

## Encontros com François Lesure\*

Aos 9 de outubro de 1997 deu-se o encontro com François Lesure no auditório do Departamento de Música da ECA-USP. Foi a terceira visita do ilustre visitante ao Departamento. Em 1988, fixava, em palestra, bases sólidas para aquele que viria a ser o Mestrado em Musicologia do Departamento de Música; no ano de 1990 foram novas palestras abordando temáticas pertinentes ao curso e às suas próprias especialidades. 1997 marcou a terceira estada em São Paulo quando, a convite da Universidade de São Paulo, François Lesure integrou, como membro estrangeiro, a equipe que avaliou o Departamento de Música. A este último seguiu-se a gravação de quatro programas na Rádio USP-FM — 93,7 MHz, por nós apresentados todas as terças-feiras, às 22 horas, e que foram ao ar em novembro de 97, sendo que, na ocasião, François Lesure abordou desde a sua trajetória como, igualmente, temas aos quais se dedicou.

As gravações de ambas as atividades foram traduzidas, buscando o tradutor, na medida do possível, conservar o espontâneo da oralidade. No decorrer do encontro ou da entrevista, François Lesure mencionou algumas de suas obras ou temática pertinente a uma delas. No final, apresentamos bibliografia significativa do autor, a fim de melhor orientar o leitor.

---

\* Tradução e Notas de José Eduardo Martins.

## **Encontro do dia 9 de outubro de 1997** **Auditório do Departamento de Música — ECA-USP**

Após uma breve introdução, o encontro transcorreu no gênero perguntas e respostas, ficando o questionamento formulado por professores, alunos e visitantes.

FRANÇOIS LESURE (F. L.) — Estou feliz em estar na USP. Não é a primeira vez que venho a São Paulo, a este Departamento, sendo que, nas duas oportunidades anteriores, no velho galpão, tinha-se a esperança e nestas modernas instalações, constatamos projetos musicais de relevo. Nas visitas anteriores não me inteirei do funcionamento de um departamento de música em universidade brasileira, fazendo-o presentemente, mercê do objeto principal desta minha visita.

Chamo a atenção, contudo, para que a musicologia não seja esquecida ou o seu papel diminuído na Universidade em detrimento da prática instrumental, dado o fato de o sistema daqui ser bem diferente daquele exercitado na Europa, em especial. Estou convencido de que a musicologia é um complemento indispensável, tanto para os músicos como para os intérpretes em geral, mesmo em se considerando os rumos outros empreendidos por um músico.

*PERGUNTA (P.) — Durante algumas décadas, o senhor esteve ligado à Bibliothèque Nationale (B.N.), sendo inclusive chefe do Departamento de Música da mesma. Sabemos que há grande quantidade de óperas ali depositadas, mas apenas umas poucas centenas vieram a público. Isto deve-se à qualidade inferior dessas óperas esquecidas ou existiria uma relação com o gosto do público?*

F.L. — Poderemos alargar o debate não somente a respeito das óperas, mas sim, igualmente, a todo o repertório musical. Cerca de 90% desse acervo repertorial nunca é executado por qualquer intérprete e, compreenda-se, o mesmo estende-se da Idade Média

à contemporaneidade. É necessário afirmar, também, que há grande quantidade de obras que não merecem ser revisitadas hoje.

Uma tarefa árdua tem sido empreendida, no sentido de se encontrarem obras que considerariamos válidas na atualidade. Este mister é extenso e só pode ser realizado caso a caso, repertório a repertório. Se tomarmos como exemplo as gravações da música barroca, que foram feitas nestes últimos 15 ou 20 anos, verificaremos que muito desse repertório é resultado da pesquisa, repertório esse que nunca foi publicado no formato edição-partitura. Em certos domínios houve esforços, não de maneira sistemática, mas relacionados à busca de criações que pudessem conter interesse para o público.

No compartimento operístico, existe interesse não apenas da B. N. mas também das bibliotecas italianas, entre outras. Assim, muitas óperas esquecidas estão depositadas nessas bibliotecas — não somente do período barroco mas em dimensão paralela, as do século XIX. Seria lógico imaginar que esse esforço não tenha terminado.

Entendo a posição daqueles que acreditam existir obras-primas adormecidas nas bibliotecas. Pode-se discutir longamente sobre o conceito de obra-prima, mas penso que há ainda enormes descobertas a serem feitas pelos musicistas nas Bibliotecas Nacionais, como em tantas outras espalhadas pelo mundo, a dimensionar, sob outro aspecto, o empenho sensível que fazem os bibliógrafos para repertoriar todo esse material.

Há, atualmente, para todo o período anterior ao século XIX, um repertório internacional de fontes musicais, o RISM, conhecido por muitos dos senhores, tendo sido eu um dos iniciadores dos trabalhos, em 1953. Hoje, o RISM está centralizado em Frankfurt<sup>1</sup>. Todo esse trabalho se estende até 1800, podendo-se consultar junto à organização, o que há repertorialmente nas bibliotecas do mundo, salvo, entre outros arquivos, o de Minas Gerais, a ser ainda devidamente catalogado. Haverá ainda um grande esforço visando à abrangência dos séculos XIX e XX, que ficará a cargo dos musicólogos.

Quanto ao problema do repertório dito “esquecido” e que se encontra depositado nos arquivos, penso que há sempre um perigo. Primeiramente, relativo a musicólogos que estudam esse repertório “oculto”, mostrando-se indulgentes quanto ao valor intrínseco desses manuscritos ou edições; e, em segundo lugar, concernente aos pesquisadores que fazem teses sobre músicos de um segundo escalão, tendendo a magnificar as obras estudadas. Nestes casos, existe a permanente tendência a decepcionar o público, que se interroga, enfim, se valeria a pena recuperar tais músicas.

É fundamental, é necessário mesmo, ser vigilante, sob o risco de se fabricar um repertório de musicólogos, por vezes, de segunda qualidade, fazendo com que o público rapidamente volte a sua atenção às obras-primas consagradas. Creio que certos colegas nem sempre são exigentes. De qualquer maneira, há muita música a ser descoberta, óperas e tantas obras de todas as épocas, mesmo aquelas que colocam os problemas fundamentais da interpretação, como as pertencentes à Idade Média e à Renascença, e quanto a estas, ainda se está longe de se chegar a conclusões satisfatórias.

*P. — Como o Sr. julga essa qualidade?*

F.L. — Trata-se de uma instigante pergunta. Há níveis de entendimento. Cada um elabora os níveis de qualidade. Contudo, pessoalmente, se tiver de escolher entre uma peça de salão de 1830 e uma Missa de Guillaume de Machault, do pleno século XIV, teria a tendência a escolher esta última. Poderíamos multiplicar as exemplificações e as comparações.

*P. — Uma pergunta pertinente à sua atuação frente ao Departamento de Música da B. N. Como se deve proceder quanto à preservação de documentos, discos, partituras, manuscritas ou não?*

F. L. — Há publicações especializadas sobre a matéria. Citaria as patrocinadas pela Unesco sobre a preservação de fitas cassetes,

audiovisual, discos etc. É problemática a preservação quando tratamos de livros, documentos, manuscritos. Neste caso, não temos uma regra geral, pois faz-se necessário estudar cada caso em particular. Diria que *ateliers* específicos com especialistas são as únicas garantias, pois não se pode improvisar restauradores de documentos antigos.

*P. — Paris foi, no século XIX, centro da maior importância para a guitarra clássica. Compositores de outros países para lá se dirigiram, lecionando, formando escolas. Gostaria que o professor estendesse considerações a esse respeito.*

F. L. — Há muito que se fazer na recuperação do repertório deixado em França por compositores e guitarristas ou violonistas italianos, espanhóis e, talvez, mesmo brasileiros, que fizeram carreira em Paris. Na verdade, faltam edições e trabalhos visando à exata leitura desse repertório e, certamente, parte deste tem grande interesse. Precisamos de edições modernas dessa música, segundo o instrumento, pois não estamos falando de um instrumento único, uma vez que há guitarras de tipos diferentes, que foram utilizadas ao longo do tempo. É necessário considerar que muitos dos guitarristas — e eu, pessoalmente, admiro-os muito, assim como os seus repertórios — ficaram à margem da vida musical tradicional. Fizeram edições e, como exemplo, citaria algumas espanholas realizadas por Pujol, que nem sempre podem ser consideradas modelos de autenticidade em relação à visão do autor<sup>2</sup>. Mencionaria, igualmente, Giuliani<sup>3</sup>. É sempre bom lembrar as muitas edições realizadas em França no período, pois havia demanda e mais o interesse dos editores.

Para os pesquisadores, urge buscar as cópias do material que se encontra na B. N., o que é extremamente possível. Fui responsável por alguns fac-símiles desse repertório para os violonistas, publicados pelas Éditions Minkoff, mas ainda há muito para se fazer nessa área repertorial<sup>4</sup>.

*P. — Qual é a repercussão da obra de Villa-Lobos em Paris?*

F.L. — Poderia dizer que Villa-Lobos foi muito tocado logo após a 2ª Grande Guerra e, em parte, pelo que de interessante suscitava um compositor brasileiro. Saliente-se que, para muitos dos franceses, Villa-Lobos era o único compositor do Brasil conhecido. Hoje ele é menos tocado, digo sempre em França. Não teria explicações claras para dar, porém, haveria a necessidade de se conhecer o que as instituições nacionais têm feito no sentido de promover a difusão da obra de Villa-Lobos no Exterior. E, por consequência, de outros autores brasileiros. Durante muito tempo, é bom ressaltar, houve um grande defensor da obra de Villa-Lobos em Paris, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo<sup>5</sup>, que se ocupou durante um longo período do Serviço de Música da Unesco. Organizava conferências e concertos. A morte de Luiz Heitor foi uma das causas da queda da difusão da obra de Villa-Lobos em Paris.

*P. — Muito se tem falado sobre a importância de se conciliar a prática interpretativa com a musicologia na universidade. Gostaria de saber como fazer para interagir prática interpretativa e musicologia, desde a graduação até outros estágios do ensino acadêmico.*

F. L. — Aqui, na Universidade de São Paulo, vive-se todo dia esse problema, graças à organização do ensino da música e da musicologia. Vocês se encontram numa posição que chamaria de exceção no sistema. Na França, a musicologia é um monstro privado da música e da prática. Isso não significa que precisamos jogar fora, e juntos, a água do banho e o bebê. Na universidade francesa não há o instrumental para a prática. Se tanto, um piano, um aparelho de som, outro mais, mas não o ensino específico do instrumento, do canto etc. Resulta que os problemas da interpretação se tornam difíceis de serem abordados. Há, logicamente, exceções em determinadas seções universitárias, não especificamente em Paris, mas em determinadas seções na Provence ou, como exemplo, em

Tours, onde um conjunto de música antiga funciona dentro das bases da universidade. Professores e alunos integram conjuntos musicais em muitas universidades anglo-saxãs, realizando concertos, inclusive. Porém, pareceria certo constatar que os problemas da interpretação, em geral, são tratados nos conservatórios.

No de Paris há, desde alguns anos, uma seção de música antiga, onde se discutem os assuntos relacionados à interpretação do vasto período. Durante muito tempo, o professor desta seção foi William Christie, fundador do *Les Arts Florissants*<sup>6</sup>. Poder-se-ia considerar que, no concernente à música barroca, há um campo bem extenso, ao qual músicos se aplicam intensamente. Quanto aos séculos XIX e XX, tenho de ser menos otimista, pois estamos na infância e começamos há pouco estudos mais aprofundados no que tange à interpretação.

Poderíamos falar, no âmbito universitário, da importância da formação de uma discoteca, a fim de se entender a evolução do estilo e da interpretação. Considerando-se, como exemplificação, a música para piano de Debussy, há a necessidade da pesquisa científica, a fim de se estudarem os problemas da interpretação. É possível afirmar que gostamos mais da interpretação de Alfred Cortot ou de Walter Gieseking<sup>7</sup> ou outros. Contudo, não conseguimos ainda — ao menos houve algumas tentativa — estabelecer bases científicas e críticas para se fazer uma história da interpretação.

Quanto à relação entre musicologia e interpretação, há pesquisas que foram feitas em centros distintos, mas a estrutura existente não favorece a direção nesse sentido, ou seja, a estreita ligação musicologia-interpretação.

*P. — Como o Sr. vê a eclosão da música barroca na França e em outros países, e como o Sr. entende a pesquisa que se acentua relacionada ao período?*

F. L. — Em França, nestes últimos 20 anos, mais precisamente, toca-se tanta música do período barroco, nem sempre a melhor,

que hoje se pode falar em saturação. Há muitos grupos de música barroca que apresentam, por vezes, repertório de nível discutível e, pessoalmente, eu acho, em certos casos, enfadonho. Há igualmente diferenças de percepções barrocas ou neobarrocas nos diversos países.

Seria necessário dizer, entretanto, que esse movimento em direção à música barroca, no aspecto exegetico, ou seja, busca das fontes fidedignas, do instrumento apropriado, da execução, veio menos do musicólogo e mais do músico intérprete competente. Músicos da maior expressão, que fizeram trabalhos significativos, o que permitiu compreender muito melhor como a música do período foi feita.

Gostaria de dar um exemplo pessoal. Quando apresentamos a ópera de J. B. Lully, *Atys*, há 12 anos mais ou menos, a revelação foi extraordinária. Os recitativos à francesa, que aparentavam ser tão cansativos nas execuções antigas, de repente ganharam vida; o baixo contínuo, que era apresentado de maneira enfadonha, na execução moderna foi igualmente vivificado. Todos os vários elementos e as seções da ópera cresceram essencialmente, amparados pela *mise-en-scène* realizada por Jean-Marie Villegier, que atingiu níveis de excelência. Cito *Atys* como poderia mencionar outras obras.

Há uma técnica para se abordar a música barroca. Descobertas relacionadas às arcadas, aos ornamentos, à função do baixo e outras mais aconteceram, o que dimensionou a criação do período. Isso graças às experiências, para o *clavecin*, de músicos como William Christie, já mencionado, Kenneth Gilbert e ainda outros franceses, anglo-saxões, alemães etc. Os dois citados e muitos outros nomes trabalharam em França, devido ao fato de o repertório francês ser, possivelmente, o mais rico durante esse período. Atualmente, e essa é uma notícia sempre esperançosa, ensina-se mais acentuadamente parcela considerável desse repertório, mercê das pesquisas sérias empreendidas nos conservatórios e em algumas universidades.



P. — *Quais os desafios encontrados em seu trabalho sobre Debussy?*

F. L. — A edição integral das obras musicais de Debussy (Durand-Costallat, inicialmente) chegou ao mercado bem após o esperado, pois não era tradição francesa realizar esse tipo de empreendimento. É certo que os alemães, desde o século XIX, dedicam-se a esse compartimento da edição conhecida como “edição crítica”. Isso poderia ser explicado pelo fato de que as universidades francesas não trabalhavam com as chamadas fontes originais, contrariamente ao que acontece nos países anglo-saxões, como exemplo. Foi uma lacuna. Tornou-se necessário montar uma equipe, não exclusivamente formada só por musicólogos e universitários. O ponto mais importante, para nós, foi constatar que não apenas os musicólogos, no senso estrito, poderiam realizar o empreendimento<sup>8</sup>.

Uma edição crítica da música deve ser feita com a colaboração estreita com os músicos, evidentemente possuidores de uma cultura particular. Na verdade, músicos-musicólogos e musicólogos-músicos, esta última categoria mais rara. Há intérpretes musicólogos que trouxeram preciosa colaboração. Desta maneira, o trabalho se torna mais abrangente.

A primeira etapa consiste em reunir toda a documentação existente e esta está, muitas vezes, dispersa. No caso de Debussy, os manuscritos estão espalhados pelo mundo. Há muitos na América, o essencial, contudo, encontra-se na França. Trata-se de um trabalho minucioso, que necessita o maior cuidado. Citaremos, à guisa de exemplo, as melodias da juventude, inéditas, completamente desconhecidas, jamais mencionadas, que estavam, por acaso, em Berlim. Ainda hoje, em leilões públicos vemos surgirem algumas provas corrigidas, uma cópia desconhecida, um manuscrito autógrafa completo, que desconhecíamos. Essa tarefa de busca é preliminar, porém, de fundamental importância. Em seguida, precisávamos de um método para a edificação das obras completas de Debussy. É bom frisar que *obras completas* não é um

empreendimento *standard*, pois cada compositor apresenta problemas diferentes, segundo os seus hábitos, quanto à organização das idéias.

No caso específico de Debussy, após a publicação de uma obra, ele costumava fazer uma quantidade de correções, fosse para melhorar o seu texto ou então pelo fato de não estar satisfeito com aquilo que fizera. Há muitos exemplares que estão conservados na Abbaye de Royaumont, perto de Paris, onde encontramos as correções de Debussy ao longo de sua trajetória, sobretudo no final da sua vida. O compositor acrescentava outros dados e, naturalmente, esse procedimento traz uma série de problemas, pois o seu trabalho de revisão ficara incompleto. Há, pois, algo muito particular a ser empreendido, pois para cada criação, são diferentes os problemas, a tornar necessária uma estratégia editorial obra a obra. À guisa de esclarecimento, citaria uma em especial, escrita entre 1889-1890, ou seja, a *Fantaisie para piano e orquestra*. Digase, não a ouvimos freqüentemente, mercê de uma edição não muito precisa. Foi gravada, no caso, fixada em chapas durante a vida de Debussy, mas não editada, pois o autor não autorizou a publicação por motivos precisos. Corrigiu-a muito ao longo de sua existência, utilizando freqüentemente lápis de cor. Empregava uma técnica específica, o que permite detectar as várias camadas de correção e, hoje, estamos confrontando todo o material, a fim de tomarmos decisões sobre essa *Fantaisie*, que deverá interessar muito aos pianistas, pois, apesar de não ser um concerto, tem a aparência desse gênero.

Outro exemplo é *Pélleas et Mélisande*, em que Debussy, após a publicação da partitura de orquestra em 1904, quis melhorar uma série de pormenores orquestrais. Confiamos o trabalho a um musicólogo americano, David Grayson, que acabou essa revisão e *Pélleas et Mélisande* que vocês têm o hábito de ouvir através de gravações ou mesmo encenações, será sensivelmente modificada em muitos detalhes orquestrais, o que, espero, aconteça antes de três ou quatro anos.

O grande perigo não somente para a edição do *corpus* da produção musical de Debussy, mas para todas as outras edições

críticas de música, é misturar as fontes encontradas, sob o pretexto de se achar uma versão que o musicólogo “escolheu” e que não seria, forçosamente, aquela que o compositor quis. Explico-me: quando se tem três manuscritos de uma obra para piano, tomando-se um exemplo, o perigo consistiria em aproveitar alguns elementos de um manuscrito, outros de um segundo ou de um terceiro e fazer uma versão que Debussy não teria jamais pensado. É necessário estar vigilante para tentar compreender as intenções do compositor quanto aos pormenores. A nova edição dos *Préludes* e dos *Études* não é fundamentalmente diferente das edições existentes, mas há muitos detalhes importantes: compassos incompletos, fusas que Debussy confundiu com semicolcheias — se bem que isso se nota na própria configuração do compasso. O perigo de fazer correções está em o musicólogo intervir na versão do compositor e deve-se tomar extrema cautela quanto a isso, pois o primeiro não pode substituir o criador. Isso não tem ocorrido particularmente quanto à edição crítica de Debussy, mas há casos desse teor encontráveis, como lembrança, na Alemanha.

*P. — Haveria diferenças substanciais entre a biografia que o Sr. escreveu recentemente a respeito de Debussy e todas as anteriores mais significativas entre tantas, como as de Léon Vallas, Edward Lockspeiser e Marcel Dietchy<sup>9</sup>?*

F. L. — Lógico que existem, e felizmente, senão eu estaria apenas copiando os meus predecessores. Inclusive, Lockspeiser era meu amigo. A pergunta é pertinente no que se refere à essência de uma biografia. Quanto a esta, temos de voltar bem anteriormente à última de Lockspeiser, sobremaneira se considerarmos que a primeira biografia de peso sobre Debussy é a de Léon Vallas que, aliás, tem os seus méritos e interesse.

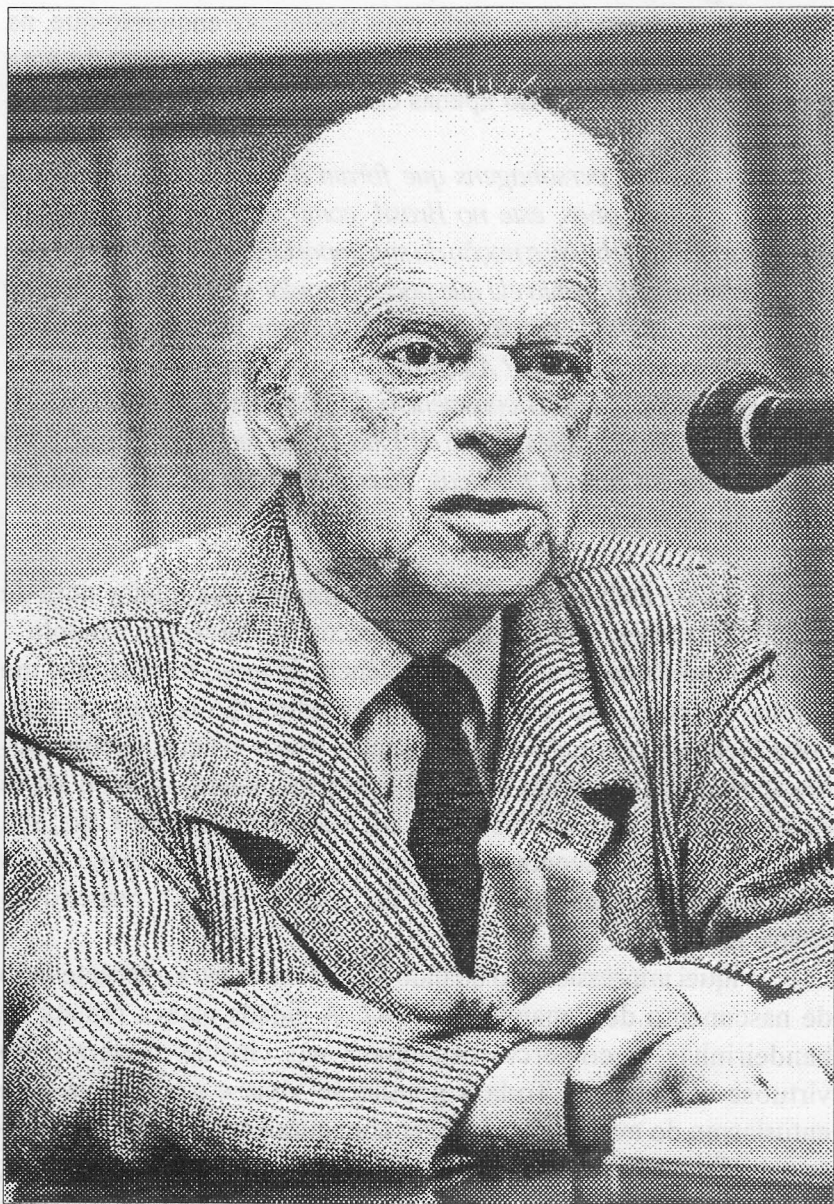
Não obstante os trabalhos anteriores, fatos da maior significação ocorreram e merecem ser constatados, ou seja, a existência de um direito moral para os herdeiros dos autores de obras: lírica, literária ou musical. Em alguns casos, os herdeiros

colocam dificuldades para os cientistas que queiram estudá-las, no sentido de autorizar ou recusar a publicação de tal documento ou a representação de certa obra. No caso de *Pélléas*, Mme. de Tinam, enteada de Debussy, tentou por várias vezes interditar determinada *mise-en-scène* que ela não apreciava por motivos de ordem moral. Esse direito moral não existe em todos os países do mundo e, como exemplo, temos os Estados Unidos, onde o mesmo não é utilizado, em princípio, mesmo em existindo na legislação.

Houve um grande esforço em suspender todas as interdições no que tange à vida privada de Debussy, ocultada. Nesse compartimento específico, os herdeiros não queriam ver publicadas opiniões do compositor sobre determinada mulher ou sobre certa visão das coisas. Havia, pois, uma limpeza a ser feita e creio eu que Debussy não ficaria enrubescido de nada que pudesse ser publicado, acreditando mesmo que todas essas interdições foram mal-fundamentadas em nível do prestígio do compositor. Basicamente, todo esse material estende-se da juventude ao divórcio, em 1904.

Sob outro aspecto, vale a pena considerar a quantidade de descobertas ocorridas, sobretudo graças à correspondência. Gostaria, aliás, de anunciar que decidi, presentemente, publicar a íntegra das cartas de Debussy, nessa integral possível a representar 1.500 a 1.600 documentos. Essas missivas são particularmente preciosas, não somente quanto à vida privada mas, sobremaneira, quanto à carreira artística de Debussy, notadamente a sua relação com os intérpretes. Neste segmento, igualmente, ocultaram-se julgamentos sobre pianistas que executavam a sua obra constantemente. Citemos, dentre outros, um pianista que criou grande parte de suas composições, o catalão Ricardo Viñez<sup>10</sup>. Em determinada circunstância, Debussy se cansou dessas execuções, não estando, inclusive, sempre de acordo com as mesmas, a tal ponto que, no fim da vida, renunciou à sua colaboração. Tudo isso, todavia, era tabu e não podia ser mencionado. Há, pois, hoje, um conhecimento novo.

Mencionaria, concluindo esta explanação, o problema da recepção das obras de Debussy que tanto Vallas como Lockspeiser



*François Lesure no Departamento de Música da ECA-USP*

não tiveram tempo de estudar. Digo não apenas em França como no estrangeiro, onde tentei compreender essa recepção crítica. Na Inglaterra, Debussy foi recebido mais facilmente enquanto que, na Itália, foi, inclusive, vaiado, pois lá não se estava preparado para receber a sua música. Isso apenas como lembrança.

*P. — Temos personagens que foram divisores de água. Bach, Debussy e Villa-Lobos, este no Brasil, como exemplos. São duas as perguntas: teria Debussy a noção da sua importância entre os outros que ele também julgava; sabia ele que poderia mudar o rumo da história da música como chefe de escola, ou foi movido por um impulso pessoal, como no caso de Villa-Lobos? A segunda: o povo — não digo os académicos e os intelectuais — teria a consciência da grandiosidade de Debussy? Completaria dizendo que o nome de Villa-Lobos serviu, no Brasil, para ser utilizado em praças públicas, ruas e até nota da antiga moeda brasileira, o cruzeiro?*

F. L. — Debussy também está retratado. Na menor nota de francos franceses, suprimida aliás, recentemente. É um símbolo... Passarei rapidamente sobre a consciência do povo francês, que me parece, no caso, não muito grande. Acredito não termos nem um hotel Debussy ou qualquer homenagem desse gênero, lembrando-me apenas de um queijo Debussy (risos da platéia) — nem sei se existe ainda — que era fabricado em Saint-Germain-en-Laye, sua cidade natal. Acrescentaria que mesmo a sua cidade berço é um símbolo desse descaso, pois não fez nada de sério a respeito do ilustre filho.

Fiquei impressionado quando fui a Gênova para o bicentenário de nascimento de Paganini em 1982. A cidade estava repleta de bandeirinhas, o comércio estampava nas vitrinas o retrato do virtuose-compositor. Toda a população vivia e participava com entusiasmo do evento. Posso dizer com quase certeza que, tirando-se o queijo, nada temos em Saint-Germain. Em termos estatísticos, no que se refere ao repertório que é tocado nas rádios e nas salas de concerto, em França, Debussy vem bem após Bach, Mozart,

Beethoven e outros compositores muito ventilados. Quando, há cerca de 20 anos, nessas sondagens que se faziam pela cidade para saber se o homem que caminhava pelas ruas conhecia Debussy, houve apenas 25% das pessoas que sabiam ser ele um músico. Os outros nada conheciam.

Quanto à consciência de ser um músico maior do que os seus confrades, Debussy a tinha. Quando acabou *Pélleas et Mélisande* — a obra teve uma longa gestação — e esta foi representada, os círculos musicais apreenderam toda a originalidade da ópera e a mesma tornou-se referência. Desde então, *Pélleas*, que o revelaria aos seus compatriotas, apesar das críticas, deu-lhe a segurança necessária. Há frases de Debussy, desse período, que cito, aliás, na introdução de *Monsieur Croche* ou então na sua própria correspondência, que evidenciam que, para ele, a música passava a existir de uma maneira autônoma, ou seja, não era filha de outras artes ou de outras maneiras de pensar. A partir desse período, percebe-se claramente que ele adquirira a consciência real do seu valor.

Os seus julgamentos sobre outros compositores permitem, sob outro aspecto, relativizar essa consciência. Por exemplo, a consciência que Debussy tem a respeito da música de Schoenberg é um problema muito difícil. Conheceu, creio, apenas as obras menores desse autor, não estando eu seguro se tomou contato com *Pierrot Lunaire* ou que tenha lido, ao menos, essa composição. Não sabemos, pois, se apreciou obras importantes do autor. Sob outro ângulo, gostava muito de Stravinsky e era amigo do compositor russo. Contudo, e essa ocorrência é significativa, quando Stravinsky dedicou-lhe *Le Roi des Étoiles*, sem dúvida uma obra difícil, Debussy escreveu que Stravinsky debruçava-se perigosamente em direção a Schoenberg. Isto basta para esclarecer que não apreciava muito aquilo que conhecia de Schoenberg.

Quando foi à Hungria, gostou demais dos músicos desse país. São comprovações de que existia uma certa atração, por parte de Debussy, quanto a determinados repertórios. Citaríamos igualmente obras de Albéniz, particularmente *Ibéria para piano*, assim como

a música da Espanha, que conhecia e admirava. É pois um equívoco que perdurou durante muito tempo o pensar que Debussy não se interessava por certos tipos de música. Foi Vallas que escreveu mais ou menos nesse sentido. Na verdade, ele se interessava, e muito, sendo mesmo muito curioso em relação à música dos outros, apesar de freqüentar menos os concertos na segunda parte da sua vida.

*P. — A única obra do Sr. publicada no Brasil foi a elaboração de Monsieur Croche, introdução e reunião dos vários textos de Claude Debussy como crítico, assim como as notas desse importantíssimo trabalho. Qual a sua posição frente à tradução da obra realizada no Brasil e qual a sua opinião sobre Debussy crítico de música?*

F. L. — Essa pergunta é bem pertinente a um crítico como o Sr., Monsieur Giron. Quanto à primeira parte, confesso não ter verificado essa tradução, tampouco aquela realizada há um ano para o japonês (risos da platéia)<sup>11</sup>. Estou errado, tenho consciência, pois devemos sempre verificar as traduções. Contudo, não me propuseram a leitura de ambas.

Quanto a Debussy crítico, é necessário relativizar. Em certo momento de sua vida (cedo, diria), ele sentiu a necessidade de escrever. Os primeiros artigos surgiram em 1901, numa revista anarquista, *La Révue Blanche*, e igualmente como meio de ganhar algo, sobrevivência, na verdade, pois, na época, passava por momentos difíceis. Sobretudo foi uma maneira de responder às suas idéias pouco convencionais, pois o tom das críticas de Debussy, dizendo o que pensava, divergia enormemente daquele dos críticos tradicionais. Aliás, os seus primeiros artigos causaram certo escândalo. Em seguida, abandonou essa atividade, retomando-a mais tarde, havendo então, na realidade, dois períodos em sua vida nos quais dedicou parcela de seu tempo à crítica musical. Quando propuseram a Debussy, no final de sua existência, para reunir todos os seus artigos em um volume, ficou um pouco perplexo, pois



entendia que faltava uma certa unidade no conjunto e, se concordava com alguns dos artigos para a referida publicação, para outros não teria dado a mesma aprovação.

Na verdade, Debussy sempre amou a escrita literária, pois há dele pequenas peças teatrais com as quais sonhava, juntamente com seu amigo René Peter. São de Debussy os poemas das *Proses Lyriques*, sob os quais compõe as quatro melodias entre 1892 e 1893. Havia, pois, por parte de Debussy, um gosto pela escrita literária.

Entre os dois grupos de artigos, retorno a Debussy crítico, há diferenças e podemos dizer que o segundo aborda aspectos interessantes do repertório da época: Caplet, Stravinsky e outros, sendo que o do período em que colaborou com *La Revue Blanche* é mais literário.

Nesse primeiro segmento, Debussy descreve esse personagem, M. Croche, que descende um pouco de Paul Valéry. M. Croche, uma espécie de *alter ego*, é abandonado, na realidade, após a oitava crônica para *La Revue Blanche*. Vê-se que teve uma existência efêmera. M. Croche declara seu ódio a Saint-Saëns e a toda música convencional, tentando demonstrar a necessidade de se renunciar a todo o aparato desta, a fim de liberar a música. Apreende-se, em seus artigos, a sua aversão à forma sonata e à majoração desta na vestimenta sinfônica. Aliás, o artigo sobre a música a céu aberto caminha nesse sentido<sup>12</sup>. Diria ainda que *Monsieur Croche...*, apesar de suas pequenas proporções, é muitas vezes citado. Essa realização parcial, contudo, é fundamental para a compreensão do pensamento de Debussy.

### **Entrevista para a Rádio USP-FM - 93,7 mHz — 9 de outubro de 1997**

Na Rádio USP, François Lesure gravou uma entrevista cujo resultado foi levado ao ar em novembro do mesmo ano, em quatro programas integrantes da série “Tempo de Concerto — Idéia — Criação — Interpretação”, que acontece todas as terças-feiras às 22 horas<sup>13</sup>.

Tivemos cuidado de buscar variantes às perguntas formuladas pelo público no encontro realizado naquela manhã do dia 9 de outubro. Assim sendo, mesmo que a temática volte, há sempre, por parte de François Lesure, abordagem nova<sup>14</sup>.

*OSÉ EDUARDO MARTINS (J. E. M.) — A trajetória de um músico apresenta quase sempre ascendentes musicais. Exceções, como o próprio Debussy, existem para a confirmação da regra. No seu caso específico de musicólogo, tendo desempenhado direção e magistério, que apenas dimensionaram a primeira função, quais foram as origens: na família, durante a infância e a juventude?*

FRANÇOIS LESURE (F. L.) — Uma trajetória começa sempre pela família. Em casa, a música era praticada. A minha mãe e a minha irmã tocavam piano e meu irmão, violino. Como éramos cinco, mamãe teve uma idéia voltada à prática da música de câmara, com os membros da família formando um trio. Comecei estudando piano e violino, mas, como faltava um violoncelista, puseram-me a estudar *cello*. Não deu certo e, após alguns meses, abandonei o instrumento pois não gostava do mesmo. Disso resultaria algo: o violoncelo traduz para mim uma certa nostalgia. Muitas vezes, quando há uma passagem bastante emotiva em um filme, utilizam o *cello*. Não insistirei sobre isso.

Posso afirmar que, bem antes de entrar para a Universidade, sabia que queria trabalhar música. Quando fui para a Escola de Chartres, que é uma escola voltada para a História, onde se aprendem ciências auxiliares, como o estudo das fontes originais, entendi que meu caminho seria esse. Na École de Chartres, debrucei-me sobre uma pesquisa voltada à música e foi então que, primeiramente, o século XVI me interessou. Fiz uma tese sobre a música instrumental em Paris na época da Renascença, tema que me apaixonou, esperando que fosse permanecer por muito tempo nesse temática. Publiquei, nessa linha, trinta artigos aproximadamente, as obras completas de Clément Janequin, que

escreveu peças imitativas bem curiosas, que ainda hoje podem ser ouvidas com imenso prazer, como *Bataille de Marignan*, *Les Cris de Paris*, *Le chant des oiseaux* etc.

Houve uma mudança de rumo quando se deu o centenário de Claude Debussy em 1962. Já estava na B. N. e, nessa instituição, há o hábito de se celebrarem os grandes centenários através de catálogos e exposições. Nesse ano entrei, pois, pela primeira vez, de uma maneira focalizada, no mundo debussista. Tive consciência de que havia tantos compartimentos ainda ignorados, tantos outros, que mereceriam estudos aprofundados, que existiam obras inéditas, desconhecidas, que jamais atraíram a atenção. Horizontes foram abertos, não significando essa postura o abandono do século XVI, pois ficaram indeléveis os momentos daquele início de estudos e pesquisas. Pouco a pouco dediquei-me mais aprofundadamente a Debussy e vieram os projetos. Faltava, como exemplo, o estudo da correspondência de Debussy sob o aspecto científico e sabemos que o compositor foi um missivista extraordinário e um dos músicos que teve uma das mais excitantes penas. Lê-se, na realidade, a sua correspondência, mesmo o leigo, com o maior prazer. Comecei a reuni-la sistematicamente. Não havia, sob outro aspecto, um catálogo da obra de Debussy, tarefa a que me dediquei, conseqüência do passo primeiro voltado às cartas.

Após esse longo percurso, chegara à conclusão de que se tornara necessária uma edição crítica das obras musicais de Debussy. Tem-se aí uma empreitada extremamente complexa e árdua, comparando-se às anteriores. Foi necessário formar um comitê de trabalho, a não se confundir com o comitê de honra. Precisávamos igualmente de músicos sensíveis e precisos para o comitê de trabalho; e nomes como o de Pierre Boulez passaram a integrá-lo. Este, aliás, interessou-se imediatamente pelo empreendimento gigantesco, não somente para ter o seu nome na edição mas também para trabalhar intensamente a cada necessidade que tínhamos, relativa a uma opinião competente. Pierre Boulez foi o responsável pela equipe que editou *Jeux*, um dos poemas dançados de Debussy<sup>15</sup>. Devo acrescentar que o trabalho geral é exaustivo e que, dos 33

volumes anunciados, temos, até agora, apenas seis publicados. Pergunto-me se verei o 33º volume da edição, mas, se não eu, será qualquer outro.

*J. E. M. — Há cerca de dez anos, quando lhe perguntei a respeito do caminho que o Sr. empreenderia após a sua aposentadoria, no que se refere a Debussy, a sua resposta foi pelo menos plena de curiosidade. “Preocupa-me a infância, os primeiros anos no Conservatório, enfim, pois é nessa fase que se fixam as diretrizes básicas.” Em 1992 era publicada a obra **Claude Debussy avant Pélleas ou les années symbolistes** (Paris, Klincksieck) e em 1994, **Claude Debussy, biographie critique**, pela mesma editora. Essa atenção pela vida e obra de Debussy viria da preocupação com a quantidade de biografias sobre o compositor, que percorrem todo o século XX, mas apresentam problemas não resolvidos?*

F. L. — Eu não fui, logicamente, o primeiro a escrever uma biografia sobre Debussy. Há muitos predecessores ilustres, muitos deles franceses, mas há também anglo-saxões, ingleses notadamente e de outros países que se interessaram pelo compositor. Contudo, há 25 ou 30 anos não se publicava uma biografia mais atenta, que privilegiasse as descobertas mais recentes. Em alguns assuntos, tive de partir basicamente do zero. Tentei mostrar um Debussy na medida do possível, a cada dia de sua trajetória e, nessa caminhada, algumas lendas criadas em torno do compositor foram demolidas, graças à precisão documental. Certamente, esta não é a última biografia sobre Debussy mas penso que, pela primeira vez, um Debussy mais verídico, mais próximo psicologicamente da realidade foi retratado. Entenda-se, o temperamento e o caráter do compositor não são fáceis de serem decifrados. Não estou seguro de ter atingido completamente os objetivos, mas acredito que os esforços empreendidos aproximam-nos de uma maior realidade.

*J. E. M. — Tendo passado parte substancial de sua existência junto à Bibliothéque Nationale, como o Sr. vê a sua participação*

*nessa importante Instituição, agora que não mais perto do dia-a-dia que as funções de chefe do Departamento de Música determinavam?*

F. L. — Passei exatamente 38 anos na B. N., dos quais cerca de 20 como chefe do Departamento de Música. Assim como acontece nas grandes bibliotecas, o Departamento de Música é justo uma seção entre as muitas especialidades dessas instituições. Na França, a B. N. remonta a Charles V, ou seja, ao século XIV, e quero dizer com isso que é grande a herança que pesa sobre a Instituição com o acúmulo da documentação através dos séculos. Creio que se colocarmos os documentos da B. N. sobre uma estrada, manuscritos e livros, um após o outro, poderia dizer que teríamos uns sete quilômetros de música!

Temos de tudo, desde obras inaudíveis, que não merecem ser tocadas, como quantidade de obras que foram totalmente esquecidas e penso que, nesse caso, temos uma enorme reserva. Dizem que a Sibéria é uma grande reserva de metais preciosos e outros materiais mas, assim como em outras grandes bibliotecas do mundo, há na B. N. tesouros a serem descobertos. Não quero dizer com isso que temos neste tesouro uma “segunda” *Nona Sinfonia* com coral ou então uma nova *Sinfonia Fantástica*, mas há, em todo caso, para os pianistas, cantores e para o compartimento da música de câmara, uma reserva para muitas gerações buscarem nesse repertório obras que agradaram em determinado período mas que foram completamente esquecidas.

Minha experiência nessa Instituição foi a de receber igualmente musicólogos e músicos, notadamente músicos plenos de curiosidade e, entre estes, alguns que praticam instrumentos relativamente raros quanto ao repertório. Penso nos harpistas, violistas, que não têm um repertório muito amplo e, nesse aspecto, procurei encorajá-los a encontrar obras que pudessem interessá-los.

Na B. N. temos manuscritos autógrafos preciosos, como *D. Giovanni* de Mozart, que nos foi oferecido por uma grande cantora da época: Pauline Viardot<sup>16</sup>, inicialmente ao Conservatório de Paris,

permanecendo hoje na B. N.; manuscritos de Debussy, de Berlioz, assim, como dos grandes clássicos alemães e outros, como os de Schumann, Schubert, Chopin e mesmo Stravinsky. Poderia afirmar que daqueles numerosos músicos mais conhecidos, tem a B. N. um documento autógrafo totalmente original.

*J. E. M. — Teria mudado, nestes últimos anos, o perfil daquele que busca os arquivos da B. N. para as consultas, mercê do avanço tecnológico, mudança de gosto etc.?*

F. L. — Esse perfil é muito diversificado. Há, logicamente, aquele que ainda é o que mais procura a B. N. Tem perfil científico. Consideremos os bibliotecários, que fazem um trabalho extremamente sério. Contudo, não é apenas o musicólogo como especialista que se dirige à B. N. Esses são os pesquisadores no senso estrito da palavra, mas gostaria de voltar aos músicos. Temos, por vezes, aqueles — e eu os respeito muito — que encontraram um problema numa partitura, seja pelo fato de acharem que uma determinada nota é duvidosa ou que uma passagem suscita ambigüidade. Conheci regentes que vieram verificar um documento autêntico. Temos aí a prova de profissionalismo raro da parte de músicos praticantes que se dirigem à B. N. Não é fácil vir trabalhar na mesma, pois é necessário solicitar uma carta de leitor, permanecer numa fila para a obter; ou seja, aqueles que superam esses obstáculos da burocracia são pessoas que realmente têm o desejo de consultar a documentação. Poderia citar, à guisa de exemplificação, nomes de músicos contemporâneos renomados que eu vi um dia trabalhando e de muitos intérpretes também.

Há, num sentido outro, aqueles que não vão à B. N. pois pensam — tendo ou não razão, entendo sem razão mesmo — que as edições existentes no mercado são definitivas e que nada há a mudar, apesar de há três ou quatro gerações terem os musicólogos ensinado aos intérpretes que, para a existência de um texto realmente confiável sobre o qual dúvidas não parem, torna-se necessário consultar as edições críticas mais abalizadas, pois edições de Bach,

Beethoven, Chopin ou Debussy existem, e muitas delas medíocres. Geralmente, estas são mais baratas, entretanto, torna-se imperativo prevenir os músicos precocemente e, por extensão, os professores, em certos casos, que temos de fazer, por vezes, um sacrifício para conseguirmos um texto indiscutível.

*J. E. M. — Quanto às aquisições de documentos importantes para a B. N., há verbas especiais para tal empreendimento?*

F. L. — Como a França é um país muito centralizado, é evidente que a B. N. se vê no direito de se preocupar com tudo o que aparece de interessante no mundo — e, diga-se, por que não de menor interesse? Isto no que tange à literatura corrente. Quanto à música, grandes edições, revistas, partituras de música contemporânea — neste caso, fazemos uma seleção, pois não podemos ter tudo — e sobremaneira realizamos intercâmbio com os países produtores de música, pois essa tarefa torna tudo mais cômodo e mais ágil. Mesmo durante a guerra fria, falando de um caso específico, realizávamos intercâmbios com a ex-União Soviética, que nos enviava toda a produção impressa etc.

Quanto ao crédito, teria a dizer que o mesmo serve, de preferência, para a aquisição de manuscritos preciosos. Há um direito que existe em muitos países, não tão freqüente em certos países da Europa, ou seja, o direito prévio de compra, o que permite à B. N., através desse direito, quando em leilão público, substituir-se ao adquirente na aquisição de documentos preciosos. A B. N. paga o mesmo preço final do, agora, insatisfeito ex-comprador, que acabara de oferecer o último lance aceito pelo leiloeiro. Tive, como exemplo, o prazer de comprar para a B. N. o manuscrito de *Faust* de Gounod, que estava sendo leiloado publicamente, dado o fato de que obtivera um crédito especial para adquiri-lo. Igualmente, tive o privilégio de ter sido o comprador, para a B. N., de alguns manuscritos importantes de Debussy. Logicamente, houve a aquisição de manuscritos menos importantes, mas sempre houve a

intenção de completar determinadas coleções depositadas na B. N.

Malgrado esse esforço, é sempre necessário estar atento e sempre recomeçar. Felizmente, meu sucessor, seguindo essa tradição, adquiriu para a B. N. relevantes manuscritos de Debussy. Desta maneira, podemos ampliar para os musicólogos do futuro, quantidade de fontes que não acabamos de estudar.

*J. E. M. — Passemos às melodias. Houve, da parte do Sr., uma preocupação quanto às primeiras melodias de Debussy, algumas delas redescobertas, até certo ponto, recentemente. Esse segmento é pouco freqüentado pelos intérpretes. Fale-nos sobre essas primeiras obras, e as outras também, é lógico, e sobre a possível dificuldade em interpretá-las.*

F. L. — Creio que, com relação a Debussy, se há um compartimento não suficientemente interpretado, não só em audições públicas como igualmente quanto às gravações, este é certamente o das melodias. É possível que as obras orquestrais e aquelas para piano, em certo sentido, tenham feito sombra à parte repertorial concernente às melodias. Necessário seria dizer que as mesmas não são fáceis e muitos cantores, sobretudo estrangeiros, hesitam diante da dificuldade da prosódia, dos problemas da pronúncia e da poética escolhida por Debussy. É preciso considerar que o percurso do compositor no domínio da melodia é muito importante, pois todas as suas primeiras obras da juventude representam o verdadeiro laboratório que permitiu a formação musical de Debussy. Frise-se, no compartimento da melodia.

*J. E. M. — Apenas como lembrança: não só a voz é privilegiada, mas tem-se, já, nessas primeiras melodias, um piano com uma textura bem mais avançada comparando-se às primeiras obras para piano solo.*

F. L. — É isso. Se considerarmos a importância do acompanhamento de piano que deu às melodias; mesmo o domínio



pianístico deverá ser cuidadosamente estudado, a fim de se compreender como se forjou a sua linguagem pianística.

As 40 primeiras melodias de Debussy são muito pouco conhecidas e algumas são mesmo inéditas, objeto, aliás, de nossa atenção, pois deverão ser publicadas. Foram escritas para uma mulher, seu primeiro amor, bonita, casada e doze anos mais velha que ele, Marie Vasnier. Foi uma grande paixão, devoradora, que durou três ou quatro anos. Marie cantava, fazia vocalização com facilidade e tinha uma voz de soprano agudo. Debussy lhe escrevia uma melodia a cada período muito curto. Há cerca de 40 melodias a ela dedicadas e que Maria cantava acompanhada pelo jovem Achille Debussy em pequenas salas não muito conhecidas.

É interessante verificar a evolução de Debussy quanto às suas preocupações poéticas. Primeiramente, diga-se, a inspiradora era uma mulher sedutora na época, havendo inclusive uma tela pintada por J.-E. Blanche, na qual torna-se fácil a detecção. Sob outro aspecto, o percurso de Debussy é singular. Começou escolhendo poetas como Alfred de Musset, Leconte de Lisle. Em 1882 descobre Paul Verlaine e quase ao mesmo tempo, Paul Bourget. São esses dois poetas que seriam objeto de discussões durante longo tempo com Marie Vasnier e sobre os quais se prende. Podemos então seguir — insisto no laboratório citado anteriormente — a sua evolução, pois, mercê do contato direto com a cantora, sua amada, e por motivos outros escriturais, há, por vezes, vários manuscritos de uma melodia, a perceberem-se então progressos e um verdadeiro esforço que Debussy realiza no sentido de atingir uma prosódia justa, sabendo-se que a língua francesa não é particularmente fácil para se colocar em música. Jean-Jacques Rousseau já o dissera anteriormente. Debussy teve a preocupação de colocar corretamente a sua prosódia e, longe de ser espontâneo, foi através de um esforço progressivo que o vemos — impressiona verificar — atingir resultados absolutamente convincentes.

Compreende-se, pois, que essas primeiras melodias da juventude tornam-se realmente obras da maturidade e que ele já encontrara o seu estilo em algumas delas. Pode-se perceber, sob

outro ângulo, que o compositor alcançara uma competência no gênero, sob a égide da obra-prima.

*J. E. M. — E a continuidade criativa de Debussy quanto à melodia, após Marie Vasnier?*

F. L. — É necessário dizer que, após as 40 melodias mencionadas, houve uma evolução de certo modo mais complexa, pois Debussy não compôs, durante o resto de sua vida, melodias com a mesma regularidade. Há, inclusive, lapsos de tempo em que ele nada escreveu, preocupado que estava com outras obras e não porque perdera o gosto pelas melodias.

*J. E. M. — Essa não-regularidade teria relações com a problemática do intérprete?*

F. L. — Sim. É bom salientar que, no domínio do piano, Debussy encontrou um intérprete o qual admirou, e este foi Ricardo Viñez. Quanto ao segmento melódico, não se pode dizer que tenha havido uma intérprete preferida. Houve *Mélisandes* sucessivas, fosse ela Mary Garden ou Maggie Teyte<sup>17</sup>, existindo mesmo gravações bem antigas da primeira, nas quais se pode captar um pouco de sua voz e de seu timbre. Contudo, o único cumprimento que Debussy fez a uma cantora, e através de uma carta privada, foi para Ninon Vallin. Esta, quando interpretou *Proses Lyriques*, cujo texto é do próprio Debussy, e sobretudo *Le Promenoir des deux amants*, sobre poemas de Tristan Lhermite, deixou o compositor subjugado pelas nuances e a maneira de cantar de Ninon Vallin<sup>18</sup>. Infelizmente, já era muito tarde para Debussy. Estou persuadido, contudo, de que o compositor teria em Ninon Vallin a intérprete preferida se tivesse continuado suas obras nesse gênero.

*J. E. M. — Sobre o Salon de Mallarmé, há muita controvérsia a respeito da frequência de Debussy ao mesmo.*

F. L. — De fato, ele freqüentou muito mais do que se apregoou, mais do que meus biógrafos predecessores disseram. Freqüentou, e lá encontrou um poeta como Pierre Louÿs e muitos outros, assim como críticos de arte etc. Não se fazia música no *salon* de Mallarmé, mas falava-se de música. Não era, sob qualquer outro pretexto, um salão mundano. Essa freqüência de Debussy ao *salon* de Mallarmé teve papel importante na obra do compositor. Sabemos do interesse do poeta pelo músico, quando da audição privada das melodias sobre *Cinc poèmes de Baudelaire. L'après-midi d'un faune* de Mallarmé, projeto que envolvia cena e música, resultou abreviado por mudanças do próprio poeta; e, como conseqüência, tem-se o *Prélude à l'après-midi d'un faune*, inicialmente concebido como *Prélude, Interlude e Variation finale* sobre o célebre poema.

J. E. M. — *Um dos mais importantes compartimentos da obra de Claude Debussy é certamente o do piano. Pianista de recursos apreciáveis, sem ter sido um "virtuose", Debussy filtra para o instrumento algumas de suas mais significativas concepções. Há sons de orquestra na obra para piano e essa maneira da busca da beleza do som e ainda um sem-número de inovações. Qual a sua visão do corpus para piano de Debussy?*

F. L. — Nesse compartimento, é possível detectar-se nítida evolução. Há muito menos obras de juventude para piano, comparando-se às melodias. Contudo, as poucas obras para piano do período editadas não o foram pelo fato de Debussy estar satisfeito com os resultados, mas sim pelo fato de que necessitava ganhar dinheiro para a própria sobrevivência, vendendo-as a pequenos editores, como Choudens ou outros. Quando chega a celebridade através de *Péleas et Mélisande*, em 1902, esses editores foram buscar nos fundos dos baús as obras da juventude e, malgrado as negações e protestos por parte do compositor, publicaram as mesmas. Não quero dizer que essas obras não deveriam ser

publicadas; contudo, há entre elas algumas de salão. Em realidade, não são obras-primas.

Em determinado período, Debussy encontra, nesse segmento igualmente, a maturidade. Citemos a *Suite Bergamasque* (1890) ou *Pour le Piano* (1901). Frise-se, Debussy compunha pela vontade de escrever e não por encomenda. Pode-se dizer que, à certa altura, a maturidade está instalada em todos os gêneros e destinações: orquestra, voz, piano. Debussy continua a compor; surgem *Les Estampes* (1903), os cadernos de *Images* (1904-5, 1907), *Children's Corner* (1908) e chegamos aos dois livros de *Préludes* (1909-10, 1910-12) e aos dois cadernos de *Études* (1915), essas duas últimas coletâneas muitíssimo ouvidas após a 2ª Guerra Mundial e muito gravadas nestes últimos anos.

Primeiramente, diria que não devemos nos fixar muito nos títulos após cada prelúdio. Debussy houvera sido insistentemente rotulado pelos críticos como impressionista. Foi um pouco por sua causa, pois dava títulos de ressonância imbuídos de plasticidade. Lógico, os críticos, com naturalidade, posicionaram esses títulos não como do gênero imitativo, é certo, mas mais ou menos chegados à natureza. Quando Debussy apreendeu essas rotulações já era tarde, infelizmente.

*J. E. M. — Aliás, Debussy teria escrito, na época, referindo-se à crítica, que buscava uma outra coisa, realidades, na verdade, e que os imbecis, como ele o definia, chamavam impressionismo, termo que rejeitava.*

F. L. — Isso teria motivado a colocação dos títulos não no início de cada prelúdio mas no final, em pequenas letras, pretendendo, com isso, dizer aos ouvintes e aos intérpretes que não dessem tanta importância aos títulos e que estes, enfim, não deveriam influenciar a maneira de executá-los. Podemos reconstituir a origem da maioria desses títulos. Muitos vêm de álbuns de gravuras que oferecia à sua filha Chouchou. É fundamental não entender esses títulos como descritivos.

*J. E. M. — Chegamos à síntese. Os dois cadernos de Études situam-se entre os grandes monumentos para piano neste século. Como o Sr. vê essa obra, escrita em tempo tão exíguo por Debussy?*

F. L. — A criação dos *Études* aconteceu de maneira quase que miraculosa, pois o compositor, à época, 1915, já se encontrava bem enfraquecido. Compôs num tempo relativamente curto, num período de remissão de sua doença. Estava a escrever as sonatas de câmara.

Creio que os primeiros esboços dos estudos surgiram numa estação de trem parisiense, quando o compositor partia, durante a guerra; época em que Paris começava a ser ameaçada pelo avanço dos alemães em França. Encontramos os esboços dos *Études*. Teve, pois, Debussy, previamente, idéias para os *Études* e essas não vieram em alguns dias. De qualquer forma, a coletânea está entre as raras obras para piano dentre as quais temos esboços quase que completos. Podemos, pois, seguir todo o processo criativo, aliás, republicamos esses esboços em *fac-símile*, de maneira que os pianistas possam examiná-los. É possível ver o trabalho minucioso ao qual Debussy se dedicou. Sob outro aspecto, há um grafismo muito preciso, pois o compositor utilizava-se de uma escrita pequena e bem fina.

Na realidade, Debussy integrara júris de piano no Conservatório, no período, e achava que os Estudos dados no estabelecimento eram bem ternos e pouco excitantes, daí decorrendo, naturalmente, a idéia de tentar renovar esse compartimento pedagógico. Que os pianistas nunca imaginem ser a coletânea constituída de obras fáceis de execução ou para exercitar as suas mãos. Trata-se absolutamente de uma outra coisa. Tomou como referência a idéia da técnica pianística para fazer verdadeiras obras-primas. É notável verificar a profusão que jorrou de repente sob sua pena quando esteve na Normandia para dar forma definitiva aos *Études*. É uma das obras em que se mostrou mais orgulhoso, e disso temos consciência quando escreveu ao seu editor Durand, que estava realmente contente com o que acabara de compor<sup>19</sup>.

## NOTAS

1. François Lesure foi secretário do RISM de 1953 a 1967.
2. Emílio Pujol Vilarrubi (1886-1980), violonista, compositor e musicólogo nasceu em Granadella, Lérida, na Espanha. Aluno de Francisco Tárrega, sob a influência de Felipe Pedrell desenvolveu, a partir de 1926, importante atividade relativa aos instrumentos de cordas dedilhadas. Deve-se a Pujol a redescoberta do repertório dos vihuelistas, guitarristas e alaudistas desde o século XVI. Foram inúmeros os recitais apresentados, quando executava o repertório específico em cópias de instrumentos antigos. Foi responsável por várias publicações, das quais se destacam as editadas pela *Éditions Max Echiq* de Paris. A coleção teria o nome de *Bibliothèque de Musique Ancienne et Moderne de Guitare*.
3. Mauro Giuliani (1781-1829) é natural de Bisceglie (Itália). Fez estudos de violoncelo e guitarra. Em Viena, desde 1806 e durante dez anos, conviveu com nomes expressivos, como Salieri, Diabelli, Hümmel, Weber, Beethoven e Moscheles. Percorrendo a Europa como guitarrista, passou por Paris. A sua produção, fundamentalmente guitarrística, é extensa, chegando a cerca de 200 criações.
4. Entre outras edições antigas, sob a égide de François Lesure, publicadas pelas *Éditions Minkoff* de Genève, citaríamos: François CAMPION, *Nouvelles découvertes sur la guitarre contenant plusieurs suites de pièces sur huit manières différentes d'accorder...*, exemplair augmenté de nombreuses pièces manuscrites de la main de l'auteur; *Recueil de Pièces de Luth de différents auteurs en tablature française, XVIIe; Tablature de Luth italienne*, 110 pièces pour luth seul e accompagnements pour luth d'oeuvres vocales. As três edições têm, inclusive, a "Introdução" de François Lesure.
5. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo nasceu no Rio de Janeiro em 13 de dezembro de 1905, vindo a falecer em Paris aos 10 de novembro de 1992. Trabalhou na Unesco (Conselho Internacional de Música) de 1948 até a aposentadoria compulsória, ocorrida em 1965. Entre suas principais contribuições à música brasileira, destacam-se: *Música e Músicos do Brasil* (1950), *Bibliografia Musical Brasileira* (1952) e *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)* (1956). A *Revista Música*, no seu próximo volume, publicará um artigo de Régis Duprat avaliando a produção literário-musical de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.
6. *Les Arts Florissants* é um conjunto instrumental de música antiga, que tem difundido, nestas últimas décadas, a partir de uma exegese profunda, o repertório do período.
7. Alfred Cortot (1877-1962), importante pianista francês, intérprete sobremaneira das obras de Chopin e Schumann, estreou aos 20 de novembro

- de 1919 a *Fantasia para piano e orquestra* de Debussy, com a Royal Philharmonic Society. Escreveu *La musique française de piano*, onde aborda, entre outros, Debussy e sua obra para piano, assim como realizou edições de trabalho técnico-pianístico de Chopin, Liszt e Schumann para as Éditions Salabert. Walter Giesecking (1895-1956), pianista alemão, notabilizou-se pela interpretação da integral de Debussy executada de maneira extremamente pessoal, mas que se tornou referência no estudo do interpretar pianístico.
8. Em 1973, François Lesure sucedeu Solange Corbin como diretor de Estudos da École des Hautes Études da Sorbonne, permanecendo por longo período no cargo.
  9. Léon VALLAS, *Debussy et son temps*, Paris, Albin Michel, 1958; Marcel DIETCHY, *La passion de Claude Debussy*, Neuchâtel, Ed. de la Baconnière, 1962; Edward LOCKSPEISER, *Debussy: his life and mind*, London, Cassell, 1962-65, 2 v.
  10. Ricardo Viñez (1875-1943) apresentou em primeira audição de Debussy: *Pour le Piano, Les Estampes*, as duas séries de *Images* e alguns dos Prelúdios, entre outras obras.
  11. *Monsieur Croche et autres écrits* foi traduzido para a língua portuguesa sob o título *Monsieur Croche e outros ensaios sobre música* (trad. Raquel Ramalhete, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989). Apontávamos, na resenha publicada no suplemento “Cultura” de *O Estado de S. Paulo*, ano VII, nº 515, 16/06/90, p. 6 e inserido posteriormente em nosso livro *Encontros sob Música* (Belém, Cejup, 1990), problemas básicos não solucionados, entre eles: tradução ao pé da letra e a inexistência de um músico, ou músicos, no assessoramento imperativo que deve merecer uma edição cuidadosa de obra absolutamente específica.
  12. “Considerations sur la musique en plein air”, in Claude DEBUSSY, *Monsieur Croche et autres écrits*, Introductions et notes de François Lesure, Paris, Gallimard, 1987, p. 74-80. Édition revue et augmentée.
  13. Este programa tem o comando técnico de Sebastião Marciano, produção e apresentação de José Eduardo Martins.
  14. Em 1986, François Lesure nos concedeu uma entrevista na Bibliothèque National em Paris, quando ainda estava à testa do Departamento de Música. Verifica-se que, se há constância em muitos dos desideratos, informes novos trazem outros *approaches* às várias especificidades. “Ainda há obras inéditas de Debussy”, in *O Estado de S. Paulo*, Cultura, ano V, nº 307, 4/5/86, p. 7. Esta entrevista foi, posteriormente, incorporada ao livro *Encontros sob Música*, Belém, Cejup, 1990, p. 164-169.
  15. Leia-se, na *Revista Música*, vol. 7, nº 1-2, mai-nov., 1996, p. 199-218, “Encontro com Pierre Boulez”, quando em conjuntura semelhante à pre-

- sente, com François Lesure, o compositor, regente e pensador francês respondeu abrangentemente a questões significativas.
16. Pauline Viardot (1821-1910) foi uma das maiores cantoras de sua época. Ficaria consagrada pelas interpretações de Alceste de Gluck, assim como as de Genereantola, Rosina, Lucia, Leonora, Iphigenia e outras. Foi professora do Conservatório de Paris entre 1871 e 1875.
  17. Mary Garden foi a primeira Mélisande (30 de abril de 1902, na Opéra Comique). Maggie Teyte, a segunda (1908), no mesmo teatro.
  18. “Você teria tido uma grande alegria ao ouvir Mlle. Vallin cantar as *Proses Lyriques* e, sobretudo, *Le Promenoir des deux amants*. Para levar às lágrimas — como diz mais ou menos o seu amigo Pelléas. Não sei onde ela vai buscar essa cativante compreensão das curvas que a música descreve através do texto... mas é absolutamente belo! e é tão simples...”. Claude DEBUSSY, *Lettres inédites à André Caplet (1908-1914)*. Monaco Ville, Du Rocher, 1957, p. 67.
  19. Nos quatro programas foram apresentadas, entre outras, as seguintes obras: *Prélude à l'après-midi d'un faune*, *La Mer*, *Danse sacrée et danse profane*, *Nocturnes*, *Rhapsodie n° 1 para clarineta e orquestra*, com a New Philharmonic Orchestra, sob a regência de Pierre Boulez; *Ariettes oubliées*, *Cinq poèmes de Baudelaire*, *Jane*, *Caprice*, com Véronique Dietschy, soprano, e Philippe Cassard ao piano; *Études* (cadernos I e II) com Monique Hass ao piano.

## Bibliografia Seletiva de François Lesure

- Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)*. Paris, Soc. Franç. de Musicologie, 1955 (avec G. Thibault).
- Recueils imprimés XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*. München, Henle, 1964 (RISM, B I).
- Musica e Società*. Milano, Instituto Editoriale Italiano, 1966 (éd. allem., 1966; éd. angl. 1968).
- Bibliographie des éditions musicales publiées par Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène (1696-1743)*. Paris, Soc. Franç. de Musicologie, 1969.
- Écrits imprimés concernant la musique*. München, Henle, 2 vol., 1971 (RISM, B VI).
- Claude Debussy (Iconographie)*. Genève, Minkoff, 1975 (rééd. 1980).
- Musique et musiciens français du XVI<sup>e</sup> siècle*. Genève, Minkoff, 1977.
- Catalogue de l'oeuvre de Claude Debussy*. Genève. Minkoff, 1977 (nouv. éd. sous presse).
- Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, 3 vol. Pomezia, Staderini, 1977 (avec Claudio Sartori).



- Dictionnaire des éditeurs de musique français*, 2 vol. Genève, Minkoff, 1979-1988 (avec Anik Devriès).
- Catalogue de la musique imprimée avant 1800 conservée dans les bibliothèques publiques de Paris*. Paris, Bibl. Nat., 1981.
- Claude Debussy avant Pélleas ou les années symbolistes*. Paris, Klincksieck, 1992.
- Claude Debussy — Biographie Critique*. Paris, Klincksieck, 1994.

### **Edições**

- Clément Janequin. *Chansons polyphoniques*, 6 vol. Monaco, Oiseau-Lyre, 1965-1971 (avec A. Tillman Merritt).
- Claude Debussy. *Monsieur Croche et autre écrits*. Paris, Gallimard, 1971 (éd. rev. e augmentée, 1987).
- Pierre Trichet. *Traité des instruments de musique (vers 1640)*. Genève, Minkoff, 1978.
- Claude Debussy. *Lettres (1884-1918)*. Paris, Hermann, 1980 (rééd. augmentée. *Correspondance*, id., 1993).
- Dossiers de presse: Stravinsky, Le Sacre du printemps*. Genève, Minkoff, 1980; A. Schönberg, *Pierrot lunaire*, id., 1985.
- La musique à Paris en 1830-1831*. Paris, Bibl. Nat., 1983.
- Hector Berlioz. *Correspondance générale V. 1855-1859, VI. 1859-1863*. Paris, Flammarion, 1989-1994 (avec H. Macdonald).