

Repetição e expectativa como fatores determinantes na construção de coerência musical

GUSTAVO BALLESTEROS PEDROZA*

Resumo

Os conceitos de *repetição* e *expectativa* são abordados neste artigo como fundamentos para a análise harmônica de trechos de uma obra representativa da “fase romântica” de Debussy: *Clair de Lune*. A análise realizada mostra como o compositor não somente utiliza as resoluções excepcionais de dominantes, tão características do Romantismo, mas também cria outro encadeamento de acordes que gera expectativas semelhantes às de um cadenciamento dominante-tônica tradicional, graças à manipulação que ele faz da repetição e da expectativa na referida peça.

Palavras-chave: Debussy, *Clair de Lune*, harmonia, repetição, expectativa

Repetition and expectation as determining factors in the construction of musical coherence

Abstract

The concepts of *repetition* and *expectation* are approached in this article as foundations for the harmonic analysis of excerpts from a representative work of Debussy's Romantic period: *Clair de Lune*. This analysis shows how the composer not only uses exceptional resolutions of dominants, that are characteristic of Romantic style, but also creates another chord enchainment that generates similar expectations to those of the traditional dominant-tonic enchainment, resulting from a manipulation of repetition and expectation in the analysed piece.

Keywords: Debussy, *Clair de Lune*, harmony, repetition, expectation

* Escola de Música/Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

E-mail: gustavomusica85@yahoo.com.br

Este artigo apresenta parte dos resultados de pesquisa acerca do conteúdo harmônico das primeiras peças para piano solo (compostas de 1880 a 1892) de Claude Debussy, com o intuito de investigar, à luz de teorias das ciências cognitivas incorporadas, a transição estilística de uma harmonia romântica para conteúdos reconhecidamente modernistas em suas composições. O artigo discute os efeitos que as inovações harmônicas debussystas teriam provocado no ouvinte romântico, assim como, de certo modo, provocam na atualidade, considerando que a experiência harmônica tonal tem como referência, ainda hoje, a prática funcional consagrada no repertório clássico-romântico. A discussão desses efeitos é fundamentada nos conceitos de *repetição*, *variação*, *similaridade*, *contraste*, *habituação*, *fluência de processamento* e *expectativa*, e em como a interação desses conceitos é essencial para estabelecer a coerência em música.

As resoluções harmônicas excepcionais, características do estilo romântico, são frequentes nas obras da primeira fase de Debussy. A similaridade e a repetição são recursos que o compositor utiliza para satisfazer expectativas do ouvinte e atenuar essas resoluções. A parte final do artigo apresenta uma aplicação, em *Clair de Lune*, dos conceitos discutidos, demonstrando que Debussy manipula a forma musical de tal maneira que os acordes de Fáb maior e Réb maior possam funcionar como acordes de dominante e tônica, respectivamente, produzindo expectativas semelhantes às do encadeamento cadencial tradicional.

A repetição em música

A importância da repetição em música ultrapassa os limites estilísticos e culturais. A música em sua essência é uma forma de expressão não verbal, relativa à experiência estética, ao contrário da linguagem verbal e de sua função referencial. Considerando ainda a fluidez da experiência musical, em relação a outras expressões artísticas, como a pintura e a escultura, a repetição torna-se elemento fundamental na experiência musical, mais relevante do que em outras formas de expressão, sejam elas artísticas ou comunicacionais (Margulis, 2014, posições 161–163, 353–354).

Não somente a música é encontrada em todas as culturas humanas conhecidas, mas também a *repetição* musical. A repetição não é uma característica arbitrária que surgiu em um estilo de música particular; ao invés disso, é uma característica fundamental do que experimentamos como música. (...) Tanto a prevalência quanto a amplitude de repetição na música ao redor do mundo indicam uma função biológica espe-

cial. Embora a universalidade de um comportamento não necessariamente signifique que é inato (...), isso sugere que algo interessante está acontecendo¹ (Margulis, 2014, posições 169–177, grifo da autora).

Se a repetição é uma constante na prática musical em todas as culturas, por outro lado as formas de manipulação e as funções deste recurso são variadas. O *Quadro 1* apresenta uma classificação de estilos musicais de acordo com duas variáveis relacionadas à repetição: a duração da repetição de segmento (eixo horizontal) e a variação de segmento percebida (eixo vertical). David Huron (2012) expõe este quadro para argumentar que é impossível responder precisamente perguntas como: “quanto tempo deve durar uma unidade de repetição?”, uma vez que o fator estilístico é uma variável importante. “É claro que estudos empíricos sobre repetição em música precisam reconhecer e considerar cuidadosamente o estilo no qual os estímulos estão situados” (Margulis, 2014, posições 1057–1058). Por exemplo, as pesquisas de Joy Ollen e David Huron apontam a preferência por repetições no início de uma obra musical como um fenômeno transcultural, comprovado tanto por uma abordagem analítica empírica (2003) como por uma abordagem perceptiva (2004).

Além disso, cada obra musical apresenta os traços característicos do seu compositor, que permitem distingui-la das obras de outros compositores, mesmo que adeptos do “mesmo” estilo musical. A maneira como Debussy utiliza a repetição, aliás, é mais um fator que diferencia a sua técnica composicional da prática de seus contemporâneos:

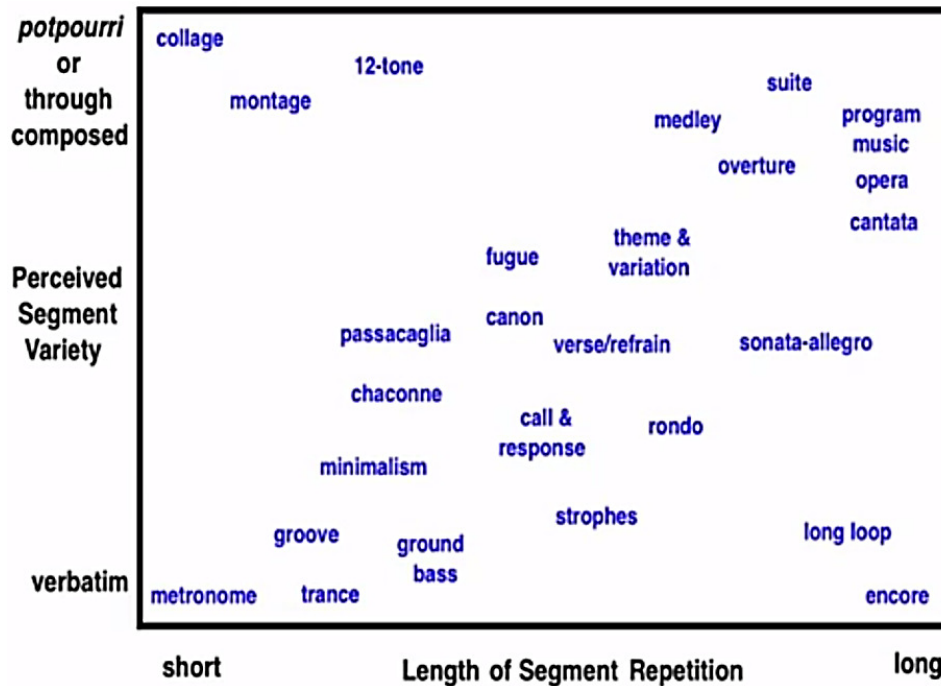
(...) DeVoto (2004) observa a respeito de Debussy que “a repetição direta de frases em sucessão” é “a única característica saliente da forma em todas as suas obras e estima que “entre 60 e 70 por cento de todas as frases em Debussy são repetidas dessa maneira, uma porcentagem bem mais alta, a meu ver, do que em qualquer outro compositor” (p. 188). DeVoto prossegue admirando a habilidade com que Debussy torna essas repetições não óbvias³ (como citado em Margulis, 2014, posições 1061–1064).

¹ “(...) Not only is music found in all known human cultures, but also musical *repetition*. Repetition is not an arbitrary characteristic that has arisen in a particular style of music; rather, it is a fundamental characteristic of what we experience as music. (...) Both the prevalence and the extent of repetition in music around the world argue for a special biological role. Although a behavior’s universality does not necessarily signify innateness (...), it does suggest that something interesting is afoot.”

² “It is clear that empirical studies of repetition in music must carefully acknowledge and consider the style within which the stimuli are situated.”

³ “(...) DeVoto (2004) observes of Debussy that ‘the direct repetition of phrases in succession’ is ‘the single outstanding characteristic of form in all of his [Debussy’s] works’ and estimates

Quadro 1: Reprodução do quadro apresentado por David Huron no vídeo *Musical Form: A Psychological Perspective* (2012).



Outro recurso importante de composição musical a ser considerado é a *variação*, que está relacionada à repetição, na medida em que um trecho musical variado precisa apresentar semelhanças suficientes com o trecho original, para que seja entendido como equivalente a este. Por outro lado, é igualmente necessário que existam diferenças entre as duas passagens, para que o ouvinte possa distinguir claramente entre as duas versões. Ao contrário da repetição, que pressupõe uma similaridade total com o trecho original, é o equilíbrio entre *similaridade* e *contraste* que permite que um determinado evento musical seja entendido como uma variação de outro evento musical anterior. “Passagens similares são aquelas em que algumas características, mas não todas, se repetem. Variações se aproveitam simultaneamente da repetição e da diferença⁴” (Margulis, 2014, posições 3422–3423). Há evidências suficientes para afirmar que a variação é o recurso mais expressivo da similaridade na forma musical, segundo Anja Volk:

Em resumo, estudos cognitivos têm mostrado que tanto iniciantes quanto especialistas são capazes de perceber similaridades baseadas na variação. Isso

that ‘between 60 and 70 percent of all phrases in Debussy are repeated in this way, a far higher percentage, it seems to me, than in any other composer’ (p. 188). DeVoto goes on to marvel at the skill with which Debussy renders these repetitions nonobvious.”

⁴ “(...) Similar passages are those in which some, but not all, characteristics repeat. Variations avail themselves simultaneously of repetition and of difference.”

confirma que a variação não somente é uma técnica composicional importante, mas também sustenta a alegação de que a variação permite aos ouvintes compreender música. Tais descobertas também fornecem argumentos fortes para utilizar a variação como uma base para a similaridade em música⁵ (Volk et al., 2012, p. 1091).

A relevância desses conceitos no entendimento musical aponta para novas questões a respeito da causa por que a repetição, a variação, a similaridade e o contraste são tão importantes para se compreender música, conforme Huron propôs na palestra intitulada *Musical form: a psychological perspective* (2012):

Por que a música é organizada da maneira que é? São essas formas convenções culturais arbitrárias, simplesmente acidentes históricos que são repetidos inconscientemente por gerações de músicos, ou há algum tipo de lógica mais profunda, alguns princípios subjacentes que possam explicar pelo menos algumas das várias maneiras que os músicos usam para organizar as suas obras?⁶ (Huron, 2012)

Os três aspectos psicológicos que Huron apresenta para respondê-las estão relacionadas aos conceitos apresentados acima e, portanto, serão utilizados neste artigo para descrever a maneira como o ouvinte processa procedimentos como a repetição e a variação. São eles a habituação, a fluência de processamento e a teoria do prazer estético.

A *habituação* consiste em “uma diminuição da responsividade resultante da apresentação repetida de um estímulo provocado” (Huron, 2012). Ou seja, depois de certo número de apresentações sucessivas de um mesmo estímulo, há uma relação inversamente proporcional entre a quantidade de repetições e a atenção que o ouvinte dá a ele. O número de repetições necessárias para desencadear o processo de habituação não é exato: Huron afirma que cinco fatores interferem na velocidade de habituação, a saber: o número de apresentações sucessivas (1, 5, 20, etc.), a frequência de repetição (a cada 10

⁵ “In summary, cognitive studies have shown that both novices and experts are able to perceive similarities based on variation. This confirms that variation is not only an important composition technique (...), but backs up the claim that variation allows the listeners to comprehend music. These findings provide also strong arguments for using variation as a base for similarity in music.”

⁶ “Why is music organized the way that it is? Are these forms arbitrary cultural conventions, simply historical accidents that are mindlessly repeated by generations of musicians, or is there some sort of deeper logic, some underlying principles that might account for at least some of the various ways that musicians use to organize their works?”

⁷ “(...) A decrease in responsiveness resulting from the repeated presentation of an eliciting stimulus.”

minutos, uma vez por semana, etc.), a previsibilidade da repetição, a magnitude ou intensidade do estímulo (sons fortes, fracos, etc.) e o histórico de ciclos anteriores (quantas vezes o ouvinte já se habituou ao estímulo, no passado). Assim, a velocidade de habituação tende a aumentar quanto maior for o número de exposições, a frequência de repetições, a previsibilidade e o histórico de ciclos anteriores, e quanto menor for a magnitude do estímulo (Huron, 2012).

Outros conceitos relacionados à habituação apresentados por Huron são os seguintes:

- a) *recuperação espontânea*: a ressensibilização provocada por um estímulo ao qual o ouvinte já foi previamente habituado;
- b) *potencialização da habituação*: o efeito facilitador que um histórico de habituações e recuperações espontâneas de um mesmo estímulo exerce no ouvinte. Em uma nova apresentação deste estímulo menos repetições são necessárias para provocar a habituação;
- c) *desabituação*: a recuperação da responsividade causada pela intervenção de um novo estímulo, e;
- d) *generalização de estímulo*: a capacidade do ouvinte de constatar, entre estímulos distintos, uma quantidade suficiente de semelhanças para classificá-los como similares ou equivalentes, agrupando-os em uma mesma classe de estímulo (Huron, 2012), conforme os dois compassos grifados na *Figura 1*.



Figura 1: Mozart, *Rondó em Lá menor*, K511, cc. 1-4; 21-24. Aplicação do conceito de *generalização de estímulo* nos compassos grifados.

A *fluência de processamento*, por sua vez, é “a facilidade com que estímulos ou conceitos perceptivos são processados mentalmente”; quanto mais familiar, esperado, padronizado, prototípico e claro for um estímulo, mais facilmente ele será processado—a simetria é um exemplo de padronização que favorece a fluência de processamento

(Huron, 2012). Este conceito é um dos fundamentos da *teoria do prazer estético*, proposta por Rolf Reber, da Universidade de Oslo. Esta teoria afirma que “a facilidade de processamento mental causa as sensações positivas hedonistas que são atribuídas ao estímulo. Esta avaliação positiva é descontada, no entanto, se o perceptor está consciente da fluência de processamento⁸” (Reber et al., 2004, como citado em Huron, 2012). Huron utiliza como exemplo a leitura de duas histórias: se a fonte tipográfica do primeiro texto for mais agradável para a leitura do que a do segundo, a fluência de processamento será maior no primeiro texto e o leitor tenderá a preferi-lo, associando inconscientemente a facilidade de leitura à qualidade da história em si. No entanto, se o leitor estiver consciente de que a fluência de processamento (devido a uma fonte tipográfica mais agradável) pode interferir na sua preferência por um determinado texto, o efeito se dissipa.

Em síntese, a similaridade total da repetição facilita a fluência de processamento da unidade repetida, mas também implica o declínio de responsividade causado pela habituação, se a repetição for utilizada em excesso. O contraste de uma nova informação, por sua vez, se destaca pelas diferenças com a informação anterior, resultando em queda da fluência de processamento, mas também provoca um aumento da responsividade (devido à desabituação) e permite que, no retorno à seção inicial, ocorra a fluência de processamento, juntamente com a recuperação espontânea. A variação é um recurso intermediário entre a repetição e o contraste, porque atua no limite da generalização de estímulo—ela precisa ser suficientemente similar ao trecho original para permitir a fluência de processamento, e suficientemente nova para desabituar o ouvinte e, assim, manter a sua responsividade.

A expectativa em música

Em termos de estudos da expectativa em música, sabe-se que a impregnação da música tonal-harmônica na sociedade ocidental é um fator determinante para que seus indivíduos assimilem inconscientemente os padrões mais característicos do tonalismo harmônico e assim criem expectativas habitadas de escuta, independente do nível de formação e até mesmo da preferência dos ouvintes (Bharucha, 1994, p. 221). Nossas intuições de “certo” e “errado” em música, decorrentes desse aprendizado inconsciente, têm uma dimensão “sintática”, e é possível relacioná-la ao termo *estilo*. Segundo Leonard

⁸ “The ease of mental processing leads to the positive hedonic feelings which are attributed to the stimulus. This positive assessment is discounted, however, if the perceiver is aware of the processing fluency.”

Meyer (1989), há um tipo de hierarquia entre as coerções que governam um estilo. E ele considerou três classes de coerções envolvidas nessa hierarquia: leis, regras e estratégias. Foge do escopo deste trabalho um exame aprofundado da teoria de Meyer, mas as contribuições que ele deixou ao longo de sua trajetória, desde o célebre *Emotion and meaning in music* (1956), foram de fundamental importância para o desenvolvimento de teorias de outros pesquisadores que discutiremos no curso do texto. E algumas das referências básicas da pesquisa aqui discutida estão relacionadas a princípios inicialmente discutidos pela psicologia do início do século XX, trazidos por Meyer para o campo da pesquisa em sintaxe musical. Ele salienta que esses princípios gestálticos governam a percepção e a cognição dos padrões musicais; alguns dos mais relevantes para a presente pesquisa são: proximidade tende a produzir conexão; processos regulares implicam continuação e destinação; retorno a um padrão já apresentado tende a produzir limite e completamento; padrões mais regulares são mais assimiláveis; limitações da memória exigem considerável grau de redundância do texto musical.

Conforme observa Marcos Nogueira (2004) acerca da distinção entre parâmetros sonoros mais e menos sintáticos na organização formal do fluxo musical,

116

para que exista uma sintaxe, eventos sucessivos devem manter uma relação recíproca que estabeleça algum critério de mobilidade e fechamento. Entretanto, esse critério só pode ser estabelecido se os elementos que constituem o parâmetro podem ser isolados, definidos e qualificados segundo similaridades, diferenças e proporcionalidades. Dada a natureza das capacidades cognitivas do nosso sistema nervoso, alguns dos recursos materiais do meio sonoro-musical podem ser prontamente desuniformizados. Esse é o caso dos parâmetros musicais que resultam das organizações de *alturas* e *durações*, tais como movimentos melódicos, ritmo e harmonia. Assim, quando as relações internas de um parâmetro são governadas por coerções sintáticas, trata-se de um parâmetro primário. Parâmetros secundários, portanto, são aqueles cujos meios materiais não podem ser relativamente segmentados em relações proporcionais. Estamos falando dos domínios da *agógica* (as variações contínuas de tempo, de andamento), da *dinâmica* (as variações contínuas da intensidade sonora), do *timbre* (a composição harmônica do som, sua "sonoridade") e da *densidade* (o parâmetro quantitativo da textura musical), que não

podem, devido à impossibilidade de segmentação proporcional, estabelecer mais precisamente limites formais e estados conclusivos (pp. 147–148).

Segundo Nogueira, se somos capazes de fazer sentido de nossas “intuições musicais” — tal como fazemos de nossas intuições gramaticais —, podemos requerer uma teoria que explique essas intuições, ou seja, *como* entendemos e *o que* há para ser entendido. Isso nos levaria a uma teoria cognitiva da música, com estruturas que funcionam como modelos de operações mentais que realizamos na escuta, no momento em que organizamos uma peça musical em uma *Gestalt* auditiva. Esforços dessa natureza resultaram em trabalhos seminais como *A generative theory of tonal music* (1983), de Fred Lerdahl e Ray Jackendoff, ou *The musical mind* (1985) de John Sloboda.

Assim sendo, para discutir o efeito e o sentido formal das construções harmônicas aqui enfocadas, a pesquisa debruçou-se sobre referencial teórico musical vinculado às contribuições da pesquisa cognitiva em música, emergente nos anos 1990. O artigo *Tonality and Expectation* (1994), de Jamsheed Bharucha, é uma das referências precursoras deste campo e especialmente relevante para o presente trabalho, sobretudo porque as premissas nas quais o autor se baseia, bem como suas conclusões, mostraram-se particularmente adequadas ao modo como foram aqui realizadas as análises harmônicas. Cabe destacar uma distinção empregada pelo autor em seu artigo, a saber, entre expectativas *esquemáticas* e *verídicas*. Em resumo, as expectativas esquemáticas são formadas culturalmente, como a identificação de gêneros ou estilos musicais, são genéricas, automáticas, inevitáveis, exigindo um tempo muito longo de formação. As expectativas verídicas, por sua vez, são autorreferentes, construídas por um evento específico — uma cadência, um trecho ou até mesmo uma peça musical —, requerendo também um tempo longo de formação, embora menor que o tempo das expectativas esquemáticas. A razão das diferenças entre expectativas está na estrutura cognitiva onde as mesmas são geradas. As esquemáticas seriam geradas pela *memória semântica*; as verídicas, pela *memória episódica*⁹. Os quadros 2 e 3 reproduzem as distinções mencionadas acima:

⁹ Bharucha (1994) nomeia essas duas estruturas cognitivas distintas como “esquema” e “memória”. Por sua vez, Huron (2006) adota outra nomenclatura, “memória semântica” e “memória episódica”, conforme a proposta do psicólogo Endel Tulving (1972), que foi adotada neste artigo.

Quadro 2: Diferenciação entre expectativas esquemáticas e verídicas, conforme Bharucha (1994) e Huron (2006).

EXPECTATIVAS	ESQUEMÁTICAS	VERÍDICAS
Origem	Cultural, externa (estilos)	Autorreferente, interna
Tempo de Formação	Muito longo	Longo
Natureza	Genérica, automática, irreprimível	Específica, construída pelo evento em si
Estrutura Cognitiva	Memória semântica	Memória episódica

Quadro 3: Diferenciação entre as memórias semântica e episódica¹⁰, conforme Bharucha (1994, p. 216).

MEMÓRIA SEMÂNTICA	MEMÓRIA EPISÓDICA
“Representação mental de relações genéricas”	“Sequências específicas de música de maneira que permita que elas sejam recuperadas (reconhecidas ou recordadas) individualmente”
“Permite reconhecer o estilo de uma nova peça”	“Permite reconhecer uma determinada peça”
“Eventos tipicamente sucedidos”	“Eventos efetivamente sucedidos”

Em *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation* (2006), Huron completa a composição do quadro teórico-metodológico do presente trabalho¹¹. O autor acrescenta um terceiro tipo de expectativa, as *dinâmicas*, aquelas que o ouvinte cria durante a experiência musical. Esse tipo de expectativa é criada pela *memória de curto prazo* e tem uma função adaptativa, já que requer um tempo de formação muito menor do que os tipos citados anteriormente—ver Quadro 4. “Enquanto os eventos de uma obra musical se desenrolam, a obra em si produz expectativas que influenciam como o restante da

¹⁰ Ver nota anterior.

¹¹ Huron propõe a conhecida teoria da expectativa *ITPRA*, na qual as emoções evocadas pela expectativa envolvem cinco “sistemas de resposta” funcionalmente distintos: imaginação (*imagination*), tensão (*tension*), previsão (*prediction*), reação (*reaction*) e apreciação (*appraisal*) (HURON, 2006, pp. 3-18). Todavia, este artigo enfoca principalmente a revisão que o autor faz a respeito da relação entre expectativa e memória, no capítulo 12.

obra é experimentado¹²” (Huron, 2006, p. 227). Em compensação, as informações assimiladas pela memória de curto prazo podem ser perdidas também em pouco tempo; por isso a repetição, variada ou não, é essencial para estabelecer expectativas dinâmicas (2006, pp. 228–229).

Quadro 4: Definição das expectativas dinâmicas, conforme Huron (2006).

EXPECTATIVAS	DINÂMICAS
Origem	Autorreferente, interna
Tempo de Formação	Curto ou imediato
Natureza	Volátil, adaptativa
Estrutura Cognitiva	Memória de curto prazo

Huron enfatiza que a repetição desempenha um papel central na criação e na satisfação das expectativas. A satisfação de expectativas ou a previsibilidade, segundo ele, normalmente leva a uma sensação de prazer, a não ser que este recurso seja usado excessivamente, o que pode entediar o ouvinte. Nesse sentido, a forma mais eficiente de se criar eventos musicais previsíveis é utilizar elementos tradicionais da música, familiares ao ouvinte, porque eles implicam a satisfação das expectativas esquemáticas, justamente as que exigem o maior tempo de formação e, portanto, a maior quantidade de repetição, ao longo da vida, para serem formadas. Uma segunda forma proposta por Huron de proporcionar prazer aumentando a previsibilidade é utilizar a repetição dentro das próprias obras, porque favorece a criação e satisfação de expectativas dinâmicas. Este é um recurso importante, sobretudo quando a peça não se conforma aos padrões a que o ouvinte está acostumado. “A obra em si então provê experiências em segundo plano que aumentam a previsibilidade de eventos subsequentes, enquanto a obra se desenrola¹³” (Huron, 2006, p. 367). Por fim, o autor destaca a similaridade como um recurso derivado da repetição, que também pode criar ou reforçar expectativas dinâmicas, sem que ocorra o declínio da responsividade (habituação) provocado pelo uso excessivo da repetição literal:

Além da repetição, os eventos podem ser tornados mais previsíveis nas obras, criando passagens *similares*. Enquanto a repetição contínua finalmente leva ao tédio ou à habituação, a similaridade permite que

¹² “As the events of a musical work unfold, the work itself engenders expectations that influence how the remainder of the work is experienced.”

¹³ “The work itself then provides background experiences that increase the predictability of subsequent events as the work unfolds.”

elementos de novidade sejam introduzidos para ajudar a evitar estas experiências potencialmente negativas, enquanto simultaneamente possibilita alguma precisão na previsão. Técnicas de variação (...) e outras técnicas podem preservar a previsibilidade dinâmica enquanto evitam o tédio.

Para compositores que pretendem evocar prazer, quanto mais uma obra musical se afasta de convenções esquemáticas, maior a importância da repetição e da autossimilaridade¹⁴ (Huron, 2006, p. 367, grifo do autor).

O referencial teórico acima discutido fundamentou as análises harmônicas realizadas na pesquisa. Em especial, mostrou-se bastante adequado para a abordagem dos efeitos provocados pela manipulação harmônica de Debussy e de suas consequências semânticas.

Aspectos da harmonia em Debussy

Na introdução do artigo *Debussy's tonality: a formal perspective* (2003), o professor de teoria musical da Universidade do Arizona, Dr. Boyd Pomeroy, enumera e faz uma breve descrição de cada um dos procedimentos debussyanos mais característicos, ao longo de toda a sua obra, citando diversos exemplos musicais: relação dominante-tônica; modalismo diatônico; cromatismo (ou *não diatonismo*)¹⁵; diatonismo não funcional; vocabulário acordal; sintaxe acordal; arabesco e progressão acordal. Dentre os procedimentos citados, pretendo abordar principalmente a relação dominante-tônica, por três motivos: primeiro, esta pesquisa assume como seu objeto de estudo as primeiras obras para piano de Debussy, pertencentes ao estilo romântico, repletas de cadências dominante-tônica; segundo, porque esta relação funcional é bastante adequada para se aplicar o conceito de expectativa no estudo da harmonia; terceiro, porque a pesquisa realizada apresenta evidências que sustentam a hipótese de que as resoluções excepcionais de dominantes são um ponto de partida para as ino-

¹⁴ "In addition to repetition, events can be made more predictable within works by creating passages that are *similar*. Where continued repetition ultimately leads to boredom or habituation, similarity allows elements of novelty to be introduced that help forestall these potentially negative experiences while simultaneously allowing some predictive accuracy. Variation techniques (...) and other techniques can preserve dynamic predictability while circumventing boredom.

For composers who aim to evoke pleasure, the more a musical work departs from schematic conventions, the greater the importance of repetition and self-similarity."

¹⁵ Neste contexto, considero a nomenclatura "não diatonismo" mais adequada do que a proposta original de Pomeroy, "cromatismo". Para uma discussão mais aprofundada a respeito deste assunto, ver Pedroza, 2014, pp. 28–31.

vações harmônicas mais ousadas realizadas posteriormente por Debussy.

A resolução excepcional de dominantes é muito utilizada por Debussy na sua primeira fase—aliás, este procedimento também é observado nas obras de diversos compositores românticos, comprovando a identificação de Debussy com este estilo (Pedroza, 2014, pp. 55–57). Ao mesmo tempo, contudo, percebe-se também que o compositor manipula os parâmetros musicais de forma a criar e satisfazer expectativas dinâmicas através da repetição e da similaridade, com o intuito de balancear a violação das expectativas esquemáticas causada pelas resoluções atípicas e, assim, suavizar o efeito de surpresa causado por elas. Os recursos utilizados por Debussy para este fim são variados; ocorrem em diferentes níveis de intensidade e, frequentemente, ocorrem ao mesmo tempo, de forma que seria necessário realizar uma pesquisa específica para detalhar melhor a classificação de cada um desses recursos e com que intensidade ocorrem em cada caso. No entanto, a presente pesquisa limita-se a identificar esses recursos e exemplificar o uso deles nas obras analisadas.

Antes da enumeração dos procedimentos observados, é necessário apresentar algumas definições complementares desenvolvidas para esta pesquisa: entenda-se *fonte* como o elemento gerador das expectativas, seja ele um acorde, uma nota ou um encadeamento; o *alvo*, por sua vez, é o elemento (acorde, nota, etc.) que ocorre na peça, imediatamente após a fonte, satisfazendo ou violando as expectativas criadas. O elemento *esperado*, ao contrário do alvo, não ocorre efetivamente na peça—é algo hipotético que, se fosse empregado logo após a fonte, satisfaria plenamente as expectativas por ela criadas.

Conforme explicado a seguir, foram identificados nesta pesquisa alguns procedimentos de satisfação de expectativas utilizados por Debussy com o intuito de amenizar as resoluções excepcionais: (1) similaridade do acorde-alvo com o acorde-fonte; (2) similaridade do acorde-alvo com o acorde esperado; (3) similaridade com a tradição; e (4) similaridade com a obra em si—repetição¹⁶. As duas primeiras estão relacionadas a uma similaridade mais local, relativa aos acordes do encadeamento em si. As figuras 2 e 3 apresentam um acorde de dominante Sol-Si-Ré-Fá como acorde-fonte, gerando expectativas para o acorde esperado, Dó-Mi-Sol. Na *Figura 2* o acorde-alvo é Mi-Sol \sharp -Si-Ré, ou seja, diferente do acorde esperado. No entanto, percebe-se uma grande similaridade entre o acorde-alvo e o acorde-fonte: por proximidade de notas (Ré e Si são notas comuns e as demais se movem por semitom), por estrutura (ambos são acordes de 7^a da do-

¹⁶ A seguir, este artigo apresenta uma explicação resumida destes quatro itens. Para uma descrição mais detalhada, ver Pedroza, 2014, pp. 59–73.

minante), por função (ambos cumprem função de dominante) e por textura (ambos estão escritos a quatro vozes, na mesma região). Tais similaridades atenuam o efeito de surpresa causado pelo acorde Mi-Sol \sharp -Si-Ré, que é diferente do acorde esperado.

A situação da *Figura 3* é semelhante à do exemplo anterior: o acorde-alvo Lá \flat -Dó-Mi é diferente do acorde esperado, Dó-Mi-Sol. Entretanto, aqui é mais relevante a similaridade entre o acorde-alvo e o acorde esperado, sobretudo devido à proximidade de notas (Dó é nota comum e as demais distam um semitom), à estrutura (ambos são acordes perfeitos maiores) e à textura (ambos estão escritos a quatro vozes, na mesma região).



Figura 2. Similaridade entre os acordes “alvo” e “fonte”.



Figura 3. Similaridade entre os acordes “alvo” e “esperado”.

O terceiro item a respeito da similaridade com a tradição pode ser observado na *Figura 4*, extraída do *Arabesque 2* de Debussy. Os acordes fonte e alvo estão grifados e marcados com as letras “F” e “A”, respectivamente. Neste trecho, Debussy suaviza a modulação repentina de Sol maior para Si maior, através da ambiguidade do acorde-fonte Fá \sharp -Lá-Dó-Mi, que pode ser tanto uma dominante de Sol maior como uma subdominante de Mi menor. Interpretando o acorde como subdominante de Mi menor, seria perfeitamente possível que o acorde-alvo, Si-Ré \sharp -Fá \sharp , exercesse função de dominante da mesma tonalidade, satisfazendo a expectativa esquemática, convencional, criada pelo acorde anterior.

Ou seja, pretendo afirmar que Debussy estava consciente de que o acorde Fá \sharp -Lá-Dó-Mi poderia evocar duas expectativas esquemáticas distintas: a primeira, caso cumprisse função de dominante, para o acorde Sol-Si-Ré; e a segunda, caso cumprisse função de subdominante, para o acorde Si-Ré \sharp -Fá \sharp . Atento a esta condição, o compositor estabelece na peça expectativas dinâmicas que induzem o ouvinte a

entender a primeira interpretação como a mais adequada no compasso 31 e a esperar pelo acorde Sol-Si-Ré, no compasso 32. Então Debussy surpreende o ouvinte ao resolver de acordo com a segunda expectativa mencionada, menos previsível no contexto do *Arabesque 2*, mas, ao mesmo tempo, mais de acordo com a prática harmônica do Romantismo. Portanto, a similaridade com a tradição é determinante para atenuar esta mudança abrupta de tonalidade que ocorre no compasso 32: a expectativa esquemática gerada pelo encadeamento tradicional subdominante→dominante e a consequente ambiguidade do acorde-fonte (dominante de Sol maior ou subdominante de Mi menor?) foram utilizadas pelo compositor neste exemplo.

Considerando estas observações, pode-se concluir que existem diferentes níveis de intensidade de expectativas para cada acorde, que não se resumem a uma simples classificação binária, “esperado” ou “não esperado”. Na *Figura 4* está claro que o acorde mais provável e, portanto, esperado no compasso 32 é Sol-Si-Ré, mas o acorde-alvo utilizado por Debussy, Si-Ré#-Fá#, é um acorde que satisfaz outras expectativas que não estão em evidência no contexto analisado. Ele poderia ter utilizado outro acorde-alvo que provocasse uma ruptura de expectativas ainda maior. Supondo, por exemplo, que o acorde-alvo fosse Ré#-Fá#-Lá#, o efeito de surpresa seria muito maior—a modulação seria ainda mais abrupta, as similaridades com o acorde esperado seriam menores e não haveria referência a nenhum procedimento convencional que amenizasse a surpresa provocada.

Figura 4. *Arabesque 2* (L74), cc. 28-35. Grifados os acordes fonte (F) e alvo (A) analisados.

Para ilustrar o quarto item dos procedimentos de satisfação de expectativas acima enumerados (*similaridade com a obra em si: repetição*), basta constatar que, no fim do *Arabesque 2*, os compassos 28–35 da *Figura 4* são repetidos quase literalmente nos compassos 100–107. Uma vez repetido o mesmo encadeamento, o efeito de surpresa cer-

tamente será menor do que em sua primeira ocorrência. Isso deve ao fato de que além das expectativas citadas anteriormente há uma nova expectativa dinâmica que permite ao ouvinte, na repetição do trecho, prever que o acorde Fá \sharp -Lá-Dó-Mi provavelmente será sucedido por uma modulação abrupta para a tonalidade de Si maior—embora a tonalidade de Sol maior esteja bem estabelecida e a peça esteja, neste ponto, próxima de seu desfecho. Ou seja, a repetição dentro de uma obra musical também pode ser compreendida como mais um fator de similaridade que atenua as resoluções excepcionais.

***Clair de Lune*: aplicação dos conceitos apresentados**

Considerando os recursos utilizados por Debussy nas suas três primeiras obras para piano, esta pesquisa considera válida a seguinte hipótese: os procedimentos discutidos não só foram utilizados em suas obras mais maduras, mas também cumpriram papel importante no desenvolvimento de uma escrita composicional mais ousada, na medida em que o compositor os explorou ao longo de toda a sua carreira.

Clair de Lune apresenta características relevantes para o estudo da linguagem harmônica de Debussy. Em princípio, a harmonização não apresenta traços inovadores em relação ao período em que foi composta, mas um procedimento em particular é digno de destaque: o encadeamento Ré \flat maior \rightarrow Fá maior \rightarrow Fá \flat maior \rightarrow Ré \flat maior. Os acordes de Fá \flat maior e Ré \flat maior, embora pertençam a tonalidades afastadas entre si, constituem, eles próprios, uma relação cromática de terça menor, muito explorada no período romântico. Há outro fator que torna este procedimento ainda mais notável: através da estruturação formal e da recorrência deste elemento na peça, Debussy consegue criar expectativas de resolução semelhantes às de um cadenciamento dominante-tônica tradicional.

O procedimento em questão ocorre em três momentos distintos: compassos 27–29 (*Figura 5*), compassos 35–37 (*Figura 6*) e compassos 66–72 (*Figura 7*). O encadeamento sempre ocorre duas vezes em cada trecho—a duração de cada encadeamento nos trechos das figuras 5 e 6 é de um compasso mais um tempo, ocorrendo uma elisão entre eles; por outro lado, observa-se na *Figura 7* que o compositor amplia a duração para dois compassos mais um tempo (compassos 66–68) e cinco compassos (compassos 68–72), também com elisão. Considerando que *Clair de Lune* apresenta uma forma ternária, seguida de coda¹⁷, todos os três trechos ocorrem em inícios de frases, e dois deles ocorrem em inícios de seções (o compasso 27 introduz a parte B,

¹⁷ Conforme Howat, 1983, p. 41.

enquanto o compasso 66, a Coda). Considerando que os inícios seccionais são momentos em que o ouvinte é induzido à atenção, uma vez que novas informações são esperadas, é possível supor que Debussy conscientemente pretendeu consolidar a ideia harmônica em questão, através da utilização do material em inícios de seções. Além disso, embora o compasso 35 não inicie uma nova seção, introduz uma repetição variada da melodia apresentada no compasso 27, tendo, portanto, características formais semelhantes.

T Ta dA₃ T Ta dA₃ T

Figura 5. Análise harmônica de *Clair de Lune*, cc. 27–29.¹⁸

Nos compassos seguintes ao primeiro trecho destacado (Figura 5), a harmonia estabiliza-se em Ré^b maior, exceto pelo compasso 30, que apresenta a dominante de Lá^b maior—um desvio que não compromete a estabilidade da tonalidade principal nos compassos 29–34. Portanto o encadeamento Ré^b maior → Fá^{menor} → Fá^b maior → Ré^b maior, uma vez concluído na tônica, no compasso 29, estabelece uma “expectativa dinâmica”, autorreferente por esta sequência de acordes. Tal expectativa é reforçada pela repetição literal do encadeamento no compasso 28 e pelo contexto em que ocorre—um início de frase e de seção, como explicado no parágrafo anterior.

T Ta dA₃ T Ta dA₃ t₇ 7¹-----₃
 [MI] T₃ Tr₇ 7¹-----₃

Figura 6. Análise harmônica de *Clair de Lune*, cc. 35–37.

Já no segundo trecho (Figura 6), o acorde de Fá^b maior¹⁹, no compasso 36, não retorna ao esperado acorde de Ré^b maior, no compasso 37—o termo “esperado” aqui pressupõe que a peça até então já estabeleceu expectativas dinâmicas quanto à finalização do encadea-

¹⁸ A classificação funcional dos acordes foi embasada na obra *Armonia*, de Diether de la Motte (1998). Ver Pedroza, 2014, pp. 35–43.

¹⁹Ou Mi Maior, por enarmonia.

mento proposto, uma vez que ele foi exposto no compasso 27 e repetido nos compassos 28 (de forma imediata) e compasso 35 (de forma espaçada). Os compassos 36–37 são os únicos em que o referido encadeamento termina em Dó#-Mi-Sol#-Si, ao invés de Ré_b-Fá-Lá_b. Dessa forma, o acorde de Dó# menor com sétima menor, no compasso 37, em parte atende às expectativas pelas notas Dó# e Sol#, e, em parte, nega a expectativa pela nota Fá, substituída pela nota Mi. Nota-se ainda a manutenção da nota Si, presente no acorde anterior, o que também não é esperado de acordo com as expectativas dinâmicas estabelecidas.

Figura 7. Análise harmônica de *Clair de Lune*, cc. 66–72.

Na Coda (Figura 7) o encadeamento harmônico em questão ocorre novamente por duas vezes, sendo ampliado progressivamente na sua duração: a primeira ocorrência dura dois compassos mais um tempo (compassos 66–68); a segunda, quatro compassos (compassos 68–71). Para tanto, Debussy repete os acordes de Ré_b maior e Fá menor (compassos 66–69) e prolonga o acorde de Fá_b maior (compassos 67, 69–70). Tal ampliação progressiva, associada à indicação *morendo jusqu'à la fin*, no compasso 66, são determinantes para sugerir ao ouvinte o iminente encerramento da peça.

Observa-se ainda, na Coda, que o acorde de Fá_b maior gera expectativas de resolução para o acorde de tônica, Ré_b maior. Debussy parece ter consciência desta expectativa, uma vez que adia a resolução cadencial sobre o acorde de tônica, principalmente nos compassos 69–70. Isto se assemelha às ampliações de tempo dos acordes de sétima da dominante, aumentando a expectativa do ouvinte pela resolução.

A ausência do trítone Sol_b-Dó no acorde de Fá_b maior, em *Clair de Lune*, não impede que este acorde seja entendido como um gerador de expectativa para a resolução em Ré_b maior, o acorde de tônica da peça. Este, porém, não é o único fator que torna este encadeamento digno de destaque, uma vez que, em outras peças da sua primeira fase, Debussy também abre mão do trítone como elemento cadencial indispensável. Por exemplo, tanto os compassos finais da *Mazurka* como os do *Menuet* (da *Suite Bergamasque*) apresentam uma harmonia “modal”, sem aparecer o acorde de sétima da dominante ou o trítone

no, que gerariam expectativas para a resolução no acorde de tônica — em ambos os casos Debussy utiliza a escala menor “natural” ou modo eólio. O outro fator importante a ser destacado, além da ausência do trítone, é o afastamento tonal dos acordes cadenciais $F\acute{a}_b$ maior (gerador de expectativa) e $R\acute{e}_b$ maior (resolução esperada), considerando que o acorde de $F\acute{a}_b$ maior contém $D\acute{o}_b$ e $F\acute{a}_b$, notas inexistentes na escala de $R\acute{e}_b$ maior, tonalidade de *Clair de Lune*. Neste caso Debussy recorre a duas características harmônicas do estilo romântico: a *relação cromática de terças* (o acorde de $F\acute{a}_b$ maior é uma transposição cromática uma terça menor acima do acorde de $R\acute{e}_b$ maior) e a *relação por nota comum* (a nota $L\acute{a}_b$ é comum aos dois acordes); ambas estão ligadas entre si, na medida em que as relações cromáticas de terça “servem como uma pedra angular da tonalidade de nota comum²⁰” (Kopp, 2002, p. 3). Utilizando a nomenclatura adotada na presente pesquisa, a relação cromática de terças entre $F\acute{a}_b$ maior e $R\acute{e}_b$ maior é um tipo de similaridade estrutural do acorde-fonte com o acorde-alvo, enquanto a relação por nota comum equivale à similaridade por proximidade de notas entre eles.

Mesmo assim, estas características não são suficientes para tornar o encadeamento $F\acute{a}_b$ maior \rightarrow $R\acute{e}_b$ maior uma cadência. Outro recurso utilizado por Debussy para reforçar o efeito de cadência é o movimento de baixos $L\acute{a}_b \rightarrow R\acute{e}_b$, que se assemelha ao da resolução dominante-tônica tradicional. E dois últimos fatores que favorecem o entendimento desta harmonia como cadencial são: a repetição do padrão ao longo da peça (ao todo, são seis ocorrências), e a utilização estratégica deste recurso — sempre em inícios de frases e quase sempre em inícios de seções. O compositor não somente utilizou diversos tipos de repetição (literal e variada, imediata e espaçada), mas também as posicionou de forma adequada ao longo da peça, para facilitar a assimilação do ouvinte.

Portanto, Debussy conseguiu de fato criar um efeito cadencial com o encadeamento $F\acute{a}_b$ maior \rightarrow $R\acute{e}_b$ maior através de expectativas esquemáticas, referindo-se às relações cromáticas de terça (similaridade estrutural: ambos os acordes são perfeitos maiores), às relações por nota comum (similaridade por proximidade de notas) e à correspondência de quinta justa descendente no baixo, isso sem desconsiderar ainda as expectativas dinâmicas geradas pelo uso adequado da repetição e de seus derivados. Todos estes fatores não somente suavizam esta resolução, mas também induzem o ouvinte a esperar por ela ao final da peça. Enfim, o que seria, em princípio, uma “resolução excepcional”, acaba sendo um evento esperado e satisfatório para o ouvinte, da

²⁰ “(...) they serve as a cornerstone of common-tone tonality.”

mesma forma que, tradicionalmente, a tônica resolve satisfatoriamente as expectativas geradas pelo respectivo acorde de dominante.

Referências

- Bharucha, Jamshed. (1994). Tonicity and Expectation. In: Aiello, Rita; Sloboda, John (Eds.). *Musical Perceptions*. New York: Oxford University Press, pp. 213–239.
- De La Motte, Diether. (1998). *Armonia* (Tradução de Luis Romano Haces). Barcelona: Idea Books.
- DeVoto, Mark. (2004). *Debussy and the veil of tonality: Essays on his music*. Hillsdale, New York: Pendragon Press.
- Howat, Roy. (1983). *Debussy in proportion: A musical analysis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Huron, David. (2006). *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge: The MIT Press.
- Huron, David. (2012). *Musical Form: A Psychological Perspective*. Disponível em: <<http://vimeo.com/35912513>>. Acessado em: 30 de junho de 2014.
- Kopp, David. (2002). *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lerdahl, Fred; Jackendoff, Ray. (1983). *A generative theory of tonal music*. Cambridge: MIT Press.
- Margulis, Elizabeth. (2014). *On repeat: How music plays the mind*. New York: Oxford University Press.
- Meyer, Leonard. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Meyer, Leonard. (1989). *Style and music*. Philadelphia: University of Pennsylvania.
- Nogueira, Marcos. (2004). *Comunicação em música na cultura tecnológica: O ato da escuta e a semântica do entendimento musical*. (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro: ECO-UFRJ.
- Ollen, Joy; Huron, David. (2003). Musical form and habituation theory. *Society for Music Perception and Cognition*. Las Vegas, Nevada.
- Ollen, Joy; Huron, David. (2004). Listener preferences and early repetition in musical form. In: Lipscomb, Scott; Ashley, Richard; Gjerdingen, Robert; Webster, Peter (Eds.). *Proceedings of the 8th International Conference on Music Perception and Cognition*. Evanston, Illinois: Casual Productions, pp. 405–407.
- Pedroza, Gustavo Ballesteros. (2014). *Harmonia e expectativa em Debussy: As obras para piano solo da primeira fase*. (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: Escola de Música/UFRJ.
- Pomeroy, Boyd. (2003). Debussy's Tonicity: a Formal Perspective. In: Trezise, Simon (Ed.). *The Cambridge Companion to Debussy*, pp. 155–178. New York: Cambridge University Press.
- Reber, Rolf; Schwarz, Norbert; Winkielman, Piotr. (2004). Processing Fluency and Aesthetic Pleasure: Is Beauty in the Perceiver's Processing



- Experience? *Personality and Social Psychology Review*, vol. 8, no. 4, pp. 364–382.
- Sloboda, John. (1985). *The musical mind: The cognitive psychology of music*. New York: Oxford University Press.
- Tulving, Endel. (1972). Episodic and semantic memory. In: Tulving, Endel; Donaldson, Wayne (Eds.). *Organization of Memory*. New York: Academic Press, pp. 381–403.
- Volk, Anja; De Haas, W. B.; Van Kranenburg, Peter. (2012). Towards Modelling Variation in Music as Foundation for Similarity. *Proceedings of the 12th International Conference on Music Perception and Cognition (ICMPC 12)*, pp. 1085–1094. Disponível em: <http://icmpecom2012.web.auth.gr/sites/default/files/papers/1085_Proc.pdf>. Acesso em 01 jul. 2014.