dos 5 dedos de maneira uniforme, exemplificada pela dinâmica *forte*, pela repetição da figura e pelo andamento *Molto allegro* categoricamente demarcado: 92 batidas por mínima. Em Debussy temos, compreensivelmente, uma preocupação maior com a sonoridade dos trechos e especialmente pelo contraste gerado entre as variações de dinâmica e andamento apontadas.

Outras passagens incorporam escalas ou fragmentos de escalas onde ambas as mãos tocam juntas. No entanto, as variações de dinâmica, saltos intervalares e figuras rítmicas em Debussy estabelecem um contraste ainda mais significativo se comparado com a constância apresentada por Czerny (Exemplos 11 e 12):

**Exemplo 11: Carl Czerny op. 740 n° 1, cp. 46-48.**



German: Peters, 1888.

**Exemplo 12: Claude Debussy - Estudo n° 1, cp. 44-47.**



Fonte: Durand, 1916

Além do estudo op. 740 n° 1, é possível que Debussy tenha referenciado também outros estudos de Czerny, dada a variedade que sua obra detém. Podemos considerar certos compassos como modificações do motivo inicial, dentre elas transposições, fragmentações, inversões, entre outras, bem como excertos de outros estudos, onde Czerny também incorpora o mesmo gesto das cinco notas. Serrão e Garcia (2019, p. 91) identificam uma semelhança do motivo inicial de Debussy com o evidenciado no caderno *Les cinq doigts* op. 777, de Czerny, que também apresenta o movimento ascendente de 5 notas a partir de Dó, enfatizando o trabalho mecânico dos cinco dedos de ambas as mãos, indicado abaixo no exemplo 13:

**Exemplo 13: Carl Czerny op. 777 n° 1, cp. 1-8.**



German: Peters, 1896.

Ademais, a análise das referências à Czerny no estudo de Debussy potencializa decisões interpretativas que de outro modo estariam à critério de uma concepção que levaria em conta apenas aspectos harmônicos e da própria forma da peça. Uma vez que a obra contém tanta diversidade de andamentos, ritmos, dinâmicas e motivos que se alternam rapidamente, poderia ser preparada como uma colagem destes que prezasse por exemplo, por uma ligação e conciliação dos contrastes. No entanto, compreendendo a distinção entre a estabilidade que os exemplos de Carl Czerny apresentam e assimilando as direções específicas de Debussy em cada compasso, podemos sugerir o destaque dos momentos em que o contraste se apresenta. Desse modo, é possível evidenciar a crítica de Debussy à “escola do dedo” e seu empenho em apontar para um estudo e desenvolvimento pianístico que trouxesse como prioridade a sonoridade dos elementos, para além do aspecto técnico que estes possuem. A compreensão da forma da peça, a partir de seus diversos elementos heterogêneos (dentre dinâmicas, marcações de expressão, andamento, alturas, etc) e da constante retomada do motivo inicial, variado e transformado, algo inexistente no compositor austríaco, representa em Debussy as

infinitas possibilidades que um mesmo motivo pode encerrar. Esse motivo é tratado, portanto, em uma perspectiva de priorizar a sonoridade ao invés da técnica abstraída.

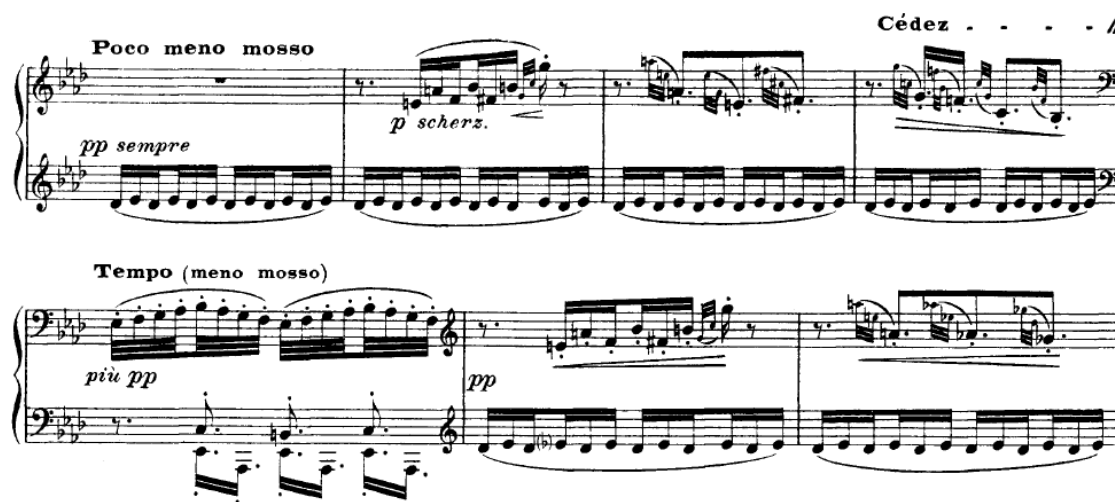
Os Exemplos 14 e 15 indicam compassos onde esses elementos contrastantes podem ser observados:

### Exemplo 14: Claude Debussy - Estudo n° 1, cp. 11-15.



Paris: Durand, 1916.

### Exemplo 15: Claude Debussy - Estudo n° 1, cp.75-81.



Paris: Durand, 1916.

Assim, a valorização das diferenças entre eles, se acentua a partir de uma decisão interpretativa consciente, contribui para uma escuta onde a diferenciação entre a concepção de Debussy e de Czerny se torna ainda mais aparente.



## Considerações finais

A criação das sociedades musicais francesas do início do século XX representaram um importante instrumento agregador e de luta pela criação da música francesa e contemporânea. A proposta desses aparelhos ideológicos foi de inovação e difusão de obras de compositores franceses (*Société Nationale de Musique* - SNM) e estrangeiros (*Société Musicale Indépendante* - SMI). O ambiente cultural, musical, social e político foi extremamente fértil à efervescente produção musical e inseriu um capítulo importante na História da Música, em especial nas obras para piano aqui analisadas, caracterizadas respectivamente pelo impressionismo, minimalismo e neoclassicismo.

Importante ressaltar que as inovações trazidas vão além da classificação histórica: influenciaram gerações de compositores e intérpretes, abrindo com isso novos caminhos e possibilidades técnicas e interpretativas ao piano. A contribuição das sociedades musicais francesas do início de século XX é inestimável, e nos proporcionou obras inovadoras, que retratam um momento significativo para a literatura pianística.

Assim, o estudo das partituras e a investigação da documentação aqui compartilhada, nos permite uma compreensão de certos aspectos específicos das composições em foco, que possibilitam sugestões interpretativas. Tanto a partir das considerações das próprias partituras, quanto do contexto musical examinado, visto que alguns elementos próprios da escrita das obras são reincidentes em outras composições ou ainda dialogam com estas.

## Referências

Anúncio “Musique”. Paris: *Excelsior Journal Illustre Quotidien*, n. 10, p. 7, 16 de janeiro de 1911. Disponível em: <https://www.retronews.fr/journal/excelsior/16-janvier-1911/353/2772577/7> Acesso em: 21 jul. 2023.

BANOWETZ, Joseph. *The pianist's guide to pedaling*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

BENEDETTI LONGO, Danieli. *As Sociedades Musicais Francesas do início do século XX: Ideologias e Consequências*. São Paulo: Alameda/Fapesp, 2020.

BUGA, Cristina. Lisztian Highlights of Jeux d’Eau by M. Ravel. *Bulletin of the Transilvania University of Brasov*. Romênia, Series VIII, v. 4, n. 2, p. 23-30, 2011. Disponível em:

[http://webbut2.unitbv.ro/bu2011/Series%20VIII/BULETIN%20VIII/03\\_Buga\\_Cristina-%20muzica.pdf](http://webbut2.unitbv.ro/bu2011/Series%20VIII/BULETIN%20VIII/03_Buga_Cristina-%20muzica.pdf) Acesso em: 04 jul. 2023.

CALVOCORESSI, Michel Dimitri. *Aux concerts. Société Indépendante: M. Erik Satie. Auteurs divers. Société Nationale. M. Liadov. Concert divertis.* Paris: Jornal Comoedia ilustre, n. 10, p. 305-306, 15 de fevereiro de 1911. Disponível em: <https://dezede.org/sources/id/78995/> Acesso em: 22 jul. 2023.

CALZA, Renato. “*Toute la fête d’eau, de cristal et de joie - Jeux D’Eau di Maurice Ravel*”. *Diastema*. Itália: DIASTEMA, n. 12, 1901/I. Disponível em: [https://www.academia.edu/3989599/Toute\\_la\\_fete\\_d\\_eau\\_de\\_cristal\\_et\\_de\\_Joie\\_Jeux\\_d\\_ea\\_u\\_di\\_Maurice\\_Ravel](https://www.academia.edu/3989599/Toute_la_fete_d_eau_de_cristal_et_de_Joie_Jeux_d_ea_u_di_Maurice_Ravel) Acesso em: 21 jul. 2023.

CARNEIRO, Gyovana. *Papo musical, Erik Satie: um compositor excêntrico*. Goiás: Jornal UFG, 2021. Disponível em: <https://jornal.ufg.br/n/141088-papo-musical#:~:text=O%20t%C3%ADtulo%20Gymnop%C3%A9die%20%C3%A9%20tido,dos%20compositores%20e%20cr%C3%ADticos%20musicais> Acesso em: 26 jun. 2023.

CASINI, Claudio. *Maurice Ravel*. Pordenone: Edizioni Studio Tesi, 1989.

CORNEJO, Manuel; BENEDETTI LONGO, Danieli. *Société musicale indépendante (1910-1935)*. Dezède [em linha]. Disponível em: <https://dezede.org/dossiers/smi-1910-1935/> Acesso em: 19 set. 2023.

CZERNY, Carl. *Die Kunst der Fingerfertigkeit: n° 1, estudo, Dó maior, op. 740; piano solo*. Leipzig: Peters, 1888. Partitura. 4 f. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/The\\_Art\\_of\\_Finger\\_Dexterity%2C\\_Op.740\\_\(Czerny%2C\\_Carl\)](https://imslp.org/wiki/The_Art_of_Finger_Dexterity%2C_Op.740_(Czerny%2C_Carl)) Acesso em: 18 jun. 2023.

CZERNY, Carl. *24 Uebungsstücke: Les cinq doigts - 24 exercices n° 1, estudo, Dó maior, op. 777; piano solo*. Leipzig: Peters, 1896. Partitura. 1 f. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Les\\_cinq\\_doigts%2C\\_Op.777\\_\(Czerny%2C\\_Carl\)](https://imslp.org/wiki/Les_cinq_doigts%2C_Op.777_(Czerny%2C_Carl)) Acesso em: 18 jun. 2023.

DEBUSSY, Claude. *Pour les cinq doigts, d’après monsieur Czerny*, estudo, Dó maior; piano solo. Paris: Durand & Cie., 1916. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Etudes\\_\(Debussy%2C\\_Claude\)](https://imslp.org/wiki/Etudes_(Debussy%2C_Claude)) Acesso em: 24 mai. 2023.

DITTRICH FILHO, Wilson. *Jeux d’eau: O belo, a poética e a mimesis no simbolismo pianístico de Ravel*. Curitiba, 2013. 68 f. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Paraná, 2013.

Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/32583/R%20-%20D%20-20WILSON%20DITTRICH%20FILHO.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso: 03 jul. 2023.

DUCHESNEAU, Michel. *L’avant garde musicale à Paris de 1871 à 1939*. Hayen: 1997.

DUMONT, Auguste (dir.). *Musique Concert de la S.M.I.* Paris: Jornal Gil Blas, n. 15, p. 3, 18 de janeiro de 1911. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7538454v/f3.item#> Acesso em: 21 jul. 2023.

GIL-MARCHEX, Henri. Ravel's Pianoforte Technique. *The Musical Times*, v. 67, n. 1006, p. 1087-1090, 1926. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/912607> Acesso em: 04 jul. 2023.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. *História da Música Ocidental*. 5ª edição. Lisboa: Gradiva, 2007.

JARDIN, Étienne. *Société nationale de musique (1871-1939)*. Dezède [en ligne]. Disponível em: <https://dezede.org/dossiers/societe-nationale-de-musique/> Acesso em: 19 set. 2023.

KOCHEVITSKY, George. *A arte de tocar piano: uma abordagem científica*. Tradução: Paulo Novais de Almeida. Salvador: PPGPROM - UFBA, 2016, p.102. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/21387/4/A%20Arte%20de%20Tocar%20Piano%20-%20Kochevitsky.pdf> Acesso em: 28 jun. 2023.

ORENSTEIN, Arbie. *Ravel: man and musician*. New York: Dover Publication, 1991, p. 292.

PERLEMUTER, Vlado; JOURDAN-MORHANGE, Hélène. *Ravel according to Ravel*. Londres: Kahn & Averill, 1988.

RAVEL, Maurice. *Jeux d'eau*, Mi maior; piano. New York: G. Schirmer, 1907. Partitura. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Jeux\\_d%27eau\\_\(Ravel,\\_Maurice\)](https://imslp.org/wiki/Jeux_d%27eau_(Ravel,_Maurice)) Acesso em: 17 jul. 2023.

ROGERS, Jillian. Mourning at the Piano: Marguerite Long, Maurice Ravel, and the Performance of Grief in Interwar France. *Transposition: Musique et sciences sociales*, n. 4, 2014. <https://journals.openedition.org/transposition/739?lang=en> Acesso em: 03 jul. 2023.

SAINT-SAENS, Camille. *La Société Nationale de Musique*. Paris: Le Voltaire, 1880.

SATIE, Erik. *Trois Gymnopédies*, peças curtas; piano solo. Paris: Eric Satie, 1888. Partitura. 10p. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/3\\_Gymnop%C3%A9dies\\_\(Satie%2C\\_Erik\)](https://imslp.org/wiki/3_Gymnop%C3%A9dies_(Satie%2C_Erik)) Acesso em: 23 mai. 2023.

SERRÃO, Ricardo Henrique. *O som nos estudos para piano de Chopin: premissas à música do século XX*. Debates - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, Unirio, n. 23, p. 155-176, 2020. Disponível em: <http://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/9716> Acesso em: 18 jun. 2023.

SERRÃO, Ricardo Henrique; GARCIA, Denise Hortência Lopes Garcia. *Douze Études para piano de Claude Debussy: territórios de performance e experimentação composicional*. *Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical*, v. 3, n. 2, p. 86-83, 2019. Disponível em: <http://revistamusicalteorica.tema.mus.br/index.php/musical-theorica/article/view/83> Acesso em: 18 jun. 2023.