

“La Boîte à Joujoux” de Claude Debussy e a Diversificação Analítica*

José Eduardo Martins

Na totalidade das obras de Debussy, *La boîte à joujoux* é uma das que apresentam maior quantidade de referenciais, prestando-se às mais diversas possibilidades analíticas, que longe estão de um esgotamento. Essencialmente, *La boîte à joujoux* apresenta-se como produção de síntese de muitos dos procedimentos utilizados pelo compositor durante a sua trajetória anterior, sendo, igualmente, um passo rumo à direção voltada à simplificação, encontrável em muitas das criações posteriores.

Três das obras de Debussy, *Khamma*, *Jeux* e *La boîte à joujoux* foram compostas em um espaço de tempo relativamente curto, entre 1911 e 1913, pertencendo à categoria das obras *dramáticas e coreográficas*, segundo François Lesure¹. Harry Halbreich² e Robert Orledge³ posicionam-nas entre as produções para cena e para o teatro, o que resulta basicamente na mesma classificação.

Khamma e *Jeux* foram concebidas para orquestra e tiveram, aprioristicamente, reduções para piano realizadas pelo autor. Para *La boîte à joujoux* teria havido um mesmo princípio, mas, sob outra égide.

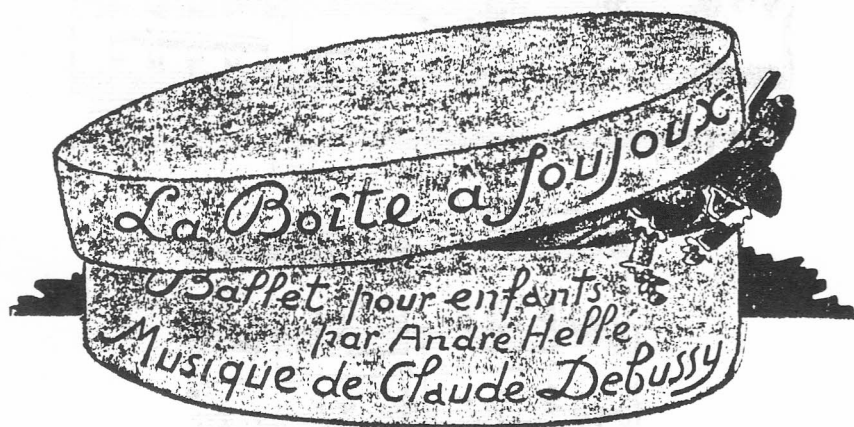
Algumas questões relativas à classificação de *La boîte à joujoux* deveriam ser formuladas. Seria esta uma obra para piano solo ou uma redução? A textura pianística da mesma aponta para uma redução de obra concebida para orquestra, ou conteria os ingredientes próprios de uma obra composta visando o piano solo? Poder-se-ia entender a redução de *La boîte à joujoux* ao nível das reduções de *Khamma* e *Jeux*? Não se enquadraria a primeira, nomeada por musicólogos da maior respeitabilidade, em uma categoria que a minimizaria, graças a circunstâncias exteriores contratuais, que remontam aos começos de 1913?

Quando do catálogo citado da obra de Debussy, fundamentado na mais vasta documentação conhecida até então, François Le-

sure situa *La boîte à joujoux* como redução, ficando a obra em outra categoria que não a do piano solo⁴. Robert Orledge ratificaria o termo redução⁵. Bem anteriormente, Marcel Diétschy situaria este *ballet pour enfants* como criação para piano⁶.

La boîte à joujoux foi composta entre julho e outubro de 1913. Quase meio ano após, na primavera de 1914, iniciava Debussy a orquestração, que se prolongara até novembro de 1917, quando o autor, em sua, talvez, última carta a Durand, escreveria: "(...) a orquestração está em fase de acabamento"⁷. André Caplet se encarregaria de finalizá-la após a morte de Debussy.

Primeiramente, seria necessário estabelecer-se uma comparação entre as duas outras reduções e a "redução" de *La boîte à joujoux*. A de *Khamma* apresenta-se acabada em 1912, tendo sido comercializada a partir de 1916. A redução de *Jeux* data de 1912. As edições de *Khamma* e de *Jeux* conservam, na página onde há créditos, endereços, regulamentos e *Copyright by Durand et Cie. 1912*, a indicação *partition pour le piano réduite par l'auteur*. Na página semelhante de *La boîte à joujoux*, tem-se apenas *musique de Claude Debussy*, sobre a aquarela de André Hellé, que representa a



caixa de brinquedos. Não existe, pois, talvez não por acaso, a palavra redução.

Outra constatação verificada através do próprio conteúdo pianístico refere-se à real destinação, no caso, das três criações. Nítidamente, em *Khamma e Jeux*, configura-se uma linguagem musical não propriamente pianística, sendo que, em determinados trechos, torna-se impraticável a realização ao piano unicamente por duas mãos. Tanto na lenda como no poema dançados, a redução de Debussy é quase que exclusivamente atenta àquilo que se deve passar na orquestração. Diferentemente dos três pentagramas do segundo caderno de *Images*, ou do segundo livro dos *Préludes*, a presença de três, ou mesmo quatro pentagramas em *Khamma e Jeux*, evidenciam a antítese de uma escrita real para piano solo.

Exemplo 1
(Éditions Durand)

The image shows a musical score for piano solo, Example 1, from Éditions Durand. It consists of four staves. The top staff is a single melodic line. The second and third staves are for the piano, with the second staff being the right hand and the third the left hand. The fourth staff is a bass line. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo marking 'molto' is placed below the third staff. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations like slurs and accents.

The image shows a second musical score for piano solo, Example 1, from Éditions Durand. It is titled 'Passionément (sans presser)'. It consists of four staves. The top staff is a single melodic line. The second and third staves are for the piano, with the second staff being the right hand and the third the left hand. The fourth staff is a bass line. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo marking 'Passionément (sans presser)' is placed above the first staff. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations like slurs and accents.

Exemplo 2
(Éditions Durand)

The musical score for Exemplo 2 consists of four staves. The top staff is a single melodic line with frequent sixteenth-note tremolos. The second and third staves are a grand piano (piano) part, with the right hand playing chords and the left hand playing a more active line. The bottom staff is a bass line with sustained notes and some rhythmic patterns. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano).

Khamma, aliás, mantém indicações de *tremolos* característicos da escritura dos instrumentos de cordas, mas não utilizados por Debussy na sua obra para piano solo.

Exemplo 3
(Éditions Durand)

The musical score for Exemplo 3 is divided into two systems. The first system shows a piano part with a vocal line above it. The piano part has a *cresc.* (crescendo) marking. The second system includes a vocal line with the instruction "En retenant beaucoup" and a piano part with *f* (forte) and *dim.* (diminuendo) markings. A time signature change to 3/4 is indicated. The key signature changes to one flat.

É provável que razões de ordem financeira do autor tenham determinado a proposta a Durand, de 3 de setembro de 1913, na qual Debussy pensara em uma transcrição para dois pianos de *Jeux*, projeto que acabou por não vingar⁸.

Não seria a redução publicada em 1912 uma obra que se prestaria a uma execução a quatro mãos ou a dois pianos, ao menos certas passagens “pianísticas”, como as citadas assim evidenciam?

Quanto à *La boîte à joujoux*, há diferenciação. A obra é despojada, se comparada ao piano das *Estampes*, das *Images* ou dos *Préludes*. Contudo, não poderia o despojamento ser entendido como uma das prováveis trilhas que levam à síntese? Não existiria, por parte de Debussy, a plena consciência de realizar a lógica da simplificação da sua escritura pianística? *Children's Corner* não representaria um exemplo do caminho em direção à economia dos meios de expressão? Em 1º de fevereiro de 1914, quando da entrevista para *Comoedia*, Debussy afirmaria que *La boîte à joujoux* seria “uma obra para divertir as crianças, sem mais”⁹ e, mesmo anteriormente, a Durand, aos 5 de setembro de 1913, em torno da elaboração da obra para piano solo, “cu tentei ser claro e mesmo divertido, sem pose e sem inúteis acrobacias”¹⁰, o autor evidenciaria confissões transparentes e referência clara à pianística menos densa. Se a obra fosse uma simples redução, o compositor não teria razões para se pronunciar a esse respeito.

Nas 48 páginas de *La boîte à joujoux* das Éditions Durand, em apenas um exemplo - primeiro quadro na cena da *Ronde générale*, na página 21 - transparece característica extrapianística solo. A pas-

Exemplo 4

The image displays two staves of musical notation. The top staff is a single melodic line in G major, featuring a series of eighth notes and a fermata over a final note. The bottom staff is a piano accompaniment in G major, characterized by a complex, rhythmic pattern of chords and eighth notes. A dynamic marking of 'ff' (fortissimo) is present in the first measure of the bottom staff, and 'sempre, ff' is written at the end of the second measure.

sagem está grafada em três pentagramas, apresenta dois planos melódicos de conotações militares ritmicamente diversos, sustentados por terças paralelas que realizam oscilações.

Na verdade, “la simplicité naturelle”¹¹, como afirmaria Debussy, e seus propósitos a respeito de um “divertido, sem pose”, citado anteriormente, ocasionariam algumas das causas do julgamento equivocado que acompanhou *La boîte à joujoux*. As posições informais de Debussy foram compreendidas como ponto de partida para, até, uma depreciação no que se refere à obra. Edward Lockspeiser, citando inicialmente Debussy a respeito do *ballet* para crianças, afirma que *La boîte à joujoux* é “(...) uma obra menor, sem pretensão, que não visa em nada o refinamento da ópera para crianças de Ravel e Colette”¹². Entenda-se que se trata de opinião pessoal do especialista renomado, mas que serviu, infelizmente, de modelo. Harry Halbreich, sem buscar uma revisão do pensamento anterior, na análise da obra anexada à tradução em francês dos livros de Lockspeiser, não se aprofunda e justifica: “(...) não é necessário, dado o caráter particular da obra, fazer-se uma análise detalhada”¹³. Acrescente-se que Halbreich fará a descrição da história a partir da partitura para piano de *La boîte à joujoux*. Robert Orledge posiciona-se contrariamente a esta minimização¹⁴, enquanto Marcel Diétschy lamentaria, em 1962, o fato “de jamais se tocar a obra”, observando méritos na criação de Debussy¹⁵.

Torna-se, pois, possível acreditar que uma razão essencial e diminuída, concebida por alguns musicólogos, parte sem revisão das descontrações orais ou escritas voluntárias de Debussy, que, sob a égide da afeição paterna, externa sentimentos à sua filha Chouchou. O lúdico infantil sugerido nas cartas e em entrevistas seria a evidência de uma tipicidade da obra. A minimização, aliada ao conceito da obra como redução, pode ter deixado à margem o *ballet pour enfants*, que é pensado pianisticamente e que é singular no conjunto das composições para piano de Debussy. Considere-se que pianistas*musicólogos como Alfred Cortot, Robert Schmitz e Jorge Zulueta¹⁶ colocam *La boîte à joujoux* como autêntica obra para piano solo.

* * *

Entre as possibilidades reflexivas que *La boîte à joujoux* susci-

ta, a duração mostra-se fundamental. Considerando-se a obra como escrita para piano solo, deve-se aceitá-la como a mais monolítica criação para piano de Debussy, ou seja, aquela onde o discurso apresenta-se ininterrupto, mesmo compreendendo-se os quadros diferentes.

Os dois cadernos de *Images*, os dois livros de *Préludes* e os dois livros de *Études*, nos seus conjuntos, são mais extensos, mas tem-se, na realidade, coletâneas de peças relativamente curtas, sob o aspecto da duração, permitindo a Debussy edificar uma linguagem musical inusitada. Em geral, há momentos contrastantes entre uma peça e outra, títulos e textura musicais igualmente diferenciados, porém, cada imagem, ou prelúdio, ou estudo esgota em suas unitariedades o projeto individualizado do compositor, que buscará, finalmente, o agrupamento que possibilitará um outro descortino monolítico.

A duração de uma obra pode conter mais facilmente a essência dos antagonismos. Considerando-se a história de *La boîte à jousjoux*, encadeada e programática, onde os personagens desfilam durante o discurso, poder-se-á entender o básico não-retorno ao já exposto, exceções havendo, mormente no *Prélude* e no *Épilogue*. Contudo, o não-retorno do texto evidencia, até, uma certa *décalage* em relação a pequenos segmentos estruturados em formas definidas, para determinadas cenas.

A pergunta a ser formulada atingiria as microestruturas formais: não conteria *La boîte à jousjoux*, por vezes, em suas cenas, uma "forma" tradicional na grande estrutura desta criação? Fica evidente que na obra para piano de Debussy há a nítida preferência pela forma A-B-A, raramente a freqüência à forma Rondó e outras categorias formais.

A narrativa que continua em *La boîte à jousjoux* prolonga-se durante quase meia hora, permitindo revelar em segmentos precisos do *ballet* o exercício, por parte de Debussy, da forma A-B-A, mesmo que o texto, nos segmentos aludidos, continue. O hábito à prática formal cria, pois, um "aparente" desequilíbrio que, na realidade, apenas paradoxalmente reforça a unidade da obra como um todo. Frise-se que, quanto à duração, determinadas cenas ultrapassam as dimensões espaciais de obras outras de Debussy para piano solo. Considerando-se os compassos de *Élégie*, 21; *The little shepherd* e *Danseuses de Delphes*, 31; *La fille aux cheveux de lin*, 39; *La*

terrasse des audiences ..., 45; *Cloches à travers les feuilles*, 49; *Bruyères*, 51; *Brouillards* e Feuilles mortes*, 52; *Et la lune descend sur le temple qui fut*, 57, verifica-se que a narrativa de *La boîte à joujoux* contém cenas que se prolongam sobremaneira: *La Ronde*, 231; *Danse de la poupée*, 101, em sua forma A-B-A-coda tipificada; *Prélude initial*, 76; *La Bataille*, 54. A quantidade de compassos pareceria circunstancial, se Debussy não caracterizasse - por causa da história - os personagens com os temas individualizados, quase sempre revisitados diferentemente.

Considere-se, ainda, que a duração prolongada de *La boîte à joujoux* permite a Debussy, em uma lógica aritmética, colocar em evidência um número considerável de citações de temas - não seus -, bem como o disfarce, consciente ou não, de conteúdos temáticos existentes em outros autores e, em acréscimo, determinadas melodias do cancionero popular. Por outro lado, a duração específica possibilita a retrospectiva dos próprios processos pianísticos de Debussy, revisitações do seu idiomático construído desde a juventude. Esses processos delimitam-se simplificados, mas contêm embriões - característica idiomática - do desnudamento que se pode, por vezes, perceber nas obras para piano compostas nos últimos anos.

Na produção de Debussy, *La boîte à joujoux* é, igualmente, depositária de parcela considerável de todo o acervo musical e extramusical do compositor. É possível que, não por acaso, Debussy tenha pretendido “arrancar as confidências das bonecas”¹⁷, como escreveria a Durand. Não seria esse “arrancar” o prolongamento de Debussy, não somente das experiências lúdico-infantis, estas essenciais, mas também a reconciliação com toda espécie de informações depositadas em sua memória até 1913? Essa intuição, ou vontade de colocar na obra um número tão expressivo de referências, estabelece para *La boîte à joujoux* um manancial analítico que se presta ao multidirecionamento. Considere-se que Debussy, ao buscar os dados em sua memória, conta um pouco de si mesmo, seus gostos, suas preferências e mesmo - o que faz parte de um todo - o seu lado jocoso, lúdico e espontâneo.

* * *

La boîte à joujoux tem sido objeto de vários estudos compara-

tivos, no que se refere à temática musical, à terminologia e aos segmentos da textura musical, com a linguagem de autores que freqüentaram as idéias de Debussy. Entre os compositores russos que podem ter servido de modelo, dois se destacam: Moussorgsky e Stravinsky¹⁸. Quanto a este, buscaram-se aproximações entre *La boîte à joujoux* e *Petrouchka*. Lockspeiser e, posteriormente, Orledge apontam nessa direção. É certo que Debussy tivera uma admiração pela obra de Stravinsky. Em carta ao compositor russo, de 5 de novembro de 1912, refere-se à obra: "(...) e que a seu amigo, Chouchou compôs uma fantasia sobre *Petrouchka* que faria os tigres rugirem"¹⁹. É possível, também, que não por acaso *La boîte à joujoux* estaria destinada à representação por marionetes, assim como a obra citada de Stravinsky. Lembre-se de que Debussy, em carta ao autor russo, afirmaria em abril de 1913:

Graças a você, eu passei preciosas férias de Páscoa em companhia de "Petrouchka", do "Maure" terrível e da deliciosa 'Ballerine'. Imagino que você deva ter passado incomparáveis momentos com estes três bonecos"²⁰.

A linguagem desnudada de *La boîte à joujoux* poderia suscitar hipóteses comparativas de obras outras de Stravinsky, que não *Petrouchka*. Quando Stravinsky e Debussy tocaram *Le Sacre de Printemps* a quatro mãos em casa de Louis Laloy, em abril de 1913, tornou-se evidente ter o compositor francês ficado impressionado²¹. Pouco após, escreveria Debussy a Stravinsky:

Eu conservo ainda em minha memória a lembrança da execução do seu *Sacre de Printemps* em casa de Laloy ...isto me (hante) como um belo paralelo e eu tento, inutilmente, reencontrar a terrível impressão²².

Frise-se que, algumas semanas após, Debussy começaria a compor *La boîte à joujoux*.

Estar aberto para o novo foi uma das constantes em Debussy. Após a idéia fixada, no momento em que ele sentia a necessidade de colocar a criação no papel pautado, a filtração de certas admirações poderia se verificar de acordo com a destinação da obra. Em *La boîte à joujoux*, onde o despojamento é consciente, houve a

possibilidade de Debussy aceitar algumas propostas que existem em *Sacre de Printemps*.

Uma das características mais evidentes em *Sacre* é essa rítmica *sauvage*. Mudanças de métrica, decalagens rítmicas, acentuações assimétricas percorrem a obra. Conscientemente Debussy não iria, em 1913, em criação onde a simplicidade põe a obra a nu, demonstrar a admiração pelo aspecto rítmico e métrico do autor russo, facilmente detectável, mesmo que estivesse sob impacto. Se *Jeux* e o terceiro dos *Caprices en Blanc et Noir*, este dedicado não sem razão intencional a Stravinsky, oferecem exemplos de afinidades - sobremaneira o *Caprice* -, poder-se-ia alegar para os dois casos um outro fórum de debates, pois outros são os desideratos de Debussy.

Para *La boîte à jousjoux* teria reservado, talvez, a sutileza mesma das afinidades. E, neste domínio, a melodia, a temática pareceriam ser o caminho consciente ou não das aproximações de *Sacre* com *La boîte à jousjoux*. Seria igualmente, talvez, a simplicidade dos contornos de determinados temas stravinskianos em *Sacre* que estariam eleitos no mundo interior de Debussy.

Na sua obra para piano há, aproximadamente, duas dezenas de criações que começam com uma melodia desacompanhada, como em *The little shepherd*, ou ainda em intervalo de oitava, como *Hommage à Rameau*, ou mesmo em paralelismo de acordes, como *Et la lune descend sur le temple qui fut*. O princípio pode ter sido o mesmo. A duração de *La boîte à jousjoux*, devido ao prolongamento de uma história onde a ação é próxima à realidade, favorece os temas desacompanhados ou apenas sustentados por centro tonal. As características de certos monólogos, é possível, permitem a aproximação com Stravinsky de uma maneira mais facilmente apreensível e, frise-se, na essência do isolamento temático, isto posto, a nível melódico. Pense-se nos monólogos "arrancados" a partir das confidências das bonecas. A aproximação se realizaria através dos contornos de certos temas, da possibilidade interválica, das apogiaturas ou notas ornamentais, da presença modal.

À guisa de ilustração, observamos três dos temas de *Sacre* onde não se devem descartar certas posturas comuns. Primeiramente, o tema inicial de *L'adoration de la terre*, quando o fagote *emprunte* muito livremente uma das versões do tema do hino a Apolo,

L'adoration de la terre



Pode-se entender como pertencente a um clima muito afim, um tema do *cercle mystérieux des adolescents*, exposto pela flauta em sol:

Exemplo 6,

Cercle misterieux des adolescents



ou mesmo um tema de *Rondes printanières* executado pelas clarinetas:

Exemplo 7

Rondes printanières



De *La boîte à joujoux* citaríamos, a título comparativo, três temas. Um primeiro, do *Prélude initial* (1º quadro):

Exemplo 8 (pág. 1)

PRÉLUDE - LE SOMMEIL DE LA BOÎTE.
Très modéré (♩ = 60)

pp doux et lié

Um segundo, do início do 2º quadro:

Exemplo 9 (pág. 25),

Lent et mystérieux (♩ = 58)

pp triste

ou mesmo o tema da prece da boneca e, em seguida, a batalha, igualmente no segundo quadro:

Exemplo 10 (pág. 32)

p

Isto posto, fica a possibilidade paradoxal que teria levado Debussy, da torrente telúrica que é *Sacre*, a extrair a gênese do despojamento, a síntese essencial do material que buscará o vir a ser.

* * *

Uma outra fonte para análise e que se relaciona com a duração compreende, através do prolongamento lógico e da já citada diversificação, a insistência dos temas e que possibilitam questionamentos precisos. Quando Debussy expõe os temas dos personagens, sob as pequenas silhuetas aquareladas de André Hellé, o tema da boneca estará em *mouvement de valse (doux et gracieux)*, o do polichinelo (*animé*) em 2/4 e o do soldado de madeira (*gentiment militaire*), sendo que o tema da rosa ficará representado por uma pausa de semínima em *pp* decrescente. Polichinelo, o vilão, não mais estará presente durante o *Prélude*, mas “seus” intervalos de segundas, no caso, agressivos, percorrem a história, disfarçados em várias versões e possibilidades tonais. O tema da boneca apresenta-se, por vezes, em outras tonalidades e mesmo em métrica binária.

PERSONNAGES

Adouci en Valse.
pp doux et gracieux.

Animé

Gentiment militaire

Cresc.

Do triângulo, seria talvez o soldado aquele que proporciona um questionamento mais delicado. Ainda há nuvens sobre um posicionamento real de Debussy frente ao militarismo. Sabe-se ainda pouco a respeito das impressões profundas que a prisão de seu pai durante a Comuna lhe causaram. Há mesmo, por parte de Debussy, uma parcimônia quanto ao externar seus sentimentos relacionados aos primeiros anos. Seria possível acreditar-se num *imobilismo verbal*, que extrapolaria quando do ato da composição.

Em *La boîte à joujoux*, o tema do soldado está sempre imutável quanto à sua prefiguração tonal. Esta imobilidade levaria às perguntas: haveria além do trompete em si bemol, uma razão para esta atitude? Não poderia Debussy, assim como o fez com os outros temas, revisitá-los em atonalidades outras?

O tema do soldado não muda de tonalidade, mas, paradoxalmente provoca sempre bitonalidades, graças às funções do acompanhamento:

Exemplo 11 (pág. 3)

Gentiment militaire
p léger et lointain

The image shows a musical score for 'Gentiment militaire' from 'La boîte à joujoux' by Debussy. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system shows the melody in the right hand and a complex accompaniment in the left hand. The second system continues the melody and accompaniment. The accompaniment features a constant rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more static bass line in the left hand, creating a bitonal effect.

Exemplo 12 (pág. 6)

Musical score for Exemplo 12. It consists of two staves: a treble clef staff at the top and a bass clef staff at the bottom. The treble staff begins with a whole rest, followed by a melodic line starting on the second measure. The bass staff has a whole note chord in the first measure, followed by a series of eighth notes. Dynamics include *Retenu* above the treble staff, *pp* above the treble staff in the second measure, *f* below the bass staff in the first measure, *p* above the bass staff in the third measure, and *pp* above the bass staff in the fourth measure.

Exemplo 13 (pág. 35)

Musical score for Exemplo 13. It consists of two staves: a treble clef staff at the top and a bass clef staff at the bottom. Both staves feature a long, sweeping melodic line that spans across both staves, indicated by a large slur. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. The instruction *pp doucement expressif et soutenu* is written below the bass staff.

Exemplo 14 (pág. 36)

Musical score for Exemplo 14. It consists of two staves: a treble clef staff at the top and a bass clef staff at the bottom. The treble staff has a whole rest in the first measure, followed by a melodic line. The bass staff has a series of chords. The instruction *En retenant* is written above the treble staff with a long dash. Below the treble staff, the instruction *encore plus loin* is written. Below the bass staff, the instruction *simile* is written.

Exemplo 15 (pág. 48)

Musical score for Exemplo 15. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff at the top and a bass clef staff at the bottom. The treble staff has a whole rest, followed by a melodic line. The bass staff has a series of chords. Dynamics include *pp* above the treble staff in the second measure and *pp* below the bass staff in the first measure. The second system also has a treble clef staff at the top and a bass clef staff at the bottom. The treble staff has a whole rest, followed by a melodic line. The bass staff has a series of chords. Dynamics include *piu pp* below the bass staff in the first measure and *cresc. molto* above the treble staff in the second measure.

Um exemplo significativo, que apresenta os temas principais sucessivamente expostos, encontra-se na página 19 das Éditions Durand. A tonalidade é Ré bemol maior. No baixo, a Dominante em trinado sustenta inicialmente o tema da boneca na mesma tonalidade de Ré bemol, apresentando-se logo após, contudo, o tema do soldado em Si bemol:

Exemplo 16 (pág. 19)

Poco rubato

The musical score for Example 16 is presented in two systems. The first system shows the right hand (RH) with a melodic line and the left hand (LH) with a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the RH melody and introduces a more complex LH accompaniment with a 'più p' dynamic marking. The key signature is two flats (B-flat major), and the tempo/style marking is 'Poco rubato'.

Significativa, igualmente, a apresentação do motivo “arpejado” do tema do soldado estruturado em centro tonal de Mi bemol:

Exemplo 17 (pág. 31)

(de très loin) Retenu . . //

The musical score for Example 17 is shown in a single system. The right hand (RH) features a melodic line with a 'Retenu' marking and a double bar line. The left hand (LH) has a sparse accompaniment with 'pp' dynamics. The key signature is two flats (B-flat major). The tempo/style marking is '(de très loin)'.

Quando, em 1914, Debussy compõe um fragmento que é , catalogado *Noël de 1914*, catalogado por François Lesure como obra de *caractère domestique ou amical*²³, o autor utilizará o mesmo tema, empregando contudo um centro tonal de Fá sustenido:

Exemplo 18

Musical score for Exemplo 18. The treble staff contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff contains a harmonic accompaniment with notes F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Dynamics include [pp] and [retenu].

Esta modificação é conhecida. Como curiosidade, cite-se o tema apresentado quase ao final de *Il Tabarro* de Giacomo Puccini, datado de 1916. A relação igualmente é bitonal, sendo o acompanhamento realizado pelos contrabaixos ²⁴:

Exemplo 19

Musical score for Exemplo 19. The treble staff contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff contains a harmonic accompaniment with notes F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Dynamics include *sostenuto*, *rall.*, and *perdendosi*. The score is numbered 85.

Torna-se evidente que, em todos os exemplos citados, a bitonalidade apenas dimensiona o questionamento da utilização de um tema de índole militar caracterizando um “antagonismo”, se forem considerados aspectos tradicionalizados da obra como um todo.

Quanto à página 45 das Éditions Durand, “*le soldat avec une grande barbe blanche, s’appuie sur un coffre fort*” em *Maestoso* e com a indicação *très important*, poder-se-ia considerar como a plena descontração e ironia. Talvez, não por acaso, Debussy tenha apresentado o tema em oitavas, na região grave do piano, executado pela mão esquerda e os acordes da mão direita não provocando mais a evidência bitonal. Trata-se de uma questão que mereceria um aprofundamento.

Exemplo 20 (pág. 45)

Para um músico intelectual como Debussy, a presença militarista não seria uma vizinhança que mereceria ser deixada à parte? Este aspecto “sugere”, até o presente, um dos mistérios debussinianos a ser desvelado. Mencionem-se ainda dois exemplos, entre outros, na obra para piano de Debussy. No final de *Feux d’Artifice*, o autor emprega o tema da *Marselhesa* em Dó maior, sustentado por pedal em *tremolo* Ré bemol, Lá bemol; na *Berceuse Heroïque*, a presença do trompete em temas de cunho militar estará sustentada em situação bitonal.

Sob outra égide, as insistentes indicações de Debussy *au loin* quando da evocação do trompete não seriam evidências que ultrapassam as fronteiras unicamente timbrísticas? A condição bitonal não sugeriria uma espécie de choque que ultrapassaria também as fronteiras apenas musicais?

* * *

Se *La boîte à joujoux* pode ser entendida como uma obra de síntese de muitos procedimentos pianísticos de Debussy, sob outro aspecto, o idiomático técnico-pianístico nela contido, onde há a essência de processos econômicos, permite compreendê-la como um todo resultante da depuração. “As inúteis acrobacias” pianísticas certamente não teriam sido oralizadas pelo compositor por acaso. Debussy estaria plenamente consciente de que esse piano “resumido” conteria o cerne mesmo do seu idiomático construído durante quase 35 anos. Nas últimas sonatas e mesmo, ocasionalmente, em algumas passagens dos *Études*, a simplificação que resulta teria uma origem nas significativas abordagens pianísticas de *La boîte à joujoux*

La boîte à joujoux para piano solo. A obra pode, assim como tantas outras do repertório de orquestra de outros autores, viver também sem a cena. A música programática forneceu a Debussy a possibilidade de - pela primeira vez em sua trajetória de compositor - escrever uma obra para piano de longa história, onde rarissimamente “fôrmas” pianísticas se repetem.

No que se refere ao repertório, poder-se-ia acrescentar que os intérpretes não tocam *La boîte à joujoux*. Esses, guiados pelo interesse dos empresários, preservam para as salas de concertos das cidades as mais habituadas ao convívio musical, o repertório mais tradicional. Cláudio Arrau diria a Joseph Horowitz que, em torno de sua estréia nos Estados Unidos, nos anos 40, obras como *Kreisle-riana* ou *Davidsbündlertänze* “(...) simplesmente não se tinha o direito de tocar! (...) O concerto de Schumann era considerado um suicídio”²⁵. Apresentou Arrau, na ocasião, o *Carnaval* op. 9, aceita por empresários e pelo público e ainda hoje uma das obras mais tocadas de Schumann.

Debussy situa-se entre os mais freqüentados compositores, sendo que algumas de suas obras são executadas quase sempre na

íntegra, como: *Suite Bergamasque, Pour le Piano, Images I e II, Children's Corner*. Algumas peças isoladas, como as *Arabesques, Rêverie, La plus que lente* pertencem habitualmente ao universo executado extraprograma, o bis tradicional. O enigmatismo de *Masques* não é quase jamais desvelado e *L'isle joyeuse* continuaria a ser um cavalo de batalha nos concursos de piano e nas salas de concerto. A integral dos *Préludes* é rara. Estes, assim como mais raramente os *Études*, pertencem àquelas obras onde o público identifica-se com umas poucas entre as peças constituintes, em princípio, sempre as mesmas. A falta de inovação por parte do intérprete, sobretudo os pianistas, é infelizmente bem conhecida.

Haverá necessidade de um esforço para tornar *La boîte à joujoux* uma obra do repertório habitual de longa duração, sobremaneira. Ela tem todas as qualidades necessárias, a partir, por coincidência, dos seus reais três quadros ininterruptos. Depositária dos conhecimentos os mais abrangentes por parte de Debussy, *La boîte à joujoux* mantém, conseqüentemente, em seus elos encadeados, uma sólida unidade que a coloca como a obra de maior duração para piano, programática e também uma criação única através de suas características.

La boîte à joujoux, por vezes minimizada por determinados autores por falta de uma revisão de conceitos, perde com a atitude destes a possibilidade da multidirecionalidade. Sob outro aspecto, aquela posição distancia os intérpretes de *La boîte à joujoux*, que poderão compreender, se quiserem, o exemplo pianístico de Debussy o mais fiel ao espírito de síntese que nortearia o compositor em seus últimos anos.

Seria necessário, para isso, além do espírito cênico real, evidenciar *La boîte à joujoux*, independentemente de sua própria história - também no senso abstrato e simplesmente interpretá-la com simplicidade devida.

A obra merece essa reparação.

NOTAS

* Comunicação apresentada na École Pratique des Hautes Études - Universidade de Paris, Sorbonne, aos 16 de janeiro de 1992.

1. LESURE, François. *Catalogue de l'oeuvre de Claude Debussy*. Genève, Minikoff, 1977, p. 156.

2. HALBREICH, Henry. "Analyse de l'oeuvre". In: LOCKSPEISER, Edward. *Debussy*. Paris, Fayard, 1980, pp. 742-744. Trad. francesa.
3. ORLEDGE, Robert. *Debussy and the theatre*. Cambridge, Cambridge University Press, 1982, pp. 177-185.
4. LESURE, op. cit., p. 137.
5. ORLEDGE, op. cit., pp. 177-185.
6. DIÉTSCHY, Marcel. *La passion de Claude Debussy*. Neuchâtel, A La Baconnière, 1962, p. 264.
7. DEBUSSY, Claude. *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*. Paris, Durand, 1927, p. 190.
8. _____. *Lettres - 1884-1918*. Réunies et présentées par François Lesure. Paris, Hermann, 1980, p. 243.
9. _____. *Monsieur Croche et autres écrits*. Introdução e notas por François Lesure. France, Gallimard, 1987, p. 329.
10. _____. *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*, p. 116.
11. _____. *Monsieur Croche et autres écrits*, p. 330.
12. LOCKSPEISER, Edward. *Debussy: His life and mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978, p. 178. Lembre-se de que *L'enfant et son sortilège* foi editado pelas Éditions Durand em 1925, ilustrada por André Hellé, igualmente.
13. HALBREICH, op. cit., p. 743.
14. ORLEDGE, op. cit., p. 185.
15. DIÉTSCHY, op. cit., p. 223.
16. CORTOT, Alfred. *La musique française de piano*, I. Paris, P.U.F., 1948; Robert SCHMITZ, *The piano works of Claude Debussy*. New York, Dover, 1966; ZULUETA, Jorge e ROMANO, Jacobo, *La obra completa para piano*. Buenos Aires, Universidade Nacional de Tucuman, 1964.
17. DEBUSSY, *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*, p. 115.
18. Anteriormente, tivemos um ensaio publicado abordando a influência consciente ou não de Moussorgsky sobre *La boîte à joujoux* de Debussy. MARTINS, José Eduardo. "La vision de l'univers enfantin chez Moussorgsky et Debussy". In: *Cahiers Debussy*. Saint-Germain-en-Laye, Centre de Documentation Claude Debussy, 9:3-16, 1985. Nouvelle Série.
19. DEBUSSY, *Lettres - 1884-1918*, p. 233.
20. LOCKSPEISER, op. cit., p. 180.
21. LALOY, Louis. *La musique retrouvée (1902-1927)*. France, desclée de Brouwer, 1974, p. 213.
22. LOCKSPEISER, op. cit., p. 181.
23. LESURE, op. cit., p. 151. *Noël pour 1914 ... pour I voix et accompagnement de piano* (Bibl. Nat. Ms. 14521).
24. Observe-se, à guisa de curiosidade, a utilização do final do tema do soldado de *La boîte à joujoux* no *Le pique-nique de Sports et divertissements* de Erik Satie, escrito em abril de 1914.
25. ARRAU, Claudio. *Arrau parle*. Conversations avec Joseph Horowitz. Paris, Gallimard, 1982, p. 104.

José Eduardo Martins é pianista e professor associado do Departamento de Música da ECA-USP.