



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**

**INSTITUTO DE ARTES - IARTE**

**CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**GRAZIELLE CAROLINE ALMEIDA**

***ONDINE*, DE CLAUDE DEBUSSY:**

**Um estudo analítico-interpretativo à luz das relações texto-imagem-música**

**UBERLÂNDIA**

**2017**

GRAZIELLE CAROLINE ALMEIDA

***ONDINE*, DE CLAUDE DEBUSSY:**

**Um estudo analítico-interpretativo à luz das relações texto-imagem-música**

Monografia apresentada em cumprimento parcial de avaliação das disciplinas Pesquisa em Música 3 e TCC, do Curso de Graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), sob orientação do Prof. Dr. Daniel Luís Barreiro e coorientação da profa. Dra. Viviane Terezinha Mion Bodaczny Taliberti.

UBERLÂNDIA

2017

## RESUMO

Este trabalho teve por finalidade analisar como a compreensão da poética musical de Debussy, em *Ondine* – prelúdio No. 8, pertencente ao segundo livro de prelúdios – pôde fundamentar uma interpretação mais consciente da obra. Para tanto foram estabelecidas relações entre a figura mitológica da *Ondine* e a peça de Debussy, traços da poética musical na peça foram identificados por meio da análise musical e, por fim, foi elaborada uma concepção interpretativa e realizada uma *performance* da obra em questão.

**Palavras-chave:** Debussy; Ondine; abordagem intersemiótica; análise musical; interpretação e *performance*.

## SUMÁRIO

|                                                                        |           |
|------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>                                                | <b>4</b>  |
| <b>CAPÍTULO 1 .....</b>                                                | <b>8</b>  |
| <b>SEREIAS: ONDINE E UNDINE .....</b>                                  | <b>8</b>  |
| 1.1 <i>La belle époque</i> , simbolismo e Debussy .....                | 8         |
| 1.2 Sirenas na Mitologia .....                                         | 10        |
| 1.3 Sereias na arte .....                                              | 12        |
| 1.4 <i>Undine</i> de De La Motte-Fouqué .....                          | 13        |
| <b>CAPÍTULO 2 .....</b>                                                | <b>16</b> |
| <b>POÉTICA MUSICAL EM <i>ONDINE</i> .....</b>                          | <b>16</b> |
| 2.1 Breve análise formal-harmônica .....                               | 16        |
| 2.2 Abordagem intersemiótica .....                                     | 29        |
| 2.3 <i>Undine</i> em <i>Ondine</i> : uma análise poético-musical ..... | 31        |
| <b>CAPÍTULO 3 .....</b>                                                | <b>37</b> |
| <b>PROPOSTA INTERPRETATIVA .....</b>                                   | <b>37</b> |
| 3.1 O contato com a obra: diário de estudos .....                      | 37        |
| 3.2 Construindo o mapa interpretativo de <i>Ondine</i> .....           | 49        |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>                                      | <b>62</b> |
| <b>REFERÊNCIAS .....</b>                                               | <b>63</b> |

## INTRODUÇÃO

Durante a história das artes, muitos artistas utilizaram outras linguagens como inspiração para suas obras. Na música, isso ocorreu, por exemplo, durante o período Impressionista, com compositores como Claude-Achille Debussy. Este sempre povoou meu imaginário e, devido à grande curiosidade que tenho por suas peças que apresentam elos entre as artes, busco nesse estudo vislumbrar a prática interpretativa focando no prelúdio intitulado “Ondine”, inspirado na novela *Undine*, de De La Motte-Fouqué, ilustrada por Arthur Rackham.

De fato, a obra de Debussy – tão marcada pela intertextualidade<sup>1</sup> com outras linguagens artísticas, como a literatura e a pintura – é tida nos trabalhos acadêmicos como um marco importante no início da história da música moderna. No entanto, é importante lembrar que, na época em que viveu, tal compositor encontrou críticas tanto devido ao fato de sua linguagem musical não respeitar os cânones da época quanto por sua abordagem musical estar relacionada à literatura, imagens, símbolos e impressões.

O francês Debussy não fazia referência direta dos pontos que desejava sobressaltar em suas composições. Não há, a princípio, uma necessidade de revelar todo o significado das obras. Tal condição fornece certa qualidade marcadamente pessoal ao seu estilo, que primava por conduzir seu ouvinte, assim como os intérpretes, na busca por sua própria linguagem e simbolismo. E era justamente essa sua peculiaridade em evocar emoções, sentimentos e sensações que lhe conferiam uma liberdade criadora, a qual, posteriormente, também permitia diversas possibilidades de releitura e ressignificação (AGUIAR et al., 2014, p. 5).

Nota-se, assim, a importância de pesquisas voltadas para a análise de obras desse compositor, o que, neste trabalho, une-se ao objetivo de contribuir, por meio da análise, com a *performance* da obra em questão. Logo, torna-se interessante questionar qual seria o núcleo que une o uso de mais de uma linguagem em torno de uma única obra, ou seja, qual o objeto que Debussy almejava significar e/ou traduzir em suas obras. Por conseguinte, a intertextualidade existente no contexto da obra *Ondine* incita o exercício de desvelar as possíveis referências extra-musicais nela contidas para contribuir na criação de uma interpretação mais consciente da obra.

---

<sup>1</sup> Intertextualidade é aqui tratada como a manifestação de um processo de intersemiose, a qual ocorre “[...] na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON, 1969, p. 65 apud AGUIAR et. al., 2014, p. 3).

Tomando-se como base a arte impressionista, segundo Reis (1999, p. 19 e 22) havia entre os artistas certo sentimento de ardor por uma rebelião, porém, esta estaria disfarçada na sutileza poética da expressão. Assim, os artistas abordavam temas como a natureza, a intimidade, aspectos superficiais urbanos e etc. Isso pode ser visto nas pinturas de Claude Monet, Renoir, Sisley, Pissaro, Cézanne, Berthe Morisot, Degas e outros, mostrando – ainda que implicitamente – um novo modo de encarar a arte e sua linguagem, o que é caracterizado como um "estado de espírito", nutrido a partir de uma manifestação espiritual coletiva na França do século XIX.

Essa qualidade literária da música francesa nos convida a investigar, mais detalhadamente, o caso específico de Debussy. Qual foi o efeito dessas associações literárias na música de Debussy? Foi mais profundo do que seus títulos? Os poetas influenciaram as ideias musicais de Debussy – o que é a música, como ela pode ser feita? Como essas idéias afetaram sua música? (WENK, 1976, p. 6) (tradução minha)<sup>2</sup>

Logo, a importância desse tema se reflete na presença de indagações sobre a poética de Debussy em *Ondine* a partir de inquietantes questões como as de Wenk, que caminham para a idealização consciente da interpretação e posterior *performance* da mesma, fundamentadas na compreensão de sua época de composição, na influência das outras linguagens artísticas (escrita e visual), em sua concepção e ressignificação por Debussy e pela compreensão do discurso musical por meio de uma abordagem analítica, aliados à liberdade interpretativa e experiência musical da intérprete.

Assim, acredito que o estudo analítico-interpretativo desta obra evocativa contribuirá para a minha formação musical, ajudando-me a compreender e interpretar com maior propriedade outras obras do compositor supracitado. Ademais, tal estudo pode e deve ser encarado com base nas diversas interpretações da obra a depender da vivência musical e/ou artística de cada indivíduo enquanto *performer*, reformulando o texto musical de acordo com sua imaginação, repertório e experiências individuais.

Em virtude disso, a análise poético-musical de *Ondine*, prelúdio pertencente ao segundo livro de prelúdios de Debussy, proporciona a ilustração do caráter subjetivo<sup>3</sup> da peça,

---

<sup>2</sup> No original: "This general literariness of French music invites us to inquire further into the particular case of Debussy. What was the effect of these literary associations on Debussy's music? Did it go any deeper than the title page? Did the poets influence Debussy's ideas on music - what it is, what it can do? How did these ideas affect his music?" (WENK, 1976, p. 6).

<sup>3</sup> A questão da subjetividade está vinculada não apenas à maneira pessoal com a qual Debussy trabalhou as relações entre as linguagens artísticas na composição de *Ondine*, mas também à maneira como a intérprete coloca as referências artísticas em diálogo na sua *performance*.

assegurando sua influência no ato da *performance*, além de ponderações sobre os procedimentos composicionais do compositor que, em seu discurso musical, ilustra uma busca por sonoridades que nos permitem abordar características do simbolismo, especificamente da poesia simbolista, do ponto de vista de suas imagens, sinestesias e metáforas.

Esta pesquisa parte de fundamentação bibliográfica (a partir de dados coletados do contexto social e artístico do compositor abordado, procurando detectar influências sofridas, inclusive de outras artes, além de referências sobre a figura da sereia na mitologia e nas artes) e análise musical (estrutural, harmônica e melódica), enveredando para o terreno das práticas interpretativas (por meio de uma análise técnico-instrumental, diário de estudos e formulação de um mapa interpretativo). Nesse processo, destaca-se o estudo sobre a relação entre texto, imagem e música, tendo como base a novela de La Fouqué e as ilustrações de Rackham, de modo a compreender mais claramente como se dão as relações entre as três linguagens artísticas.

Sendo assim, elaboro um registro sobre o processo de aprendizagem e adequação técnico-instrumental, a aplicação dos conhecimentos teórico-analíticos e histórico-estilísticos na obra *Ondine*, de Debussy. Este estudo está registrado em um Diário de Estudos, contendo, desde indicações e resoluções de problemas técnicos de execução até possibilidades interpretativas para determinados trechos da obra. Após a finalização do estudo da obra, foi elaborado, também, um mapa interpretativo, como ferramenta para a construção de uma concepção interpretativa. Este mapa está baseado tanto nas anotações já contidas na partitura da obra, quanto por concepções pessoais que podem ser adicionadas pela *performer*, levando-se à criação da imagem sonora da novela *Undine*, de Fouqué, e das ilustrações de Rackham, na *performance* musical. Em outras palavras, a análise poético-musical, a realização de um diário de estudos e a elaboração de um mapa interpretativo, previstos nesta pesquisa, constituem estratégias para a construção de uma *performance* mais consciente de *Ondine*.

Na condução desta pesquisa foi adotada uma abordagem de cunho fenomenológico. Segundo Moreira (2002), os fenômenos são intrínsecos ao indivíduo que os vivencia, apreendidos pela experiência e não apenas transmitidos. Para Freire (2010), devido à característica dinâmica do fenômeno, a experiência é passível de uma constante mudança de significação – ou melhor, ressignificação. No caso da música, estamos sempre sendo influenciados pelas opiniões externas e nossas próprias concepções musicais, estas adquiridas ao longo de nossa formação. Por este motivo, mesmo com o término dessa pesquisa, o que

aqui se apresenta não é uma interpretação musical finalizada/fechada, pois à medida que se vivencia o fenômeno sonoro, o mesmo pode ser reconstruído de novas maneiras no futuro.

Desse modo, assim como Almeida (2011), entendo a interpretação musical a partir da subjetividade criada por meio do encontro dos elementos descritos na partitura com a experiência já vivida pelo intérprete, incorporando também qualidades que não estão no texto musical. Trata-se, portanto, de um processo aberto e colaborativo que não tem origem apenas no compositor – o que, em *Ondine*, se evidencia no fato da obra traçar um diálogo baseado nas influências do novelista La Motte-Fouqué e do ilustrador Arthur Rackham com Debussy.

Aqui ressalto minha inclusão neste trabalho enquanto pesquisadora e também como sujeito, uma vez que fica ao meu cargo a vivência e registro dos passos metodológicos descritos acima, objetivando construir, de forma consciente, o fenômeno sonoro da prática interpretativa de *Ondine* (Debussy).

## CAPÍTULO 1

### SEREIAS: ONDINE E UNDINE

Estruturou-se esse capítulo de forma a se destacar temas de investigação que foram do geral ao particular, em uma sequência que contribui para a compreensão das peculiaridades desse tema.

Assim, as temáticas podem ser resumidas da seguinte maneira: a) contextualização do período cultural em que Debussy estava inserido, com importantes elementos na influência de seu estilo composicional; b) genealogia das sereias, estabelecendo uma trajetória das Sirenas/Ondinas desde a mitologia germânica e grega até o período Moderno, de modo a se criar uma visão global sobre as divindades aquáticas; c) relação dessa figura aquática com a arte, especialmente com a música; d) novela *Undine*, fonte de inspiração de Debussy para o seu prelúdio *Ondine*.

#### 1.1 *La belle époque*, simbolismo e Debussy

O francês Claude Debussy (1862-1918) viveu durante a chamada *la belle époque*, período que perdurou de 1870 a 1925. Essa foi uma época de grande riqueza cultural, na qual novas correntes de pensamento artístico, como o Simbolismo e o Impressionismo, estavam surgindo e tomando seu espaço em uma Paris repleta de escritores, pintores, poetas, filósofos e músicos.

O estilo composicional de Debussy ainda teve como influência as ideias musicais Wagnerianas e a música russa de Borodin, Korsakov e Mussorgsky, além da cultura oriental, com a música javanesa. No entanto, autores como Griffiths (1997), defendem que os pintores e poetas franceses desempenharam um papel tão importante quanto tais músicos na construção da identidade criativa de Debussy.

Assim sendo, ao final do séc. XIX surgia o Simbolismo – movimento que buscava sobrepor a intuição sobre a lógica, o subjetivismo sobre a objetividade e o misticismo ao materialismo (FELIPE e GUERRA, 2012, p. 2). Para tal, os simbolistas utilizavam símbolos, metáforas, imagens e sugestões sinestésicas a fim de revelar aquilo que lhes era interior.

A influência que Debussy recebeu advinda de suas próximas relações com seus amigos poetas simbolistas foi fundamental para moldar sua estética musical aos princípios do

movimento. Segundo Shibatani (2008, p. 5), Jean Moréas publicou, no ano de 1886, a seguinte definição sobre o movimento "simbolista":

Nesta arte, as cenas da natureza, atividades humanas e de todos os outros fenômenos do mundo real não serão descritas em seu próprio fim; aqui, elas são superfícies perceptíveis criadas para representar suas afinidades esotéricas com os ideais primordiais (MOREÁS, 1886 apud SHIBATANI, 2008, p. 5) (tradução minha).<sup>4</sup>

Os poetas simbolistas faziam uso de uma linguagem metafórica e sugestiva, de modo a evocar imagens ou objetos que tivessem uma significância simbólica. Dessa forma, criavam uma poesia de alusão e não de declaração, já que sua busca era por evocar ao invés de descrever (SHIBATANI, 2008, p. 5).

Para Briscoe (1993, p. 4 apud HEYN, 2015, p. 14), quanto à poesia, “mais do que qualquer outra tendência artística, o Simbolismo dominava a estética de Debussy, pelo qual ele se mantém fiel ao reino do sonho, à ilusão, à fantasia”. É provável que, devido a sua irreverência composicional, contrária a rótulos e regras, Debussy desejasse que sua música fosse inanalizável.

Portanto, Sperber (1978, p. 140 apud HEYN, 2015, p. 68) acredita ser de fundamental importância o entendimento da evocação para compreensão do simbolismo. Assim, a cada evocação o indivíduo é levado a recriar suas representações, estabelecendo novos elos e referências no campo da simbologia, ou seja, em um campo que não é determinado, mas que está em crescente mudança.

Em decorrência disso, no campo da música, a mensagem que esta sugere ao ouvinte é recebida enquanto uma experiência estética. E, por poder ser recebida como uma nova interpretação, o receptor torna-se refém da atividade de imaginar, já que tal experiência estética permite condicionar-se às concepções de seu compositor e intérprete, além de suas próprias concepções (AGUIAR, 2004, p. 135).

---

<sup>4</sup> No original: “In this art, scenes from nature, human activities, and all other real world phenomena will not be described for their own sake; here, they are perceptible surfaces created to represent their esoteric affinities with the primordial Ideals” (MOREÁS, 1886 apud SHIBATANI, 2008, p. 5).

## 1.2 Sirenas na Mitologia

Na literatura da Europa Central, um personagem que aparece com frequência é o das mulheres que habitam o mundo das águas, fazendo referência ao contexto dos mitos e lendas. Todavia, faz-se interessante esclarecer a diferença entre mito e lenda.

As lendas podem se definir como “algo que se considera ter acontecido ou que tenha existido, mas não é possível comprovar”<sup>5</sup>, enquanto o mito “é uma realidade cultural, excessivamente complexa, que podemos interpretar com perspectivas múltiplas e complementares”<sup>6</sup>. De todo modo, em ambos os casos as histórias se deram devido ao produto da criação humana em um passado legendário, no qual não é possível estabelecer uma linha divisória clara entre a realidade verossímil e a lenda de caráter mitológico (FUENTES, 1973, p. 107).

Em mitos, contos e lendas descobrimos experiências e sonhos que geram uma forma expressiva, na qual predomina o simbólico, tanto no campo da imagem como no da ideia ou conceito. E, desse ponto de vista, as figuras aquáticas femininas constituem um mundo com características e campo de ação delimitados e dignos de atenção.

A origem desses personagens se perde na Antiguidade. Na mitologia germânica, o elemento água se associa ao destino humano. Assim, as chamadas Deusas do Destino (ninfas, Náyades, Ondinas, Sirenas, etc), viviam na Fonte de Urd<sup>7</sup>, com cuja água regavam a árvore do mundo (MOLINO, 2000).

As Sirenas (sereias), excelentes cantoras, atraíam os navegantes com o encanto de sua voz, para depois matá-los. No entanto, em um primeiro momento, as sereias eram representadas como donzelas aladas, com cabeça e busto femininos e o restante do corpo como um pássaro. Assim, essa habilidade do canto é mais característica dos pássaros, o que pode explicar a condição da forma física inicial das sereias enquanto metade mulher e metade pássaro e, ainda, levando-se a pensar que tal figura havia nascido das Harpías<sup>8</sup>, ou que simplesmente havia a associação entre elas (FUENTES, 1973, p 109-110).

A representação das Sirenas como aves marinhas, para Fuentes (1973, p. 111), se extingue com a Antiguidade, embora, devido à influência significativa da cultura grega,

<sup>5</sup> No original: “algo que se cuenta como sucedido o existente sin que nos sea posible comprobarlo”. (FUENTES, 1973, p. 107).

<sup>6</sup> No original: “es una realidad cultural, excesivamente compleja, que podemos interpretar con perspectivas múltiples y complementarias”. (FUENTES, 1973, p. 107).

<sup>7</sup> Um dos poços e fontes da mitologia Nórdica. Fonte: verbete Poço de Urd (Wikipedia).

<sup>8</sup> A princípio, as Harpías eram seres com aparência de belas mulheres aladas. Posteriormente, foram transformadas em divindades maléficas com corpo de ave de rapina. Fonte: verbete Harpías (Wikipedia).

transmitida para o mundo ocidental através de Roma, tal criatura passa a se mostrar como símbolo da mulher sedutora, conforme a concepção homérica.

Assim, nem sempre as Sirenas foram apresentadas com traços característicos de aves. De acordo com Molino (2000), Derceto – uma Deusa sirenita da Lua na mitologia Assíria-Babilônica<sup>9</sup> – aparece como a primeira divindade feminina com cauda de peixe, mencionada por Diodoro de Sicília (século I a.C.) e Luciano (século II d.C.). A mitologia grega transborda de seres aquáticos, como Nereo<sup>10</sup> – futuro Poseidón, pai das Nereidas<sup>11</sup> e Sirenas – e seu filho Triton.

É lógico pensar que essa confusão em torno da fisionomia das sereias (mulheres metade pássaro ou metade peixe) se deve a circunstâncias não concretas que, provavelmente, ocorreram na Idade Média. É provável, ainda, conforme Dorofeeva (2014, p. 4) supõe, que essa confusão tenha ocorrido, em parte, pelos diferentes textos em circulação sobre esse assunto, ocorrendo contradições entre os mesmos.

As Sirenas ainda eram tidas, por alguns escritores, como filhas de Fórcis Assim, aqui temos instaurada uma confusão entre Sirenas, Harpias, Górgonas<sup>13</sup> e Nereidas, visto que tais figuras apresentavam desde alterações em seus atributos físicos como, também, em sua própria genealogia (FUENTES, 1973, p. 114).

De uma forma geral, as Ondinas<sup>14</sup> são habitantes da água doce de mananciais, lagos e rios. Um ponto interessante ressaltado por Molino (2000) é referente ao traço da personalidade sedutora das sereias que trazem à morte o homem seduzido. Isso fez com que, durante a Idade Média, as Sirenas fossem uma representação frequente nos capitéis, no espaço do coro e outras partes das igrejas como um modo de alusão à tentação e a perdição por meio da imagem dessa criatura.

Portanto, como todos os mitos, o das sereias é atemporal e difere de acordo com as culturas que o recriam. As transformações pelas quais as mulheres pisciformes foram submetidas não modificaram a inquietante ambiguidade de sua natureza, em uma ambivalência conceitual e imaginativa (MUÑOZ, 1992, p. 252-253).

---

<sup>9</sup> Fonte: verbete Derceto (Wikipedia).

<sup>10</sup> Deus das ondas do mar. Fonte: verbete Nereo (Wikipedia).

<sup>11</sup> São as cinquenta filhas do Deus Nereo, com aspecto de sereias. Fonte: verbete Nereida (Wikipedia).

<sup>12</sup> Deus marinho na mitologia grega, pai das Górgonas e irmão do Deus Nereo. Fonte: verbete Fórcis (Wikipedia).

<sup>13</sup> Criaturas da mitologia grega, representadas como monstros ferozes de aspecto feminino, com grandes presas e pele coberta por escamas. Fonte: verbete Górgona (Wikipedia).

<sup>14</sup> Espírito da natureza (ninfas da água), uma espécie de sereia de espetacular beleza. Fonte: verbete Ondina mitologia (Wikipedia).

### 1.3 Sereias na arte

A Idade Média suscitava, durante o período romântico, um interesse que encontramos corporificado em obras arquitetônicas, literárias e musicais. Os contos, poemas heróicos e lendas medievais cobraram um interesse renovado no mundo artístico.

Com as ideias racionalistas, as antigas crenças perderam vigência, mas as superstições populares continuaram alimentando os mitos, como os das sereias. Por sua parte, a literatura encontra entre as ideias medievais uma de suas fontes de inspiração, como ocorreu com Frédéric de la Motte-Fouqué, que publicou, em 1811, *Undine*.

Esta serviu como inspiração a várias obras, tanto literárias – como, provavelmente, *The Little Mermaid*, de Hans Christian Andersen (1815) – quanto musicais, sendo base para adaptações das Óperas: *Undine*, de E.T.A. Hoffmann (1814), Christian Friedrich Johann Girschner (1830), Albert Lortzing (1845); *Undina*, de Alexei Lvov (1846) e Pyotr Tchaikovsky (1869); *Rusalka*, de Antonín Dvořák (1901); e *Ondine*, de Pierre Sancan (1962).<sup>15</sup>

Referências à novela de De La Motte-Fouqué também estão presentes na *Sonata Undine* para flauta transversal e piano, de Carl Reinecke (1882), no movimento *Ondine* – *Gaspard de la Nuit*, de Maurice Ravel (1908) e, por fim, no *Prelúdio Ondine* de Claude Debussy (1911-1913). Todavia, Guest (2000, p. 160) ressalta que tal obra de Ravel é derivada de uma prosa-poema de Aloysius Bertrand, o qual utilizou a novela *Undine*, porém alterou a sua história no poema.

Debussy também era envolvido com um grande número de círculos literários. Por isso, suas peças são repletas de alusões literárias e referências à poesia. Seu interesse não incomum por “contos de fada” é explicado por Roberts (1996, p. 229), segundo o qual a literatura popular era lida entre os adultos, bem como pelas crianças, no final do século XIX, o que também fornecia um mercado estimulante para os ilustradores.

O francês Debussy seguia uma linha diferenciada, baseada em sua concepção de música e palavra. Para se chegar a tal conclusão, basta observar os títulos utilizados pelo autor, ouvir sua prosa, perceber o quão literário ele é (WENK, 1976, p. 3 e 6).<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Fonte: verbete *Undina novella* (Wikipedia).

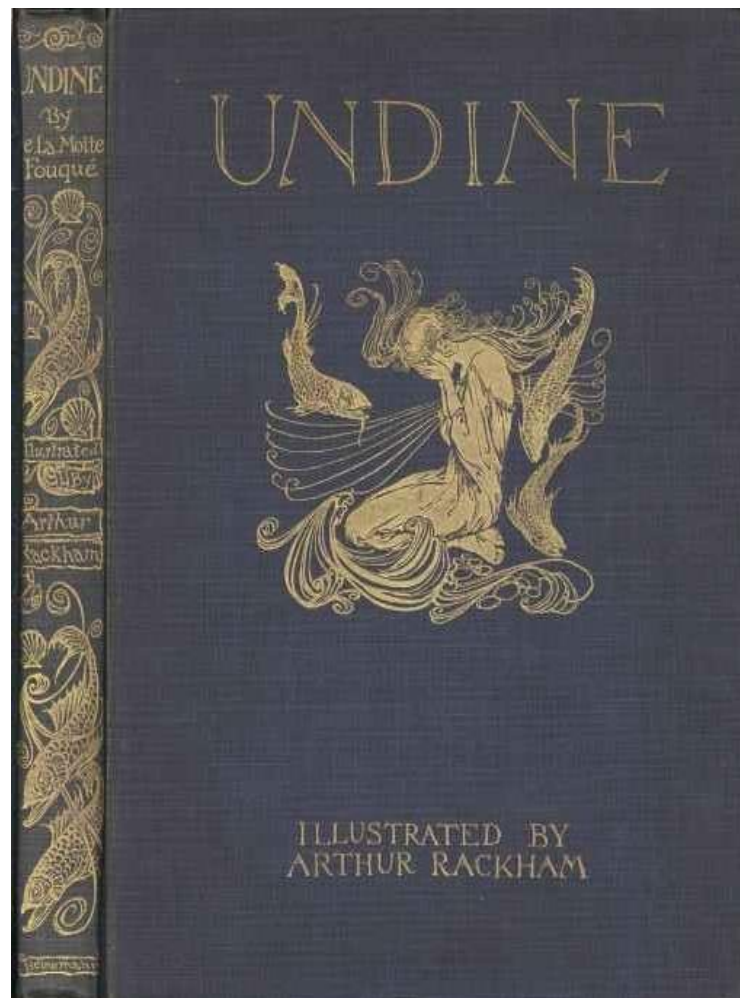
<sup>16</sup> Compositores como Machaut, Jannequin, Couperin, Rameau, Rousseau, Berlioz e Boulez escreveram seus próprios textos, fazendo uso de títulos descritivos e escreveram extensivamente sobre música. É perceptível certa veneração da palavra como um elemento essencial na cultura francesa (WENK, 1976, p. 6).

### 1.4 *Undine* de De La Motte-Fouqué

O mito da ninfa aquática Undine e de seu amor impossível é um tema antigo. O escritor Friedrich Heinrich Karl de La Motte, o barão De La Motte-Fouqué, um alemão de origem francesa, buscou sua fonte de inspiração literária na Idade Média em um trabalho sobre algumas criaturas estranhas de Paracelso, um estudioso do século XVI que criou um romance extraordinário de lealdades divididas, amor e morte.

*Undine*, de De La Motte-Fouqué, foi publicada pela primeira vez em 1811, em alemão. Uma adaptação em inglês foi publicada em 1909 com as ilustrações de Arthur Rackham. Publicou-se, também, uma edição francesa, *Ondine*, em Paris (1912).

FIGURA 1: Capa da novela impressa.



Fonte: Arthur Rackham's illustrations of Undine (Wikimedia Commons).

Esta obra encontra-se entre o gênero de conto e o da novela. Ademais, é rica em delicadas descrições, em um ambiente nostálgico e evocativo, aliado a certa dose de sentimentalismo, como já era de se esperar da estética romântica (MOLINO, 2000).

Arthur Rackham – ilustrador da edição em inglês de *Undine* – foi popular na Inglaterra na virada para o século XX. Debussy pode ter conhecido o trabalho de Rackham em uma viagem empreendida a Londres em 1908 ou, então, em livros ilustrados para crianças que também lhe interessavam bastante (ROBERTS, 1996, p. 229).

Na história de La Fouqué, uma garotinha aparece certa noite na cabana de um velho pescador e sua esposa. A jovem é Undine e está "vestida com roupas ricas"<sup>17</sup> e sorri "com os olhos cheios da cor do lago e do céu"<sup>18</sup>. O casal "não sabe se pode ser ilusão ou realidade"<sup>19</sup>, e acaba aceitando Undine, por ser uma criatura encantadora e, também, por não saberem sobre o seu nascimento nas águas. Undine cresce com uma beleza estonteante e, como sempre acontece nos contos de fada, um cavaleiro (Huldbrand) se perde na floresta, encontra a jovem, e eles se apaixonam. Eles se casam e ela, uma ninfa das águas, ganha uma alma, tornando-se quase humana (FOUQUÉ, 1909).

O pai verdadeiro de Undine a envia para o mundo humano para que seu destino não fosse trágico como ao que é reservado a criaturas como ela:

Nós, e os outros do nosso elemento, desaparecemos em pó e passamos, corpo e espírito, de modo que nenhum vestígio nosso fica para trás; e quando vocês, seres humanos, acordarem depois de uma vida pura, nós permanecemos com a areia e as faíscas do fogo, o vento e as ondas. Porque não temos almas. O elemento em que vivemos nos anima; até nos obedece enquanto vivemos; mas nos dispersa em poeira quando morremos. (FOUQUÉ, 1909, p. 62) (tradução minha)<sup>20</sup>

Todavia, o cavaleiro que se casa com Undine, antes fora apaixonado por Bertalda, uma moça que conhece em um torneio. Porém, Huldbrand tem sua atração diminuída quando Bertalda exige que ele empreenda uma expedição pela floresta como recompensa para ter sua mão em casamento. É aí que ele conhece Undine e passa a viver as antíteses da terra e da água.

<sup>17</sup> No original: "clad in rich garments" (FOUQUÉ, 1909, p. 16).

<sup>18</sup> No original: "with eyes full of the color of lake and sky" (FOUQUÉ, 1909, p. 17).

<sup>19</sup> No original: "wist not whether it might be illusion or reality" (FOUQUÉ, 1909, p. 16).

<sup>20</sup> No original: "We, and our like in the other elements, vanish into dust and pass away, body and spirit, so that not a vestige of us remains behind; and when ye human beings awake here after to a purer life, we abide with the sand and the sparks of fire, the wind and the waves. For we have no souls. The element in which we live animates us; it even obeys us while we live; but it scatters us to dust when we die" (FOUQUÉ, 1909, p. 62).

Seu casamento com Undine é realizado por um sacerdote simbolicamente chamado Heilmann. O tio guardião de Undine, Kühleborn, continua a ser uma presença ameaçadora em torno de sua nova vida depois que o casal sai da ilha e vai ao palácio ducal, e posteriormente a Ringstetten, o próprio castelo de Huldbrand, juntamente com Bertalda.

Undine, então, revela que Bertalda é a verdadeira filha do casal pescador a quem ela foi confiada. Assim, as tensões invadem as relações deste triângulo amoroso. Além disso, as origens e associações sobrenaturais de Undine se tornam um motivo de desconfiança e recriminação. O casal também está ameaçado pela água. Porém, em uma discussão que acontece entre os três personagens no rio Danúbio, Kühleborn leva Undine de volta ao reino da água de onde ela teve origem.

Assim que Huldbrand se recupera do choque, ele investe no plano de se casar com Bertalda, mas tanto o pai dele quanto o pescador que criou Undine e o sacerdote Heilmann tentam impedi-lo.

Certo dia, Bertalda reabre um poço existente no pátio do castelo para obter água para lavar suas sardas que deixavam claras suas origens humildes, até que, de repente, Undine reaparece e abraça Huldbrand com o beijo da morte.

Analisando a história, sua linguagem narrativa não é complexa. A mistura de narrações destacadas com comentários autorais ocasionais, além de uma mistura habilidosa de observações e insinuações simbólicas provocam encanto sobre o leitor. Blamires (2009) analisa os simbolismos presentes no texto original em alemão em associações com os nomes apresentados na narrativa, as quais acabam, no entanto, se perdendo em inglês. Undine deriva do latim *Unda*, "onda" (*Onde*, em francês). Huldbrand significa "graça, favor", sendo também modelado no padrão de Hildebrand, o nome do primeiro herói do poema heróico alemão mais antigo. O guardião de Undine, Kühleborn, tem como significado "fonte legal". *Heil*, presente em Heilmann (sacerdote da história), relaciona-se com "cura" ou "salvação". Bertalda é o único nome sem aparente simbolismo na obra.

## CAPÍTULO 2

### POÉTICA MUSICAL EM *ONDINE*

A proposta deste capítulo é analisar a maneira pela qual é possível conceber uma obra por meio de uma trama de relações sógnicas que se somam ao discurso composicional, estabelecendo, então, relações de um processo criativo em que o tradutor faz uso, primeiramente, de seu pensamento e depois, transformado em som, imagens e espaço, configura a tradução intersemiótica.

Logo, proponho o pensar na relação que se segue entre o compositor e o material no processo de chegar à obra, levando-se em consideração as três linguagens artísticas envolvidas na obra *Ondine*, de Debussy.

Além disso, apresento uma análise musical e intersemiótica de *Ondine*. A análise como um todo está voltada, inicialmente, aos aspectos intrínsecos, sem perder de vista a possibilidade de relações com os aspectos extrínsecos, no caso, associando-se, especialmente, às ilustrações de Rackham e à interpretação de *Ondine*.

De modo detalhado, a análise musical se deu a partir de uma segmentação formal mais geral da obra, seguida pela identificação de seu percurso harmônico. Depois, passou-se à análise de aspectos que vão em relação aos detalhes, identificando motivos principais, o que resultou em uma análise formal mais minuciosa.

Já na análise intersemiótica da música, correlaciono as ilustrações de Arthur Rackham com determinados motivos ou seções musicais de *Ondine*, entendendo como se relacionam esses elementos narrativos (texto e imagens) oriundos da relação extramusical e, como a partir deles é possível trabalhar e desenvolver melhor os aspectos intrínsecos.

#### 2.1 Breve análise formal-harmônica

Em *Ondine*, estão presentes muitas ideias musicais distintas que se repetem em trechos diferentes, em fragmentos, às vezes expandidas e/ou transpostas. Por isso, descrevo abaixo oito trechos musicais (A a H):

- Trecho A:

Nos compassos 1 a 6, ouve-se um pedal em dó# (compassos 1 e 2) e depois em lá (compassos 3 a 6). Acima do pedal, há a alternância de acordes com segundas e quartas justas

(compassos 1 a 3) em *pp*, fazendo um movimento ondulante. Nos compassos 4 a 7, ocorrem acordes de trítone e quartas justas, que se alternam com o movimento de acordes dos três compassos anteriores.

O acorde de si bemol maior com sétima nos dois compassos seguintes apóia o movimento melódico de fusas crescendo em intervalos de segundas e quartas até o cromatismo no “Retenu” (compasso 10).

EXEMPLO MUSICAL 1: Excerto de Ondine. Compassos 1 ao 10.

**Scherzando**

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 1-3) is marked *pp* and features a wavy melodic line in the right hand and a steady bass line in the left hand. The second system (measures 4-7) shows alternating triads and perfect fourths. The third system (measures 8-10) features a Si major chord with a seventh, supporting a melodic line of sixteenth notes. Measure 10 is a 'Retenu' (hold) with a chromatic scale in the right hand and a sustained bass line. Dynamics include *pp*, *mf*, *p*, and *m.d.* (mezzo-forte).

- Trecho B:

No compasso 11, há a indicação *au Mouvt*. Chega-se ao lá do baixo com a articulação de *apojaturas* de cinco notas descendentes, indicadas com *scintillant*, segundas aumentadas e a alternância de uma célula de fusas, continuadas pelo baixo nas notas ré e lá e depois lá e mi, em *Rubato* nos compassos 14 e 15.

EXEMPLO MUSICAL 2: Excerto de Ondine. Compassos 11 ao 15.

The musical score for Ondine, measures 11 to 15, is presented in a three-staff format. The key signature is G major (one sharp). The tempo/mood is indicated as 'au Mouvt' (allegretto) at measure 11. The texture includes 'scintillant' (sparkling) and 'doux' (soft) markings. The bass line features a descending sequence of notes (F#, E, D, C, B) and a pedal point on G. The right hand has a melodic line with a descending sequence of notes (F#, E, D, C, B) and a pedal point on G. The score includes a 'Rubato' section starting at measure 14, marked with 'p' (piano) and '10' (decrescendo). The score ends with a 'dim.' (diminuendo) marking at measure 15.

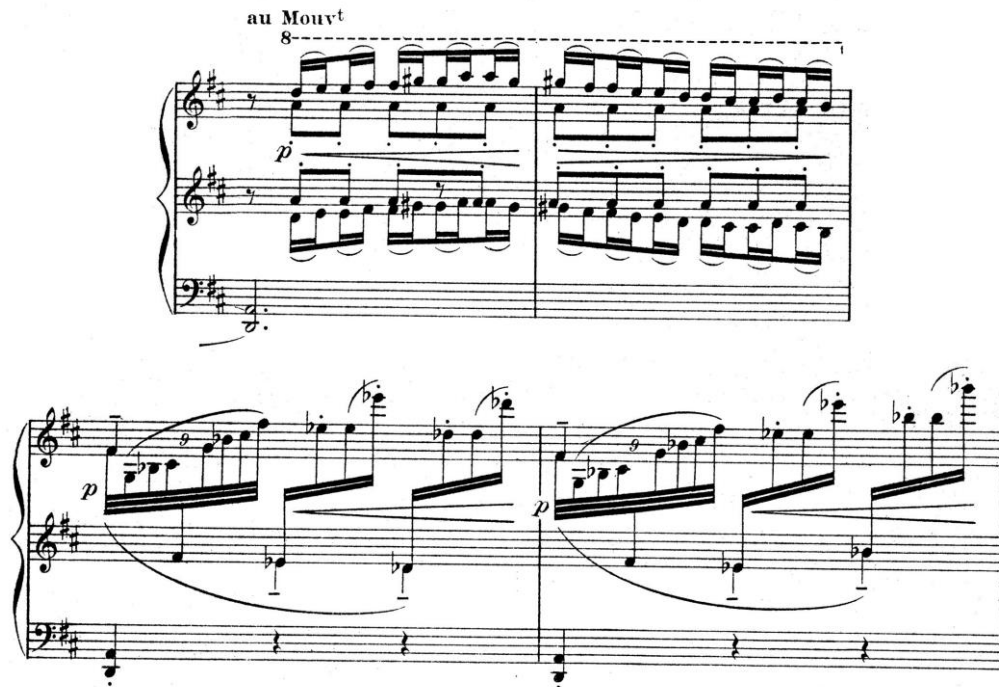
Fonte: Durand & Cie (1913).

- Trecho C:

Essa quinta (notas ré e lá) continua como pedal até o compasso 20, enquanto as outras vozes fazem uma linha melódica em segundas com dobramento de oitava e um pedal em lá

nas vozes intermediárias (compassos 16 e 17). Esse motivo configura-se como uma progressão de movimento escalar trazendo a nota sol#, logo, apresentando um ré lídio.

EXEMPLO MUSICAL 3: Excerto de Ondine. Compassos 16 ao 19.



Fonte: Durand & Cie (1913).

Os compassos 18 e 19 apresentam duas células com as notas fá, mib e réb que aparecem em movimento de 9 fusas ou oitavas em semicolcheias. Esses compassos preparam a entrada dos compassos 20 a 25, que indicam uma nova seção e se distribuem em três planos.

- Trecho D – Divide-se em três planos:

Primeiro plano: há um ostinato rítmico com uma figuração padrão de quintas e terças na mão direita (trecho *à l'aise; léger*), em que as notas mi e si completam o acorde de ré maior com sexta e nona;

Segundo plano: vozes intermediárias que constituem uma linha melódica em segundas, apoiadas em acordes de sextas (compassos 22 a 25);

Terceiro plano: baixo composto por linhas em segundas.

Volta-se ao *mouvement* e os compassos 26 e 27 repetem as notas ré e lá já mostradas na seção C. Os compassos 28 e 29 repetem B, finalizando com um *retenu* de segundas maiores e uma quarta aumentada, funcionando como uma antecipação da linha de soprano que virá em seguida, porém em transposição de uma quinta aumentada.

EXEMPLO MUSICAL 4: Excerto de Ondine. Compassos 20 ao 31.

The musical score for Ondine, measures 20 to 31, is presented in four systems. The first system (measures 20-22) is marked *à l'aise* and *p léger*. The second system (measures 23-25) is marked *mf en dehors* and *p expressif*. The third system (measures 26-28) is marked *Mouv* and *p*. The fourth system (measures 29-31) is marked *scintillant* and *doux*. The score includes a *Retenu* section at the end of the first and third systems.

- Trecho E:

Aqui acontece a primeira mudança harmônica da obra, saindo da armadura de clave de ré maior e passando para a de mi bemol maior. Dos compassos 32 até 37, também temos 3 planos:

Ostinato em quintas aumentadas no baixo;

Sons sustentados, formando, juntamente com a nota si do baixo, o acorde de mib(5+);

Linha melódica com notas repetidas em segundas menores caminhando para um trítone ascendente e depois de uma segunda menor para uma terça maior descendente.

EXEMPLO MUSICAL 5: Excerto de Ondine. Compassos 32 ao 37.

The musical score for measures 32 to 37 of Ondine is presented in two systems. The first system (measures 32-34) shows a piano (p) dynamic in the right hand and mezzo-forte (m. d.) in the left hand. The second system (measures 35-37) shows a piano (p) dynamic in the right hand and mezzo-forte (m. d.) in the left hand. The bass line features a repeating eighth-note pattern in G major. The right hand has a melodic line with repeated notes and a tritone. The left hand has a sustained chord.

Fonte: Durand & Cie (1913).

Os compassos 38 e 39 são uma transposição do trecho de C (compassos 16 e 17) em outra distribuição na mão esquerda; e os compassos 40 e 41 transpõem os compassos 16 e 17 de C também.

EXEMPLO MUSICAL 6: Excerto de Ondine. Compassos 38 ao 41.

The musical score for Example 6, measures 38 to 41 of Ondine, is written for piano. It is in G major (one sharp) and 3/4 time. The score consists of two systems of two measures each. The first system (measures 38 and 39) begins with a *pp* (pianissimo) dynamic. The melody in the right hand is characterized by grace notes and a gentle, undulating motion. The left hand provides a supporting bass line. The second system (measures 40 and 41) continues the melody, with a *p* (piano) dynamic marking. The overall texture is light and delicate.

Fonte: Durand & Cie (1913).

Na indicação de *Le double plus lent*, compassos 42 e 43, temos o retorno da ideia musical que finaliza a seção D – compassos 30 e 31 – na versão original (não transposta).

EXEMPLO MUSICAL 7: Excerto de Ondine. Compassos 42 e 43.

The musical score for Example 7, measures 42 and 43 of Ondine, is written for piano. It is in G major (one sharp) and 3/4 time. The score consists of two systems of two measures each. The first system (measures 42 and 43) begins with a *p* (piano) dynamic. The melody in the right hand is characterized by grace notes and a gentle, undulating motion. The left hand provides a supporting bass line. The tempo is marked *Le double plus lent* (twice as slow). The second system (measures 44 and 45) continues the melody, with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The overall texture is light and delicate.

Fonte: Durand & Cie (1913).

- Trecho F:

No compasso 44 há novamente uma mudança de armadura de clave, agora para si maior, conduzindo uma progressão dos acordes diminutos: A#°; G°; E°; C#°, que servem de preparação para si maior.

O trecho começa com a indicação de *Rubato*, apresentando um ostinato em trítone (mi e lá#) e quarta justa (lá# e ré#), no plano intermediário. Outro trítone (dó# e sol) e quinta justa (fá# e dó#) estão presentes no plano mais grave, enquanto o plano agudo faz a linha de um fragmento de D (compassos 30 e 31 novamente), agora com aumentação rítmica.

EXEMPLO MUSICAL 8: Excerto de Ondine. Compassos 44 ao 48.

**Rubato**  
un peu au-dessous du mouvt

*pp* *murmurando*

*doucément marqué*

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 44-46) begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The right hand plays a melodic line with triplets and a fermata, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 47-48) continues the melodic line in the right hand and the accompaniment in the left hand. The third system (measures 49-50) shows a key signature change to two sharps (A major) and a change in the melodic line in the right hand. The tempo marking 'Rubato' and 'un peu au-dessous du mouvt' is at the beginning, and 'pp' and 'murmurando' are below the first system. 'doucement marqué' is above the second system.

O ostinato do baixo se modifica nos compassos 49 a 53 em que acontece a seguinte progressão em terças, de acordes de dominante com sétima (com nona maior e décima terceira maior):

Eb7 – C7 – Eb7 – F#7 – Eb7 – C7 – A7 – F#7 – Eb7  
(Gb7)<sup>21</sup> (Gb7)

EXEMPLO MUSICAL 9: Excerto de Ondine. Compassos 49 ao 53.

Fonte: Durand & Cie (1913).

<sup>21</sup> Aqui temos o acorde de fá sustenido enarmonizado em sol bemol para dar sentido à progressão em terças.

Essa progressão de dominantes pode ser entendida também como uma preparação para si maior, considerando-se que é análoga à progressão de acordes diminutos ocorrida anteriormente:

$$\begin{array}{cccc} (F\#7) & - & (E\flat7) & - & (C7) & - & (A7) \\ A\#\circ & & G^\circ & & E^\circ & & C\#\circ \end{array}$$

- Trecho G:

No compasso 54 volta *au Mouvement*, com um ostinato no baixo composto por um cromatismo e pedal de segundas, enquanto a linha superior faz um trecho da seção D (compassos 30 e 31) em fragmento transposto, mas no ritmo original. Nos compassos 60 e 61 um cromatismo ascendente leva a um pedal de sib (indicação *pp súbito*); depois, nos compassos 62 a 64 há a volta do trecho B (compasso 11) transposto com o pedal de sib no baixo.

EXEMPLO MUSICAL 10: Excerto de Ondine. Compassos 54 ao 64.

The musical score for measures 54 to 64 of Ondine is presented in two systems. The first system (measures 54-58) shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a complex chromatic pattern. The second system (measures 59-64) continues the chromatic bass line and introduces a new melodic line in the treble staff. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). A *simile* marking is used to indicate the continuation of the chromatic bass line pattern.



Fonte: Durand & Cie (1913).

- Trecho H:

Do compasso 65 ao 74, o baixo faz pedal em ré, porém há movimentos ondulatórios com os arpejos das tríades de ré maior e fá# maior, que seguem até o final.

Considerando o baixo em ré, pode-se interpretar que esses arpejos na verdade expressam um acorde de ré maior com sétima maior, cuja quinta se alterna entre justa e aumentada (notas ré – fá# – lá [lá#] – dó#).

Alcança-se, por fim, um acorde de ré maior, que não soa conclusivo.

EXEMPLO MUSICAL 11: Excerto de Ondine. Compassos 65 ao 74.

*p aussi léger que possible*

*pp*

*p*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*m. g.*

*p*

*pp*

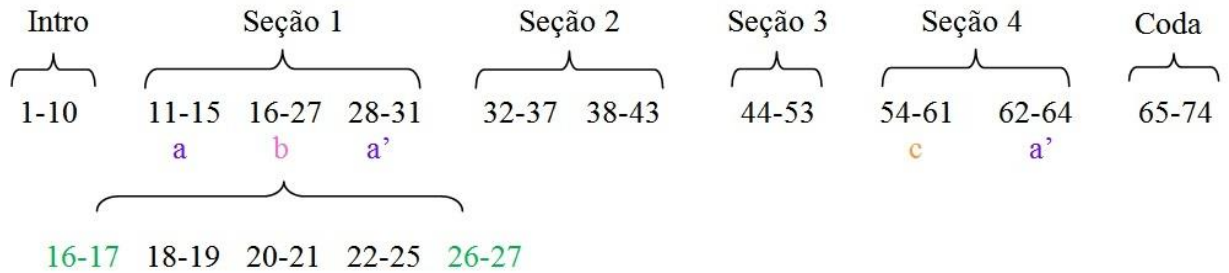
Fonte: Durand & Cie (1913).

Diante do exposto, podemos afirmar que Ondine é um prelúdio marcado por idas e vindas de um conjunto de ideias musicais, em que as partes que o constituem se sucedem e alternam de um modo peculiar.

Os trechos acima descritos, quando organizados, se apresentam da seguinte forma no decorrer do prelúdio:

A B C D C B D E (D) C D F (D) G (D) B H <sup>22</sup>

Quando organizados em grandes seções, podemos conceber *Ondine* na seguinte forma:



Portanto, essa peça consiste na justaposição de ideias musicais, as quais podem suceder ou até anteceder outros trechos, ou mesmo aparecer apenas uma vez no decorrer da música. É como se descrevessem cenas e/ou personagens de uma história, já que o caráter de cada trecho ou fragmento melódico/rítmico é muito marcante.

Em *Ondine*, o fio condutor <sup>23</sup> mais marcante e recorrente é apresentado pela primeira vez, nos compassos 30 e 31 (ver exemplo musical abaixo). Depois esse motivo é mostrado transposto e em seguida na forma original novamente. A partir daí, sua reaparição se dá com valor rítmico aumentado, como comentado nos trechos F e G, de forma a contribuir com a construção de seções “rubatizadas” com caráter mais tenso e misterioso.

EXEMPLO MUSICAL 12: Excerto de Ondine. Compassos 30 e 31.



Fonte: Durand & Cie (1913).

<sup>22</sup> As ocorrências de (D) expressam momentos em que o elemento D aparece fragmentado ou com alguma alteração.

<sup>23</sup> Usa-se a expressão “fio condutor” como referência a um material melódico-rítmico que é recorrente na peça.

Dessa forma, em *Ondine*, vejo que o artifício de utilizar esse fio condutor contribuiu para dar continuidade às seções/cenas – apesar das eventuais interrupções, que não incomuns no discurso musical de Debussy. Além disso, a reaparição transformada desse material que desempenha o papel de fio condutor contribui para a sugestão de que houve mudanças de ordem psicológica associadas aos personagens da narrativa de La Motte-Fouqué.

## 2.2 Abordagem intersemiótica

Podemos interpretar as artes como línguas<sup>24</sup> diferentes entre as quais temos por sua “tradução” um novo pensar sobre um material, transformando-o em um material expressivo diferente, resultante de uma invenção de efeitos artísticos. (SOURRIAU, 1988, p. 21 apud QUARANTA, 2013, p. 163). Para Quaranta (2013, p. 165), esse novo material criado a partir de um processo de transformação entre as linguagens é gênese de um processo de interpretação, ou seja, um processo de significação entre os dois (ou mais) sistemas semióticos diferentes.

Um caminho para compreender a relação entre texto, imagem e música no contexto da obra *Ondine* é por meio do conceito de tradução intersemiótica, que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON, 1969, p. 65 apud AGUIAR et. al., 2014, p. 3). Roman Jakobson foi o primeiro a formular uma definição que designasse a relação entre signos verbais e não verbais, ou seja, entre diferentes sistemas que não se restringissem somente à significação dos signos verbais (GORLÉE, 2007; CLÜVER, 1997, p. 43; PLAZA, 1987; apud AGUIAR et. al., 2014, p. 3).

Com efeito, a novela *Undine*, de La Fouqué e as ilustrações de Rackham, ao se configurarem como referências para a composição de *Ondine*, de Debussy, expressam essa justaposição do fenômeno intersemiótico, por meio de uma dialética simbólica que tem como inspiração a dualidade feminina representada por Undine, enquanto sereia (ninha da água) e mulher.

Assim, torna-se interessante pensar a música em sua relação com as outras artes, buscando entender questões tais como as formuladas por Hugo von Hoffmannsthal, que seguem: “*Mas como é que duas artes se encontram para a realização de uma obra mais*

---

<sup>24</sup> Utilizou-se o termo “línguas” (e não “linguagens”) para designar as artes, enfatizando a ideia de tradução.

*perfeita? Há um equilíbrio natural entre essas duas artes ou esse equilíbrio nunca chega verdadeiramente a conseguir-se?”* (POMBO, 2001, p. 40 apud AGUIAR, 2004, p. 137).

Nattiez (2004a, apud BRAGANÇA, 2008, p. 19) indica a existência de dois tipos de remissões presentes na música. Na primeira, remissão intrínseca, o sentido musical está presente no próprio discurso musical, referindo-se às relações entre as estruturas musicais, ou seja, à sintaxe musical. Já o outro tipo de remissão é a extrínseca, na qual associações semânticas e extramusicais estão conectadas à música de maneira emocional, sentimental e ideológica, sendo pertencentes ao compositor, intérprete e/ou ouvinte.

Mesmo ao ser recriada, “não existe peça ou obra musical que não se ofereça percepção sem um cortejo de remissões extrínsecas, de remissões ao mundo. Ignorá-las levaria a perder uma das dimensões semiológicas essenciais do fato musical total” (NATTIEZ, 2004a, p. 7 apud BRAGANÇA, 2008, p. 20).

A tradução é, segundo Quaranta (2013, p. 166), uma atividade que atravessa o contexto puramente linguístico, ampliando-se para o campo da intertextualidade, partindo da suposição de que existem tipos peculiares de correspondências entre diferentes qualidades de textos, por exemplo. Por conseguinte, o leitor (intérprete/compositor) experimenta novamente as conexões que vinculam a originalidade do texto, porém em uma nova perspectiva a cada (re)leitura.

Apoderar-se de ferramentas imagéticas estabelece ao compositor ou aquele que faz a análise intersemiótica, a necessidade de haver o estabelecimento de uma esfera de correspondências entre a materialidade musical e componentes externos à própria música, que são o impulso do processo composicional.

Salzman (1988, apud FELIPE e GUERRA, 2012, p. 2) considera um erro desprezar as ideias poéticas (não musicais) presentes nas ideias musicais de Debussy, pois suas intenções poéticas também podem ser compreendidas de forma musical.

Pensando-se na maneira como se dá a tradução intersemiótica, podemos inferir que o artista estrutura os elementos a serem traduzíveis e, portanto, passa a se configurar como responsável por esse processo que tem como objetivo a tradução. Segundo Edward T. Cone (apud AGUIAR, 2004, p. 132), uma canção, por exemplo, se define como uma recriação que tem como componente um poema. Para ele, não se trata de uma interpretação musicada do poema, pois o compositor se baseia na interpretação que ele se apropria após a leitura do poema, para, depois, transformá-lo em música. Assim, ainda conforme Cone, o que se ouve em uma canção não é mais o poeta, mas sim o compositor, pois o poema é somente

materializado na composição, como se vivesse dentro de um corpo agora musical. A música, por sua vez, passa a carregar, além de suas próprias características estruturais, os elementos fonéticos e dramáticos do texto.

Essa postura adquirida pelo tradutor acontece não somente nas canções, podendo ocorrer – inclusive – em certas obras que, apesar de não terem sido compostas com o objetivo de se apresentarem enquanto “traduções”, nos faz possível observar (ler e analisar) o processo de transmutação entre signos de sistemas diferentes. (QUARANTA, 2013, p. 166)

Dentro do processo analítico musical, encontramos diferentes tipos de aproximações que funcionam como tentativas de fazer dar certo toda essa significação musical. Esse processo é, muitas vezes, facilitado em narrativas permeadas por metáforas e outras figuras de linguagem utilizadas para especificar o jogo de elementos ou relações materiais: figuras melódicas, rítmicas, texturas e comportamento sonoros, como a harmonia, trabalhados em relação às metáforas.

Logo, a composição ou a análise constitui-se a partir de um discurso cruzado sobre expressões metafóricas, representações indiretas, ou elementos oriundos de outras áreas de conhecimento, mas que servem como um recurso de interpretação e/ou expressão do material sonoro. Dessarte, o interessante nessa simbiose é a criação do discurso musical, como em *Ondine*, a partir da incorporação de outros discursos (verbais e visuais) para que se expresse, no caso, uma resultante de evocação sonora, ou seja, a estruturação de uma cena musical.

### **2.3 *Undine* em *Ondine*: uma análise poético-musical**

A partir de Debussy, a música “abandona o modo narrativo, e com ele o encadeamento coerente projetado pela consciência; suas imagens evocativas e seus movimentos elípticos sugerem mais a esfera da imaginação livre e do sonho”. (GRIFFITHS, 1997, p. 10)

Com base na novela *Undine*, do alemão Frédéric De La Motte-Fouqué, podemos correlacionar trechos, motivos, seções, ritmos, tonalidades, entre outros elementos musicais presentes em *Ondine*, do francês Debussy. Ademais, somando-se à narrativa escrita e ao discurso musical, temos ainda as ilustrações do inglês Arthur Rackham, que nos conferem uma intersemiose ainda maior entre essas três linguagens que aqui se complementam, apesar de existirem independentes uma das outras.

Como o próprio Debussy escreveu, “somente a música tem o poder de evocar livremente os lugares inverossímeis, o mundo indubitável e quimérico que opera secretamente

na misteriosa poesia da noite, nos milhares de ruídos anônimos que emanam das folhas acariciadas pelos raios de lua.” (GRIFFITHS, 1997, p. 10). Diante disso, ressalto que *Ondine*, produzida após os trabalhos escrito e ilustrativo, aparece como a junção de todos os signos envolvidos no processo de construção da história de Undine, caracterizando-se, então, como um resultado da intertextualidade entre as artes.

Ao ouvir a peça podemos identificar, mesmo que somente a partir de seu título, elementos musicais que suscitam a evocação de imagens aquáticas. Essas imagens, no início da música, nos aparecem de uma maneira um tanto quanto singela e, no decorrer da obra, evoluem, alcançando uma carga dramática maior que, ao final, se dissolve, como bolhas de oxigênio dentro d’água subindo em direção à superfície.

O que descrevi acima constitui apenas um resumo – grosseiro, talvez – da narrativa de Undine. Quando o ouvinte de Debussy tem contato com a história por trás de *Ondine* torna-se muito mais natural e prazerosa a correlação entre o som e as imagens por ele sugeridas.

Entretanto, ressalto que aqui minha intenção não seria correlacionar cada imagem com determinado trecho ou motivo musical, já que, conforme Quaranta (2013, p. 166), o compositor escolhe certos elementos com determinada iconicidade que façam alusão de forma direta ou indireta, a alguns traços da narrativa verbal, sendo trabalhados de forma mais livre.

Desse modo, nessa obra de Debussy, o que temos é uma mescla de elementos traduzidos que evocam a narrativa ilustrada de Rackham. É por isso que se torna mais plausível a correlação somente de algumas imagens com trechos da música que sugiram de forma inconsciente, e não de forma direta, a cena sonora.

Fazendo referência às ilustrações da novela na música de Debussy, apresento como primeiro exemplo dessa simbiose a ilustração intitulada “Soon she was lost to sight in the Danube”<sup>25</sup>. Nesse momento da narrativa, a personagem Undine tem uma discussão às margens do Rio Danúbio e é, então, surpreendida por seu tio Kühleborn e levada de volta para as águas.

---

<sup>25</sup> “Logo perdeu-se a visão dela [de Undine] no Danúbio” (tradução minha).

FIGURA 2: *Soon she was lost to sight in the Danube.*



Fonte: Arthur Rackham's illustrations of Undine (Wikimedia Commons).

Aqui a correlação musical pode ser estabelecida no trecho compreendido entre os compassos 38 e 43, no qual temos as células em movimentos de fusas e semicolcheias simulando o debater de um corpo nas ondas, e que, devido à interrupção da atmosfera musical entre os compassos 42 e 43, corresponderia nesse contexto visual ao fato de Undine ter sumido da superfície, voltado para o fundo das águas, bem como é sugerido no título dessa ilustração.

## EXEMPLO MUSICAL 13: Excerto de Ondine. Compassos 38 ao 43.

Fonte: Durand & Cie (1913).

Um segundo exemplo aparece com a ilustração “He could see Undine beneath the crystal vault”<sup>26</sup>. Nesse caso, Undine acabou de beijar Huldbrand com o beijo da morte e, depois de descer para as profundezas da água, é vista sentada, por seu tio. Aqui é perceptível a dualidade de sereia *versus* mulher, pois a personagem se senta e, enquanto uma sereia aproveita esse momento; porém, enquanto mulher, é visível na ilustração sua desolação, como se no fundo ainda tivesse a alma de uma humana apaixonada.

<sup>26</sup> “Ele podia ver Undine abaixo da abóboda de cristal” (tradução minha).

FIGURA 3: *He could see Undine beneath the crystal vault.*



Fonte: Arthur Rackham's illustrations of Undine (Wikimedia Commons).

Musicalmente falando, a sucessão de arpejos tem sua última execução no compasso 71, arpejos esses, entretanto que, a partir do compasso 65 adquirem uma conexão correlativa com o movimento das águas e, também, de bolhas de oxigênio de Huldbrand (enquanto ainda luta para sobreviver, mas é engolido pelas águas) subindo em direção à superfície.

Quando Undine percebe a morte de seu ex-amado, a música realiza os arpejos apenas ascendentes e, traçando um paralelo entre a harmonia e a personagem principal, temos uma grande dualidade que aparece na resolução harmônica desse último arpejo, que conduz para o arpejo de ré maior.

EXEMPLO MUSICAL 14: Excerto de Ondine. Compassos 65 ao 74.

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 65-67) shows the right hand with a series of ascending and descending arpeggiated figures, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The second system (measures 68-70) continues this pattern with varying dynamics. The third system (measures 71-74) concludes the excerpt with a final chord in G major, marked *m.g.* (mezzo-gusto).

Fonte: Durand & Cie (1913).

Considerando que há um trecho anterior da obra (compassos 44 a 47) com armadura de si maior e progressão de acordes diminutos que preparam si maior, a ocorrência do arpejo de fá# maior alternado com o de ré maior e a resolução em ré maior pegam o ouvinte de surpresa<sup>27</sup>. Com Undine acontece o mesmo, as mudanças no seu caráter psicológico são exploradas no decorrer da obra, mas é aqui que essas mudanças ganham realce, tornando cabível a seguinte indagação: Undine é sereia ou mulher?

<sup>27</sup> Conforme mencionado anteriormente, esses arpejos são interpretados, considerando o baixo em ré, como um arpejo de ré maior com sétima maior cuja quinta se alterna entre junta e aumentada (lá e lá#). De qualquer forma, o aspecto importante a enfatizar é que o último acorde (de ré maior) não soa conclusivo.

### CAPÍTULO 3

#### PROPOSTA INTERPRETATIVA

O foco inicial deste capítulo apresenta resultados e sugestões para a interpretação da obra *Ondine*, de Debussy, obtidas a partir de suas análises formal-harmônica e poético-musical, detalhadas no capítulo anterior. Considerando, então, que o objetivo dessa pesquisa consiste na compreensão da utilização dessa análise como um artifício que fundamente a construção de uma *performance* mais consciente da obra, aqui abordo o processo de criação e concepção da história de Undine dentro da música, no que concerne à linguagem pianística.

Primeiramente, alguns relatos do diário de estudos aparecem aqui com o objetivo de ilustrar como se deu o processo técnico e interpretativo de leitura da peça, apontando, também, os principais trechos que apresentaram impasses técnico-pianísticos durante esse processo.

No outro tópico, apresento um mapa interpretativo, o qual se configurou como uma maneira de direcionamento do estudo realizado na etapa de leitura e, posteriormente, como processo de construção de uma concepção interpretativa – concepção essa aqui entendida a partir da junção dos elementos interpretativos já indicados pelo compositor na partitura com algumas opções interpretativas escolhidas por mim dentre outras possíveis opções de performances que podem ser viabilizadas por diferentes intérpretes.

Todavia, ressalto que, tal concepção interpretativa formada e “finalizada” por mim não é e nem deverá ser encarada como um ponto final dentro do processo desenvolvido até então, por se tratar de uma pesquisa dinâmica, que pode, a qualquer momento, adquirir novas interpretações.

#### 3.1 O contato com a obra: diário de estudos

Na minha prática de estudos, geralmente organizo o estudo do meu repertório por semanas, pois acredito que, dessa maneira, posso estabelecer mais metas e, ao mesmo tempo, proporcionar ao meu corpo e mente um tempo para adequação ao aprendizado das peças.

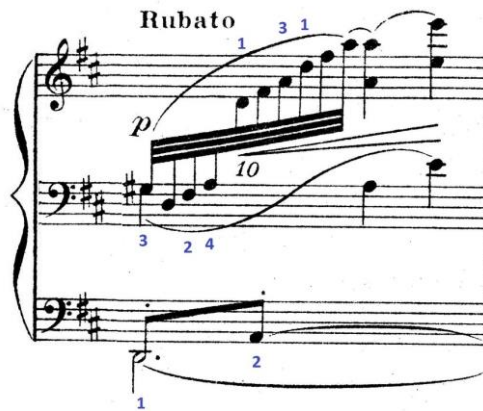
Tive o primeiro contato de leitura da *Ondine* (Debussy) em janeiro deste ano, em uma tarde que, por curiosidade – já que estava elaborando o projeto dessa pesquisa – tive o desejo de tentar tocar a obra que viria a ser o centro das minhas atenções nos meses futuros. Nessa

leitura “inaugural”, lembro-me de ter apresentado dificuldades com muitos trechos mais rápidos da peça e, como tinha outro repertório para ler, acabei deixando-a de lado.

Meses se passaram e, finalmente, no final de abril retomei o estudo da mesma como acordado em meu cronograma de pesquisa. Entretanto, para minha surpresa, não apresentei tamanhas dificuldades como anteriormente. Em aproximadamente uma hora de estudo, nessa (re)leitura, já estava conseguindo executar a obra sem que fosse necessário ficar interrompendo para rever notas e ritmo na partitura.

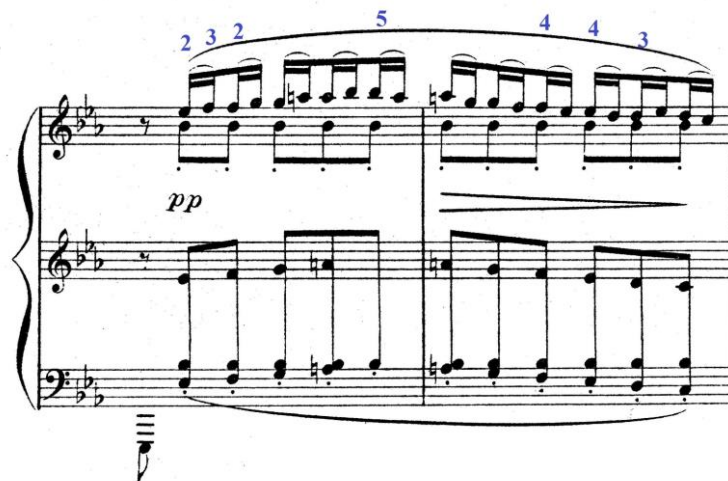
Assim, já que esses elementos básicos estavam fluindo bem nessa segunda leitura, me preocupei em já anotar na partitura dedilhados nos trechos (ver nos exemplos musicais abaixo) em que meus dedos não conseguiam se encaixar “automaticamente”.

EXEMPLO MUSICAL 15: Excerto de Ondine. Compasso 14.



Fonte: Durand & Cie (1913). Edição da autora.

EXEMPLO MUSICAL 16: Excerto de Ondine. Compassos 38 e 39.



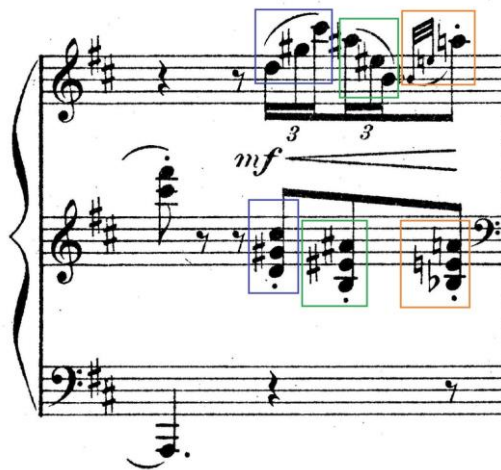
Fonte: Durand & Cie (1913). Edição da autora.

Havia, além dos trechos destacados acima, outros momentos da peça nos quais minha mão ainda não conseguia executar com naturalidade, mas sabia que, com o passar dos dias, os movimentos ficariam mais naturais e, portanto, não se fazia necessário buscar dedilhados para os mesmos.

Feito isso, ainda nessa segunda leitura, toquei mais uma vez a peça e, então, passei a separar os trechos em que deveria estudar formas. Aqui, aplico as formas em trechos musicais compostos pelos mesmos intervallos (ou semelhantes) e, por isso, para facilitar a assimilação do corpo posso estabelecer um mesmo padrão de dedilhado – o que não implica, necessariamente, que esse dedilhado seja idêntico ao outro, mas sim com o mesmo funcionamento e aplicabilidade técnica.

Abaixo indico os trechos em que fiz esse tipo de trabalho técnico, primeiramente tocando as notas em blocos de acordes, depois realizando algumas variações rítmicas e, por fim, executando conforme indicado na partitura.

EXEMPLO MUSICAL 17: Excerto de Ondine. Compasso 4 (compasso 6 é idêntico).



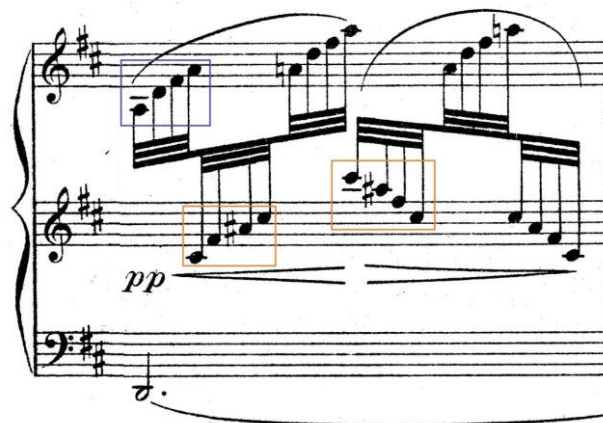
Fonte: Durand & Cie (1913). Edição da autora.

EXEMPLO MUSICAL 18: Excerto de Ondine. Compasso 7.



Fonte: Durand & Cie (1913). Edição da autora.

EXEMPLO MUSICAL 19: Excerto de Ondine. Compasso 69 (compassos 65 a 71 semelhantes).



Fonte: Durand & Cie (1913). Edição da autora.

Assim, estudados esses trechos em separado, vi que meus dedos começavam a se habituar melhor aos desenhos melódicos e, conseqüentemente, minha execução estava ficando mais clara e rápida. Novamente, ressalto que, com o decorrer das leituras nos dias seguintes, aliadas a esse trabalho técnico, tais dificuldades possivelmente estariam resolvidas.

O último elemento que trabalhei nessa (re)leitura foi o estudo dos trechos com saltos entre as duas mãos, com o intuito de auxiliar a condução do meu braço e mãos na distância correta. Os trechos foram trabalhados tocando-se cada bloco separado lentamente e, conduzindo ao bloco subsequente; depois a passagem do salto era executada rapidamente, de modo que minha mão e dedos fossem posicionados na nota seguinte antes de executar a

mesma a fim de afirmar o local correto da mão no próximo grupo, ou seja, minha mão deveria chegar antes de executar o som da nota.

Isso pode ser visto nos trechos a seguir:

EXEMPLO MUSICAL 20: Excerto de Ondine. Compassos 1 e 2.

**Scherzando**

Fonte: Durand & Cie (1913). Edição da autora.

EXEMPLO MUSICAL 21: Excerto de Ondine. Compassos 5 e 6 (compassos 3 e 4 idênticos).

Fonte: Durand & Cie (1913). Edição da autora.



EXEMPLO MUSICAL 24: Excerto de Ondine. Compassos 22 ao 26.

Retenu - - - - // Mouvt  
8-

*p expressif*

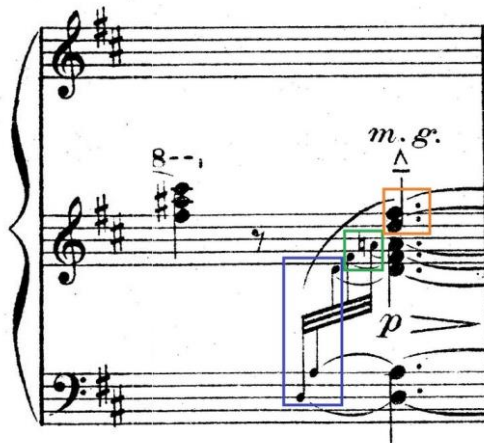
Fonte: Durand & Cie (1913). Edição da autora.

EXEMPLO MUSICAL 25: Excerto de Ondine. Compasso 40 (compasso 41 idêntico).

*p*

Fonte: Durand & Cie (1913). Edição da autora.

EXEMPLO MUSICAL 26: Excerto de Ondine. Compasso 72.

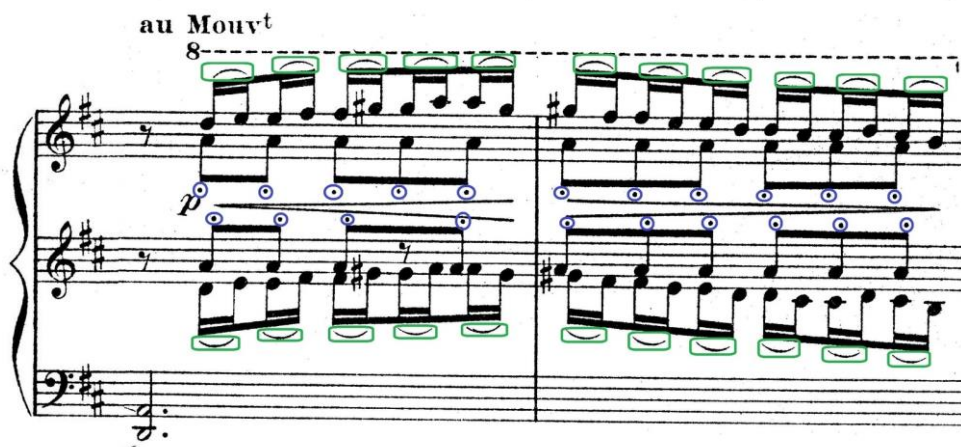


Fonte: Durand & Cie (1913). Edição da autora.

Finalizada a (re)leitura nessa tarde de abril, permaneci por duas semanas fortalecendo o estudo dos elementos abordados acima: dedilhados, formas e saltos. Enquanto isso, também adquiri maior fluência no andamento e, inclusive, consegui memorizar alguns trechos, principalmente aqueles que eu ainda estava trabalhando tecnicamente.

Na terceira semana de estudos, tive aula com minha professora de piano que me sugeriu destacar as articulações indicadas na partitura pelo compositor nos seguintes trechos:

EXEMPLO MUSICAL 27: Excerto de Ondine. Compassos 16 e 17 (compassos 26 e 27 idênticos).



Fonte: Durand & Cie (1913). Edição da autora.

EXEMPLO MUSICAL 28: Excerto de Ondine. Compassos 38 e 39.

The musical score for Example 28 shows measures 38 and 39. The right hand (treble clef) plays a melodic line with green markings above it. The left hand (bass clef) plays a bass line with blue markings below it. A large orange bracket is under the left hand's bass line across both measures. The dynamic marking *pp* is present.

Fonte: Durand & Cie (1913). Edição da autora.

EXEMPLO MUSICAL 29: Excerto de Ondine. Compasso 32 (compassos 33 a 37 idênticos).

The musical score for Example 29 shows measure 32. The right hand (treble clef) has a melodic line with green markings above it. The left hand (bass clef) has a bass line with blue markings below it. A large orange bracket is under the left hand's bass line across both measures. The dynamic marking *pp* is present. The tempo marking *Mouv<sup>t</sup>* is at the top.

Fonte: Durand & Cie (1913). Edição da autora.



Fonte: Durand & Cie (1913).

Tal trecho, composto por mais de uma voz em ambas as mãos, estabelecendo uma polifonia, exige que o pianista defina uma hierarquia entre essas vozes, destacando as principais. Para isso, é necessário um trabalho de rotação do pulso, principalmente, na mão direita, até para não forçar a mesma, uma vez que uma boa abertura entre os dedos também é necessária nesse trecho.

Outro aspecto técnico trabalhado nessa aula foram as inflexões das notas de duas em duas utilizadas na mão esquerda do trecho a seguir:

EXEMPLO MUSICAL 32: Excerto de Ondine. Compassos 54 ao 60.

Fonte: Durand & Cie (1913).

Este é outro trecho produzido a partir da polifonia entre as vozes, porém com um diferencial no deslocamento de sua métrica, pois, apesar de estar escrito em compasso composto (6/8), as colcheias inseridas na mão esquerda lhe conferem, auditivamente, uma métrica ternária simples. Assim, a execução mais clara das inflexões de dois (entre as semicolcheias da mão esquerda) ajudam na fluidez da métrica juntamente com os apoios marcados nas colcheias.

O estudo desse trecho foi sugerido pela professora por meio de duas etapas: na primeira, exagerar na execução das inflexões, levantando a mão do teclado; segunda, tocar sem fazer tanto movimento na mão, porém com a dinâmica mais *p* na esquerda, introduzindo, depois, a mão direita que apresenta a melodia principal desse trecho.

Dessa maneira, continuei o estudo do pulso e das inflexões nessa e na sexta semana de leitura da obra para, então, dar início à elaboração da minha concepção interpretativa da obra, tendo por embasamento, tanto as indicações de fraseado, dinâmica e articulação já previstas na partitura, quanto pela minha concepção pianística e também poética da peça.

### 3.2 Construindo o mapa interpretativo de *Ondine*

Ao se falar de *Ondine*, de forma interpretativa, logo de início percebemos alguns elementos que lhe conferem um caráter de espontaneidade, como a indicação de caráter/andamento *Scherzando*<sup>28</sup>.

As oscilações de andamento e figuras rítmicas de menor duração sugerem ao prelúdio mais elasticidade no tratamento da duração dos trechos musicais, conferindo um maior destaque às sensações ocasionadas pelo “colorido” que Debussy explora por meio do uso de diferentes timbres nas delicadas nuances dos planos sonoros.

Por meio de uma atenção voltada aos detalhes expressivos na interpretação desse prelúdio, torna-se possível ao intérprete sugerir sensações, imagens e perturbações contidas no imaginário da história de Undine, além de elementos como brisas, ventos e ondas ressignificados na obra musical de Debussy.

Busquei, ao trabalhar a interpretação de tal obra, seguir as indicações de dinâmica, andamento e caráter já disponibilizadas na partitura, o que confere a *Ondine* um colorido sonoro capaz de criar a essência das cenas. Entretanto, é o refinamento do trabalho pianístico na articulação dos elementos musicais que se torna responsável pela finalização da *performance*, objetivando-se a construção do “colorido” mencionado acima. Desse modo, no mapa interpretativo disponível no final deste capítulo destaco minhas principais concepções quanto ao resultado sonoro que almejava alcançar.

---

<sup>28</sup> Indica que o trecho musical deve ser executado de modo ligeiro e alegre, como que brincando. Fonte: verbete *scherzando* (Dicionário Online de Português).

- Introdução (ver figura musical 1, p. 54):

Logo de início, para dar a sensação de movimento às colcheias e aos outros grupos de semicolcheias e fusas, escolhi algumas notas de apoio (circuladas em roxo na figura musical 1), pois estas ajudam na condução melódica das frases.

Isso ocorre até mesmo nos trechos em que outras notas devam ser enfatizadas quanto à dinâmica (destacadas de laranja) – como nos compassos 8 e 9. As notas circuladas em roxo também contribuem na condução agógica de pequenos acelerandos (com base nas indicações com setas verdes) como, por exemplo, nos compassos 3 e 5.

Pensando na tradução intersemiótica que permeia a obra, minha intenção é buscar uma sonoridade que faça remissão à água, com momentos de calma e outros mais agitados, como procuro fazer nos compassos 4, 6 e 7 desse trecho. Subsequentemente, no motivo aparente em 8 e 9, realizo as chaves de dinâmica indicadas por Debussy, procurando despertar no ouvinte uma ideia de onda, que é dissolvida no *retenu* que finaliza a seção.

- Seção 1 (figura musical 2, p. 55-56):

Com a indicação cintilante e doce dada pelo compositor, acredito que a primeira esteja mais ligada às figuras rítmicas de menor duração, enquanto à docilidade caberia às figuras mais prolongadas. Já no compasso 11, temos esse jogo de “pergunta e resposta”, de doçura e brilho, que é desenvolvido até o ápice na região mais aguda (compassos 16 e 17).

Buscando criar a imagem sonora dessa parte, tento pensar em acrobacias de algo dentro d’água, no caso a personagem Undine e, para criar esse efeito mais brilhante e vivo da água, realizo “ondas” com as dinâmicas, como nas doze fusas do início dessa parte. A dinâmica já indicada por Debussy nos conduz à criação de um colorido diferente que, com base no apoio e ênfase em certas notas e sem exageros expressivos, ajuda na manutenção desse movimento imaginário das águas no discurso musical.

A passagem para o compasso 20 cria certa expectativa no ouvinte, que é levado a esse trecho de planos sonoros distintos. Procuro aí salientar a melodia da voz intermediária que, em alguns momentos, tem notas reforçadas pelo baixo (compassos 22 ao 25). Concebo esse trecho de forma livre em sua condução agógica, diminuindo o andamento no *retenu* indicado antes de retornar ao movimento cintilante do compasso 26.

Ao final temos outra indicação de *retenu*, agora sobre um motivo que funciona como uma ponte entre as seções. Na primeira aparição deste motivo (compassos 30 e 31) não

diminuo tanto o andamento, já que, por se tratar de um motivo recorrente no decorrer da peça, preferi cair mais bruscamente o andamento em outros momentos em que ele aparece.

- Seção 2 (figura musical 3, p. 57):

A partir desta seção, a carga dramática do discurso sonoro da peça começa a se intensificar. O motivo que finaliza a seção anterior agora é a melodia inicial desse trecho e, para evocar uma atmosfera mais intimista e misteriosa, do compasso 32 ao 37 executo o ostinato da mão esquerda de modo a não marcar tanto a métrica, dando à massa sonora uma qualidade mais difusa, de uma atmosfera etérea, mas que possui certa tensão em sua melodia principal.

Esta melodia aqui é entrecortada pelo motivo ligeiro que deriva da seção anterior, compasso 18 (aqui presente nos compassos 40-41), o qual nos dá a impressão de um movimento mais acelerado, quase que afobado, culminando em uma interrupção brusca no discurso musical na passagem para o compasso 42 – que executo interrompendo, inclusive, a sustentação do pedal. Nesse momento, há a reaparição do motivo que encaro como um fio condutor, apresentado primeiramente nos compassos 30 e 31, mas agora tocado bem mais lentamente.

- Seção 3 (figura musical 4, p. 58-59):

Para continuar realçando o fio condutor nessa nova parte, é necessário tocar o mais leve possível, buscando construir essa imagem sussurrada que é indicada por Debussy na partitura. O meio que encontrei para enfatizar as notas que completam essa melodia, principalmente a partir do compasso 48, foi diminuindo consideravelmente o peso das outras vozes.

Todavia, desde o compasso 46 venho intensificando a forma de ressaltar as notas principais desse motivo. A timbragem<sup>29</sup> nesse trecho assume o papel de passar a impressão de que algo é carregado pelo vento e pelas brisas, pois embora esteja calmo, pode se transformar em um redemoinho (que, no caso, é o que vem a acontecer na próxima seção). Essa melodia, de essência sutil e doce, é apresentada com um caráter tenso e articulado.

---

<sup>29</sup> Com esse termo me refiro ao ajuste de intensidade das vozes de forma a ressaltar uma melodia principal.

- Seção 4 (figura musical 5, p. 60):

Aqui acontece o ápice da obra. Novamente a narrativa musical se dá em torno do fio condutor acompanhado por um movimento cromático na mão esquerda. É esse movimento ascendente e descendente de cromatismo que confere uma sensação de turbulência ao trecho, somado ao grupo de colcheias em intervalos de segunda que deslocam o apoio métrico.

Para executar esse trecho, preciso, sobretudo, do pedal *una corda*, já que com ele consigo abafar o som, criando uma sensação de suspense, ao mesmo tempo em que destaco as notas principais da mão direita. A massa sonora no início desta seção é marcada pelo uso do registro grave do piano, o que facilita na criação sonora de uma atmosfera de suspense.

Nos compassos 58 e 59 faço um crescendo que cai em piano súbito no compasso 60, porém já reiniciando o crescendo novamente, agora com um toque mais articulado e soltando o pedal *una corda* para criar o efeito de dissolução no piano súbito do compasso 62.

Na minha leitura, é aqui que Undine abraça Huldbrand com o beijo da morte, por isso a dissolução brusca da cena sonora. Desde a seção anterior, penso que nossa personagem já maquinava sua vingança enquanto sereia, o que justifica a mudança nas atmosferas e efeitos da música. Após o beijo, volta-se aos motivos brilhantes do início da obra, agora com outra carga dramática.

- Coda (figura musical 6, p. 61):

A Coda inicia-se no compasso 65, mas desde o compasso 62, na verdade, temos a entrega permanente de Huldbrand à água, com os movimentos ligeiros em fusas nos remetendo às bolhas de oxigênio que, inutilmente, tentam encontrar a superfície. O uso do pedal *sustain* combinado ao toque leve, articulado e timbrado contribui com a fluência das notas, evocando uma atmosfera aquática, bastante amalgamada. Porém nesta, os esforços do personagem são em vão, até que ele, sem reação, se torna parte do elemento que dá vida à sereia Undine.

Segue abaixo a legenda das cores e sinais utilizados na elaboração do mapa interpretativo:

-  Notas que servem como apoios nas frases/motivos.
-  Destacar as dinâmicas já indicadas pelo compositor.
-  Notas que devem ser mais timbradas (ressaltadas).
-  Indicações de qualidade do caráter sonoro.
-  Uso da agógica (acelerandos) para condução das frases/motivos.
-  Indicações de andamento ou de agógica.

FIGURA MUSICAL 1: Mapa Interpretativo. Compassos 1 ao 10.

.VIII.

**Scherzando**

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 1-3) is marked *pp* and includes a green box labeled "Scherzando". The second system (measures 4-6) features *mf* dynamics and triplets. The third system (measures 7-9) is marked *p*. The final measure (10) is marked "Retenu" and ends with a double bar line. Green arrows indicate specific melodic lines and dynamics throughout the score.

Fonte: Durand &amp; Cie (1913). Edição da autora.

FIGURA MUSICAL 2: Mapa Interpretativo. Compassos 11 ao 31.

The musical score is divided into four systems, each with a treble and bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 11-14):** The first measure is marked *scintillant* and *douv.* in orange boxes. A green box above the staff indicates *au Mouvt*. Measures 12 and 14 contain a 12-measure rest in the bass staff.
- System 2 (Measures 15-18):** Measures 16 and 18 contain a 12-measure rest in the bass staff. A green box above the staff indicates *Rubato*. Measure 17 has a *p* dynamic marking in a blue circle.
- System 3 (Measures 19-22):** A green box above the staff indicates *au Mouvt*. Measure 19 has a *dim.* marking. Measure 20 has a *p* dynamic marking. Measures 21 and 22 contain an 8-measure rest in the bass staff.
- System 4 (Measures 23-26):** Measures 23 and 25 contain a 9-measure rest in the bass staff. A *p* dynamic marking in a blue circle is present in measures 23 and 25.

Interpretive markings include orange circles around notes in measures 11, 12, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, and 27. Purple circles highlight specific notes in measures 11, 12, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, and 27.

*à l'aise*

*p léger*

*mf en dehors*

*p expressif*

*Retenu - - - - //*

*Mouv<sup>t</sup>*

*p*

*sourcilant*

*doux*

*12*

*Retenu - - - - //*

*p*

*en dehors*

*12*

FIGURA MUSICAL 3: Mapa Interpretativo. Compassos 32 ao 43.

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is B-flat major (two flats). The tempo marking 'Mouv't' is in a green box at the top left. The score includes various dynamic markings: *pp* (pianissimo) and *p* (piano). Annotations include green arrows indicating melodic lines and purple circles highlighting specific notes. The first system (measures 32-34) shows a right-hand melody starting in measure 33 and a left-hand accompaniment. The second system (measures 35-37) continues the melody and accompaniment. The third system (measures 38-40) features a more complex right-hand melody. The fourth system (measures 41-43) includes a tempo change marking 'Le double plus lent' in a green box, indicating a half-time reduction. The score concludes with a final chord in measure 43.

FIGURA MUSICAL 4: Mapa Interpretativo. Compassos 44 ao 53.

**Rubato**  
un peu au-dessous du mouv<sup>t</sup>

*pp* *murmurando*

*doucément marqué*

The image displays three systems of musical notation for piano, likely from a 19th-century manuscript. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system begins with a measure marked with a circled '6' over an '8', indicating a 6/8 time signature. The first staff of the first system has several notes circled in orange. The second staff of the first system has a blue circle around the 'pp' (pianissimo) dynamic marking. The second system features a green arrow pointing right across the first staff, and a circled 'pp' in the second staff. The third system also has a green arrow pointing right across the first staff. Various notes and chords are circled in orange and purple throughout the piece, and many are grouped by horizontal brackets.

Fonte: Durand & Cie (1913). Edição da autora.

FIGURA MUSICAL 5: Mapa Interpretativo. Compassos 54 ao 64.

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo/mood is marked 'Mouv<sup>t</sup>' in a green box at the beginning of the first system.

- System 1 (Measures 54-56):** The bass line features a steady eighth-note pattern. The treble line has a melodic line with a *pp* (pianissimo) dynamic marking in a blue circle and a green arrow pointing right. The word *simile* is written below the bass line in the second measure.
- System 2 (Measures 57-59):** The bass line continues with eighth notes. The treble line has a *p* (piano) dynamic marking in a blue circle in the second measure. The bass line has a *pp* marking in a blue circle in the first measure.
- System 3 (Measures 60-62):** The treble line features a 12-measure melodic phrase marked with a slur and the number '12'. The bass line has a *pp subito* (pianissimo subito) marking in a blue box in the second measure.
- System 4 (Measures 63-64):** The treble line features a 12-measure melodic phrase marked with a slur and the number '12'. The bass line has a *pp* marking in a blue circle in the first measure. The system ends with a triplet of eighth notes in the treble line.

Interpretive annotations include orange circles around specific notes in the bass line and purple circles around notes in the treble line across various measures.

Fonte: Durand & Cie (1913). Edição da autora.

FIGURA MUSICAL 6: Mapa Interpretativo. Compassos 65 ao 74.

The musical score is divided into three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 65-67):**
  - Measure 65: Treble clef has a series of ascending eighth notes. Bass clef has a half note chord. A blue circle with *pp* is under the bass note. A blue box contains the text *p aussi léger que possible*.
  - Measure 66: Treble clef has a half note chord. Bass clef has a half note chord. A blue circle with *pp* is under the bass note.
  - Measure 67: Treble clef has a series of ascending eighth notes. Bass clef has a half note chord. A blue circle with *p* is under the bass note.
- System 2 (Measures 68-70):**
  - Measure 68: Treble clef has a half note chord. Bass clef has a half note chord. A blue circle with *pp* is under the bass note. A green arrow points from the bass note to the right.
  - Measure 69: Treble clef has a series of ascending eighth notes. Bass clef has a half note chord. A blue circle with *pp* is under the bass note.
  - Measure 70: Treble clef has a series of ascending eighth notes. Bass clef has a half note chord. A blue circle with *pp* is under the bass note.
- System 3 (Measures 71-74):**
  - Measure 71: Treble clef has a series of ascending eighth notes. Bass clef has a half note chord. A blue circle with *pp* is under the bass note.
  - Measure 72: Treble clef has a half note chord. Bass clef has a half note chord. A blue circle with *p* is under the bass note. Above the treble staff, there is a marking *m. g.* with a triangle pointing to a note.
  - Measure 73: Treble clef has a half note chord. Bass clef has a half note chord. A blue circle with *pp* is under the bass note.
  - Measure 74: Treble clef has a half note chord. Bass clef has a half note chord.

(... Ondine)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este trabalho pude compreender como a poética musical de Debussy, em *Ondine*, fundamentou uma interpretação mais consciente da obra. Nessa perspectiva, a compreensão da poética aflorou como integralizadora do processo interpretativo de uma obra decorrente de uma tradução intersemiótica, de modo que as minhas intenções e concepções como intérprete se voltaram à referência dos elementos inerentes a essa tradução.

Considerando as referências associadas a *Ondine*, uma interpretação musical pautada unicamente nos elementos presentes na partitura poderia revelar-se limitada, já que o texto musical por si só não revela necessariamente todos os aspectos constituintes do discurso. Com isso, saliento a incompletude da partitura para a compreensão das imagens musicais, as quais deveriam se nutrir das relações entre a novela de La Motte Fouqué, as ilustrações de Arthur Rackham e a obra em questão.

Assim, a relação mútua entre análise e *performance* revelou-se de forma palpável na realização desta pesquisa, reforçando que os aspectos norteadores da produção artística apresentam-se de maneira intrínseca na relação entre o papel de analista e de intérprete. De forma geral, foi possível entender o potencial expressivo da obra, assim como compreender seu processo interpretativo obtido com base nas informações originárias nas outras linguagens artísticas que a permeiam.

Logo, tendo como base todo o decurso teórico-interpretativo realizado, os métodos de análise somaram à minha prática interpretativa, agregando ferramentas na preparação e planejamento da *performance* musical. Além disso, esta pesquisa abre possibilidades de desdobramentos à interpretação da obra abordada, podendo, inclusive, suscitar processos de criação inspirados nessa obra.

Por fim, esta pesquisa pode ser um componente para o acervo ainda escasso de trabalhos acadêmicos que tratam da relação intersemiótica entre música, texto e imagem voltada a um objetivo musical.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Daniella; CORREIA, A. M.; ZAMPRONHA, Edson; QUEIROZ, João. Sobre a tradução intersemiótica de Gertrude Stein. **Cena**, v. 15, p. 1-15. 2014.

AGUIAR, Maria Cristina. Música e poesia: a relação complexa entre duas artes da comunicação. **Revista Fórum Media**, 6, 127-137. 2004.

ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. **Opus**, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, dez. 2011.

BLAMIRE, David. **Telling Tales**: the Impact of Germany on English Children's Books 1780-1918. Open Book Publishers, Copyright 2009.

BRAGANÇA, Guilherme. **A sinestesia e a construção de significação musical**. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. Belo Horizonte. 2008.

DOROFEEVA, Anna. The siren: a medieval identity crisis. **Mittelalter**. Interdisziplinäre Forschung und Rezeptionsgeschichte, 2014. Disponível em: <<http://mittelalter.hypotheses.org/3612>>. Acesso em: 8 jun. 2017.

FELIPE, Mábia; GUERRA, Anselmo. Simbolismo e tonalidade estendida presentes nas relações poéticas e musicais na canção *De Fleurs* de Claude Debussy. CONGRESSO DA ANPPOM. 22, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa/PB: ANPPOM, 2012.

FOUQUÉ, De La Motte. **Undine**. Ballantyne & Co. Limited. London, 1909.

FREIRE, Vanda Bellard. Introdução. In: FREIRE, Vanda Bellard (Org.). **Horizontes da pesquisa em música**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010, p. 9-62.

FUENTES, M. C. García. Algunas precisiones sobre las sirenas. **Cuadernos de Filología Clásica**, v (1973), pp. 107-116.

GRIFFITHS, Paul. **A Música Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. 10p.

GUEST, Harry. **The Artist on the Artist**. Exeter: Elm Bank Publications, 2000.

HEYN, Luma. **O imaginário e a recepção na música vocal de Claude Debussy**: um estudo de caso. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

MOLINO, Antonio Arias-Gago del. **Undine en la literatura y en la música**: La sonata de Carl Reinecke. S. l. Copyright 2000.

MOREIRA, D. A. O método fenomenológico na pesquisa. São Paulo: **Pioneira Thomson**, 2002, 152 p.

MUÑOZ, Mario. Las seductoras macabras. **La Palabra y el Hombre**, 1992, no. 84, p. 252-255.

QUARANTA, D. Composição Musical e Intersemiose: processos composicionais em ação. **Revista Música Hodie**, Goiânia, V.13 - n.1, 2013, p. 162-174.

REIS, S. L. F. A linguagem oculta da arte impressionista: tradução intersemiótica e percepção criadora na literatura, música e pintura.. Em Tese (Belo Horizonte), Belo Horizonte: **FALE/UFMG**, v. 4, p. 17-27, 2001.

ROBERTS, Paul. **Images: The Piano Music of Claude Debussy**, Portland, Oregon: Amadeus Press, 1996.

SHIBATANI, Naomi. **Contrasting Debussy and Ravel: a stylistic analysis of selected piano works and *Ondine***. Texas. UMI: Copyright 2008 by ProQuest LLC., 2008.

Undine (novella). In: Wikipedia, the free encyclopedia. **Wikimedia**, 2017. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Undine\\_\(novella\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Undine_(novella))>. Acesso em: 30 abr. 2017.

WENK, Arthur. **Claude Debussy and the poets**. Berkeley, University of California Press, 1976.