UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

DANIELI VERÔNICA LONGO BENEDETTI

Le Tombeau de Couperin (1914-1917) de Maurice Ravel:
obra de uma Guerra

A handwritten signature of Maurice Ravel in black ink. The signature is written in a cursive, flowing style. The first part of the signature, 'Maurice', is written with a large, prominent 'M'. The second part, 'Ravel', is written with a large, prominent 'R'. A horizontal line is drawn across the bottom of the signature.

Tese apresentada à Escola de Comunicações e
Artes da Universidade de São Paulo como
requisito parcial para a obtenção do título de
Doutor em Artes – Programa de Música
Área: Processos de Criação Musical
Linha de pesquisa: Técnicas Composicionais e
Questões Interpretativas
Orientador: Prof. Dr. Amílcar Zani Netto

São Paulo
2008

Banca examinadora

Esta pesquisa foi financiada pela **FAPESP**

A esta importante Instituição de fomento todo meu respeito e profunda gratidão.

...mais uma vez para Giulio e Enrico.

Agradecimentos

A Deus, pelo maravilhoso e misterioso dom da vida.

Aos meus pais, Remo Longo e Hilda Maria Menezes Longo, que possibilitaram meus primeiros ensinamentos musicais.

Ao Prof. Dr. Amílcar Zani Neto, meu orientador, pelo apoio e preciosa orientação durante os anos desta pesquisa.

Ao meu querido amigo e saudoso mestre Homero Magalhães, por me apresentar à música francesa. Sua presença e a coragem de continuar me são sempre constantes.

À Profa. Dra. Yara Kasnók e ao Prof. Dr. Gilmar Jardim, pelas sugestões apresentadas em exame de qualificação.

Aos funcionários do Departamento de Música da *Bibliothèque National de France - BNF*, pela preciosa e indispensável colaboração em minha pesquisa de campo realizada em Paris.

Ao pianista e editor americano Richard Dowling, por ter me colocado em contato com Prof. Dr. Arbie Orenstein.

Ao pesquisador Prof. Dr. Arbie Orenstein, pela preciosa e indispensável colaboração.

Aos pianistas Dominique Merlet e Dana Ciocarlie pelas entrevistas concedidas, ambas referentes às questões interpretativas desta pesquisa.

À cravista francesa Elizabeth Joyé pela entrevista concedida referente aos questionamentos relacionados à linguagem musical do século XVIII francês.

À amiga Elizabeth Menezes, pelo constante apoio e preciosa colaboração na bibliografia fundamental desta pesquisa.

Ao meu tio, Hildebrando de Souza Menezes Filho, pelo apoio e revisão em meu relatório de qualificação.

Às amigas Ji Yon Shim e Maria Cecília de Oliveira, pela generosa participação na gravação do CD, *Obras de Guerra*, produto desta pesquisa.

Pela consultoria referente à análise da obra *Le Tombeau de Couperin*, dos amigos e colegas Antenor Fernandes Correa e Celso Delneri.

Ao amigo Celso Delneri sempre presente desde o início deste trabalho.

Pela leitura crítica dos colegas Celso Cintra e Maria Cecília de Oliveira, toda minha gratidão.

Pela leitura crítica do capítulo referente a linguagem do século XVIII feita pela cravista Maria Eugênia Sacco.

À amiga e colega de doutorado Wania Storolli, pelo ombro amigo nos momentos difíceis deste trabalho.

Mesmo sem saber por onde anda, minha gratidão ao pianista Sílvio Baroni, pelo apoio na fase inicial deste projeto.

À amiga Antonieta Vilela pelo apoio na fase final deste trabalho.

Ao professor Davi Fazzolari pelas correções da introdução e considerações finais deste trabalho.

Aos profissionais da Cia. Do Gato, pelo trabalho realizado na gravação do Cd anexo a esta tese de doutorado.

E, finalmente, ao meu marido Enrico e meu filho Giulio por terem-me “suportado” durante os anos desta pesquisa.

Resumo

Este trabalho visa analisar sob o ponto de vista histórico e pianístico-musical a suíte *Le Tombeau de Couperin* escrita para piano solo pelo compositor francês Maurice Ravel (1875-1937) durante os anos da Primeira Guerra Mundial. Além de ser um adeus aos amigos desaparecidos durante a guerra, Ravel assina nesta obra uma homenagem dos modernos ao ancestral, também compositor, François Couperin (1668-1733) esquecido durante o século XIX.

Palavras – chave: Piano. Interpretação. Homenagem. Guerra. Conflitos.

Abstract

This research aims at examining from a historical and musical point of view the Suite Le Tombeau de Couperin, written for piano solo by the French composer Maurice Ravel (1875-1937) during the years of the First World War. In this work, a farewell to friends, who disappeared during the war, Ravel also signs an homage from the modern to the ancestor, François Couperin (1668-1733), also a composer, who was forgotten during the nineteenth century.

Keywords: Piano. Interpretation. Tribute. War. Nationalism. Conflicts.

SUMÁRIO

Introdução.....	10
1 - Contexto histórico: causa de uma conscientização artístico-musical.....	20
1.1. Revanchismo e nacionalismo: sentimentos formadores de uma identidade nacional.....	20
1.2. Redescoberta dos mestres franceses do passado.....	26
1.3. As Sociedades Musicais: aparelhos ideológicos. <i>Société Nationale de Musique</i> , <i>Schola Cantorum e Société Musicale Indépendante</i>	37
2 - Ravel e a Guerra.....	52
3 - Produção musical francesa durante a Primeira Guerra Mundial: um levantamento e uma reflexão.....	73
4 - François Couperin, em busca do piano de Ravel.....	117
5 - <i>Le Tombeau de Couperin</i>, um documento histórico.....	142
5.1. <i>Prélude</i>.....	160
5.1.1. Questões interpretativas relacionadas ao <i>Prélude</i>	170
5.2. <i>Fugue</i>.....	178
5.2.1. Questões interpretativas relacionadas à <i>Fugue</i>	190
5.3. <i>Forlane</i>.....	196
5.3.1. Questões interpretativas relacionadas à <i>Forlane</i>	212

5.4. Rigaudon	221
5.4.1. Questões interpretativas relacionadas ao <i>Rigaudon</i>	229
5.5. Menuet	235
5.5.1. Questões interpretativas relacionadas ao <i>Menuet</i>	245
5.6. Toccata	251
5.6.1. Questões interpretativas relacionadas à <i>Toccata</i>	264
 Considerações Finais	 275
 Bibliografia	 277
 ANEXOS	 288
Anexo 1 – <i>Notice de la Ligue Nationale pour la défense de la Musique</i>	289
Anexo 2 – <i>La Musique Pendant la Guerre</i> , n. 6 – Março de 1916, capa.....	291
Anexo 3 – <i>La Musique Pendant la Guerre</i> , n. 1 - 10/10/1915, p. 14.....	292
Anexo 4 – <i>Petit Parisien</i> , página dedicada às crianças, 5/12/1915.....	293
Anexo 5 – <i>Table d'agrément</i> s de François Couperin (1).....	294
Anexo 6 – <i>Table d'agrément</i> s de François Couperin (2).....	295
Anexo 7 – Registro sonoro da suíte <i>Le Tombeau de Couperin</i> de Maurice Ravel - Danieli Longo, piano.....	verso contra-cap
	Faixa 1 - <i>Prélude</i>
	Faixa 2 - <i>Fugue</i>
	Faixa 3 - <i>Forlane</i>
	Faixa 4 - <i>Rigaudon</i>
	Faixa 5 - <i>Menuet</i>
	Faixa 6 - <i>Toccata</i>

INTRODUÇÃO

Grosso modo poderíamos dividir os compositores em três grupos (...). Bach e Stravinski apareceriam como os músicos do código, Beethoven mas também Ravel como os músicos “da mensagem”, Wagner e Debussy como os músicos do mito.

C. Lévi-Strauss (In: MARNAT, 1986, p. 11)

Com as premonições da guerra, em meados de 1914, uma idéia fixa ocupava a mente do compositor francês Maurice Ravel. As preocupações não eram de ordem musical, mas a de alistar-se às armas francesas com o objetivo claro de defender territorialmente e culturalmente o seu país durante um dos maiores conflitos da História da Humanidade: a Primeira Guerra Mundial.

Maurice Ravel nasceu em 7 de março de 1875, em Ciboure, pequena cidade portuária da região basca da França, no início da Terceira República Francesa (1871-1940) e morreu em Paris no dia 28 de dezembro de 1937, no final desta mesma República. Logo, o compositor não conheceria outra forma de governo nem as transições anteriores ou posteriores a ele, e durante os anos da Primeira Grande Guerra engajou-se - como todo cidadão francês inserido naquela realidade - como soldado de guerra e lutou pelos ideais republicanos, em defesa de seu país. Sendo assim, conhecer a obra musical de Maurice Ravel é, de certa forma, reconstituir todo um contexto político e cultural europeu durante os anos de 1870 a 1940.

Neste sentido, a obra musical que representa o cerne deste estudo parece sintetizar os sentimentos e objetivos de um determinado período da História, constituindo assim um documento histórico que esta tese de doutorado se propõe a investigar e analisar. Trata-se da Suíte para piano solo *Le Tombeau de Couperin*, escrita pelo compositor francês Maurice Ravel durante os anos de 1914 a 1917.

A obra, iniciada em julho de 1914 e concluída somente em novembro de 1917, é uma suíte escrita segundo a forma do século XVIII, e composta de seis peças dedicadas,

cada uma delas, a um amigo que, assim como ele, se engajaria pela defesa da França durante a Guerra, porém, diferente dele, estes deixariam suas vidas nos campos de batalha.

Para a maioria das pessoas, a declaração da Primeira Guerra Mundial trouxe à tona rivalidades acumuladas entre a França e a Alemanha, influenciando todo o universo cultural. Os franceses, inconformados desde a Guerra Franco-Prussiana com a perda da Alsácia-Lorena em 1871, cultivaram um forte sentimento de vingança em relação aos alemães, sentimento esse que refletiria na educação das crianças da geração de Maurice Ravel.

A forma encontrada pelos compositores franceses do período para defender a música de seu país foi reviver um período em que vicejou uma geração de músicos franceses que marcariam a História da Música com uma escola nacional e, a partir desse sentimento de nacionalismo, esses compositores inspirar-se-iam nos mestres franceses do século XVIII, tais como François Couperin (1668-1733) e Jean Phillippe Rameau (1683-1764). Sob esta inspiração, Maurice Ravel escreveu, durante os anos da Primeira Guerra Mundial, a Suíte *Le Tombeau de Couperin*.

Ravel participou ativamente da guerra como soldado e *Le Tombeau de Couperin* não constituiu apenas uma homenagem a François Couperin, mas a toda a música francesa do século XVIII, e também como um adeus aos amigos desaparecidos na linha de frente. O sentimento de nacionalismo em prol da defesa da pátria levou Ravel a se alistar e o fato de engajar-se no conflito limitou sua produção artística, assim como a de seus contemporâneos; *Le Tombeau de Couperin* constitui-se na única obra escrita durante esse período, além de concluir sua obra para piano.

As seis peças que compõem a Suíte foram inspiradas em formas musicais do século XVIII e estão assim organizadas:

1. *Prélude* - dedicada ao amigo e colaborador Jacques Charlot;
2. *Fugue* - dedicada ao amigo Jean Crouppi;
3. *Forlane* - dedicada ao amigo Gabriel Deluc;
4. *Rigaudon* - dedicada aos irmãos e amigos Pierre e Pascal Gaudin;
5. *Menuet* - dedicada ao amigo Jean Dreyfus;
6. *Toccata* - dedicada ao amigo Joseph de Marliave.

A primeira audição da obra ocorreu no dia 11 de abril de 1919, na *Salle Gaveau* em Paris, interpretada pela pianista Marguerite Long, viúva de Joseph de Marliave, dedicatário da última peça da Suíte.

Assim, este trabalho visa analisar, sob o ponto de vista histórico e pianístico- musical, a suíte *Le Tombeau de Couperin*, escrita para piano solo pelo compositor francês Maurice Ravel, durante a Primeira Guerra Mundial.

Um paralelo com a obra do compositor François Couperin faz-se necessário, já que inspirou a obra estudada. A importância desta comparação é tornar possível o conhecimento aprofundado da linguagem usada nesses dois períodos da História da Música.

O objetivo da pesquisa é abarcar estes dois universos (o século XVIII e o século XX) permitindo, deste modo, compreender a fusão realizada por Ravel: Couperin somado à música francesa contemporânea, fazendo uma abordagem pianístico-musical em função do momento histórico em que a obra foi composta.

A suíte para piano *Le Tombeau de Couperin* não comporta nenhuma intenção de pastiche, paródia ou exagero. Essa obra possui a clareza e a estrutura do estilo das danças que compõem a suíte barroca; é construída com extremo rigor formal que suscita a filiação intrínseca de Ravel a este período, já que em uma de suas primeiras obras para piano, *Menuet antique*¹, o compositor já prenuncia *Le Tombeau de Couperin* pela sua escrita transparente, típica da época (século XVIII). Ravel combina a linguagem barroca com a modernidade ímpar do seu idioma. Tal fato revela a importância do trabalho, uma vez que elucida o domínio cabal dos vários estilos formais consagrados, tecladísticos e pianísticos de Ravel.

Ao fazer o levantamento da bibliografia fundamental para a realização desta pesquisa ficou evidenciado, entre outros, o trabalho de dois musicólogos, Arbie Orenstein² e Marcel Marnat³, especialistas na vida e obra de Maurice Ravel. Orenstein, em seu livro *Maurice Ravel – Lettres, écrit, entretiens*, reúne o essencial da correspondência, além de algumas anotações pessoais e entrevistas acumuladas durante toda a vida do compositor.

¹ Esta peça para piano solo foi composta em novembro de 1895 e dedicada a Ricardo Viñes, seu primeiro intérprete. Esta seria também a primeira obra publicada do compositor. Edição Enoch, Paris 1898.

² ORENSTEIN, Arbie. *Maurice Ravel – Lettres, écrit, entretiens*. Paris: Flammarion, 1989 e *Ravel, man and musician*. New York: Columbia University Press, 1968.

³ MARNAT, Marcel. *Maurice Ravel*. Paris: Fayard, 1995.

Até então, a correspondência de Ravel havia sido parcialmente publicada, daí a importância do trabalho que permite conhecer o compositor mais profundamente e, principalmente, analisar a correspondência do período da guerra, contexto em que escreveu a suíte *Le Tombeau de Couperin*. No que diz respeito às biografias do compositor, é necessário citar primeiramente a escrita pelo francês Marcel Marnat. É um trabalho referencial, científico, documentado com artigos de revistas especializadas e jornais da época, além de correspondências de Ravel. Importa também citar a biografia escrita por Vladimir Jankélévitch⁴, ricamente documentada com fotos e partituras, a realizada pelo já citado Arbie Orenstein e, mais recente, a de Étienne Rousseau-Plotto⁵, que ressalta a origem basca do compositor e a influência desta cultura em sua vida e obra.

Marguerite Long, pianista e primeira intérprete da Suíte *Le Tombeau de Couperin*, deixou em suas anotações pessoais um precioso material para a interpretação das obras pianísticas de Ravel. Um capítulo é reservado à Suíte em questão, no qual relata detalhes acerca da estréia da obra, registrando importantes informações sobre dedilhado e interpretação. Essas anotações foram reunidas e editadas pelo professor e pianista Pierre Laumonier, sob o título de *Marguerite Long au piano avec Maurice Ravel*⁶.

No final de 2006 foi realizada viagem a Paris para pesquisa de campo voltada a uma nova e mais específica coleta de material, como aquisição de partituras, visitas a vários acervos musicais, em particular o da *Bibliothèque Nationale de France* - BNF para exame de manuscritos, depoimentos e publicações em jornais da época, correspondências e gravações, a fim de complementar banco de dados e checar tais documentos *in loco*. A BNF permitiu a reprodução de alguns documentos, ainda hoje inéditos, os quais farão parte do corpus deste trabalho.

Os principais acervos consultados foram: as salas de trabalho restritas aos pesquisadores no departamento de música *Bibliothèque Nationale de France* – **BNF** (sítios *Louvois*, *Opera* e *Tolbiac*), a *Bibliothèque de l'IRCAM*, *Bibliothèque du Centre George Pompidou* e *Bibliothèque de la Sorbonne*.

Ainda, durante a viagem, entrevistas foram concedidas à autora pelo pianista Dominique Merlet⁷, pela pianista Dana Ciocarlie⁸ e pela cravista Elizabeth Joyé⁹. Estas

⁴ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Ravel*. Paris: Seuil, 1956 (ano da primeira edição).

⁵ ROUSSEAU-PLOTTO, Étienne. *Ravel, portraits basques*. Paris: Séguier, 2001.

⁶ LONG, Marguerite. *Au piano avec Maurice Ravel*. Paris: Julliard, 1971.

⁷ Pianista francês de renome internacional, vencedor do Concurso Internacional de Genève (1957), professor do Conservatório Nacional de Strasbourg de 1964 a 1969, do Conservatório Nacional Superior de Paris de

entrevistas foram de grande importância, pois foram abordadas as questões interpretativas, linha de pesquisa do presente estudo. As orientações recebidas foram transcritas no capítulo referente à análise da obra.

O trabalho está organizado em cinco partes ou capítulos:

O **primeiro capítulo** irá tratar do contexto histórico a partir da Guerra Franco-Prussiana em 1870 até a declaração da Primeira Guerra e está subdividido em três partes. Como ponto de partida o primeiro item vai discorrer sobre a questão do revanchismo e do nacionalismo como sentimentos formadores de uma identidade nacional. Tais sentimentos seriam cultivados pelos franceses em relação ao inimigo alemão a partir do conflito de 1870, influenciando todo o universo político e cultural até a declaração da primeira Guerra Mundial. O segundo item irá tratar da redescoberta dos mestres franceses do século XVIII, pois os compositores da geração revanchista, como forma de salvaguardar a música francesa, buscariam reviver o significativo século XVIII francês - esquecido durante o século XIX, o qual seria dominado por compositores germânicos - e inspirar-se-iam nos mestres franceses do passado. A partir da obra *Dix pièces pittoresques* (1881) para piano solo, escritas pelo compositor Emmanuel Chabrier, é realizado um levantamento das obras inspiradas pelos mestres franceses do século XVIII, no qual serão focalizadas obras de Claude Debussy e Maurice Ravel. A última parte desse primeiro capítulo enfatiza a criação das Sociedades Musicais como importantes aparelhos ideológicos dentro do movimento nacionalista francês: a *Société Nationale de Musique*, a *Schola Cantorum*, a *Ligue Nationale pour la Défense de la Musique Française* e a *Société Musicale Indépendante*.

1974 a 1992 e do Conservatório Nacional de Genève de 1992 a 2003. Merlet é considerado pela crítica especializada um dos maiores intérpretes da obra pianística de Maurice Ravel da atualidade. Sua versão da integral da obra para piano de Maurice Ravel foi registrada em 1991 pela gravadora Mandala e recebeu o prêmio *diapason d'or*. Dominique Merlet é presidente da *Fondation Nadia et Lili Boulanger*. Sua versão da obra *Le Tombeau de Couperin* foi a referência para o meu trabalho.

⁸ Jovem pianista romena, atuante em Paris onde recebeu formação do professor Dominique Merlet e Victoria Melki. É professora de piano na *École Normale de Musique de Paris* e vem se afirmando como intérprete de um vasto repertório em importantes salas da Europa. Tem recebido críticas elogiosas por suas gravações.

⁹ Cravista, especialista da música de François Couperin. É professora de cravo do Conservatório de Chatillon, na França e a gravação dos *Concerts Royaux* de Couperin, tendo o cravo sob sua responsabilidade, é uma referência entre os profissionais de música antiga. Esta entrevista foi de grande importância no sentido de sanar as dúvidas relacionadas à linguagem do cravo barroco francês, em particular os vários questionamentos sobre a ornamentação usada na obra para cravo de François Couperin, e usada por Maurice Ravel na suíte *Le Tombeau de Couperin*. As orientações de Joyé foram transcritas no capítulo “François Couperin, em busca do piano de Ravel”.

O **segundo capítulo**, intitulado «Ravel e a Guerra», pretende mostrar a que ponto a idéia fixa pela defesa da pátria tomou conta da vida do compositor Maurice Ravel; para isso foram transcritas algumas das correspondências do compositor trocadas durante a guerra. Ravel travaria uma luta pessoal para se fazer incorporar às armas. Recusado por três vezes consecutivas pela sua estatura, 1,57 metros, e seu peso, 48 quilos - o peso mínimo exigido era 50 quilos - recorreu a amigos influentes para poder participar de seu projeto patriótico.

As transcrições foram organizadas cronologicamente e traduzidas a partir dos trabalhos referenciais sobre o assunto. Existem três trabalhos dedicados à correspondência de Ravel: *Ravel au miroir de ses lettres*, livro raro e antigo organizado por René Chalupt em 1956, no qual encontramos 190 cartas; *Lettres à Roland Manuel et à sa famille*¹⁰, no qual Jean Roy reúne a correspondência do compositor com o amigo e primeiro biógrafo Roland Manuel e sua mãe, a senhora Fernand Dreyfus, madrinha de guerra e figura importante na vida do compositor, sobretudo durante os anos do conflito; e *Maurice Ravel – Lettres, écrits, entretiens*, organizado por Arbie Orenstein, que reúne, após 20 anos de pesquisa, o essencial da correspondência de Maurice Ravel, 350 cartas inéditas até então.

Em pesquisa de campo realizada em Paris foi obtida autorização para analisar o acervo das *lettres autographes*¹¹ da *Bibliothèque National de France*, que possui um grande número de cartas de Maurice Ravel, trocadas entre 1900 e 1933, a maioria escrita durante a Primeira Guerra, sendo que muitas delas encontram transcritas no trabalho de Orenstein. Nesta análise foi possível encontrar algumas cartas inéditas nos trabalhos referentes à correspondência do compositor e que se encontram transcritas neste capítulo.

O **terceiro capítulo** pretende fazer um levantamento e uma reflexão sobre a produção musical durante os anos da Primeira Guerra Mundial. Representados por Lili Boulanger (1893-1918), Erik Satie (1866-1925), Claude Debussy (1862-1918) e Maurice Ravel (1875-1937). O objetivo deste capítulo é o de apontar os procedimentos adotados na composição das obras de guerra, permitindo-nos reconhecer tal produção, juntamente com a suíte *Le Tombeau de Couperin*, como obras inseridas dentro desse contexto histórico.

¹⁰ Correspondência trocada entre os anos de 1911 a 1934. Mme. Dreyfus ou “Chère marraine” (querida madrinha), termo usado por Ravel ao iniciar as cartas, era casada com Fernand Dreyfus, pai de René e Jean Dreyfus, ao qual foi dedicado o Minueto do *Tombeau*.

¹¹ Cartas autógrafas.

Com o **quarto capítulo** dá-se início à análise da obra *Le Tombeau de Couperin*, em que se aborda a linguagem que inspirou a criação da obra em questão: a linguagem dos cravistas franceses do século XVIII. O estudo concentrou-se na obra para cravo de François Couperin, ancestral homenageado por Maurice Ravel. Nesse sentido, o foco, já com prévio conhecimento do *Tombeau*, é direcionado a todo tipo de detalhe relacionado ao personagem homenageado e à obra do período em questão que levasse a um possível paralelo entre os procedimentos usados no século XVIII e à obra que esta tese se propõe a analisar.

Para tanto, foi importante o estudo e a utilização da obra didática *L'Art de toucher le Clavecin* (*A Arte de tocar o Cravo*), publicada em 1717, e das *Pièces de Clavecin*, escritas entre 1713 e 1730 - obras que François Couperin dedicou ao instrumento - como fonte dos elementos necessários para que esta análise fosse realizada da maneira mais completa e minuciosa possível. Para estas obras foram consultados fac-símiles dos manuscritos originais mantidos na *Bibliothèque National de France*, organizados pela *Éditions Fuzeau*, a edição de *L'Art de toucher le Clavecin* das *Edition Breitkopf* e para uma leitura mais clara das *Pièces de Clavecin*, além das partituras fidedignas, a edição organizada pela *Dover Publications* a partir da edição de Fr. Chrysander datada de 1888.

A entrevista realizada em Paris com a cravista Elizabeth Joyé, professora e intérprete especialista na obra do compositor francês por ocasião de pesquisa de campo foi de grande importância, uma vez que possibilitou esclarecer dúvidas relacionadas à complexa linguagem do cravo barroco francês e, em especial, à obra para cravo de François Couperin.

O **quinto capítulo** apresenta a análise pianístico-musical da obra *Le Tombeau de Couperin* escrita para piano solo pelo compositor francês Maurice Ravel entre os anos de 1914 e 1917. Resultado importante para a realização desta análise foram os documentos coletados e analisados na ocasião da pesquisa de campo em Paris, que levam ao ponto de partida para a criação do *Tombeau*. Um artigo publicado pela *Revue Musicale* em 14 de abril de 1914, intitulado *La Forlane*, escrito pelo musicólogo Jules Écorcheville inspiraria Maurice Ravel na composição da Suíte. Ao final do artigo encontra-se uma transcrição da *Forlane* do 4º *Concert Royale* de François Couperin, harmonizada por A. Bertelin. Uma carta de Ravel trocada no período em questão leva a um trabalho inédito do compositor:

uma transcrição inacabada desta mesma *Forlane*. Em contato com Dr. Arbie Orenstein¹² foi possível obter uma cópia desta transcrição que, juntamente com a reprodução da versão original da *Forlane* de François Couperin, fazem parte do *corpus* deste trabalho e foram analisados na primeira parte deste capítulo.

Para que a realização da análise pianístico-musical da obra *Le Tombeau de Couperin* fosse concretizada, foi necessário, primeiramente como material de suporte, a realização das análises formal e harmônica que sustentam a estrutura musical da obra, uma vez que este trabalho está vinculado à linha de pesquisa deste estudo: Técnicas Composicionais e Questões Interpretativas.

Quanto à análise formal, a pesquisa remeterá ao estilo das formas das obras de François Couperin e dos cravistas franceses do século XVIII, tendo como fonte de pesquisa o estudo das danças do século XVII e XVIII realizado por Sophie Jouve-Ganvert em seu *Theorie Musicale*, o *Fundamentos da Composição Musical* de Arnold Schoenberg e o *Dictionnaire Encyclopedique de la Musique*, organizado por Denis Arnold, voltando-se também aos elementos de composição levantados no quarto capítulo desta tese de doutorado, aliado à sua fundamentação bibliográfica.

Referente à análise harmônica a ferramenta adotada voltar-se-á ao conceito de regiões de Arnold Schoenberg expostas em seu estudo *Funções Estruturais da Harmonia*¹³. Como bibliografia de apoio para esta análise faz-se importante citar o ensaio analítico realizado por Jean Claude Teboul em seu *Ravel le langage musical dans l'oeuvre pour piano*, baseado a partir dos princípios elaborados por Schoenberg; da análise da suíte *Le Tombeau de Couperin* realizada por Oliver Messiaen, publicada em seu *Ravel - Analyses des oeuvres pour piano de Maurice Ravel* e do *Ètude technique et stylistique de l'Harmonie*, do estudioso francês Jean Doué. A importância desta análise é compreender de que maneira Ravel se afasta dos paradigmas do século XVIII, conservando assim o seu idiomático.

Logo, o objetivo fundamental e a originalidade desta pesquisa - análise pianístico-musical da suíte *Le Tombeau de Couperin* - consiste na comparação e no estudo da fusão de dois estilos musicais distanciados no tempo: o cravo de François Couperin e o pianismo de Maurice Ravel, sob o olhar do intérprete. Em suma, o procedimento metodológico principal será a análise comparativa.

¹² Autor de inúmeros trabalhos dedicados à obra de Maurice Ravel, Arbie Orenstein é professor na Aaron Copland School of Music em New York, USA.

¹³ Tradução de Eduardo Seincman: Via Lettera, 2006, reimpressão.

Apontamentos relacionados às questões interpretativas, constituem um item a parte dentro da análise de cada uma das seis peças do ciclo, enfatizando as dificuldades encontradas e direcionando o executante a soluções no sentido de uma interpretação histórica e cientificamente fundamentada. Esses apontamentos foram guiados por intermédio dos intérpretes consultados para este trabalho: Margueritte Long¹⁴, Vlado Perlemuter¹⁵, Henriette Fauré¹⁶, Dana Ciocarlie¹⁷ e Dominique Merlet¹⁸. Nesse sentido, foi realizado, e encontra-se anexo a este trabalho (Anexo 7) - o registro sonoro da obra que significa o cerne desta pesquisa, a suíte para piano solo *Le Tombeau de Couperin*¹⁹ de Maurice Ravel.

A escolha do tema para esta tese justifica-se uma vez que, ao concluir o Bacharelado em música na UNESP, obtive uma bolsa de estudos para me aperfeiçoar em interpretação pianística na *École Normale de Musique de Paris* (1991-1994) e no *Conservatoire National de Strasbourg* (1995-1998). Durante esse período, já com a intenção de desenvolver posteriormente minha pesquisa de mestrado, reuni substancial material sobre a problemática musical francesa e europeia do início do século XX. Por outro lado, a convivência com Victoria Melki, minha professora na *École Normale de Musique de Paris*, ex-aluna de Alfred Cortot²⁰ e especialista da obra de Claude Debussy e Maurice Ravel foi importante, considerando-se a influência exercida na escolha do tema deste trabalho, incentivando-me a frequentar cursos, conferências e *master classes* com renomados professores no assunto, como o pianista Aldo Cicollini e Dominique Merlet, ambos professores no Conservatório Nacional de Paris naquela época.

Nesse sentido, o presente trabalho vem dar continuidade à minha pesquisa de mestrado intitulada “A produção pianística de Claude Debussy durante a Primeira Guerra

¹⁴ Marguerite Long *au piano avec Maurice Ravel*, tratado anteriormente.

¹⁵ No livro *Ravel d'après Ravel*, organizado por Jean Roy, o pianista de origem polonesa (1904-2002) deixa um importante testemunho em forma de entrevista, na qual aborda questões interpretativas de toda a obra pianística de Maurice Ravel com quem trabalhou a integral desta.

¹⁶ Henriette Fauré (1904-1985) é considerada a primeira intérprete da obra completa para piano de Maurice Ravel, com o qual trabalhou o repertório em questão. Fauré escreve sobre o assunto em seu livro *Mon Maître Maurice Ravel*, no qual reúne suas impressões e os ensinamentos do mestre.

¹⁷ Entrevista realizada em Paris no dia 28/12/2006.

¹⁸ Entrevista realizada no dia 21/12/2006.

¹⁹ Danieli Longo, piano.

²⁰ Contemporâneo de Maurice Ravel, Alfred Cortot (1877-1962) foi um importante personagem do meio musical no início do século XX. Pianista, regente, pesquisador, pensador e professor, ensinou no “Conservatório Nacional Superior de Música de Paris” e na *École Normale de Musique de Paris*, que fundou em 1921. Cortot é o idealizador e autor de um monumental trabalho de uma edição pedagógica para o estudo de todo o repertório pianístico romântico com inúmeras soluções e exercícios para a resolução das dificuldades técnicas das obras em questão, além de um tratado sobre a técnica pianística, seus *Principes rationnels de la technique pianistique* e do guia *La Musique française du piano*.

Mundial”, realizada no Departamento de Música da ECA-USP (2002), financiada pela FAPESP, aprofundando ainda mais o momento histórico vivido pelos compositores dentro da problemática européia do final do século XIX e início do século XX, e as consequências desta realidade na produção musical do período em questão, tendo como foco principal a obra para piano solo *Le Tombeau de Couperin* de Maurice Ravel.

Muitos outros motivos poderiam somar-se a esses como justificativa para o desenvolvimento de uma pesquisa sobre a obra de Maurice Ravel. Primeiramente, pode-se dizer que é sempre importante estudar qualquer aspecto da obra deste compositor, que abriu novos caminhos para a música de sua época e, conseqüentemente, para a música atual. Outro aspecto a mencionar é que, apesar da importância do compositor, no que diz respeito aos escritos de cunho acadêmico produzidos no Brasil, muito pouco foi encontrado, e especificamente sobre a obra pianística de Maurice Ravel nada foi encontrado.

Assim, é importante salientar que o estudo da obra *Le Tombeau de Couperin* evidenciará uma fase, uma postura ímpar de Ravel que, ao retroceder no tempo a partir de um ponto de vista musical, enfatiza o nacionalismo e resgata um período da música francesa que estava esquecido, tendo como cenário e fonte de inspiração um dos maiores conflitos da História da humanidade: a Primeira Guerra Mundial.

1. Contexto histórico: causa de uma conscientização artístico - musical

1.1. Revanchismo e nacionalismo: sentimentos formadores de uma identidade nacional

*Vocês devem saber que nós, os bascos,
temos duas pátrias.*
M. Ravel (PLOTTO, 2004, p.13)

Para entendermos a criação da obra musical *Le Tombeau de Couperin* escrita durante os anos da Primeira Guerra Mundial pelo compositor francês Maurice Ravel, é necessário compreender todo um contexto histórico que não se limitaria apenas aos anos de 1914 - 1917, período em que o compositor escreveu a suíte para piano solo, mas quando e por que teria início esse conflito, que provocaria mortes e ruínas, atrasando o desenvolvimento de todas as atividades culturais e influenciando, assim, toda produção artística posterior. Todos os acontecimentos que precederam a Primeira Guerra Mundial foram relevantes e conduziram Maurice Ravel ao processo de criação deste documento histórico intitulado *Le Tombeau de Couperin*.

O longo processo para a unificação alemã teve o seu desfecho entre os anos de 1870 e 1871, marcados pela vitória das tropas prussianas sobre o exército francês na “Batalha de Sedan”, imediatamente seguida pelo cerco e capitulação de Paris. Os desacertos da política interna francesa, somados a esse fracasso externo, incentivaram os republicanos franceses a desencadear um golpe de Estado em 4 de setembro de 1870. Esse golpe decretou o fim do Segundo Império, a burguesia assumiu diretamente o poder e proclamou a Terceira República na França.

É importante citar a capitulação da capital francesa que causaria o movimento conhecido como a “Comuna de Paris”. A derrota das tropas francesas na “Batalha de Sedan” selaria a sorte da guerra. Os prussianos continuaram avançando sobre o território francês, e o povo parisiense, percebendo que o governo, em um momento delicado de transição, pouco fazia para impedir a ocupação da capital, levantou barricadas, fechando a cidade. Apesar da resistência parisiense contra os invasores, o governo francês assina um armistício em 28 de janeiro de 1871, concordando com a rendição.

Humilhados pela capitulação, os parisienses tinham a impressão de haver sofrido por nada, sentindo-se traídos pela província e pelo governo, formado pela burguesia. O descontentamento do povo parisiense fez crescer a agitação na capital, precipitando a insurreição. Assim, em março de 1871, com a participação dos trabalhadores parisienses, foi organizada a “Comuna de Paris”, um governo revolucionário de tendências socialistas.

Na prática, porém, apesar de sua organização, a Comuna - que durou apenas dois meses - muito pouco pôde fazer. Isso porque, uma vez pressionada, só lhe restava combater. Em maio de 1871, a violenta repressão articulada pelas forças reacionárias derrubou as barricadas e tomou a cidade, executando milhares de trabalhadores.

Pazzinato e Senise escrevem em sua “História Moderna e Contemporânea” (1999, p. 167) que, “muito embora os trabalhadores enfraquecessem suas posições com essa derrota, a Comuna tornou-se um símbolo para o proletariado francês e internacional. Ela demonstrou a capacidade de coesão e organização dos operários, anunciando a importância que essa classe social assumiria nas décadas seguintes.”

É importante, nesse episódio, citar a participação ativa como soldado e capitão, sucessivamente, de Manuel Debussy, pai do compositor Claude Debussy. Uma vez derrotada a ‘Comuna’, ele seria capturado e condenado a quatro anos de prisão, deixando a família em condições de humilhação e miséria. Na época da guerra franco-prussiana, Debussy era um garoto de nove anos e viveu intensamente esse clima de revolução. O envolvimento do pai neste conflito terá profundas repercussões no extremo sentimento de nacionalismo que irá tomar conta do compositor a partir desse momento, tornando-se ainda mais radical com as premonições e durante a guerra. Como exemplo, cito trecho de uma das cartas em que, o compositor coloca abertamente todo o seu sentimento de ódio em relação aos alemães. A carta foi endereçada a Igor Stravinski em 24 de outubro de 1915:

...Nestes últimos anos, quando senti os miasmas austro-germânicos se expandirem sobre a arte, eu desejaria ter mais autoridade para gritar minha inquietude, para advertir sobre o perigo que corremos, sem desconfiar. Como não adivinhamos que essas pessoas tentavam a destruição da nossa arte, como eles preparavam a destruição de nossos países? O ódio que sinto por esta raça vai até o último dos alemães! Existirá um último alemão? Pois estou convencido que os soldados se reproduzem entre eles. (LESURE, 1980, p. 266)

Maurice Ravel nasceu em 7 de março de 1875 em Ciboure, pequena cidade portuária do país basco francês, em uma França a caminho da consolidação da Terceira República. O fato de o compositor não ter vivenciado o conflito é de grande importância na maneira pela qual o sentimento de nacionalismo e revanchismo serão assimilados por ele de forma mais racional.

No plano externo, a França, que havia sido atacada e derrotada, seria humilhada ainda mais, por meio do “Tratado de Frankfurt”, cujas cláusulas impunham uma pesada indenização à nação vencida, além da passagem das ricas províncias da Alsácia-Lorena para o Império Alemão.

O governo alemão, ciente de que eram cada vez mais amplos os setores que se movimentavam no sentido do revanchismo, decidiu isolar política e diplomaticamente sua rival, contraindo acordos com todos os eventuais aliados de Paris. Apesar de isolada no continente, a Terceira República Francesa conseguiu um desenvolvimento harmônico da agricultura e da indústria, modernizou seus exércitos e buscou algumas alianças. Em 1894 foi assinada a “Dupla Aliança” com a Rússia, união que permitiu importante intercâmbio cultural entre os dois países, e a “Tríplice Entente”, em 1907, com a Inglaterra e a Rússia.

Logo, a Terceira República francesa renasceria do desastre de 1871 e teria de superar inúmeros obstáculos antes de sua consolidação, que aconteceria somente por volta de 1900. Durante esse processo de consolidação, a sociedade francesa seria abalada por uma série de violentas crises, destacando-se o Caso *Dreyfus*, envolvendo intelectuais e artistas, como Ravel, Debussy e o escritor Emile Zola²¹, no decorrer de toda a última década do século XIX, em um debate no qual o nacionalismo, a xenofobia e o anti-semitismo seriam o tema principal. O sentimento de medo e insegurança que o conflito de 1871 deixara ainda estaria presente.

O historiador Luiz César Rodrigues em seu estudo sobre a Primeira Guerra Mundial escreve sobre o período em questão:

Agravando ainda mais a situação do regime republicano, os franceses, apaixonados pelo debate político-ideológico, estavam divididos no tocante a quase todas as questões que afetavam o destino e os interesses nacionais: corajosos dreyfusards ou virulentos anti-semitas;

²¹ O escritor escreveu um importante artigo em defesa do capitão Alfred Dreyfus. Essa famosa matéria, dirigida ao presidente da República, intitulado *J'Accuse...!* foi publicado em vários jornais cotidianos da época. Em razão disso, Zola foi processado e condenado, partindo para um exílio em Londres.

monarquistas ou republicanos; radicais ou conservadores; socialistas ou burgueses; ateus ou católicos; todos tomavam posições extremistas e marcadas pelo passionalismo, contribuindo para a permanente instabilidade das instituições.

Dentre todas as paixões francesas, uma era ampla e absolutamente difundida entre todos os segmentos sociais: o revanchismo antigermânico, o desejo de apagar a humilhação sofrida na “Batalha de Sedan” e de recuperar as províncias da Alsácia-Lorena, compulsoriamente cedidas ao odiado boche. Inicialmente prostrados pela derrota, os franceses, pouco a pouco, recuperaram a confiança e o brio nacionais. Convencido de sua força renovada, o Exército francês esperava com ansiedade pelo momento da revanche. (RODRIGUES, 1985, p. 18)

O autor acrescenta:

Uma frase, por toda parte exaustivamente repetida e até gravada em moedas, tinha o poder de encantar uma nação: “franceses, não vos esqueçais”. (RODRIGUES, 1985, p. 18)

Nesse sentido, desde a guerra Franco-Prussiana de 1871, toda uma nação iria cultivar forte sentimento de vingança em relação aos alemães, e o revanchismo influenciaria todo o universo político e cultural até a declaração da Primeira Guerra Mundial.

Conforme descreve a historiadora francesa Josette François, o sentimento de revanchismo deveria ser iniciado nas escolas e iria refletir-se na educação das crianças da geração de Ravel, Debussy e tantos outros artistas contemporâneos:

Depois da humilhação de 1871, as crianças francesas passaram a ser educadas para um único fim: a vingança necessária. Todas as canções que se escutavam nas festas familiares falavam da Alsácia-Lorena. A escola primária ensinava a obrigação absoluta do jovem francês de aceitar o sacrifício pelo seu país, até mesmo o sacrifício de sua própria vida. Assim, a escola francesa cumpria sua função quando fazia do jovem um patriota, no sentido da revolução. Ou seja, um homem inteligente e consciente que mesmo sendo soldado, não se esqueceria de que antes de

tudo é um cidadão. E assim sendo, quer no regimento, quer no campo de batalha, esse homem não se deixaria ultrapassar por ninguém em fidelidade, disciplina, heroísmo. Porém, fazendo a guerra, quando necessário, ao regressar ao lar, reivindicaria o direito de maldizê-la, lutando com todas as forças para fazer desaparecer esta atroz sobrevivência da barbárie. (FRANÇOIS, 1980, p. 8)

Sendo assim, a escola francesa tinha como objetivo educar futuros soldados. Em pesquisa de campo, realizada na *Bibliothèque Nationale de France* (BNF), foi possível verificar a que ponto este assunto foi levado a sério pelos franceses, através dos livros de educação infantil, distribuídos às crianças já nos primeiros anos de escola, fato este que cobriu o período do conflito franco-prussiano até os anos da Primeira Guerra Mundial. Como exemplo cito *Chants de Guerre des enfants de France*²², livro em pequeno formato, idealizado pelo educador Jean Vézère durante os anos de 1914 e 1915. Neste documento, o autor seleciona cantigas de roda e canções infantis tradicionais francesas e substitui o texto original por textos de índole nacionalista, identificando e inferiorizando o inimigo alemão. No prefácio deste documento temos, nas palavras de Vézère, reflexões de um cidadão francês educado pela geração revanchista, preocupado em perpetuar os mesmos sentimentos. Seguem as palavras de Vézère dirigidas às crianças francesas no prefácio dos *Chants de Guerre des enfants de France*:

*Às crianças da França,
Vosso país foi invadido, vossas mães choram, vossos pais e irmãos mais velhos lutam. Todos sofrem em torno a vós, e vocês também. É muito difícil, sendo pequenos, nada poder fazer por nossos caros soldados e ter que continuar a rotina com vossas lições de escola e brincadeiras!.....
Este pequeno livro vem até vocês como um amigo. Possam os cânticos que ele vos traz ajudar a orar, de toda vossa alma, àquele que nunca se recusou em favor dos pequeninos.
Possam as cantigas de roda e as canções patrióticas que ele vos oferece idealizar vossas brincadeiras, penetrando-as das preocupações e esperanças do país, vos estimular ao reconhecimento em relação aos nossos heróis e vos fazer amar mais ardentemente ainda nossa França.* (VÉZÈRE, 1915, p. 1)

²² Cantos de Guerra das crianças da França, Paris 1915, doação de Nádia Boulanger à BNF.

A Terceira República torna obrigatório nas escolas o ensinamento das canções de todas as províncias da França, em uma busca e valorização do folclore nacional. Uma “Sociedade de Tradições Populares” é fundada em 1885 e uma revista a acompanha. O interesse pelo passado não é abnegado.

O escritor e político Paul Déroulède²³, fundou e liderou a “Liga dos Patriotas”, que pregava a urgência da revanche militar. Déroulède publicou vários livros de poesias impregnadas de idéias nacionalistas e revanchistas, o mais conhecido *Les Chants du Soldat* e ainda *Les Nouveaux Chants du Soldat, Marches et Sonneries, Chants patriotiques, Le Premier Grenadier de France, La Tour d’Auvergne* e *Chants du Paysan*.

A classe dirigente, tendo conhecido a força de união e organização da classe trabalhadora durante a “Comuna de Paris”, julga perigoso negligenciar os ex-comunards, com receio de que recusassem a centralização dos ideais republicanos, e procura formar com eles um bloco social que aceite a sua hegemonia. A tradição e as canções populares atraem a simpatia e permitem guardar o contato com o povo e renovar com ele. Ravel explora o folclore basco, em busca de suas origens²⁴, Debussy interessa-se pelas canções populares infantis como *Au Clair de la Lune, La tour prends garde, Nous n’irons plus au bois*²⁵, e Saint Saens se interessaria pelo folclore bretão, quando em 1886 peregrinaria, com esse objetivo, pela Bretanha (FAURE, 1985, p. 252).

Seria criado um grande número de obras a capela escrita para coro de vozes masculinas, incitando assim os franceses a lutarem pela defesa da pátria. A título de exemplo cito o poema de G. Audugier, musicado por Camile Saint Saëns em seu *Les Guerriers op. 84, Choeur pour voix d’hommes* composto em 1889:

*O tambor bate, o clarim soa,
Avante! Bendito o sangue puro
Que sai da última fibra,
Providenciai que a nossa bandeira livre
Balance sem mancha no azul!*

²³ Paul Déroulède (1846-1914), participou ativamente da Guerra de 1870 e da repreensão da Comuna.

²⁴ Esta exploração terá influência na composição do ‘Trio para piano, violino e cello’, escrito em sua terra natal, no início da guerra. Conforme o relato do próprio compositor em sua *esquisse autobiographique*, o primeiro tema do trio é de cor basca.

²⁵ Debussy faz referência a *Au Clair de la Lune* na melodia *Pierrot* (1881), *Nous n’irons plus au bois* na melodia *La belle au bois dormants* (1890), e na obra infantil que preconiza a guerra *La boîte à Joux Joux* (1913), o compositor faria uso de todas as canções citadas.

Avante!
Guerra, escrita com segurança
Em letras vermelhas, sem remorso!
O amado nome da França,
Sobre a face dos guerreiros mortos!

São necessários moribundos, ó guerra,
Nós cairemos para te nutrir.

Escolha então os que irão morrer.

À parte Saint Saëns, os compositores Debussy e Ravel²⁶ também escreveriam, mais tarde, obras corais em que evidenciariam o nacionalismo, o patriotismo e a tragédia da guerra. Eles mesmos escreveram as letras destas obras, que serão tratadas com mais ênfase no capítulo reservado ao levantamento e reflexão da produção musical francesa durante a Primeira Guerra Mundial.

1.2. Redescoberta dos mestres franceses do passado

Todo cidadão francês nascido e crescido dentro desse contexto histórico sentir-se-ia envolvido pela ideologia de defender a pátria do país inimigo. Cada um, dentro do seu domínio, buscaria uma forma de lutar por esse ideal. Uma das formas encontradas pelos compositores do período em questão, para defender a música de seu país, foi reviver um período no qual vicejou uma geração de músicos franceses que marcaram a História da Música com uma escola nacional, a do século XVIII, pois seria no início desse século que, com François Couperin e Jean Philippe Rameau, a escola francesa conheceria o seu apogeu. A partir desse sentimento de nacionalismo, os compositores franceses da geração revanchista inspirar-se-iam nos mestres franceses do século XVIII. Desta inspiração é que Ravel escreveria, durante os anos da Primeira Guerra Mundial, a suíte para piano solo *Le Tombeau de Couperin*, inspirando-se também no instrumento para o qual esses compositores do passado deixaram sua obra mais significativa: o cravo.

²⁶ Para *Noel des enfants que n'ont plus de maisons* (1915), de Claude Debussy, duas versões foram feitas, uma para voz e piano, e outra para coral de crianças; e *Trois Chansons* para coro misto sem acompanhamento (1914) de Maurice Ravel.

Após o século conhecido como o *des Lumières*, a escola francesa de cravo, juntamente com seus compositores, cairia no esquecimento. Tal fato se deve ao desaparecimento destes e ao desinteresse pelo instrumento, que pouco a pouco perderia terreno para o pianoforte. A França do século XIX não teria tal sequência de idéias, e o Romantismo seria dominado por uma geração de compositores alemães. Para os compositores franceses da ante guerra, a música francesa deveria evitar toda e qualquer influência vinda desses compositores, pois esta poderia acabar com a formação de uma música puramente nacional.

Entre as primeiras composições claramente inspiradas nesse contexto, estão as *Dix pièces pittoresques* para piano solo de Emmanuel Chabrier, datadas de 1881. O compositor César Franck teria declarado, na estréia da peça em 9 de abril do mesmo ano em Paris, na *Société Nationale de Musique*, pela pianista Marie Poitevin: “Acabamos de escutar algo de extraordinário, uma música que torna a nos ligar ao nosso tempo, ao tempo de Couperin e de Rameau” (PORCILLE, 1999, p. 21). Para o musicólogo François René Tranchefort esta obra significa a ressurreição da música francesa e, nesse caso preciso, o nascimento da música francesa para piano. Retorno à fonte esgotada ou esquecida de uma tradição – a dos cravistas – fazendo uso do virtuosismo decorativo – os *agréments* (ornamentação francesa) – e restaurando uma arte na qual predominam a clareza, a precisão, a virtude da simplicidade melódica e da franqueza rítmica, ou seja, em uma analogia ao contexto histórico, também uma busca pela ordem existente no século XVIII, em contraposição à desordem que reinava na França no final do século XIX e início do século XX.

As dez peças que formam as *Pièces pittoresques* de Chabrier receberam, cada uma, títulos descritivos, assim como fazia Couperin em suas *Pièces de Clavecin* (1713), e como fez também Debussy em seus *Préludes* (1909-1912), tratando as peças como pequenas pinturas. São elas: *Paysage*, *Mélancolie*, *Tourbillon*, *Sous-bois*, *Mauresque*, *Idylle*, *Danse Villageoise*, *Improvisation*, *Minuet Pompeux* e *Scherzo – valse*.

À parte Chabrier, os compositores que mais se inspirariam na obra para cravo dos mestres franceses do passado seriam Claude Debussy e Maurice Ravel.

Na obra pianística de Claude Debussy, os primeiros traços desta febre acontecem no final do século XIX, com a *Suíte Bergamasque* (escrita em 1890 e revisada logo antes de sua publicação, 1905), *Pour le Piano* (1901) e *Hommage a Rameau*, peça tirada do primeiro caderno das *Images* (1905).

Hommage à Rameau

C. Debussy, Durand Ed. Musicales, 1905. *Hommage à Rameau – Images Première Série*

Marcel Marnat, renomado especialista da vida e obra de Ravel, reuniu as várias homenagens prestadas após a morte do compositor no livro *Maurice Ravel, qui êtes vous*, organizado em memória dos cinquenta anos de falecimento do compositor. Nesta coletânea encontramos o testemunho do compositor e musicólogo Ernest Closson (1870-1950), no qual afirma que “Debussy e Ravel renovaram a tradição musical francesa pura, a dos cravistas e sonatistas franceses do grande século, sintetizando tudo em dois títulos: *L’Hommage a Rameau* e *Le Tombeau de Couperin*” (MARNAT, 1975, p. 392).

Debussy torna-se então um militante, difundindo em alta voz a “ideologia ramista”. Como crítico, escreve vários artigos²⁷ para as revistas especializadas da época, nos quais prega a volta de uma música francesa inspirada em seus ancestrais, como o famoso artigo escrito em novembro de 1912, intitulado “Jean-Philippe Rameau”. Neste artigo Debussy coloca Rameau “como uma das bases mais seguras da música” (DEBUSSY, 1987, p. 212).

Para Debussy, Rameau é o antídoto da música alemã e, sob a égide patriótica, Debussy milita a favor de uma espécie de elitismo. Ele teme “que nossos ouvidos tenham perdido a faculdade de escutar com uma atenção delicada esta música que proíbe a si mesma qualquer ruído desgracioso, mas reserva a acolhida de uma polidez encantadora aos que sabem ouvi-la” (DEBUSSY, 1987, p. 205).

Em 1915 Debussy continua seu percurso de militante, que se estenderia até o final de sua vida, em 1918, e encontramos ainda vários artigos nos quais ele se pronuncia sobre o culto aos mestres franceses do século XVIII. Como neste publicado em 11 de março do mesmo ano, intitulado *Enfin, seuls!...*:

²⁷ Estes e outros artigos Claude Debussy, estão reunidos em *Monsieur Croche et autres écrits*.

Em realidade, desde Rameau, nós não temos uma tradição claramente francesa. (DEBUSSY, 1987, p. 265)

Além do *Hommage à Rameau* (1905), escrita *dans le style d'une Sarabande* e forma de *rondó*, podemos citar outra obra inspirada no passado francês, como a abertura da *Sonata para violoncelo e piano* (julho / agosto 1915), a qual inicia com uma clara *Ouverture à la Française*, com seus majestosos ritmos pontuados, seus baixos marcantes e a nobreza característica dos séculos passados. A obra explora a fundo todos os recursos técnicos, expressivos, de timbre e de tessitura do violoncelo e, apesar da nobre e majestosa abertura realizada pelo piano desacompanhado nos compassos iniciais, Debussy delega ao pianista a função de acompanhamento, função igualmente destinada aos instrumentos de teclado do século XVIII. A sonata está organizada em três movimentos: *Lent*, *Modérément animé* e *Animé*. A seguir os primeiros compassos da obra em questão.

C. Debussy, Durand Ed. Musicales, 1915. Primeiro movimento da Sonata para violoncelo e piano, cps. 1–4.

Nesta volta ao passado, Debussy tem a intenção de escrever uma série de seis sonatas “*pour divers instruments*, na forma antiga, flexível, sem a grandiloquência das sonatas modernas” (LESURE, 1980, p. 262), mas só pode terminar três delas, a “Sonata para violoncelo e piano”, apenas mencionada, a “Sonata para violino e piano” e a “Sonata para flauta, viola e harpa”. Estas foram publicadas, a seu pedido, com a primeira página impressa em caracteres do século XVIII:

“SIX SONATES POUR DIVERS INSTRUMENTS COMPOSÉES PAR
CLAUDE DEBUSSY, MUSICIEN FRANÇAIS”²⁸

²⁸ Seis Sonatas para diversos instrumentos compostas por Claude Debussy, músico francês.

C. Debussy, Durand Ed. Musicales, 1915. Primeira página da Sonata para violoncelo e piano.

Na Sonata para flauta, viola e harpa, Debussy inova, reunindo instrumentos cuja associação não se costumava fazer; e a instrumentação das três sonatas restantes estava já claramente fixada. A quarta deveria ser para oboé, trompa e cravo. A quinta foi prevista para instrumentos de sopro (trompete, clarinete, fagote) e piano. A sexta tomaria a forma de um concerto composto por todos os instrumentos usados nas cinco sonatas.

Ao lado de Rameau, redescoberto, temos, como já observado, outro mestre que se perfila: François Couperin. Para Debussy, “o maior poeta dos nossos *clavecinistes*” não existe antes de 1906. De acordo com Michel Fauré, em seu livro *Musique et Société du Second Empire aux années vingt*²⁹, no final do século XIX, a Biblioteca Nacional da França possuía apenas uma edição das obras de François Couperin, que se tratava de uma escolha de peças compiladas em 1847. É somente em 1900 e 1906 que o editor Jacques Durand publicaria três séries de peças. O editor Lemoine o seguiria em 1907. Portanto, salvo erro, o “maior poeta dos *clavecinistes*”, como era referido por Debussy, não existia para os franceses da geração revanchista até a realização dos trabalhos mencionados.

²⁹ FAURÉ, 1985, p. 284.

De acordo com carta escrita ao editor Jacques Durant, Debussy pensa, por um momento, em dedicar seus *Études* para piano solo a François Couperin, mas é Maurice Ravel quem vai assinar a homenagem musical dos modernos a este ancestral reencontrado com a composição da obra *Le Tombeau de Couperin* (1914-1917). Segundo Ravel em sua *exquisses autobiographique*³⁰ “esta homenagem não é só dirigida a Couperin, mas a toda a música francesa do século XVIII”, e também é reconhecida como um adeus aos amigos desaparecidos durante a guerra.

Para Michel Fauré, mesmo quando se encontram em um mesmo ideal patriótico, Debussy e Ravel não cessam de se opor. Debussy vê e admira em Couperin um dos símbolos do Antigo Regime, enquanto Ravel o entende como um dos iniciadores do mundo contemporâneo³¹.

Ainda sobre os doze *Études* para piano de Debussy, encontraremos várias indicações do próprio compositor numa busca pela linguagem musical do século XVIII e pela sonoridade do cravo. Como exemplo, cito *mouvement de gigue* (cp. 7 do primeiro estudo *Pour les cinq doigts*), *cadenza* (o grande compasso 50 do estudo 8 - *Pour les Agréments* com o espírito livre e improvisado, aos moldes dos antigos cravistas), e *pincé* (pinçado, numa clara referência à sonoridade do cravo e ao *agrément pincé*, cps. 43 e 44 do estudo 11 - *Pour les arpèges composés*). Mas é certamente no segundo estudo do segundo livro, *Pour les agréments*, que Debussy, numa forma de restauração, vem reinterpretar os *agréments*, estas figuras de ornamentos herdadas da tradição do cravo, que são uma das características da escrita da escola francesa de *clavecin* do século XVIII, tão usadas por Rameau em suas *Pièces de clavecin* e que proliferaram nas “*ordres*”³² de Couperin. Debussy não faz o uso dos sinais de *agréments*, mas os escreve por extenso. O compositor também não faz uso de uma ornamentação tradicional (Ver *table d’agréments* de François Couperin no capítulo 4 desta tese de doutorado), mas cria ornamentos no sentido de valorizar determinadas notas, criar efeitos que valorizem os recursos do instrumento, no caso o piano, e que possibilitem o bom entendimento do fraseado musical, enfim, Debussy

³⁰ O texto do esboço autobiográfico do compositor foi transcrito pelo amigo e escritor Roland Manuel a partir da estenografia de uma entrevista realizada em 1928 a pedido de um editor de rolo para piano pneumático. Ela se encontra integralmente nos anexos da biografia realizada por Vladimir Jankélevitch e no trabalho realizado pelo musicólogo Arbie Orenstein, que compilou parte da correspondência, escritos e entrevistas do compositor.

³¹ FAURÉ, 1985, p.285.

³² François Couperin escreveu quatro livros de *pièces de clavecin*, que foram editados em 1716. Estão organizados em 27 “*ordres*”, pois ao contrário de seus predecessores ou contemporâneos, ele não utilizou a palavra *suite*; preferiu reunir suas peças em “*ordres*”, termo jamais explicado por ele.

transpõe a prática da ornamentação do cravo do século XVIII para o piano do século XX.
Como nos exemplos que seguem:

VIII ~ pour les agréments

Lento, rubato e leggiero

pp

pp

Stretto

p

C. Debussy, Durand Ed. Musicales, 1915. *Étude pour les agréments*, cps. 1-7.

Rubato (poco scherzando)

mf

f m.g.

pp subito

p

mf sonore

un poco stretto

Quasi cadenza

C. Debussy, Durand Ed. Musicales, 1915. *Étude pour les agréments*, cps. 29-31.

Cédez

mf

C. Debussy, Durand Ed. Musicales, 1915. *Étude pour les agréments*, cps. 38.

Também foi possível observar, através do estudo da produção pianística de Maurice Ravel, um percurso de inspiração em seus ancestrais até a criação do *Tombeau*, que penso constituir o claro objetivo de perfeição buscado e atingido, concluindo assim toda a sua produção pianística.

Para Marcel Marnat, a primeira obra publicada do compositor - *Menuet Antique* - já anuncia *Le Tombeau de Couperin* “pela sua escrita transparente, típica do século XVIII, seu amálgama cheio de arcaísmo, modernidade e nostalgia.”³³ O próprio Maurice Ravel ditaria em seu esboço autobiográfico:

Estimo que esta obra, com seu pedal obstinado e seus acordes com múltiplas apogiaturas, contém no germe vários elementos que predominarão em minhas composições ulteriores. (ORENSTEIN, 1989, p. 488)

Composta em 1895, este *menuet* foi dedicado ao pianista e amigo Ricardo Viñes. Maurice Ravel seria criticado pela clara influência das *Dix Pièces pittoresques* para piano solo, de Emmanuel Chabrier, mencionada anteriormente, influência essa que seria notada igualmente pelo próprio compositor em sua *Pavane pour une infante défunte*, escrita para piano solo quatro anos mais tarde. De acordo com Louis Aguettant e René Tranchefort, Ravel teria declarado: “Eu percebo um grave defeito: a influência de Chabrier, flagrante, e a forma muito pobre.” O pianista Alfred Cortot acrescentaria: “Esta peça está longe de possuir a graça refinada do *Idylle* [sexta peça das *Dix Pièces pittoresques*] de Chabrier, na qual se inspira visivelmente”³⁴. A parte todas as críticas que a *Pavane pour une infante défunte* possa ter recebido, podemos perceber nela os primeiros sinais de uma das características dominantes na obra do compositor: seu gosto pelas danças do passado³⁵.

Outra peça em que se torna evidente a influência dos cravistas do século XVIII é *D’Anne jouant de l’espinette*, escrita em 1896 para canto e cravo ou piano. Observa-se a indicação do compositor entre parênteses (*en sourdine*), abaixo do instrumento piano, em busca de um timbre que se aproxime do cravo. A escolha do texto para *D’Anne jouant de l’espenette* e *D’Anne qui me jecta de la neige*, escrita três anos mais tarde, chama atenção pois nos mostra que o compositor estava igualmente atento ao lento movimento de

³³ MARNAT, 1986, p.55.

³⁴ TRANCHEFORT, 1987, p. 600.

³⁵ De acordo com o *Dictionnaire Encyclopedique de la Musique*, a *Pavane* é uma dança de origem italiana característica dos séculos XVI e XVII (ARNOLD, 1988, p. 431).

redescoberta, também na literatura, pela poesia barroca e pré-barroca francesa. Desde a escolha do texto, poema de Clément Marot, poeta francês do século XVI, até o acompanhamento previsto igualmente para cravo, Ravel indica, na introdução e no decorrer do texto cravístico / pianístico, a busca pelo toque pinçado do instrumento antigo através dos pontos de *stacatto* colocados nas semicolcheias, afirmando assim a característica arcaica. Como exemplo, cito os primeiros compassos de *D'Anne jouant de l'espinette*:

à M. Hardy - Thé.

D'ANNE JOUANT DE L'ESPINETTE.

MUSIQUE DE MAURICE RAVEL.

M. Ravel, Max Eschig, Paris, 1900. *D'Anne jouant de l'espinette*, cps. 1-3.

Nesse sentido, a composição da *Sonatine*³⁶ (1905), para piano solo, representa um marco na obra do compositor. Época de transição, após os vários fracassos com o *Prix de Rome*³⁷, a composição e o grande sucesso obtido com esta sonatina marcam o início de

³⁶ Este foi o início de uma colaboração definitiva com o editor Jacques Durand, que recuperaria todas as composições precedentes do compositor, de *Sainte* (1896) para voz e piano ao Quarteto (1903). Assinaria assim um contrato de exclusividade com a casa editora que pagaria ao compositor um salário mensal em troca de um número de composições mensais combinadas entre as partes. Durand acabava de propor o mesmo contrato ao compositor Claude Debussy.

³⁷ Todos os anos jovens compositores se apresentavam ao *Prix de Rome*. Via Conservatório os alunos passavam por um longo concurso, em que deveriam obrigatoriamente compor, em provas eliminatórias: 1 fuga, 1 peça coral e 1 cantata com texto pré-estabelecido. O ganhador teria, durante um período de três anos, uma bolsa de estudos na famosa *Villa di Médici* em Roma, concedendo ao vencedor estabilidade financeira para estudar e compor de acordo com as normas da academia. Maurice Ravel participa nos anos de 1900, 1901, 1902, 1903 e 1905, sem jamais obter o desejado prêmio. No primeiro e último ano, na prova referente à cantata, foi eliminado. Em sua última tentativa, seria eliminado e proibido de se reapresentar, causando uma grande polêmica, pois em 1905, já era considerado um compositor importante no meio musical francês. Desta polêmica criou-se o “Caso Ravel”, no qual entre outros, Gabriel Fauré, professor do compositor, o defenderia.

uma maturidade artística. Nesta obra Ravel buscaria inspiração no passado não pela imposição do Conservatório, mas pela procura de uma identidade estético - musical.

Os três movimentos da *Sonatine* (*Modéré* 2/4, *Mouv. de Menuet* 3/8 e *Animé* 3/4) situam-se em tempos próximos: a obra se passa em um grande acelerando, de um movimento ao outro o que a distancia de toda filiação com a tradicional simetria ítalo-germânica. Outra particularidade vem a ser o motivo rítmico/melódico inicial que estará presente nos três movimentos, constituindo o elemento unificador da obra. Pela fineza da escrita, pela busca de uma sonoridade clara e leve, pelo classicismo da forma, esta peça renova o gênero de inspiração do século XVIII francês.

No *Menuet* central o uso da ornamentação no breve trio, de apenas 4 compassos, seria um dos momentos em que Ravel nos coloca em contato com a linguagem do passado:

M. Ravel, Durand Ed. Musicales, 1905. *Sonatine, Mouvt de Menuet* cps. 65-68.

Poderíamos ainda citar *Le Paon* para meio-soprano e piano, primeira peça das *Histoires Naturelles* (1906) que, para Marcel Marnat, já nos primeiros compassos tem uma evocação a Rameau (MARNAT, 1986, p. 196) e o pequeno *Prélude* para piano solo (27 compassos) escrito em 1913, juntamente com o projeto de composição do *Tombeau*.

A suíte *Le Tombeau de Couperin*, escrita por Maurice Ravel, durante os anos da Primeira Guerra, encerra este levantamento das obras inspiradas pelos mestres franceses do século XVIII. A obra - que significa o sujeito principal desta tese de doutorado, e que será tratada em capítulo a parte - iniciada em julho de 1914 e terminada somente em novembro de 1917, é uma suíte escrita segundo a forma do século XVIII, e composta de seis peças dedicadas, cada uma delas, a um amigo caído em combate. As seis peças que formam a Suíte possuem a clareza e a estrutura do estilo das danças que compõem a suíte barroca: é construída com extremo rigor formal que suscita a filiação intrínseca de Ravel a este

período. O compositor combina a linguagem barroca com a modernidade ímpar de seu idiomático, e estão assim organizadas:

1. *Prélude*³⁸ - dedicada ao amigo e colaborador Coronel Jacques Charlot;
2. *Fugue*³⁹ - dedicada ao amigo Tenente Jean Crouppe;
3. *Forlane*⁴⁰ - dedicada ao amigo Coronel Gabriel Deluc;
4. *Rigaudon*⁴¹ - dedicada aos irmãos e amigos Pierre e Pascal Gaudin;
5. *Menuet*⁴² - dedicada ao amigo Jean Dreyfus;
6. *Toccata*⁴³ - dedicada ao amigo Capitão Joseph de Marliave.

Juntamente com o gênero Suíte, temos aqui um outro gênero musical restaurado do século XVIII: o *Tombeau*. Ilustrado por compositores franceses do século XVII e XVIII como Louis Couperin⁴⁴, o próprio François Couperin⁴⁵ e Marin Marais⁴⁶, este gênero constituía uma deploração sobre a morte de um grande personagem ou de um artista.

O *Tombeau* escrito por Maurice Ravel vem, portanto, prestar uma homenagem aos amigos que lutaram como ele nos campos de batalha da Primeira Guerra Mundial pela defesa da pátria, e também, homenagear como teria declarado em seu esboço autobiográfico, não só François Couperin, personagem que intitula a obra, mas toda a música francesa do século XVIII.⁴⁷

³⁸ Peça escrita como introdução de uma obra. O gênero se desenvolveu a partir do século XV e no século XVIII era peça obrigatória na abertura de uma suíte ou antes de uma fuga.

³⁹ Composição em que três ou mais vozes (neste caso seriam três) entram em imitação uma após a outra, cada qual seguindo a precedente.

⁴⁰ Dança italiana do século XVI que obteve grande sucesso nas composições do século XVIII.

⁴¹ Dança francesa a dois tempos dos séculos XVII e XVIII. Este estilo de composição também se encontra na obra de Couperin.

⁴² Dança majestosa de ritmo ternário (em geral 3/4) que fez sua aparição em 1660, como dança de salão na corte francesa. Vários *menuets* compõem a obra de François Couperin.

⁴³ Peça de estilo livre e idiomático, geralmente escrita para instrumentos de teclado, em que elementos de virtuosismo são destinados a valorizar o toque e colocar a prova o instrumentista. O século XVIII conheceu inúmeras composições do gênero.

⁴⁴ *Tombeau de Blancrocher* para cravo (1656), em homenagem ao *luthiste* Charles de Blancrocher.

⁴⁵ *L'Apothéose de Lully* (1725), concerto instrumental em homenagem ao compositor Monseigneur de Lully.

⁴⁶ *Tombeau de Mr. Ste. Colombe* (1701) para viola da gamba, em homenagem ao professor Sainte Colombe.

⁴⁷ ORENSTEIN, 1989, p. 46.

1.3. As Sociedades Musicais: aparelhos ideológicos. *Société Nationale de Musique*, *Schola Cantorum* e *Société Musicale Indépendante*.

Ainda como consequência da guerra Franco-Prussiana e alimentando o sentimento de revanchismo francês em relação aos alemães, faz-se necessário colocar a importância do surgimento das sociedades musicais criadas durante e após esse conflito, constituindo um importante aparelho ideológico dentro do movimento nacionalista francês. Seria também por meio destas sociedades que os mestres franceses do século XVIII seriam redescobertos, levando importantes compositores do século XX a escreverem inspirados nos ancestrais Jean Philippe Rameau e François Couperin.

Foi em busca de uma música com um caráter autenticamente nacional que, em 25 de fevereiro de 1871, em meio a um conflito que despertaria uma nova consciência e determinação à nação francesa, que um grupo de músicos - entre os quais, César Franck, Ernest Guiraud, Camille Saint-Saëns, Jules Massenet, Jules Garcin, Gabriel Fauré, Alexis de Castillon, Henri Duparc, Théodore Dubois, Paul Taffanel e Romain Bussine - fundou a *Société Nationale de Musique*. O objetivo principal desta sociedade musical nacional, ilustrada pela divisa *Ars gallica=Art Français*, seria o de apoiar os compositores franceses e encorajar o despertar de um pensamento musical independente. Isto permitiria aos jovens compositores franceses apresentar suas obras ao público numa época em que a música instrumental seria principalmente representada pela música de tradição germânica, além de buscar os compositores franceses do passado, esquecidos durante o século XIX, dominado por compositores alemães.

A *Société Nationale de Musique* era administrada por um comitê formado por sete a quinze membros, no interior da qual um setor executivo era constituído por um presidente, um vice-presidente, dois secretários e dois tesoureiros. Uma das funções principais deste comitê era o de estabelecer a programação para os oito concertos anuais na capital francesa. As atividades dirigiam-se a um público restrito formado por amadores, músicos e compositores, na maioria membros da sociedade. A partir de 1880, os concertos da sociedade seriam abertos a um público maior e suas manifestações, em particular os concertos com orquestra, obteriam grande sucesso tanto para o público quanto para os membros da sociedade.

Para a seleção das obras apresentadas, os compositores eram convidados a submeter algumas de suas obras, que seriam analisadas e avaliadas pelo comitê. Em 17 de novembro de 1871 acontecia o primeiro concerto, no qual foram apresentadas obras de César Franck, Théodore Dubois, Aléxis de Castillon, Jules Massenet e Saint Saëns, todos membros da sociedade. Popular somente entre os compositores, a *Société Nationale de Musique* teve dificuldades para ser reconhecida pelo público e pela imprensa e, durante os primeiros dez anos de sua existência, o público seria formado essencialmente pelos seus membros e convidados. A maioria dos concertos de câmara acontecia na *Salle Pleyel*; a *Salle Érard* era usada para os concertos com orquestra (Orquestra *Colonne*, que se mantém ainda hoje), e a *Église Saint-Gervais* para os concertos com órgão.

Em 1874 o maestro Eduard Colonne funda os concertos da associação artística, chamados de *Concerts Colonne*, dirigindo e dando a oportunidade aos jovens compositores de apresentarem suas obras sinfônicas. Vários compositores, membros e músicos, ofereciam gratuitamente seus serviços de intérpretes à *Société Nationale de Musique*, que conseguia se manter pela causa. Todavia a sociedade teve a presença de grandes intérpretes como os violinistas Eugene Ysaÿe e Jacques Thibault, o flautista Paul Taffanel e os pianistas Ricardo Viñes⁴⁸ e Wanda Landowska aos quais era pago um cachê simbólico.

Em 27 de novembro de 1880, é publicado um longo artigo escrito pelo compositor Camille Saint Saëns no jornal *Le Voltaire*. Percebe-se que o autor da matéria, em uma linguagem bastante informal, quer conscientizar os leitores sobre a importância dessa instituição para a música francesa e informar o público sobre as dificuldades que a *Société Nationale* encontrava para dar continuidade as suas atividades. Transcrevo a seguir algumas passagens do artigo intitulado *La Société Nationale de Musique*:

Não faz muito tempo, quinze anos talvez, um compositor francês que tivesse a audácia de se aventurar sobre o terreno da música instrumental não tinha outro meio de fazer executar suas obras a não ser realizando ele mesmo um concerto, convidando seus amigos e a crítica. Quanto ao público, ao verdadeiro público, não adiantava sonhar; o nome de um

⁴⁸ Importante lembrar as participações do pianista Ricardo Viñes, amigo íntimo dos compositores Maurice Ravel e Claude Debussy, que realizou inúmeras primeiras audições das obras destes compositores nos concertos da *Société Nationale de Musique*. Entre as primeiras audições da obra de Debussy estão *Pour le Piano, Estampes, Masques, L'Isle Joyeuse, Miroir, Images (Cahiers I et II)* e seis dos doze *Prelúdes*. Entre as obras de Ravel estão a *Sonatine, Pavane pour une infante défunte, e Gaspard de la Nuit*. Pela importância desta amizade na divulgação das obras pianísticas dos dois compositores é que o musicólogo Edward Lockspeiser, em *Debussy sa vie et sa pensée*, irá evidenciar a relevância dos relacionamentos.

compositor francês e vivo, impresso sobre um cartaz, tinha a propriedade de colocar todos em fuga.

As sociedades de música de câmara admitiam em seus programas somente os nomes resplandecentes de Beethoven, Mozart, Haydn e Mendelssohn, algumas vezes Schumann para fazer prova de audácia.

(...) A parte reservada à escola francesa era derrisória; uma sinfonia do Sr. Gouvy, algumas peças do Sr. Gounod, uma ou duas peças de Berlioz, a abertura da Muette; é isso, se tenho boa memória, tudo o que compunha o repertório francês dos Concertos populares. Quanto aos jovens, o Sr. Pasdeloup os acolhia dizendo com a franqueza bem conhecida: Façam sinfonias como Beethoven, e eu as tocarei!

(...) Foi então que dois músicos, fortemente apaixonados pela música erudita e sem sombra de dúvida pelas escolas estrangeiras, mas antes de tudo francesa, viram o perigo, uniram-se em seus temores, e procuraram um meio de remediar o mal. Um desses músicos era o Sr. Romain Bussine, hoje professor de canto no Conservatório; o outro, o autor deste artigo.

(...) Durante a idealização de nossos projetos é declarada a guerra. Longe de nos abater, ela nos demonstra ainda mais a necessidade de trabalhar pela nossa obra, e, no dia 25 de fevereiro de 1871, a Sociedade Nationale foi fundada.

No dia 17 de novembro do mesmo ano, aconteceu a primeira audição nos salões da Maison Pleyel, Rue de Richelieu, graciosamente colocada à disposição pelo Sr. Wolff. Esta primeira audição teve um grande sucesso, as adesões à sociedade vieram em multidão, e as audições sucederam-se rapidamente, composta exclusivamente por obras dos membros da sociedade. No meio da temporada, o comitê teve a idéia de dar uma sessão extraordinária com as obras que tinham obtido maior sucesso nas audições precedentes, e convidar os notáveis do mundo musical.

O efeito desta sessão foi prodigioso. O ilustre auditório não escondia a surpresa. Podíamos então realizar um programa interessante com novas composições, assinadas com nomes franceses! (...) Podíamos dizer que, a partir desse dia, o objetivo da Sociedade foi atingido; a partir desse dia, as obras francesas apareceram nos programas de concerto, que até então não eram ousadas a serem admitidas.

(...) Portanto a Société Nationale tem um grande problema; ela não é rica, e a modicidade de seus recursos não lhe permite manifestações

brilhantes e dispendiosas. Sobre três audições com orquestra, que realiza cada ano, duas são devidas à generosidade das Maisons Pleyel e Érard. Somente duas vezes, em 1872 e em 1875, o Ministério das Belas-Artes concedeu uma pequena subvenção.

(...) E portanto, à medida que a escola francesa se desenvolve, torna-se cada vez mais útil que seus membros tenham à disposição os meios para fazer escutar suas obras (...). É um novo objetivo a ser atingido pela Societé Nationale. Ela atingirá e tomará uma grande extensão, ou então ela morrerá, sem ter atingido o objetivo que se propôs inicialmente. Porém, aconteça o que acontecer, ela poderá dizer que não foi inútil, e que trabalhou com frutos, na medida de suas possibilidades, pelo desenvolvimento da Escola Francesa.

Camille Saint-Saëns

A partir de 1880 abrir-se-ia um debate sobre a introdução de obras de compositores estrangeiros nos programas da *Societé Nationale de Musique*, mas somente em 21 de novembro de 1886 a medida seria adotada. Apresentado por Vincent d'Indy à assembléia, o projeto previa incluir obras estrangeiras assim como obras de compositores franceses, já falecidos ou não, que não fizessem parte da *Societé*. Esta importante modificação do principal objetivo da sociedade provocaria a demissão de Romain Bussine e de Camille Saint Saëns, que eram radicalmente contra a proposta. César Franck seria nomeado presidente, enquanto Vincent d'Indy e Ernest Chausson ocupariam os cargos de secretários. Quando Franck morre em 1890, d'Indy é nomeado presidente e responde pelo cargo até 1917. Com essa nova modificação, as obras dos compositores amadores seriam substituídas por obras de compositores estrangeiros como Borodine, Rimsky-Korsakov, Albeniz, Brahms, Grieg, e dos mestres do passado como Bach, Beethoven e os ancestrais franceses Rameau e Couperin.

A partir de 1890 a carência por novas composições será atenuada com a chegada de novos membros: Claude Debussy (em 1888), Florent Schmitt (em 1894), Roger Ducasse (de 1898 a 1899) e, aconselhado pelo professor Gabriel Fauré, Maurice Ravel (de 1898 a 1899). Porém a chegada destes jovens compositores evidenciaria uma distância considerável, no entendimento musical, entre o novo grupo de membros ativos e os membros mais antigos que asseguravam o funcionamento da Sociedade (d'Indy, Bordes, Duparc e Fauré).

Outro acontecimento relevante é a fundação, em 1894, da *Schola Cantorum*, pelo então presidente da *Société Nationale de Musique* Vincent d'Indy, Charles Bordes (chefe do coro da *Église Saint-Gervais*, onde aconteciam concertos com órgão da sociedade) e do organista Alexandre Guilmant. Esta escola, alimentada pelo ideal do mestre César Franck, na busca de uma expressão autenticamente nacional, colocar-se-ia rival ao Conservatório, estimado “prosaicamente republicano” (MARNAT, 2002, p. 110).

O objetivo inicial era o ensino da música antiga religiosa e a volta da tradição gregoriana de execução do canto pleno. A *Schola Cantorum* teve o mérito de redescobrir a música antiga e os mestres franceses do século XVIII, ao passo que seu ensino metódico, a partir dos preceitos tirados das obras do mestre César Franck, atrairia os futuros grandes nomes da música como Albeniz, Séverac, Dukas e Satie. Durante muitos anos a *Schola* manteve seu império sobre a música francesa, mesmo que no início da Guerra algumas críticas fossem feitas:

A Schola Cantorum atendia sem dúvida às necessidades de uma época, pois seus alunos afluíram para uma abertura, atirados pela promessa de aprenderem não somente a música religiosa mas também, aos cuidados do Sr. Vincent d'Indy, a composição musical, seguindo a progressão de cada gênero desde a sua origem, explicando os processos através das obras, fundamentando sempre o exemplo ao preceito (...).Eu gostaria de ter aprendido harmonia , mas essa disciplina não é ensinada na Schola. O contraponto deveria ser suficiente, como aos músicos da Idade Média. É ao Sr. Vincent d'Indy, penso eu, que deve ser responsabilizado por este arcaísmo no qual encontramos muitas outras provas em seu Curso de composição hoje publicado(...). Pela falta de prática de se exercitar em harmonia, todos os músicos saídos da Schola, mesmo os que fizeram um nome, sofrem de um desacerto característico no encadeamento dos acordes e de modulações. (LALOY, 1928, p. 111)

Vincent d'Indy, ao se colocar contra o Conservatório, coloca-se igualmente contra a hegemonia do vertical e diante dos defensores da harmonia como um dos pilares da escritura musical. A *Schola Cantorum* privilegiaria o ensino do contraponto.

A *Schola* cria também sua própria casa editora, para o trabalho de edição das obras de seus alunos e das composições aprovadas pelo comitê da *Société Nationale de Musique*

que também teria suas atividades de concertos organizadas pela *Schola*; logo, as duas instituições trabalhariam juntas tendo em comum os mesmos objetivos.

Numerosas primeiras audições aconteceram sob a égide da *Schola Cantorum* (Chausson, Magnard, Duparc, Pierné, Fauré, Schmitt e Ravel), e no concerto de inauguração, em 23 de dezembro de 1894, foi criado e repetido o *Prélude á l'après midi d'un faune* de Claude Debussy, sob a direção de Gustave Doret.

Ricardo Viñes e Maurice Ravel foram igualmente convidados do cenáculo, figurando em vários programas da *Société Nationale* sem nunca terem sido alunos da *Schola*.

A presença cada vez mais marcante de professores e alunos da *Schola* integrantes e ativos dentro da *Société Nationale* contribuiria para modificar o equilíbrio das tendências estéticas que prevaleciam até então. As novas tendências e as experiências musicais privilegiadas pelos alunos do Conservatório encontrariam dificilmente lugar nos programas da *Société*, que demonstrava abertamente sua oposição a esta instituição, e que, por sua vez, mostrava-se fechado a toda inovação e pesquisa sonora que não estivesse de acordo com os seus ensinamentos. Para o diretor do conservatório Théodore Dubois, uma de suas fórmulas favoritas era: “No Conservatório, senhores, conservamos” (PORCILE, 1999, p. 36).

Em 1900, Dubois expulsaria Maurice Ravel da classe de composição de André Gedalge, por não estar de acordo com a produção do compositor, e até 1903 assistiria às aulas apenas como ouvinte. Ravel era consciente da não aprovação de suas composições pelo diretor do Conservatório, conforme escreveu ao colega Dimitru Kiriac em 21 de março de 1900:

(...). Para os exames de janeiro, elaborei pacientemente uma cena de *Callirohé*⁴⁹ em que a música era mais ou menos morna, prudentemente apaixonada e com um justo grau de ousadia acessível aos senhores do Instituto. (...). O mais inquietante é que as críticas do Sr. Dubois não se dirigem diretamente a minha cantata mas indiretamente, à *Schéhérazade*⁵⁰, execução na qual, você deve se lembrar, o diretor estava presente. (ORENSTEIN, 1989, p. 63)

⁴⁹ Peça coral escrita para o concurso que aprovaria as obras ao *Prix de Rome*. De acordo com o catálogo organizado por Marcel Marnat, o texto é desconhecido e o manuscrito perdido. Época de composição: janeiro de 1900.

⁵⁰ Obra orquestral escrita em 1899. A criação se deu em Paris, a 27 de maio do mesmo ano. O próprio compositor dirige a orquestra da *Société Nationale* na *Salle du Nouveau Théâtre*.

Em 1902, este mesmo diretor teria ameaçado de exclusão todo aluno que assistisse à representação de *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy.

Todavia, o dinamismo e os ideais de Vincent d'Indy permitiriam que, a partir de 1890, a *Société Nationale* mantivesse uma posição dominante em matéria de criação musical em Paris, até o momento em que sua rival, a *Société Musicale Indépendante*, seria fundada em 1909.

Até 1909, a *Société Nationale* era a principal sociedade parisiense a defender a criação musical francesa, porém os compositores Maurice Ravel, Charles Koechlin e Florent Schmitt mostravam-se descontentes com a ditadura imposta pelo número crescente, dentro da *Société*, de membros e de obras apresentadas pelos alunos saídos da *Schola Cantorum*. Após várias manifestações de hostilidade em relação às suas obras, além da recusa pelo comitê de obras de dois de seus alunos, Maurice Delage e Vaughan Williams, Ravel deixa a *Société Nationale*. Funda então uma nova sociedade dita independente, onde o principal objetivo seria promover a música contemporânea livre de toda influência restritiva quanto às formas, gêneros e estilos das obras apresentadas. Importante a transcrição integral da carta endereçada ao amigo Charles Koechlin em 16 de janeiro de 1909, na qual o compositor coloca seu descontentamento em relação aos acontecimentos da *Société Nationale de Musique* e da *Schola Cantorum*:

Meu caro amigo,

Minha mudança de endereço é a causa de não ter recebido sua carta de segunda-feira. Você já deve então saber que não faço mais parte do comitê, com exceção de Schmitt, perfeitamente homogêneo. As Sociedades, mesmo as nacionais, não fogem às leis da evolução. Somente somos livres de nos retirar. E foi o que fiz enviando, pelo correio, minha demissão de societário. Apresentei três obras de meus alunos, entre as quais uma particularmente interessante. Como as outras, esta foi recusada. Não oferecia as sólidas qualidades de incoerência e tédio batizadas pela Schola Cantorum de construção e profundidade. Soube que você também não foi julgado digno de figurar entre os Coindreux e outros Crèvecoeurs⁵¹. Existiria uma forma de vos consolar? Eu empreendo de formar uma nova sociedade, mais independente, pelo menos no início. Esta idéia seduz algumas pessoas. Você gostaria de ser

⁵¹ A *Société Nationale* apresentou as obras de Pierre Coindreux e Louis de Crèvecoeur, compositores desconhecidos do meio musical parisiense.

um dos nossos? Neste caso seria útil que nos encontrássemos, seja na minha ou na sua casa. Se decidir, marque você mesmo um encontro. Apresente minhas respeitadas homenagens à Sra. Koechlin, cordialmente...

Maurice Ravel

(ORENSTEIN, 1989, p. 101)

Esta carta será escrita pelo compositor uma semana após a execução de *Gaspard de la nuit* pelo pianista Ricardo Viñes, a última criação raveliana da *Société Nationale*, em que teria sido revelada uma dezena de suas obras precedentes.

Idealizada e liderada por Maurice Ravel, a presidência da *Société Musicale Indépendante* seria estrategicamente confiada a Gabriel Fauré, na época professor de composição do Conservatório. Este, juntamente com seus discípulos, Koechlin, Aubert, Roger Ducasse, Vuillermoz e dos críticos protetores de Ravel, Laloy e Marnold, lutariam por uma maior abertura de espírito e para que a música francesa refletisse as tendências de uma época e pudesse igualmente conhecer as tendências de outras culturas.

O concerto inaugural acontece somente no ano seguinte, 20 de abril de 1910, na *Salle Gaveau*, e propõe criações de Maurice Delage, Zoltan Kodály, Roger Ducasse, Claude Debussy⁵² e Maurice Ravel.

A idéia de uma fusão entre a *Société Nationale de Musique* e a *Société Musicale Indépendante* é discutida em um encontro entre os representantes das duas sociedades no dia 17 de dezembro de 1917. A iniciativa partiria do compositor Gabriel Fauré, que nesse momento encontrava-se na presidência das duas sociedades. Mas Nacionais e Independentes discordam. Vincent d'Indy, nome de peso dentro da *Société Nationale*, em uma carta ao amigo Auguste Sérieux, em 18 de dezembro de 1917, expõe as razões desse fracasso:

Não deu certo, Ravel, Koechlin, Grovlez, Casadesus e Cie recusaram, em nome de sua “Estética”???...que não pode ser a mesma que a nossa – Eu confesso que isso me pareceu tão engraçado que estou rindo até agora...Somente o pobre Fauré está triste e gostaria de se sair bem desta situação SMI. Eu me diverti. (ORENSTEIN, 1989, p. 530)

⁵² Ravel ao piano faria a primeira audição de *D'un cahiers d'exquisses*, peça de Debussy composta em 1903 e até então desconhecida.

Este fracasso, que aos olhos da *Société Musicale Indépendente* não tinha nada de cômico, inspira um artigo bilioso, intitulado “*Esthétique?*”⁵³, publicado pelo *Courier musical* de 15 de fevereiro de 1917, em que Charles Koechlin responde publicamente às censuras de Vincent d’Indy em artigo intitulado “*Esthétique*”⁵⁴ publicado pela mesma revista em número anterior datado de 15 de janeiro de 1917. Segue trecho do artigo “*Esthétique?*”:

... Com o Sr. D’Indy, com Giacomo Rossini, eu repetiria então:” Existem somente dois tipos de música: a boa e a ruim”.

...E esta conclusão me leva às palavras pronunciadas durante esta sessão histórica que reuniu os membros dos comitês da *Société Nationale* e da *SMI* [*Société Musicale Indépendente*]. Eu havia insistido sobre isso: de uma parte e da outra, nós não temos os mesmos gostos. O que não foi nenhuma descoberta: me parece que todo mundo, antes da guerra, já sabia isso. As melhores intenções (que nós temos), e as mais belas teorias, não impediriam os fatos: obras aceitas pela *Nationale* foram recusadas por nosso júri na *SMI*; e seria muito fácil para mim citar as obras orquestrais (tocadas pela *SMI*) descartadas pelo comitê da *Nationale* (você prefeririam alguns compositores nos quais a musicalidade nos pareceu duvidosa).

O *Shisme* [provavelmente referindo-se aos membros da *Schola Cantorum* que eram os mesmo da *Société Nationale*] era muito lógico. (...)

Charles Koechlin

A sociedade musical francesa assistiria ainda à outra manifestação de índole nacionalista, bem mais radical. Pouco antes da tentativa de fusão entre as duas sociedades rivais, a *Société Nationale*, com o claro objetivo de proteger a música francesa contra a invasão de compositores dos países inimigos, criaria a *Ligue Nationale pour la défense de la Musique Française*. Liderada por Vincent d’Indy, ao lado do antigo diretor do conservatório Théodore Dubois, Camille Saint Saëns, Gustave Charpentier, Xavier Leroux e Charles Lecocq idealizariam a notícia e o estatuto de adesão que seria documentado e enviado aos possíveis interessados a militar pela causa. Em pesquisa de campo à Biblioteca Nacional da França – BNF foi possível o acesso deste importante documento que

⁵³ BNF, *Courier Musical*, 15/02/1917, p. 79-80.

⁵⁴ BNF, *Courier Musical*, 15/01/1917, pgs. 25-26.

curiosamente se encontra catalogado junto a correspondência de Maurice Ravel. A notícia e o estatuto de adesão da Liga Nacional foram enviados ao compositor enquanto servia como soldado em seu projeto patriótico de defender seu país. A BNF autorizou a reprodução do documento que se encontra anexo a este trabalho (Anexo 1, p. 289-290). Os sublinhos de determinados tópicos, no documento em questão, são do próprio punho do compositor que responde ao comitê da Liga Nacional em uma longa carta, na qual recusa ao convite de adesão ao movimento, questionando a cada um dos itens por ele sublinhados. Devido à relevância do texto, traduzo e transcrevo a integral da notícia da *Ligue Nationale pour la défense de la musique française*, para que possamos entender a que ponto a guerra pôde influenciar a geração dos músicos em questão, levando ao extremo o sentimento de importantes artistas e intelectuais:

Liga Nacional pela defesa da Música Francesa
Sua predominância na França - Sua propagação no Estrangeiro

Notícia

Em todas as esferas de atividades, a idéia fixa do triunfo da Pátria nos impõe o dever de agrupamentos e uniões.

A arte musical cuja função é econômica e social não deve ficar estranha a esta precaução de uma solidariedade ativa.

A Liga Nacional nasceu desta necessidade de ação.

Trata-se através de todos os meios de caçar, depois perseguir o inimigo; de prevenir para o futuro o retorno das infiltrações funestas.

Se não pode ser questão repudiar, para nós e os jovens, o clássico, que constitui um dos monumentos imortais da humanidade, é importante condenar ao silêncio a Alemanha moderna pangermanista.

Nosso objetivo é de nos unir e nos solidarizar, para preparar o futuro e a libertação, abandonando as pequenas querelas de companhia.

Inicialmente, a fim de afastar, indefinidamente, a execução pública de obras austro-alemãs contemporâneas, não tombadas pelo domínio público, seus intérpretes, Kappelmeister e virtuosos, suas operetas vienenses, filmes cinematográficos que poluem, seus discos fonográficos mais ou menos maquiados, de desmascarar suas manobras, os pseudônimos dos atores de canções que, mesmo atualmente, enganam a Censura; de vigiar para que o inimigo não passe nossa fronteira.

A fim de assegurar o desenvolvimento de nossa música; de vigiar pelos interesses profissionais de nossos compatriotas; de conservar nosso patrimônio nacional, sem distinção de gêneros e escolas; de trabalhar por todos os meios pela predominância, na França, de nossa arte, à venda fácil das edições e audições públicas; de criar bases de intercâmbio com as nações aliadas – e acolhendo na medida do possível a arte destes.

Nossos meios de ação, dependendo das circunstâncias, serão múltiplas: coalizões, controles, propagandas, intervenções nos poderes públicos, reformas nos livros e regulamentos de nossas escolas, interdições, ações comuns em vistas da edição francesa, luta contra os cartéis suspeitos, subvenções, descentralizações, etc, tudo o que sugerirá a vontade durável de quebrar as revanches inimigas.

A Liga foi constituída conforme a lei em sua assembléia de 10 de março de 1916. Sua cotização inicial é simbólica (0 fr. 25 e 1 franco).

Aderir, sustentar a Liga pelo apoio do número e da vontade é fazer obra patriótica e artística. É contar também entre os quais irão querer se lembrar.

Os grandes sindicatos profissionais asseguram um apoio importante.

A liga apela à adesão de todos os Músicos e amigos da música que, no limite de suas possibilidades e, inspirando-se pelo esforço sublime de nossos irmãos sob as armas, se interessem aos destinados da arte de nossa pátria, fazendo assim ato de francês.

La Musique de France aux Français.

Presidentes de Honra: Camille Saint-Saëns, Théodore Dubois, Gustave Charpentier.

Do Instituto: Vincent d'Indy, Xavier Leroux, Charles Lecocq, Paul Meunier, Lucien Millevoye, deputados, presidentes de grupo parlamentar de Arte.

Secretário Jean Poueigh

(BNF. Mu. L.a. Ravel vol. 89, 188)

Constata-se então que uma luta seria travada na França da ante guerra pela independência artística e esta viria degenerar, durante a guerra, em estreito chauvinismo. Ficam proibidas as representações de obras de compositores contemporâneos ou recentes, pertencentes aos países inimigos. Este chauvinismo militante ataca até mesmo Beethoven e Wagner, tão amados pelos franceses. Todas as edições alemãs são retiradas do mercado e o editor Jacques Durand, com a colaboração de Camille Saint-Saëns, Paul Dukas, Louis

Diémer, Gabriel Fauré, Claude Debussy e Maurice Ravel inicia um trabalho de revisão dessas partituras, para que não houvesse nenhum material de edição germânica em uso na França. Saint-Saëns e Dukas se ocupariam do monumental trabalho de edição da obra completa de Rameau; Diémer da integral da obra para cravo de François Couperin; Fauré trabalharia na reedição da obra para cravo de Bach; Debussy seria o responsável pela revisão das obras de Chopin e Ravel pelas obras de Mendelssohn.

Conforme mencionado anteriormente, no momento da idealização do Estatuto da Liga Nacional pela defesa da Música Francesa, Ravel encontrava-se no *front* atuando em sua missão patriótica como soldado de guerra, onde recebe o convite para participar da ação nacionalista. A resposta de Ravel à Liga testemunha a sua independência intelectual e a sua coragem, pois o compositor toma uma posição impopular num debate explosivo e passional. Transcrevo na íntegra a carta em que o compositor questiona a ação da Liga e surpreende pela sua lucidez e consciência artística:

Ao Comitê da Liga Nacional pela Defesa da Música Francesa

Zona das armas

7 de junho de 1916

Senhores,

Um repouso forçado me permite enfim responder ao envio da Notícia e Estatuto da Liga Nacional pela Defesa da Música Francesa, que com muito atraso chegou em minhas mãos.

Desculpem-me se não pude lhes responder antes: minhas várias transferências, meu serviço aventureiro não me permitiram tempo de lazer até então.

Desculpem-me também por não poder aderir ao vosso Estatuto. A leitura atenta desta e de vossa Notícia me obriga a recusar tal adesão.

Bem entendido, eu posso somente louvar vossa “idéia fixa do triunfo da Pátria”, que persegue a mim mesmo desde o início das hostilidades. Conseqüentemente, eu aprovo plenamente a “necessidade de ação” de onde nasceu a Liga Nacional. Esta necessidade de ação me é tão intensa que me fez deixar a vida civil, quando nada me obrigava.

Onde eu não posso vos seguir, é quando vocês questionam que “a função da Arte Musical é econômica e social”. Até então eu nunca havia considerado a música nem as outras artes dessa forma.

Eu vos abandono de bom grado a estes “filmes cinematográficos”, estes “discos fonográficos”, estes “autores de canções”. Tudo isso está em relações longínquas com a arte musical. Eu vos abandono mesmo, estas “operetas vienenses”. Portanto mais musicais e de uma execução mais cuidadosa que os produtos similares aos nossos. Isso, como todo o resto, seria de domínio “econômico”.

Não acredito que para a “salvaguarda do nosso patrimônio artístico nacional” seja necessário “proibir a execução pública na França das obras alemãs e austríacas contemporâneas, não tombadas pelo domínio público”.

“Se não é questão de repudiar, para nós e para as jovens gerações, o clássico que constitui um dos monumentos imortais da humanidade”, deve ser ainda menos questão “de afastar de nosso território, por muito tempo”, as obras interessantes, chamadas talvez a constituir em seu tempo monumentos, e aos quais, aguardando, poderíamos tirar um ensinamento útil.

Seria até mesmo perigoso para os compositores franceses ignorar sistematicamente as produções de nossos camaradas estrangeiros e de formar assim uma espécie de companhia nacional: nossa arte musical, tão rica na época atual, não tardaria a degenerar, a se fechar em fórmulas banais.

Pouco me importa que o Sr. Schönberg, por exemplo, seja de nacionalidade austríaca. Ele não deixa de ser um músico de grande valor, cujas pesquisas plenas de interesse tiveram uma feliz influência sobre alguns compositores aliados, e mesmo entre nós. Estou encantado que os senhores Bartók, Kodály e discípulos sejam húngaros e o manifestem em suas obras com tanto gosto.

Na Alemanha, à parte o Sr. Strauss, vemos apenas compositores de segunda ordem, aos quais seria fácil encontrar o equivalente sem atravessar as fronteiras. Mas é possível que logo os jovens artistas acordem, e que seria interessante conhecê-los aqui.

Por outro lado, não acredito que seja necessário fazer predominar na França e de propagar no estrangeiro toda música francesa, qual que seja o seu valor.

Vejam, Senhores, que sobre vários pontos minha opinião é assaz diferente da vossa, para me permitir a honra de figurar entre vós.

Espero todavia continuar a “fazer ato de Francês” e “contar entre os que serão lembrados”.

Queiram acreditar, Senhores, a expressão de meus distintos sentimentos.

Maurice Ravel

(BNF. Mu. L.a. Ravel vol. 89, 184)

Pouco antes de postar sua carta à Liga, Ravel envia uma cópia desta a seu amigo Jean Marnold, com a seguinte explicação:

...A propósito, eu não vos disse porque vos confio esta cópia; é que sou um cara cheio de precauções; mais tarde, um amigo, até mesmo bem intencionado, poderia citar alguns pequenos trechos de frases, assim, “de chic”; e se eu não estiver mais aqui para restaurar, não sei o que poderia acontecer . (BNF, Mu. L.a. Ravel vol. 89, 183)

Apesar de seus numerosos partidários, a “Liga Nacional pela Defesa da Música Francesa” fracassa em seus objetivos e, a partir da primeira temporada de concertos, após a guerra, a música de Wagner voltaria a ser apresentada na França.

É interessante esclarecer sobre a posição de Maurice Ravel em relação ao nacionalismo. Sua postura é radical enquanto adesão ao nacionalismo da defesa de seu país como nação, até a necessidade de participar ativamente como soldado, quando nada o obrigava, conforme ele mesmo afirmou em carta transcrita anteriormente: *eu posso somente louvar vossa “idéia fixa do triunfo da Pátria”, que persegue a mim mesmo desde o início das hostilidades. (...) aprovo plenamente a “necessidade de ação” de onde nasceu a Liga Nacional. Esta necessidade de ação me é tão intensa que me fez deixar a vida civil, quando nada me obrigava.* Sua posição não é radical quando se trata de um nacionalismo artístico e cultural, Ravel não é obtuso e obcecado, conforme podemos constatar em sua resposta à Liga Nacional. As obras escritas durante a Guerra, o *Trio* (1914), as *Trois Chansons* para coro misto sem acompanhamento, em que escreve a letra para as três canções (1914), a Suíte, objeto desta pesquisa, *Le Tombeau de Couperin* (1914-1917) e o *Frontspice* para dois pianos e uma quinta mão (1918), seriam a prova de seu envolvimento estético com o movimento em questão.

Nesse sentido, Maurice Ravel irá operar um neoclassicismo pessoal e aderir ao nacionalismo de forma racional, exaltando e restaurando a obra de um mestre francês esquecido durante o século que seria dominado por compositores do país inimigo, o Romantismo. Na criação da suíte *Le Tombeau de Couperin*, que considero obra de todos os conflitos internos e externos vividos pelo compositor, Ravel lutou pela autenticidade da música de seu país, buscando no significativo passado francês do século XVIII fundamentos e pilares para a criação de uma nova música com uma identidade e características nacionais.

2. Ravel e a Guerra

Viva a França! E sobretudo: abaixo a Alemanha e a Áustria! Ou ao que estas duas nações representam nesse momento.

M Ravel (ORENSTEIN, 1989, p. 141)

Em sua resposta à Liga Nacional, Ravel deixaria supor um não envolvimento estético com o movimento nacionalista. Porém, engajou-se conscientemente com a guerra militar e submeteu sua arte aos acontecimentos históricos.

A criação do *Trio* (1914), das *Trois Chansons pour choeur mixte sans accompagnement* (1914), da suíte *Le Tombeau de Couperin* (1914-1917) e do *Frontspice* (1918), durante os anos de guerra, confirmariam seu envolvimento com o contexto histórico e a impossibilidade de permanecer imperturbável e isolar sua criação do conflito.

Para entendermos a que ponto a idéia fixa pela defesa da pátria tomou conta da vida do compositor, pretendo nesse capítulo transcrever algumas de suas correspondências de guerra, que contém a descrição de todo o seu insistente percurso para ser aceito nas armas e, uma vez aceito, sua atuação e questionamentos documentados nas várias cartas escritas aos amigos e familiares.

A correspondência de Maurice Ravel é extensa. De acordo com Arbie Orenstein, o compositor teria escrito durante sua vida por volta de 1500 cartas, parcialmente publicadas. Existem três trabalhos dedicados à correspondência de Ravel: *Ravel au miroir de ses lettres*, livro raro e antigo organizado por René Chalupt em 1956, no qual encontramos 190 cartas; *Lettres à Roland Manuel et à sa famille*⁵⁵, no qual Jean Roy reúne a correspondência do compositor com o amigo e primeiro biógrafo Roland Manuel e sua mãe, a senhora Fernand Dreyfus, madrinha de guerra e figura importante na vida do compositor sobretudo durante os anos do conflito; e *Maurice Ravel – Lettres, écrites*,

⁵⁵ Correspondência trocada entre os anos de 1911 a 1934. Mme. Dreyfus ou *Chère marraine* (querida madrinha), termo usado por Ravel ao iniciar as cartas, era casada com Fernand Dreyfus, pai de René e Jean Dreyfus ao qual foi dedicado o Minueto do *Tombeau*.

entretiens, organizado por Arbie Orenstein, musicólogo e especialista da vida e obra do compositor, em que reúne, após 20 anos de pesquisa, o essencial da correspondência de Maurice Ravel, 350 cartas inéditas até então. O resultado desse último é uma espécie de jornal íntimo de sua carreira, no qual podemos descobrir seus gostos pessoais, seu amadurecimento artístico, alegrias, tristezas, frustrações, seus pontos de vista sobre a vida musical francesa e o período de seu serviço militar, parte essencial para esta pesquisa. Segundo Orenstein, todas as suas cartas são escritas em francês, único idioma que o compositor falava fluentemente, e quase sempre eram datadas. A maioria das cartas se destina a amigos íntimos, e por esse motivo faz uso de uma linguagem bastante informal, com um vocabulário que comporta algumas expressões populares e gírias.

Em pesquisa de campo realizada em Paris, foi possível analisar o acervo das *lettres autographes*⁵⁶ da *Bibliothèque National de France*, que possui um grande número de cartas de Maurice Ravel, trocadas entre 1900 e 1933, a maioria escritas durante a Primeira Guerra, e das quais muitas se encontram transcritas no trabalho de Orenstein. Esses documentos encontram-se em perfeito estado de conservação, quase todos acompanhados do respectivo envelope e fica evidente, assim como em seus manuscritos, o cuidado por parte de Ravel no que diz respeito à clareza dos textos e de sua caligrafia, nos quais raramente encontra-se uma rasura ou rascunho. Esse detalhe só foi notado na correspondência trocada no final da vida do compositor que, devido à doença que lhe acometeu⁵⁷ teve afetado os movimentos das mãos. Todo o acervo referente as *lettres autographes* da BNF foi catalogado por A. Bloch-Michel, sendo as cartas de Maurice Ravel organizadas no volume 89 e 90, assim codificadas: BnF. Mu. L.a. Ravel, seguido do número colocado no canto direito abaixo do documento.

Em primeiro de agosto de 1914 a Alemanha declara guerra à França, e Maurice Ravel, cidadão da Terceira República revanchista, assim como todos os franceses, sentir-se-ão aliados à defesa nacional.

O escritor Roger Martin du Gard (1881-1958), contemporâneo do compositor Maurice Ravel, Prêmio Nobel da Literatura em 1937, descreveu com clareza em sua obra *Les Thibault*, o clima que se instala na França no exato momento da declaração da Guerra.

⁵⁶ Cartas autógrafas.

⁵⁷ Em 1933 Ravel sentia os primeiros sintomas de uma doença rara denominada afasia, espécie de lesão cerebral que impossibilita a expressão pela fala, pela escrita ou por sinais. Uma operação o levaria a morte em 19 de dezembro de 1937.

Transcrevo o trecho tirado do volume *O Verão de 1914*, em que o autor escreve sobre a necessidade para um francês de defender o seu país:

Uma coisa é certa e prioritária: pertencemos a um país que não queria a guerra e que nada tem a se censurar. Já os alemães não podem dizer isso! A paz depende deles! Tiveram por dez vezes, em quinze dias, a ocasião de barrar o caminho para a guerra – nós também poderíamos ter dito merda à Rússia – Nada nos impediria! Hoje percebemos que os alemães haviam tramado de forma suja esse golpe! Então azar o deles! Somos da paz, mas não somos idiotas! A França está sendo atacada, a França deve se defender! E a França é você, sou eu, somos nós! (...) Eu odeio a guerra mas sou francês. O país está sendo atacado. Eles precisam de mim, eu irei à morte mas eu irei.

No momento da declaração da guerra, Maurice Ravel encontrava-se, juntamente com sua mãe, Marie Delouart⁵⁸ (1840-1917), no balneário de Saint Jean de Luz, na costa basca, próximo a sua cidade natal, Ciboure. Em carta datada de 4 de agosto de 1914, destinada ao amigo Maurice Delage⁵⁹, esta realidade lhe é sensível pela primeira vez:

*Meu caro, escreva-me o mais rápido possível, se você receber esta carta, para que eu sinta a presença de um amigo. Existem aqui várias pessoas pelas quais eu sinto uma grande simpatia. Mas não é isso...Se você soubesse o quanto eu sofro!...Desde esta manhã a mesma idéia, terrível, criminosa...deixar minha pobre e velha mamãe seria matá-la certamente. **Porém a pátria espera somente por mim para ser salva...**[grifo meu]. Mas tudo isso são reflexões, e sinto que de hora em hora essa idéia fixa me enlouquece... e para não mais sentir isso, eu trabalho [Ravel trabalhava na composição do Trio]. Sim, eu trabalho; e com uma segurança, uma lucidez de louco. Mas, ao mesmo tempo, meu lado hipócrita também trabalha, e repentinamente, me vejo a soluçar sobre os bemóis!*

⁵⁸ Nascida no país basco espanhol, Marie Delouart ocupou um lugar central e exclusivo na vida de seus dois filhos: Eduard e Maurice. Ambos solteiros, após a morte da mãe o laço familiar fortaleceu essa relação.

⁵⁹ O compositor Maurice Delage (1879-1961) foi um dos raros alunos de Ravel.

*Naturalmente, quando desço, e que me encontro diante de minha pobre mamãe, preciso demonstrar um ar calmo, se não engraçado... será que poderei continuar? Já são 4 dias que isso dura, desde o tocsin⁶⁰ ...
Escreva logo, meu amigo, eu vos suplico.*

Afetuosamente

Maurice Ravel

(ORENSTEIN, 1989, p. 140⁶¹)

A correspondência de Ravel durante o período da guerra é intensa e nos permite ter uma idéia precisa da situação neste início de conflito, longe dos campos de batalha, porém em uma conturbada atmosfera em que todas as províncias francesas viveram pela falta de informação. Assim sendo, as “cartas de guerra” escritas pelo compositor testemunham, todas elas, um espírito bem diferente das correspondências correntes da época. Percebe-se a dúvida sobre a veracidade das notícias que recebia, a necessidade de notícias dos amigos engajados ou não e o respeito pelo adversário (jamais empregará o termo pejorativo *boche*, tão usado por Debussy quando se referia aos alemães). A linguagem usada nas cartas endereçadas a pessoas próximas a ele é ainda mais informal, notando-se a necessidade do compositor em dividir os momentos de angústia durante um período de tantos conflitos externos e internos, o que nos permite conhecê-lo intimamente, como em um diário. O amigo Roland Manuel observou:

Escritor até então negligente, a guerra e a separação dos amigos irá obrigá-lo a confiar ao papel sentimentos e emoções que sua boca jamais formulou. (In: MARNAT, 1986, p. 405)

Quatro dias após a carta citada anteriormente, Ravel escreve ao irmão Édouard e demonstra sua preocupação pelo momento em que vive, pelo seu trabalho, pelos amigos, pela mãe e a decisão de alistar-se:

⁶⁰ Sinal sonoro para avisar de acontecimento repentino e perigoso.

⁶¹ Esta carta também foi transcrita em *Ravel au miroir de ses lettres* (CHALUPT, 1956, p.113).

Caro Édouard,

Hoje – 8 de agosto – ainda não temos notícias suas. E provavelmente nos escreveu há muito tempo. Penso que tenha novidades do Sr. Pawloski⁶², que me permitiu passar Avenue Carnot e te telefonar a Levallois.

Nossa posição não é nada engraçada. Restam 10 francos. Durand [sua casa editora] deve estar fechada. As sociedades dos autores também.

*A maioria dos amigos, os Piot⁶³, a Laurencie⁶⁴, Benois⁶⁵, Pawloski estão ou estarão nessa mesma situação pecuniária. Mas não levam isso tão a sério. Existem preocupações piores. Eu sofri durante 4 dias, desde o “tocsin”, como jamais. E como sentia que ficaria louco, tomei a decisão mais sábia: **vou me alistar** [grifo meu]. Já pensei em todos os motivos que você poderia me objetar. Nossa pobre mamãe, sobretudo... Mas se eu ficar louco, ou ficar doente do coração, seria ainda mais triste. (...) Bem entendido, nossa pobre mamãe ignora tudo isso. Quando me escrever sobre esse assunto ou sobre outros que possam preocupá-la, escreva tudo isso à parte, e coloque em um envelope normal, não escrito de sua mão. Ainda melhor, escreva duas cartas, uma oficial, e outra...oficiosa.*

Assim que receber esta carta, vá a Sociedade dos autores, 10 rue Chaptal, e a dos Autores dramáticos, rue Henner, e pergunte se tenho algo a receber. Em anexo uma autorização. Vá também na casa de Durand, e fale sobre minha posição, que estou terminando o Trio e que provavelmente partirei.

Nos telegrafe sobre notícias suas, se possível.

Abraçamos-te

Maurice

(ORENSTEIN, 1989, p. 140)

Em carta endereçada ao amigo Cipa Godebski⁶⁶ em 20 de agosto de 1914, nota-se o sentimento obsessivo do compositor pela defesa de seu país, o reconhecimento do inimigo

⁶² O escritor e jornalista Gaston de Pawlowski (1874-1933) era redator da revista *Comoedia*. Orenstein observa que Ravel esquece o segundo W, no sobrenome do escritor (ORENSTEIN, 1989, p. 523).

⁶³ O pintor René Piot (1869-1934) seria o responsável pela criação de numerosos cenários e costumes do *Théâtre des Arts*.

⁶⁴ Lionel de la Laurencie (1861-1933), célebre musicólogo.

⁶⁵ Figura importante na criação do ballet moderno, Benois (1870-1960) trabalhou como decorador e autor de vários argumentos de ballets. Com Diaghilev e Leon Bakst fundou uma revista russa, *Le monde de l'art*, que teve uma importante função na criação dos Ballets Russos.

⁶⁶ Cipa Godebski (1864-1937) e sua esposa Ida (1872-1935) dois dos amigos mais íntimos do compositor e aos quais dedica sua *Sonatine* (1905) para piano solo. Segundo Orenstein, estão catalogadas 250 cartas de Ravel endereçadas aos diversos membros da família Godebski.

alemão e também a extrema preocupação pela mãe, com a qual vivia. Nota-se igualmente, em quase todas as suas “cartas de guerra”, a presença desta figura materna à qual se dedicou exclusivamente. Com o seu desaparecimento, em 1917, sofreria de uma profunda depressão que o acompanharia até o final da sua vida, em 1937.

Velho,

*No dia seguinte em que vos escrevi, pedi minha certidão de nascimento, pense, somente uma ponte para atravessar! A vossa exceção, todos, mobilizados, alistados, inclusive um oficial, me censuraram. Você me conhece o suficiente para saber que estas censuras não podem influenciar sobre minha decisão: eu partirei (se me quiserem), porque tenho vontade de partir. Somente - cada um tem seus defeitos; **o meu é agir em plena consciência** [grifo meu] – eu sei que cometo um crime, e não é necessário que todos me confirmem.*

O que me fez... hesitar, como vocês dizem, durante dois dias.

Você nunca hesita... porém, meu caro, nossa situação é bem diferente! Se lhe fosse permitido partir, você deixaria somente uma jovem mulher e as crianças que podem ficar sem você. Valery Larbaud⁶⁷ deixa uma mãe ainda jovem. Mas minha mãe é uma pobre mulher velha que nem religião, nem princípios a poderiam sustentar, e cujo único ideal sempre foi o amor de seu marido e de seus filhos, e que não teve vergonha de conservar o que lhe resta. Uma espécie de monstro, não é mesmo? É, existem muitos, desses tipos de monstros! E aquele você sabe quanto eu amo [referindo-se à mãe]. Não sei bem como ela suportaria o que escondo, o alistamento de meu irmão como automobilista; mas sei, e tenho certeza do que acontecerá quando ela souber que a deixaremos. Não terá nem mesmo do que morrer de fome.

É por isso que tomei uma segunda decisão, no caso em que volte vivo. Esta decisão é tão irrevogável quanto a outra.

*Então: **Viva a França! E sobretudo: abaixo a Alemanha e a Áustria!** [grifo meu] Ou ao que estas duas nações representam nesse momento. E de todo o coração: viva a Internacional⁶⁸ e a Paz! É por isso que eu parto, assim como Hervé, cuja ação parece vos ter surpreendido.*

⁶⁷ Crítico e escritor, Valery Larbaud (1881-1957) freqüentava a família Godebski, onde teria conhecido Ravel.

⁶⁸ Hino revolucionário escrito por Eugène Pottier em 1871.

Afetuosamente a vocês dois

Maurice Ravel

E por que não: viva a Polônia!

(ORENSTEIN, 1989, p. 141)

Tomada a decisão de alistar-se, Ravel dirige-se à caserna de Bayonne, próximo de onde se encontrava, para submeter-se aos vários exames médicos exigidos para o alistamento. O compositor será impedido de participar de seu projeto patriótico e é recusado pela sua estatura, 1,57 metros e seu peso, 48 quilos, sendo que o mínimo exigido era 50 quilos. Em 1895, aos 20 anos, ele já teria sido dispensado do serviço militar pelo mesmo motivo. Em carta de 8 de setembro, Ravel anuncia o resultado a amiga Ida Godebska; trata-se de uma longa carta, essencial para compreendermos suas preocupações musicais, militares e civis do momento:

Cara amiga, como você previa, minha aventura terminou da forma mais ridícula: não me quiseram porque me faltam dois Kg. Antes de me dirigir a Bayonne, eu passei um mês trabalhando da manhã à noite sem ter tempo para tomar um banho de mar. Eu queria terminar meu Trio que já até tratei de obra póstuma. Isso não quer dizer que prodigalizei o gênio mas que a ordem de meu manuscrito e das notas que se relacionam permitiriam qualquer um de corrigir as provas. Tudo isso é inútil: e resultará somente em mais um Trio.

Sem contar os dois dias de febre após minha volta de Bayonne. Eis me aqui sem ação. Esperava dedicar-me aos feridos transportados a Saint Jean de Luz. Um banqueiro judeu doou dez mil francos à cidade para os soldados. Depois colocou no cassino [Segundo Plotto o cassino da cidade foi transformado em hospital para receber os soldados feridos] várias mulheres e jovens, ociosos desde o fechamento do golf, para passar o tempo com os feridos, causando uma certa confusão e desencorajando a melhor das boas intenções. Felizmente desconfiaram e enviaram aqui somente casos não muito graves. De resto a Bayonne tiveram todo o cuidado do mundo em dispensar uma grande quantidade de mulheres da Cruz Vermelha que doaram dinheiro para atrapaalhar os hospitais, indignando-se para que lavassem os pés dos soldados, defendendo-se sob a ignorância para evitar os tratamentos e reclamando pelo fato de não terem instalado um salão de chá. (...)

Eu passo meu tempo a levantar a moral de alguns nacionalistas que escolheram o momento para fazer política e duvidar de tudo para não dizer mais. Estou muito preocupado com Eduard [seu irmão]. Em sua última carta ele esperava ser aceito [nas armas]. Há quinze dias não tenho nenhuma notícia sua (...).(CHALUPT, 1956, p. 116)

Ravel não aceitou o fato de ter sido recusado às armas e relata novamente sobre o seu fracasso em participar, como definiu, desta *esplêndida luta*, em carta datada do dia 21 de setembro de 1914, endereçada à Sra. Casella⁶⁹, na qual mais uma vez escreve sobre suas composições atuais, sobre o irmão, sobre os amigos e sobre uma nova oportunidade para ser aceito como soldado.

*Sua carta me encontrou ainda em Saint Jean de Luz. A análise do meu Trio, as notas para a correção das provas e a execução em caso de minha ausência; tudo isso é inútil: me faltam dois quilos para ter o direito de participar a esta **esplêndida luta** [grifo meu]. Tenho somente uma esperança, que no próximo exame que irei passar, eles acabem por perceber o charme de minha anatomia.*

Meu irmão teve mais chance: ele é automobilista no 19º esquadrão do trem. Ele tem um belo uniforme e uma Panhard novinha. Essas informações obtive da Sra. Delage e de Pierre Haour. Quanto a Édouard, ele não nos escreve, ou suas cartas não chegam até nós. Eu sei que o padre Petit cuida do forte de Antibes, que Sordes está em Verdun tranquilo... que Schmitt se aborrece em Toul, a bocejar para os aeroplanos que passam muito alto, que Delage espera por estar a Bordeaux, com a Sra. Noailles, Le Bargy, Maurice Rostand e alguns parisienses do mesmo tipo. Eu pensei ter entendido que Cocteau também dirigia as tropas do parque de Bologne, relendo Virgile. Haour não pode reencontrar seu novo camarada. Nenhuma novidade de Stravinski [durante a Guerra o compositor se isolaria na Suíça]. A Suíça é um país longínquo, neste momento. Há quase um mês que espero por uma resposta de meus parentes de Genebra. Não tenho mais coragem de me colocar ao trabalho, tanto que as duas obras que comecei e às quais eu deveria me atrelar após o Trio faltam de propósito: 1) La Cloche

⁶⁹ Esposa do célebre pianista Alfredo Casella, amigos de Ravel.

*engloutie em colaboração com Gerhard Hauptmann*⁷⁰; 2) *um poema sinfônico que começou bem: Wien*⁷¹!!! Sem condições de chamar isso de *Petrogard*.... (CHALUPT, 1956, p. 117)

De acordo com carta escrita cinco dias mais tarde ao amigo Roland Manuel, Ravel reencontra coragem e inspiração para compor e pela primeira vez se pronuncia sobre a criação da suíte *Le Tombeau de Couperin*. Novamente relata sua frustração em não ser aceito pelo exército, deixando claro que esse “imprevisto” não o fará desistir de seu projeto patriótico.

Meu caro amigo,

Já há algum tempo me perguntava o que aconteceu com você em meio a todos esses acontecimentos. E não tinha como me informar, desconhecendo o endereço de sua família.

Obrigado por ter me tranquilizado e dado notícias sobre meu irmão, o qual decidiu vos escrever. Ele enfim iniciou seu serviço, que segundo ele é horrível. Eu acho que não o enviaram para procurar miosótis no campo de batalha.

*Como você pode imaginar, somos terrivelmente tranquilos, aqui. Eu nunca trabalhei tanto, e tão rapidamente como neste verão, sobretudo desde a mobilização. Em 5 semanas, forneci o trabalho de 5 meses. Eu quis terminar meu Trio antes de me alistar, e tive a decepção de ter sido julgado 2 quilos mais leve. Espero agora pelo exame geral dos reformados, e se ainda não conseguir, vou tramar algo assim que voltar de Paris. Eles acabarão sensibilizando-se pelo charme de minha anatomia. Esta esperança me dá coragem para me turbinar [termo usado por ele]. Vou iniciar uma suíte de peças para piano [referindo-se ao Tombeau], sendo obrigado a interromper duas obras importantes, mas que faltavam um pouco de propósito: *La Cloche engloutie* em colaboração com Gerhard Hauptmann e um poema sinfônico: *Wien* !!! (ORENSTEIN, 1989, p. 143)*

⁷⁰ Escritor alemão, dedicou-se a romances e obras dramáticas, recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1912. Autor de *La Cloche engloutie*, obra mística e simbólica.

⁷¹ Esta obra foi escrita sob o título de *La Valse*. Somente após a guerra Ravel concluiria essa obra, dedicando-se a ela de dezembro de 1919 a abril de 1920.

Antes de voltar a Paris, para dar continuidade ao seu plano de alistar-se, Ravel escreve uma última carta de Saint Jean de Luz, endereçada ao amigo Roland Manuel, em 1º de outubro de 1914. Nesta carta o compositor confirma todos os acontecimentos relatados em sua correspondência anterior: sobre a idéia fixa em alistar-se, a frustração por não ter sido aceito nas armas francesas, sua generosidade em voluntariamente cuidar dos soldados feridos, o relato e a falta de notícias dos amigos, sobre o irmão e as dificuldades em dar continuidade às suas composições, permitindo-nos vivenciar os primeiros momentos de criação da suíte *Le Tombeau de Couperin*. Pela sua importância, transcrevo essa carta:

*Mas eu sei bem, meu caro amigo, que **trabalho para a pátria fazendo música!** [grifo meu] Disseram-me o suficiente, há dois meses, para me convencer; primeiro para impedir de me apresentar, e depois para me consolar de meu fracasso. Não me impediram, e não me consolo.*

Será necessário esperar, para agir, (...).

Enfim, eu faço um trio, como o pobre Magnard⁷²: é sempre um começo.

Eu cuido também dos feridos todas as semanas, o que é muito desgastante: é inaudito o número, senão a variedade das necessidades que podem ter 40 homens no decorrer de uma noite!

Também faço música: impossível continuar Zazpiac-Bat⁷³, pois os documentos ficaram em Paris. Delicado trabalhar La Cloche englobée - esta vez, acredito que ela está bem -, e de acabar Wien, poema sinfônico. Esperando retomar meu velho projeto de interior, de Maeterlinck, eu começo duas séries de peças para piano: 1º) uma suíte francesa - não, não é o que você pensa: A Marseillaise não aparecerá, e haverá uma forlane, uma gigue; portanto sem tango. 2º) Uma Nuit romantique, com spleen⁷⁴, caça infernal, nona maldita, etc⁷⁵.

Vossa carta caiu bem: estava para escrever a Sra. Vossa mãe uma carta que provavelmente nunca teria chegado. É desolador enviar correspondências no vazio, e portanto vou começar a fazê-lo. Não posso mais ficar sem notícias dos amigos. Algumas vezes, recebemos notícias

⁷² O compositor Albéric Magnard (1865-1914) publicou um trio em 1916. Morreu tragicamente em 3 de setembro de 1914 defendendo sua casa, incendiada por soldados alemães.

⁷³ Obra abandonada em 1914, idealizada para piano e orquestra e inspirada em temas bascos.

⁷⁴ Termo inglês que quer dizer “tristeza doentia”.

⁷⁵ De todos esses projetos, somente dois foram concluídos, a Suíte Francesa (*Le Tombeau de Couperin*) e *La Valse*, ainda chamada de *Wien*. Ravel cita o tango, alusão ao bispo de Paris, que havia declarado que esta nova dança, extremamente popular, era lasciva e ofendia a moralidade.

terríveis, indiretamente, que são desmentidas 2 dias depois. É assim que soube da morte do capitão Marliave, e que não ouse escrever à sua esposa⁷⁶, e mais do que Vaudoyer⁷⁷, que perdeu seu jovem irmão, dizem. Delage recebeu minha carta do 28? Ele está em Bordeaux? Quanto a meu irmão, nada mais. É verdade que em tempos de paz ele também escrevia pouco. Não temos mais Cécil Sorel⁷⁸. Nougès⁷⁹ ele mesmo nos deixou... Escreva logo. Pensei entender que seus pais estavam com você. Passe a eles meus cumprimentos e cordialmente seu

Maurice Ravel

(ORENSTEIN, 1989, p. 144)

Nesse momento a França contava os seus mortos, após a Batalha de Marne⁸⁰, que arrasou toda uma geração de franceses, entre estes um grande número de artistas que se encontravam lutando no fronte. A causa desta conhecida batalha seria uma contra-ofensiva francesa realizada com o objetivo de conter o avanço alemão, tão temido desde a ação da Comuna em 1871, que tentava mais uma vez se aproximar de Paris. Um balanço dos artistas mortos neste e nos vários combates seria publicado regularmente com a criação do jornal *La Musique pendant la Guerre*⁸¹. Inicialmente mensal, este jornal de índole nacionalista tinha como objetivo constituir um documento histórico com a colaboração dos vários músicos franceses, documentando todos os acontecimentos musicais durante o conflito e alimentando o sentimento de repulsa em relação ao inimigo alemão. O primeiro número deste importante documento foi colocado em circulação em 10 de outubro de 1915. Ver nos anexos deste trabalho o primeiro balanço das baixas nos campos de batalha (Anexo 3, p.292), publicado no primeiro número do jornal em questão.

Em outubro de 1914, Ravel, em companhia de sua mãe, volta a Paris e como era previsto faz uma nova tentativa para ser incorporado, desta vez na aviação. Dirige-se então,

⁷⁶ A pianista Marguerite Long (1874-1966) realiza a primeira audição do *Tombeau de Couperin* e do *Concerto em Sol*, dedicado a ela. A *Toccata* do *Tombeau* é dedicada à memória do capitão Joseph de Marliave, seu esposo, importante musicólogo, autor de um estudo sobre os quartetos de Beethoven. Esta publicação contou com uma introdução realizada pelo compositor Gabriel Fauré.

⁷⁷ O romancista e poeta Jean Louis Vaudoyer (1883-1963).

⁷⁸ Célebre atriz (1873-1966).

⁷⁹ Talvez o compositor Jean Nougès (1876-1932).

⁸⁰ Esta batalha aconteceu de 6 a 9 de setembro de 1914.

⁸¹ *Bibliothèque Nationale de France*, referência Bp. 106. Nos anexos deste trabalho (Anexo 2, p. 291), a capa da sexta edição colocada em circulação em março de 1916, na qual encontramos a ata da reunião para a idealização da *Ligue Nationale pour la Défense de la musique française*. Ver no sumário desta capa.

segundo seus biógrafos Marnat e Plotto, ao matemático (especialista de problemas aeronáutica) e deputado republicano socialista Paul Painlevé, para ser aceito na aviação, estimando que seu peso seria uma vantagem. Enquanto aguarda, escreve sua única partitura para coro misto a *cappella*, as *Trois chansons pour chœur mixte sans accompagnement*. Ele mesmo escreve os poemas, nos quais descreve os horrores da guerra, e ao mesmo tempo se apresenta como uma obra patriótica ao evocar as cores da bandeira francesa. Esta obra e as demais, escritas durante os anos de guerra, serão tratadas no próximo capítulo deste trabalho.

Simultaneamente, Ravel continua sua luta pessoal para se fazer incorporar, e graças ao amigo Tristan de Klingsor, dedicatário da primeira das *Trois chansons pour chœur mixte a cappella*, que o coloca em contato com militares importantes, o compositor será incorporado, em 10 de março de 1915, não na aviação como pretendia, mas como condutor de caminhões. Segue cópia do certificado da primeira dispensa do serviço militar de Ravel (7 de fevereiro de 1894), onde podemos confirmar o carimbo da sessão do conselho de revisão de 10 de março de 1915 que o aprova para o serviço auxiliar.

L. a. Ravel (n.º) 169

(Ad. — A. 226.)

CLASSE DE 1894

COMMUNE

d

ARRONDISSEMENT

d

CANTON

d

Nº 112 de Tirage

5

SEANCE du 10 Mars 1915

PROPRE AU SERVICE AUXILIAIRE

La Commission de Revision

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

LIBERTÉ — ÉGALITÉ — FRATERNITÉ

PRÉFECTURE DE LA SEINE

CERTIFICAT constatant l'exemption *Ravel*

(Article 20 de la loi du 15 juillet 1889.)

LE PRÉFET DU DÉPARTEMENT DE LA SEINE, soussigné, certifie que M. *Ravel*

né à *Ciboure* département d' *P. Basques*

le *maars* 1877, fils d' *Pierre Joseph*

co *Delacort*, ayant la taille d'un mètre

quillimètres, et exerçant la profession de *Comp. de musique*

est inscrit sur les tableaux de recensement de la classe de 1894, et qu'il a été exempté,

par le Conseil de Revision, pour infirmités.

Fait à Paris, le *7 février* 1894.

Le Préfet de la Seine

Le Conseil de Revision délégué

Muep...

7 Rue Fromentin

PARIS. — IMPRIMERIE CHAIX. — 23113-0-01.

(265)

367

Em uma nota no jornal *Mercure de France*, o fato seria citado:

Maurice Ravel, de “idade territorial”, reformado por falta de peso e três vezes recusado nas revisões sucessivas, acaba por ser apadrinhado para ser aceito nas armas francesas. (MARNAT, 1987, p. 125)

De acordo com a correspondência do início de março de 1916, ou seja, quase dois anos após sua decisão em participar ativamente como soldado e as várias tentativas para ser aceito, Ravel é enviado ao nordeste francês, próximo a Verdum, onde acontecia a guerra de trincheiras. Sua principal função era o carregamento e transporte de material de guerra. Durante o período em que atuou como soldado, o compositor relatou, em suas cartas, a realidade da guerra. As duas primeiras cartas escritas do *front* pelo compositor, datadas de 19 de março de 1916, foram endereçadas à sua mãe e ao amigo Jean Marnold. Nelas Ravel escreve sobre suas primeiras impressões, agora como soldado. Na carta endereçada à mãe, Ravel omite certos detalhes, por esse motivo traduzo e transcrevo trecho da carta escrita ao amigo, na qual relata com mais detalhes sobre sua realidade e expectativas. As cartas escritas do *front* serão precedidas pela seguinte indicação:

Conducteur Ravel

Convois automobile

Section T. M. 171

Par B. C. M. Paris

Caro amigo,

Eis-me aqui há uma semana “no front”. È ainda longe da realidade, mas é ainda mais longe de Paris. Moralmente sinto muito próximo. Os vôos dos aviões, os comboios carregados de homens, as flechas indicadoras, tudo se dirige para...lá, em direção à gigantesca batalha. Os camaradas voltam a todo o momento.

Todas as noites a sirene da estação, a da usina anunciam os Zeppelins. Quando a região é ameaçada diretamente, os clarões soam o “garde-à-vous” [expressão no sentido de se protegerem].

Não estou infeliz apesar das severas regras e da falta de conforto, para não dizer mais, do dormitório. A alimentação é boa e aproveito. Quase que imediatamente recebi um grande caminhão que andava somente sobre três patas e que recolheram no dia seguinte. (...) Deram-me uma

caminhonete capaz de andar sobre estas estradas. Prometeram-me missões interessantes. (...) (BNF. Mu. L.a. Ravel vol. 89, 170)

Toda correspondência enviada do fronte era inspecionada, a lei militar francesa proibia aos soldados citar em suas cartas o local preciso onde se encontravam; por esse motivo, em várias cartas enviadas como soldado de guerra, Ravel deixa supor sua localização, como podemos perceber na carta citada anteriormente⁸². Os *poilus*, como ficaram conhecidos os soldados franceses, devido à pele de animal que usavam para se proteger do frio, recebiam uma espécie de ficha, do tamanho de uma carta postal onde deveriam se identificar, tendo o espaço do verso para escrever. Este espaço vinha precedido do seguinte texto:

Esta carta deve ser entregue ao “vaguemestre”⁸³. Ela não pode conter nenhuma indicação do local de envio nem informações sobre as operações militares passadas ou futuras. Se esse fato for notado, ela não será transmitida. (BNF. Mu. L.a. Ravel vol. 89, correspondência enviada do fronte)

Sobre o texto das cartas de Ravel enviadas do fronte, foi notado um carimbo de inspeção autorizando o envio das mesmas. Segue cópia deste documento, lado referente a identificação dos soldados. A *Bibliothèque Nationale de France* não permitiu a reprodução da parte reservada à correspondência⁸⁴.

⁸² Ou ainda: (...). Estando alguns dias de serviço em ... , eu vinha jantar com (...) (ORENSTEIN, 1986, p. 148), (...) A cada curva, é a mesma indicação: V..... e uma flecha (...) (ORENSTEIN, 1986, p. 150) ou (...). Outro dia me confiaram uma dessas “missões interessantes”, das quais você me aconselha desconfiar. Eu deveria ir a X... para levar um carro requisitado (...) (ORENSTEIN, 1986, p. 151).

⁸³ Militar responsável pela fiscalização de toda correspondência enviada do fronte.

⁸⁴ De acordo com as informações da Biblioteca Nacional da França, setenta anos da data de morte do compositor mais os anos de guerra multiplicados por dois, é a lei que proíbe a reprodução dos documentos, manuscritos musicais e correspondências de todos os compositores franceses.

L.a. Ravel 168

CARTE EN FRANCHISE

CORRESPONDANCE
des ARMÉES de la RÉPUBLIQUE

EXPÉDITEUR :

(864)

Conducteur Ravel

Service Automobile

Section - M. 17

par B. C. M. Paris

Adresse :

Madame Joseph Ravel
à domicile parnais

Paris 17^e

Stendhal

Don 377-74

BnF. Mu. L.a. Ravel 168 – vol. 89

Ainda a Jean Marnold, quinze dias depois da carta mencionada anteriormente, Ravel divide com o amigo um dos vários momentos de solidão e de questionamentos sobre a guerra:

Obrigado, meu caro amigo, por sua carta – se você soubesse a alegria com a qual a recebemos! Obrigada pelas verdadeiras notícias que me dá a respeito de mamãe.(...) Vi algo alucinante: uma cidade de pesadelo, horrivelmente deserta, e muda. Não é o fracasso lá do alto, nem os pequenos balões de fumaça branca que se alinham no puro céu; não é o duelo formidável e invisível que é angustiante, é de sentir-se só no centro desta cidade que dorme um sono sinistro, sob a luz resplandecente de um belo dia de verão. Verei sem dúvida as coisas mais terríveis, mais repugnantes; nunca pensei sentir algo de mais profundo, de mais estranho do que esta espécie de terror surdo. (...) (ORENSTEIN, 1989, p. 151)

Durante suas idas e vindas de Verdum, um acidente o imobiliza por um mês, para o conserto de seu caminhão. Em uma carta enviada à Sra. Fernand Dreyfus em 10 de maio, percebemos passado o entusiasmo inicial e a realidade da guerra se faz presente:

Minha vida de homem da montanha se organiza. “Você estará aqui até o final da guerra”: esta brincadeira que parecia atraente no início, começa a perder o seu frescor. Eu me vejo ainda fumando um cigarro em uma outra floresta mais calma. O cortejo precipitado de quatro macas levando os cadáveres de marroquinos, entre os quais um sem a cabeça. Penso que ainda teremos muitos anos pela frente. E o que sinto nesse momento não é horror, medo, mas ao contrário, o desejo de que meu caminhão seja consertado.

Eu sou pacífico, nunca fui corajoso. Mas eu tive a curiosidade da aventura. Ela tem um sabor que se torna necessário. O que farei, o que farão muitos outros após a guerra? (In: MARNAT, 1986, p. 412)

Esse momento de pausa forçada leva o compositor a se questionar sobre sua vocação de soldado, conforme carta enviada ao Major Blondel em 27 de maio de 1916. Neste depoimento é possível confirmar a que ponto Ravel arriscou a sua vida para realizar o seu projeto patriótico. O manuscrito deste importante documento encontra-se na Biblioteca Nacional da França e não foi publicada nos trabalhos referentes à correspondência do compositor. É uma longa carta, quatro páginas em que Ravel expõe os perigos de suas missões e admite não ser essa a sua vocação. Transcrevo trecho deste documento :

Senhor Major e caro colega,
como pode ver, ainda estou vivo. Ainda tem momentos onde isso me espanta. Devo primeiramente me desculpar pelo meu longo silêncio. Durante uma semana, eu rodei dia e noite – sem luz – sobre estradas inacreditáveis, quase sempre com uma carga duas vezes mais pesada para minha caminhonete. E apesar disso, não podia demorar, pois tudo isso acontecia sobre o obus. Eu não acredito que um automobilista possa ver tanto em tão poucos dias. Uma destas, um austríaco, me envia no meio da cara os resíduos de sua poeira. Adelaide e eu – Adelaide, é minha caminhonete – escapamos aos shrapnells; mas a coitada não agüentou e, após quase me abandonar em uma zona perigosa, onde era proibido estacionar, ela deixa cair de desespero uma de suas rodas, em uma floresta onde fiz o Robinson durante 10 dias, esperando que viessem me salvar...Gostaria sobretudo de agradecer, profundamente, por, mesmo contra sua vontade, fazer o possível em facilitar uma vocação a

qual eu não era destinado, sem dúvida, pois, há 2 anos, tudo se opôs: amigos, acontecimentos, saúde. (...) (BnF. Mu. L.a. Ravel, 171 – vol 89)

No mesmo dia, Ravel escreve ao antigo professor, Gabriel Fauré, onde relata os mesmos acontecimentos e ressalta sobre seus problemas de saúde.

(...) O caminhão precisa de um mês e meio para se reabilitar, e eu pincei uma pequena doença do coração, não é grave, parece, mas os sintomas - uma fadiga terrível - são extremamente desagradáveis. (In: MARNAT, 1986, p. 413)

Durante os onze meses que permaneceu no *front*, o compositor escreve quase que diariamente, e nos numerosos períodos de repouso, devido à sua fragilidade física, coloca no papel suas angústias e reflexões, como nesta datada do dia 25 de maio de 1916 e endereçada ao amigo Jean Marnold:

(...) O que fazer agora? Se repassar uma consulta diante de um major mais sério, serei declarado inapto para o automobilismo e me trancarão em um escritório. Você compreende que eu prefiro deixar as coisas andarem sozinhas. Eu não serei o único que a guerra terá deixado anormal. E depois (...) eu sei que tudo isso começou no dia 3 de agosto de 1914 às 3 horas da tarde. É idiota ter medo - mas eu tenho. (...) (In: MARNAT, 1986, p. 413)

E nesta do dia 2 de junho, do mesmo ano, endereçada à Sra. Casella, em que escreve sobre seu estado de saúde e sobre a alegria ao receber notícia dos amigos:

Obrigada por sua carta, minha cara amiga. Longe do que você pensa, é uma verdadeira alegria receber notícias: você deveria ver nossas caras quando não recebemos nada. Apesar de que, há um mês que não consigo fazer nada, eu me sinto cada vez mais fraco. Como passaria enfim para a aviação, o major me dissuadiu: hipertrofia do coração, nada grave, mas enfim... Como parece se agravar a cada dia, decidi passar uma séria consulta. Sim a guerra é realmente regeneradora. Estou contente de saber que estão cantarolando minha Sonatina pelas ruas de Roma. Qual será o sucesso de meu opus 111 que vou preparar! Envio um bilhete para

a pobre Lili Boulanger⁸⁵ na villa Médicis, Roma. Será que o endereço será suficiente? (...) (In: MARNAT, 1986, p. 414)

Nesse período Ravel obtém uma permissão para passar alguns dias em Paris, justificada pelo seu estado de saúde. Isolado de todo o meio musical e de suas composições, o compositor escreve em 4 de junho:

Eu sofro somente de uma coisa, é de não poder abraçar minha pobre mamãe, sim...Entretanto, tem outra coisa: a música. Eu pensei tê-la esquecido. Há alguns dias, ela reaparece, tirânica. Não penso em outra coisa. Tenho certeza que estaria em pleno período de produção. (In: MARNAT, 1986, p. 416)

Em Paris, prepara sua resposta⁸⁶ à *Ligue Nationale pour la défense de la musique française*, porém a enviaria do *front*, na qual recusa sua adesão solicitada pelo comitê. Essa atitude lhe custou a hostilidade de vários músicos, entre eles Vincent d'Indy, Saint Saëns e até mesmo Debussy (que então assinava *Claude de France*), envolvidos pelo sentimento de um nacionalismo radical, em nome da proteção da música francesa.

De volta ao fronte, Ravel adoece novamente, e em outubro desse mesmo ano é operado de uma peritonite. De acordo com carta enviada à Sra. Casella em 8 de outubro de 1916, o compositor aproveita de seu tempo, escreve aos amigos sobre sua rotina de caserna, dedica-se à leitura, documentando-se sobre o século XVIII, pois nesse momento trabalhava, mesmo se precariamente devido às condições em que se encontrava, na composição do *Tombeau de Couperin*, que havia iniciado em Saint Jean de Luz durante a primavera de 1914:

Levo uma vida monótona e singular: convivo com “poilus” com os quais tenho uma relação de camaradagem. Verdadeiros “poilus”. Revoltados, de um pessimismo cego, de um egoísmo baixo... e que se tornarão heróis em algumas semanas. No meio disso, leio obras sobre o século XVIII e um estudo sobre Mallarmé. Se encontrar minha mãe, o que a fará muito

⁸⁵ Lili Boulanger (1893-1918) foi a única mulher a obter o *Prix de Rome* (1913). Apesar de uma vida breve, morre aos 24 anos vítima de uma tuberculose, deixa uma obra significativa, sobremaneira vocal, que impressiona pela energia e maturidade da técnica de composição. Lili é irmã da pianista e professora Nadia Boulanger.

⁸⁶ A tradução desse importante documento encontra-se no capítulo anterior.

feliz, não diga a ela sobre minha operação, nem mesmo sobre o hospital pois ela não sabe de nada. (In: MARNAT, 1986, p. 420)

Conforme a carta anterior, Ravel mostra-se preocupado com a mãe. A correspondência endereçada a ela, durante a guerra, foi a maneira encontrada para tranquilizá-la e ao mesmo tempo senti-la presente:

Escreva-me sempre. Você viu que as cartas levam em média 5 dias para chegar. E você não pode imaginar como me sinto infeliz por estar tão longe. [19 de março de 1916]

Mamãe querida, ainda sem carta! São 18 dias que parti de Paris, e desde então, somente os amigos me deram notícias. Mesmo aqueles a quem não escrevi. Portanto, você sabe que não precisa fazer literatura. Mande notícias suas; conte-me o que faz, as visitas que recebe, o que acontece com Édouard. Não é muito complicado; você tem tempo para isso, e não me deixaria nessa situação lamentável de “poilus” sem família, com uma madrinha, portanto, pois a Sra. Dreyfus me adotou como afilhado. Beijo. Maurice [26 de março de 1916].⁸⁷

Em novembro, após operação realizada no fronte, Ravel volta à Paris para sua convalescença. Esse período de repouso permitiria ao compositor estar ao lado da mãe, doente, e que viria a falecer em 5 de janeiro de 1917.

Com a perda da mãe, Ravel será tomado por um profundo desânimo e será amparado pela madrinha de guerra, a Sra. Fernand Dreyfus. Conforme testemunho do próprio compositor, este seria o golpe mais rude de toda sua existência⁸⁸, e o silêncio epistolar desse período, exprimiria sua prostração. Nessa mesma época começa sofrer de terríveis insônias, e de acordo com suas cartas, esse mal o acompanharia até o final de sua vida em 1937. Seu retorno na zona do fronte é um fracasso, e em uma de suas últimas cartas como soldado de guerra escreve a Sra. Dreyfus sobre a sua dor:

⁸⁷ ORENSTEIN, 1989, pgs. 149 e 150

⁸⁸ Trecho da carta escrita em 27 de dezembro de 1919 à Ida Godebska: *Logo serão 3 anos que ela partiu, e meu desespero aumenta dia após dia. Eu penso, desde que voltei ao trabalho, que não tenho mais esta cara presença silenciosa me envolvendo em sua ternura infinita, o que era, e agora percebo mais do que nunca, minha única razão de viver. (ORENSTEIN, 1989, p. 177)*

Moralmente é terrível... não faz muito tempo que escrevia para ela, que recebia suas pobres cartas, que me entristeciam...e portanto era para mim uma grande alegria. Estava ainda contente nesse momento, apesar desta angústia surda...Não imaginava que chegaria tão rápido. Nesse momento, sinto um terrível desespero, os mesmos pensamentos ternos... Não é bom que eu fique longe de meu pobre Édouard. Meu capitão me assegura que devo reagir. (...) Mais do que nunca, eu vos sou grato por não ter me deixado sozinho. Aqui, sinto-me mais isolado do que em qualquer outro lugar, no meio de camaradas amáveis, alegres, porém tão longe de mim... (ORENSTEIN, 1989, p. 165)

Devido sua condição física e psicológica, Ravel é reformado em março de 1917, e em junho retoma a composição da suíte *Le Tombeau de Couperin*:

Enfim, eu trabalho. Isso me faz suportar tantas coisas.

(In: MARNAT, 1986, p. 423)

Projetada na serenidade do imediato anteguerra, em sua terra natal, Saint Jean de Luz, em 1914, quando realizava a transcrição de uma *forlane*⁸⁹ de François Couperin, a suíte para piano solo *Le Tombeau de Couperin* seria concluída somente em novembro de 1917, em um espontâneo isolamento, durante o qual a perda da mãe e dos amigos (aos quais dedicou cada uma das peças que formam a Suíte), a persistente busca em realizar seu projeto patriótico de defender o seu país e a experiência da guerra estariam simbolicamente impressas.

⁸⁹ *Forlane* do 4º Concert Royal de François Couperin .

Maurice Ravel. Foto de soldato (1917), *chez sa marraine de guerre*, BNF, Cliché B67926.

3 - Produção musical francesa durante a Primeira Guerra Mundial: um levantamento e uma reflexão

Após a guerra, voltaremos ao trabalho para recuperar o tempo perdido.

A. Roussel (1869-1937), compositor
(PORCILLE, 1999, p. 328)

Com a declaração da Guerra, em 3 de agosto de 1914, o envolvimento da nação francesa com o conflito será massivo. A maioria dos compositores irá ao fronte e as preocupações ligadas à defesa da pátria e da própria vida dominariam o espírito dos artistas.

Com essas prioridades, a composição de novas obras se fazem raras e as atividades musicais de Paris que no início do século havia se tornado a grande capital cultural da Europa diminuiriam consideravelmente.

No jornal *La Musique pendant la guerre*, é possível confirmar essa realidade nos depoimentos dos vários compositores que se encontravam lutando no fronte ou que aguardavam por essa oportunidade. Segue depoimento de André Gedalge⁹⁰, compositor e importante professor de contraponto e orquestração no Conservatório Nacional de Paris:

Eu não faço nenhum projeto.

Eu não penso nenhuma música. Noite e dia, há um ano, eu espero o horizonte estrondar a batalha. Se tivesse condições de pensar em outra coisa do que aos que, mais afortunados do que eu, estão na fornalha, eu escreveria a “Marseillaise”⁹¹.

Infelizmente para mim, ela já foi escrita: em todo caso, como música, eu escuto, escrevo e entendo somente ela.

Eu admiro os que têm o poder de abstrair-se deste pensamento; para mim, isto é impossível. (HAYET, 1915, p. 11)

⁹⁰ A respeito de André Gédalge, Ravel afirmaria em sua *Esquisse Autobiographique*: ...devo os mais preciosos elementos de meu *métier* a André Gédalge (ORENSTEIN, 1989, p. 44).

⁹¹ Hino Nacional francês.

Fazer um levantamento da produção musical francesa durante os anos da Primeira Guerra Mundial é o objetivo deste capítulo. Para isso, uma reflexão sobre o momento vivido por estes artistas e sobre os procedimentos adotados na criação destas obras faz-se importante no sentido de assim apontar as características que nos permitam reconhecer tal produção, juntamente com a suíte *Le Tombeau de Couperin* de Maurice Ravel, como obras inseridas dentro deste contexto histórico.

A música vocal ocupou um lugar de destaque dentre a produção dos compositores franceses durante os anos da Primeira Guerra. O texto, geralmente escrito pelos próprios compositores, refletia a necessidade destes de exprimir verbalmente o sentimento de nacionalismo, de impotência e de revolta contra os horrores da guerra. Entre estas obras cito *Pour les Funerailles d'un Soldat*, escrita por Lili Boulanger em 1912. Mesmo tendo sido composta dois anos antes do início do conflito, a obra se enquadra neste contexto. François Porcille menciona a obra, em seu livro *La belle époque de la musique française*, como “estranhamente premonitória, uma visão antecipada de um cataclismo do qual a jovem compositora não conhecerá o final”⁹²(PORCILLE, 1999, p. 327).

Lili escreveu duas versões da obra: uma para barítono solo, coro e orquestra e a outra para barítono solo, coro e acompanhamento de piano, sendo esta a versão adotada para este estudo. A compositora, que, ao escrever *Pour les Funerailles d'un Soldat*, contava com apenas 19 anos e já era autora de uma produção significativa, impressiona pela maturidade tanto do ponto de vista técnico – domínio composicional - quanto pela sensibilidade ao escolher um texto que parecia prever o futuro próximo, e também confirma a espiritualidade da autora, detalhe observado em suas outras composições corais. O texto é do poeta francês Alfred Musset (1810-1857):

*Qu'on voile les tambours que le prêtre s'avance,
A genoux, compagnons, tête nue, et silence!
Qu'on dise devant nous la prière des morts.
Nous voulons au tombeau porter le capitaine.
Il est mort en soldat sur la terre chrétienne.
L'âme appartient à Dieu,
L'armée aura le corps.*

*Ocultemos os tambores pois o padre se aproxima,
De joelhos, companheiros, cabeça baixa, e silêncio!
Que digamos a oração dos mortos.
Queremos levar o capitão ao túmulo.
Ele morreu como soldado sobre a terra cristã.
A alma pertence a Deus,
O exército terá o corpo.*

⁹² Lili Boulanger morre em 15 de março de 1918, aos 24 anos, meses antes do final da Guerra.

Si en rideaux de pourpre, et en couvres nuages
 Que chasse dans l'éther le souffle des orages,
 Sont des guerriers couchés dans leurs armures d'or,
 Penche-toi, noble coeur, sur ces vertes collines,
 Et vois tes compagnons briser leurs javelines
 Sur cette froide terre où ton corps est resté!

Se em cortina de púrpura, e em cobertas de nuvens
 Que caça no etéreo o sopro das tempestades,
 São os guerreiros deitados em suas armaduras de ouro,
 Incline-se, nobre coração, sobre estas verdes colinas,
 E vê teus companheiros quebrarem suas lanças
 Sobre esta terra fria onde teu corpo ficou!

A obra é uma marcha fúnebre na qual a tonalidade de Si bemol menor está claramente afirmada. Nos quarenta primeiros compassos um pedal de Si bemol grave estará presente. A compositora faz uso de duas células rítmicas para este procedimento: uma do compasso 1 ao 15⁹³, e a outra do compasso 16 até o 23. Do compasso 24 ao 40 este pedal perde o seu caráter de *ostinato* e passa a ter valores mais longos. Segue trecho das passagens iniciais com os pedais rítmicos mencionados.

G. Schirmer Octavo No. 12854
 2 **Pour les Funérailles d'un Soldat**
(Memorial for a Soldier)
 For Four-Part Chorus of Mixed Voices
 and Baritone Solo
 with Piano Accompaniment
 Alfred de Musset
 English Text by
 Jane May
 Lili Boulanger

Lent $\text{♩} = 52$

L. Boulanger, Schirmer, 1981. *Pour les funérailles d'un Soldat*, cps. 1-3.

② a tempo Bass *p* Très contenu et déclamé

Qu'on voi - le les tam - bours que le pré - tre s'a-
 Let beat-ing of the drums guide the priest who ad-

a tempo

L. Boulanger, Schirmer, 1981. *Pour les funérailles d'un Soldat*, cps.16-17.

De modo geral as sessões caminharão para pontos culminantes onde a presença da Dominante (Fá) será seguida pela confirmação da tonalidade principal de Si bemol menor. Segue uma destas passagens.

⁹³ Notar que este pedal de Si bemol vem acompanhado do La natural, alteração do sétimo grau no modo menor harmônico.

L. Boulanger, Schirmer, 1981. *Pour les funérailles d'un Soldat*, cps.63-65.

Para a conclusão da obra a compositora vai usar do mesmo procedimento inicial. Uma longa passagem, na qual um *ostinato* rítmico, inicialmente com pedal de dominante (do compasso 117 ao 124), tendo a indicação para as vozes *sans timbre* (sem timbre) e para o piano *sans expression* (sem expressão) em pianíssimo (*pp*), será seguido por um pedal de Tônica (do compasso 125 ao 140), tendo com este a indicação *en s'éloignant* (distanciando-se), seguido de *au loin, plaintif* (ao longe, lamentoso, cp. 133) e a nuance pianíssimo (*ppp*).

L. Boulanger, Schirmer, 1981. *Pour les funérailles d'un Soldat*, cps 117-124. Pedal de Dominante.

The image shows a musical score for 'Pour les funérailles d'un Soldat' by L. Boulanger. The score is in French and English, featuring vocal parts and piano accompaniment. It includes tempo markings like 'a tempo' and 'lento', and dynamic markings like 'p' and 'f'. The score is divided into two systems, with measures 15 and 16 indicated at the top of the right system.

L. Boulanger, Schirmer, 1981. *Pour les funérailles d'un Soldat*, cps. 125-140. Pedal de Tônica.

Tanto na parte vocal quanto na parte para piano, a partitura é rica em sugestivas indicações da autora no que se refere ao andamento e busca de timbres e sonoridades. Com exceção das quatro indicações em língua italiana para o andamento, ***Allegro*** (cp.41, 57, 77 e 114) e a expressão ***a tempo*** (cp. 8, 16, 98 e 125) todas as indicações de Boulanger foram especificadas em idioma francês.

A estréia da obra aconteceu em 7 de novembro de 1915, sob a direção de Gabriel Pierné, no momento em que as Orquestras *Lamoureux* e *Colonne*, devido à mobilização geral, decidem fundir as duas instituições até o final do conflito, em 1918.

Outra importante estréia marcaria a produção musical francesa dos anos da Primeira Grande Guerra: *Parade, ballet realiste*. A primeira audição de *Parade*, em 18 de maio de 1917, pelos *Ballets Russes*⁹⁴, no *Theatre Chatelet*, em ocasião de uma noite beneficente para angariar fundos aos soldados de guerra, foi um escândalo comparável ao

⁹⁴ Esta seria a única apresentação dos *Ballets Russes* do empresário Serge de Diaghilev, durante os anos de guerra. A última temporada dos *Ballets russes* em Paris remonta a maio de 1914, com *Le Rossignol* de Igor Stravinski.

que suscitara em maio de 1913 a Sagração da Primavera de Igor Stravinski. A clara referência à modernidade nas diversas expressões artísticas que formam o espetáculo: poesia, música, artes plásticas e cênicas, sobretudo no que diz respeito à música do compositor Érik Satie (1866-1925), seriam a causa de tamanha polêmica.

O ballet *Parade*, idealizado pelo escritor Jean Cocteau, contou com a coreografia e atuação de Léonine Massine, música de Erik Satie, cenário e figurinos sob a responsabilidade do pintor espanhol Pablo Picasso e o poema escrito pelo idealizador do projeto.

Dentro da tradição francesa dos séculos XVIII e XIX a *Parade* era uma estratégia usada pelas tropas dos circos e teatros ambulantes que viajavam pelas pequenas cidades do interior da França. Os espetáculos eram destinados às classes populares e os artistas contavam com a capacidade de seduzir o público a pagar suas entradas e então ter o direito de assistir o espetáculo em sua íntegra. Assim, os artistas ofereciam uma apreciação do espetáculo a ser apresentado, ou na frente do teatro onde se apresentariam ou nas ruas da cidade. Logo o objetivo deste artifício, denominado *Parade*, era o de trazer o público para interior do circo ou teatro.

Para a criação de *Parade: Ballet realiste en un tableau*, Cocteau, Massine, Satie e Picasso inspirar-se-iam dessa tradição. Nesse sentido, o argumento de *Parade* seria: um circo instala-se em meio a uma grande cidade, no caso Paris. Três diretores da tropa tentam atrair os espectadores para o interior do teatro apresentando a estes três números: um ilusionista chinês, uma pequena dançarina americana e dois acrobatas. Porém nenhum destes números seduz os espectadores a pagarem suas entradas e assim assistirem o espetáculo. No final, os diretores e os artistas caem abatidos pelo cansaço.

Sob diversos aspectos *Parade* pode ser considerado como o primeiro *ballet* moderno. Picasso mostra a possibilidade de um novo olhar para a realização do cenário e o figurino, através de sua estética cubista. A partitura eclética de Satie integra elementos do *jazz* e do *ragtime*, além de incorporar à orquestra rumores de uma cidade moderna, campainhas de telefone, uma máquina de datilografia, uma sirene grave e aguda, uma roleta de loteria, um revólver, um *bouteilophone* (conjunto de garrafas afinadas em função do seu conteúdo) e outras máquinas que teriam como objetivo situar o ouvinte francês de 1917 às descobertas e inovações da atualidade. A coreografia de Leonid Massine é inspirada por Charlie Chaplin, pelos atores modernos e pelas imagens do cinema mudo.

Todas essas referências a modernidade seriam o motivo que levaria o público a reagir com vaias, gritos, aplausos, ameaças aos referidos artistas e as mais diversas opiniões na noite da estréia. Ou seja, a fama!

As idéias futuristas preconizadas por Luigi Russolo, em seu *Manifesto Futurista* de 1913, no qual realizou uma primeira classificação dos ruídos, seguido da *Arte dei Rumori* de 1916, onde formula seus princípios, realizando, após a publicação, concertos didáticos de demonstração, certamente influenciariam a composição da música de Erik Satie para o *Ballet Parade*. Como já mencionado, a partitura está fundada na justaposição dos rumores anteriormente citados, sobre um fundo instrumental tradicional. Tal invasão de sons concretos, produzidos ao vivo por utensílios e não por instrumentos da orquestra e, aliados ao discurso musical, seria o maior responsável pelo sucesso e polêmica da composição de Satie.

O objetivo de Satie, para esta composição, seria que a sua música servisse de suporte rítmico ao espetáculo e, nesse sentido ela responde a sua função que é de dar o fundo musical para os personagens em representação. Composição de evidente simplicidade, evita todo tipo de grandiloquência, não realiza desenvolvimentos temáticos, enfim, uma extrema economia na escolha dos procedimentos. De modo geral a sequência dos quadros se dá pela continuidade rítmica, mantida do início ao fim por meio de uma pulsação metronomicamente implacável de 76 unidades por minuto, indicadas pelo autor. Sobre esse fio condutor Satie justapõe motivos expressivos, curtas melodias, trechos de danças influenciadas pelo jazz e o ragtime. Estas sequências, ou números, totalmente autônomas, são separadas por compassos em branco, que, na partitura orquestral são preenchidas por ritmos executados pelas cordas em *pizzicato* ou pela repetição de dois acordes e, na versão para piano a quatro mãos faz-se um compasso de pausa em fermata. Nacionalista confesso, todas as indicações colocadas nesta e nas outras partituras de Satie estão em idioma francês. *Parade* está organizada da seguinte forma:

Choral

Prélude du Rideau rouge

Entrée des Menagers

- I. *Prestidigitateur chinois*
- II. *Petite fille américaine*
- III. *Rag-time du Paquebot*
- IV. *Acrobates*

Supreme Effort des Managers

Finale

Suíte au “Prélude du Rideau rouge”

Convidado por Jean Cocteau, o poeta Guillaume Apollinaire escreve o texto para o programa de *Parade*, que acredita ser o “ponto de partida de uma série de manifestações deste *Esprit Nouveau* que, tendo hoje a ocasião de se mostrar, não deixará de seduzir a elite e promete modificar em todos os sentidos as artes e os costumes, pois, o bom senso quer que seja pelo menos à altura dos progressos científicos e industriais.” E sobre a música de Satie escreve:

Parade é um poema cênico que o músico inovador Erik Satie transpôs em uma música surpreendentemente expressiva, tão clara e tão simples que poderemos reconhecer o espírito maravilhosamente lúcido da França. (APPOLINAIRE, 1917, programa de estréia de *Parade* – BNF/Louvois-Opéra)

Além do escândalo causado, a importância de *Parade* reside no fato desta obra ter proporcionado um movimento de união no qual participaram escritores, pintores, bailarinos, atores e músicos. *Parade* viria se tornar um exemplo para o meio artístico parisiense, em torno do qual pintores, músicos, poetas e literatos iriam se conhecer, discutir suas idéias e dividir o resultado de seus trabalhos. *Parade* seria a inspiração para que outros grupos se formassem e assim realizassem um intercâmbio de conhecimentos. François Porcille nos dá um parecer sobre o fenômeno *Parade* em seu livro *La Belle époque de la Musique Française*, no qual coloca Erik Satie como mestre de escolas, e acrescenta que esta efervescência se manifesta sobretudo nos concertos realizados em torno do compositor, organizados em galerias de arte, ateliês de pintura e nos importantes cafés concerto de Paris. O local considerado referência desta nova forma de encontro foi o atelier do pintor Émile Lejeune, onde, o concerto de estréia, em 6 de junho de 1917, teria como objetivo comemorar o sucesso de *Parade*, e no qual Satie tocava sua versão a quatro mãos da obra, em companhia da pianista Juliette Meerovitch. A partir de então, neste mesmo local, um grupo de jovens músicos, se encontrariam regularmente para mostrar suas composições e discutir sobre as artes em geral. Erik Satie chamaria estes jovens

músicos, que se reuniam em torno dele, de *mes nouveaux jeunes*, estes novos jovens seriam conhecidos como O Grupo dos Seis⁹⁵, e teriam como *Parade* o fermento do grupo.

Dentre os compositores, o que encontraremos o maior número de obras escritas durante os anos da Primeira Grande Guerra, é Claude Debussy.

Debussy foi certamente o compositor que mais exteriorizou os sentimentos provocados pelos acontecimentos políticos e culturais que precederam o conflito em questão. A guerra provoca em Debussy um exacerbado sentimento nacionalista, que pode ser comprovado em seus escritos do período, como os artigos publicados pelas revistas especializadas da época e suas correspondências. Tais documentos testemunham o culto a um sentimento de repugnância a toda e qualquer forma de expressão cultural que viesse de terreno inimigo, em particular da Alemanha. Segue trecho de carta endereçada a Jacques Durand em 18 de agosto de 1914, em que o compositor pronuncia-se em relação às medidas protecionistas que começavam a ser tomadas com o início do conflito:

(...) depois que limpamos Paris desses gringos, fuzilando-os ou expulsando-os, a cidade imediatamente se tornou um lugar tão charmoso! (DURAND, 1927, p. 124)

O sentimento de revanchismo alimentado pelos franceses desde a Guerra Franco-Prussiana, causando a perda da Alsácia-Lorena em 1871, influenciou toda uma geração e Debussy, que na época tinha nove anos, viveu ainda mais próximo deste ambiente de Guerra. Como já foi lembrado no primeiro capítulo desta tese, seu pai, Manuel Debussy, participa ativamente como soldado e capitão, em um movimento conseqüente desta revolução, a Comuna de Paris. Este movimento fracassa e todos os envolvidos presos, inclusive Manuel, que deixaria sua família completamente desprotegida, e a mãe, Victorine Manoury, faria o possível para que a família não morresse de fome.

Estes acontecimentos, juntamente com a filosofia de revanchismo que influenciou toda esta nova geração, marcariam para sempre a trajetória do compositor e, mais tarde, com as premunições da Guerra, as lembranças das dificuldades vividas em conseqüência do vizinho inimigo seriam lembrados e impressos nas obras em questão. Impossibilitado de

⁹⁵ Formado por Darius Milhaud, Luis Durey, Georges Auric, Arthur Honegger, Francis Poulenc e Germaine Tailleferre.

participar ativamente como soldado, devido ao câncer⁹⁶ descoberto com as premonições da guerra, Debussy irá servir-se de sua arte como forma de se expressar e defender o seu país. Assim sendo, os anos de guerra irão constituir a sua última fase criadora e um dos períodos mais fecundos de todo seu percurso como compositor, sobremaneira durante o ano de 1915. A produção de guerra de Debussy abrange as seguintes obras:

-*Six Epigraphes Antiques* (1914), piano a quatro mãos;

-*Berceuse Héroïque* (1914), piano solo;

-*Page d'album* (1915), piano solo;

-*En Blanc et Noir* (1915), para dois pianos;

-*Sonata para piano e violoncello, Sonata para flauta viola e harpa e Sonata para violino e piano* (1915-1916);

-*Doze Estudos* (1915), piano solo;

-*Noel des enfants que n'ont plus de maisons* (1915), piano e voz;

-*Elégie* (1915), piano solo.

Nestas obras o compositor vai operar uma espécie de neoclassicismo pessoal e evitar qualquer tipo de influência artística que viesse do país inimigo. As obras de guerra de Claude Debussy chamam a atenção pela clareza e simplicidade, nota-se uma volta consciente à sintaxe harmônica clássica. Em suas obras anteriores, por uma necessidade auditiva, o compositor inova ampliando sua música em três pautas, buscando assim diferentes camadas sonoras, novas cores e timbres, se afasta do tonalismo. Em suas obras de guerra sua música é graficamente mais concisa. Debussy parece abandonar suas experiências sonoras e o veremos afirmar o tom como nunca acontecera em sua produção anterior. Conforme tratado no primeiro capítulo deste trabalho, a influência dos compositores franceses do século XVIII, François Couperin e Jean Philippe Rameau, seria relevante às considerações levantadas.

A primeira, desta série de composições, as *Six Epigraphes Antiques*, escrita durante as últimas semanas de paz na Europa, julho de 1914, é baseada em uma de suas antigas composições esquecidas, a música de cena escrita em 1900 para a declamação das

⁹⁶ Causa de sua morte em 25 de março de 1918.

Chansons de Bilitis, do amigo e escritor Pierre Louÿs, com a insólita formação de duas flautas, duas harpas e uma celesta. Debussy escreve esta peça, para piano a quatro mãos, em um momento improdutivo, diante da iminência da guerra, de sua doença, de preocupações de ordem material e esta pode ter sido a solução encontrada para mostrar trabalho a sua casa editora, já que seria a adaptação de uma obra escrita quatorze anos antes. Por esse motivo, não encontraremos a mesma carga nacionalista observada nas composições sucessivas.

A *Berceuse Héroïque*, é escrita logo após o início do conflito, em um período em que a mobilização de todo cidadão francês se fazia presente e Debussy questionava-se sobre sua função. O compositor escreve a Jacques Durand em 8 de agosto de 1914:

(...). Como você sabe eu não tenho nenhum sangue frio, menos ainda espírito militar; adicione as lembranças de 70 [a Comuna de Paris], que me impedem o sentimento de entusiasmo, a inquietude de minha esposa, tendo o filho e o genro no campo de batalha! Tudo isto faz com que a minha vida esteja tão perturbada...; o que faço me parece tão miseravelmente pequeno! Chego a sentir inveja de Satie, que vai se ocupar seriamente na defesa de Paris como cabo. (LESURE, 1987, p. 257)

A *Berceuse Héroïque*, para piano solo foi composta em homenagem ao rei Albert I da Bélgica, que, despertaria a admiração de toda a Europa ao resistir diante de um inimigo infinitamente superior em número e em força de fogo. A peça foi publicada pelo jornal londrino *Daily Telegraph* em novembro de 1914. A homenagem contou também com a colaboração de vários artistas dos países aliados, entre eles os compositores ingleses Edward Elgar, Edward German, o francês André Messager, o pintor Claude Monet e o filósofo Henri Bergson.

François Lesure, na edição crítica da integral da obra pianística de Debussy coloca o título conforme apresentado neste *King Albert's Book: Berceuse Héroïque pour rendre hommage à S. M. Albert I de Belgique et à ses soldats*, que foi orquestrada por Debussy no mês seguinte.

A peça é uma marcha escrita na tonalidade de Mi bemol menor, em que o compositor usa do recurso de colagem, fazendo uma citação, na parte central da peça

(compassos 38 ao 42), do tema do Hino Nacional belga, *La Brabançonne*, como forma de enfatizar a homenagem. A passagem vem acompanhada pela indicação *fièrement* (com orgulho), na tonalidade de Dó Maior.

C. Debussy, Henle Verlag, 1994. *Berceuse Héroïque*. cps. 37-42.

De acordo com Edward Lockspeiser em *Debussy, sa vie et sa pensée* (p.520), na *Berceuse Héroïque* Debussy cria efeitos que são calculados para produzir impressão de espaço e distância; e é exatamente a sensação que se tem ao ouvir os longínquos chamados de trompete ali recriados. Estes efeitos de espaço e distância, o próprio compositor confirma, ao indicar *écho* (eco, cp.23, ao repetir literalmente o toque de trompete), *lointain* (cp.61) e *plus lointain* (cp.63).

C. Debussy, Henle Verlag, 1994. *Berceuse Héroïque*, cps. 21-24

Faz-se importante ressaltar a presença insistente de um pedal Mi bemol-Si bemol, ao longo da peça (ver no exemplo citado anteriormente e nos que seguem). Este procedimento será notado já nos primeiros compassos, com a apresentação do tema da marcha.

C. Debussy, Henle Verlag, 1994. *Berceuse Héroïque*, cps. 11-14

E estará de volta no final, com valores maiores, sobre o qual será colocado o toque de trompete citado anteriormente.

C. Debussy, Henle Verlag, 1994. *Berceuse Héroïque*, cps. cps.60-68.

*Pièce*⁹⁷, segue a ordem das composições de guerra de Claude Debussy. Breve composição escrita em 1915 para a campanha humanística *Le vêtement du blessé*⁹⁸, que tinha como objetivo angariar roupas para os soldados feridos, esta peça é praticamente desconhecida e não consta nem mesmo nas biografias de François Lesure e Edward Lockspeiser, maiores especialistas da vida e obra do compositor.

Com a indicação inicial em idioma francês *Modéré*, *Pièce* é uma pequena valsa e apresenta um motivo melódico principal, construído basicamente com o intervalo de terças

⁹⁷ Peça.

⁹⁸ A roupa do ferido.

(este intervalo irá predominar nos 38 compassos da música), o qual será desenvolvido, sugerido e reexposto durante os breves compassos da peça.

C. Debussy, Henle Verlag, 1994. *Pièce*, cps.1-4.

A conclusão surpreende, com a afirmação de uma cadência em Fá Maior, apesar de toda a peça se passar em um campo harmônico completamente vago.

C. Debussy, Henle Verlag, 1994. *Pièce*, cps.37-38.

Em julho de 1915 Debussy parte para Pourville, na costa francesa. Nos três meses passados na Normandia (da metade de julho até a metade de outubro), o compositor trabalha intensamente e, além de terminar *En Blanc et Noir* para dois pianos, compõe os *Doze Estudos* para piano e duas das três sonatas, a *Sonata para Violoncelo e Piano* e a *Sonata para Flauta, Viola e Harpa*.

Debussy escreve entusiasmado de Pourville em 6 de outubro a seu amigo Bernardo Molinari⁹⁹, a respeito do verão de 1915, pois certamente não esperava mais compor com tamanha inspiração:

Imagine, caro amigo, que eu fiquei quase um ano sem poder fazer música...Enfim eu precisei quase “reaprender” [termo usado por Debussy]. Foi para mim como uma descoberta, e ela [a música] me pareceu ainda mais bela! (LESURE, 1987, p. 262)

⁹⁹ Regente muito aberto à música do seu tempo.

A obra *En Blanc et Noir* formada de três peças (ou *Caprices*, termo usado pelo compositor, referindo-se à obra em algumas de suas correspondências) para dois pianos é considerada uma das obras-primas do compositor e para o musicólogo Michel Fauré significa a contribuição mais marcante dentro movimento nacionalista francês do período da Guerra¹⁰⁰.

Juntamente com seu amigo Roger Ducasse, Debussy participa da primeira audição, que aconteceu no dia 21 de dezembro de 1916, em benefício de mais uma das inúmeras campanhas humanitárias organizadas nessa época.

Cada um dos três *Caprices*, além de conter um dedicatário, é precedido por uma citação poética como forma de, implicitamente, complementar as mensagens de índole nacionalista.

A primeira delas, que leva a indicação *Avec emportement*, é dedicada à *mon ami A. Koussevitsky*, e vem acompanhada dos versos de J. Barbier e M.Carré, tirados do libreto *Romeo et Juliette* de Gounod:

*Qui reste à sa place
Et ne danse pas
De quelque disgrace
Fait l'aveu tout bas.*

*Quem fica no seu lugar
E não dança
De alguma desgraça
Confessa baixinho.*

Estes versos, segundo opinião de vários musicólogos, referem-se ao grave estado de saúde do compositor, que o impede de participar ativamente da guerra.

Na tonalidade de Do Maior, um tema composto de tercinas irá funcionar como refrão, ao qual irão se alternar as várias sessões. Uma característica marcante são os violentos contrastes de temas e ritmos acompanhados das diversas indicações de andamento do compositor, que irão se revezar ao caloroso refrão.

¹⁰⁰ FAURÉ, 1985, p. 234.

C. Debussy, *Durand Ed. Musicales*, 1915. *En Blanc et Noir, Primeiro Caprice*, cps.1-4.

A segunda peça, a mais dramática das três, vem retratar os acontecimentos e sentimentos provocados pela guerra. A citação inicial, a dedicatória e a indicação de andamento, **Lent-Sombre**, já anunciam as intenções deste segundo *Caprice*.

O sentido profundo desta “defesa da música francesa” é revelado pela dedicatória *au lieutenant Jacques Charlot*, morto pelo inimigo em 3 de março de 1915¹⁰¹, e pela citação tirada da *Ballade contre les ennemis de la France* de François Villon:

*Prince, porté soit des serfs Eolus
En la forest ou domine Glaucus.
Ou prive soit de paix et d'espérance
Car digne n'est de posséder vertus
Qui mal voudroit au royaume de France.*

*Príncipe, levado por servos Eolus
Na floresta onde domina Glaucus.
Onde privado seja de paz e de esperança
Pois não sendo digno de possuir tal virtude
Que mal desejaria ao reinado da França.*

Este *Caprice* condensa o sentimento Debussy em relação à guerra, o ódio ao invasor e a confiança inabalável da vitória final, representada aqui pela presença do coral de Lutero *Ein feste Burg ist unser Gott*¹⁰², simbolizando o agressor alemão, ao qual Debussy, orgulhoso de ser um *musicien français*, responde alguns compassos adiante com a clara melodia francesa da *Marselhesa*. O compositor justificatifica-se pelo uso do coral em duas cartas endereçadas ao editor Jacques Durand. Debussy escreve no dia 22 de julho de 1915:

¹⁰¹ Jacques Charlot era amigo de Debussy e sobrinho de Jacques Durand, seu editor e também lhe será dedicado o *Prélude* da suíte *Le Tombeau de Couperin*, de Maurice Ravel.

¹⁰² Na edição alemã Breitkopf & Härtel nr. 3765, dos corais de J. S. Bach, encontramos duas versões para este coral de Martin Luther, pgs. 48 e 49.

Você verá o que pode acontecer ao hino de Lutero por ter imprudentemente penetrado num Caprice à francesa. Quase no fim, um modesto carrilhão faz soar uma pré-Marselhesa. Mesmo desculpando-se deste anacronismo, isto é admissível numa época em que os pavimentos das ruas e as árvores das florestas estão vibrantes deste canto onipresente. (DURAND, 1927, p. 138)

No dia 5 de agosto, ele escreve novamente ao seu editor a respeito do uso deste coral no seu segundo *Caprice*:

...É a preocupação das proporções que imperiosamente comandou esta mudança. Por outro lado, tornou-se mais clara e limpa a atmosfera, dos vapores envenenados que durante um instante o coral de Lutero volatizou, ou melhor, daquilo que ele representa, pois apesar de tudo, é bonito. (DURAND, 1927, p.143)

A execução do “Coral de Lutero”, em oitavas e com a indicação **lourd** (pesado), identifica o rival alemão. O coral não está transcrito integralmente, tem apenas o trecho inicial e, assim mesmo, fragmentado. Segue a passagem mencionada:

C. Debussy, *Durand Ed. Musicales, 1915. En Blanc et Noir, Segundo Caprice, cps. 78-88.*

Em outro momento Debussy fará novamente o uso da técnica de colagem e, dos compassos 162 ao 170, ouviremos por duas vezes um pequeno trecho do Hino Nacional francês, a *Marselhesa*. Segue a primeira citação realizada pelo piano dois.

C. Debussy, *Durand Ed. Musicales*, 1915. *Segundo Caprice*, *Lent.* Sobre cps. 161-166.

Para afirmar o sentimento de vitória sobre os inimigos, após a citação da *Marselhesa*, no compasso 170, Debussy reexpõe a melodia inicial, trazendo a indicação ***Librement !***

No final, em uma coda com motivos rítmicos e fortes toques de clarins, Debussy relembra ao ouvinte que a guerra ainda não acabou e que estas páginas são dedicadas a um amigo nela desaparecido, concluindo, de forma enérgica, com um seco e fortíssimo acorde de Fá Maior. Seguem os compassos finais desta “defesa da música francesa”.

C. Debussy, *Durand Ed. Musicales*, 1915. *Segundo Caprice*, *Lent.* Sobre cps. 177-180.

Os toques de clarim (que somados se repetem 11 vezes) e o trecho melódico do compasso 11 (executado 3 vezes) iniciam com uma quarta justa ascendente. Pelas

insistentes reprises, este intervalo permanece na memória do ouvinte; curiosamente, o hino nacional francês, a *Marselhesa*, também se inicia com uma quarta justa ascendente.

A última peça é dedicada *a mon ami Igor Stravinski*, acompanhada da sugestiva citação poética de Charles d'Orléans:

Yver, vous n'estes qu'un vilain... Yver, você é nada mais do que um vilão...

Stravinski e Debussy se conheceram em 1910, por ocasião da estréia de *l'Oiseau de feu* e por volta de 1912 passam a se encontrar regularmente. Em 24 de outubro de 1915, Debussy escreve uma longa carta endereçada ao compositor russo, na qual em trecho já citado no primeiro capítulo deste trabalho, coloca abertamente todo o seu sentimento de ódio em relação aos alemães, fala sobre a importância da identidade nacional para um artista e da situação da música no momento atual:

Caro Stravinsky, você é um grande artista! Seja com todas as tuas forças um grande artista russo! É tão belo ser do seu país, ligado à sua terra como o mais humilde dos paisanos! ...

A propósito da música, devo concluir que ela se encontra em uma triste situação...Ela serve apenas para fins de caridade, o que não devemos reclamar. Pessoalmente estive por mais de um ano sem poder escrever nada, somente nestes três últimos meses, próximo do mar e na casa de amigos, onde reencontrei a faculdade de pensar musicalmente. O estado de guerra, a menos que não façamos parte diretamente, é um estado contraditório ao pensamento. (LESURE, 1980, p. 265)

E nesta mesma carta, Debussy relata sobre as obras as quais se dedicava e nada comenta a respeito da peça que escrevia em homenagem ao compositor russo:

...Atualmente estou escrevendo somente música pura: doze Études para piano; duas sonatas para diversos instrumentos, na nossa velha forma, que graciosamente não impõe às faculdades auditivas esforços tetralógicos... [referindo-se à música alemã] (LESURE, 1980, p. 265)

Este curioso acontecimento, juntamente à citação poética que precede este último dos *Caprices* da obra *En Blanc et Noir*, poderia ser explicado pelo compositor francês em uma carta escrita dias antes ao amigo Robert Godet, na qual afirma que “Stravinski inclinasse perigosamente para o lado de Schoenberg¹⁰³” (LESURE, 1980, p. 263).

Ao mesmo tempo em que compunha os três *Caprices En Blanc et Noir* Debussy dedicava-se à composição da “Sonata para violoncelo e piano”, da “Sonata para flauta, viola e harpa” e da “Sonata para violino e piano¹⁰⁴”, nas quais viria definitivamente confirmar a influência dos mestres franceses do séc. XVIII. O compositor havia imaginado um importante projeto¹⁰⁵: a realização de “uma música pura” (o termo foi usado pelo próprio compositor, rever trecho da carta endereçada a Stravinski, citado na página anterior), com espírito novo e que pudesse render homenagem aos grandes mestres franceses do passado. Intitulando-se *Musicien Français*, a primeira página de cada uma das três sonatas, foi publicada, a seu pedido, em caracteres do século XVIII¹⁰⁶. Debussy escreve a Robert Godet, em 14 de outubro de 1915, período em que compunha as Sonatas:

Então? Onde está a música francesa? Onde estão nossos velhos “clavecinistas” onde encontramos a verdadeira música? Eles tinham o segredo desta graça profunda, de uma emoção sem epilepsia (referindo-se ao Romantismo), que negamos como filhos ingratos... (LESURE, 1980, p. 264)

Simultaneamente à criação das *Sonatas* e de *En Blanc et Noir*, Debussy também estaria se dedicando a composição de seus doze estudos para piano solo. Certamente, o contato com a obra de Chopin, na qual trabalhava para a edição francesa, daria a inspiração para compor os *Études*, pois, devido às medidas protecionistas, todas as edições alemãs seriam retiradas do comércio, logo, além de dedicar-se a suas composições Debussy

¹⁰³ Edward Lockspeiser escreve em seu *Debussy, sa vie et sa pensée* (1980, p. 466), que esta alusão teria sido feita a respeito das *Trois Poésies de la lyrique japonaise* e *Roi des étoiles* (esta última dedicada a Debussy), partitura coral em que a escritura apresenta certos paralelos com a de Schoenberg.

¹⁰⁴ Debussy concluiria a Sonata para violino e piano somente em março de 1917. Última obra do compositor e também seria com essa Sonata que faria sua última aparição em público, participando de sua estréia na *Salle Gaveau* em Paris, com o violinista Gaston Poulet, em 5 de maio de 1917. Sobre a obra o compositor escreve ao amigo Robert Godet:... *Esta sonata será interessante do ponto de vista documentário e como exemplo do que um homem doente pode escrever durante uma guerra* (LESURE, 1980, p. 280).

¹⁰⁵ Ver o item 1.2. Redescoberta dos mestres franceses do passado, página 28 deste trabalho.

¹⁰⁶ Ver primeira página da “Sonata para violoncelo e piano” na página 29 deste trabalho.

empreende este trabalho patriótico de revisor. Com a composição dos *Études* Debussy teve a intenção de continuar a tradição que os mestres do virtuosismo do século XIX haviam instaurado; Chopin e Liszt deixaram obras-primas de um gênero musical destinado à pedagogia, e é possível que Debussy também quisesse deixar a sua contribuição. O compositor hesita em dedicá-los a François Couperin e Frederich Chopin, e decide-se pelo segundo. Deixa, porém, por escrito, sua homenagem ao mestre francês em uma introdução colocada no primeiro livro, na qual misturando patriotismo e pedagogia, o compositor justifica-se pela ausência de dedilhado em seus estudos e teve o cuidado para que este texto figurasse como prefácio na edição impressa dos mesmos:

Algumas palavras...

Intencionalmente, os presentes estudos não contêm nenhum dedilhado; eis aqui, em poucas palavras, a razão: um dedilhado imposto não pode logicamente se adaptar aos diferentes formatos das mãos. A pianística moderna acreditou resolver esta questão sobrepondo vários dedilhados; é somente um embaraço...A música fica com o aspecto de uma estranha operação, onde, por um fenômeno inexplicável, os dedos deveriam se multiplicar...

(...) Nossos velhos mestres - eu quero lembrar nossos admiráveis "clavecinistas" - nunca indicaram o dedilhado, confiaram sem dúvida, na engenhosidade de seus contemporâneos. Ficaria mal duvidar da engenhosidade dos virtuosos modernos.

Para concluir: a ausência de dedilhado é um excelente exercício, suprime o espírito de contradição, que nos leva a preferir não colocar o dedilhado do autor; e confirma essas palavras eternas: "Nunca se é tão bem servido quanto por si mesmo".

Vamos procurar nossos dedilhados.

Claude Debussy

No curso destes dois volumes que compreendem cada um dos seis *Études*, assim como seus predecessores, Debussy enfatiza uma dificuldade particular da técnica pianística. O primeiro caderno, com seus estudos para os cinco dedos, para as terças, as quartas, as sextas, as oitavas e os oito dedos, parece apresentar como objetivo principal o mecanismo digital. O segundo caderno propõe - e este representa, em relação à literatura desta forma, uma aquisição original - um estudo de sonoridades e timbres. Mesmo se

comparado a seus *Préludes* (1910-1912), estes são de uma maior simplicidade, conforme as características já mencionadas sobre suas composições do período.

Os *Études* de Debussy configuram-se como obra inserida dentro do contexto em questão pela presença de procedimentos característicos da linguagem dos mestres franceses do século XVIII. Já no primeiro estudo, *Pour les cinq doigts*, nota-se a quase inexistência de saltos e passagens de polegar; no *Pour les huit doigts* a ausência do uso do polegar, proposta pelo próprio Debussy em nota de rodapé, seria uma alusão à posição das mãos dos antigos cravistas; no estudo *Pour les agréments*, o compositor vai reinterpretar os *agréments*, figuras de ornamentos herdadas da tradição do cravo (ver na página 31 deste trabalho); no *Étude pour les notes répétées*, faz uso da técnica das notas repetidas, freqüentada pelos cravistas franceses e italianos do século XVIII; as várias indicações em que o compositor sugere essa volta ao passado, como exemplo cito *mouvt de gigue* (*Pour les cinq doigts*, cp. 7, alusão à dança barroca). O sentimento de revolta contra a guerra também estará impresso em seus estudos, sobremaneira no último, *Pour les accords*. Nota-se neste um Debussy agressivo, uma vez que o compositor abre ao piano perspectivas percussivas, com um vigor que até então não havíamos encontrado em suas obras passadas. O uso das grandes intensidades, para um compositor que sempre buscou pelas baixas intensidades, fica evidente. O sentimento de impotência diante da guerra e da sua doença certamente provocaram no compositor os sentimentos aqui impressos.

Em relação às formas usadas pelo compositor para desenvolver seus *Études*, podemos reconhecer o esquema ABA; às vezes encontramos, no final, uma simples alusão, como no *Étude Pour les Quartes* (cp.65).

Jacques Durand colocou no mercado os dois livros dos *Études* em 1916, e a primeira audição pública foi em 14 de dezembro do mesmo ano, pelo pianista Walter Rummel.

Em dezembro de 1915, o jornal *Le Petit Parisien*, publicou uma página dedicada às crianças. Nesta página especial intitulada *Aux enfants de France*¹⁰⁷, o jornal ensina às crianças francesas atitudes cívicas: como se comportar diante de um soldado ferido de guerra, diante de um soldado atuante, diante das vítimas, a cultuar os seus mortos, a agradecer aos soldados que lutaram pela proteção dos pequenos e desprotegidos. Encontramos ainda um conto de Natal, que chama a atenção pela forma lúdica em que

¹⁰⁷ A página *Aux enfants de France* de 12/1915, do jornal cotidiano *Le Petit Parisien*, encontra-se nos anexos deste trabalho (Anexo 4, p. 293).

identifica o inimigo alemão, mostrando o heroísmo do soldado francês. Fica evidente a mensagem de propaganda e o objetivo de educar os futuros cidadãos no sentido de aderirem à ideologia nacionalista.

Possivelmente Debussy teria lido este número especial do *Le Petit Parisien*, pois neste mesmo mês escreve letra e música de uma peça vocal dedicada às crianças que recebe o título de *Noel des enfants que n'ont plus de maisons*¹⁰⁸; duas versões foram feitas, uma para voz e piano e outra para coral de crianças.

A letra reflete claramente o sentimento obsessivo de nacionalismo e de revolta contra a Guerra que tomou conta do compositor neste período. Debussy pensa nas crianças refugiadas e sem abrigo do norte da França e de Flandres¹⁰⁹ no período do Natal:

*Nous n'avons plus de maisons
Les ennemis ont tout pris, tous pris,
Jusqu'à notre petit lit!*

*Ils ont brûlé l'école et notre maître aussi.
Ils ont brûlé l'église et monsieur Jésus Christ.
Et le vieux pauvre qui n'a pas pu s'en aller!*

*Nous n'avons plus de maisons.
Les ennemis ont tout pris, tous pris,
Jusqu'à notre petit lit!*

*Bien sûr! Papa est à la Guerre, pauvre maman est morte!
Avant d'avoir vu tout ça.
Qu'est-ce que l'on va faire?*

*Noël! Petit Noël!
N'allez pas chez eux, n'allez plus jamais chez eux.
Punissez-les!*

*Venger les enfants de France!
Les petits Belges,
Les petits Serbes, et les petits Polonais aussi!*

*Si nous en oublions,
Pardonnez nous.
Noël!*

*Noël!
Surtout, pas de joujoux,
Tachez de nous redonner le pain quotidien.*

*Nós não temos mais um lar
Os inimigos tudo levaram, tudo levaram,
Até mesmo nossa caminha!*

*Eles queimaram a escola e também nosso mestre.
Eles queimaram a igreja e o senhor Jesus Cristo.
E o pobre velho que não pode fugir!*

*Nós não temos mais um lar
Os inimigos tudo levaram, tudo levaram,
Até mesmo nossa caminha!*

*É claro! Papai está na guerra, pobre mamãe morreu!
Antes de assistir a tudo isso.
O que vamos fazer?*

*Natal! Pequeno Natal!
Não vá até eles, nunca mais vá até eles,
Puna-os!*

*Vingar as crianças da França!
Os pequenos Belgas,
Os pequenos Sérvios, e também os pequenos Poloneses!*

*Se esquecemos alguém,
Perdoem-nos
Natal!*

*Natal!
Sobretudo, nada de doces,
Trate de nos devolver, o pão de cada dia.*

¹⁰⁸ *Natal das crianças que perderam o lar.*

¹⁰⁹ Durante todo o ano de 1915, o norte da França e o Flandres seriam várias vezes atacados pelas tropas alemãs, deixando muitos mortos e desabrigados. No Natal de 1915 muitas seriam as famílias destruídas pela Guerra.

*Nous n'avons plus de maisons
Les ennemis ont tout pris, tous pris,
Jusqu'à notre petit lit!*

*Ils ont brûlé l'école et notre maître aussi.
Ils ont brûlé l'église et monsieur Jésus Christ.
Et le vieux pauvre qui n'a pas pu s'en aller!*

*Noël! Écoutez-nous,
nous n'avons plus de petits sabots:
Mais donnez la victoire aux enfants de France!*

*Nós não temos mais um lar
Os inimigos tudo levaram, tudo levaram,
Até mesmo nossa caminha!*

*Eles queimaram a escola e também nosso mestre.
Eles queimaram a igreja e o senhor Jesus Cristo.
E o pobre velho que não pode fugir!*

*Natal! Escutem-nos,
nós não temos mais nossos sapatinhos:
Mas dê a vitória às crianças da França!*

Doux et triste. Estas são as indicações da última melodia composta por Debussy. O compositor parece renunciar aqui às suas pesquisas sonoras, e uma busca da simplicidade fica aparente.

O conjunto, com sua clássica forma ternária¹¹⁰ é caracterizado nas partes **A**, no modo de Lá menor natural, por um refrão construído sobre três notas descendentes, *nous n'avons plus de maisons*, e seu acompanhamento, em colcheias rápidas e regulares. Nota-se que a parte para canto está escrita em 4/4 e a parte para piano em 12/8.

C. Debussy, *Durand Ed. Musicales*, 1916. *Noel des enfants qui n'ont plus de Maisons*, cps.1-3.

Na parte central (B) Debussy modifica a escrita do acompanhamento, que se caracteriza pelas notas e acordes repetidos, aumentando assim a tensão procurada na passagem, que irá culminar no compasso 51 em um *ff* de grande virtuosismo pianístico e vocal.

A última frase do poema, *Mais donnez la victoire aux enfants de France*, será acompanhada por acordes repetidos em um *crescendo molto* e os dois últimos compassos, numa contundente afirmação da tonalidade principal, porém no modo Maior, concluem a

¹¹⁰ A (cps. 1-41) B (cps.42 – 59) A (cps.60-84)

última peça vocal de Claude Debussy. Seguem os compassos finais de *Noel des enfants que n'ont plus de maisons*.

C. Debussy, *Durand Ed. Musicales*, 1916. *Noel des enfants qui n'ont plus de Maisons*, cps 81-84.

Após a grandiosidade dos *Études*, *Élegie* para piano solo se impõem como um lúgubre adeus de um homem abatido pela doença e pelas consequências da Guerra.

Esta peça foi escrita no início de dezembro de 1915, juntamente com *Noel des enfants que n'ont plus de maisons*, e destinada a um álbum que seria publicado no ano seguinte pelo editor Devambez, reservado a mil assinantes: *Pages inédites sur la femme et la Guerre*, dedicadas à rainha Alexandra, mulher de Eduardo VII. Estas duas páginas de música saíram do esquecimento somente em 1978, quando foram publicadas pelas Edições Jobert.

Elégie é a obra que apresenta o menor número de compassos (21) e de indicações de dinâmica; suas baixas intensidades (tudo se passa em *p*, *pp* e *molto pp*) revelam uma simplicidade marcante, ao lado de uma extraordinária concisão de sentimentos.

Debussy confirma os sofrimentos físicos e morais com as indicações de andamento *Lent et douloureux, mezza voce e perdendo*.

A condução melódica se passa na mão esquerda, contendo a indicação *p mezza voce, cantabile espress* específica para ela, enquanto a mão direita desempenha uma clara função de acompanhamento.

Uma longa frase, praticamente desacompanhada e evocando um violoncelo, expõe, nos quatro primeiros compassos, o material que nos seguintes será “revisitado” de forma fragmentada.

Nos compassos 14 e 15 temos a volta do compasso 3 e parte do 4. Um breve coral, nos compassos 16, 17 e 18, interrompe a continuidade da sequência iniciada no compasso 14, para que no compasso 19, com a indicação *più lento, perdendo*, uma lembrança dos compassos iniciais conduza a linha melódica num movimento descendente em um final que permanece suspenso, como que esperando uma continuidade.

C. Debussy, Henle Verlag, 1994. *Elégie*, para piano solo.

O compositor Maurice Ravel também deixaria documentada uma significativa contribuição musical durante os anos de guerra. Apesar de todas as dificuldades vividas pelo compositor durante esse período - fragilidade física e psicológica, dificuldades materiais, insistente percurso para ser aceito às armas, morte dos amigos e da mãe - Ravel encontraria vitalidade para a composição do *Trio* para piano, violoncelo e violino, da letra e música das *Trois Chansons* para coro misto sem acompanhamento, da suíte para piano solo *Le Tombeau de Couperin* e do *Frontispice* para dois pianos e uma quinta mão. Tal produção confirmaria, assim como a de seus contemporâneos, o envolvimento estético com

o movimento nacionalista, no qual podemos observar uma comunhão dos procedimentos de composição adotados.

A primeira destas composições, o *Trio* para piano, violoncelo e violino foi inteiramente composto em Saint-Jean de Luz / Ciboure terra natal do compositor, às vésperas da declaração da Guerra, entre março e agosto de 1914, em um período em que o compositor decidido em participar como soldado de guerra, aguardava pela oportunidade de ser chamado às armas (ver as primeiras cartas de Ravel traduzidas no segundo capítulo deste trabalho). Saint-Jean de Luz / Ciboure faz parte da região basca (noroeste da França, fronteira com a Espanha), de forte influência hispânica e, conforme tratado no primeiro capítulo deste trabalho, a Terceira República Francesa, como causa do movimento revanchista, tornaria obrigatório o ensinamento das canções de todas as províncias da França, numa forma de resgatar e valorizar o folclore nacional. Nesse sentido, para a composição do seu *Trio*, Ravel vai usar, em busca de suas origens, elementos do folclore basco para a composição desta obra. O *Trio* é composto de quatro movimentos: *Modéré*, *Pantoum - Assez vif*, *Passacaille – Très large e Final – Animé*. Nenhum tema comum nestes quatro movimentos independentes, de grande clareza e rigor formal, características que podem ser confirmadas através do texto elaborado pelo próprio compositor que temos a seguir.

Arbie Orenstein publicou recentemente um artigo contendo a análise da obra em questão realizada pelo próprio autor. O artigo intitulado *Le Trio de Maurice Ravel: Analyse par l'Auteur*, publicado pelos *Cahiers Maurice Ravel*¹¹¹, é o resultado da descoberta de um documento inédito encontrado entre as 125 cartas endereçadas ao amigo Lucien Garban. O manuscrito da análise realizada por Ravel comporta quatro páginas, uma para cada movimento da obra, e nos chama a atenção pelo cuidado ao redigir com uma caligrafia extremamente legível, e que, segundo Orenstein, nos revela a mesma modéstia e clareza que caracteriza sua célebre *Esquisse autobiographique*, ditada por ele e redigida pelo amigo e primeiro biógrafo Roland Manuel em 1928. Pela importância do documento, traduzo e transcrevo fidedigno ao manuscrito, pois trata-se aqui do próprio compositor que nos deixa por escrito os procedimentos adotados na criação de sua música. A respeito dos exemplos musicais, que no texto de Ravel foram escritos de sua mão de forma parcial, ou

¹¹¹ *Le Trio de Maurice Ravel: Analyse par l'Auteur. Présentation d'Arbie Orenstein*. In: *Cahiers Maurice Ravel* n. 9 – 2005-2006, pgs. 59-69. Paris: Séguier.

seja, citando apenas o início dos trechos mencionados, para uma melhor compreensão apresento-os integralmente da edição original *Durand Éditions Musicales*, 1915, usada para os trabalhos.

Trio¹¹² para piano, violino e violoncelo.

1ª parte: Modere

O ritmo desta peça: 8/8 (5/8+3/8) é sem dúvida a do antigo zortzigo basco (zortzigo: de oito), que descrevemos hoje a 5 tempos.

O primeiro tema A, em Lá menor:

M. Ravel, *Durand Editions Musicales*, 1915. Trio para piano, violon e violoncelle, cps. 1-4

*é apresentado pelo piano, depois pelo violino e o violoncelo. Divertimentos sobre este tema (ou melhor, sobre o seu ritmo) levam ao segundo tema **B**, no mesmo tom, contrariando o uso estabelecido¹¹³:*

M. Ravel, *Durand Ed. Musicales*, 1915. Trio para piano, violon e violoncelle. Modéré, cps. 35-40.

¹¹² Sublinhado de acordo com o texto do autor, assim como as seguintes. Notar que todas as referências tonais estão sublinhadas, de acordo com o texto original.

¹¹³ Neste primeiro movimento Ravel faz uso da forma sonata e possivelmente justifica-se por não apresentar o tema **B** na dominante em relação à tonalidade principal de Lá menor, anunciada por ele no início do texto.

O 2º período (desenvolvimentos) está constituído pelo tema A o qual vem se adicionar o tema B por diminuição¹¹⁴:

M. Ravel, *Durand Ed. Musicales*, 1915. Trio para piano, violon e violoncelle. *Modéré*, cps. 57-60.

Os arcos dão uma importância cada vez maior a esta fórmula que, mais lenta, retoma seu caráter primitivo. Mas, esta vez, o tema B está harmonizado em Dó maior. Uma lembrança longínqua do tema A conclui nesta tonalidade.

II. Pantoum

A construção desta peça é inspirada da forma poética do pantoum¹¹⁵. Sabemos que neste gênero de poema, duas idéias contrastantes devem perseguir-se paralelamente do início ao fim.

Durante toda a peça, este desenvolvimento simétrico dos temas C e D irá conservar a cada um seu próprio caráter e ritmo.

M. Ravel, *Durand Ed. Musicales*, 1915. Trio para piano, violon e violoncelle. *Pantoum*, cps. 1-4.

M. Ravel, *Durand Ed. Musicales*, 1915. Trio para piano, violon e violoncelle. *Pantoum*, cps. 13-15.

¹¹⁴ O trecho mencionado é o do compasso 60.

¹¹⁵ O *Pantoum* é uma estrutura poética tirada da literatura da Malásia e seria adotada na França pelos poetas parnasianos e simbolistas tais como Leconte de Lisle, Charles Baudelaire e Paul Verlaine. Nas estrofes de um poema, o verso 2 e 4 da primeira estrofe tornam-se o 1 e 3 da estrofe seguinte, efeito de repetição que permite o desenvolvimento paralelo de duas idéias (ABCD – BEDF). Ravel busca em uma forma literária, de extremo rigor formal, o molde para a realização do segundo movimento de seu Trio.

Na parte central, um novo tema *E* [ver linha superior, parte do piano cps. 124-132, no exemplo musical que segue], em *Fá maior*, a 4/2 é realizado ao piano:

M. Ravel, Durand Ed. Musicales, 1915. Trio para piano, violon e violoncelle. Pantoum, cps. 118-133.

enquanto os arcos continuam (a 3/4) a sucessão paralela dos ritmos *C* e *D*. Seguindo eles retomam o tema *E* enquanto o piano realiza não mais os ritmos, desta vez, mas os temas *C* e *D*.

A perseguição dos 2 temas torna-se cada vez mais concisa, e a conclusão os apresenta simultaneamente.

A pesar da simplicidade com que Ravel elabora este texto, a música deste *pantomime* é extremamente brilhante, complexa e de grande virtuosismo. Percebemos igualmente a forte influência da música espanhola. O tema **D** com suas expressivas tercinas e articulações seria o responsável pelo efeito, sobremaneira quando realizado simultaneamente pelo violino e violoncelo. Característica marcante da música de Ravel, uma vez que nasceu na fronteira com o país e, mesmo tendo crescido em Paris, receberia de sua mãe a carga cultural desta região.

III Passacaille.

Um único tema de 8 compassos [segundo a sequência de temas este seria o tema **F**]:

21

III. – Passacaille

The image shows a musical score for 'Passacaille' by Maurice Ravel. It is for Violin (VIOLON), Violoncello (VIOLONCELLE), and Piano (PIANO). The tempo is 'Très large' with a metronome marking of 40. The key signature is two sharps (F# and C#). The piano part has a continuous eighth-note accompaniment in the left hand and a melody in the right hand. The violin and cello parts have rests in the first system and enter in the second system with a melody. A first ending bracket is shown above the violin and cello staves in the second system.

M. Ravel, *Durand Ed. Musicales*, 1915. Trio para piano, violon e violoncelle. *Passacaille*, cps. 1-11.

No lugar de estar constituída por variações, como em uma *passacaille* tradicional, os períodos seguintes, todos de 8 compassos, estarão aqui por deformações, ou seja por desenvolvimentos deste único tema.

Esta peça se encadeia à 4ª parte.

De origem espanhola (século XVI), a *Passacaille* faz sua aparição na França em meados do século XVII. Na *Huitième Ordre* das *pièces pour clavecin* de François Couperin encontramos um exemplo deste gênero musical. Ravel em sua grandiosa

Passacaille conserva as principais características desta tradicional forma de composição: compasso 3/4, modo menor (Fá#) e oito compassos apresentados no registro grave pelo piano desacompanhado. Conforme escreve o autor, ela difere da forma tradicional ao realizar desenvolvimentos de oito compassos do tema apresentado, no lugar de variações colocadas sobre o baixo imutável. Nestas páginas de extrema emoção na qual o autor nos lembra do momento que vivia todo um país, Ravel realiza dez desenvolvimentos de exatos oito compassos cada.

IV Final

Sobre um desenho dos arcos, o piano apresenta o 1º tema G em Lá maior.

25

IV. – Final

The musical score is for the final section of Ravel's Trio for piano, violin, and violoncelle. It is in 3/4 time, key of F# minor (three sharps). The tempo is marked 'Animé' with a metronome marking of 152. The score features three staves: Violon (Violin), Violoncelle (Cello), and Piano. The piano part begins with a 'Sourd.' (Sordina) instruction. The score shows the development of the first theme G in D major. The piano part has a '3 cordes' instruction at the end. The violin and cello parts have 'pp' (pianissimo) markings. The piano part has a 'pp' marking and a 'Sourd.' instruction. The score is numbered 1-7.

M. Ravel, *Durand Ed. Musicales*, 1915. *Trio para piano, violon e violoncelle*, Animé cps. 1-7.

A 2ª parte deste tema: (**Gbis**) conduz a reprise do tema, desta vez ao violino [ver **Gbis** no compasso 7 do exemplo musical acima].

Uma nova forma de **G bis**: (**G ter**) [exposto pelo violoncelo, ver no exemplo que segue]

M. Ravel, *Durand Ed. Musicales*, 1915. Trio para piano, violon e violoncelle, *Animé* cps. 17-19.

leva ao segundo tema **H** em Fá # M. (no piano, acompanhado pelos trinados dos arcos)

M. Ravel, *Durand Ed. Musicales*, 1915. Trio para piano, violon e violoncelle, *Animé* cps.30-34.

*O trinado continua ao violoncelo enquanto o piano inicia o desenvolvimento dos elementos **G**, **G bis** e **G ter**. O tema **H** vem se envolver às combinações deste, e acaba por predominar.*

*Uma série de pedais chega ao fim, passando pela volta do tema **G**, ao tema **H** (Ré maior - Lá maior).*

*Coda sucinta composta do tema **G** - em imitação cada vez mais concisa - e do tema **H**.*

Podemos perceber que os diversos temas que aparecem nos quatro movimentos deste trio são independentes. [fim da análise do autor]

Assim como no primeiro movimento, Ravel faz o uso da forma sonata para concluir o seu Trio. O uso dos ritmos 5/4 e 7/4 são igualmente inspirados no folclore basco. O movimento impressiona pela grandiosidade e o caráter triunfante causados pelas passagens realizados ao piano em “explosões” de acordes perfeitos paralelos, nas tonalidades afirmadas e sublinhadas no texto escrito pelo autor que confirma para este movimento final a tonalidade principal de Lá maior.

A estréia aconteceu em 28 de janeiro de 1915 no único concerto organizado pela *Société Musicale Indépendante*, naquele ano, na *Salle Gaveau*, que, devido às dificuldades durante a guerra, só voltaria a realizar novos concertos em 1917, e assim mesmo somente três eventos seriam realizados. Não encontramos registros de críticas sobre a estréia, a maioria dos críticos encontravam-se no fronte.

Em um momento de conflitos internos e externos vividos pelo compositor, Ravel buscou nos modelos tradicionais estruturas para suas composições de guerra, nos quais predominam a clareza, a precisão, a racionalidade e o rigor formal, em contraposição à desordem que predominava nesse complexo início do século XX. Assim sendo, a clássica formação instrumental para este *Trio*, as claras formas de composição adotadas para os quatro movimentos – forma sonata (1º e 4º movimentos), a forma literária do *pantoum*, na qual predomina uma ordem estrutural pré determinada e uma *passacaille* – e a necessidade destas estarem estabelecidas em torno de uma tonalidade principal, refletem os desejos do autor.

Neste sentido, Ravel buscaria no significativo século XVIII francês fundamentos para a composição da Suíte *Le Tombeau de Couperin*, iniciada em paralelo a criação do

Trio, e concluída no final de 1917. As seis peças que compõem a Suíte foram inspiradas neste gênero musical do século XVIII e, sob o ponto de vista formal e tonal, estão organizadas da seguinte forma:

1. **Prélude** - ABA em compasso 12/16 tem a indicação de andamento *Vif* e está escrita em Mi Menor;
2. **Fugue** - igualmente em Mi Menor, esta fuga está escrita a três vozes, com a indicação de andamento *Allegro moderato* em compasso 4/4;
3. **Forlane** – ABACAD - forma rondó, em compasso 6/8, *Allegretto* como indicação de andamento e na tonalidade de Mi Menor;
4. **Rigaudon** – ABA, em compasso 2/4, *Assez vif* é o andamento indicado, na tonalidade de Dó Maior;
5. **Menuet** – ABA, 3/4, *Allegro moderato*, na tonalidade de Sol Maior, com a inserção de uma *musette* na parte central;
6. **Toccata** – forma livre, 2/4, tendo a mesma indicação de andamento da primeira peça, *Vif*, retorno à tonalidade principal da suíte, Mi Menor/ conclui Maior.

Permito-me, neste levantamento, abordar de forma breve a obra em questão, já que esta será amplamente estudada nos próximos capítulos desta tese de doutorado.

Assim como Claude Debussy, Maurice Ravel também escreveria letra e música para uma importante obra vocal, as *Trois Chansons pour Choeur mixte sans accompagnement*. A iniciativa de escrever os textos para suas *chansons*, assim como o fez Debussy na canção *Noel des enfants qui n'ont plus de maisons*, tratada anteriormente, transmite a necessidade que estes compositores tinham de se expressar, não só com a sua música, mas também fazendo o uso da palavra, descrevendo de forma subjetiva seus sentimentos em relação aos horrores da guerra, e de confirmarem assim o envolvimento com os ideais de nacionalismo e o sentimento de patriotismo. As *Trois Chansons pour Choeur mixte sans accompagnement*, foram compostas entre dezembro de 1914 e fevereiro de 1915, durante as várias tentativas do compositor para ser aceito às armas francesas e constituem suas únicas composições para o gênero musical de coro *a cappella*. Ravel dedica cada uma delas a um possível intercessor de seu projeto patriótico: a primeira a Tristan Klingsor, que através de sua amizade com militares importantes consegue

interceder pela incorporação de Ravel às armas; a segunda a Paul Painlevé¹¹⁶ e a terceira a Sophie Clémenceau.

De acordo com o *Dictionnaire Encyclopedique de la Musique*, apresentado por Denis Arnold (1988, p.360), o termo *chanson* é geralmente designado aos cantos polifônicos baseados em versos franceses escritos entre o século XIV e XVI.

As *chansons* que compõem este importante tríptico são: *Nicollette* (Lá menor, finalizando maior), *Trois beaux oiseaux du Paradis* (Fá menor) e *Ronde* (Lá maior). Os textos parodiam com extremo requinte as *chansons* francesas da Renascença e do folclore basco e infantil (primeira e terceira), nos quais esboça, em um período de dificuldades, uma volta ao passado que a Terceira República Francesa idealizava.

Certamente a notícia da morte de seus primeiros amigos¹¹⁷ e de numerosos artistas inspiraria o texto da segunda canção, *Trois beaux oiseaux du Paradis*, uma das páginas mais comoventes do compositor. O poema nos fala do horror da guerra e ao mesmo tempo se apresenta como uma obra patriótica ao evocar as cores da bandeira francesa para cada um dos *Três belos pássaros do Paraíso*: “o primeiro era mais azul que o céu”, “o segundo era cor de neve” e “o terceiro vermelho vivo”.

Não poderíamos deixar de mencionar a influência do Simbolismo nos textos destas *chansons*, certamente o convívio com a corrente literária, na qual encontramos poetas como Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé e Maurice Maeterlinck, e da qual vários compositores do início do século XX servir-se-iam dos textos para a realização de suas obras vocais, influenciaria na criação desta importante obra da literatura coral.

Pela importância do texto no sentido do comprometimento de Ravel com a causa da guerra, transcrevo e traduzo o poema da segunda canção, *Trois beaux oiseaux du Paradis*:

*Trois beaux oiseaux du Paradis,
(Mon ami z-il est à la guerre)
Trois beaux oiseaux du Paradis,
Ont passé par ici.*

*Três belos pássaros do Paraíso,
(Meu amigo z está na guerra)
Três belos pássaros do Paraíso,
Passaram por aqui.*

¹¹⁶ Matemático, ligado à aeronáutica, e deputado republicano socialista, Ravel entra em contato com Paul Painlevé através de Sophie Clémenceau, com o objetivo de ser incorporado na aviação.

¹¹⁷ Os irmãos Pierre e Pascal Gaudin, dedicatários da quarta peça, *Rigaudon*, do *Tombeau de Couperin*, morrem no fronte em 12 de novembro de 1914.

*Le premier était plus beau que le ciel,
(Mon ami z-il est à la guerre)
Le second était couleur de neige
Le troisième rouge vermeil.*

*Beaux oiselets du Paradis,
(Mon ami z-il est à la guerre)
Beaux oiselets du Paradis,
Qu'apportez par ici?*

*J'apporte un regard couleur d'azur,
(Ton ami z-il est à la guerre)
Et sur beau front couleur de neige,
Un baiser dois mettre, encor plus pur.*

*Oiseau vermeil du Paradis,
(Mon ami z-il est à la guerre)
Oiseau vermeil du Paradis,
Que portez-vous ici?*

*Un joli coeur tout cramoisi
(Ton ami z-il est à la guerre)...
Ah! Je sens mon coeur qui froidit...
Emportez-le aussi.*

*O primeiro era mais azul que o céu,
(Meu amigo z está na guerra)
O segundo era cor de neve
O terceiro vermelho vivo.*

*Belos passarinhos do Paraíso,
(Meu amigo z está na guerra)
Belos passarinhos do Paraíso
O que trazem por aqui?*

*Eu trago um olhar na cor azul,
(Teu amigo z está na guerra)
E sobre belo fronte cor de neve,
Um beijo, ainda mais puro.*

*Pássaro vermelho do paraíso,
(Meu amigo z está na guerra)
Pássaro vermelho do paraíso,
O que você traz aqui?*

*Um belo coração carmesim¹¹⁸
(Teu amigo z está na guerra)...
Ah! Eu sinto meu coração esfriar...
Leve-o também.*

Ravel parece ter adotado, como ponto de partida para esta canção o procedimento característico do início do século XII francês, o *organum melismático*. De acordo com esse procedimento a melodia – *cantus firmus* – contendo o texto, seria formada por notas longas, enquanto a voz ou vozes, adicionadas com valores mais curtos desempenhariam a função de uma melodia secundária realizada por notas vocalizadas. As partes vocalizadas deveriam evoluir por intervalos de quartas, quintas ou oitavas (ou de uma combinação apropriada a esses intervalos) com a melodia. Ravel, portanto, inverte o procedimento, realizando a melodia, que contém o texto poético apresentado sucessivamente por três solistas - soprano, contralto e tenor - com notas curtas e as partes vocalizadas com valores

¹¹⁸ Vermelho vivo.

longos. Segue os primeiros compassos da canção em questão, nos qual nos parece claro o procedimento em questão.

II

Trois beaux oiseaux du Paradis (Three lovely birds from Paradise)

à PAUL PAINLEVÉ

MAURICE RAVEL

Moderato. $\text{♩} = 76$

SOPRANO SOLO
Trois beaux oi - seaux du Pa.ra.dis, (Mon a - mi z-il est
Three love - ly birds from Pa.ra.dise, (My be - lov'd is to

SOPRANOS

CONTRALTOS
pp Ah!

TÉNORS

BASSES

S. Solo
à la guer.re) Trois beaux oi seaux du Pa.ra.dis Ont pas - sé par i -
the fighting gone) Three love - ly birds from Pa.ra.dise, Have flown a - long this

pp Ah!

pp Ah!

pp Ah!

M. Ravel, Durand Ed. Musicales, 1915. *Trois beaux oiseaux du Paradis*, cps. 1-7.

A estréia da obra acontece em 11 de outubro de 1917 no *Théâtre du Vieux-Colombier* aos cuidados de um coro reunido pela cantora Jane Bathori¹¹⁹, sob a direção de Louis Aubert. Trata-se do primeiro evento público de Ravel após ter sido reformado e também a primeira obra estreada sem a presença de sua mãe.

Após a conclusão da Suíte *Le Tombeau de Couperin*, em novembro de 1917, Ravel escreveria ainda uma última peça, a qual poderíamos classificá-la como sendo uma obra de

¹¹⁹ A soprano Jane Bathori (1877-1970), era amiga íntima de Ravel e Debussy participando da estréia de várias de suas canções.

guerra, portanto *Frontispice* vem a ser uma composição distinta dentro desse levantamento, no que diz respeito aos procedimentos de composição adotados, em comparação às obras aqui apresentadas.

A peça, foi escrita em junho de 1918, a pedido do poeta italiano Ricciotto Canudo¹²⁰ (1877-1923), destinada a um dos textos de sua autoria, do *S.P. 503, Le Poème du Vardar*, compilação de reflexões de tendências filosóficas baseadas nas experiências do poeta como soldado combatente durante a Primeira Guerra Mundial. Os poemas teriam sido escritos durante sua atuação como soldado, no próprio “Vale do Vardar”, localizado entre o Mar Egeu e a Europa central onde violentos combates teriam acontecido durante os anos de 1916 até o final da guerra, em agosto de 1918.

A desconhecida composição de Ravel foi publicada pela primeira vez no periódico *Les Feuilles d’Art* (1919, n. 2, pgs. 69-72), como prefácio para um trecho poético tirado da compilação em questão, intitulada *Sonate pour un jet d’eau* (1919, n. 2, pgs. 73-74).

Arbie Orenstein escreve na introdução da partitura publicada pelas edições Salabert que este *Frontispice* de Ravel exprime em parte o exotismo, as imagens de água, e as evocações da natureza encontradas no poema de Canudo. Segue trecho do poema que inspirou a composição em questão:

*L’élégant effort de l’EAU
pour imiter le FEU! (...)*

*O elegante esforço da ÁGUA
para imitar o FOGO! (...)*

*Nous vivions sur une nappe d’EAU
souffrant dans des journées en FEU.
Nous ne le savions pas.
Nous ne connaissions que notre tourment.
dans la fournaise macédonienne,
la soif et la chaleur des fièvres paludéennes.
Dans l’immobilité vibrante d’ardeur,
un vain désir d’eau ou de vent.*

*Nós vivíamos sobre um lençol de ÁGUA
sofrendo dias de FOGO.
Nós não sabíamos.
Nós sentíamos somente nosso tormento,
dentro de um forno macedoniano,
a sede e o calor de febres paludes.
Na imobilidade vibrante do ardor,
um vão desejo de água ou de vento.*

*Et l’on s’acharnait sur la terre, en la frappant.
Nous écartions sa chair, pour nous en faire des tranchées,
sexe et matrice, pour y engouffrer notre virilité.*

*E irritando-nos com a terra, agredindo-a.
Abríamos sua carne, para fazer trincheiras,
sexo e matriz, para tragar nossa virilidade.*

*Nous étions humiliés du jeu inutile de l’EAU
qui nous avait donné pourtant la joie libre du FEU.*

*Estávamos humilhados pelo jogo inútil da ÁGUA
que nos havia dado, portanto, a alegria livre do FOGO.*

¹²⁰ O vanguardista Ricciotto Canudo foi correspondente cultural em Paris, no início do século XX do jornal italiano *Corriere della Sera*, colaborador do jornal francês *Le Figaro* e de numerosas revistas.

Et nous sentimes davantage
l'esclavage de notre lourdeur.

Le feu se vengeait en nous, nous brulant en dedans
d'intolérables ardeurs.

Et voilà que l'eau, (...)

apparut dans sa vérité de fausseté,

Chose informe et sans couleur, qui emprunte toujours,
et pourtant dominatrice irresistible.

E sentimos ainda mais
a escravidão do nosso peso.

O fogo se vingaria em nós, nos queimando por dentro
intoleráveis ardores.

E eis que a água, (...)

apareceu em sua verdade de falsidade,

Coisa informe e incolor, que sempre se doa,
e portanto dominadora irresistível.

Com apenas quinze compassos, *Frontispice*, escrita para dois pianos e uma quinta mão é a peça mais curta de toda a produção musical de Maurice Ravel. O compositor mostra-se, para esse *Frontispice*, diverso das composições tratadas neste trabalho, nas quais predominam a clareza, a precisão, o gosto pela perfeição formal, e o veremos experimentar, permitindo-se compor com uma liberdade até então desconhecida e única no *corpus* Raveliano.

Frontispice é polirítmico (piano 1, compasso 15/8 e piano 2, compasso 5/4), com a indicação metronômica de uma semínima pontuada = 58, na qual três linhas melódicas distintas e independentes, igualmente sob o ponto de vista tonal, serão apresentadas sucessivamente, com um compasso de distância, na intensidade *pp*. Segue os primeiros compassos da peça.

FRONTISPICE
pour S.P. 503 (Poème du VARDAR) de R. CANUDO

Maurice RAVEL
(1918)

♩. = 58

PIANO I

pp

♩. = 58

PIANO II

pp un peu en dehors

M. Ravel, Ed. Salabert, 1975. *Frontispice*, cps. 1-4.

Do compasso 6 ao 10, uma quinta mão, no extremo agudo do piano, em compasso 15/8, irá repetir por sete vezes um motivo de semicolcheias em movimento ascendente de terças maiores, igualmente na intensidade *pp*, sugerindo o canto de um pássaro. A estabilidade da peça será dada pelo pedal de Sol, num ostinato rítmico (duas semicolcheias e uma colcheia) realizado pela mão esquerda do segundo piano (do compasso 6 ao 10). A textura cada vez mais complexa poderia se resumir em uma superposição progressiva de seis elementos rítmicos e melódicos, alguns estáveis e outros menos.

A complexidade dos compassos 9 e 10, em que teremos a presença dos seis elementos executados simultaneamente, com a mesma independência já sugerida, será interrompida, no compasso 11, (nesse compasso os dois pianos a 5/4) pelo movimento ascendente de acordes paralelos de quintas e terças maiores. Esse movimento será iniciado pelo piano dois, no grave, unindo-se ao piano um, em crescendo, na única passagem em que os dois pianos parecem entrar em um acordo tonal. Esta intenção será subitamente interrompida pelos interrogativos acordes finais no agudo em *ppp*, seguidos pelas sugestivas pausas finais. Segue os compassos 9 a 15 do parágrafo em questão.

M. Ravel, Éditions Salabert, 1975. *Frontispice*, cps. 9-15.

Para Christian Goulbault, esse final estaria “totalmente de acordo com a desesperança do momento” (GOULBAULT, 2004, p. 212). O trabalho com as baixas intensidades fica evidente, nos quinze compassos de música as nuances usadas por Ravel ficaram entre *p*, *pp*, *ppp*, *pp un peu en dehors*, e apenas os compassos 13 e 14 em *mf*.

Desconhecida durante muitos anos, a primeira audição da peça só viria a acontecer em 24 de março de 1954, no *Théâtre du Petit Marigny*, em concerto organizado por Pierre Boulez. Somente em 1975, em comemoração ao centenário de nascimento de Maurice Ravel, a partitura seria comercialmente reeditada pelas Éditions Salabert, sob a direção de Arbie Orenstein, baseado no manuscrito autógrafo que se encontra em uma coleção particular em New York.

Conclui-se assim esse levantamento, o qual acredita-se representar a produção musical francesa durante os anos da Primeira Guerra Mundial. Através deste procedimento foi possível admitir o envolvimento destes compositores e de toda uma geração com o problemático contexto histórico que desencadearia sentimentos como o revanchismo e o nacionalismo, que teriam como objetivo conscientizar uma nação a lutar pela formação de uma identidade nacional, identidade esta abalada pelo sentimento de invasão territorial e conseqüentemente cultural.

Devido às dificuldades encontradas durante os anos do conflito poucos foram os compositores que tiveram condições físicas e psicológicas para deixar documentada a sua contribuição musical, já que as preocupações ligadas à defesa da pátria e da própria vida dominariam o espírito dos artistas. Mesmo assim foi possível, através dos compositores citados, fazer um levantamento e uma reflexão sobre o momento vivido por estes artistas e sobre os procedimentos adotados na criação destas obras de guerra.

A citação colocada no início deste capítulo na qual o compositor Albert Roussel em carta endereçada a sua esposa no início de 1915, escreve: “...Após a guerra, voltaremos ao trabalho para recuperar o tempo perdido”, poderia resumir ou esclarecer o pensamento dos compositores desse período. Assim sendo, à parte *Fontispice* para dois pianos e uma quinta mão de Maurice Ravel, as obras de guerra parecem ter renunciado a grandes pesquisas sonoras e chamam a atenção pelo rigor formal, precisão de intenções, clareza tonal e simplicidade de idéias e materiais de composição.

Após a criação de obras que demonstraram um grande número de inovações, abrindo novas perspectivas para os instrumentos quanto a inovações de timbres e sonoridades até então desconhecidos, destacando-se a obra pianística de Maurice Ravel (*Jeux d'eau*, 1901; *Miroirs*, 1904-05 e *Gaspard de la nuit*, 1908) e Claude Debussy (*D'un cahier d'esquisses*, 1903; *Reflets dans l'eau*, 1904 e os *Préludes* 1909-1912), as obras de guerra parecem renunciar a grandes inovações adotando para estas procedimentos e formas do passado nacional, fazendo assim o uso de uma linguagem neoclássica.

Sendo assim, os procedimentos adotados pelos compositores aqui representados por Lili Boulanger, Claude Debussy, Erik Satie e Maurice Ravel na criação da produção musical francesa durante os anos da Primeira Guerra Mundial poderiam ser resumidos em:

- interesse pelas tradições francesas do passado.
- interesse pelos mestres franceses do século XVIII como Jean-Phillipe Rameau e François Couperin, pois seria com estes compositores que a França, até aquele momento, conheceria o seu apogeu e marcaria a História da Música com uma escola nacional.
- inspiração na linguagem e nas formas de composição usadas pelos compositores do século XVIII.
- obras com características tonais.
- influência da corrente literária simbolista nos textos destinados às obras vocais, muitas vezes escritos pelos próprios compositores, na qual notamos a importância e a necessidade destes de se expressarem sobre o conflito. Simbolismo usado igualmente nos títulos e nas citações poéticas que precedem algumas das composições, como forma de enfatizar a mensagem nacionalista destas.
- para estes compositores que lutavam pela criação de uma música dotada de uma identidade nacional tais obras deveriam evitar todo tipo de influência vinda do país inimigo.

O interesse em resgatar as tradições do passado vem ao encontro da necessidade, que toda uma nação sentia, de proteger um território, um patrimônio, uma tradição e sobretudo um futuro que deveria nascer. O cenário e a fonte inspiradores são claramente advindos da Primeira Guerra Mundial, e tais obras deveriam assim estar imbuídas e traduzir o que poderíamos denominar música-testemunho, música-alarme, preocupada em apreender esse futuro que deveria nascer.

Nesse sentido, a obra que representa o cerne deste estudo, *Le Tombeau de Couperin*, para piano solo, escrita pelo compositor francês Maurice Ravel durante os anos de 1914 a 1917, cobrindo quase todo o período de um dos maiores conflitos da história da humanidade vem a ser a obra que sintetiza os procedimentos, sentimentos e objetivos aqui levantados, constituindo assim um documento histórico que este trabalho se propõe a investigar e que será analisado nos capítulos seguintes desta tese de doutorado.

4 - François Couperin, em busca do piano de Ravel

Devemos agradecer a um Mestre, que colocou sua arte no mais alto grau de perfeição, por ensinar aos outros, o que foi para ele o fruto de um longo estudo, e de uma contínua dedicação.

(DANCHET, In: COUPERIN, 1717, p.72)

Concluída a abordagem histórica e o levantamento / reflexão da produção musical durante a Primeira Guerra Mundial, inicia-se com este capítulo a análise pianístico-musical da obra *Le Tombeau de Couperin* composta por Maurice Ravel durante os anos de 1914 e 1917. Para que este objetivo da pesquisa fosse concretizado, foi necessário, primeiramente, como material de base, o conhecimento aprofundado da linguagem que inspirou a criação da obra em questão: a linguagem dos cravistas franceses do século XVIII, sobremaneira através da obra para cravo de François Couperin, ancestral homenageado por Maurice Ravel. Para isso fez-se importante o estudo e a utilização da obra didática *L'Art de toucher le Clavecin* (A Arte de tocar o Cravo), publicada integralmente em 1717, e das *Pièces de Clavecin*, escritas entre 1713 e 1730 - obras que François Couperin dedicou ao instrumento - como fonte dos elementos necessários para que esta análise fosse realizada da maneira mais completa e minuciosa possível. Para estas obras foram consultados fac-símiles dos manuscritos originais, mantidos na *Bibliothèque National de France*, organizados pela *Éditions Fuzeau*¹²¹, a edição de *L'Art de toucher le Clavecin* das *Edition Breitkopf* e para uma leitura mais clara das *Pièces de Clavecin*, além das partituras fidedignas, a edição organizada pela *Dover Publications* a partir da edição de Fr. Chrysander datada de 1888.

A entrevista concedida em Paris pela cravista Elizabeth Joyé, professora e intérprete especialista na obra do compositor francês, por ocasião de pesquisa de campo realizada no final de 2006, foi de grande importância uma vez que possibilitou esclarecer dúvidas relacionadas à complexa linguagem do cravo barroco francês e, em especial, à obra para cravo de François Couperin.

¹²¹ À parte o *Huitième prélude*, todos os exemplos musicais, referentes à obra didática *L'Art de toucher le Clavecin*, inseridos neste capítulo, foram tirados desta publicação.

Sendo assim, todos os elementos que compõem a obra e a figura do compositor em questão, e que serão aqui abordados, seriam adotados dois séculos mais tarde por Maurice Ravel na criação da obra para piano solo *Le Tombeau de Couperin*.

François Couperin nasceu em Paris, no dia 10 de novembro de 1668, e morreu em Paris no dia 12 de setembro de 1733. Um dos compositores mais sutis da música francesa, Couperin era apaixonado pela arte italiana e procurou, ao longo da sua obra, a união dos gostos italianos e franceses. O resultado é uma música altamente descritiva, indicando nos títulos das peças que integram as suas suítes, retratos de amigos, personagens ilustres, paisagens ou cenas do cotidiano. Como exemplo cito alguns títulos de suas peças: *La Fleurie*, *Les plaisirs de Saint-Germain-em-Laye*, *La Nanète*, *Les Folies Françaises* e outras.

O cravo foi o instrumento adotado por Couperin como forma de expressão maior de sua obra e, além da obra didática *L'Art de toucher le Clavecin*, deixou 252 *pièces de clavecin* divididas em quatro Livros e organizados em 27 *ordres* pois, ao contrário de seus predecessores ou contemporâneos, ele não utilizou a palavra suíte, preferiu reunir suas peças em *ordres*, termo jamais explicado por ele (cf: Tranchefort, 1987, p. 264). Faz-se importante citar, igualmente, a produção camerista do compositor, sobremaneira os *Concerts Royaux*, publicados em 1722, juntamente com o terceiro livro de suas peças para cravo. A obra em questão está escrita em duas pautas, como se destinada ao cravo, sem indicação de uma instrumentação específica. O autor sugere na introdução de seus *Concerts Royaux* que suas peças “convém não somente ao cravo, mas igualmente ao violino, à flauta, ao oboé, à viola e ao fagote.” Cada concerto está organizado de acordo com a forma suíte, encontrada em suas peças para cravo e que será discutida a seguir.

A propósito das peças de François Couperin, a definição do especialista inglês Wilfrid Mellers parece extremamente esclarecedora:

Danças tradicionais do ballet à francesa, danças italianizadas à Corelli, peças pastorais e populares, peças inspiradas do alaúde de aspecto leve e aéreo, caracterizadas em particular por arpejos engrenados, peças

solenes e enfim, grandes peças contrapontísticas, na tradição de Froberger¹²², que anunciam Bach. (MELLERS, 1950, p. 23)

Em biografia de François Couperin realizada por Pierre Citron, o musicólogo classifica ainda uma outra categoria de peças. Citron as chama de “*reveries elegiaques*”¹²³, “profundas em sua simplicidade, melancólicas sem serem angustiantes, dolorosas sem serem lancinantes, gostaríamos de chamá-las de noturnos” (CITRON, 1956, p. 92). Como exemplos dessa categoria o autor cita *Langueur tendres*, *La Menetou*, *Les Charmes* e *Les Joumelles*. Nesse sentido Pierre Citron ainda insere reflexão da pianista e cravista Wanda Landowska, intérprete e estudiosa polonesa, dedicada ao resgate da obra para o cravo dos vários compositores do século XVIII, entre eles François Couperin, no início do século XX, na França. Landowska se pronuncia a respeito dessa categoria de peças que integram as *ordres* de Couperin, porém em comparação com os noturnos de Chopin:

A melancolia de Couperin e de Chopin é de uma nobreza perfeita. Ela não persegue nenhum objetivo material. Ela não deriva de um descontentamento terrestre, de uma decepção concreta: é a melancolia pela melancolia, por sua beleza, sua poesia, sua elevação, e também pelo bem estar envolvente e doce que esta proporciona. (In: CITRON, 1956, p. 92)

É importante também ressaltar, dentro dessa classificação, as peças rápidas, nas quais Couperin dá a oportunidade ao intérprete para mostrar suas qualidades de virtuose. São peças nas quais se impõe um *moto perpetuo* de semicolcheias, que sugerem a influência das sonatas de Scarlatti, espécie de *toccatas* a italiana, em uma demonstração do virtuosismo do cravo francês. Para Pierre Citron essas peças realizam uma “fusão dos estilos franceses e italianos” (CITRON, 1956, p. 93). Como exemplo cito *La Bersan*, *Les Bagatelles*, *Le Bavolet Flottant*, *Les fastes de la grande et ancienne ménestrandise – cinquième acte*, *L’Atalante*¹²⁴, *La frénésie, ou le Désespoir* e *Les Petit Moulins à vent*.

¹²² Johan Jacob Froberger (1616 – 1667) organista e compositor alemão. Sua importância se deve à produção destinada ao cravo, responsável por influenciar toda uma geração de compositores que dedicaram-se à composição para o instrumento.

¹²³ “Devaneios elegíacos”, expressão relacionada às peças lentas do compositor, no espírito descrito pelo estudioso.

¹²⁴ Nesta peça Couperin remete o intérprete à página 71 de seu método *L’Art de toucher le clavecin*, na qual faz sugestivas indicações de dedilhado para uma melhor realização da peça de caráter virtuosístico,

À parte a fusão de estilos e o ambiente sonoro buscado e recriado, outra importante característica da obra para cravo de Couperin é a constante busca de novas possibilidades sonoras para o instrumento, novas cores e timbres. O autor tinha consciência das limitações do instrumento, conforme ele mesmo escreve:

O cravo tem uma perfeita extensão e, por si só, é um instrumento brilhante, mas já que é impossível fazer crescer ou diminuir a sua sonoridade, ficarei para sempre grato a quem, com infinita arte e bom gosto, contribuir para tornar este instrumento capaz de expressão. (In: BENNET, 1989, p. 37)

No início do século XVII, o alaúde era o instrumento solista mais utilizado. Extremamente prático pela mobilidade que oferecia, era usado tanto nas serenatas, quanto nos salões e seria um dos responsáveis pela grande variedade de ritmos e andamentos das suítes de danças. Além disso, transferiu para o cravo algumas de suas técnicas, principalmente em relação ao *toucher* do instrumento. Como exemplo, podem-se citar as várias possibilidades de execução dos acordes, que poderiam ser arpejados, chapados, etc.

As composições escritas para o alaúde eram peças curtas, com uma melodia que evitasse saltos, com uso de fórmulas breves e simples, concluídas por cadências que reafirmavam a tonalidade e o cravo viria manter essa tradição. As peças não eram publicadas separadamente mas reunidas em suítes e compostas tanto para instrumentos solistas (cravo, alaúde, violino, viola da gamba) quanto para conjuntos instrumentais.

A ordem das peças era variável, e para os alaudistas, a sucessão mais usada era: prelúdio, *allemande*, *courante* e *sarabande*. Entretanto a forma clássica estabelecida nas composições para cravo era: *allemande*, *courante*, *sarabande* e *gigue*. Outras peças – *gavotte*, *menuet*, *canaries*, *bourrée*, *rigaudon*, *tambourin* – intercalar-se-iam após a *courante* ou a *sarabande*. François Couperin, por exemplo, insere após a *sarabande*, do 4º *Concert Royal* um *rigaudon* e na sequência uma *forlane*, dança de origem italiana. Esta é a única *forlane* encontrada no *corpus* da obra do compositor e justamente a peça que inspiraria Ravel na composição da obra *Le Tombeau de Couperin*.

Muitos compositores buscam mais liberdade e iniciam suas suítes por um prelúdio livre, no qual escrevem apenas um esquema geral, confiando ao intérprete a inspiração, o

abordando um ponto essencial para a técnica pianística: a passagem do polegar. Ver página 127 desta tese de doutorado.

bom uso de ritmos, da harmonização e da ornamentação; como exemplo cito o prelúdio que abre o primeiro livro de *pièces de clavecin* de Jean Phillippe Rameau.

François Couperin não escreveu prelúdios livres e curiosamente não inicia nenhuma de suas *ordres* com um prelúdio. Porém, encontramos no final de seu tratado *L'Art de toucher le Clavecin*, oito prelúdios organizados em diferentes tonalidades e fórmulas de compassos, com a seguinte explicação:

Escrevi os oito prelúdios seguintes, nos tons de minhas peças, tanto de meu primeiro livro; quanto do segundo que acabam de ser concluídas. (...) Não somente os prelúdios anunciam agradavelmente o tom das peças que iremos tocar mas servem a desatar os nós dos dedos; e servem para experimentar os cravos sobre os quais ainda não nos exercitamos.
(COUPERIN, 1717, p. 51)

Logo, conclui-se que o intérprete, ao executar suas *ordres*, deveria precedê-las com o prelúdio referente à tonalidade da suíte em questão.

Extremamente preciso em todas as suas indicações, constata-se o cuidado e a responsabilidade que sentia como professor do instrumento, mencionando durante todo o seu tratado a preocupação com os educadores, iniciantes e maus iniciados no instrumento. Ainda em relação aos prelúdios, após a apresentação dos seis primeiros, faz uma observação, onde parece explicar o motivo de não ter escrito prelúdios livres:

*Ainda que estes prelúdios sejam mesurados, existe um costume que é necessário seguir. Explico. Prelúdio é uma composição livre, onde a imaginação se deixa a tudo que se apresenta a ela. Mas, como é muito raro encontrar gênios capazes de improvisar no momento, é necessário que os que tenham acesso a estes “*prelúdes-réglés*” os executem comodamente, sem se prender à precisão de movimentos, a menos que eu não tenha marcado pela palavra *MESURÉ*.* (COUPERIN, 1717, p. 60)

Assim sendo, os oito *prelúdes-réglés* estão escritos nas tonalidades de suas *ordres*, ou suítes: Do Maior, Ré menor, Sol menor, Fa Maior, La Maior, Si menor, Sib Maior e Mi menor. Chama atenção o oitavo prelúdio, escrito na tonalidade de Mi menor, em compasso 6/8, no qual Couperin adota um movimento ondulante de semicolcheias que se alternam entre as mãos. Curiosamente o prelúdio que abre a suíte *Le Tombeau de Couperin* de

Maurice Ravel está na tonalidade de Mi menor, igualmente em compasso composto (12/16) e fazendo uso de um movimento ondulante de semicolcheias que se alternam entre as mãos. Segue o *huitième prélude* de François Couperin.

HUITIÈME PRÉLUDE 85

mesuré-léger *beschwingt*
measured time, lightly

Edition Breitkopf 30477 Fin.

F. Couperin, Ed. Breitkopf 1933, 35. *Huitième prélude*, in *L'Art de toucher le Clavecin*.

O movimento ondulante de semicolcheias, representado pelas sextinas nas peças em compasso composto, demonstrado através do prelúdio acima, compreende uma fórmula

bastante freqüentada nas peças para cravo de François Couperin, configurando em alguns casos o próprio elemento de base. O procedimento em questão é usado sobremaneira em suas peças rápidas, gênero *tocatta*, discutido anteriormente.

A unidade de base das *ordres* de François Couperin é determinada por uma tonalidade principal e, no quadro da tonalidade, pelo modo: Maior ou menor. Mesmo fazendo parte de um ciclo, o compositor trata suas peças de forma independente e não encontraremos um mesmo elemento melódico em duas peças diferentes, ou seja Couperin não faz uso de um procedimento cíclico. As diversas peças e danças que integram suas suítes são caracterizadas pelos seus ritmos e andamentos, oferecendo ainda estruturas diferentes.

De modo geral, quatro formas musicais são usadas na suíte barroca: a forma rondó, que alterna um refrão literal a diferentes *couplets* (abacada); a simples forma binária, que compreende duas seções, cada uma delas repetida (aabb), sendo para essa forma adotada uma organização harmônica precisa (**a** parte da tônica à dominante e **b** parte da dominante retornando à tônica); a terceira é a forma com Trio que encontra-se, por exemplo, no minueto, esquematizada **A** (minueto ||:a :||: b (a´) :||) **B** (Trio, contrastante) **A** (volta do minueto sem repetição ||a || b (a´) ||) e uma última forma, que é a dança baseada no baixo *ostinato*, do tipo *chaconne* ou *passacaille*.

Couperin dá à maioria de suas peças, incluindo as danças, a simples estrutura binária com duas repetições (aabb), que sob o ponto de vista harmônico estão assim organizadas: a ‘seção a’ conduz à dominante ou ainda à relativa, em relação à tonalidade principal; a ‘seção b’ parte da dominante ou relativa e retorna à tônica. Na segunda seção, quase sempre, surgem breves modificações de ritmo e melodia, que desaparecem com a volta da tônica. Um procedimento é notado na conclusão das peças: a última frase é geralmente repetida (em eco) num registro diferente, podendo ser uma oitava abaixo ou acima, com uma ornamentação mais rica ou, ainda, uma alteração do ritmo. Para esse procedimento o compositor pode ainda indicar a expressão *petite reprise*. Couperin parece não fazer uso de temas para a simples estrutura binária, mas de uma frase inicial que serve de ponto de partida para duas partes distintas. Pode acontecer que o início da segunda parte seja a inversão das notas desta frase inicial - procedimento também adotado em seus rondós entre o refrão e os *couplets* - porém o procedimento mais adotado é que a segunda

parte inicie com um elemento rítmico e/ou melódico tirado do corpo da primeira. Como exemplo, segue a *Seconde Courante* tirada da sua *Premier Ordre*:

5

F. Couperin, Dover, 1988. *Premier Ordre, Seconde Courante*.

As peças nas quais Couperin adota a forma rondó estão organizadas de acordo com a tradição barroca, descrita anteriormente. Estas peças contêm um refrão imutável alternado por diferentes seções denominadas *couplets*, assim indicados pelo autor: *1er couplet*, *2e. couplet*, *3e. couplet*, podendo ir até ao *8e. couplet*. O autor parece não se preocupar com a igual distribuição dos rondós em suas *ordres*, que constituem as peças mais longas dentro dos ciclos, portanto uma regra interna é mantida: conservando a peça

sua organização, o autor procura marcar um contraste entre o refrão e os *couplets*. Para isso faz freqüentemente uso de dois procedimentos: elevar sutilmente o registro a cada *couplet* - muitas vezes este procedimento é notado já entre o refrão e o primeiro *couplet* - e acelerar progressivamente o movimento, ou seja, nos *couplets* finais o desenho organizado em colcheias ou semicolcheias - de acordo com a unidade da peça - como no exemplo abaixo torna-se freqüente:

F. Couperin, Dover, 1988. *Passacaille*, cps. 157-159.

Como exemplo do uso destes procedimentos cito: *La favorite* e *Les Fureurs bachiques* do Primeiro Livro, *La Ménétrou*, *La Passacaille* e o final das *Fastes de la Ménestrandise* do Segundo Livro e *Les Folies françaises* do Terceiro Livro. Quase sempre os dois procedimentos aparecem juntos e raramente nota-se a ausência de ambos.

O refrão, dos rondós, que muitas vezes parecem ter um aspecto popular¹²⁵, possuem uma continuidade melódica e ausência de saltos ou contrastes, o que os diferencia dos de Rameau e Bach. Este último, seduzido pelas peças de seu contemporâneo, copia um dos rondós de Couperin, *Les Bergeries*, peça que integra a *Sixième Ordre*, e o apresenta em seu *Pequeno Livro de Anna Magdalena Bach*.

Ainda sobre da influência da música popular, Couperin faz uso, em algumas de suas peças de um procedimento usado pelos músicos populares da época: o *bourdon*, baixo imutável - espécie de pedal - sobre o qual a melodia evolui de forma independente, o que resulta em sutis e refinadas dissonâncias. *Muséte de Choisi* e *Muséte de Taverni*, da 15ª *Ordre*, além dos *Les Viéleux, et les Gueux* (*Second acte* da *Les fastes de la grande et ancienne Menestrandise*) da 11ª *Ordre*, são alguns dos títulos nos quais encontramos a presença do *bourdon* de François Couperin. Segue os primeiros compassos de *Les Viéleux*,

¹²⁵ De acordo com a análise das peças de François Couperin por Adelaide de Place no *Guide de la Musique pour piano et Clavecin*, p. 274, o autor utiliza a ária popular *Dodo l'enfant dormira bientôt* como refrão do rondo da 15ª *Ordre*, *Le dodo, ou l'amour au berceau*. Além de citar o mesmo exemplo Pierre Citron acredita que Couperin tenha adotado o mesmo procedimento para a segunda parte de *Jeune Seigneurs*, 24ª *Ordre*, em relação à canção popular *Pont d'Avignon* (CITRON, 1996, p. 104).

et les Gueux, tirado do *Second acte* da *Les fastes de la grande et ancienne Menestrandise*, peça que integra a *11ª Ordre*:

F. Couperin, Dover, 1988. *Les Vièleux, et les Gueux*, cps. 1-12.

Outro elemento fundamental encontrado na obra para cravo de François Couperin, e que será amplamente discutido na análise da obra *Le Tombeau de Couperin* de Maurice Ravel, é a ornamentação, ou *agréments*, termo usado pela escola francesa para esta prática. Os *agréments* são identificados através de sinais, ou códigos da escrita musical colocados sobre uma determinada nota (ver os pequenos sinais colocados na linha melódica do exemplo musical anterior) e interpretados de acordo com os vários quadros, ou *tables d'agréments* da época, que explicavam a forma de execução dos vários sinais, ou códigos de ornamentação. Os franceses Jean Henri D'Anglebert, Jean Philippe Rameau e François Couperin e o alemão Johan Sebastian Bach organizaram cada um o seu quadro, contendo seus sinais de ornamentação e a forma de execução, destinado à execução de suas peças para cravo.

Nota-se, através das várias reflexões deixadas nos prefácios das *ordres*, e da obra didática *L'Art de toucher le Clavecin* que François Couperin buscou através da utilização dos *agréments* efeitos de expressão e nuances que a corda pinçada do cravo não era capaz de realizar.

No cravo as cordas são pinçadas por um plectro que pode ser de pena, de couro duro ou ainda de plástico, por esse motivo as notas ao serem tocadas, mesmo que tenham uma certa ressonância, não podem ser comparadas ao piano, capaz de realizar *legattos* e oscilações de intensidades de dinâmica.

Em relação à extensão, os cravos da época de Couperin tinham no máximo cinco oitavas e podiam ainda contar com dois teclados (os de fabricação francesa). Neste caso, contavam ainda com dois ou três registros, possibilitando realizar contrastes de timbres e de intensidade. Por meio de tais recursos o instrumento era dotado para realizar contrastes de timbres - muito explorado pelos intérpretes da época - mas não de nuances dinâmicas. Logo, o cravo é um instrumento incapaz de realizar estas progressões de dinâmicas, importantes para um melhor entendimento do fraseado musical. Conforme as palavras de François Couperin, transcritas anteriormente, esta parece ser, para o autor, a grande limitação do cravo e, os mestres do passado, conscientes disso, buscaram através da ornamentação da linha melódica preencher esta lacuna. Logo, os inúmeros *agréments*, idealizados pelos compositores que se dedicaram à literatura do cravo - e que pretendo explicitar aqui através da *table d'agréments* de François Couperin - tendem a valorizar determinadas notas e dar ilusão de duração e intensidade, a introduzir algo análogo às nuances dinâmicas que a mecânica do cravo não era capaz de realizar.

A *table d'agréments* de François Couperin, conforme as indicações do compositor deixadas na página 17 do seu tratado *L'Art de toucher le Clavecin*, foi colocada no final do primeiro livro de suas *pièces de clavecin* ¹²⁶. Para suas peças, o autor utiliza toda a ornamentação de seus predecessores, *tremblements*, *pincés*, *doublés*, *ports de voix*, *coulés*, *arpègements montants* e *descendants* e ainda inventa outros: a *aspiration*, que abrevia o valor da nota e a *suspension*, que retarda o ataque da nota.

Para que possamos conhecer cada um dos *agréments* de François Couperin segue seu quadro de ornamentação contendo os sinais e formas de execução:

¹²⁶ De acordo com o manuscrito do Primeiro Livro das *Pièces de Clavecin*, a *table d'agréments* de François Couperin encontra-se nas páginas 74 e 75 do mesmo. Uma reprodução do fac-simile destas páginas encontra-se nos anexos deste trabalho, Anexo 5 e 6, páginas 294 e 295.

Em seu tratado *L'Art de toucher le Clavecin*, o autor discute amplamente sobre o cuidado que o intérprete deve dispensar para uma justa utilização da ornamentação em suas peças para cravo, além de explicar a função de cada um dos sinais. Acredito na importância de transcrever algumas destas reflexões, no sentido de um melhor entendimento no uso desta prática amplamente adotada na obra *Le Tombeau de Couperin* de Maurice Ravel. Antes de abordar seus sinais de ornamentação, Couperin faz uma introdução em seu tratado, na qual disserta sobre um ponto bastante explorado por ele: a busca de soluções para a realização do *legatto*. Segue trecho desta introdução que o autor intitula de *Petite dissertation, sur la manière de doigter, pour parvenir à l'intelligence des agréments qu'on va trouver*¹²⁷:

Em relação a este método, estabeleci, que iniciaremos por contar o polegar, de cada mão, por primeiro dedo, de forma que os números ficarão assim.

F. Couperin, L'Art de Toucher le Clavecin, 1717, p. 14.

Antes de continuar com as palavras do compositor, gostaria de fazer aqui uma reflexão. A partir desta nova organização da mão do cravista, que consta no parágrafo inicial mostrado acima, temos o que acredito ser a grande contribuição de François Couperin para a técnica destinada aos instrumentos de teclado. O dedilhado de Couperin, tal qual expõe em seu método *L'Art de toucher le Clavecin*, pioneiro no gênero, faz parte de sua concepção geral do cravo, e todas as suas inovações resultam de sua busca por uma linha melódica mais homogênea, pelo *legatto* em benefício da valorização do fraseado musical que as limitações do instrumento não favoreciam. Para isso os pontos sobre os quais insiste o autor são: flexibilidade das mãos evitando qualquer tipo de tensão muscular ao tocar, liberdade dos dedos, manter as mãos próximas do teclado, raramente deixar a mão cair do alto (Couperin, 1717, pgs. 6-7) e o uso da substituição de dedos (Couperin, 1717, pgs. 20-21) sobre a mesma nota, no caso da execução do *agréments port de voix* e de

¹²⁷ Pequena dissertação sobre a forma de dedilhar, com objetivo de entender os *agréments* que encontraremos.

movimentos de notas repetidas que até então eram tocadas com o mesmo dedo. A constante preocupação pelo *legatto* é abordada até mesmo nas séries de acordes, sucessão de terças, sugerindo um “dedilhado moderno” (expressão usada por ele). Generaliza o uso do polegar, pois os primeiros cravistas tocavam com os quatro dedos planos ao cravo deixando o polegar pendente diante do instrumento. Este uso corresponde à época a qual reinava o alaúde, e os acordes eram arpejados e não chapados. Com a adaptação desta linguagem para o cravo, o uso do polegar torna-se indispensável para a execução dos acordes abertos e Couperin seria um dos primeiros em indicar o uso do polegar na execução de pequenos acordes, inclusive para as terças. E finalmente, o que acredito ser a contribuição mais significativa sobre um ponto essencial da técnica pianística, que é a passagem do polegar, sugerido em suas indicações de dedilhado para a mão esquerda da peça *L’Atalante* da *Douzieme Ordre* e no quarto prelúdio, ambos no final de seu método *L’Art de toucher le Clavecin*. Couperin não faz nenhuma menção sobre o assunto no texto em questão. Segue as sugestivas indicações de dedilhado, nas quais Couperin preconiza a passagem de polegar.

F. Couperin, *L’Art de Toucher le Clavecin*, 1717, p. 71. Sugestão para a peça *L’Atalante*.

F. Couperin, *L’Art de Toucher le Clavecin*, 1717, p. 55. *Quatrième Prélude*, cps. 4-8.

Segue trecho da *Petite dissertation, sur la manière de doigter, pour parvenir a l’intelligence des agréments qu’on va trouver*, interrompido para a reflexão anterior:

(...) Através da prática perceberemos o quanto à substituição de um dedo ao outro, sobre a mesma nota, será útil, e o legato que isso proporcionará ao toque.

Conhecendo o som decidido do cravo, cada um em particular, e por conseqüência não podendo este crescer nem diminuir, me parece impossível, atualmente, que possamos dar alma a este instrumento; portanto, através de minhas pesquisas, tentarei esclarecer por quais razões tenho a felicidade de emocionar as pessoas de gosto que deram-me a honra de me escutar(...).

A impressão-sensível que proponho, deve seu efeito à cessação e à suspensão dos sons [referindo-se aos dois agréments criados por ele, aspiration e suspension] feitas propositalmente e de acordo com os cantos dos prelúdios e das peças. Estes dois agréments por suas oposições, dão ao ouvido algo indeterminado, de forma que em ocasiões onde os instrumentos de arco crescem a sonoridade, a suspensão do som no cravo parece (por um efeito contrário) realizar o efeito desejado.(...)

Quanto ao efeito sensível da aspiration, deve-se atacar a nota sobre a qual o sinal é colocado, mais delicadamente, nas peças ternas e lentas, que nas leves e rápidas.

Sobre a suspension, esta é usada somente em peças ternas e lentas. O silêncio que precede a nota sobre a qual está marcada deve ser medida pelo gosto da pessoa que a executa. (COUPERIN, 1717, p. 14)

Após esta introdução Couperin inicia explicações sobre a utilização de seus sinais de ornamentação, que seguem a ordem da sua *table d'agrément*. Assim sendo o *pincé simple* e o *pincé double* (ver o sinal correspondente em sua *table d'agrément*) abrem o quadro de ornamentação do compositor. Segue suas orientações sobre o sinal em questão:

Todo pincé deve estar fixo sobre a nota a qual o sinal está colocado: para me explicar melhor, eu me sirvo do termo, ponto de chegada, que está marcado abaixo por uma pequena estrela; assim a pulsação e a nota final devem estar compreendidas no valor da nota real. (COUPERIN, 1717, p. 19)

F. Couperin, *L'Art de Toucher le Clavecin*, 1717, p. 19.

Nota-se a preocupação constante do compositor pela busca do *legatto*, igualmente entre os *agréments*, sugerindo para isso o uso do dedilhado, adotando a substituição de dedos sobre uma mesma nota, procedimento desconhecido até então. Couperin explica:

Forma de ligar vários pincés em seqüência, por graus conjuntos, trocando o dedo sobre a mesma nota. (COUPERIN, 1717, p. 19)

F. Couperin, *L'Art de Toucher le Clavecin*, 1717, p. 19.

E continua suas reflexões sobre o *legatto* no *port-de-voix* (ver na *table d'agrément* do compositor o sinal correspondente):

O port-de-voix, sendo composto por duas notas de valor e de uma pequena nota, penso que exista duas formas de dedilhar. (...) As notas de valor do port-de-voix estão marcadas por uma pequena cruz no exemplo que segue. (COUPERIN, 1717, p. 20)

F. Couperin, *L'Art de Toucher le Clavecin*, 1717, p. 20.

O dedo 3 e 4 do terceiro e quarto progresso [ver no lado direito do exemplo anterior], sendo obrigados deixar a última colcheia de valor marcadas com uma pequena cruz, para rebater a pequena nota, deixa um menor legato que no primeiro progresso, onde o dedo 3 seria substituído pelo dedo 2; e no segundo progresso onde o dedo 4 é substituído pelo dedo 3. Constatei que sem ver as mãos das pessoas que tocam, consigo distinguir se os dois procedimentos em questão [chamado por ele de forma moderna e forma antiga] foram realizados com o mesmo dedo ou com dedos diferentes.

(...) a pequena nota de um port-de-voix, ou de um coulê, deve ser tocada com a harmonia, ou seja, no tempo que deveríamos tocar a nota de valor que a segue. (COUPERIN, 1717, p. 21)

Para Elizabeth Joyé, a observação deste último parágrafo do texto de Couperin é de importância vital, pois se trata de uma indicação específica apenas da música do compositor francês. Não só as pequenas notas (*petites notes*) dos *port-de-voix* e *coulés*, devem ser tocadas com a harmonia, mas de modo geral a ornamentação (ou os *agréments*) deve ser executada sobre o tempo. Encontraremos na primeira página do *Prélude, Forlane, Rigaudon* e *Menuet* da suíte *Le Tombeau de Couperin* de Maurice Ravel, uma pequena estrela como nota de rodapé com a seguinte observação: *Les petites notes doivent être frappées sur le temps*, ou seja, as pequenas notas (ornamentação) devem ser tocadas sobre o tempo, observação esta que nos remete imediatamente à música de Couperin, afirma Joyé.

Sobre os *tremblements* (ver na *table d'agrément* do compositor o sinal correspondente):

O dedilhado mais usado para os *tremblements* executados pela mão direita se fazem do terceiro com o segundo dedo; e do 4º com 3º. Os da mão esquerda se fazem do primeiro com o segundo; e do 2º com o 3º [assim escritos da mão do autor em seu manuscrito]. (...) **De qualquer nota que um *tremblement* esteja marcado, se deve sempre começar sobre um tom, ou meio tom acima**¹²⁸ [grifo meu].

Os *tremblements* de um valor considerável compreendem três objetos que na execução parecem um só. 1º O apoio que se deve formar sobre a nota acima da essencial [nota real] . 2º A pulsação. 3º O ponto de chegada. (COUPERIN, 1717, p. 23)

F. Couperin, *L'Art de Toucher le Clavecin*, 1717, p.24.

Nas peças para cravo de Couperin, encontramos uma quantidade enorme de indicações de sinais de ornamentação. Ele os encadeia, sobrepõe e parece experimentar todo tipo de combinação; muitos sobre o mesmo tempo, o autor chega usar três ornamentos divididos entre as mãos. Nota-se também acordes de duas notas em arpejo, em terça ou em sexta, em séries de dois ou três e ainda variados com *tremblements* e *pincés*. Como exemplo cito a *Passacaille* em Si menor, *huitième ordre*. Certamente essa sobrecarga de *agréments* poderia ser questionada. Não acredito que se trate apenas de suas pesquisas sonoras, pois compositores do mesmo período não anotavam com tanta precisão todos os sinais de ornamentação, o costume era dar liberdade ao executante para que este improvisasse a prática da ornamentação. Extremamente preciso em todas as suas indicações, Couperin parece se precaver contra esta liberdade dada ao intérprete e assim

¹²⁸ Como podemos verificar é clara a indicação de Couperin no sentido de que todo *tremblement*, não deve iniciar com a nota sobre a qual está colocado o sinal de *tremblement*, mas com uma nota meio tom ou um tom acima desta. Caso contrário o autor indica com uma ligadura a nota anterior à nota assinalada com o sinal de *tremblement*. Ver em sua *Table d'agréments* o exemplo denominado *Tremblement lié sans etre appuyé*.

como ele suprime os prelúdios livres de suas *ordres*, indica minuciosamente todos os *agréments* necessários à execução de suas *pièces de clavecin* e sobre isso escreve no prefácio de seu terceiro livro das peças para cravo:

Surpreendo-me, após o cuidado que tive em marcar os agréments que convém às minhas peças, e aos quais dei a parte uma explicação inteligível em meu método particular, conhecido sob o título de L'Art de toucher le Clavecin, ao escutar algumas pessoas que sempre as realizam sem se submeter. É uma negligência imperdoável, ainda mais grave é usá-los de forma arbitrária. Declaro que minhas peças devem ser executadas como eu as marquei, e que estas não poderão causar a justa impressão às pessoas de bom gosto, enquanto não seja observado rigorosamente todas as minhas indicações, sem aumentar nem diminuir.

No que diz respeito à tessitura das peças para cravo de Couperin, raramente veremos o autor utilizar todo o espaço sonoro oferecido pelo instrumento. Nota-se uma grande proximidade entre as vozes e muitas de suas peças são escritas sobre as duas pautas, unicamente em clave de Sol, como por exemplo, *Les Abeilles*, *Les Laurentines*, *Le Gazouillement*, *Les Bagatelles* e *Le lis naissans*; ou unicamente em clave de Fá como, *Les Sylvains*, *L'enchanteresse*, *La Marche des gris-vêtus*, *L'Angélique*, *Les ondes*, *Les Baricades Misterieuses*, *La Ménetou*, *Les délices*, *La Castelane*, e *L'Intime*. Isto se encontra principalmente nos dois primeiros livros, usando para isso duas oitavas e meia do instrumento, às vezes até menos, e as peças escritas no registro central do teclado não usam um intervalo maior do que este. Frequentemente, nos momentos em que duas vozes dialogam, menos de uma oitava as separa e raras são as peças que fazem uso de toda a extensão do teclado do instrumento. A homogeneidade sonora parece ser a base da arte de Couperin em todos os sentidos e gêneros, sobretudo no cravo; esta exige que os diferentes planos sonoros não sejam muito distantes um dos outros, e a matéria sonora parece se confinar em um registro restrito, que seja no grave, central ou agudo.

As duas técnicas de composição da época eram a polifonia, escrita horizontal na qual cada voz tem um valor próprio e independente porém harmonicamente disposta, e a homofonia, escrita vertical na qual os acordes se sucedem harmonicamente ou acompanhando a melodia. Couperin fará uso destas duas técnicas. O contraponto é

representado essencialmente pelas peças a duas vozes, as quais poderíamos comparar a algumas das invenções a duas vozes de Bach, e sobretudo nas peças rápidas, como exemplo *Les Plaisir de Saint Germain em Laye*. O teclado duplo permite a execução da técnica das mãos cruzadas que Couperin inicia em seu segundo livro. Às vezes a peça inicia em estilo contrapontístico, mas a segunda voz torna-se rapidamente um simples acompanhamento, no baixo, da linha melódica. Quanto ao contraponto a três ou, raramente a quatro vozes, Couperin não utiliza nunca em uma peça inteira. Se algumas passagens de suas *allemandes* parecem impor a técnica, a independência das vozes dura muito pouco; uma cadência rompe o movimento e uma linguagem mais homofônica é rapidamente substituída.

Através do contato com a obra para cravo de François Couperin, nota-se o uso de um procedimento, afirmado pelos especialistas consultados para este estudo, como característico de seu idiomático: por meio de ligaduras, as quais poderíamos pensar em uma espécie de *suspension* contínua (ver na *table d'agrément* do compositor o sinal referente à *suspension*), Couperin mescla várias melodias e/ou conduções tocando uma nota de cada vez. Para Elizabeth Joyé esta seria uma técnica herdada do alaúde. Ver trecho da peça *Les Barricades mystérieuses*, na qual faz uso do procedimento em questão.

110

Les Baricades Mistérieuses.

F. Couperin, Dover, 1988. *Les Barricades mystérieuses*, cps.1-3.

As notas “tenutas”, como por um pedal, indicadas pelas ligaduras, parecem se fundir e, no caso do exemplo citado anteriormente, as quatro vozes poderiam assim se reduzir em duas. Couperin realiza este procedimento a duas, três ou quatro vozes e é característico das peças lentas e nostálgicas, pois nas peças rápidas o efeito se perderia.

Podemos encontrar esta técnica já em seu primeiro livro, com *Idées heureuses* e nos livros seguintes em *Les Barricades mystérieuses* (exemplificada anteriormente), *Les Charmes*, *L'Olympique*, *Les Jumelles*, *Le Lis Naissants*, *Les Fauvettes Plaintives*, *La Muse*

Plaintives, La Couperin, L'Audacieuse, Les Guirlandes, L'Amphibie, La Mystérieuse, Les Ombres Errantes, La Convalescente, L'Épineuse, L'Exquises. Todas estas peças estão baseadas, inteiramente ou em parte, nesta técnica renovada do alaúde. Renovada, pois Couperin a beneficiou com as possibilidades do cravo: emprego dos diversos registros, maior potência dos baixos, fusão com os outros procedimentos de composição e sobretudo flexibilidade para as modulações.

Couperin também irá ousar e, através do uso de ligaduras, faz uso de retardos que resultam em requintadas dissonâncias.

F. Couperin, Dover, 1988. *Premier Ordre, Les Sentiments*, cp. 6 e *Second Ordre, Première Courante*, cps. 4 e 5.

Ou ainda nesta passagem tirada da *Sarabande La Majestueuse*, na qual o ataque do acorde sem uso da ligadura, ou seja direto, no compasso dezoito, poderia ainda hoje nos surpreender.

F. Couperin, Dover, 1988. *Premier Ordre, La Majestueuse*, cps. 15-19.

Nesse sentido Couperin também faz uso dos acordes de sétima e nona. Segue passagem da *Passacaille* (ver no exemplo os compassos 144, 146, 147, 148 e 150) que integra a *Huitième Ordre*, única suíte escrita inteiramente no modo menor (Si menor) e os primeiros compassos da *Sarabande La Lúgubre* da *Troisième Ordre* (ver na página

seguinte o exemplo correspondente nos compassos 2, 5, 6 e 7), evidenciando a dissonância causada pelo atrito do intervalo das segundas devido à disposição invertida dos acordes em questão:

F. Couperin, Dover, 1988. *Huitième Ordre, Passacaille, Couplet 7*, cps. 142-152¹²⁹.

¹²⁹ Assim como para esta *Passacaille*, encontramos várias indicações como a que aparece no início do *couplet 7*, no qual o autor convida o executante a examinar suas sugestões de dedilhado em seu método *L'Art de Toucher le Clavecin*. Estas indicações referem-se às passagens que chama de *equivoques pour les doigts* (equivoca para os dedos). Neste caso o autor envia o executante à página 68 de seu método e, o dedilhado sugerido vem ao encontro de sua busca por um *legatto* ideal, além de facilitar a execução. Segue a sugestão do autor, para a passagem em questão, escrita em clave de Do na primeira linha:

La Lugubre.

F. Couperin, Dover, 1988. *Troisième Ordre, La Lugubre*, cps. 1-11.

Temos ainda as dissonâncias causadas pela execução dos *treblements*, que, ao executar a nota superior à real (um tom ou meio tom acima) sobre o tempo, de acordo com as precisas indicações do autor em seu tratado *L'Art de toucher le Clavecin*, irá produzir esse efeito. Ver os compassos 3, 8 e 11 da *Sarabande La Lugubre* no exemplo anterior.

Mesmo assim, a noção de homogeneidade na harmonia de Couperin é a consubstancialidade desta com a melodia. Não existe uma prioridade, no sentido de uma das funções se submeter à outra, mas sim os dois elementos, hermeticamente soldados, formando um só.

O uso de baixos cromáticos, sobretudo descendentes, e sobremaneira, da Dominante à Tônica, é uma outra característica encontrada em algumas das peças para cravo de François Couperin¹³⁰. Ver o uso deste procedimento no refrão do rondó, *La Muse-Plantine*, da *Dix-neuvième ordre*. Nota-se igualmente as dissonâncias criadas através do uso de ligaduras e dos *treblements*, apenas mencionados. Segue o refrão do rondó em questão.

¹³⁰ *Muse Plantine*, *Ombres Errantes*, *La Mystérieuse* e a *Passacaille* apenas citada, são exemplos de peças nas quais encontramos o uso evidente deste procedimento.

La Muse - Plantine.

F. Couperin, Dover, 1988. *Dix-neuvième ordre, La Muse-Plantine*, cps. 1-8.

Concluo assim este estudo no qual acredito ter abordado os elementos essenciais que caracterizam a obra para cravo do compositor francês François Couperin.

Conhecer a linguagem para cravo do compositor François Couperin não é uma tarefa simples, pois não se trata de conhecer unicamente um aspecto, mas a essência de sua obra. Sendo assim, foi possível verificar que as particularidades que caracterizam a técnica de composição de François Couperin, para o instrumento de cordas pinçadas são inúmeras.

Inspirado neste universo, Ravel escreveria, dois séculos mais tarde, a suíte para piano solo *Le Tombeau de Couperin*, na qual condensou o espírito, a clareza e o mistério da obra do ancestral homenageado. Por meio desta investigação, acredito ter abordado os elementos necessários para a realização da análise pianístico-musical deste importante documento histórico escrito por Maurice Ravel durante os anos da Primeira Guerra Mundial.

5 - *Le Tombeau de Couperin* de Maurice Ravel, um documento histórico.

A música tudo pode empreender, tudo ousar e tudo descrever, contanto que ela encante e permaneça, enfim e sempre, a música. M. Ravel (ORENSTEIN, 1989, p. 47)

Tendo concluído o levantamento dos elementos que caracterizam o universo e a obra para cravo do compositor francês François Couperin, inicia-se neste capítulo a análise pianístico – musical da obra *Le Tombeau de Couperin*, escrita para piano solo pelo compositor Maurice Ravel entre os anos de 1914 e 1917.

O ponto de partida para a criação da obra *Le Tombeau de Couperin* é bastante curioso. No final do século XIX, autoridades da igreja católica francesa proibem a dança do tango argentino, considerado “de natureza lasciva e ofensiva para a moral”¹³¹. Tal proibição criaria grande polêmica e vários artigos seriam publicados sobre o assunto. Com a condenação desta, outra dança deveria ser colocada em seu lugar e, em uma declaração sobre o assunto, o Papa Pio X diria não ver mal algum na dança condenada mas que a *Forlane* lhe parecia mais bela. Este pronunciamento provocaria o interesse na esquecida dança do século XVII, de origem italiana, fazendo com que vários compositores fossem convidados a escrever aos moldes da dança em questão. A *Revue Musicale*, da qual Ravel era leitor assíduo e na qual colaborou com alguns artigos durante os anos de 1912 e 1922, publica em 14 de abril de 1914 um artigo intitulado *La Forlane*, escrito pelo musicólogo Jules Écorcheville¹³². O longo artigo de Écorcheville retrata o histórico desta dança e da polêmica causada pela proibição do tango que deveria ser substituído pela antiga dança. No final do artigo encontramos uma versão da *Forlane* do 4º *Concert Royal* de François Couperin, harmonizada por A. Bertelin. Certamente Maurice Ravel teria lido o artigo,

¹³¹ *Le Tango*, artigo de Louys Laloy, In: La Revue Musicale, 1/02/1914.

¹³² Ver no Anexo 4, o nome do musicólogo, na primeira lista dos músicos mortos nos campos de batalha, publicada no jornal *La musique pendant la guerre*, n. 1.

conforme escreve em carta enviada de Saint Jean de Luz, onde passava férias, ao amigo Cipa Godebski em maio de 1914.

Eu turbino [expressão usada para dizer que trabalha intensamente] *na intenção do Papa. Você sabia que este augusto personagem (...) acaba de lançar uma nova dança: a forlane. Estou transcrevendo uma de Couperin* [grifo meu]. (CHALUPT, 1956, p. 106)

Em ocasião de pesquisa de campo realizada na Biblioteca Nacional da França-BNF foi possível a reprodução dos artigos mencionados, além de comparar a versão da dança antiga, em anexo ao artigo *La Forlane*, e constatar algumas semelhanças entre a harmonização de Bertelin e a *Forlane* do *Tombeau* de Maurice Ravel. Nesse sentido, para que esta investigação pudesse ser ainda mais precisa seria necessária uma comparação entre a versão original de François Couperin e a transcrição realizada por Maurice Ravel, pois, de acordo com o trecho da carta, citada anteriormente, o compositor também faria sua versão da dança.

O acesso a *Forlane* do 4º *Concert Royale* de François Couperin foi possível por meio da aquisição do fac-símile do manuscrito original organizado pela *Éditions Fuzeau*. A cópia da desconhecida transcrição de Maurice Ravel, ausente no catálogo das obras do compositor, organizado por Marcel Marnat¹³³, e do acervo de manuscritos da Biblioteca Nacional da França, só foi possível através do contato com Prof. Dr. Arbie Orenstein que generosamente concedeu uma reprodução deste raríssimo documento.

A dificuldade ao acesso dos manuscritos musicais de Maurice Ravel deve-se a complexa sucessão da herança do compositor. Como se sabe Maurice Ravel nunca se casou e conseqüentemente não teve herdeiros diretos. Com a sua morte em 28 de dezembro de 1937, o irmão Eduard foi seu único herdeiro e com a sua morte, todos os manuscritos de posse da família que perdia seu último membro seriam deixados ao casal de empregados da família. A Sra. Alexandre Taverne possui ainda hoje muitos manuscritos, entre eles a versão para piano solo da suíte *Le Tombeau de Couperin* - a versão orquestral foi vendida para a *The Morgan Library* em New York – e a transcrição em questão da *Forlane* de

¹³³ Neste referencial “Catalogo cronológico de todos os trabalhos musicais esboçados ou concluídos por Maurice Ravel”, Marnat fornece uma ficha completa das obras de Ravel contendo as seguintes informações: instrumentação, duração da obra, época de composição, dedicatários, para as obras vocais as indicações sobre o texto de inspiração, data, local e intérpretes que estrearam as obras, localização e proprietários dos manuscritos originais. Se editada a casa editora e data de edição da obra. MARNAT, 1986, pp.721-778.

François Couperin. Orenstein em contato com a Sra. Taverne obteve permissão para a reprodução desta transcrição que publicou no final de seu artigo *Some Unpublished Music and Letters by Maurice Ravel* In: The Music Forum, Vol. 3 pela Columbia University Press em 1973 (pp. 291-334).

A Biblioteca Nacional da França possuiu em microfilme as 23 páginas de esboço da obra *Le Tombeau de Couperin* que, de acordo com funcionário da BNF, o documento teria sido microfilmado por ocasião da exposição Maurice Ravel organizada em 1975, em comemoração aos 100 anos de nascimento do compositor, pelo importante pesquisador e musicólogo François Lesure que obteve autorização da proprietária do documento unicamente para esta reprodução e devolvidos em seguida. Este esboço encontra-se em bobina catalogada como *Archives de l'auteur* - Vm. Micr. 846. Esta análise *in loco* foi interessante pois são raros os esboços deixados pelo compositor, que os destruiu, permanecendo apenas suas impecáveis versões finais, com todas as suas precisas indicações. Neste esboço escrito a lápis não encontramos indicações de andamento, raras indicações de fraseado, nenhuma indicação de pedal, tão pouco as dedicatórias que precedem a versão original. Para todo tipo de repetição literal, como nos primeiros compassos do *Prélude*, faz uso do sinal de repetição. A urna cinerária desenhada por ele que ilustra a primeira página da versão final editada pela *Durand Editions Musicales* em 1917, encontra-se em miniatura no início e no final deste esboço. De modo geral o autor preocupa-se com o texto musical. Apenas duas indicações de nuances e uma de busca específica de timbre foram observadas: crescendo no compasso 13 e diminuendo no compasso 29 da *Fugue*, e a sugestiva indicação da colcheia com ponto de *staccato* e seu inseparável sinal de *suspention* encontrado já nos primeiros compassos do *Prélude*.

Por se tratar, a *Forlane* do 4º *Concert Royal* de François Couperin, o gênese da obra *Le Tombeau de Couperin* de Maurice Ravel, acredito na importância de observar o compositor em seu processo de criação. Segue primeiramente a versão original de Couperin¹³⁴:

¹³⁴ A numeração manuscrita não consta na versão original do compositor.

Forlane
Rondeau

gayement

6 *Fin 1^{er} Couplet*

13 *Rxx 2^{ème} Couplet.*

20 *Rxx 3^{ème} Couplet.*

28 *Rxx*

37 *Rxx*

44 *notes égales, et coulées*
4^{ème} Couplet.
mineur.

52 *du Rondeau pour finir.*

A *Forlane* de François Couperin, único exemplo da dança no *corpus* da obra do compositor, é parte integrante do “4º Concerto Real”. Publicados em 1722, juntamente com o terceiro livro de suas peças para cravo, os quatro *Concerts Royaux*, foram escritos para os concertos da corte do Rei Luis XIV, conforme escreve Couperin no prefácio desta publicação:

Eu os escrevi [os concertos] para os pequenos concertos de câmara, onde Luis XIV me convocava quase todos os domingos do ano.

Os quatro concertos foram escritos em duas pautas, como se destinados ao cravo, portanto Couperin especifica que estas peças “convém não somente ao cravo, mas também ao violino, à flauta, ao oboé, à viola e ao fagote”¹³⁵, mencionando o nome dos instrumentistas com os quais se apresentava diante do rei, já que em 1715 estes concertos eram apreciados na corte.

*(...) Estas peças eram executadas pelos senhores Duval, Philidor, Alarius e Dubois. Eu tocava o cravo.(...) Eu as conservei pelo título [Concerts Royaux] os quais ficaram conhecidas na corte em 1714 e 1715.*¹³⁶

Ao contrário de suas peças para cravo, cada um dos concertos inicia com um prelúdio, seguido por uma *allemande*; na sequência, salvo para o segundo concerto, intercalam-se movimentos de danças tradicionais da suíte francesa, como a *gavotte*, o *menuet*, *rigaudon*, *musette* (com o acompanhamento de um *bourdon*¹³⁷) e a *forlane* mencionada. O terceiro e o quarto concerto, apresentam o esquema tradicional da suíte estabelecido pelos alaudistas, discutido em capítulo anterior: *allemande* – *courante* – *sarabande*, seguido por outras danças do baile francês.

O mais conhecido, de acordo com Pierre Citron, François René Tranchefort, Philippe Beaussant e Elizabeth Joyé, especialistas consultados sobre o assunto, é o quarto concerto, escrito na tonalidade de Mi, alternando o modo Maior / Menor contando ainda com o acréscimo de um *Rigaudon* e da *Forlane* após a sucessão do esquema tradicional das danças. O *Quatrième Concert* está assim organizado:

¹³⁵ Prefácio dos *Concerts Royaux*.

¹³⁶ Idem nota anterior.

¹³⁷ Ver capítulo anterior, página 125 deste trabalho.

Prélude – Gravement, Mi menor, 4/4
Allemande – Legerement, Mi menor, 4/4.
Courante Française – Galament, Mi Maior, 3/2.
Courante a l’Italienne – Gayment, Mi menor, 3/4.
Sarabande – Très tendrement – Mi Maior, 3/4.
Rigaudon – Légèrement, et marque, Mi Maior, 2/4.
Forlane. Rondeau – Gayment, Mi Maior, 6/8.

A *Forlane* de François Couperin, está escrita na forma rondó em compasso 6/8, com a indicação de andamento *gayement* (alegremente) e constitui a peça mais longa da suíte. Assim como em suas peças para cravo, Couperin não faz uso de um tema para sua *forlane*, mas de uma frase inicial que serve de ponto de partida para os quatro *couplets* que integram a dança. O refrão deste rondó, extremamente marcado pela presença constante da célula rítmica colcheia/semínima e da siciliana (colcheia pontuada / semicolcheia / colcheia), é formado por duas frases anacrúsicas sendo a segunda, uma repetição parcial da primeira (cp. 1-4 e 5-8, ver partitura da *Forlane* na página anterior), ambas afirmando a tonalidade principal de Mi Maior. O sinal após a fermata, no compasso 8, é usado para marcar o final do refrão (ver *signes pour la fin des Rondeaux* – sinais para o final dos rondós, na reprodução da *table d’agrément*s original no Anexo 6 deste trabalho). De acordo com a estrutura da forma rondó usada por Couperin, sua *Forlane* possui um refrão imutável alternado por diferentes seções denominadas *couplets*. O primeiro *couplet* (cp. 8) é igualmente anacrúsico e apresenta material tirado diretamente do *rondeau* e como forma de marcar um contraste entre o refrão e o *couplet*, o compositor eleva o registro da peça iniciando uma oitava acima. Este *couplet*, assim como o refrão, apresenta duas frases idênticas (cps. 8-12 e cps. 12-16) que afirmam a tonalidade principal e, no compasso 16, com o sinal **Rxx** remete à execução do refrão. O segundo *couplet* (cp. 16) tem início na região de Dó# menor e possui igualmente duas frases anacrúsicas, porém distintas, em que a escrita polifônica a duas vozes parece evidente (cps. 16 – 20 e cps. 20 - 24). A primeira frase confirma a região inicial (Dó# menor) e a segunda frase, com um caráter mais rítmico devido à execução simultânea da “siciliana” em ambas as claves, confirma a região da Dominante, Si Maior. Novamente o sinal **Rxx** marca o final do segundo *couplet* e remete os intérpretes à execução do refrão do rondó. O terceiro *couplet* mantém a escrita a duas vozes e é o mais longo da dança podendo ser dividido em duas partes. A primeira parte (cps. 24-32) é formado por duas frases anacrúsicas e idênticas em Mi Maior (tonalidade

principal). A segunda parte é formada por três frases (anacrúsicas) que evoluem em ambas as claves com o ritmo da “siciliana” (colcheia pontuada / semicolcheia / colcheia). A primeira delas (cps. 32-36) encontra-se na região da Dominante (Si Maior) e as outras duas retomam a tonalidade principal. A terceira frase diferencia-se da segunda devido a parte destinada à Clave de Fá encontrar-se em um registro mais grave, concluindo de forma mais grandiosa com o Mi Maior inicial. Novamente temos o sinal **Rxx** que remete os intérpretes à execução do refrão. O quarto e último *couplet* está escrito no modo menor com a seguinte indicação do autor: *notes égales, et coulées* (notas iguais e fluidas). A célula rítmica da siciliana em ambas as claves, que caracteriza a segunda parte do *couplet* precedente, é substituída pelo movimento contínuo de colcheias e acrescido pela indicação *coulées* (fluidas), de Couperin. Com isso notamos o uso do segundo procedimento adotado pelo compositor no final de seus rondós (ver p. 125 do capítulo anterior): o aumento progressivo do andamento em seus *couplets* finais. A mudança da célula rítmica característica da dança ( ) para um movimento fluído de colcheias, enfatizado pelo compositor por meio da indicação *coulées*, é o responsável pelo efeito em questão. O *couplet* final é formado por três frases (anacrúsicas) em um *moto perpétuo* de colcheias numa espécie de *ostinato* melódico sendo a primeira frase (cps. 44-48) pontuada por uma cadência imperfeita e as duas últimas (cps. 48-52 e cps. 52-56) pela cadência perfeita em Mi no modo menor. A Clave de Fá desempenha claramente uma função de acompanhamento. A indicação *au Rondeau pour finir* (ao Rondó para acabar) conclui a *Forlane* de François Couperin.

A ornamentação está presente e encontramos os sinais de *pincé simple* (cps. 1, 2, 3, 5, 10, 14, 16, 17, 24, 26, 28 e 30), *tremblement* (anacruse, cps. 3, 4, 7, 11, 16, 17, 18, 19, 20, 25, 27, 29, 31, 32, 33, 34, 37, 38, 41 e 42), *port de voix simple* (cp. 6), *tremblement fermé* (cps. 19-20, 35-36, 45-46, 47-48, 51-52), *tremblement lié* (cps. 39-40, 43-44, 55-56) e *aspiration* (anacruse, cps. 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12), além dos sinais de repetição e de *liaisons*, específicos para marcar as notas que devem ser ligadas e fluidas (Ver sinais de *liaisons* e dos *agréments* citados, na reprodução do quadro original de ornamentação, Anexos 5 e 6, além do quadro apresentado pela Dover na edição da obra completa das peças para cravo de François Couperin, nas páginas 128 e 129 deste trabalho).

Por se tratar de composição destinada à música de câmara, Couperin indica na Clave de Fá as cifras para a realização do baixo contínuo, que segundo ele seriam destinadas ao cravo. Perfeccionista ao extremo, Maurice Ravel certamente buscou por este

manuscrito para a realização de sua transcrição, além da versão de Bertelin, encontrada no final do artigo de Écorcheville.

Muito pouco se sabe sobre esta transcrição de Ravel. Trata-se de um esboço, em duas páginas, com o título “*Forlane* de Fr. Couperin transcrita por Maurice Ravel”, da mão do compositor. A transcrição não está datada e a única pista que nos leva a este trabalho, ainda hoje desconhecido, é o trecho da carta endereçada ao amigo Cipa Godebski, citada anteriormente. Segue a reprodução do manuscrito autógrafo de Maurice Ravel da transcrição da *Forlane* de François Couperin:

M. Ravel, manuscrito autógrafo, transcrição da *Forlane* de F. Couperin. In: Orenstein, 1973, PLATE XIIIa.

M. Ravel, manuscrito autógrafo, transcrição da *Forlane* de F. Couperin. In: Orenstein, 1973, PLATE XIIIb.

Ravel mantém o registro da linha superior em relação à versão original, realizando algumas mudanças quanto ao registro e ao texto musical destinado à Clave de Fá, sobremaneira no refrão, terceiro e quarto *couplets*. Podemos verificar que o terceiro *couplet* está inacabado, porém Ravel deixa um espaço em branco para a realização das três frases finais do *couplet* em questão, ou seja os compassos 32 a 44 (ver segunda página da transcrição de Ravel da *Forlane* de Fr. Couperin). Provavelmente o envolvimento com o início da Guerra fez com que Ravel adiasse a conclusão deste trabalho.

Sobre a ornamentação podemos verificar que Ravel não faz o uso dos sinais de *agréments*, ele os escreve por extenso. Nota-se que para todo *tremblement*, já na anacruse da dança, sinal que François Couperin enfatiza a obrigatoriedade de se iniciar com a nota

superior, conforme discutido no capítulo anterior, Ravel os inicia todos pela nota real, prática que será mantida para o *Tombeau*. Para os *pincés* simples Ravel mantém a tradição (cps. 1, 2, 3, 5, 10, 14, 16, 17, 24, 26, 28 e 30). Para o quarto *couplet* Ravel acrescenta pequenas notas (*apogiaturas*) que, segundo Elizabeth Joyé tal escrita nos remete ao compositor italiano Domenico Scarlatti, pois, François Couperin não faz uso desta notação.

Por meio do acesso a transcrição de Maurice Ravel da *Forlane* de François Couperin, podemos verificar uma espécie de “laboratório” para a criação da obra *Le Tombeau de Couperin*, na qual encontramos a transposição de alguns dos procedimentos aqui adotados. Ravel iniciaria sua suíte pela *Forlane* e no momento da análise desta dança voltaremos a esta transcrição.

A Suíte *Le Tombeau de Couperin* é formada por seis peças inspiradas nas formas musicais do século XVIII. Alfred Cortot assim descreveu a suíte *Le Tombeau de Couperin* em seu importante estudo intitulado *La Musique française du piano*:

... nenhum monumento de glória poderia tão bem honrar as memórias francesas quanto estes cantos luminosos, estes ritmos claros e flexíveis, expressão perfeita de nossa cultura e de nossa tradição. (CORTOT, 1981, p. 288)

A Suíte ou “*Ordre*” de Maurice Ravel não comporta intenção alguma de pastiche, paródia ou exagero, mas possui a clareza e a estrutura do estilo das danças que compõem a suíte barroca. É construída com extremo rigor formal, o que suscita a filiação intrínseca de Ravel a esse período.

Conforme vimos no capítulo anterior, a suíte barroca, como regra, caracterizava-se por reunir alguns números de dança, independentes, tendo porém como traço unificador o fato de serem compostas em uma mesma tonalidade, alternando entre as peças o modo Maior e menor. Para este outro gênero musical restaurado do século XVIII, o *Tombeau*, que constituía a deploração sobre a morte de um grande personagem ou artista, Ravel escolhe a tonalidade de Mi no modo menor, visto o gênero adotado. Portanto, o *Tombeau* escrito por Maurice Ravel vem prestar uma homenagem aos amigos, cidadãos da Terceira República Francesa Revanchista que, como ele, tomados pelo sentimento de proteção à pátria, lutaram nos campos de batalha e, também, como teria declarado em seu esboço

autobiográfico, homenagear não só François Couperin, mas toda a música francesa do século XVIII.¹³⁸

A ordem usada por Ravel, na organização de sua Suíte, vem de encontro à usada pelos compositores do século homenageado. Inicia com um prelúdio *mesuré*, seguido de uma fuga, que ocuparia o lugar da *allemande*, dança que abre as *Ordres* de François Couperin e nas quais faz uso de uma escrita predominantemente polifônica, geralmente a três vozes. Seguindo a ordem tradicional da suíte barroca, Ravel substitui a *courrante*, a *sarabande* e a *gigue* pelas danças *Forlane*, *Rigaudon* e *Menuet*, que conta ainda, esta última, com a inserção de uma *Musette* desempenhando a função de Trio e acompanhada pelo tradicional *bourdon*. Ravel conclui sua homenagem com uma *Toccata*, peça que encerra sua produção pianística e na qual parece realizar uma síntese dos sentimentos vividos no momento e de seu idiomático. Ravel não faz uso de um procedimento cíclico dentro da suíte e assim como seu predecessor, trata cada uma das peças de forma independente, ou seja, não encontraremos um elemento melódico comum entre elas. As seis peças que formam a suíte *Le Tombeau de Couperin* para piano solo possuem a estrutura das danças componentes da suíte barroca, e estão assim organizadas:

1. *Prélude* – AB, compasso 12/16, Mi Menor;
2. *Fugue* – a três vozes, compasso 4/4, Mi Menor;
3. *Forlane* – ABACAD, forma rondó, compasso 6/8, Mi Menor;
4. *Rigaudon* – ABA, compasso 2/4 - Dó Maior;
5. *Menuet* – ABA, compasso 3/4 - Sol Maior ;
6. *Toccata* – compasso 2/4 - Mi Menor, conclui Maior.

A obra foi editada em 1918 pela *Durand Éditions Musicales*, e além do simbolismo do título, a partitura traz na primeira página a ilustração de uma urna cinerária desenhada pelo próprio Ravel, simbolizando o *Tombeau*.

¹³⁸ ORENSTEIN, 1989, p. 46.

M. Ravel, *Durand Ed. Musicales*, 1918. Urna cinerária, p. 1.

A estréia da obra ocorreu no dia 11 de abril de 1919, em concerto organizado pela *Société Musicale Indépendante SMI*, na *Salle Gaveau* em Paris e interpretada pela pianista Marguerite Long, viúva de Joseph de Marliave, dedicatário da última peça da Suíte. O evento contou ainda com a presença de Maurice Ravel, conforme crítica do concerto encontrada na revista *Le courrier Musical* de 1 de maio de 1919, por ocasião de pesquisa de campo na Biblioteca Nacional da França. Não foi possível identificar o autor do artigo que assina com as iniciais L. V. Segue trecho em que a obra é mencionada:

(...). Porém os favores do auditório foram – com justiça – à segunda parte do programa. O adorável *Tombeau de Couperin* de Maurice Ravel, suíte de peças de um requinte pianístico, as quais o músico de Scarbo se propõe evocar por meio das mais modernas expressões, o arcaísmo elegante e sutil de seu mais antigo predecessor! Ele encantou a todos. Também o toque antigo e moderno, elegante e sutil, da Sra. Marguerite Long colabora, no sentido em que o talento de uma intérprete contribui para valorizar o talento de um compositor. E a sala inteira impõe com entusiasmo o bis da peça preferida: *Forlane*. Com a presença sobre o estrado do Sr. Maurice Ravel.

L. V. (BNF, *Le Courrier Musical*, 1/05/1919, p. 134)

Esta crítica toca em um ponto essencial desta pesquisa: a importância do intérprete para a realização e o não esquecimento de uma obra musical. Minha formação como artista abarcou várias áreas do conhecimento musical, porém o fio condutor sempre foi meu papel de intérprete. Posso assim dizer que o piano foi, e é, meu instrumento maior de trabalho, tanto na parte que tange à execução, à interpretação como no que diz respeito à profunda e séria preocupação com a pesquisa. Sempre procurei fazer deste universo interpretativo uma trama viva onde todos os elementos que o compõem, as informações e minha própria experiência como pianista, disponibilizam-se como ferramentas para o exercício do meu ofício. Embora meu trabalho venha permear várias áreas da pesquisa musicológica, desejo trazer com essa investigação a música viva, e fazer do meu instrumento a ponte entre Couperin e Ravel nos dias de hoje.

Em relação a análise pianístico – musical da suíte *Le Tombeau de Couperin*, objetivo ao qual este capítulo se propõe, será apresentado igualmente uma abordagem pianística da obra, seguindo assim minha linha de pesquisa - Técnicas Composicionais e Questões Interpretativas. Nesse sentido, serão apresentados primeiramente as análises formal e harmônica, que sustentam a estrutura musical da obra, seguido pelos apontamentos relacionados às questões interpretativas de cada uma das peças.

Referente à análise formal, a pesquisa remeterá ao estilo das formas das obras de François Couperin e dos cravistas franceses do século XVIII, voltando-se também aos elementos de composição levantados em capítulo anterior - aliado à sua fundamentação bibliográfica - apontando assim os procedimentos do período em questão adotados por Maurice Ravel na criação do *Tombeau*. Como fonte de pesquisa para esta análise cito o

estudo das danças do século XVII e XVIII realizado por Sophie Jouve-Ganvert em seu *Theorie Musicale*, o *Fundamentos da Composição Musical* de Arnold Schoenberg e o *Dictionnaire Encyclopedique de la Musique*, organizado por Denis Arnold.

Referente à análise harmônica a ferramenta adotada voltar-se-á ao conceito de regiões de Arnold Schoenberg expostas em seu estudo *Funções Estruturais da Harmonia*¹³⁹, apontando apenas as regiões percorridas em seu discurso harmônico. Como bibliografia de apoio para esta análise faz-se importante mencionar o estudo realizado pelo musicólogo Jean Claude Teboul em seu *Ravel le langage musical dans l'oeuvre pour piano*, no qual aborda os princípios elaborados por Schoenberg, baseado na obra pianística de Maurice Ravel apresentando como exemplo a análise da peça *Jeux d'eux* (1901) para piano solo, na qual aplica a ferramenta analítica em questão. Cito ainda as análises da suíte *Le Tombeau de Couperin* realizadas por Oliver Messiaen e Yvonne Loriod reunidas sob o título de *Ravel-Analyses des oeuvres pour piano de Maurice Ravel* e do *Étude technique et stylistique de l'Harmonie* do estudioso francês Jean Doué.

A escolha desta ferramenta de análise mostrou-se adequada pois, assim como as suítes do século XVIII a obra *Le Tombeau de Couperin* está escrita em torno de uma tonalidade principal (Mi menor) ou seja, as peças que formam o ciclo tendem a uma unificação tonal, estando assim de acordo com o princípio da monotonalidade. Por esta razão a ferramenta analítica em questão parece adequar-se ao objeto do estudo. A importância desta análise é compreender de que maneira Ravel afasta-se dos paradigmas do século XVIII, conservando assim o seu idiomático.

Logo, esta análise pianístico – musical da suíte *Le Tombeau de Couperin* consiste na comparação e no estudo da fusão de dois estilos musicais distanciados no tempo: o cravo de François Couperin e o pianismo de Maurice Ravel, sob o olhar do intérprete.

Ainda sobre a análise harmônica, para Schoenberg “o conceito de regiões (exposto na p. 37 da edição mencionada) é uma consequência lógica do princípio da monotonalidade. De acordo com este princípio, considera-se que qualquer desvio da tônica ainda permanece na tonalidade, não importando se a sua relação com ela é direta ou indireta, próxima ou remota. Em outras palavras, há somente uma tonalidade em uma peça, e cada segmento considerado antigamente outra tonalidade, é apenas uma região, um contraste harmônico interno à tonalidade original”. A autor acrescenta:

¹³⁹ Tradução de Eduardo Seincman: Via Lettera, 2006, reimpressão.

A mistura de notas e acordes alterados com diferentes progressões diatônicas, mesmo em segmentos não-cadenciais, era considerada modulação pelos teóricos antigos. Trata-se de uma visão limitada e, portanto, obsoleta da tonalidade. Não se deve falar de modulação a menos que uma tonalidade tenha sido definitivamente abandonada, e por um tempo considerável, e outra tonalidade tenha se estabelecido quer harmônica quer tematicamente. (SCHOENBERG, 2006, p. 35)

Em seu princípio de monotonalidade Schoenberg utiliza igualmente o conceito de tonalidade expandida. Este conceito leva em conta composições as quais o compositor atinge regiões distantes da tonalidade principal, regiões as quais o autor que influenciou Maurice Ravel na composição da suíte *Le Tombeau de Couperin* não ousou percorrer. Veremos que no interior das peças que integram a suíte moderna, organizadas em formas tradicionais do século XVIII, Ravel utiliza dentro de cada uma das seções, numerosas regiões, muitas vezes expandindo ao extremo da tonalidade principal. Este percurso será verificado por meio do quadro de regiões, apresentado por Schoenberg, procedimento que nos permite verificar as regiões percorridas em torno da tônica e a que ponto Ravel distancia-se desta, percorrendo regiões harmônicas que inclusive desafiam a proposta classificatória de regiões tonais de Schoenberg. Uma região harmônica será identificada por meio de afirmação cadencial e da utilização específica de notas de uma determinada escala e/ou campo harmônico. De acordo com Schoenberg as regiões mais próximas da tônica são as encontradas no centro do quadro. Segue quadro de regiões do modo Maior e menor, assim como as abreviaturas, de acordo com a tradução de Seincman.

Quadro de regiões do modo Maior. Schoenberg, 2006, p. 38.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Quando o símbolo tem duas letras lê-se, por exemplo mM: Mediante menor da Mediante Maior.

Sendo assim, a suíte *Le Tombeau de Couperin* tem como tonalidade principal Mi Menor, mesma tonalidade usada por François Couperin em seu 4º Concerto Real onde encontramos a *Forlane*, peça que inspirou Ravel para esta composição. Estendendo a comparação das regiões usadas por Ravel - de acordo com a classificação das regiões¹⁴¹ de Schoenberg - para a relação tonal que as seis peças que integram a Suíte mantém com a tonalidade principal da obra teremos o seguinte resultado:

1. *Prélude*: Mi menor – **t**, tonalidade principal;
2. *Fugue* : Mi menor – **t**, tonalidade principal;
3. *Forlane*: Mi menor – **t**, tonalidade principal;
4. *Rigaudon*: Dó Maior – **SM**, região da Submediante Maior. Relação indireta, mas próxima com **t**;
5. *Menuet*: Sol Maior – **M**, região da Mediante Maior. Relação próxima com **t**;
6. *Tocatta*: Mi menor conclui Maior – **t** – **T**, tonalidade principal concluindo na região da Tónica Maior. A Tónica Maior tem uma relação próxima com **t**.

Por meio das relações apresentadas podemos confirmar a intenção de monotonalidade da obra. Transportando a configuração tonal da Suíte para o quadro de regiões de Schoenberg teremos a seguinte configuração:

Quadro das regiões percorridas por Ravel nas seis peças que integram a suíte *Le Tombeau de Couperin*.

¹⁴¹ Schoenberg, A. *Funções Estruturais da Harmonia*. Trad. Eduardo Seicman. São Paulo: Via Lettera Editora, 2004. Classificação das regiões, modo Maior, p. 91 e modo menor, p. 98.

Para a composição da suíte *Le Tombeau de Couperin*, Maurice Ravel buscou no século XVIII francês a clareza, a precisão, a racionalidade e o rigor formal. Sendo assim esta suíte moderna impõe ao intérprete uma total fidelidade ao texto do compositor, limitando-o assim a uma maior liberdade de expressão. Poderíamos então fazer um paralelo às reflexões de François Couperin, enfatizadas em capítulo anterior, nas quais precavia-se contra a liberdade dada ao intérprete indicando minuciosamente todas as suas intenções à execução de suas *pièces de clavecin*. Sobre isso Maurice Ravel dizia: “Toquem minha música no tempo, mas com expressão” (ARTAUD, 1975, p. 7).

Mesmo tendo marcado sua produção anterior com obras que demonstraram um grande número de inovações, abrindo novas perspectivas para o instrumento e para o intérprete, quanto a inovações de timbres e sonoridades até então desconhecidos (as já mencionadas: *Jeux d’eau*, 1901; *Miroirs*, 1904-05 e *Gaspard de la nuit*, 1908, para piano solo), é voltando-se ao passado, com a composição da suíte *Le Tombeau de Couperin*, na qual o compositor adota procedimentos e formas do passado nacional, fazendo assim o uso de uma linguagem neoclássica, que Maurice Ravel conclui sua produção pianística, sintetizando com esta fusão de procedimentos toda sua linguagem musical.

5.1. *Prélude*

à la mémoire du lieutenant Jacques Charlot
em memória do tenente Jacques Charlot
M. Ravel (DURAND, 1917, p. 2)

Dedicatário da peça que abre a suíte *Le Tombeau de Couperin*, Jacques Charlot, atuou nos campos de batalha como tenente de infantaria¹⁴². Amigo de Ravel, era sobrinho e primo do editor Jacques Durand. Charlot foi morto em 3 de março de 1915 na linha de frente de sua seção durante uma missão militar. Debussy também homenageou Jacques Charlot e dedicou o segundo movimento de *En Blanc et Noir*, tratado no terceiro capítulo desta tese de doutorado.

O *Prélude* tem como indicação de andamento *Vif* (Vivo), está escrito em 12/16, na tonalidade de Mi menor e totaliza 97 compassos. Para a abertura de seu *Tombeau* Maurice Ravel submete o intérprete ao mesmo rigor imposto por François Couperin em suas peças para cravo, ou seja, tudo está estritamente indicado.

Conforme vimos em capítulo anterior, Couperin não inicia nenhuma de suas suítes com um prelúdio, mas encontramos no final de seu tratado *L'Art de Toucher le Clavecin* oito *préludes-réglés* – pois desconfiado do “bom gosto” (termo usado por ele) dos cravistas da época, Couperin não escreveu prelúdios livres (característicos da época), nos quais os compositores, a partir de um esquema geral, davam liberdade ao intérprete, confiando a este o bom uso de ritmos, de andamento, de harmonização e de ornamentação ou seja, os cravistas do *siècle des lumières* eram exímios improvisadores - escritos nas tonalidades de suas suítes. De acordo com suas indicações o intérprete deveria, ao executar uma de suas suítes, precedê-la com o prelúdio referente à tonalidade da suíte em questão. Chama a atenção o oitavo prelúdio¹⁴³, na tonalidade de Mi menor, em compasso composto 6/8, no qual o compositor adota como elemento de base o movimento ondulante e contínuo de semicolcheias que se alternam entre as mãos, fórmula bastante freqüentada em suas peças rápidas, de caráter virtuosístico. Coincidentemente, ou não, o *Prélude* de Ravel, de caráter virtuosístico, também está escrito na tonalidade de Mi menor, em compasso composto

¹⁴² Tropa militar que faz serviço a pé.

¹⁴³ O oitavo *prélude-reglé* encontra-se na página 122 deste trabalho.

(porém 12/16) e fazendo uso do movimento ondulante de semicolcheias que se alternam entre as mãos.

A nota de rodapé colocada na primeira página do prelúdio de Ravel nos remete imediatamente ao *siècle des lumières* e especificamente à música de François Couperin: “As pequenas notas devem ser atacadas sobre o tempo”.

(★) *Les petites notes doivent être frappées sur le temps.*

M. Ravel, nota de rodapé do *Prélude* da suíte *Le Tombeau de Couperin*. Durand, 1917, p. 2.

Esta observação, conforme tratada em capítulo anterior, refere-se às inúmeras indicações de Couperin deixadas aos intérpretes e estudiosos da sua obra, para que realizassem todo tipo de ornamentação, os *agréments* ou *petites notes*, sobre o tempo. Logo, Ravel resgata a específica indicação de Couperin e a transpõe para quatro peças do *Tombeau*: o *Prélude*, a *Forlane*, o *Rigaudon* e o *Menuet*. Henriette Fauré, primeira intérprete da obra completa para piano de Maurice Ravel, com o qual trabalhou o repertório em questão, escreve sobre o assunto em seu livro *Mon Maître Maurice Ravel*, no qual reúne suas impressões e os ensinamentos do Mestre:

Não executá-las sobre o tempo [referindo-se às petites notes] seria omitir todo o estrito caráter e a real cinzeladura desta música. (FAURÉ, 1978, p. 88)

O prelúdio é extremamente ornamentado e de acordo com a *table d'agréments* e as peças para cravo de François Couperin, Ravel fará em especial uso de dois de seus ornamentos, o *pincé simple* e o *tremblement simple*, porém os escreve por extenso. Para este último Ravel fará uma adaptação e os inicia todos pela nota real, diferente de Couperin que especifica em seu tratado *L'Art de Toucher le clavecin*, sobre a necessidade de iniciar todo *tremblement* pela nota superior. Exceção é feita para o *tremblement lié sans être appuyé*, no qual estando a nota marcada pelo sinal de *tremblement* precedida por uma nota de um tom ou meio tom acima, esta deveria iniciar com a nota real (ver *table d'agréments*

nas páginas 127 e 128 deste trabalho). Logo os *agréments* de Ravel estão assim distribuídos dentro do *Prélude*:

Tremblement simple: cps. 2, 4, 10, 12, 27 (segundo Fá #), 31, 33, 38, 40, 50, 52, 55, 58, 77 (segundo Fá#), 79 (segundo Si), 87, 89.

Tremblement continu: cp. 96.

Pincé simple: cps. 22, 23, 24, 25, 26, 27 (primeiro Fá#), 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 53, 54, 56, 57, 71, 72, 73, 74, 75, 76 77 (primeiro Fá#), 78, 79.

Ravel faz também outras adaptações:

Tremblement com intervalo de terça: cps. 28 e 80 (ponto culminante da primeira e segunda seção)

Tremblement com intervalo de quinta: cps. 59, 60.

O *Prélude* de Ravel está estruturado em duas partes, assim como a maioria das peças de Couperin, no qual faz uso da forma binária (aqui em maiores proporções ao da simples forma binária adotada por Couperin) com duas repetições, porém Ravel realiza apenas uma repetição, a parte A. Tal procedimento fará com que a abertura da Suíte configure-se em duas partes de durações aproximadamente iguais, assim organizadas:

A – do compasso 1 ao 36 (1ª vez 33 cps. + 2ª vez 29 cps. Total = 62 compassos)

B – do compasso 37 ao 97 (Total 60 compassos)

Quanto à estruturação harmônica Ravel realiza para a primeira parte o mesmo procedimento adotado por seu predecessor, ou seja, a parte A conduz à relativa ou à região de Sol Maior, Mediante (M) em relação à tonalidade principal - de acordo com o quadro de regiões de Schoenberg - porém a parte B inicia na região de Do Maior, Submediante (SM), e retorna à tonalidade principal.

||: *Mim* _____ *Sol M* :|| *Dó M* _____ *Mim* ||

Lembramos que o aspecto rítmico do Prelúdio evidencia um fluxo contínuo de semicolcheias que perpassará a peça do início ao fim. Assim como seu predecessor Ravel não fará uso de temas, mas de dois motivos distintos evidenciados no interior desta fórmula inspirada de Couperin e que constitui o elemento de base do *Prélude*: o movimento ondulante de semicolcheias. O ‘motivo 1’ é formado pela sequência intervalar

La-Sol-Ré-Mi-Sol-Si apresentado já no primeiro compasso e o ‘motivo 2’ (ver compasso 22 da partitura) é formado por três colcheias ascendentes precedidas por uma semínima pontuada que constitui o ponto de chegada de um *pincé simple* (*agrément*). Um outro elemento composto de três semicolcheias e uma colcheia pontuada precedida por um *tremblement* (ornamentação), merece destaque, dado sua recorrência em posições importantes da peça (cps. 2, 10, etc) e, constituindo um complemento do primeiro motivo será considerado como ‘motivo 1b’. Segue o ‘Motivo 1a e 1b’ e o ‘Motivo 2’.

‘Motivo 1a’

‘Motivo 1b’

M. Ravel, *Le Tombeau de Couperin, Prélude*. ‘Motivo 1’, cps. 1 e 2.

M. Ravel, *Le Tombeau de Couperin, Prélude*. ‘Motivo 2’, cp. 22.

Para um melhor acompanhamento do texto analítico, seguir juntamente com a partitura do *Prélude* que se encontra a partir da página 173 deste trabalho.

A Peça tem início com a exposição do primeiro motivo apresentando um desenho melódico, apoiado por um pedal Mi (cp.1). Fica, então, estabelecido o centro tonal (Mi menor) seguido pela mudança de plano para a subdominante Lá (cp. 2), caracterizando entre os dois compassos uma relação plagal (I - IV) que será repetida nos compassos 3 e 4. Nota-se a inversão das partes em relação ao compasso precedente nos compassos 2 e 4. Logo, os quatro compassos iniciais tem a função de expor o material que será adotado no decorrer do prelúdio.

Dos compassos 5 a 9 temos uma passagem de função transitiva, na qual uma linha em direção ascendente na voz superior conduzirá em direção à região da Dominante (Si Maior). No compasso 10 temos claramente a chegada à região da Dominante com a

sobreposição dos ‘motivos 1a e 1b’ em uma primeira formação triádica vertical da peça (Si Maior). Este trecho irá reelaborar os quatro compassos iniciais e vai até o compasso 13.

No compasso 14 inicia-se uma movimentação cromática nas vozes inferiores em direção à Do Maior, que será confirmada cadencialmente (V-I) nos compassos 21 e 22. Esta movimentação cromática será elaborada em duas partes: a primeira que inicia no compasso 14 realiza uma cadência (V – I) em La menor do compasso 16 para 17; a segunda será literalmente transposta (cps. 18-21) realizando cadência (V – I) em Sol menor imediatamente seguida pela afirmação cadencial em Dó Maior. É importante lembrar que o uso de progressões cromáticas descendentes, sobremaneira da dominante à tônica, faz parte dos procedimentos de composição usados por François Couperin em algumas de suas peças para cravo, abordado em capítulo anterior (Ver página 140 deste trabalho), e Ravel para esta passagem faz uso deste procedimento.

No compasso 22 tem-se a apresentação do segundo motivo (cp. 22 e 24), seguido por uma movimentação ascendente na linha superior e descendente no baixo em direção a um primeiro ponto culminante que acontece no compasso 28 sobre um acorde de Mi menor

com 7^am¹⁴⁴ - 9^aM ( )¹⁴⁵, que se dilui no compasso seguinte em uma seqüência de quintas descendentes conduzindo à afirmação cadencial no compasso 30 e à região de Sol Maior (Mediante). Temos assim a volta do ‘motivo 1’, porém em uma nova região harmônica no qual o *ritornello* indicado por meio da ‘1^a casa’ (cp. 31-33) conduz a reexecução da ‘parte A’ a partir do compasso 5. Após repetição literal de A, a ‘2^a casa’ (cps. 34-36) segue em procedimento de *ostinato*, como recurso para criar certa expectativa, com a repetição do ‘motivo 1a’ e o mesmo pedal Sol, reafirmando a harmonização da ‘1^a casa’.

A expectativa chega ao fim com o acréscimo da nota Dó no baixo (cp. 37), conduzindo à região da Submediante Maior (Dó Maior) e dando início a ‘parte B’, com a elaboração do ‘motivo 1’. Este acréscimo da nota Dó, forma um acorde de Dó add9 (nona adicional sem a terça, resultando em quatro quintas sobrepostas) e o compasso seguinte (cp.38) reapresenta com este a mesma relação plagal dos compassos iniciais, aqui

¹⁴⁴ Para m acompanhado de um intervalo lê-se menor e M lê-se Maior.

¹⁴⁵ Em sua análise da obra Olivier Messiaen classifica o acorde em questão de “nona raveliana” (MESSIAEN, 1995, p. 88).

evidenciados por meio dos baixos em relação de quartas (I – IV, Dó – Fa, cps. 37 – 38), igualmente reafirmados nos dois compassos seguintes (cps. 39-40). Segue os compassos 37 e 38.

M. Ravel, *Le Tombeau de Couperin, Prélude*, cps. 37-38.

Notar que o ‘motivo 1a’ no compasso 38, que se encontra na linha intermediária entre o baixo e o ‘motivo 1b’, aparece em arpejo ascendente sem alterar as notas do motivo do compasso 2. Ver no exemplo que segue.

M. Ravel, *Le Tombeau de Couperin, Prélude*, cp. 38, modificado.

No compasso 41 temos a volta do ‘motivo 2’ que será desenvolvido seguindo uma métrica de três em três compassos assim organizados: do compasso 41 ao 43, ainda na região de Dó Maior, temos a primeira parte do segundo motivo (referente à semínima pontuada) em Lá menor e a segunda parte (referente às três colcheias) em Sol Maior com 7^am, ou seja dominante da região em questão; os três compassos que seguem (cps. 44-46) estão literalmente transpostos um tom abaixo, fazendo uso dos acordes de Sol menor - Fá Maior com 7^am, ou seja dominante de *Sib Maior*, expandindo o discurso tonal para uma região desconhecida dentro do quadro das regiões do modo de Mi menor. Ver quadro das regiões de Mi menor que se encontra na página 169. O compasso que segue (cp. 47) é o ponto de chegada, em Ré Maior, para este desenvolvimento do segundo motivo, e de

relativo repouso para a volta do ‘motivo 1a e 1b’ reconduzindo à região de Dó Maior no compasso 52.

O segundo motivo reaparece no compasso 53 com novas harmonias fazendo uso do acorde de *Sib* 5+ (cps. 53-54) e do Fá menor com sétimas¹⁴⁶ (cp. 55-57). O segundo motivo é retomado sob forma de seqüência, interrompido no compasso 58 pela volta do ‘motivo 1b’ em *Mib* menor com 7^am e no compasso 59 e 60 em *Sol#* menor com 7^am - 9^aM.

O uso de harmonias sem relações tonais e sem pólos tonais predominantes, marca a passagem do compasso 61 ao 70 (5+5) porém com dois pontos de relativo repouso. O primeiro ponto acontece no compasso 65 após um breve desenvolvimento do ‘motivo 1b’. A partir do compasso 61, acompanhado por um motivo melódico de colcheias pontuadas (mão esquerda) em progressão por tons descendentes o primeiro ponto de relativo repouso será concluído do compasso 64 ao 65 pela afirmação cadencial (V – I / LáM – RéM). O mesmo procedimento será usado para o segundo ponto de relativo repouso que acontece do compasso 69 ao 70 cadenciando para *Láb* Maior.

Valendo-se do segundo motivo, teremos do compasso 71 ao 79 um novo e mais longo direcionamento para o ponto culminante no compasso 80 que, assim como na ‘parte A’, será atingido pela movimentação ascendente na linha superior e descendente no baixo em direção à região de *La* menor (sudominante menor) em um arpejo do acorde de *Lá* menor com 7^am - 9^aM (11), que ainda se estende à região mais aguda do piano e dilui-se através das tercinas sustentadas pelo insistente pedal de *Lá* com sétima no baixo que percorre até o compasso 85. A resolução desta passagem acontece no compasso 86 com uma cadencia *Plagal* (IV-I), restabelecendo assim, o centro tonal de *Mi* menor reafirmado pelo motivo gerador de todo o material de composição da peça.

Antes de abordar o desfecho da abertura do *Tombeau*, acrescento ainda um último procedimento de composição resgatado do ancestral homenageado por Ravel para a composição do *Prélude*, que é a questão da homogeneidade sonora. No que diz respeito à tessitura da peça, notamos que Ravel, assim como seu predecessor, não utiliza todo o espaço sonoro oferecido pelo instrumento. Nota-se uma grande proximidade entre os planos sonoros, as mãos caminharão quase sempre juntas e dificilmente uma oitava as

¹⁴⁶ Ver que no primeiro acorde do compasso 55 Ravel faz uso do acorde de *Fa* menor com 7^a M e no segundo com 7^a m. Nos dois compassos que seguem o acorde em questão será enriquecido com a 7^a M.

separa. O *Prélude* acontece em registros restritos, fazendo sobremaneira uso do registro central (Dó 2 ao Dó 5). Assim como nas peças de François Couperin, relacionadas na página 136 deste trabalho, as quais o compositor escreve apenas em Clave de Sol ou de Fá, podemos observar Ravel transportando o procedimento cravístico para o piano do século XX. Exceção feita ao segundo ponto culminante no qual os planos sonoros afastam-se aos pontos extremos do instrumento, no caso o piano. Segue parte do manuscrito autógrafo do compositor tirado da capa do livro *Marguerite Long au piano avec Maurice Ravel*, no qual a clara caligrafia do compositor evidencia a proximidade dos planos sonoros no trecho inicial do *Prélude*:

M. Ravel, *Le Tombeau de Couperin, Prélude*, compassos iniciais do manuscrito autógrafo.

A Coda, que inicia no compasso 86, faz uso dos ‘motivos 1a e 1b’ em Mi menor seguido pela mudança de plano para a subdominante Lá menor (cp. 87), caracterizando entre os dois compassos a mesma relação plagal dos compassos iniciais das partes A e B, igualmente repetida nos compassos 88 e 89. O registro mais grave do piano é alcançado no compasso 93 e o motivo *Mi, Sol, La, Si, Ré*, que inicia a peça, são executados em um arpejo final, na única indicação de pedal do compositor, além do trêmulo do último compasso em uma evocação ao *agrément* de François Couperin concluindo assim a abertura do *Tombeau* de Maurice Ravel.

Temos então as seguintes regiões harmônicas utilizadas e pontos de chegada/partida ou de relativo repouso para a peça que abre a suíte *Le Tombeau de Couperin* que, estendendo-se à relação que estas mantêm com a tonalidade principal de Mi menor, de acordo com a classificação das regiões no modo menor de Schoenberg, e resultado seria:

Parte A Cps. 1-36		
Região	Pontos de chegada/partida ou de relativo repouso	Relação
Mi m, cp. 1		Tonalidade principal
Si M, cp. 10		Indireta, mas próxima
	Lá m, cp. 17	Próxima
	Sol m, cp. 21	Indireta
	Dó M, cp. 22	Indireta, mas próxima
Sol M, cp. 30		Próxima

Parte B Cps. 37-97		
Região	Pontos de chegada/partida ou de relativo repouso	Relação
Dó M, cp. 37		Indireta, mas

		próxima
<i>Sib</i> M, cp.44		Distante
	Ré Maior, cp. 47	Indireta e remota
Dó M, cp. 52		Indireta, mas próxima
	Fá m, cp. 55	Distante
	Ré M, cp. 65	Indireta e Remota
	Láb M, cp. 70	Distante
Lá m, cp. 80		Próxima
Mim, cp. 86		Tonalidade principal

Para uma melhor compreensão da localização e da relação que as tonalidades percorridas mantém com a tonalidade principal segue o quadro de regiões de Mi menor organizado de acordo com a proposta de Schoenberg apresentada em seu livro *Funções Estruturais da Harmonia*, discutida no final da introdução deste capítulo. Segue o quadro em questão:

Quadro das regiões de Mi menor

Nota-se que Ravel, na ‘parte A’ de seu *Prélude*, mantém o discurso harmônico em regiões próximas da tônica inicial, enquanto que para a ‘parte B’ vale-se da região de Sib Maior, expandindo o discurso harmônico para uma região ausente¹⁴⁷, dentro do território do quadro de regiões da tonalidade escolhida para a composição de sua Suíte. Faz igualmente uso de ‘pontos de chegada/partida’ ou de ‘relativo repouso’ em tonalidades distantes da tonalidade inicial afastando-se dessa forma dos paradigmas do século XVIII. Ravel confirma porém sua intenção de monotonalidade e o Mi menor inicial será reafirmado no final da peça.

5.1.1. Questões interpretativas relacionadas ao *Prélude*

Dentre os intérpretes consultados todos são unânimes: o uso adequado pedal é de suma importância para que o *Prélude*, e de modo geral a Suíte, não entre em desacordo com a exigência do estilo a que a obra submete o intérprete. Trata-se de uma obra neoclássica, em que o rigor e a clareza sonora são impostos como regra de base. O pianista Dominique Merlet enfatiza sobre a necessidade de *esquecer o pedal impressionista* (Paris, 21/12/2006). A busca por uma sonoridade extremamente limpa e clara é a prioridade para esta peça, daí a importância de uma correta utilização do pedal. Vlado Perlemuter, referência absoluta como intérprete da obra pianística de Maurice Ravel tendo trabalhado integralmente a obra em questão com o próprio compositor, escreve: *Ravel pedia um pedal sóbrio para este Prélude. Poderia dizer: um pedal colocado em pequenos toques.* (PERLEMUTER, 1989, p.62)

A pianista Dana Ciocarlie também se manifesta sobre a importância do uso de meios pedais e *vibrato* de pedal, porém nunca pedais inteiros, exceção feita para a única indicação de pedal deixada na partitura pelo próprio compositor, a do compasso 93 (ver na partitura que segue). Para a pianista, o uso de pedais mais longos, porém jamais inteiros, podem ser cautelosamente usados na apresentação do segundo motivo, mais expressivo, e nos dois pontos culminante da peça. Ciocarlie ainda fala sobre a *ligadura deixada no vazio*, referindo-se à emblemática semínima com um ponto de *stacatto* acompanhada pelo curto sinal de ligadura, encontrado já no primeiro compasso do prelúdio, ela diz:

¹⁴⁷ As regiões audentes dentro do quadro das regiões no modo menor organizado de acordo com a proposta de Schoenberg mantêm uma relação distante para com a tonalidade principal (Schoenberg, 2004, p.98).

Tratam-se dos sinais de pedal de Ravel, os quais deve-se usar um pequeno toque, apenas para que a sonoridade não seja seca. (Ciocarlie, Paris, 28/12/2006)

Remetendo a questão à versão da obra para orquestra, realizada pelo próprio compositor¹⁴⁸, notamos a referida figura musical, encontrada nos compassos iniciais, executada pelos violinos com a indicação de *pizzicato*. Acredito ser esse o efeito a ser recriado ao piano.

Como efeito de mudança de timbre, os pianistas consultados sugeriram o uso da surdina nas indicações de intensidade **pp** (pianíssimo), em que poderíamos pensar numa analogia aos diferentes registros do cravo, abordados em capítulo anterior. Neste sentido, faz-se importante ressaltar, que a peça se passa em um ambiente sonoro restrito às baixas intensidades, na qual a indicação da nuance **pp** é predominante. Para a peça que abre o ciclo, Ravel coloca imediatamente o intérprete diante do objeto da Obra, que é o de transpor para o piano o uso de uma técnica cravística e, para isso, o uso das baixas intensidades vem de encontro ao potencial sonoro do instrumento. Os dois pontos culminantes, o primeiro na ‘parte A’ (cp.28) e o segundo na ‘parte B’ (cp. 80), fazem uso da nuance **ff** (fortíssimo), contrastam ao ambiente sonoro predominante e mostram o potencial sonoro do instrumento moderno.

O *Prélude* é de alto grau de dificuldade e curiosamente ao estudá-lo, uma necessidade orgânica molda a mão do pianista a um formato arredondado e colado ao teclado. Dominique Merlet escreve em artigo publicado na revista PIANO, dedicada à obra pianística de Maurice Ravel, declaração reiterada durante entrevista concedida em Paris:

A escrita pianística de Ravel, e em particular para a suíte Le Tombeau de Couperin, é extremamente inspirada pelos cravistas. É necessário tocar na borda do teclado, com as mãos arredondadas e com uma grande precisão e clareza. (Merlet, In: PIANO, 2006/2007, p. 89 e Paris, 21/12/2006)

¹⁴⁸ Em 1919 Ravel realiza a versão para orquestra de quatro números da Suíte: *Prélude, Forlane, Menuet e Rigaudon* (“a ordem foi modificada para a realização de um final mais grandioso”, Marnat, 1986, p. 764).

De acordo com a especialista Elizabeth Joyé, esta observação é pertinente e corresponde ao formato da mão dos cravistas (Paris, 1/01/2007).

Outra necessidade se impõe: a menor tensão muscular ou da mão, ao executar este *Prélude* de caráter virtuosístico, *motto perpertuo* de semicolcheias do primeiro ao último compasso da peça, compromete sua execução. Acreditando que tal negligência interferiria no resultado da execução de suas peças, conforme vimos em capítulo anterior, François Couperin escreveu em seu tratado *L'Art de toucher le clavecin*, já em 1717, sobre a importância de manter a flexibilidade das mãos e a liberdade dos dedos, evitar qualquer tipo de tensão muscular ao tocar, manter as mãos próximas do teclado e raramente deixar a mão cair do alto (Couperin, 1717, pgs. 6-7). Estas regras aqui parecem se impor e tornam-se imprescindíveis para uma justa execução do *Prélude* do *Tombeau* de Maurice Ravel.

Segue reprodução do *Prélude*¹⁴⁹ da suíte *Le Tombeau de Couperin*, pelas *Éditions Durand*.

¹⁴⁹ A edição original não apresenta numeração de compassos.

LE TOMBEAU DE COUPERIN

~~~~~

I. PRÉLUDE

à la mémoire du lieutenant Jacques Charlot

MAURICE RAVEL

Vif ♩ = 92

PIANO
(*)

pp

4

8

11

14

pp

(*) Les petites notes doivent être frappées sur le temps.

18 *p*

21 *mp* *ere* *seen*

24 *do* *f*

27 *ff* *p*

31 *1^a*

34 *2^a*

Detailed description: This musical score is for a piano and voice piece. It consists of six systems of music. The first system (measures 18-20) features a piano introduction with a treble and bass staff. The second system (measures 21-23) includes vocal entries with lyrics 'ere' and 'seen'. The third system (measures 24-26) continues the vocal line with the word 'do' and features a forte (f) dynamic. The fourth system (measures 27-30) shows a fortissimo (ff) piano section followed by a piano (p) section. The fifth system (measures 31-33) is the first ending, marked '1^a'. The sixth system (measures 34-36) is the second ending, marked '2^a', which concludes with a repeat sign. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

37 *pp*

40 *p*

43

46

50 *pp*

53 *p*

D. & F. 9569

56

59 *mf* *pp*

62

66 *pp*

69 *mp*

72 *ere* *seen*

Detailed description: This page contains a musical score for piano, spanning measures 56 to 72. The score is written for two staves, treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings. Measure 56 starts with a treble staff entry. Measure 59 introduces a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the bass staff, followed by a piano (*pp*) dynamic in the treble staff. Measure 62 continues the piano (*pp*) dynamic. Measure 66 also features a piano (*pp*) dynamic. Measure 69 introduces a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 72 includes the lyrics "ere" and "seen" under the treble staff. The score is numbered 56, 59, 62, 66, 69, and 72 at the beginning of each system.

75 *do* *al*

79 *ff*

83

86 *pp*

89 8 bassa

93 8 bassa *Red.* * *Red.*

5.2. *Fugue*

à la memoire du sous-lieutenant Jean Cruppi
em memória do sub-tenente Jean Cruppi
M. Ravel (DURAND, 1917, p. 7)

Jean Louis Cruppi era filho de Louise Cremieux, cantora e amiga do compositor, casada com Jean Cruppi, influente político da Terceira República Francesa. A Sra. Cruppi desempenhou um papel importante na carreira de Maurice Ravel, a quem dedicou *Noel de jouet*, para voz e piano (1905) e sua ópera *L'Heure Espagnole*, em reconhecimento pelos esforços em fazer com que a obra fosse montada e apresentada pela primeira vez no *Opera-Comique*, em 19 de maio de 1911. A segunda peça da suíte *Le Tombeau de Couperin* foi então dedicada ao filho Jean Luis Cruppi morto durante um dos combates da Primeira Guerra Mundial.

De acordo com a biografia e o catálogo de obras do compositor organizado por Marcel Marnat, Maurice Ravel teria escrito outros seis exemplares do gênero fuga, que permanecem ainda hoje inéditas. Cinco destas fazem parte do acervo do *Conservatoire Nationale de Paris*, hoje de posse da *Bibliothèque Nationale de France-BNF*. Todas foram escritas para piano solo e compostas como exigência para as provas eliminatórias em suas participações do *Prix de Rome*, quando o compositor ainda era estudante de composição da classe de André Gédalge. Em ocasião de pesquisa de campo na BNF, foi possível analisar os manuscritos autógrafos das fugas compostas para o importante prêmio do ano de 1900 (BNF-Ms 10910), 1901 (BNF-Ms 1050) e 1902 (BNF-Ms 1051), além do esboço da fuga da suíte *Le Tombeau de Couperin* (BNF, Vm 846), já que a versão definitiva encontra-se de posse da Sra. Alexandre Taverne. Como exigência do *Prix de Rome*, todas as fugas estão escritas a quatro vozes, em quatro pautas distintas, fazendo uso de Clave de Dó na terceira linha para a voz destinada ao tenor e Clave de Dó na primeira linha para o baixo. Todas estão analisadas da mão do autor, que faz uso de um discurso tonal¹⁵⁰, de uma

---

¹⁵⁰ 1900: 3/4, Ré Maior.
1901: 4/4, Fá Maior.
1902: 4/4, Sib Maior

escrita ampla, grandiosa, finalizando com baixos dobrados em oitavas e de todos os procedimentos de composição usados no gênero em questão. No final de cada uma delas Ravel escreve: *Composition de Monsieur Ravel*, seguido da data de composição. O esboço da fuga da suíte *Le Tombeau de Couperin*, está igualmente escrito em pautas separadas - neste caso em três por se tratar de uma fuga a três vozes - não está analisada, não apresenta indicações de andamento e fraseados, porém já se fazem presente as articulações que caracterizam o *sujeito* da fuga e a indicação de diminuendo no compasso 29, lembrado na introdução deste capítulo. Naturalmente, por se tratar de um esboço não encontramos o mesmo rigor de escrita das versões finais das fugas mencionadas, mas fica evidente a importância dos elementos presentes desde o início da composição da fuga em questão.

Ao analisar estes manuscritos, chama a atenção o rigor e a disciplina a que o compositor se submete. Em depoimento dado por Manuel Rosenthal, único aluno de composição de Ravel, em 1985 à France Culture, ele fala sobre o perfeccionismo do Mestre:

Este homem era a bondade e a generosidade em pessoa – e coisa rara, acredito: um homem de uma lealdade absolutamente perfeita. (...) Porém, ele era de uma exigência, de uma dificuldade, de uma ferocidade que não ousamos imaginar. Mas um dia entendi porque ele era assim tão duro, é porque ele o era com si mesmo. (...) Eu me lembro de um dever de fuga, duas vozes, o qual estava orgulhoso, pois é muito difícil realizar uma fuga a duas vozes - e pensava ter me tirado de todas as armadilhas da fuga de forma super musical. E foi justamente o que ele não gostou. Diante de mim, após tê-la lido, ele a rasgou cuidadosamente dizendo: Você não está aqui para fazer fugas musicais mas para aprender a fazer uma fuga. Mais tarde, quando você tiver terminado de aprender a técnica dos mestres, você poderá fazer sua própria música. Você terá toda sua vida para fazer isso. Mas neste momento você deve aprender a técnica dos mestres sem introduzir sua própria personalidade em uma fuga. (MARNAT, 1986, p. 148)

De acordo com o *Dictionnaire Encyclopedique de la Musique*¹⁵¹, a fuga é um gênero de composição polifônica, vocal ou instrumental, estritamente organizada, na qual faz uso de procedimento contrapontístico e de uma terminologia reconhecida para descrever as diversas funções de cada voz dentro da composição. Caracteriza-se ainda pela entrada sucessiva de diferentes vozes segundo o princípio de imitação. O número de vozes é geralmente de 3 ou 4.

A fuga se desenvolveu no século XVII, figurando em certos contextos bem definidos como, a seção central de aberturas à francesa, movimentos rápidos de sonatas de igreja, concerto grosso (fuga concertante), oratórios e missas (Kyrie, Amén do Glória, Credo), porém, é com a obra de J. S. Bach que a fuga conheceria seu apogeu (“O Cravo Bem temperado” 1722-1744 e “A Arte da Fuga” 1749-1750).

Acredito na importância de descrever a organização e as terminologias empregadas para a composição de uma fuga, para um melhor entendimento da análise da *Fugue* de Maurice Ravel.

Inicialmente a primeira voz entra e apresenta o tema principal da peça: o *sujeito*. Após a exposição do *sujeito*, a segunda voz entra e o transpõe na dominante (quinta superior ou quarta inferior); esta segunda voz é denominada *resposta*, que pode ser real (transposição exata na dominante, é o caso da fuga de Ravel) ou tonal (adapta-se harmonicamente a continuação da voz precedente). A terceira voz entra após a *resposta* e retoma o *sujeito*; a alternância entre o *sujeito* e a *resposta* segue até a execução de todas as vozes. Temos assim a *exposição* da fuga, que tem sua conclusão quando a última voz enunciar o *sujeito* ou a *resposta*.

Logo que a segunda voz entra como *resposta*, a primeira continua por uma linha de contraponto que deriva do *sujeito* e que serve de acompanhamento para a *resposta*. Do mesmo modo, logo que a terceira voz entra, a segunda continua por uma linha de contraponto que acompanha a primeira e a terceira voz, etc. Em algumas fugas o prolongamento do *sujeito* em contraponto sobre a segunda e a quarta voz é tematicamente idêntica. Diz-se então que a fuga tem um *contra-sujeito*. Assim, em uma fuga a três vozes, como no caso da fuga de Maurice Ravel, obtém-se o seguinte esquema para a exposição:

---

¹⁵¹ ARNOLD, 1986, p. 857

1ª voz	2ª voz	3ª voz
<i>Sujeito</i>		
<i>Contra-sujeito</i>	<i>Resposta</i>	
<i>Contraponto livre</i>	<i>Contra-sujeito</i>	<i>Sujeito</i>

No final da exposição de todas as vozes, o contraponto continua seja com novo material, seja com material elaborado com motivos já apresentados. Esse procedimento chama-se *divertimento*. Nesse ponto da fuga, o *divertimento* serve geralmente para introduzir uma modulação em uma tonalidade relativa; as vozes entram novamente com o *sujeito*. Em direção ao final da peça, o sujeito deve reaparecer na tonalidade inicial e o final da fuga enfatiza a tonalidade inicial, por meio de um pedal de dominante ou de tônica na voz grave.

Por ocasião de entradas posteriores à exposição, o compositor aproxima os *sujeitos* e /ou *contra-sujeitos*, de modo que as entradas acontecem antes da conclusão de uma entrada precedente: este procedimento é denominado *stretto*. Várias fugas fazem intervir outros procedimentos contrapontísticos, como a *diminuição*, a *aumentação* e a *inversão*.

Ao remeter à música de François Couperin, foi possível observar o uso da escrita polifônica, em algumas de suas peças para cravo, assim como em algumas das peças que integram os *Concerts Royaux*, onde podemos encontrar uma *Allemande fuguée* e uma *Air contre fugué* (*Concert Royal* n. 1), duas *fuguetes* (*Concert Royaux* n. 6 e 14), além do tratamento contrapontístico encontrados nas várias *Allemandes* que integram suas *ordres* e *Concertos Reais*. Conforme já mencionado, o contraponto na obra do compositor, é representado essencialmente pelas peças a duas vozes. Quanto ao contraponto a três ou, raramente a quatro vozes, Couperin não utiliza nunca em uma peça inteira. Se algumas passagens ou inícios de suas *allemandes* parecem impor a técnica, uma cadência rompe o movimento e uma linguagem mais homofônica é substituída.

Logo, em uma analogia com a organização da suíte francesa de François Couperin, a fuga de Maurice Ravel ocuparia o lugar da *allemande*, peça que abre as *Ordres* do compositor do século XVIII, e nas quais faz uso de uma escrita predominantemente polifônica, geralmente a duas ou a três vozes, e que deveria ser precedida pelo prelúdio

mesuré na tonalidade correspondente, encontrado em seu tratado *L'Art de toucher le Clavecin*.

Com esta segunda peça temos o grande momento de reflexão do ciclo, momento de recolhimento e de “oração”, em que o uso da nuance *f* se fará presente em apenas duas ocasiões (cp. 26 e 50), em um ambiente sonoro oposto ao das ‘robustas’ e grandiosas fugas de J. S. Bach. Ravel recria com a fuga do *Le Tombeau de Couperin* um momento sublime e nostálgico, no qual vai aliar a simplicidade ao domínio da escrita contrapontística, para demonstrar a dor pela perda dos amigos mortos na guerra e, também, como ele mesmo citou em seu esboço autobiográfico, homenagear não só François Couperin mas toda a música francesa do século XVIII¹⁵².

Para um melhor acompanhamento do texto analítico, seguir juntamente com a partitura da *Fugue* que se encontra a partir da página 193 deste trabalho.

A fuga de Maurice Ravel, que conta 61 compassos, está escrita a três vozes, em compasso 4/4, na tonalidade de Mi menor e com a indicação de andamento *Allegro moderato*. Em um outro contexto ao de suas fugas precedentes, temos com a composição desta peça uma demonstração da genialidade de Ravel e de total fidelidade ao gênero do passado. A homogeneidade sonora, característica das peças para cravo de François Couperin (Ver página 136 deste trabalho), se faz mais uma vez presente e Ravel irá atuar em uma tessitura extremamente limitada, estando a maior parte do tempo trabalhando unicamente em Clave de Sol. Poderíamos até mesmo imaginar a realização desta partitura por vozes femininas. A proximidade das vozes e o cruzamento destas fará com que as mãos caminhem sempre juntas e muitas vezes uma sobre a outra. Esta homogeneidade estará presente também no que diz respeito ao registro sonoro usado para a peça, que acontece nas baixas intensidades, oscilando entre *pp*, *p* e *mp*. A intensidade *f* será usada apenas em duas passagens, uma iniciando no compasso 26 e a outra em direção à conclusão da fuga no compasso 50.

Extremamente conciso, Ravel usa apenas quatro notas para a composição do *sujeito* (cps. 1-2), que será apresentado pela voz superior. De caráter triste, sem intenção de tético,

---

¹⁵² ORENSTEIN, 1989, p.46.

o *sujeito* está organizado ritmicamente por motivos de duas e três colcheias sob o sinal de articulação e separados por uma pausa de colcheia. A primeira nota é acentuada e a segunda ou terceira marcada por um sinal de ‘*stacatto*’, o que neste caso específico poderia ser traduzido como um sinal de apoio. O *sujeito* não ultrapassa o âmbito de uma quinta.

Não poderia deixar de mencionar o uso de um dos *agréments* de François Couperin para a idealização deste *sujeito*: os *coulés*. Em nota explicativa o compositor enfatiza sobre a necessidade dos pontos colocados sobre a segunda nota serem apoiados. O que no cravo criaria o efeito de maior valorização da nota. Segue o *agrément* em questão, tirado da *table d’agréments* de François Couperin:

*Coulés, dont les points marquent
que la seconde note de chaque
tems doit être plus appuyée.*

F. Couperin, Dover, 1988. *Explication des Agréments et des signes*, xv.

Ainda sobre o *sujeito* da Fuga de Maurice Ravel, Olivier Messiaen escreve:

O sujeito é um lamento, espécie de soluços repetidos em busca de consolo. (Messiaen, s/d, p.90)

A este *sujeito* plangente, Ravel acrescenta um *contra-sujeito* (cps. 3-4) contrastante. Este *contra-sujeito* é *legato*, expressivo e, porque não, consolador. A presença das características e expressivas tercinas fazem com que o *contra-sujeito* seja facilmente identificado. Segue o *sujeito* e o *contra-sujeito* da fuga da suíte *Le Tombeau de Couperin* de Maurice Ravel:

M. Ravel, *Le Tombeau de Couperin*, Fugue, *sujeito* (cps. 1-2) e *contra-sujeito* (cps. 3-4).

Aos moldes da fuga tradicional, após a apresentação do *sujeito* temos a entrada da *resposta*, no terceiro compasso, transposta na dominante, porém quarta abaixo, por se tratar da entrada da voz intermediária. O *contra-sujeito* será então enunciado sobreposto a *resposta*.

M. Ravel, *Le Tombeau de Couperin, Fugue*, sobreposição do *contra-sujeito/resposta*.

A relação intervalar e o esquema de sobreposição da *resposta* e *contra-sujeito* são mantidos e definem a relação com a tonalidade principal (Mi menor). Ravel faz uso da escala de Mi menor natural, diferenciando-se das fugas de J. S. Bach, escritas no modo menor, nas quais faz predominantemente o uso da escala harmônica. A *resposta* mantém o contorno *real*, enfatizando o caráter modal da fuga.

No quinto compasso temos então a entrada da terceira voz¹⁵³, no registro médio do piano, concluindo no compasso 6 a *exposição* da fuga com a execução do *sujeito* pelas três vozes da peça. O *contra-sujeito* da terceira voz será executado no compasso 10.

O primeiro tempo do compasso 8 é resultante da resolução da dominante menor, predominante dentro da peça - Fá# menor/Si menor. No detalhe que segue, vemos a nota Sol#, que define o tom homônimo Mi Maior, ser logo substituída pelo bequadro. O retorno ao Mi menor, interage com uma passagem cromática na voz superior e a entrada do *sujeito* na voz central, com uma progressão realizada pela terceira voz (cp. 9). Os dois compassos que seguem (cps. 11-12) reapresentam o *sujeito* na voz superior (na dominante menor, quinta acima) que interage com o *contra-sujeito* na voz central e com o cromatismo agora da terceira voz. Segue o trecho em questão:

¹⁵³ Prefiro não me referir a esta voz como *baixo*, por encontra-se em uma tessitura incompatível a esta classificação. Por esse motivo esta será identificada como “terceira voz”, devido a ordem de entrada das vozes.

M. Ravel, *Le Tombeau de Couperin, Fugue*, cps.7-12.

Os compassos 13 e 14, em contraponto livre, conduzem ao *sujeito* em Sol Maior (relativa Maior, ou Mediente Maior de acordo com a classificação das regiões de Schoenberg), seguido pelo *sujeito* em Ré Maior no compasso 17.

No compasso 19 temos a realização do primeiro *divertimento* feito com o *contra-sujeito* em três entradas sucessivas: primeira, terceira e segunda (sem as tercinas) voz. Este *divertimento* irá conduzir à região de Ré menor em que o *sujeito*, na voz central, aparece (cp.22) na sua forma invertida, seguido da preparação diminuta para La menor, (do cp. 23 para 24). Na seqüência (cp. 24) temos a sua *resposta* igualmente na forma invertida.

Um segundo *divertimento*, mais uma vez sobre o *contra-sujeito* (forma invertida cps. 26 e 28), irá direcionar a tessitura “feminina”, até este ponto, para a Clave de Fá nas 3 vozes, e para uma cadência na Dominante Maior (Si Maior-cp. 30), imediatamente seguido pela mudança para a dominante menor. Daí a importância do único sinal de diminuendo no compasso anterior, colocado por Ravel já no esboço de sua *Fugue*, como forma de preparar esta espécie de cadência de engano. Um pedal na dominante cria uma expectativa e faz a Fuga do *Tombeau* assumir um caráter de intensa dramaticidade. Sobre este inesperado pedal de dominante temos, no compasso 30, duas entradas sucessivas da primeira parte do *sujeito* (segunda e primeira voz), seguido por um *stretto* de *contra-sujeito* (cps. 33-34), agora em Clave de Sol. Ainda sobre o pedal de dominante, temos no compasso 35 e 36,

uma sobreposição do *sujeito* e sua *resposta* seguido de um *stretto* de *contra-sujeito* (cps. 37-38). Abaixo os compassos 26 a 41 tirados da versão original.

M. Ravel, *Durand Ed. Musicales, Le Tombeau de Couperin, Fugue*, cps. 26-41.

Com o resgate da tonalidade inicial, no compasso 39, após o longo trecho construído sobre a região da dominante, temos mais uma vez, a execução do *sujeito* na sua forma invertida, em que a voz superior entra em cânone de décima com a terceira voz, acompanhado pelo *contra-sujeito* na voz intermediária (ver o trecho no corte acima). O *contra-sujeito* segue em *stretto*, inicialmente na sua forma direta (cp. 41, voz superior) e invertida (cps. 41-42, baixo e voz intermediária). O compasso 43 desenha o início do *sujeito* (voz intermediária) e conduz em um decrescendo ao *pp* em direção à parte final da fuga. Temos então no compasso 44, a execução integral e simultânea do *sujeito* pela voz superior e intermediária (esta na sua forma invertida), com o baixo em progressão,

confirmando para esta passagem a região de Lá menor (subdominante menor em relação à Mi menor).

No compasso 46, as três vozes em *stretto* do *contra-sujeito*, na sua forma direta (vozes extremas) e invertida (voz intermediária) segue-se (cp. 48) à execução simultânea do *sujeito* em sua forma direta (voz superior) e invertida (voz intermediária), procedimento adotado anteriormente (nos cps. 44-45), que leva ao segundo ponto de maior intensidade, no compasso 50 e a um novo direcionamento à região grave do piano e ao resgate da tonalidade inicial (cp. 54). Logo, partindo do compasso 50 temos uma marcha harmônica modulante na intensidade *f* em um grande movimento descendente, realizado com a cabeça do *sujeito* em movimentos diretos e invertidos. O encadeamento harmônico seqüenciado em retardo realiza uma modulação enarmônica (*Sol# / Láb*, cp. 52), atingindo o acorde de Dó menor (cp.53). A dissonância *Sib* e *Si* natural se justifica pela relação da linha melódica descendente sobreposto ao efeito de *sensível*, o que intensifica ainda mais esse momento da peça. A cadência Vm/I, na barra do compasso 53 para 54, dissolve as tensões com a chegada da tonalidade inicial. Segue-se um redirecionamento para o agudo.

Sobre o pedal de Mi, no compasso 54, temos um novo *stretto* de *contra-sujeito*, na sua forma invertida e uma segunda cadência em Mi (cp. 56), seguido por mais um *stretto* de *contra-sujeito* que, em movimento ascendente à região aguda do instrumento, conclui com uma terceira afirmação cadencial em Mi (cp. 58), precedida por uma indicação de *ritardando* e na intensidade e tessitura predominante da peça, ou seja *pp* (pianíssimo) e aguda do piano.

Ravel indica então um andamento mais lento, *Meno allegro*, e um cânone do *sujeito*, realizado pelas três vozes parece resumir a essência desoladora da peça. O “adeus” de Ravel segue, em um tempo ainda mais lento, *Lento e ral.* (Lento e ralentando), com o canto consolador do *contra-sujeito*, executado pelas três vozes em *stretto* concluindo por um acorde de Mi sem a terça, enfatizando o caráter antigo da peça. Segue os compassos 50 a 61 tirados da versão original.

M. Ravel, *Durand Ed. Musicales, Le Tombeau de Couperin, Fugue*, cps. 50-61.

Temos então as seguintes regiões harmônicas utilizadas e ponto de relativo repouso para a *Fugue* de Maurice Ravel que, estendendo-se à relação que estas mantém com a tonalidade principal de Mi menor, de acordo com a classificação das regiões no modo menor de Schoenberg, o resultado seria:

Região	Ponto de relativo repouso	Relação
Mi m, cp. 1		Tonalidade principal
Si m, cp. 3		Próxima
Mi m, cp. 5		Tonalidade principal
	Si m, cp. 8	Próxima
Mi m, cp. 8		Tonalidade principal
Si m, cp. 11		Próxima
Sol M, cp.15		Próxima
Ré M, cp. 17		Indireta e Remota

Ré m, cp. 22		Distante
Lá m, cp. 24		Próxima
Si M, cp. 30		Indireta, mas próxima
Si m, cp. 30		Próxima
Mi m, cp. 39		Tonalidade principal
Lá m, cp. 43		Próxima
Mi m, cp. 54		Tonalidade principal

Para uma melhor compreensão da localização e da relação que as tonalidades percorridas mantém com a tonalidade principal segue, mais uma vez, por uma questão de praticidade, o quadro de regiões de Mi menor:

Quadro das regiões de Mi menor

Podemos então constatar que, para a composição da Fuga da Suíte *Le Tombeau de Couperin*, de modo geral, Ravel mantém o discurso harmônico em regiões próximas da tônica inicial (Mi menor), porém, faz uso da região de Ré Maior, que de acordo com a classificação das regiões no modo menor de Schoenberg, mantém uma relação ‘Indireta e Remota’ para com a tonalidade principal e, após o primeiro *desenvolvimento* faz uso da região de Ré menor, região ausente, considerada assim, distante dentro do território do quadro de regiões de Mi menor. Nota-se porém que o compositor mais uma vez confirma sua intenção de monotonalidade com o resgate da tonalidade inicial no final da peça.

5.2.1. Questões interpretativas relacionadas à *Fugue*

A pianista Henriette Fauré assim escreve sobre a Fuga de Ravel em seu livro *Mon maitre Maurice Ravel*:

Uma das páginas mais difíceis de Ravel; um curioso exemplo de utilização de um registro extremamente restrito do teclado e uma composição tão completa em todos os pontos de vista, tão proporcional, fina e elegante, que ela representa por assim dizer a perfeição em miniatura. (FAURÉ, 1978, p 89)

A mesma observação feita por Henriette Fauré, sobre a complexidade de execução desta Fuga, será lembrada por todos os intérpretes consultados para esta pesquisa. Margueritte Long, primeira intérprete da obra *Le Tombeau de Couperin* escreve sobre suas dificuldades e experiências de palco, especificamente sobre a Fuga, em *Au piano avec Maurice Ravel*:

A fuga é difícil; seu sujeito estruturado sobre quatro notas, tira sua originalidade das respirações que o fragmentam e de seu caráter rítmico, além dos acentos que estão delicadamente posicionados, pois estão longe de serem uniforme; para uma justa realização deste sujeito sob o arabesco menos austero do contra-sujeito, eles necessitam uma grande independência das mãos, exigência encontrada freqüentemente na obra do autor.

Auditor assíduo de minhas interpretações, Ravel um dia me disse: “Não entendo que você sempre toque decor essa fuga e que nada lhe aconteça! – Seria melhor você ter se calado” respondi rapidamente. Naturalmente, abordei a execução seguinte extremamente apreensiva e o acidente foi certo; o que o nervosismo pode fazer ao artista em contato com o público é inacreditável. Desde então só toquei o Tombeau suprimindo a fuga. Ravel ficou desapontado, mas preferiu este corte ao abandono da obra, o que teria feito certamente, tanto esse fato me deixou infeliz. (LONG, 1971, p.143)

O pianista Dominique Merlet, acrescenta:

Extremamente difícil, a Fuga de Ravel é uma das raras partituras em que tive o cuidado de colocar o dedilhado em cada uma das notas, procedimento que raramente realizo. (Merlet, Paris, 21/12/2006)

O contraste entre os dois elementos principais - *sujeito* e *contra-sujeito* - que estruturam a Fuga de Maurice Ravel, são certamente os responsáveis pela complexidade de execução da peça. O intérprete, ao se colocar diante desta partitura, imediatamente irá se questionar sobre a realização deste *sujeito*, que chama a atenção pela economia de material com qual o compositor consegue sintetizar e transmitir toda uma carga de emoções do momento vivido. A acentuação rítmica encontrada, impõe a sua dificuldade, pois, não se trata de um acento brutal, mas de um apoio expressivo que deve variar de acordo com a intensidade da frase. O pequeno ponto colocado sobre a colcheia que conclui a articulação, não deve ser confundido com o ponto encontrado na peça anterior, o *Prélude*. Na realidade o efeito é realizado com o movimento da mão após o apoio da primeira nota, marcada pelo sinal >, adicionando-se ao movimento um pequeno ataque, dando assim à nota um efeito nem muito seco nem muito longo. Esta acentuação transcorre durante toda a peça, muitas vezes sobreposto às expressivas tercinas que caracterizam o *contra-sujeito*. Esta sobreposição dos dois elementos exige uma grande independência entre as vozes e conseqüentemente das mãos. Isto devido a dificuldade de realização das tercinas do *contra-sujeito* contra as colcheias do *sujeito* (três contra dois) e suas acentuações e respirações. Faz-se importante a mesma reflexão para a realização dos vários *strettos* de *sujeito* e *contra-sujeito* dado a decalagem dos acentos e articulações. Como exemplo segue duas destas passagens:

M. Ravel, *Durand Ed. Musicales, Le Tombeau de Couperin, Fugue*, cps. 9-12. Questão nos cps. 11-12.

M. Ravel, *Durand Ed. Musicales, Le Tombeau de Couperin, Fugue*, cps. 34-36.

Nota-se ainda a dificuldade em manter o discurso linear das vozes em passagens em que estas realizam cruzamentos, ocasionando assim o cruzamento de uma mão sobre a outra. Este procedimento, se não estiver bem resolvido, pode romper o fluxo do discurso, além de representar, sob o ponto de vista da memória, trechos de extrema fragilidade. Ver passagem que segue:

M. Ravel, *Durand Editions Musicales, Le Tombeau de Couperin, Fugue*, cps. 34-37.

O pedal, mais uma vez, deve ser usado com extremo cuidado. O uso deste pela busca do *legatto*, deve ser reduzido ao mínimo, busca que deve ser realizada sobremaneira com as mãos.

O discurso é linear, a escrita extremamente clara e tudo está estritamente indicado. Nesse sentido, é necessário cuidar para que a interpretação não caia em extremos, ou seja: que esta não venha parecer um exercício escolar, ou tomada por grandes arroubos expressivos. O respeito ao texto e às indicações do compositor, aliado a uma intensidade interior, por parte do intérprete, dará à interpretação desta Fuga a justa carga de emoção desejada por Maurice Ravel.

Segue reprodução da *Fugue*¹⁵⁴ da suíte *Le Tombeau de Couperin*, pelas *Éditions Durand*.

¹⁵⁴ A edição original não apresenta numeração de compassos.

II.. FUGUE

à la mémoire du sous-lieutenant Jean Cruppi.

Allegro moderato ♩ = 84

PIANO *pp*

5

9

13

17

p *mf*

D. & F. 9569

22

p *mf*

26

f *m.g.*

30

p

34

m.g. *m.d.* *pp*

38

mf

D. & F. 9569

42

46

50

54

58

5.3. Forlane

à la memoire du lieutenant Gabriel Deluc
em memória do tenente Gabriel Deluc
M. Ravel (DURAND, 1917, p. 10)

O homenageado da terceira peça da Suíte *Le Tombeau de Couperin*, o pintor Gabriel Deluc, era amigo da terra natal do compositor. Uma ponte divide a portuária Saint Jean de Luz, onde nasceu Deluc, de Ciboure, onde nasceu Maurice Ravel. Assim como Ravel, Deluc inicia em 1914, como enfermeiro voluntário, seu percurso como soldado comprometido pelo ideal de defender a pátria. Em 1915, o já renomado pintor, irá se alistar nas armas francesas, atuando em outubro do mesmo ano como soldado no fronte. Em fevereiro de 1916 é nomeado sargento e em junho recebe a grade de subtenente e tenente sucessivamente. Soldado reconhecido por sua bravura, Deluc foi morto no fronte de Souain em 15 de setembro de 1916 aos 32 anos de idade. Étienne Rousseau Plotto, biógrafo que escreveu sobre a raiz basca e as influências desta cultura na obra do compositor, destaca o personagem homenageado¹⁵⁵.

A *Forlane* ou *furlana* é uma dança popular que tem suas origens no século XVI na região italiana do Friuli, situada no nordeste da península. É uma dança alegre e saltitante, próxima da *gigue*¹⁵⁶, escrita em compasso ternário 6/8, caracterizada pelos ritmos

podendo ainda estar em compasso 6/4. Foi introduzida na França no final do século XVII e, o interesse pela música italiana fez com que François Couperin inserisse um exemplar desta dança em seu *4º Concert Royal*, no início do século XVIII.

A *Forlane* de Maurice Ravel foi a primeira peça na ordem de composição da suíte *Le Tombeau de Couperin* e composta em Saint Jean de Luz, cidade natal do homenageado, no verão de 1914. Conforme tratado na introdução deste capítulo, o artigo publicado pela

¹⁵⁵ PLOTTO, 2004, p.131

¹⁵⁶ A dança importada da Inglaterra, foi introduzida na França no séc. XVII. A *gigue* francesa é uma dança alegre, de andamento vivo, escrita em compasso ternário 6/8 (ou 6/4) e caracterizada pelo ritmo

Revue Musicale em 14 de abril de 1914, intitulado *La Forlane*, de autoria do musicólogo Jules Écorcheville - também morto nos campos de batalha - inspiraria Ravel na composição da *Forlane* que integra a suíte *Le Tombeau de Couperin*. Neste artigo Écorcheville retrata o histórico da dança e da polêmica causada pela proibição do tango pelas autoridades católicas que, por sugestão do Papa Pio X, poderia ser substituído pela antiga dança esquecida. O musicólogo insere ainda, no final de seu artigo, uma transcrição da *Forlane* do 4º *Concert Royal* de François Couperin e Ravel também faria uma transcrição da mesma dança (a reprodução do manuscrito desta transcrição assim como a reprodução do manuscrito de François Couperin, encontram-se na introdução deste capítulo, ver na página 145, 149 e 150 deste trabalho).

Ravel compõe sua *Forlane* aos moldes da tradição. A transcrição da *Forlane* de François Couperin, realizada por Maurice Ravel, certamente o ajudaria como fonte de pesquisa e inspiração para a composição da sua *Forlane*. Uma comparação entre as duas versões distanciadas no tempo nos permite observar um curioso processo de criação, confirmando dessa forma a filiação da obra moderna ao mestre do passado.

Assim como a *Forlane* de François Couperin, a *Forlane* de Maurice Ravel está estruturada na forma rondó, constitui a peça mais longa do ciclo, conta com a inserção de quatro *couplets* estruturados por frases anacrúsicas (apenas o refrão da *Forlane* de Ravel diferencia-se da *Forlane* de Couperin por seu início tético), está escrita em compasso 6/8, com a indicação de andamento *Allegretto* (Couperin usa o equivalente no idioma francês:

Gayement), faz sobremaneira uso das células rítmicas e , para a Coda utiliza o mesmo movimento contínuo de colcheias (procedimento igualmente usado por Couperin no final de seus rondós como forma de acelerar progressivamente o andamento), a peça é extremamente ornamentada (*agréments*) e está escrito na tonalidade de Mi, porém no modo menor.

Após a *Fugue*, na qual Ravel não faz uso da ornamentação, a nota de rodapé específica para esta prática está de volta, ou seja, *Les petites notes doivent être frappées sur le temps* (As pequenas notas devem ser atacadas sobre o tempo, RAVEL, 1917, p. 10). O compositor faz para a *Forlane* o uso dos seguintes *agréments*:

Tremblement simple (iniciando pela nota real): cps. 31, 32, 35, 41, 48, 49, 52, 63, 65, 67, 71, 72, 74, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90 e 92.

Tremblement simple: cp. 79 (este usado de acordo com a *table d'agrément*s de François Couperin, iniciando pela nota superior).

Tremblement détaché: cps. 70 e 95

Pincé simple: cps. 45, 76, 78, 124, 126, 128, 132, 134, 136 e 161.

Arpègement en descendant: cps. 140, 141, 142, 144, 145 e 146.

Tremblement ouvert: cp. 143

Tremblement fermé: cp. 147

A forma rondó será tratada da seguinte maneira por Ravel para estruturar a *Forlane* de seu *Tombeau*:

A, Refrão: *a* (cps. 1-9) *b* (cps. 9-25) *a'* reduzida (25 - 29), || *a* ||: *b a'* :||

B, 1º *couplet*: *a* (cps. 29-38) *b* (cps. 38-46) *a* (cp. 46 - 55), ||: *a* :||: *b a* :||

A, Refrão abreviado: *a* (cps. 55-63)

C, 2º *couplet*: *a* (cps. 63-72), *b* (cps. 72-88) *a* (cps. 88-96), ||: *a* :|| *b a* ||

A, Refrão: *a* (cps. 96-104), *b* (cps. 104-114) *a* (cps. 114-124), || *a b a'* ||

D, 3º *couplet*: *a* (cps. 124-132), *b* (cps. 132-136) *a'* reduzida e modificada (136-140), || *a* ||: *b a'* :||.

CODA, ou 4º *couplet*: cps. 140 a 162

Para um melhor acompanhamento do texto analítico, seguir juntamente com a partitura da *Forlane* que se encontra a partir da página 215 deste trabalho.

Alain Artaud faz uma pertinente reflexão sob o ponto de vista harmônico da *Forlane* de Maurice Ravel em artigo *A propos du Tombeau de Couperin*, publicado pela extinta *Scherzo - Revue Musicale*:

...talvez a página mais extraordinária de Ravel quanto ao domínio harmônico. Sob um quase ostinato rítmico desenvolve-se para o ouvido dos inesperados as maiores sutilezas. Com a armadura de *Mi* menor, desde o primeiro compasso, desenvolve-se inúmeras alterações. O que seria da *Forlane* sem estas alterações fica do domínio da imaginação, pois tudo está disfarçado sob esta sábia bordadura. Ravel explorou o sistema tonal ao extremo limite, atingindo uma espécie de 'limiar da

dor', porém ele não a soube fazer explodir e ir além. (ARTAUD, 1975, p. 8)

A seção *a* do refrão da *Forlane* de Ravel, extremamente marcada pela presença da característica célula rítmica ‘colcheia pontuada/semicolcheia/colcheia’ (também conhecida por siciliana), está organizada em duas frases télicas, ambas afirmando a tonalidade de Mi menor por meio de movimentação cadencial (V-I, do compasso 4 para 5 e 8 para 9), sendo a segunda frase uma repetição literal da primeira (cp.1-5 e 5-9). Nota-se que o ponto de chegada para ambas as frases é também o ponto inicial para a frase seguinte, procedimento igualmente adotado no decorrer a peça.

Através de inúmeras alterações (bordaduras, *appogiaturas*), o desenho melódico desenvolve-se em torno de uma harmonia de sétima maior sobre a tônica Mi¹⁵⁷. Segue a primeira seção da *Forlane* de Ravel:

III.. FORLANE

à la mémoire du lieutenant Gabriel Deluc.

M. Ravel, *Durand Ed. Musicales, Le Tombeau de Couperin, Forlane*, cps. 1-9.

Jean Doué propõe um esquema harmônico simplificado para esta passagem em seu *Étude technique et stylistique de l'Harmonie*, mostrando a movimentação conjunta de

¹⁵⁷ Jean Doué em seu *Étude technique et stylistique de l'Harmonie* demonstra, por meio do exemplo da primeira seção da *Forlane* de Ravel, que o compositor incorpora muitas vezes a sétima Maior ao acorde perfeito menor do primeiro grau (Doué, 2005, p.163).

acordes de passagem, aliados ao uso do acorde de sétima Maior ao acorde perfeito menor do primeiro grau. Acredito pertinente anexá-lo como forma de demonstrar os procedimentos característicos do idiomático do compositor, no sentido do uso de uma harmonia dissonante, sem contudo romper com seu discurso tonal.

J. Doué, *Ed. Gerard Billaudot*, 2005, p. 163.

A *seção b* do refrão irá elaborar o material apresentado na seção anterior e tem início no compasso 9 com a execução da célula inicial. A presença do Si natural no compasso em questão (Clave de Sol do compasso 9 para 10), justifica-se como antecipação do acorde de nona de dominante sobre o baixo Dó# no compasso 10. Ravel passa então pela região de Fá# menor (confirmada no cp.11), expandindo assim o discurso harmônico para uma região distante em relação a Mi menor. A partir do compasso 13, uma movimentação descendente, na qual irá se desenhar um novo elemento melódico - lembrança da célula inicial – irá conduzir à conclusão deste período (cps. 9-18) por meio de afirmação cadencial (V-I) para a região de Sol# Maior nos compassos 17 e 18.

Um novo período (duas vezes três compassos, cps. 19-21 partindo de Sol# menor e cps. 22-24 partindo de Fá# menor), elaborado a partir dos compassos iniciais, realiza uma marcha harmônica que tem como objetivo a volta para o Mi menor inicial e da reexposição da seção inicial (cp. 25), porém reduzida, ou seja, apenas a primeira frase se faz presente. Para a execução desta marcha harmônica o compositor indica, para todo o trecho, o uso do pedal *une corde* (surdina). Seguem os compassos 15 a 24:

M. Ravel, *Durand Ed. Musicales, Le Tombeau de Couperin, Forlane, cps. 15-24.*

Ainda em Mi menor, o primeiro *couplet* tem início no segundo tempo do compasso 29 e está igualmente estruturado de acordo com a pequena forma ternária, com as seguintes repetições: $||:a:||:b\ a:||$. Ravel utiliza aqui um dos procedimentos adotados por Couperin para a composição de seus rondós. Como forma de marcar um contraste entre o refrão e o primeiro *couplet* eleva o registro deste (ver no capítulo 4, página 125, o uso do procedimento em questão).

A *seção a* do primeiro *couplet* comporta oito compassos formados por duas frases anacrúsicas (cp. 29-33 e 34-37) que se caracterizam pelo atrito do intervalo de segundas (Ravel faz o uso da nona do acorde) e pelo movimento melódico formado por uma segunda e uma quarta. O acorde de Mi menor acompanha este movimento melódico, que realiza uma movimentação ascendente/descendente. A primeira frase não é conclusiva e caracteriza uma relação plagal (Lá Maior com 7^am-9^aM, cp. 33) para com o início da segunda frase que conduz por meio de movimentação cadencial em direção à região da Dominante Si Maior (cps. 36-37). Uma ‘1^a casa’ remete o intérprete à repetição da *seção a* do primeiro *couplet*. Segue o trecho em questão:

M. Ravel, *Durand Ed. Musicales, Le Tombeau de Couperin, Forlane*, cps.25-39.

A *seção b* deste primeiro *couplet* tem início no compasso 38 e comporta um período (duas vezes quatro compassos) igualmente formado por duas frases anacrúsicas. A primeira frase dirige-se à região de Ré# Maior (cp. 42) e, a segunda, conclui em Fá# Maior¹⁵⁸ (cp. 46), imediatamente seguida pelo retorno do Mi menor inicial e da execução integral da *seção a*. No compasso 53 a ‘1ª casa’ remete o intérprete ao compasso 38 e, no compasso 54, a ‘2ª casa’ conduz à conclusão do primeiro *couplet* e à volta do refrão sobre o acorde da tônica inicial, porém Maior. A partir desta alteração no compasso 55, a primeira frase do refrão será repetida literalmente, sendo que, para a segunda frase, a célula inicial será utilizada em cânone dos compassos 59 ao 61. É interessante lembrar, que François Couperin em algumas de suas peças para cravo, usava interromper um discurso polifônico para, inesperadamente, inserir um discurso mais homofônico. Conforme tratado no capítulo referente ao levantamento dos procedimentos de composição usado nas peças de François Couperin, esta intervenção (ver página 136 deste trabalho) era extremamente breve, uma cadência romperia o movimento e a linguagem anterior era rapidamente substituída. Ravel faz aqui o procedimento inverso, e realiza uma inesperada intervenção

¹⁵⁸ Ambas as tonalidades não se encontram dentro do quadro das regiões de Mi menor, mantendo assim uma relação distante para com a tonalidade principal de Mi menor.

contrapontística, interrompendo assim seu discurso anterior. Segue o refrão na sua forma abreviada na qual encontramos a intervenção contrapontística em questão.

M. Ravel, *Durand Ed. Musicales, Le Tombeau de Couperin, Forlane*, cps.55-63.

Igualmente estruturado de acordo coma pequena forma ternária, porém com o sinal de repetição apenas para a primeira seção $||: a :|| b a ||$, o segundo *couplet* tem início no segundo tempo do compasso 63 e seu desfecho no primeiro tempo do compasso 96. Seguindo a tradição do Mestre homenageado, Ravel eleva ainda mais o registro de sua *Forlane*, e para o segundo *couplet* trabalha na Clave de Sol em ambas as mãos, restringindo-se a apenas três oitavas do teclado (Mi2 a Mi/Fá# 4). A homogeneidade sonora parece ser a prioridade do compositor para este episódio. Nota-se ainda uma transição da célula rítmica da siciliana, que até então vinha em uma espécie de ostinato rítmico, para a outra célula característica da dança: semínima / colcheia . Faz-se importante uma comparação entre o início do refrão da *Forlane* de François Couperin e do segundo *couplet* da *Forlane* de Ravel, pelas semelhanças encontradas. Seguem os compassos iniciais das versões usadas para este estudo.

F. Couperin, *Forlane* do 4º *Concert Royal*, 1722. In: Ed. Fuzeau, 1989, cps. 1-2.

M. Ravel, manusc. autógrafo, transc. da *Forlane* de F. Couperin. In: Orenstein, 1973, PLATE XIIIa, cps. 1-2.

M. Ravel, *Durand Ed. Musicales, Le Tombeau de Couperin, Forlane*, cps. 63-64.

À parte as semelhanças de procedimentos já mencionadas entre as duas versões, podemos verificar, para o trecho em questão, a mesma célula rítmica empregada, o mesmo início anacrúsico, o movimento descendente do baixo e o mesmo *agrément* usado para a semínima do compasso anacrúsico. Todas estas semelhanças ficam ainda mais evidentes ao ouvirmos as duas versões.

A mesma métrica adotada por Couperin no refrão da sua *Forlane* será usada por Ravel para a organização da *seção a* do segundo *couplet* da sua *Forlane*, ou seja duas frases anacrúsicas de quatro compassos cada. O segundo *couplet* tem início na região de Si menor (dominante menor em relação à tônica Mi menor) dirigindo-se para La Maior no final da primeira frase (cp. 67). A segunda frase parte de La menor e conclui com uma cadência em Mi Maior (região da Tônica Maior) no compasso 71. Uma ‘1ª casa’, neste mesmo compasso, remete o executante ao compasso 64.

A *seção b*, mais elaborada, está organizada em quatro frases anacrúsicas e tem início no segundo tempo do compasso 72, na região de Mi menor, passando por Ré menor (cp.75) e Dó Maior (cp. 77). No compasso 80 temos a confirmação de uma inesperada cadência: o acorde de Dó Maior (segundo tempo do cp. 79) irá se resolver sobre o acorde de Fá# Maior, afirmando assim uma nova e distante região harmônica, que deve permanecer até a volta da seção inicial no compasso 88. Seguem os compassos 64 a 83.

M. Ravel, *Durand Ed. Musicales, Le Tombeau de Couperin, Forlane, cps.64-83.*

No compasso 96 (-124) temos a volta do refrão, em sua versão integral (a b a'), porém com a intervenção contrapontística (cps. 100-102) verificada na segunda frase do refrão abreviado (cp. 59-61).

O terceiro *couplet* tem início no segundo tempo do compasso 124 e será marcado pela mudança do modo menor para o Maior, pela sucessão de acordes de quintas, sétimas e nonas - sobremaneira no estado fundamental – organizados sobre as duas células rítmicas características da dança, aos quais chega agregar a fundamental até seis terças sobrepostas, ou seja, a 13ª (cp. 129) e, aos quais são ainda agregados notas *apoggiaturas*. Segue-se com a mesma característica anacrúsica dos *couplets* precedentes e com a seguinte organização estrutural : || a ||: b a':|| .

O terceiro *couplet* encontra-se então na região de Mi Maior e sua primeira seção está organizada em duas frases anacrúsicas de quatro compassos cada. A segunda seção é uma marcha harmônica, na qual duas seqüências de dois compassos (a primeira partindo de Sol m, cps. 132-134 e a segunda partindo de Fá#m, cps. 134-136) conduzem ao retorno da seção inicial. Notar que esta volta se encontra modificada e reduzida: Ravel usa a linha

melódica dos compassos 124 e 125, porém conclui com a linha melódica dos compassos 130 e 131, isto transpostos aos compassos 136 ao 140. Faz-se importante ressaltar ainda que esta dissonante marcha harmônica, conduz ao único compasso em que Ravel faz uso da nuance forte (*f*, cp. 136), que será imediatamente substituída pelo pianíssimo (*pp*), nuance predominante dentro da peça. Segue o 3º *couplet*:

M. Ravel, *Durand Ed. Musicales, Le Tombeau de Couperin, Forlane*, cps.124-141.

Um 4º *couplet*, a partir do compasso 140, sem a volta do refrão entre este e o *couplet* precedente, irá desempenhar a função de Coda. Esta afirmação se faz ao verificar coincidentemente o 4º *couplet* da *Forlane* de François Couperin. Passando pela transcrição realizada por Ravel da dança em questão, nota-se que o compositor insere neste trecho alguns dos procedimentos encontrados na versão antiga. Assim como Couperin, Ravel marca o início do trecho pela mudança do modo Maior para o menor, ou seja, os dois compositores passam de Mi Maior para Mi menor; Ravel mantém o caráter anacrúsico das frases; faz o uso do *tremblement* para a conclusão das frases iniciais; após o movimento quase contínuo da célula rítmica da siciliana adota, para todo o trecho, o mesmo

movimento contínuo das colcheias, procedimento adotado por Couperin nos finais de seus rondós como forma de acelerar o movimento em direção ao final das peças (o fluxo de colcheias será desempenhado pela mão direita enquanto a mão esquerda realiza a célula rítmica de semínima/colcheia). Para este caso específico, o efeito de acelerando mencionado, se dá, pela mudança - após a onipresença no decorrer da peça - da célula rítmica caracterizada por notas pontuadas para um movimento fluído de colcheias.

Seguem os compassos iniciais do 4º *couplet* da *Forlane* de François Couperin, da transcrição desta por Ravel e da *Forlane* do *Tombeau de Couperin*:

F. Couperin, *Forlane* do 4º *Concert Royal*, 1722. In: Ed. Fuzeau, 1989, cps. 44-48.

M. Ravel, manuscrito autógrafo, transc. da *Forlane* de F. Couperin. In: Orenstein, 1973, PLATE XIIIa.

M. Ravel, *Le Tombeau de Couperin*, *Forlane*, cps. 140-144.

O 4º *couplet* tem então seu início no compasso 140, e, um primeiro período, formado por duas frases anacrúsicas de quatro compassos cada - sendo a segunda frase uma repetição parcial da primeira – confirmam cadencialmente a região de Mi menor nos compassos 143-144 e 147-148. Uma possível interpretação analítica para os trechos que antecedem a afirmação cadencial, seria a de que Ravel faz uso de acordes com a mesma função, o de nona de dominante, ambos sem a fundamental. Nos compassos 140 e 144, o acorde apresenta a quinta abaixada, sétima e nona menor e, nos compassos 141 e 145, o mesmo acorde invertido com a quinta justa, sétima e nona Maior.

Segue-se um segundo período (cps. 148-156), de mesma métrica do precedente, em que a primeira frase realiza afirmação cadencial para a região de Sol# menor (do cp. 151-152), tonalidade que mantém uma relação indireta e remota para com a tonalidade principal, e, a segunda frase realiza nos compassos 155 e 156 a volta à tonalidade inicial. Jean Claude Teboul observa em sua tese de doutorado defendida na *Sorbonne*, intitulada *Ravel Le langage musical dans l'oeuvre pour piano* que, o compositor utiliza nos compassos que antecedem a afirmação para a região de Sol# menor (cps. 149 e 150) os doze sons da escala, organizados em torno da tônica Mi e da sensível Ré#. E acrescenta:

Este exemplo único dentro da obra para piano de Maurice Ravel, mostra que o compositor atravessou por assim dizer a fronteira tonal, que ele chega até o ponto de ruptura da tonalidade. (TEBOUL, 1978, trecho referente à análise da *Forlane* em questão)

Ravel conclui sua *Forlane* sugerindo um retorno do refrão (cps. 156-162) e os compassos finais executam o primeiro compasso da peça dirigindo-se à região aguda do piano. Com a indicação *sans ralentir* (sem ralentar), para os dois últimos compassos (cps. 161-162), o compositor realiza uma última afirmação à tonalidade de Mi e, como na peça precedente, omite a confirmação da terça, evocando mais uma vez o ar do passado.

Temos então as seguintes regiões harmônicas utilizadas e pontos de chegada/partida ou de relativo repouso para a *Forlane* de Maurice Ravel que, estendendo-se à relação que estas mantêm com a tonalidade principal de Mi menor, de acordo com a classificação das regiões no modo menor de Schoenberg o resultado seria:

Região	Pontos de chegada/partida ou de relativo repouso	Relação
Parte A Refrão cps. 1-29		
<i>seção a</i> cps. 1-9		
Mi m, cp. 1		Tonalidade principal
<i>seção b</i> cps.9-25		
Mi m, cp. 9		Tonalidade principal
Fá# m, cp. 10		Distante
Sol# M, cp. 18		Indireta e remota
	Sol# m, cp. 19	Indireta e remota
	Fá# m, cp. 22	Distante
<i>seção a´</i> cps. 25-29		
Mi m, cp. 25		Tonalidade principal
Parte B 1º Couplet cps. 29-55		
<i>seção a</i> cps. 29-38		
Mi m, cp. 29		Tonalidade principal
Si M, cp. 37		Indireta, mas próxima
<i>seção b</i> cps. 38-46		
Si M, cp. 38		Indireta, mas próxima
Ré# M, cp. 42		Distante
Fá# M, cp. 45		Distante
<i>seção a</i> cps. 46-55		

Mi m, cp. 45		Tonalidade principal
Mi M, cp. 55		Próxima
Parte A Refrão abreviado cps. 55-63		
<i>seção a</i> cps. 55-63		
Mi M/m, cp. 55		Próxima/Tonalidade principal
Parte C 2º Couplet cps. 63-96		
<i>seção a</i> cps. 63-72		
Si m, cp. 63		Próxima
Lá M, cp. 67		Indireta
Lá m, cp. 67		Próxima
Mi M, cp. 71		Próxima
<i>seção b</i> cps. 72-88		
Mi m, cp.72		Tonalidade principal
	Ré m, cp. 75	Distante
	Dó M, cp. 77	Indireta, mas próxima
Fá# M, cp. 80		Distante
<i>seção a</i> cps. 88-96		
Sim, cp. 88		Próxima
Lá M, cp. 92		Indireta
Lá m, cp. 92		Próxima
Mi M, cp. 96		Próxima
Parte A Refrão cps. 96-124		

Repete-se a mesma seqüência harmônica da primeira aparição de A		
Parte D 3º Couplet cps. 124-140		
seção a cps. 124-132		
Mi M, cp. 124		Próxima
seção b cps. 132-136		
	Sol m, cp. 132	Indireta
	Fá# m, cp.134	Distante
seção a cps. 136-140		
Mi M, cp. 136		Próxima
CODA, ou 4º couplet cps. 140-162		
Mi m, cp. 140		Tonalidade principal
Sol# m, cp. 152		Indireta e Remota
Mi m, cp.156		Tonalidade principal

Ravel utiliza-se da mesma estrutura usada por François Couperin na composição de sua *Forlane*: a forma rondó. Para o refrão e os diferentes episódios, aqui chamados de *couplets* - em uma analogia com os rondós do mestre homenageado - o compositor utiliza-se da pequena forma ternária (*a b a*). Nota-se que para a primeira seção do refrão, Ravel permanece na região da tonalidade principal e para as primeiras seções dos *couplets* o compositor mantém um discurso harmônico em regiões próximas da tônica inicial. Nota-se ainda, que para as *seções b* dos diferentes *couplets*, Ravel vale-se de regiões mais afastadas (Sol#M, Sol#m) e até ausentes (Fá#m, Fá#M, Ré#M) dentro do território do quadro de regiões da tonalidade escolhida para a composição de sua Suíte.

Outra característica é uso excessivo de acordes de sétima e de nona, contando ainda com a inserção de notas *apoggiaturas*, o que vem caracterizar a harmonia dissonante da peça, evidenciado pelo atrito do intervalo de segunda, ocasionado pela disposição invertida destes acordes. Ravel sobrepõe ainda, com menor frequência, a estes acordes as dissonâncias de 11ª e 13ª. De acordo com Jean Claude Teboul, tal procedimento leva o compositor a romper com o tonalismo, quando nos compassos 149 e 150 utiliza os doze sons da escala, organizados em torno da tônica Mi e da sensível Ré#, lembrado anteriormente. Porém Ravel constrói sua *Forlane* em torno de uma tonalidade principal, Mi menor, que estará sendo sempre resgatada, confirmando mais uma vez sua intenção de monotonalidade dentro do ciclo.

Segue quadro das regiões de Mi menor:

Quadro das regiões de Mi menor

5.3.1. Questões interpretativas relacionadas à *Forlane*

Ainda restrito a um ambiente sonoro, no qual o compositor irá atuar dentro de uma nuance que oscila entre *p* e o *pp* (faz apenas uma indicação de *f*, no compasso 136, imediatamente substituída pelo *pp*, no compasso 138), a *Forlane* de Maurice Ravel totaliza 162 compassos e, apesar de não ser a maior peça sob este aspecto (a *Toccata* totaliza 251), devido suas inúmeras repetições e de um andamento não muito rápido, constitui a peça

mais longa do ponto de vista cronométrico dentro do ciclo. Repetições que, de acordo com os intérpretes Marguerite Long e Vlado Perlemuter, o compositor fazia questão que fossem realizadas. Estas duas características, aliadas a uma espécie de ostinato rítmico em torno da célula característica da dança, podem levar o intérprete à realização de uma versão monótona e interminável. Portanto, trata-se aqui de uma das características de seu idiomático, o da repetição, procedimento exaustivamente explorado no célebre Bolero, e inserido em seu *Tombeau*, ou seja, o ostinato rítmico aliado às repetições dos elementos temáticos/melódicos e, em particular na *Forlane*, às numerosas indicações de repetições. Segundo Margueritte Long, Ravel acrescentava:

Os três episódios, assim como o refrão, devem observar um andamento rigorosamente idêntico, 'metronometrique'. (LONG, 1971, p. 144)

Para a pianista e primeira intérprete da obra a solução seria:

...é necessário que a interpretação seja divertida para os ouvintes e que seja uma diversão executá-la. (LONG, 1971, p. 144)

O pianista Dominique Merlet acrescenta ainda sobre a necessidade de se manter o mesmo toque usado para a execução do *Prélude*, peça que abre o ciclo. Mãos na borda do teclado e mais arredondadas, herança do toque dos cravistas, com o objetivo e a preocupação de uma sonoridade clara e luminosa. Merlet enfatiza:

...apesar do ambiente sonoro reduzido e das várias indicações do compositor na partitura do uso da surdina, a sonoridade deve permanecer sempre clara e luminosa, a interpretação deve guardar o caráter clássico da obra. (MERLET, Paris, 21/12/2006)

Durante entrevista concedida por Dominique Merlet em Paris, o pianista conta, que por ocasião de uma visita ao Museu Ravel¹⁵⁹, encontrou na estante do piano do compositor a partitura da suíte *Le Tombeau de Couperin*, que continha inúmeras anotações da mão do autor. Pediu então autorização da mantenedora do museu que concedeu ao pianista o acesso à partitura. Merlet permitiu-me examinar estas anotações, e uma em particular

---

¹⁵⁹ O “Museu Ravel”, última residência do compositor, está situado em uma pequena cidade próxima da capital francesa, *Monfort l’Amauri*.

chamou a atenção. Ravel anota no compasso 1 e 9 da *Forlane*, o seguinte dedilhado: 123 3 (sobre as notas Mi, Lá#, Si e Ré#) e 123 2 (Mi, Lá#, Si e Ré#), respectivamente, além da observação “*doigter des clavicinistes*” (“dedilhado dos cravistas”). Observação pertinente e confirmada em entrevista concedida pela cravista francesa Elizabeth Joyé, por se tratar do dedilhado sucessivo usado pelos cravistas em articulações do gênero. Normalmente o pianista usaria 123 5 e 121 2, e o dedilhado indicado por Ravel obriga ao intérprete do instrumento moderno o respeito absoluto pela articulação indicada.

Assim como nas peças precedentes, as articulações, respirações e ornamentação no tempo desempenham função essencial e devem ser respeitadas no sentido de salvaguardar o desejo do compositor de resgatar uma linguagem e uma atmosfera do passado.

De modo geral o uso do pedal se faz por tempo e inteiros, o que não impede o intérprete de marcar os sinais de *stacatto* indicados juntamente com o uso do pedal (cps. 20, 23, 72-75, 81-84, 115, 118, etc). Ravel faz ainda uso de algumas indicações de pedal por meio de *suspensions* contínuas, ou seja, ligaduras, que invadem o compasso seguinte à colocação destas, com objetivo de valorizar as dissonâncias da peça. Sem este recurso do piano moderno, François Couperin também fez uso das *suspensions* contínuas em suas peças para cravo e este procedimento foi lembrado no capítulo referente à obra para o instrumento (ver página 137 deste trabalho). Estas ligaduras podem vir acompanhadas pelo acorde (cps. 2, 6, 10, 26, etc), dando assim o valor desejado para a renovação do pedal, ou simplesmente pelos sinais que invadem no vazio o compasso seguinte (cps. 20, 23, 115, 118) deixando ao intérprete o bom senso de “dissolver” a sonoridade no decorrer do compasso. Tal efeito é bem sucedido por meio de pequenos vibratos de pedal, para que o acorde não seja interrompido de forma abrupta.

Segue reprodução da *Forlane*¹⁶⁰ da suíte *Le Tombeau de Couperin*, pelas *Éditions Durand*.

---

¹⁶⁰ A edição original não apresenta numeração de compassos.

III. FORLANE

à la mémoire du lieutenant Gabriel Deluc.

Allegretto ♩ = 96

PIANO
(*)

p

5

10

mf

15

pp

une corde

20

(*) Les petites notes doivent être frappées sur le temps.

D. & F. 9569

25

p *pp*

30

pp

35

1^a 2^a *pp* *pp*

40

p

45

pp

50

1^a 2^a

55 *p*

60 *pp*

64

69 1^a 2^a

74 *mp*

79 *p*

84

pp

89

94

99

104

mf

109

114

14

Measures 114-118 of a musical score. The key signature has one sharp (F#). The music is written for piano with a treble and bass staff. Measure 114 starts with a *pp* dynamic. The melody in the treble staff is characterized by eighth-note patterns and slurs. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes.

119

Measures 119-123 of a musical score. The key signature has one sharp (F#). The music continues with similar melodic and harmonic patterns. The dynamics are not explicitly marked in this system.

124

Measures 124-128 of a musical score. The key signature changes to two sharps (F# and C#). The music features a *p* dynamic marking. The melody in the treble staff includes some sixteenth-note passages.

129

Measures 129-133 of a musical score. The key signature has two sharps (F# and C#). The music includes a *pp* dynamic marking. The texture is dense with many chords and moving lines in both staves.

134

Measures 134-137 of a musical score. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a *p* dynamic marking in the first measure and a *f* dynamic marking in the third measure. The melody in the treble staff is more active.

138

Measures 138-141 of a musical score. The key signature has two sharps (F# and C#). The music includes *pp* dynamic markings in measures 138 and 140. The piece concludes with a final chord in measure 141.

D. & F. 9569

142

146

150

154

158

5.4. Rigaudon

à la memoire de Pierre et Pascal Gaudin
em memória de Pierre e Pascal Gaudin
M. Ravel (DURAND, 1917, p. 16)

A família Gaudin participou da vida do compositor desde sua infância, Ravel trocou extensa correspondência com as irmãs Jeanne e Marie, o que confirmaria a amizade entre o compositor e esta família que foi o principal laço de união deste com o país basco, seu território natal. Impulsionados pelo sentimento de defesa da pátria, Pierre e Pascal Gaudin engajaram-se imediatamente às armas partindo rapidamente para a guerra. Foram incorporados no mesmo regimento de infantaria e foram mortos no dia de suas chegadas no fronte, pelo mesmo obus, no dia 12 de novembro de 1914. Eles tinham respectivamente 36 e 32 anos.

Antes de ser adotada pela corte do século XVIII, onde se transformou em uma dança nobre, o *rigaudon* era uma dança popular originária do sul da França de atmosfera rústica. De acordo com o estudo de Sophie Jouve-Ganvert¹⁶¹, sobre as danças do século XVII e XVIII, o *rigaudon* é uma dança rápida, viva e alegre, o andamento pode variar entre semínima = 120 a 160, binária, caracterizada pelo ritmo , iniciando por uma anacruse e organizada de acordo com a simples estrutura binária (aabb), adotando para esta uma organização harmônica precisa, ou seja, a ‘seção a’ conduz à dominante ou à relativa, em relação à tonalidade principal; ‘a seção b’ parte da dominante ou relativa e retorna à tônica. Ela pode ainda estar estruturada na forma ternária ABA, encontrada no *menuet* com Trio, conforme tratado em capítulo anterior, estando assim organizada: **A** (*rigaudon*, aabb) **B** (desempenhando função de Trio) **A** (volta do *rigaudon* sem repetição, ab). A ‘parte B’ é contrastante em relação à ‘parte A’. Segundo Schoenberg em seu “Fundamentos da composição musical”, “esse contraste pode ser, por exemplo, rítmico-melódico, melódico-contrapontístico, melódico-ágil, gracioso-energico, dolce-

---

¹⁶¹ GANVERT, 1997, p. 161.

vivace, melancólico-gaio, podendo contar ainda com a relação Maior-menor entre as partes” (SCHOENBERG, 1996, p. 176).

Encontramos dois exemplos da dança na obra de François Couperin. Um é parte integrante da *Second Ordre* e o outro faz parte do 4º *Concert Royal*, ambos estruturados na simples forma binária. Jean Phillippe Rameau também escreveu aos moldes da dança, podemos encontrar três *rigaudons* em suas *pièces de clavecin*. Como exemplo segue o *Rigaudon* tirado do 4º *Concert Royal* de François Couperin:

26

Rigaudon

Légerement, et marqué

Reprise

Fin

F. Couperin, *Rigaudon* do 4º *Concert Royal*, 1722. In: Ed. Fuzeau, 1989.

Ravel segue a risca os procedimentos que caracterizam a dança barroca em questão, porém adota a forma ternária **A** (*rigaudon*, aabb, cps. 1-36) **B** (Trio, contrastante, cps. 37-92) **A** (*rigaudon* sem repetição, ab, cps. 93-128) para estruturar seu *Rigaudon*. A dança tem como indicação de andamento *Assez vif* (Bastante Vivo) para a ‘parte A’ e *Moins vif* (Menos vivo) para a ‘parte B’. A indicação metronômica não aparece na versão pianística portanto para a versão orquestral Ravel indica semínima = 120. O *Rigaudon* de Maurice

Ravel está escrito em 2/4, caracterizada pelo ritmo e iniciando por uma anacruse, precedida por uma enérgica cadência inicial em Dó Maior, que anuncia a tonalidade principal da peça ao mesmo tempo em que sugere a saudação dos pares (cps. 1-2).

As partes A e B contrastam fortemente em razão da mudança de caráter provocada pela variação de andamento (indicada pelo compositor), de escrita (caracterizada pela aparição de uma melodia expressiva e com valores mais longos) e de tonalidade. Ravel faz uso do procedimento Maior-menor, comentado, ou seja, a ‘parte A’ encontra-se em Dó Maior e a ‘parte B’ em Dó menor. Em ambas as partes a tonalidade é estendida pelo uso de regiões harmônicas afastadas da tonalidade inicial, restabelecida no final da peça.

Para esta dança Ravel faz vasto uso dos acordes de sétima e nona. A questão ornamental será significativamente menos explorada em relação às outras danças da Suíte e a sugestiva indicação de rodapé do compositor - “As pequenas notas devem ser atacadas sobre o tempo” (RAVEL, 1917, p. 16) - será basicamente relacionada às pequenas notas encontradas na ‘parte B’ da dança. Ravel fará apenas o uso do *tremblement simple*, todos iniciados pela nota real. Ver na partitura os compassos 37, 43, 45, 48, 51, 52, 53, 59, 61 (este com intervalo de terça), 65, 69, 73, 78, 80 e 92.

Para um melhor acompanhamento do texto analítico, seguir juntamente com a partitura do *Rigaudon* que se encontra a partir da página 231 deste trabalho.

Uma introdução, nos dois compassos iniciais, abre o *Rigaudon* de Maurice Ravel. Esta breve introdução tem como função anunciar a tonalidade principal de Dó Maior por meio de afirmação cadencial e apresentar o motivo que constitui elemento estrutural primordial de ligação entre frases e seções da ‘parte A’ (cps. 1, 8, 9, 16, 23, 35, 93, 100, 101, 108, 115 e 127), podendo assim, ser considerado como ‘motivo de conexão’ do *Rigaudon*. Esta introdução sugere ainda a reverência dos pares ao iniciar a dança antiga. Segue a passagem em questão.

M. Ravel, *Durand Ed. Musicales, Le Tombeau de Couperin, Rigaudon*, cps. 1 ('motivo de conexão') - 2.

Além do 'motivo de conexão', Ravel faz uso de outro elemento, apresentado já no início da dança, ou seja, na anacruse do segundo compasso, o qual será referido apenas por motivo. Segue o 'motivo' do *Rigaudon*:

M. Ravel, *Le Tombeau de Couperin, Rigaudon*, cps. 2-3.

Após breve introdução (cps. 1-2), a dança tem então seu início na anacruse do segundo compasso. A frase que segue, apresenta nos compassos 3, 4, 5 e 6 uma movimentação diatônica descendente e, de acordo com a específica organização harmônica das peças para cravo de François Couperin, o *Rigaudon* de Maurice Ravel dirige-se à região da Dominante (Sol Maior, cp. 7). O 'motivo' em semicolcheias, repetido 3 vezes, ocorre como um impulso para um novo contorno das mesmas semicolcheias, que tem como ponto de chegada uma afirmação cadencial (V – I) em Sol Maior (Ver partitura, cp. 7). Para esta movimentação Ravel faz uso de uma técnica muito usada pelo compositor barroco, o italiano Domenico Scarlatti, em suas sonatas para cravo: a técnica de cruzamento das mãos. A mão esquerda ao realizar o característico ritmo do *rigaudon* salta sobre a mão direita para executar o insistente Sol pedal, que devido ao movimento descendente dos acordes distancia-se a cada acorde executado.

O compasso 8 completa a quadratura (8 compassos) da *seção a* e assume a função tripla de: "rima final" da frase, elemento de ligação para o *ritornello* - fazendo uso do 'motivo de conexão' - e de transição para o que se segue após a repetição. A figuração do compasso 8, no *ritornello*, une-se aos compassos introdutórios criando uma assimetria de

frase. Após a repetição, o compasso 8 é seguido por uma “rima” que assume a função de ligação (por meio do ‘motivo de conexão’, cp. 9) para o início da segunda seção. Seguem os compassos 1 a 10 do *Rigaudon* de Ravel.

IV.. RIGAUDON

à la mémoire de Pierre et Pascal Gaudin

M. Ravel, *Durand Ed. Musicales, Le Tombeau de Couperin, Rigaudon*, cps. 1-10.

A seção *b*, de função desenvolvimental, inicia com passagem na qual Ravel utiliza um esquema de súbita mudança harmônica, sem preparação. A extensão das frases, que realizam o desenho motivico pela mão esquerda, são assimétricas e cortadas abruptamente, transitando dessa forma por diversas afirmações cadenciais e tonais sem contudo fixar-se em uma região harmônica específica e sem perder a fluência das idéias, conferindo um certo caráter cômico a essa passagem (Ver na partitura, cps. 9-24). O ‘motivo de conexão’ é apresentado no compasso 9, 16 e 23.

Temos dessa forma, sob o ponto de vista tonal, o seguinte percurso para a passagem em questão:

Láb Maior - Dó Maior - Láb Maior - Sib Maior - Réb Maior - Dó# Maior – Fá# Maior
(cp. 10) (cp. 13) (cp. 14) (cp.15) (cp.17) (cp.20) (cp. 22)

No compasso 24 inicia-se nova passagem em que Ravel desenvolve o ‘motivo’ da peça, baseado em acordes menores com sétima (*Fá#m7 - Mim7 - Mim7 – Réb7 - Réb7 – Dó7*), conduzindo para a restauração de Dó Maior. Os compassos introdutórios são novamente citados (cps. 35-36) antes do *ritornello* da ‘seção b’.

Temos então o início da ‘parte B’, *Moins vif*, na região da tônica menor (Dó menor), desempenhando função de Trio, com uma proposta contrastante em relação à

‘parte A’, devido a mudança do modo Maior para o menor e de andamento. O Trio é ainda caracterizado pela aparição de uma melodia expressiva e com valores mais longos, acompanhada pelo ritmo característico da dança, formado por duas colcheias em dois registros diferentes. A ‘parte B’ do *Rigaudon* está disposta em quatro períodos os quais sob o ponto de vista funcional poderiam estar assim organizados:

-Período expositivo antecedente: cps. 37 – 53, compreendendo 16 compassos, na região da tônica menor.

-Período expositivo conseqüente: cps. 53 - 68, compreendendo 16 compassos. Uma movimentação cadencial do compasso 65 para o 66 conduz à região da Dominante (Sol Maior).

- Período desenvolvimental: cps. 69 - 81, compreendendo 12 compassos. No compasso 69, temos uma inesperada mudança para a região da Mediante¹⁶² Maior abaixada (Ré# Maior) por enarmonia (remeter ao quadro das regiões de Dó Maior na página 227 deste trabalho), acompanhada pela específica indicação de Ravel do uso da surdina. Do compasso 72 - 76 e do 77 - 81, acordes perfeitos e acordes com sétimas, conduzem a duas afirmações cadencias, a primeira na região de Sol# Maior e a segunda na região de Fá# Maior.

- Período transitivo: cps. 81 - 92, compreendendo 12 compassos. Segue na região de Fá# Maior. No compasso 85, Ravel faz novamente uso do procedimento Maior – menor, nesta expressiva frase que conduz, no compasso 93, à reexposição integral da ‘parte A’ e à restauração da tonalidade inicial que acontece abruptamente, sem qualquer tipo de preparação.

Notar que a partir do compasso 122 a presença do Si bemol, desvia por cinco compassos (cps. 122-126) para a região da Subdominante Maior (Fá Maior), para em seguida concluir na tonalidade inicial com a execução dos dois compassos iniciais.

Estendendo-se à relação que as regiões tonais percorridas por Maurice Ravel mantém com a tonalidade principal de Dó Maior, para o seu *Rigaudon*, de acordo com a classificação das regiões no modo Maior de Schoenberg o resultado seria:

---

¹⁶² O *Mib* Maior torna-se Ré# Maior por enarmonia.

Parte A Cps. 1-36		
Região	Pontos de chegada/partida ou de relativo repouso	Relação
<i>Seção a</i> Cps. 1-8		
<i>Dó M, cp. 1</i>		Tonalidade principal
<i>Sol M, cp. 7</i>		Direta e próxima
<i>Seção b</i> Cps. 9-36		
	<i>Láb Maior, cp. 10</i>	Indireta mas próxima
	<i>Dó M, cp.13</i>	Tonalidade principal
	<i>Láb Maior, cp. 14</i>	Indireta mas próxima
	<i>Sib M, cp.15</i>	Indireta e remota
	<i>Réb M, cp.17</i>	Indireta e remota
	<i>Dó# M, cp.20</i>	Distante
<i>Fá# M, cp.22</i>		Distante
<i>Dó M, cp. 35</i>		Tonalidade principal

Parte B Cps. 37-92		
Região	Pontos de chegada/partida ou de relativo repouso	Relação
<i>Dó m, cp 37</i>		Indireta, mas próxima
<i>Sol M, cp. 66</i>		Direta e próxima
<i>Ré# M, cp. 69</i>		Indireta, mas próxima
<i>Sol# M, cp.75</i>		Indireta
<i>Fá# M, cp.81</i>		Distante
	<i>Fá# m, cp.85</i>	Distante

Parte A Cps. 93-128		
Região	Pontos de chegada/partida ou de relativo repouso	Relação
<i>Seção a</i> <i>Cps. 93-100</i>		
<i>Dó M, cp. 93</i>		Tonalidade principal
<i>Sol M, cp. 99</i>		Direta e próxima
<i>Seção b</i> <i>Cps. 101-128</i>		
	<i>Láb Maior, cp. 102</i>	Indireta mas próxima
	<i>Dó M, cp.105</i>	Tonalidade principal
	<i>Láb Maior, cp. 106</i>	Indireta mas próxima
	<i>Sib M, cp.107</i>	Indireta e remota
	<i>Réb M, cp.109</i>	Indireta e remota
	<i>Dó# M, cp.112</i>	Distante
<i>Fá# M, cp.115</i>		Distante
<i>Fá M, cp. 122</i>		Direta e próxima
<i>Dó M, cp. 128</i>		Tonalidade principal

Para uma melhor compreensão da localização e da relação que as tonalidades percorridas mantém com a tonalidade principal segue o quadro das regiões organizados de acordo com a tonalidade central de Dó Maior:

Quadro das regiões de Dó Maior. In: Schoenberg, 2006, p. 39.

Para a composição do *Rigaudon*, Ravel adota a tonalidade de Dó Maior¹⁶³ que, de acordo com a classificação das regiões¹⁶⁴ de Schoenberg, mantém para com Mi menor - centro tonal do ciclo - uma relação indireta, mas próxima, diferenciando-se assim dos procedimentos adotados por Couperin em suas suítes, as quais caracterizavam-se por um centro tonal, variando entre as peças e ou danças apenas o modo Maior/menor. Portanto a peça será tratada aos moldes do século XVIII e o esquema harmônico, grosso modo, será tratado de acordo com a tradição do passado francês, conforme foi possível verificar por meio da análise da peça. Podemos constatar ainda que Ravel não faz uso de regiões harmônicas ausentes dentro do quadro de regiões da tonalidade de Dó Maior (ver quadro acima), porém para a ‘seção b’ do *rigaudon*, e do Trio, afasta-se da tonalidade principal expandindo seu discurso harmônico para regiões distantes em relação à Dó Maior. O resgate do Dó Maior inicial confirma mais uma vez sua intenção de monotonalidade.

5.4.1. Questões interpretativas relacionadas ao *Rigaudon*

Precedido por peças em que o intérprete atua dentro de uma exigência sonora mais retida e aristocrática (*Forlane*), no modo menor em Mi, Ravel, com seu *Rigaudon*, abre enfim a sonoridade do piano, e, aliado à mudança para o modo Maior em Dó, cria um ambiente franco, rústico e alegre, certamente inspirado na origem popular da dança. Vale notar, que até então as únicas indicações de intensidade *ff* aconteceram nos dois pontos culminantes do *Prélude* (p. 3, cp. 28 e p. 6, cp. 80).

O *Rigaudon* de Maurice Ravel é uma peça de alto grau de dificuldade em que o pianista deve estar preparado tecnicamente para os diversos ataques e diferenciações de timbre e intensidade. O intérprete deve incorporar para esta dança, uma espécie de quadro de acentos nas diversas nuances, classificando-os de acordo com as intensidades de dinâmica, ou seja, como atacar o pequeno ponto de *stacatto*, o sinal de *louré* (≡) e o sinal de acentuação (>), nos diversos graus de nuance e de diferenciação timbrística. Em uma analogia à *table d'agrément*s de Couperin poderíamos pensar em uma *table d'accents* (quadro de acentos) de Ravel. Nesse sentido acredito na importância de observar a

¹⁶³ Região da Submediante Maior (SM), dentro do quadro de regiões de Mi menor.

¹⁶⁴ Schoenberg, A. *Funções Estruturais da Harmonia*. Classificação das regiões, Modo Maior, p. 91 e Modo menor, p. 98.

instrumentação usada pelo compositor em sua versão orquestral. Vlado Perlemuter em seu *Ravel d'après Ravel*, relembra que o autor pedia, após o *tutti* orquestral da introdução (cps. 1-2), uma discreta valorização do desenho do baixo sobre o ritmo contínuo do *rigaudon*, na passagem de cruzamento de mãos (*seção a*) e, para o início da *seção b*, uma diferenciação timbrística, buscando para esta passagem (cps. 9-24) uma sonoridade mais “acobreada”. Remetendo à versão orquestral das frases que realizam o desenho motivico pela mão esquerda, estas são escritas inicialmente para o fagote (cps. 9-15), trompa (cps. 16-20) e trompete (cps. 20-24), o pianista deve então buscar no piano por esta diferenciação.

O mesmo vale para o oboé, que abre a ‘parte B’ (cp. 37) Perlemuter escreve :

Apesar da nuance pianíssimo, indicada por Ravel, o fato que ele me pedia para imitar um oboé prova que ele queria uma sonoridade penetrante, da mesma forma que para o episódio seguinte [referindo-se ao cp. 69, aqui escrito para flauta] o qual deveria realizar uma sonoridade misteriosa e atenuada, em um pianíssimo longínquo...
(PERLEMUTER, In: Roy, 1989, p. 70)

Mais uma vez, dentre os intérpretes consultados, todos priorizam a importância do uso do pedal em pequenos toques, *vibrato* e $\frac{1}{2}$ e $\frac{1}{4}$ de pedal. Mesmo para a ‘parte B’, em que Ravel indica o uso de pedal, este deve ser usado com muita cautela, para que as colcheias não percam o seu caráter de *pizzicato*. O indicado para esta passagem é o *vibrato* de pedal. Exceção feita para a expressiva frase que vai dos compassos 85 a 92, em que o uso de pedais inteiros, por compasso, valorizam a intenção expressiva do autor, e para os dois acordes que sustentam o ‘motivo de conexão’, estes podem ser colocados inteiros, um para cada acorde (cps. 1, 8, 9, 16, 23, 35, 93, 100, 101, 108, 115 e 127).

A indicação de ***pp*** e *sourdina*, de Ravel, para a ‘parte B’, não deve intimidar o intérprete na execução da melodia realizada pela mão direita, “que deve ser extremamente clara e luminosa” (Merlet, Paris, 21/12/2007). Com isso, a intenção do compositor é a de buscar por uma diferenciação timbrística. O respeito absoluto pelas articulações da mão direita, para esta ‘parte B’, é outro ponto de suma importância e podem ser comparadas às precisas articulações encontradas nas peças para cravo de François Couperin.

Segue reprodução do *Rigaudon*¹⁶⁵ da suíte *Le Tombeau de Couperin*, pelas *Éditions Durand*.

---

¹⁶⁵ A edição original não apresenta numeração de compassos.

IV. RIGAUDON

à la mémoire de Pierre et Pascal Gaudin

Assez vif

PIANO
(*)

ff *mp*

6 *ff* *ff* *mf*

11

16 *f* *più f*

21 *ff* *pp*

26

(*) Les petites notes doivent être frappées sur le temps.

31

37

Moins vif

pp

Ced.

44

51

57

soutenu

63

69 *pp*
Sourdine

74 *p*

79

84 *pp*

89 **Tempo I^o**
ff

94 *mp*

99 *ff* *ff* *mf*

104 *f*

109 *piu f*

114 *pp*

119

124 *f* *ff*

Detailed description: This is a musical score for piano, spanning measures 99 to 124. The score is written in a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The tempo and dynamics are indicated by various markings: *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *piu f* (piu forte), and *pp* (pianissimo). The music features complex chordal textures and melodic lines, with some measures containing triplets and slurs. The score is divided into six systems, each with a measure number (99, 104, 109, 114, 119, 124) at the beginning. The final measure (124) ends with a double bar line.

5. 5. *Menuet*

à la memoire de Jean Dreufus
em memória de Jean Dreufus
M. Ravel (DURAND, 1917, p. 20)

Jean Dreyfus era enteado da Sra. Fernand Dreyfus, madrinha de guerra de Maurice Ravel, personagem importante na vida do compositor, sobretudo durante os anos do conflito. Pode-se dizer que a Senhora Dreyfus, substituiu a figura da mãe do compositor, após sua morte e sobretudo ao ser reformado em março de 1917. Ravel será amparado física e psicologicamente por essa figura a qual possivelmente quis homenagear com esta dedicatória. De acordo com David Sanson, após a volta definitiva do fronte, antes de fixar residência, Ravel será recebido pela Sra Dreyfus, em Lyons-la-Forêt, onde terá tranquilidade para voltar a escrever e terminar a composição do *Tombeau*, em novembro de 1917 (Sanson, 2005, p. 65). Tendo iniciado a Suíte pela composição da *Forlane*, no verão de 1914, antes do início da guerra, será somente em 7 de julho de 1917, após sua experiência como soldado de guerra, da perda da mãe e dos amigos nos campos de batalha, que Ravel retomaria a composição da obra anunciando a Jacques Durand, seu editor, a conclusão de um *menuet* e de um *rigaudon*. E acrescenta: *O resto se desenha* (Marnat: 1995, p. 424), referindo-se às outras peças da Suíte.

Dança francesa, de origem popular, assim como a precedente, o Minueto foi introduzido na corte de Luis XIV na metade do século XVII pelo compositor ítalo-francês Jean-Baptiste Lully (1632-1687).

Dança de ritmo ternário (em geral 3/4), podendo neste período estar estruturada na pequena forma binária ou na tradicional ternária $||:a:||:b(a'):||$ com as específicas repetições. Conta ainda com uma organização harmônica precisa, ou seja, a *seção a* conduz à dominante ou à relativa, em relação à tonalidade principal; a *seção b* parte da dominante ou relativa e retorna à tônica. Sobre a organização métrica, a primeira seção comporta 8 compassos, formada por duas frases de quatro compassos cada; a segunda seção geralmente mais longa, segue a mesma métrica da primeira porém multiplicada por dois (4+4+4+4).

Conforme vimos em capítulo anterior, o minueto pode ainda estar estruturado na forma ternária **ABA** com a inserção de um Trio, ou seja: **A** (*menuet*) **B** (contrastante em relação a parte A e desempenhando função de Trio) **A** (volta do *menuet* sem repetição).

A dança é ainda caracterizada pelo ritmo , seu caráter é simples, gracioso e elegante e o andamento é rápido $\text{♩} = 70 \text{ à } 76$. Sophie Jouve-Ganvert¹⁶⁶, enfatiza em seu estudo, sobre as danças do século XVII e XVIII, que um passo de dança do minueto não corresponde a uma semínima, mas a dois compassos, ou seja, o apoio do minueto não deve acontecer a cada tempo, mas no primeiro tempo a cada dois compassos, como se o compasso fosse a 6/4.

Encontramos ao todo sete minuetos – incluída a variação do *Menuet* em Sol menor encontrada na primeira suíte - distribuídos entre as peças para cravo de François Couperin, organizados de acordo com a estrutura binária $||:a:||:b:||$, com exceção do *Menuet* da Segunda *Ordre*, estruturado na pequena forma ternária $||:a:||:b\ a':||$. Segue o *Menuet* em Sol menor encontrado na primeira suíte do compositor, o qual podemos verificar o rigor dos procedimentos adotados.

F. Couperin, Dover, 1988. *Premier Ordre*, Menuet.

¹⁶⁶ Ganvert, 1997, p. 158.

Nesse sentido, podemos novamente verificar o mesmo rigor formal a qual Ravel submete-se para a composição do *Menuet* da suíte *Le Tombeau de Couperin*.

Assim como o *Rigaudon*, o *Menuet* totaliza 128 compassos e está estruturado na forma ternária **A** (*menuet*, aabb, cps. 1-32) **B** (uma *Musette* desempenha a função de Trio, cps. 33-72) **A** (*menuet* sem repetição, ab, cps. 73-104), com a ressalva de uma coda de 24 compassos (cps. 105-128), relativamente longa se comparada aos 8 compassos da *seção a* ou aos 24 compassos da *seção b* do minueto. A textura harmônica surge a partir de blocos de acordes e mantém um esquema de melodia acompanhada em que a linha melódica estará harmonizada pelo procedimento em questão, o que vem de encontro com uma das técnicas de composição usada por Couperin e discutida em capítulo anterior (Ver página 136 deste trabalho). O caráter é simples, porém nostálgico e reflexivo, a dança tem como indicação de andamento *Allegro moderato* e a indicação metronômica semínima = 92, ou seja mais lento que o andamento tradicional, dado o ambiente sugerido. Está escrito em

3/4, caracterizada pelo ritmo na tonalidade de Sol Maior.

Para a ‘parte B’, Ravel insere uma *Musette*, acompanhada pelo característico *bourdon*. A *Musette* é uma dança estritamente popular, praticada durante o reinado de Luis XIV e Luis XV. O *Dictionnaire Encyclopédique de la Musique* descreve a *Musette* como uma forma rústica da *gavotte*, de andamento moderado, podendo estar escrita em 2/4, 3/4 ou 6/8; o título da dança é derivado do instrumento o qual leva seu nome - equivalente francês da gaita de fole nos séculos XVII e XVIII – e usado para acompanhar a dança em questão (Arnold, 1983, p.180). A fonte destaca ainda o gênero na obra cravística do compositor François Couperin. Além das *musettes* do compositor, relacionadas em capítulo anterior, vale lembrar a inserção da dança popular na corte, pelo mesmo, que escreveu dois exemplares desta em sua obra camerística, os *Concerts Rouyaux* n.1 e n. 5. Vale igualmente lembrar que todas as *musettes* de François Couperin são acompanhadas pelo *bourdon*, este baixo imutável sobre o qual a melodia evolui de forma independente, resultando em sutis e refinadas dissonâncias (ver página 125 deste trabalho).

Nesse sentido a *Musette* de Maurice Ravel inserida na ‘parte B’ de seu *Menuet* aparece acompanhada por um *bourdon*, mantendo o 3/4 do *Menuet* e caracterizada pela mudança para o modo menor, em um dos raros momentos em que o ambiente da tragédia da guerra faz-se presente dentro do ciclo, em oposição ao ambiente nostálgico da ‘parte A’.

Assim como na dança precedente, a questão ornamental também será usada como elemento de contraste entre as partes, e para a ‘parte B’ Ravel não fará uso deste procedimento. Pela última vez encontraremos a sugestiva indicação de rodapé do compositor, já que para a *Toccata* esta observação não se fará presente - “As pequenas notas devem ser atacadas sobre o tempo” (Ravel, 1917, p. 20), referindo-se a realização da prática barroca, ou seja, a ornamentação. Remetendo à *table d’agréments* de François Couperin, Ravel fará sobremaneira o uso do *tremblement*, iniciados pela nota real, mas também da *tierce coulé* e do *tremblement continu*, executado em ambas as mãos como suporte para um acorde final de Tônica com sétima e nona. Logo os *agréments* de Ravel estão assim distribuídos dentro do *Menuet*:

Tremblement simple: cps. 1, 3, 5, 9, 12, 25, 29, 31, 73, 75, 77, 81, 84, 97, 101, 103, 105, 107, 109, 110 e 111.

Tierce coulé: cps. 122 e 123.

Tremblement continu: cp. 126.

Para um melhor acompanhamento do texto analítico, seguir juntamente com a partitura do *Menuet* que se encontra a partir da página 247 deste trabalho.

O Minueto tem como tonalidade inicial Sol Maior. A *seção a* está dividida em duas frases de quatro compassos, métrica esta que será mantida para a *seção b*. A primeira frase é tética, começa e termina na tônica realizando um movimento descendente da linha do baixo progredindo até a afirmação cadencial V - I, cujo acorde de dominante (cp. 3) apresenta dissonâncias de sétima e nona (Ré Maior com 7^am-9^aM). A segunda frase é anacrúsica e começa na Dominante (Ré Maior). Uma progressão é direcionada para o V grau (3º tempo do cp. 7), porém, por meio de uma cadência de engano, o acorde atingido é o de Si Maior (cp. 8), relativa Maior, estando assim, de acordo com a precisa organização harmônica dos minuetos de Couperin.

Dos compassos 4 ao 6 Ravel faz uso, para a Clave de Fá, de um dos procedimentos de composição encontrados na obra de François Couperin e levantados em capítulo anterior (Ver página 137 deste trabalho). Este procedimento é característico de suas peças lentas e nostálgicas, perfeitamente apropriado para o minueto de Ravel. Por meio de sinais de ligadura Ravel faz uso de notas tenutas mesclando as duas vozes da mão esquerda que se fundem podendo reduzir-se a uma.

Segue a *seção a* e início da *seção b* do *Menuet* da suíte *Le Tombeau de Couperin*.

M. Ravel, *Durand Ed. Musicales, Le Tombeau de Couperin, Menuet*, cps. 1-12.

A *seção b* inicia, no compasso 9, com a mudança do modo Maior para o menor, e prossegue sem definir contundentemente sua região harmônica. Seria possível considerá-la na região de Si, porém menor (região da medianta menor, de acordo com quadro das regiões de Sol Maior, na página 243). Essa região não é afirmada por movimentação cadencial, porém, a ocorrência do pedal na nota Si, por sete compassos (cps. 15-21), contribui para afirmá-la. O primeiro movimento cadencial forte ocorrerá apenas no compasso 24, direcionando assim a para a região de Ré Maior (Dominante). Esta ambigüidade tonal é reforçada pelo tipo de acompanhamento usado. Esse motivo de acompanhamento apresenta inicialmente algumas notas superiores do acorde gerando uma indefinição harmônica que é resolvida só *a posteriori* com a colocação do baixo do acorde. Os oito compassos finais da ‘parte A’ (cps. 25-32), com perfil melódico da seção inicial, reconduzem à volta da tonalidade de Sol Maior, via região de La menor (cp. 27-28). No compasso 29 Ravel coloca uma indicação de surdina sobre um acorde de Sol Maior com 7^a m-9^aM, com a execução do baixo *a porteriori*, como forma de enfatizar as dissonâncias do acorde. O mesmo procedimento será adotado na repetição do *Menuet* (cp. 101). Conforme mencionado esses oito compassos finais da *seção b* remetem ao material temático da *seção a*, sugerindo assim uma *seção a'*.

A *Musette* (Parte B) aparece estruturada de acordo com a pequena forma ternária *a-b a'*, em que o discurso absolutamente diatônico da *seção a* é contrastado pelo cromatismo da *seção b*.

A *seção a* da *Musette* é formada por duas frases de oito compassos cada. Estas frases são elaboradas por uma sucessão de acordes perfeitos, acompanhadas pelo característico *bourdon*, discutido anteriormente. Uma ambigüidade tonal faz-se presente para a *Musette* de Ravel, devido a armadura de clave e do contundente movimento cadencial do *bourdon* V (Ré) – I (Sol). Olivier Messiaen em seu estudo analítico das obras para piano de Maurice Ravel escreve:

Trio em menor. A melodia desta musette é colocada sobre um pedal de quinta: sol, ré. É o modo de ré : sol menor com mi bequadro.
(MESSIAEN, 1995, p. 98)

Jean Claude Teboul em sua tese de doutorado defendida pela *Sorbonne* escreve:

... forma de sucessão de acordes perfeitos em Sol menor, acompanhados por um bourdon V – I... (TEBOUL, 1978, trecho do comentário analítico do Menuet)

Segue o trecho em questão.

M. Ravel, *Durand Ed. Musicales, Le Tombeau de Couperin, Menuet*, cps. 33-48.

Coerente com o discurso harmônico do *Menuet* e como procedimento característico de contraste entre as partes A e B, uma possível interpretação analítica para o trecho em questão seria que Ravel faz, assim como em seu *Rigaudon*, uso do procedimento Maior-

menor, abrindo assim sua *Musette* na região de Sol menor em contraste ao Sol Maior da ‘parte A’.

Logo, a *seção a*, da *Musette* é formada por duas frases, a primeira do compasso 33 ao 40 afirmando a região de Sol menor e a segunda, repetição da primeira (cps. 41-48), diferenciando-se pela execução da dominante do *bourdon* duas oitavas acima, concluindo igualmente em Sol menor. O comportamento diatônico dos acordes afirma um caráter modal (em contraste ao minuetto) caracterizado pela utilização sistemática da dominante menor. Ravel indica a utilização da surdina para toda esta *seção a*, fazendo com que a mudança de cor e timbre enfatize ainda mais o procedimento em questão.

A segunda seção da ‘parte B’ contém cinco frases. Toda esta seção será estruturada sobre um pedal de Sol, que perpassará os 16 compassos da *seção b*. Cada uma destas frases terá como ponto de partida uma possível região harmônica, mesmo que distante e até ausente dentro do quadro de regiões de Sol Maior (Ver quadro adiante). Esta seção tem como objetivo construir o ponto culminante que acontece no compasso 57, sempre apoiada pelo pedal de Sol. A primeira frase inicia no compasso 49 na intensidade *p*, partindo de Fá menor, a segunda frase inicia no compasso 53 em *mf* partindo de Lá^b Maior em um crescendo que atinge o ponto culminante de grande tensão dramática no compasso 57 em *ff* sobre o acorde de Ré^b Maior. A partir deste ponto culminante dá-se início um diminuendo com a quarta frase em Si^b menor (cp. 59) e, a última frase em Lá^b menor conclui esta emocionante seção. Para esta última frase, Ravel faz uso de um dos procedimentos levantados e exemplificados em capítulo anterior. Através do uso de ligaduras, o compositor faz uso de retardo, ou seja, o acorde de Lá^b menor, por meio das ligaduras, permanece até o primeiro tempo do compasso 61, resultando em dissonância para com o baixo (Ver página 138 deste trabalho). Os três compassos seguintes conduzem à reexposição da seção inicial da *Musette* (cp. 65), que será seguida e sobreposta, a partir do compasso 73, pela *seção a*, da parte A, ou seja, do *Menuet*.

Temos então, no compasso 73, a volta do *Menuet*, (cps. 73-80), em que Ravel reapresenta a melodia dos oito primeiros compassos da *seção a* do minuetto, transpostas uma oitava acima e sobreposta à melodia *musette*, também transposta para Sol no modo Maior. O compositor mostra sua genialidade ao realizar, para esta passagem, uma sobreposição dos materiais melódicos já apresentados nas respectivas ‘seções a’, conduzindo, assim como na primeira vez à região de Si Maior (cps. 79-80).

A *seção b* também será modificada, já que o seu discurso aparece transposto uma terça acima, ou seja, na região de Ré# menor. Com isso há o uso do pedal de Ré# e, uma forte progressão cadencial para Fa# Maior no compasso 96.

Com pequenas substituições na harmonia dos compassos 97 ao 99, passando pela região de Lá menor, temos a volta das duas frases finais do *Menuet*, que conduzem ao resgate da tonalidade principal cadencialmente afirmada nos compassos 103 e 104 (V – I).

A longa Coda que inicia na anacruse do compasso 104 irá basicamente desenvolver os elementos da *seção a* do *Menuet*. Inicialmente Ravel trabalha com elementos da segunda frase da *seção a* (ver cps. 5-6), e, no compasso 111, da primeira frase com valores longos (ver cp. 1). O Si em mínima pontuada, repetido por três vezes, será sobreposto primeiramente a um acorde de sétima em Dó (cp. 111), o segundo ao acorde de nona em Lá (cp. 113) e o terceiro o mesmo acorde uma oitava acima (cp. 115). Dos compassos 118 ao 120 os acordes de sétima em Lá, Dó e Lá, seguidos pela repetição do primeiro compasso do minueto, executados por três vezes consecutivas em oitavas descendentes (cps. 121-123), e por duas vezes apenas o baixo desacompanhado (cps. 124-125), darão lugar ao pedal de Tônica ao qual será incorporado, sem preparação¹⁶⁷, a sétima e a nona do acorde perfeito maior de Sol.

Temos então as seguintes regiões harmônicas utilizadas e pontos de chegada/partida ou de relativo repouso para o *Menuet* de Maurice Ravel que, estendendo-se à relação que estas mantêm para com a tonalidade principal de Sol Maior, de acordo com a classificação de Schoenberg das regiões no modo Maior, o resultado seria:

Parte A cps. 1-32		
Região	Pontos de chegada/partida ou de relativo repouso	Relação
<i>seção a</i> <i>cps. 1-8</i>		
<i>SolM, cp. 1</i>		Tonalidade principal

¹⁶⁷ Em seu *Étude technique et stylistique de l'Harmonie*, Jean Doué coloca que um dos procedimentos que caracterizam a obra de Maurice Ravel é o uso sem preparação de acordes de sétima e nona do IV e do I graus (Doué, 2005, p. 165).

<i>Si M, cp. 8</i>		Indireta, mas próxima
<i>seção b</i> <i>cps. 9-32</i>		
<i>Sim, cp. 9</i>		direta e próxima
<i>RéM, cp.24</i>		direta e próxima
<i>Lám, cp. 28</i>		Indireta e remota
<i>SolM, cp. 32</i>		Tonalidade principal

Parte B cps. 33-72		
Região	Pontos de chegada/partida ou de relativo repouso	Relação
<i>seção a</i> <i>cps. 33-48</i>		
<i>Solm, cp 33</i>		Indireta, mas próxima
<i>seção b</i> <i>cps. 49-64</i>		
	<i>Fám, cp. 49</i>	Ausente do quadro de regiões Sol Maior
	<i>Láb M, cp. 53</i>	Distante
	<i>Réb M, cp. 57</i>	Distante
	<i>Sib m, cp. 59</i>	Indireta
	<i>Láb m, cp. 60</i>	Distante
<i>seção a´</i> <i>cps. 65-73</i>		
<i>Solm, cp. 65</i>		Indireta, mas próxima

Parte A´ cps. 73-104		
Região	Pontos de chegada/partida ou de relativo repouso	Relação
<i>seção a</i> <i>cps. 73-80</i>		

<i>SolM</i> , cp. 73		Tonalidade principal
<i>Si M</i> , cp. 80		Indireta, mas próxima
seção b cps. 81-104		
<i>Ré#M</i> , cp. 81		Indireta
<i>Fá# M</i> , cp. 96		Distante
<i>Lám</i> , cp. 100		Indireta e remota
<i>SolM</i> , cp. 104		Tonalidade principal

Para uma melhor compreensão da localização e da relação que as tonalidades percorridas mantêm com a tonalidade principal, segue o quadro das regiões organizado de acordo com a tonalidade central de Sol Maior.

Quadro das regiões de Sol Maior

Para a composição do *Menuet*, Ravel adota a tonalidade de Sol Maior¹⁶⁸ que, de acordo com a classificação das regiões¹⁶⁹ de Schoenberg, mantém para com Mi menor - centro tonal do ciclo - uma relação Próxima. Mesmo assim, conforme discutido na conclusão da peça anterior, tal escolha diferencia-se dos procedimentos adotados por

¹⁶⁸ Região da Mediente Maior (M), dentro do quadro de regiões de Mi menor, tonalidade do ciclo.

¹⁶⁹ Schoenberg, A. *Funções Estruturais da Harmonia*. Classificação das regiões, Modo Maior, p. 91 e Modo menor, p. 98.

Couperin em suas suítes, as quais caracterizavam-se por um centro tonal, variando entre as peças apenas o modo Maior/menor. Por meio da análise da peça em questão, foi possível verificar que Ravel mais uma vez, mantém o discurso harmônico em regiões próximas da tônica inicial, para as primeiras seções das partes A e B. Para a parte B o compositor, partindo da região da tônica menor, cria para a segunda seção, uma passagem de indefinição tonal, na qual vigora uma harmonia sem relações tonais e o relacionamento acórdico unidos por um pedal em Sol, tendo como ponto de partida possíveis regiões harmônicas, estas afastadas e até mesmo ausentes dentro do território do quadro de regiões da tonalidade de Sol Maior. A volta do minuetto, é marcada pela fusão dos elementos das duas ‘seções a’ das partes A e B, mantendo a mesma direção harmônica dos oito compassos iniciais da peça, porém para a segunda seção, da ‘parte B’, o compositor estende seu discurso harmônico para regiões mais afastadas antes da restauração da tonalidade principal.

5.5.1. Questões interpretativas relacionadas ao *Menuet*

A indicação de andamento deixada por Ravel em sua versão pianística é certamente a primeira questão que se coloca ao trabalhar o *Menuet*. Dentre os intérpretes consultados todos são unânimes em dizer que um andamento muito lento faria com que a dança perdesse suas características, trazendo ainda o risco de uma versão monótona. Sendo assim a indicação encontrada na versão orquestral, semínima=120 (no lugar de 92 para a versão pianística) me parece mais adequada, proporcionando maior clareza no apoio do passo da dança que, conforme discutido anteriormente, deve acontecer a cada dois compassos. Perlemuter escreve sobre a questão.

Deve-se tocar esta peça em um movimento andado, para que não fique pesada e as pequenas notas sempre atacadas sobre o tempo.
(PERLEMUTER, 1989, p.71)

Trata-se de uma escrita extremamente simples e clara, o que exige do intérprete uma busca pelo mesmo tipo de sonoridade. Ao abordar as questões interpretativas referentes ao *Menuet*, o pianista Dominique Merlet fala, mais uma vez, sobre a importância

em colocar as mãos na borda do teclado e os dedos arredondados, o que permite a sonoridade procurada.

A clara textura harmônica organizada a partir de bloco de acordes incide em uma ideal utilização do pedal, o que resulta no uso de uma pedalização, de modo geral, sincopada¹⁷⁰, renovada a cada bloco de acordes, visando assim a uma clara sonoridade destes.

Após a abertura sonora do *Rigaudon*, Ravel volta a trabalhar com as baixas intensidades para o *Menuet*, que oscila entre *mp*, *p* e *pp*, este último aliado ao uso da surdina para algumas passagens específicas. A exceção acontece para o ponto culminante da *Musette*, o qual, após o trecho inicial em surdina (cps. 33-48), temos a indicação do compositor (cp. 49) para o uso das **3 cordes**, abrindo mais uma vez a sonoridade do piano com a indicação de fortíssimo (**ff**) no compasso 57, em uma das passagens mais emocionantes do ciclo. A atmosfera de dor aqui recriada é indiscutível.

A volta do *Minuet*, que conta com a sobreposição dos materiais das duas *seções a*, pode ser ainda mais valorizada se preparada, já a partir da reexposição da *seção a* da *musette*, no compasso 65, evidenciando a melodia da frase no registro do polegar da mão direita, que passaria ao polegar da mão esquerda a partir do compasso 73. Dessa forma, com a entrada da melodia do *Menuet*, o discurso melódico da *Musette* não se perde, além de valorizar a repetição desta melodia em um registro mais agudo, evidenciando assim uma diferenciação timbrística em relação à frase anterior.

Para a Coda, Perlemuter escreve sobre a necessidade em manter a expressão tranqüila do *Menuet* sem alterar o movimento da peça (Perlemuter, 1989, p. 72), e Merlet sobre manter a transparência e a clareza sonora, sobremaneira para os 3 acordes dos compassos 87 ao 89, que devem, segundo ele, refletir a sonoridade de um cristal.

Para o inesperado acorde final, de sétima e nona sobre a tônica, me parece oportuno transcrever as palavras de Perlemuter, deixadas a partir das indicações do compositor:

Ah! Este pequeno efeito! Ravel o queria rápido e...inesperado, como uma surpresa! Após os três acordes de cristal que o conduzem, estes três acordes exatamente no tempo. Sobretudo, seguir a indicação de Ravel e deixar morrer o trinado no pedal. (PERLEMUTER, 1989, p. 73)

---

¹⁷⁰ O pedal sincopado é renovado após a execução do acorde.

Segue reprodução do *Menuet*¹⁷¹ da suíte *Le Tombeau de Couperin*, pelas Éditions Durand.

20

V. - MENUET

a la mémoire de Jean Dreyfus

Allegro moderato ♩=92

PIANO
(*)

pp

7

13

19

26

mp

p expressif

pp

Sourdine

(*) Les petites notes doivent être frappées sur le temps.

D. & F. 9569

¹⁷¹ A edição original não apresenta numeração de compassos.

Musette

33 *pp*

Sourdine

41

49 *p* *mf*

3 Cordes

55 *ff* *poco dim.* *f*

61 *mf soutenu* *pp*

Sourdine

67

73 *pp*

79 *p*

85 *mp*

91

97 *p expressif* *pp* Sourdine

103 *pp* *expressif* *poco cresc.*

p

3 Cordes

108

mf *f*

113

mf

118

pp *f*

124 **Ralentir beaucoup** - - - **Très lent**

pp

And. *sans faire vibrer*

5.6. Toccata

à la memoire du capitaine Joseph de Marliave
em memória do capitão *Joseph de Marliave*
M. Ravel (DURAND, 1917, p. 24)

Morto em combate, logo após a declaração da guerra, enquanto capitão das armas francesas, em agosto de 1914 aos 41 anos de idade, Joseph de Marliave foi um renomado musicólogo francês do início do século. Especialista da obra de Beethoven, publicou importante estudo sobre os quartetos do compositor alemão e numerosos artigos para a *Nouvelle Revue*, na qual era crítico musical. Era casado com a pianista Margueritte Long, primeira intérprete da suíte *Le Tombeau de Couperin*, que assim escreve em *Au piano avec Maurice Ravel*, referindo-se a *Toccata*:

A toccata me é particularmente querida, pois ela foi dedicada em memória de meu marido. (LONG, 1971, p. 146)

Segundo o *Dictionnaire Encyclopédique de la Musique* o gênero Toccata é:

... uma peça escrita em estilo livre e idiomático, geralmente para teclado e em várias seções, incorporando elementos de virtuosismo destinados a valorizar o 'toucher' do instrumentista. (ARNOLD, 1986, p. 818)

O primeiro grande mestre da *toccata* para cravo foi Girolomo Frescobaldi (1583-1643), o qual apresenta em 1615 o primeiro livro de peças do gênero, seguido por por outros compositores italianos dentre os quais destaca-se Domenico Scarlatti¹⁷² (1685-1757). Johan Sebastian Bach também dedicou-se ao gênero e deixou seis *toccatas* para cravo (BWV 912-15 e 910-11) e várias para órgão.

Relativamente pouco utilizada no início do século XIX¹⁷³ o gênero foi retomado na França pelos compositores de órgão como Lois Vierne (1870-1937) e Charles-Marie

---

¹⁷² A obra do compositor italiano foi basicamente dedicada ao cravo. Deixou aproximadamente 600 peças para o instrumento sob o título de sonatas, estruturadas na forma binária, com diferentes propostas e dificuldades técnicas, entre as quais as sonatas escritas no gênero *toccata*.

¹⁷³ Faz-se importante citar a *Toccata* para piano de Robert Schumann (1810-1856), referência da literatura para o instrumento do período Romântico e do gênero em questão.

Widor (1844-1937), que concluíam suas sinfonias para o instrumento por uma *toccata*. Debussy na suíte *Pour le Piano* (1901) e Ravel na suíte *Le Tombeau de Couperin* seguem esta prática e concluem igualmente seus ciclos por uma *toccata* de caráter idiomático e virtuosístico.

A *Toccata* de Maurice Ravel, única composição do gênero na obra do compositor, vem assim concluir o ciclo que constitui o objeto de estudo desta tese de doutorado. A mesma indicação de andamento do *Prélude*, peça que abre o *Tombeau*, *Vif* (Vivo), será usada para a *Toccata*, porém em 2/4. A peça tem como imposição 251 compassos de um fluxo ininterrupto de semicolcheias e, como ‘elemento de base’, a técnica de notas repetidas. Após as cinco peças precedentes, em que o ambiente sonoro permanece constantemente em contato com o instrumento de cordas pinçadas e a atmosfera do passado, Ravel conclui o ciclo com um número que suscita um virtuosismo menos «clavicinista», configurando assim, a peça mais dependente do piano moderno. Porém, temos aqui, conforme discutido no capítulo referente ao levantamento dos procedimentos de composição da obra para cravo de François Couperin, uma inspiração tirada de suas peças rápidas, nas quais o compositor dava a oportunidade ao intérprete de mostrar suas qualidades de virtuose. São peças que impõem um *moto perpetuo* de semicolcheias, que sugerem a influência das sonatas de Scarlatti, espécie de *toccatas* a italiana, em uma demonstração do virtuosismo do cravo francês e, que de acordo com o especialista Pierre Citron, tais composições realizariam uma *fusão dos estilos franceses e italianos* (CITRON, 1956, p. 93). Assim, como François Couperin, Maurice Ravel parece ter buscado inspiração nas sonatas de caráter virtuosístico de Scarlatti, particularmente na conhecida Sonata em Ré menor¹⁷⁴, gênero *Toccata*, em que o compositor italiano que faz uso das notas repetidas como ‘elemento de base’ para a sua construção e que, coincidentemente, será adotado por Ravel em sua *Toccata* moderna, além da indicação do compositor pela busca de uma sonoridade *staccato*, possivelmente em analogia ao instrumento antigo. Seguem os primeiros compassos das duas partes da Sonata de Domenico Scarlatti e os primeiros compassos do manuscrito autógrafo *Toccata* de Maurice Ravel, onde podemos verificar a indicação de andamento *Vif* e da busca pelo específico toque *staccato*:

---

¹⁷⁴ SCARLATTI, D. : G. RICORDI & C. MILANO, 25 Sonate per Clavicembalo, organizado por Alessandro Longo.

D. Scarlatti, G. RICORDI & C. MILANO, Sonata, Ré menor, cps. 1-4.

D. Scarlatti, G. RICORDI & C. MILANO, Sonata, Ré menor, cps. 89-91.

M. Ravel, *Le Tombeau de Couperin*, Toccata, cps. 1-2. BNF – cliché B68376.

À parte a técnica das notas repetidas, Ravel também faz uso de terças e acordes alternados entre as mãos, em diferentes registros do piano, sob um ritmo martelado e explorando ao extremo as possibilidades percussivas do instrumento. Trata-se de uma peça de extrema força e intensidade, verdadeiro “campo de batalha”, exigindo do intérprete um altíssimo preparo técnico e constituindo exemplo de particular desafio do repertório pianístico.

As colocações de Louis Aguettant parecem descrever a intenção do compositor:

(...) . Enfim a Toccata, obra prima de força, de variedade, de expressão. Poderíamos nos perguntar se Ravel não evoca aqui uma atmosfera de guerra: um início cheio de encaixes, seguido por choros de mulheres, pela angústia do combate, com sonoridades irritantes e maldosas, em um ritmo percutido e obstinado, uma conclusão brilhante e triunfal. (...) Admiramos então, seu poder de sugestão, a força rítmica, a beleza áspera das harmonias, às vezes claras, às vezes trágicas e sinistras e a

escrita pianística mais nova, mais prestigiosa que nunca.
(AGUETTANT, 1999, p.441)

Para um melhor acompanhamento do texto analítico, seguir juntamente com a partitura da *Toccata* que se encontra a partir da página 266 deste trabalho.

Composição de forma livre, a *Toccata* de Maurice Ravel tem início com um pulso de semicolcheias com a repetição da nota Mi (cps. 1-2), na intensidade *pp*, definindo uma frequência central que, através de recursos quase “eletrônicos”, sofre transformações como uma onda sonora que encontra obstáculos que a fazem mudar de direção.

A linha das semicolcheias passa, logo de início, por uma sequência onde se configura um *gruppato* central (*Fá#*, *Mi*, *Ré*, *Mi*, cps. 3-4) que, gradualmente, se transforma numa proposta rítmica, formada por acordes. Notar que este processo se dá em três segmentos sucessivos principais:

Na qual podemos observar o acompanhamento da seguinte harmonia:

A partir desse ponto, o material gerado pode ser tratado como ‘elemento rítmico unificador’ e estará presente no decorrer da peça, obedecendo a uma métrica de três compassos, intercalado por novos acontecimentos, estes de caráter predominantemente melódico. Uma proposta harmônica gira em torno do campo de Mi menor, centro de gravidade de Suíte.

Um arpejo, em movimento ascendente, do acorde de Mi com sétima menor (cp. 9-10) leva a um primeiro elemento melódico (cps. 11-14), caracterizado por um desenho descendente, executado três vezes consecutivas, o último conduzindo à volta do ‘elemento rítmico unificador’ no compasso 24. Segue o elemento melódico em questão:

M. Ravel, *Durand Ed. Musicales, Le Tombeau de Couperin, Toccata*, ‘elemento melódico 1’, cps. 11-14

O ‘elemento rítmico unificador’ será reapresentado no compasso 23, primeiramente na região da Mediente Maior (Sol Maior) e, no compasso 29, na região de Sib Maior, esta ausente no quadro de regiões de Mi menor, expandindo assim o seu discurso harmônico. Para cada uma destas duas reapresentações do ‘elemento rítmico unificador’, este será seguido por uma movimentação ascendente (cp. 26 e 32) e pelo ‘elemento rítmico unificador’ abreviado (1 compasso) seguido da repetição do compasso de movimentação ascendente (cps. 27-28 e 33-34), que conduzirá a uma nova região harmônica. Esta última movimentação ascendente conduzirá também ao segundo elemento melódico (cp. 35-36), primeiramente apresentado na região da Submediante Maior (Dó Maior) e na seqüência na região da dominante menor (Si menor, cps. 39-40). Segue o ‘elemento melódico 2’:

M. Ravel, *Durand Ed. Musicales, Le Tombeau de Couperin, Toccata*, 'elemento melódico 2', cps. 35-36

No compasso 42 temos a confirmação de uma nova região harmônica, Fá# Maior, região ausente no quadro das regiões de Mi menor, expandindo novamente o discurso harmônico para uma região distante da tonalidade principal. Durante 15 compassos (cps. 42-56) o Fá# será afirmado por meio do 'elemento de base' da peça (notas repetidas, com mudança de registro), por meio de acorde *appogiatura* (cps. 44, 46, 48 e 49) e movimentação ascendente sobre Fá#, Lá, Dó#, Mi (acorde de sétima, cps. 53-56). Ravel parece improvisar, criando um efeito de forte expectativa sobre o que virá a seguir. No compasso 57 temos a chegada de um novo elemento melódico e de uma nova região harmônica, Si menor (dominante menor).

Poderíamos pensar, a partir do compasso 57, em uma espécie de episódio¹⁷⁵, com o acontecimento de um novo elemento com um perfil melódico contrastante, de caráter mais calmo e expressivo, fazendo uso de um ritmo distinto no interior da malha de semicolcheias (colcheia pontuada/semicolcheia e 2 semicolcheias/colcheia), rompendo por alguns compassos o obsessivo movimento inicial. Com a indicação *Un peu moins vif* (um pouco menos vivo), único momento da peça em que Ravel indica uma sutil redução do andamento, este breve episódio está organizado em dois períodos. O primeiro (cps. 57-62) formado por duas frases de três compassos cada, com direção descendente, apresenta o novo elemento melódico, a segunda frase é uma reapresentação da primeira uma oitava abaixo. O segundo período (cps. 63-69) de diferente métrica, com a indicação *soutenu* (sustentado) e crescendo em direção ascendente e ao retorno do andamento inicial, apresenta um motivo rítmico/melódico derivado diretamente do anterior. Segue elemento melódico 3a e 3b.

M. Ravel, *Durand Ed. Musicales, Le Tombeau de Couperin, Toccata*, 'elemento melódico 3a', cps. 57-59

¹⁷⁵ De acordo com o *Dictionnaire Encyclopedique de la Musique* o termo refere-se às partes contrastantes sob o ponto de vista temático e tonal em uma forma rondó (Arnaud, 1988, p.720).

M. Ravel, *Durand Ed. Musicales, Le Tombeau de Couperin, Toccata*, 'elemento melódico 3b', cps. 63-64

O movimento ascendente e crescente da passagem anterior, traz, no compasso 70, a volta do andamento e do obsessivo movimento das semicolcheias inicial, na intensidade *f*, na região de Dó Maior (SM). No compasso 74 temos a volta do 'elemento rítmico unificador' que conduzirá a um ponto de intensidade *ff* e à região da dominante menor (Si menor), levando por meio de movimentação descendente ao Si grave que será afirmado por meio do 'elemento de base' por cinco compassos (cps. 81-85).

Após esta insistente afirmação da nota Si, o 'elemento rítmico unificador' estará de volta (cps.86-88) no registro grave do piano com a indicação de *pp* e *sempre staccato*. Inicialmente na região da dominante menor (Si menor), o compasso 89 servirá de ponte para a região da medianta menor (Sol menor) e uma nova execução do 'elemento rítmico unificador' (cp. 90-92). Através do mesmo procedimento, alcança-se no compasso 94 a região de Ré# menor, expandindo mais uma vez o discurso harmônico para uma região distante e ausente dentro do quadro de regiões de Mi menor. Segue o trecho em questão:

91

M. Ravel, *Durand Ed. Musicales, Le Tombeau de Couperin, Toccata*, cps. 86-94.

Na região harmônica de Ré# menor Ravel apresenta um novo acontecimento melódico - a partir deste, os ‘elementos melódicos’ anteriores serão lembrados e desenvolvidos até o final da peça - que compreende os compassos 96 a 121, o qual faz-se importante colocar algumas considerações. Trata-se de uma melodia bem alargada, que se espalha em valores longos e será apresentada pela mão esquerda em *pp expressif* na região aguda do piano, acompanhada pelo movimento contínuo de semicolcheias na forma de arpejo ondulante, fazendo uso do cruzamento das mãos, com um desenho que alterna nota isolada e terça. A melodia aos poucos adquire um perfil em semínimas e, com muita simplicidade, atinge uma expressividade delicada e apaixonada. Ravel explora recursos do timbre (tessituras, blocos de acordes e pulsação obsessiva) e ritmo (ostinatos e métrica irregular).

A melodia vai então percorrer a região de Ré# menor e Dó# menor (cps. 109 e ss), esta última afirmada cadencialmente no compasso 121. Segue a melodia em questão:

M. Ravel, *Le Tombeau de Couperin, Toccata*, ‘melodia’, cps. 94-121.

O ‘elemento rítmico unificador’ estará de volta, no compasso 122 (no registro grave do piano), e teremos a mesma métrica da aparição anterior, ou seja: 3 compassos contendo o elemento em questão, seguido de um compasso ponte que conduz a uma nova região harmônica, na sequência tem-se novamente 3 compassos do ‘elemento rítmico unificador’ em nova região harmônica seguido de compasso ponte que conduz a um novo acontecimento melódico e a uma nova região harmônica. Nesse sentido temos no compasso 122 o ‘elemento rítmico unificador’ na região de Dó# menor e no compasso 126

na região de Lá menor. A ponte do compasso 129 conduz a um ponto de relativo repouso sobre Mi# menor (cp. 130 e 131) em movimentação ascendente (acorde de sétima sobre o Mi#) para uma reapresentação abreviada da ‘melodia’, porém com mudança de escrita: aqui a mão direita executa a linha melódica enquanto a mão esquerda ocupa-se das semicolcheias e sem cruzamento das mãos. Esta reapresentação, que se passa em território de instabilidade harmônica, tem como ponto de partida a tonalidade de Sol# menor (cp. 132) e terá uma inesperada conclusão, no compasso 144, sobre um acorde de Fá# / 5dim (sem a terça, Ré *appogiatura* de Dó), seguido da afirmação do Fá# sobre a técnica do ‘elemento de base’ da peça.

A pulsação da nota repetida Fá# surge no ponto em que temos a volta da armadura de clave original, juntamente com a específica indicação de busca pela sonoridade *staccato*, além da indicação de uso da surdina (cp. 145). A partir desta afirmação do Fá#, três elementos se alternam neste trecho que vai até o compasso 172 e oscila entre o *p* e o *pp*: as notas repetidas, o ‘elemento rítmico unificador’ e a ‘melodia’ (fragmento). Uma possível interpretação harmônica para esta volta da armadura de clave inicial é a de que Ravel inicia elaboração de trecho de grande tensão antes da conclusão da peça e conseqüentemente do ciclo. Nesse sentido considera-se o Fá# como dominante da dominante, o que nos leva à região da dominante menor (Si menor). Considerando o trecho em questão na região de Si menor, os compassos 151 a 154 mostram um novo aspecto do ‘elemento rítmico unificador’, que passa a apresentar o primeiro tempo desempenhando uma função de dominante, sendo que até então se apresentavam em uma relação de tônica/dominante, conforme demonstrado no início desta análise (cps.5-7, 23-25, 29-31, 86-88, 90-92, 121-123, 126-128). Segue a nova proposta harmônica do ‘elemento rítmico unificador’.

Região de Si m (v)

M. Ravel, *Le Tombeau de Couperin*, Toccata, cps. 151-152

Nesse sentido, temos, após o uso do ‘elemento de base’ sobre o Fá#, passando pelo ‘2º segmento’ (ver cps. 3-4) nos compassos 149 e 150, o ‘elemento rítmico unificador’ (cps. 151 – 153), seguido de compasso condutor (cp. 154) para o trecho inicial e reduzido da ‘melodia’ (cps. 155-159); nova afirmação do Fá# (cps. 160-161) com mudança para a região da Dominante Maior (Si Maior), ‘2º segmento’ (cps. 162-163), seguido pelos três compassos do ‘elemento rítmico unificador’ (cps. 164-166) e do compasso condutor (cp. 167) para um novo fragmento da ‘melodia’ (cps. 168-172).

O ‘elemento melódico 1’ (ver cp. 11), está de volta nos compassos 173-174 e 177-178 e conduz a uma nova execução dos três compassos do ‘elemento rítmico unificador’ (cps. 181-183), na região de Sol Maior (M), na sua forma precedente, ou seja, o primeiro tempo desempenhando função de dominante. Nova condução (cps. 184-186) para o ‘elemento rítmico unificador’ (cps. 187 – 189), agora na tonalidade inicial.

No compasso 191 Ravel realiza um desenvolvimento do ‘elemento melódico 2’ (ver cps. 35-36), escrito em valores longos em *legatto*, com a indicação *en dehors*. Uma progressão encaminha a peça em direção à região da Dominante Maior (Si Maior, cp. 206). Esta movimentação ascendente tem início no grave do piano na intensidade *p*, em direção ao *ff* (cp. 206) no agudo do piano, que culminará com a execução do ‘elemento rítmico unificador’ em acordes de extrema força (cps. 213-215). O sentimento de revolta e impotência pelo momento vivido faz-se presente nesta passagem. O movimento será enfatizado pela condução do motivo *Dó, Si, Sol, Lá* (cps. 207, 209, 211 e 212), tirado do ‘2º segmento’, aqui executado pelos polegares,.

Por uma fração de segundo, uma fermata na barra do compasso 216 para 217, parece imobilizar o tempo, espécie de ‘suspiro’ ou ainda de tomada de fôlego para o final glorioso que segue. Com uma mudança de clave para Mi Maior, temos, do compasso 217 ao 220 um arpejo ascendente, partindo da intensidade *p*, no grave do piano, sobre um acorde de sétima de dominante, com notas *appogiaturas*, conduzindo ao *ff* e ao desenvolvimento do ‘elemento melódico 3a’, agora em Mi Maior, realizado como anteriormente, duas vezes (cps. 221-223 e 224-226), sendo a segunda uma oitava abaixo da precedente, com uma escrita em blocos de acordes de grande virtuosismo. Ao ‘elemento melódico 3a’, segue o ‘elemento melódico 3b’ que, assim como em sua primeira aparição (ver cp. 63), realiza uma movimentação ascendente, porém a escrita segue o caráter virtuosístico e glorioso deste final. No compasso 234 teremos uma última elaboração do

‘elemento rítmico unificador’ passando pelo motivo do ‘2º segmento’, por diminuição (como anteriormente, cp. 207) também executado pelos polegares (*Mi, Fá, Dó, Ré*, cps. 235 e 237).

Ravel cria um efeito surpresa para a última aparição do ‘elemento rítmico unificador’, e dos compassos 238 ao 243, faz uso da Dominante Maior abaixada (*Sib Maior*) criando assim uma expectativa ainda mais surpreendente para a gloriosa conclusão deste *Tombeau de Couperin*. Segue o trecho em questão:

M. Ravel, *Le Tombeau de Couperin, Toccata*, cps. 238-243

Do compasso 244 ao 251 (cp. final), com a indicação em três *f (fff)*, o *Mi Maior* será afirmado em movimentação de acordes perfeitos de um extremo ao outro do piano moderno de Maurice Ravel.

M. Ravel, *Le Tombeau de Couperin, Toccata*, cps. 244-251.

Temos então as seguintes regiões harmônicas utilizadas e pontos de partida ou de relativo repouso para a peça que conclui a suíte *Le Tombeau de Couperin* que, estendendo-se à relação que estas mantêm com a tonalidade principal de Mi menor, de acordo com a classificação das regiões no modo menor de Schoenberg o resultado seria:

Região	Pontos de partida ou de relativo repouso	Relação
Mi m, cp. 1		Tonalidade principal
Sol Maior, cp. 23		Próxima
Sib Maior cp. 29		Distante
Dó Maior, cp. 35		Indireta, mas próxima
Si menor, cp. 39		Próxima
Fá# Maior, cp. 42		Distante
Si menor, cp. 57		Próxima
Dó Maior, cp.70		Indireta, mas próxima
Si menor, cp.78		Próxima
Sol menor, cp. 90		Indireta
Ré# menor, cp. 94		Distante
Dó# menor, cp. 109		Indireta e remota
Lá menor, cp.126		Próxima
	Mi# menor, cp. 130	Distante
	Sol# menor, cp. 132	Indireta e remota
Si menor, cp. 144		Próxima
Si Maior, cp. 160		Indireta, mas próxima
Sol Maior, cp. 181		Próxima
Mi m, cp. 187		Tonalidade principal
	Lá Maior, cp. 191	Indireta
Si Maior, cp. 206		Indireta, mas próxima
Mi Maior, cp. 217		Próxima

Para uma melhor compreensão da localização e da relação que as tonalidades percorridas mantém com a tonalidade principal, segue o quadro de regiões de Mi menor:

Quadro das regiões de Mi menor

Maurice Ravel encerra assim o ciclo o qual esta tese de doutorado se propôs a analisar. Após as cinco peças precedentes, em que o compositor se impõe a formas de composição do passado, estritamente organizadas, para a sua *toccata*, Ravel parece sentir-se livre de toda e qualquer restrição formal e nos dá a impressão de improvisar. É importante lembrar o talento dos mestres franceses do século XVIII para esta prática, a qual Ravel possivelmente quiz experimentar. De acordo com o texto analítico, foi possível verificar que o compositor faz uso de um elemento aqui denominado ‘elemento rítmico unificador’, que será intercalado pelos elementos melódicos demonstrados no texto em questão, numa espécie de jogo de encaixes. O discurso harmônico transcorre em torno da tonalidade inicial do ciclo, Mi menor, percorrendo regiões próximas da tônica inicial, porém, fazendo uso de regiões ausentes dentro do quadro de regiões, organizado de acordo com a proposta de Schoenberg, expandindo por vários momentos o discurso harmônico (ver tabela acima) para regiões consideradas distantes dentro do território da tonalidade principal. O compositor faz ainda uso da Tônica Maior, para a conclusão da peça, e conseqüentemente do ciclo, possivelmente como forma de demonstrar o sentimento de vitória contra o inimigo alemão, responsável pela perda dos amigos aqui homenageados, ou ainda como forma de celebrar a vitória da vida sobre a morte.

5.6.1. Questões interpretativas relacionadas à *Toccata*

A pianista Henriette Fauré assim escreve sobre a *Toccata* em seu livro *Mon Maître Maurice Ravel*:

Eis a perigosa toccata, a peça mais importante do ciclo, a mais desenvolvida e a mais distinta de expressão que as precedentes. Estas páginas, que iniciam pelo brio de notas repetidas claras e percutantes, pela quebra de acordes no registro agudo, evoluem em um amplo crescendo orquestral, emprestando a cada momento, a cada movimentação ascendente, um enriquecimento melódico, rítmico, harmônico, ela obedece ao instinto de riqueza nervosa e mesmo violenta; e eis que a explosão do acorde final tão perfeitamente Maior, dos quais as quebras chicoteiam o acorde de um extremo ao outro, numa espécie de ascensão em direção à afirmação de vitória e de alegria. (FAURÉ, 1978, p.92)

Sob o ponto de vista pianístico trata-se de uma das peças mais surpreendentes da literatura para o instrumento, e do ponto de vista técnico é igualmente uma das mais complexas, exigindo do executante mãos extremamente preparadas e fortes para suportar de forma ágil e sólida os diversos acordes de sétimas e outras agregações nas suas diferentes posições, que em vários trechos configuram-se numa operação quase impossível. Tal tarefa faz-se ainda mais árdua dada a duração do fluxo contínuo de semicolcheias da primeira a última nota - em número de compassos é a peça mais longa dentro do ciclo - em um andamento extremamente rápido. A indicação de *staccato*, colocada pelo compositor no início da peça, faz com que o intérprete busque por um *toucher* específico e, assim como as peças precedentes, uma necessidade orgânica molda a mão do pianista a um formato arredondado, no sentido de conseguir uma sonoridade extremamente clara e precisa, pois só com mãos bem estruturadas esse resultado pode ser atingido.

Vlado Perlemuter diz ter recebido poucas indicações do compositor a respeito desta *toccata*, que seriam: “acentuar o lado rítmico e a executar o mais claro possível” (PERLEMUTER, 1989, p. 73).

As várias interpretações pesquisadas da obra para este trabalho, mostram que a escolha de um andamento muito rápido revela-se bem menos gratificante do que pensam

os intérpretes, a intensidade expressiva da peça fica prejudicada e um andamento excessivo a faz parecer uma interpretação aflita e nervosa. Conforme foi possível verificar (BNF – cliché B68376), a indicação *semínima* = 144, não se encontra no manuscrito autógrafo definitivo de Ravel, apenas a indicação *Vif* faz-se presente, possivelmente esta indicação metronômica teria sido colocada posteriormente pelos revisores da casa editora do compositor, as *Editions Durand*. Nesse sentido, a escolha de um tempo adequado, faz com que todas as intenções do compositor sejam valorizadas e, lembrando que esta indicação de andamento final *Vif* (Vivo) vem a ser a mesma usada pelo compositor na peça de abertura do ciclo, a escolha discutida vem a ser uma forma de concluir a Suíte de forma coerente e de intensificar a interpretação do *Prélude*.

Assim como nas peças precedentes a utilização do pedal continua sendo uma preocupação no sentido de priorizar a clareza das harmonias, das articulações e das indicações pela sonoridade *staccato*. Além das três indicações de pedal colocadas por Ravel na primeira página da *Toccata* (cps. 9-11, 14-15 e 18-19), de modo geral, o uso do pedal será feito em pequenos toques, ou ainda, em curtos pedais, geralmente nos acentos colocados sobre os acordes e/ou notas indicados pelos sinais > e $-$. Como exemplo cito o ‘elemento rítmico unificador’, em que um apoio do pedal será colocado sobre o primeiro tempo de cada compasso, ou ainda, na passagem em que Ravel indica uma pequena redução de andamento *Un peu moins vif* (cp. 57), o pedal será colocado em função das articulações encontradas sobre o ‘elemento melódico 2a’ (cps. 57-62), o mesmo para o ‘elemento melódico 2b’ (cps. 63-69), para este colocado em função das articulações da mão esquerda. Para a ‘melodia’ (cps. 94-121 e trechos derivados da ‘melodia’ 132-144, 155-159 e 167-173) o pedal deve ser usado em sua função e não do acompanhamento.

Para os últimos compassos o pianista Dominique Merlet comenta:

Do compasso 244 ao 249 se o executante tiver sorte e acertar todas as notas pode guardar o pedal durante todo o trecho. Para o último compasso um golpe de pedal sem prolongar o som, sobre o Mi final e a appogiatura à la Scarlatti, amplifica o efeito enérgico e heróico da peça.
(MERLET, Paris, 21/12/2006)

Após as cinco peças precedentes, voltadas para uma pesquisa sonora individual por parte do executante pela busca de um *toucher* do instrumento do passado, Ravel conclui com uma *toccata* a qual parece mostrar ao ouvinte o ponto de chegada para esta viagem no tempo e conclui com uma peça de grande virtuosismo pianístico, mostrando todas as possibilidades do piano do século XX. Temos com esta *Toccata* uma composição que prioriza o virtuosismo do piano e do pianista moderno, devendo para isso, o executante, imbuir-se da mesma coragem que levara Ravel aos campos de combate da Primeira Guerra Mundial. Segue reprodução da *Toccata*¹⁷⁶ da suíte *Le Tombeau de Couperin* pelas *Éditions Durand*.

24

VI. TOCCATA

à la mémoire du capitaine Joseph de Martignac

Tous droits d'exécution réservés.

Copyright © DURAND Cie 1918.

Propriété en co-édition aux USA, Grande-Bretagne, Irlande, Canada, Australie, Nouvelle-Zélande, Malte, Israël, Afrique du Sud : Éditions A.R.I.M.A. et Éditions DURAND & Cie.

D. & F. 9569

215, RUE DU FAUBOURG ST-HONORE
75008 PARIS

¹⁷⁶ A edição original não apresenta numeração de compassos.

26

Measures 26-30 of a piano piece. The score is written for two staves (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#). The music features a complex texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *p* (piano).

31

Measures 31-35 of the piano piece. The score continues with intricate sixteenth-note passages. Dynamic markings include *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). The right hand has some treble clef notation in measures 34 and 35.

36

Measures 36-40 of the piano piece. The texture remains dense with rapid sixteenth-note runs. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present. The right hand features more treble clef notation.

41

Measures 41-45 of the piano piece. The music continues with rapid sixteenth-note passages. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present. The right hand has some treble clef notation.

46

Measures 46-50 of the piano piece. The music features rapid sixteenth-note passages. Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte). The right hand has some treble clef notation.

51

Measures 51-55 of the piano piece. The music continues with rapid sixteenth-note passages. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). The right hand has some treble clef notation.

Un peu moins vif

57 *pp*

61 *soutenu* *pp cre* *scen* *do*

66 *al* *Revenez au* *1^{er} Mouvt*

71

76 *ff*

81 *p* *8¹*

86

pp sempre staccato

91

pp

95

pp expressif

100

105

110

115

120

125

129

134

139

pp

f

The musical score consists of six systems of piano notation. The first system (measures 115-119) features a treble and bass staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The second system (measures 120-124) includes a *pp* dynamic marking. The third system (measures 125-128) continues the bass line. The fourth system (measures 129-133) includes a *f* dynamic marking. The fifth system (measures 134-138) shows a melodic line in the treble staff. The sixth system (measures 139-143) concludes the passage with a key signature change to two sharps (F#, C#).

144

staccato
p *pp*
 Sourdine

150

155

soutenu
p

160

staccato
pp

165

soutenu
p

169

173 *p staccato*

178 *pp*

183 *pp* *p*

188 *en dehors* *p*

193 *mf* *en augmentant* *peu à peu*

198 *plus f* *toujours plus f*

203

208

213

217

p *ff*

8^a bassa - - - - -

8^a bassa - - - - -

222

227

ff

232

236

240

244

248

Considerações Finais

Apesar do significado e da importância da suíte *Le Tombeau de Couperin* dentro da História da Música, nota-se que esta vem sendo constantemente esquecida dos programas das importantes salas de concertos, tanto no Brasil quanto no exterior. Se comparada ao repertório pianístico de Maurice Ravel, a *Sonatine* (1905) e o ciclo *Gaspard de la nuit* (1908), considerada dentre as obras mais complexas do compositor, figuram entre as mais executadas.

O rigor o qual Maurice Ravel submete o intérprete e a clareza da escrita, heranças do mestre homenageado, François Couperin, seriam certamente um dos motivos pelos quais a obra estaria sendo colocada de lado, privando o público de interpretações e releituras da obra em questão.

Conforme pode-se constatar na análise da obra, foi possível verificar que Ravel volta no tempo e vai buscar no significativo passado francês fundamentos e pilares para a criação de uma nova música, resgatando o nome e a obra de um mestre que estava sendo esquecido. Presta a ele seu respeito e suas homenagens, colocando também dentro deste *Tombeau* os amigos, que perderam a vida, pelos mesmos ideais que o levariam nos campos de batalha da Primeira Grande Guerra. Como compositor parece se satisfazer em uma espécie de paradoxo, ou seja, o gosto pelas formas e procedimentos do passado - cultuado pelas exigências republicanas do momento - e pela ousadia da modernidade, demonstrada na obra pelos requintes de seu idiomático.

Por meio desta investigação foi possível entrar em contato com a realidade européia do final do século XIX e início do século XX e verificar o profundo comprometimento do compositor – e de todo cidadão da Terceira República Francesa - com os acontecimentos, aqui representados pelo o sentimento de preservação territorial e, conseqüentemente, cultural. O cenário e a fonte inspiradora são claramente advindos do contexto histórico e a suíte *Le Tombeau de Couperin*, de acordo com o levantamento da produção musical francesa durante os anos da Primeira Guerra Mundial, apresentado no terceiro capítulo deste trabalho, vem a ser a obra que sintetiza os procedimentos de composição,

sentimentos e objetivos da geração revanchista de Maurice Ravel. Portanto, abordar a suíte *Le Tombeau de Couperin* é de certa forma reconstituir todo o meio político e cultural que abrange desde a proclamação da Terceira República Francesa em 1871 até o final da Primeira Guerra Mundial em 1918, além de representar outra síntese: a de dois séculos de música.

Nesse sentido deixo aberto o questionamento inicial dessas considerações finais, e acrescento uma última reflexão. Assim como a obra dos cravistas franceses do século XVIII teria caído no esquecimento não fosse o envolvimento de uma nação com sentimentos de patriotismo e nacionalismo, o desaparecimento de uma obra musical pode ser o caminho para esta e tantas outras se a função primordial do intérprete e a sua existência forem esquecidas.

BIBLIOGRAFIA

AGUETTANT, L. *La musique de piano des origines a Ravel*. Paris: L'Harmattan, 1999, 2ª edição.

APOLINAIRE, G. *Parade et l'Esprit nouveau*. In: Texto do programa de estréia de *Parade, ballet realiste* de Erik Satie. Paris: *Théâtre Chatelet, Les Ballets Russes à Paris*, Saison - mai 1917.

ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARNOLD, D. *Dictionnaire Encyclopedique de la Musique*. Paris: Robert Laffont, 1988.

ARTAUD, A. *A propos du Tombeau de Couperin*. In: Scherzo – *Revue Musicale Mensuelle*. Paris: Assotiation Vie musicale – n. 42 / avril 1975, p. 7-10.

BENT, I. *L'Analyse Musicale. Histoire et Méthodes*. Paris: Ed. Main d' Oeuvre, 1987.

BARONI, S. *O pedal e seus meandros*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Instituto de Artes-UNESP, 1994.

BEAUSSANT, P. *Couperin*. Paris: Fayard, 1980.

BENEDETTI, D. *A produção pianística de Claude Debussy durante a Primeira Guerra Mundial*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Departamento de Música - ECA/USP/FAPESP, 2002.

_____. *Claude Debussy e o ano de 1915*. In: Anais do XVI Congresso da ANPPOM. Brasília, 2006, pp. 957-963.

_____. *“Le Tombeau de Couperin” de Maurice Ravel: obra de uma guerra*. In: Anais do XVII Congresso da ANPPOM. São Paulo, UNESP, 2007.

_____. *A música vocal francesa no contexto da Primeira Guerra Mundial*. In: Opus, Revista da ANPPOM, Vol. 13, n. 1, pp.24-39. Goiânia, 2007.

_____. *Frontispice, experiências...* In: Anais do XVIII Congresso da ANPPOM. Salvador, UFBA, 2008.

BENNET, R. *Instrumentos de teclado*. Trad. Teresa R. Costa. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989.

CAHIERS MAURICE RAVEL, N. 8. Paris: Séguier, 2004.

CAHIERS MAURICE RAVEL, N. 9. Paris: Séguier, 2005-2006.

CORRÊA, A. F. *Estruturações harmônicas pós – tonais*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

CANUDO, R. e RAVEL M. In: Les feuillets littéraires, 2º Numero des “Feuillets d’Art”, 1919, pp. 69-74 – Bibliothèque Nationale de France, Vmg 10487 A.

CAPRI, A. *Storia della Musica*. Como: Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi, 1969.

CASELA, A. *L’Harmonie*. In: Numero especial da Revue Musicale. Hommage à Maurice Ravel. Paris: 1/04/1925, tome I, pp. 32-36.

CHALUPT, R. *Ravel au miroir de ses lettres*. Paris: Laffont, 1956.

CITRON, P. *Couperin*. Paris: Seuil, 1980.

COOK, N. *A guide to musical analysis*. London: J. M. Dent & Sons Ltd, 1987.

CORTOT, A. *La musique française de piano*. Paris: PUF, 1981. Stuckenschmidt

D’INDY, V. *Esthétique*. In: Le Courrier Musical. Paris: 15/01/1917, pp.25-26.

DEBUSSY, C. *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*. Paris: Durand, 1927.

_____. *Correspondance 1884-1918. Réunie et présentée par François Lesure*. Paris: Hermann, 1993.

_____. *Monsieur Croche et autres récits*. France: Gallimard, 1972.

Diversos autores. *L'Actualité Musicale*. In: *La Revue Musicale*. Paris: 15/04/1910, p. 139.

Diversos autores. *La Musique Pendant la Guerre*. *Revue Musicale Mensuelle*. Directeur: Charles Hayet. Paris: Comptoir Général de Musique, n. 1 - 10/10/1915.

_____. *La Musique Pendant la Guerre*. *Revue Musicale Mensuelle*. Directeur: Charles Hayet. Paris: Comptoir Général de Musique, n. 3 – 10/12/1915.

_____. *La Musique Pendant la Guerre*. *Revue Musicale Mensuelle*. Directeur: Charles Hayet. Paris: Comptoir Général de Musique, n. 4 – 10/01/1916.

_____. *La Musique Pendant la Guerre*. *Revue Musicale Mensuelle*. Directeur: Charles Hayet. Paris: Comptoir Général de Musique, n. 6 – mars 1916.

_____. *La Musique Pendant la Guerre*. *Revue Musicale Mensuelle*. Directeur: Charles Hayet. Paris: Comptoir Général de Musique, n. 7 – avril/mai 1916.

_____. *La Musique Pendant la Guerre*. *Revue Musicale Mensuelle*. Directeur: Charles Hayet. Paris: Comptoir Général de Musique, n. 8 – juillet 1916.

_____. *Les Feuilles d'Art*, n. 2. Paris: 1919. BNF, Vmg 10487 A.

_____. *PIANO N. 20. Ravel le piano et ses sortilèges*. Paris: LM Graphie, 2006.

_____. *Aux enfants de France*. In: *Le Petit Parisien*. Paris: 12/1915

DOUÉ, J. *Étude technique et stylistique de l'Harmonie*. Paris: Gerard Billaudot, 1996.

DUCHESNEAU, M. *La musique française pendant la Guerre – 1914-1918: autour de la tentative de fusion de la Société Nationale de Musique et de la Société Musicale Indépendante*. In: Revue de Musicologie. Paris: 1996. Tome 82, n. 1, p. 123-153.

ECORCHEVILLE, J. *La Forlane*. In: La Revue Musicale. Paris: 1/04/1914, pp.11-26.

EKSTEINS, M. *A Sagração da Primavera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

FAURÉ, H. *Mon maître Maurice Ravel*. Paris: Les Editions ATP, 1978.

FAURÉ, M. *Musique et Société du second empire aux années vingt*. France: Flammarion, 1985.

FRANÇOIS, J. *Histoire 3e*. Paris: Editions Fernand Nathan, 1980.

GIL-MARCHEX, H. *La Technique de piano*. In: Numero especial da Revue Musicale. *Hommage à Maurice Ravel*. Paris: 1/04/1925, tome I, pp. 43-45.

GOUBAULT, C. *Maurice Ravel le jardin féerique*. Paris: Minerve, 2004.

GUTTIERREZ, P. *La Estética Musical de Ravel*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1987.

HONEGGER, M. *Dictionnaire des oeuvres de l'Art Vocal*. Paris: Bordas, 1992.

JANKÉLÉVITCH, V. *Ravel*. Paris: Seuil, 1995 (1ª Edição 1956).

JOUE-GANVERT, S. *Theorie Musicale*. Paris: Henry Lemoine, 1997.

KOECHLIN, C. *Esthétique?* In: Courrier Musicale. Paris: 15/02/1917, pp. 79-80.

LESURE, F. *Claude Debussy - Biographie critique*. Paris: Klincksiek, 1994.

LALOY, L. *Le Tango*. In: La Revue Musicale. Paris: 1/02/1914, pp. 47-49.

_____. *La musique retrouvée, 1902-1927*. France: Plon, 1927.

LONG, M. *Au piano avec Maurice Ravel*. Paris: Gérard Billaudot Éditeur, 1971.

LOCKSPEISER, E. *Claude Debussy*. Paris: Fayard, 1980.

L. V. Crítica sobre a estréia da obra *Le Tombeau de Couperin* para piano solo de Maurice Ravel. In: *Le Courrier Musical*. Paris: 1/05/1919, p. 134.

MANUEL, R. *Maurice Ravel*. Paris: Mémoire du Livre, 2000, 2ª edição.

MARCHETTO L. F. *Chanson polifônica francesa: um estudo nas obras corais de C. Debussy e M. Ravel*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Instituto de Artes-UNESP, 2004.

MARNAT, M. *Maurice Ravel*. Paris: Fayard, 1986.

_____. *Maurice Ravel, qui êtes vous?* Lyon: La Manufacture, 1987.

MESSIAEN, O. e Yvonne L. *Ravel*. Paris: Durand – Editions Musicales, 1995.

NEUHAUS, H. *L'art du piano*. Tours: Van de Velde, 1971.

ORENSTEIN, A. *Lettres et entretiens - Maurice Ravel*. Paris: Flammarion, 1989.

_____. *Ravel, man and musician*. New York: Columbia University Press, 1968.

_____. *Some Unpublished Music and Letters by Maurice Ravel.* In: The Music Forum, Vol. 3. Columbia University Press, New York and London 1973, pp. 291-334.

PATIER, M. *Histoire de la Musique*. Paris: Larousse-Bordas, 1998.

PAZZINATO, L. *História Moderna e Contemporânea*. São Paulo: Editora Ática, 1999.

PETIT, P. *Ravel*. Paris: Hachette, 1970.

PORCILE, F. *La belle époque de la musique française 1871-1940*. Paris: Fayard, 1999.

RAVEL, M. *L'enfant et les sortilèges*. Paris: Premières Loges, 1990.

_____. *Lettres à Roland Manuel et à sa famille*. Paris: Calligrammes, 1989.

REY, A. *Satie*. Paris: Seul, 1995.

RODRIGUES, L. C. *A Primeira Guerra Mundial*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 1985.

ROUSSEAU-PLOTTO, É. *Ravel, portraits basques*. Paris: Séguier, 2001.

ROY, J. *Vlado Perlemuter – Ravel d'après Ravel*. Aix en Provence: Editions Alinea, 1989.

_____. *Lettres à Roland Manuel e à sa famille*. Quimper: Caligrammes, 1986.

SABATIER, F. *Miroirs de la Musique*. Paris: Fayard, 1995.

SANSON, D. *Maurice Ravel*. Paris: Actes Sud, 2005.

SCHOENBERG, A. *Fundamentos da Composição Musical*. Trad. Eduardo Seicman. São Paulo: Edusp, 1993.

_____. *Funções Estruturais da Harmonia*. Trad. Eduardo Seicman. São Paulo: Via Lettera Editora, 2004.

STUCKENSCHMIDT, H. H. *Maurice Ravel, Variations sur l'homme et l'oeuvre*. Paris: Lattès, 1981.

TEBOUL, J.-C. *Le Langage musical dans la musique de piano de Ravel*. Tese de Doutorado. Paris: Sorbonne, 1978.

_____. *Ravel, le langage musical dans l'oeuvre pour piano*. Paris: Le Léopard d'Or, 1987.

TRANCHEFORT, F.-R. *Guide de la Musique de piano et clavecin*. Paris: Fayard, 1987.

VÉZÈRE, J. *Chants de Guerre. Cantiques, rondes et chansons*. Paris: Imprimerie-P. Feron-Vrau, 1915.

VIGNAL, M. *Dictionnaire de la Musique*. Paris: Larousse, 2005.

WHITE, J. *Comprehensive Musical Analysis*. New Jersey: The Scarecrow Press, 1994.

MANUSCRITOS

Debussy, C. *Noel des enfants qui n'ont plus de maisons*. (Exame do manuscrito autógrafo, BNF-Ms 1023).

Notice et Status de la Ligue Nationale pour la défense de la Musique Française. BNF. Mu. L.a. Ravel 188, vol. 89 (Exame do documento original e reprodução do documento autorizada pela BNF).

Ravel, M. *Le Tombeau de Couperin*. Desenho do autor da urna cinerária que ilustra a partitura da obra para piano solo (Exame do manuscrito autógrafo. BNF-Ms. 14988, 350 por 270 mm, 1 página).

_____. *Le Tombeau de Couperin. Toccata*. Reprodução de uma cópia do manuscrito autógrafo da primeira página da *Toccata*, BNF - cliché B68376.

_____. *Le Tombeau de Couperin*. Exame, por meio de microfilme, do esboço da obra, 23 páginas da mão do compositor, BNF, Vm 846.

_____. Correspondência do compositor, 1900-1933 (exame do acervo das L.a. *lettres autographes*, BNF. Mu. L.a. Ravel vol.89 e 90, catalogadas por A. Bloch Michel).

_____. Fugue, 4 vozes. Prix de Rome 1900. Exame do manuscrito autógrafo, BNF-Ms 10910.

_____. Fugue, 4 vozes. Prix de Rome 1901. Exame do manuscrito autógrafo, BNF-Ms 1050.

_____. Fugue, 4 vozes. Prix de Rome 1902. Exame do manuscrito autógrafo, BNF-Ms 1051.

PARTITURAS

BACH J. S. *Das Wohltemperierte Klavier Teil I e II*. URTEXT. Munchen: G. Henle Verlag, 1972.

_____. *389 Choralgesänge für viertimmigen gemischten chor*. Germany: Edition Breitkopf n. 3765, s/d.

BOULANGER, L. *Pour les funeraillles d'un soldat*. Coro misto, barítono e piano. USA: G. Shirmer, Inc, 1918, 1981.

COUPERIN, F. *Concerts royaux les goûts-réunis*. FAC – SIMILÉ. Paris:Éditions Fuzeau, 1989.

_____. *L'Art de toucher le clavecin*. FAC – SIMILÉ. Paris: Éditions Fuzeau, 1996.

_____. *Complete Keyboard Works. Series One: Ordres I – XIII*. New York: Dover publications, INC, 1974.

_____. *Complete Keyboard Works. Series One: Ordres XIV –XXVII*. New York: Dover publications, INC, 1974.

DEBUSSY, C. *Berceuse Héroïque/ Pièce/ Elégie*. Sob a direção de François Lesure. Munchen : Henle Verlag, 1994.

_____. *En Blanc et Noir, pour deux piano*. New York: Dover publications, INC, 1997.

_____. *Douze Études, pour piano*. Paris : Durand Editions Musicales, 1916.

_____. *Douze Études, pour piano*. Sob a direção de François Lesure. Munchen : Henle Verlag, 1994.

_____. *Images, 1^{er} série pour piano*. Paris : Durand Editions Musicales, 1905.

_____. *Noël des Enfants qui n'ont plus des maisons*. Paris :Editions Durand, 1916.

_____. *Sonate pour violoncelle et piano*. Paris :Editions Durand, 1915.

_____. *Sonate pour violon et piano*. New York: Dover publications, INC, 1993.

RAMEAU, J. P. *Pièces de clavecin*. Sous la direction de François Lesure. Paris: Editions Alphonse Leduc & Cie, 1978.

RAVEL, M. *D'Anne Jouant de l'Espinette*. Paris: Max Eschig, 1900.

_____. *Frontispice*. Paris: Editions Salabert, 1975.

_____. *Sonatine, pour piano*. Paris: Durand S. A Editions Musicales, 1905.

_____. *Le Tombeau de Couperin, Suite pour piano*. Paris: Durand S. A Editions Musicales, 1918.

_____. *Le Tombeau de Couperin and other Works for solo piano*. New York: Dover publications, INC, 1997.

_____. *Le Tombeau de Couperin*. Version d'orchestre (poche). Paris: Durand Ed. Musicales, 1917.

_____. *Piano Masterpieces of Maurice Ravel*. New York: Dover publications, INC, 1986.

_____. *Trio*. Paris: Durand Ed. Musicales, 1915.

_____. *Trois Chansons – pour chœur mixte sans accompagnement*. Paris: Durand Ed. Musicales, 1916.

SACARLATTI, D. *25 Sonate per clavicembalo*. LONGO. Milano: G. Ricordi & C. Milano, 1944.

Satie, E. *Parade – Ballet réaliste en un tableau*. Version, 4 mains. Paris: Editions Salabert, 1999.

FILMES

Graces à la musique – Maurice Ravel.

Realização: FR3, 1980.

Duração: 120 min.

Assunto: Testemunhos de Bernard Gavoty, André Tubeuf, Manuel Rosenthal, Margherite Long e Artur Rubinstein sobre Maurice Ravel.

Acesso: *Bibliothèque de l'IRCAM*.

Marguerite Long et nous. Pavane pour un génie défunt.

Realização: Robert Crible, 1966.

Duração: 29 min 09 s.

Assunto: Entrevista à pianista francesa Marguerite Long sobre o amigo e compositor Maurice Ravel.

Acesso: *Bibliothèque National de France* **BNF** – Tolbiac.

INSTITUIÇÕES PESQUISADAS

Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da USP-ECA, São Paulo

Bibliothèque Nationale de France – BNF, salas reservadas aos pesquisadores dos sítios

Louvois, Opera e François Mitterand, Paris - França

Bibliothèque de l'IRCAM, salas reservadas aos pesquisadores, Paris - França

Bibliothèque du Centre George Pompidou, Paris - França

Bibliothèque de la Sorbonne, Paris – França

ORAIS (pessoa, data e local da entrevista)

Dana Ciocarlie, Paris, 28 de dezembro de 2006.

Dominique Merlet, Paris, 21 de dezembro de 2006.

Elizabeth Joyé, Paris, 1 de janeiro de 2007.

ANEXOS

Ligue Nationale pour la Défense de la Musique Française

Sa prédominance en France — Sa propagation à l'Étranger

NOTICE

Dans toutes les sphères de l'activité, l'idée fixe du triomphe de la Patrie nous impose le devoir des groupements et des unions.

L'Art musical dont le rôle est économique et social ne doit pas rester étranger à cette précaution de solidarité active.

La *Ligue Nationale* est née de ce besoin d'action.

Il s'agit par tous les moyens de chasser, puis de traquer l'ennemi; de prévenir pour l'avenir, le retour des infiltrations funestes.

S'il ne peut être question de répudier, pour nous et les jeunes générations, le « classique » qui constitue l'un des monuments immortels de l'humanité, il importe de condamner au silence l'Allemagne moderne pangermaniste.

Notre but est donc de nous unir et de nous solidariser, de faire bloc pour préparer l'avenir et l'affranchissement, dans l'abandon des petites querelles de coteries.

D'abord, afin d'écarter de chez nous, pour longtemps, l'exécution publique des œuvres austro-allemandes contemporaines, non tombées dans le domaine public, leurs interprètes, kappelmeister et virtuoses, leurs opérettes viennoises, leurs films cinématographiques qui pullulent, leurs disques phonographiques plus ou moins maquillés, de démasquer leurs manœuvres, les pseudonymes de ces auteurs de chansons qui, même actuellement, trompent la Censure; de veiller à ce que l'ennemi ne « passe pas ».

Puis, afin d'assurer le développement de notre musique; de veiller aux intérêts professionnels de nos compatriotes; de conserver notre patrimoine national, sans distinction de genres ou d'écoles; de travailler par tous moyens à la prédominance, en France, de notre art, à ses débouchés par l'édition et l'exécution publique; de créer des bases d'échanges avec les nations alliées — et ce, tout en accueillant aussi largement que possible, l'art de celles-ci.

Nos moyens d'action, dépendant des circonstances, seront multiples: coalitions, contrôles, propagandes, interventions auprès des pouvoirs publics, réformes des cahiers de charges, règlements de nos écoles, mises en interdit, actions communes en vue de l'édition française, luttres contre les trusts suspects, subventions, décentralisations, etc., tous ceux que suggérera la volonté durable de briser les revanches ennemies.

La Ligue a été constituée conformément à la loi dans son assemblée du 10 mars 1916. Les statuts ont été élaborés. Sa cotisation de principe est insignifiante (0 fr. 25 et 1 franc).

Adhérer, soutenir la Ligue par l'appui du nombre et de la volonté, c'est faire œuvre patriotique et artistique. C'est se compter aussi parmi ceux qui voudront se souvenir.

Les grands syndicats professionnels lui assurent un concours puissant.

Elle fait appel au concours de tous les Musiciens et amis de la Musique qui, dans la limite de leurs moyens et, s'inspirant de l'effort sublime de nos frères sous les armes, s'intéressent aux destinées de l'art de chez nous, veulent l'affranchir désormais et faire acte de français.

La Musique de France aux Français.

Présidents d'honneur : MM. Camille SAINT-SAËNS, Théodore DUBOIS, Gustave CHARPENTIER, de l'Institut; Vincent d'INDY, Xavier LEROUX, Charles LECOCQ; Paul MEUNIER, Lucien MILLEVOYE, députés, Présidents du Groupe Parlementaire de l'Art.

Le Secrétaire,

Jean POUEIGH.

Le Comité,

Le Président-Fondateur,

Ch. TENROC,

Critique Musical.

Siège social : 16, rue d'Assas (Paris).

Adhérents : MM. Gheusi, directeur de l'Opéra-Comique; P. Gavault, directeur de l'Odéon; Lagrange, directeur du Trianon-Lyrique; Ed. Benoît-Lévy, directeur des Amis de Paris; C. Chevillard; Desgrange, directeur de l'Auto et de Cosmèdia; Paul Franck, directeur de l'Empire; R. Chauvet, directeur du Grand Théâtre de Bordeaux; Le Borne, Léon Moreau, Hirschmann, F. Casadesus, Ch. Pons, Ch. René, Nérini, Trémisoit, G. Samazeuilh, Raoul Bardac, Victor Charpentier, Colo-Bonnet, Max. Thomas, Ch. Méré, Colonel Meaux Saint-Marc; Jean Perier, de l'Opéra-Comique; G. Lyon, directeur de la Maison Pleyel; M. Gabion, administrateur de l'Opéra; M^e Comby; J. Poueigh; L. Wurmser; Mlle Lucy Arbell, Mme Bugg, Mlle d'Elty, Mlle Kubler, de l'Opéra; F. Boyer, Delaquerrière, Bourgeois, Prévost, Secrétaire de la Fédération des Artistes musiciens; Diodet, éditeur; Derouville; Poncet, directeur du Conservatoire de musique d'Aix; Claussmann, directeur de l'Ecole de musique de Clermont-Ferrand; Mme Renée Maubel; Volterra, directeur de la Cigale; Boverie, M^e Antony Aubin; Mlle Sonia Darbell, de l'Opéra-Comique; Mlle Marguerite Hefsti; Alexandre George, Maurice Lévy, Léon Mouchot, Potel, Léo Pouget, Esclavy, Maillait, Brodier, Lapeyre, Hussonmorel, Ch. Bataille, Soyer, E. Deniau; E. Berteaux; Samy, directeur de la Société populaire des Beaux-Arts; Guégan; Laguepierre; de Waele; Weiller; Aymé Kunc, directeur du Conservatoire de Toulouse; etc., etc..

NOTA. — Les adhérents sont priés de nous envoyer toutes idées et tous renseignements intéressant le but de la Ligue.

Imp. A. Reiff. — S. Heymann, 27, rue Saint-Sulpice, Paris.

N° 6

Prix : 30 Centimes

Mars 1916

LA MUSIQUE PENDANT LA GUERRE

REVUE MUSICALE MENSUELLE

Directeur Gérant : **CHARLES HAYET** Secrétaire général : **FRANCIS CASADESUS**

Administrateur : **ERNEST BRODIER**

NOTRE BUT

Constituer un document historique : du mouvement de l'Art musical, des travaux, projets, des Compositeurs, Artistes, Directeurs de Scènes Lyriques et Concerts-Symphoniques, pendant la guerre.

NOS COLLABORATEURS

Les Musiciens et les Artistes de toutes les Ecoles, unis par l'amour de la Patrie et de la Musique.

SOMMAIRE

Les Conservatoires et Ecoles de Musique pendant la guerre. — Qu'en pensez-vous ? — Rapports : Ligue Nationale pour la Défense de la Musique française. — La Musique chorale à l'Ecole pendant la guerre. — Société Française des Amis de la Musique : la Musique dans les camps de prisonniers français en Allemagne. — La Société des employés du Commerce de musique. — La Vie Musicale. — Distinctions honorifiques. — Nos Facteurs de Pianos : La Maison Erard. — Nos Editeurs : M. Émile Gallet. — Tribune libre : Lettre du D^r G. D. — Défense et illustration de la Musique française, de Jean Huré. — Une conférence de M. Charles René. — Impressions d'Espagne de Félix Fourdrain. — Morts au champ d'honneur. — Nécrologie. — Revues Musicales Françaises et Étrangères.

COMPTOIR GÉNÉRAL DE MUSIQUE

11 bis, Boulevard Haussmann. — PARIS

Téléphone : LOUVRE 17-38

Les manuscrits ne sont pas rendus

Morts au Champ d'Honneur

Aibério **MAGNARD**, compositeur de musique, auteur de quatre symphonies et de plusieurs ouvrages lyriques : *Bérénice*, *Querocœur*, etc.

Lucien **RISBEC**, altiste.

Mathieu **QUILLEMETTE**, violoniste.

Lucien **MAILLIEUX**, pianiste-accompagnateur, 1^{er} prix du Conservatoire, répétiteur aux Concerts Orléans.

Charles **BRION**, cornet à pistons, lauréat du Conservatoire.

René **HOSSENLOP**, violoniste.

Marcel **CASADESUS**, violoncelliste, 1^{er} prix du Conservatoire ; faisait partie du quatuor Capet et de la Société des Instruments anciens.

Victor **TROJELLI**, pianiste.

Charles **FERY**, violoniste.

Lucien **ROUSSEAU**, altiste de l'Opéra, 1^{er} prix du Conservatoire.

Etienne **SOUDIEUX**, violoniste.

Etienne **PORTET**, violoniste.

Emile **GIRARD**, flûtiste.

Jean **MAGNE**, violoniste.

Pierre **PASSERA**, cornet à pistons.

Martinus **KRIENS**, pianiste et violoniste.

Marcel **THENARD-DUMOUSSEAU**, violoniste, lauréat du Conservatoire.

Emile **MILLET**, timbalier.

Walther **SCHICKEL**, cembaliste.

Gabriel **BELLON**, trompette.

André-Alexis **GENESTON**, violoniste.

Ernest de **BIEVRE**, violoniste.

Roger **PARIS**, violoniste.

Maurice **QUONON**, violoniste.

Paul **LIEUTET**, violoncelliste, lauréat du Conservatoire.

Paul **THIEBAUT**, altiste.

Prosper **CASTAGNASSO**, flûtiste.

Paul **BOUROET**, flûtiste.

Léon **JOFFROY**, flûtiste, 1^{er} prix du Conservatoire.

René Van **GREMMEREN**, violoniste.

Désiré **LAMOURET**, corniste, 1^{er} prix du Conservatoire.

René **DAILLAU**, violoniste.

Pierre **KEYSER**, violoncelliste.

Henri **VALLAT**, violoniste.

Léon **DUFRANE**, pianiste et flûtiste.

Georges **LETELLIER**, basson, lauréat du Conservatoire.

Emile-Victor **DEBERT**, pianiste.

Gabriel **MOGEY**, violoniste, 1^{er} prix du Conservatoire.

Georges **BARQUERY**, hautboïste, lauréat du Conservatoire.

Edouard **VOGEL**, pianiste.

Louis **MADRIGNAC**, flûtiste et contrebassiste.

Marcel **PROT**, violoniste.

Raoul **ANDRAUD**, hautboïste.

Marius **DEBRUN**, violoncelliste.

Charles **ABITBOUL**, violoncelliste.

Jacques **CAPDEVIELLE**, corniste de l'Opéra-Comique, 1^{er} prix du Conservatoire.

Frédéric **RICHARD**, contrebassiste.

Edouard **COSTE**, violoniste.

RAMONDÔU, pianiste, 1^{er} prix du Conservatoire.

LANGÉVIN, violoncelliste auxiliaire de l'Opéra.

JAMIN-CHANGÉART, capitaine d'infanterie, compositeur de musique ; a écrit de la musique de chambre.

CAZENEUVE, ténor de l'Opéra-Comique, tué aux Eparges. S'était engagé à 54 ans.

J. **ECORCHEVILLE**, musicographe distingué, directeur de la *Revue Internationale de Musique*.

MAQUAIRE, ténor des Concerts Colonne.

VIGNAU, baryton, frère du chanteur de l'Opéra-Comique.

De **MARLIAVE**, critique à la *Nouvelle Revue* ; avait épousé Mme-Marguerite Long, l'éminent professeur de piano du Conservatoire.

Pierre **MOREAU**, pianiste, fils de notre camarade **MOREAU**, apparteur du Conservatoire.

Georges **CAUGIN**, contrebassiste.

Jean-Baptiste **PHAL**, violoniste, 1^{er} prix du Conservatoire.

Raymond **VOILQUIN**, élève de fugue du Conservatoire.

Raymond **SAINT-QUENTIN**, hautboïste, élève du Conservatoire.

Charles **HENY**, élève de chant au Conservatoire.

SARDOU, élève de chant au Conservatoire.

DISPARUS

Philippe **MOREAU**, second chef d'orchestre des Concerts Colonne, compositeur de musique.

Georges **KRIEGER**, organiste, compositeur de musique, lauréat du Conservatoire.

Laurent **LONGY**, violoncelle-solo de l'Opéra-Comique, 1^{er} prix du Conservatoire.

Georges **MELLIN**, corniste, compositeur de musique, lauréat du Conservatoire.

Vous ne vous doutez pas, ma chère petite, de l'impression recon-
sultante et délicate que vous versez dans le cœur du soldat
quand de votre petite main, vous le saluez militairement.

Nous sommes de saluer le blessé : c'est toute la reconnaissance de la France
N° 10252 dans votre geste d'enfant.

SALUEZ la Bataille, surtout après la guerre, quand l'uniforme, qui aujourd'hui le couvre de gloire, n'attireva plus vos regards — Demain plus que jamais, ce glorieux mutilé aura besoin de savoir qu'il n'est pas oublié et confondu.

C'est au prix de sa vie

Nous solitaires, en venant leur songer pour la France, vous ont protégés.
 Pour vous et les vôtres, de la ruine et peut-être d'une mort affreuse.
 Pour que les enfants comme vous, ceux des pays envahis, ont subi la
 mort que le courage de nos braves solitaires vous a gagnés. — Nous
 faisons tous des prières ardentes pour nos chers et ne l'oublions jamais.
 Mais nous ont condamnés en expirant.

Rassemblez aussi et saluez très bas la femme prisonnière de son mari, la mère
piétée pour toujours de l'enfant qu'elle a béni, de ce qui fut l'espoir
et le but de sa vie.

Y E mot de charité ne devra jamais être prononcé quand on viendra
à en venir aux victimes de la guerre. -- Quel que vous fassiez
quel que nous fassions, nous tous qui avons été épargnés, grâce au
sacrifice de nos soldats, nous n'aurons jamais accompli qu'une insul-

Duissant ces quelques mots, bien graves pour vos jeunes années, porter leurs fruits et faire tomber sévèrement de vos petites dents l'habitude de...

A YEZ le culte de nos morts en pensant à leurs veuves et à leurs orphelins. N'oubliez jamais les piliers de ceux qui ne reviendraient plus, les petits enfants, privés pour toujours de l'amour d'un père, égarés, hélas ! se sentant remplacer. — Pensez aux orphelins de la guerre. Votre cœur d'enfant peut faire beaucoup pour eux. — Pour eux, apprenez à donner, et que l'école, dans la rue, partout où vous les rencontrez, vous les ayez toujours sous votre protection.

En agissant ainsi, vous vous conduirez en Français dignes de ce nom et vous rendrez à ces pauvres petits, sans papa, la confiance et la bonheur auxquels ils ont droit et que vous leur devez.

*J'ai cru accomplir un acte d'admiration et de pitié
reconnaissante en essayant de frapper l'imagination
des enfants qui auront envers vous comme envers ceux
que vous nous laissez un si grand devoir à remplir.*

GEORGES REDON.

Le Noël du petit Hans

Le 19 décembre 1914: Carspach, le coquet village alsacien, auquel l'établissement thermal de Sonnenberg a donné des heures de célébrité, dort sous la neige, bercé par la chanson lointaine

Dans les rues désertes, quelques gamins jouent « à la guerre ». Hans, un petit blondin de sept ans, s'est pitié de derrièr un mur et, son fusil de bois à la main, il gueule « l'ennemi ». Une patrouille allemande passe. Pour rire, Hans brandit son arme. Un commandement sec, cinq canons de fusils, de vrais coups de plomb, et le pauvre gosse s'écroule, tachant la neige du sang qui coule à gros bouillons de trois blessures. Une belle à traverser son poulmon droit. Autrè lui à brisé une jambe, la troisième à effleuré son bras gauche.

[illegible]

enfants pénétraient dans la chambre
brillamment illuminée où le sapin allé-
gorique dressait ses branches pliant
sous le poids des bougies multicolores,
des friandises et des jouets.

Cette année, le ciel est muet. Noël lugubre, où les raquettes ahémolées du canon remplacent le joyeux carillon du clocher, car Caspach est tout près de la ligne du feu, et, depuis deux jours, les Français, qui s'étaient retirés, depuis le mois de septembre, sur Dannemarie, s'efforcent de reconquérir le terrain perdu et de l'avancer sur Altkirch.

Minuit approche. Le petit malade semble se réveiller d'un long sommeil. On se rend compte, à cet instant, que le monde est tout à fait assourdi. On cherche sa mère. Une souris passe sur ses lèvres, quand il

— Souffrez-vous, mon enfant ? interroge anxieusement la bonne femme.

— Un peu, pas beaucoup, répond Hans d'une voix très douce. Tu sais, j'ai d'abord rien senti du tout. Mais j'ai bien des devinées, m'ont dit les autres. Pour quoi me regardes-tu avec des yeux tout rouges ? Je t'assure, maman, j'ai été très brave. C'est eux qui ont eu peur, puis qu'ils ont tiré sur moi. Ne me gronde pas. Dis-moi que tu me pardonnes.

— Un ! et toi, lui, mon chéri, mais, te
suis, non, j'en ai !
— Mais viendras-tu ?
— C'est aujourd'hui !
— Aujourd'hui ! mais alors ! y a que
tre, cinq à six jours c'est... C'est dur à
al-le-dormi si longtemps ! Dis, mère, est-
ce que le petit Jean exaucera ma prière
et me le demande de me faire un beau
un très bon cadeau ?
— Sans aucun doute. Et que lui dis-
manderas-tu ?
— Hans ferme les yeux comme pour se
recueillir, puis il murmure tout bas :
— Petit Jean, le veux en supplée-
ment de la somme que tu voudrais m'en-
voyer, j'aimerais te le rendre en un
seul et même coup.
— Et tandis que Hans joint les mains et
que sur ses traits, voiles par l'approche
de la mort, passe un serein sourire, le
bruit de la bataille se rapproche, les for-
midables explosions des obus le multi-
plient, les coups de canons sinistres se man-
ifestent, l'ennemi s'approche, les coups de

Les premiers rayons d'un pâle soleil de décembre glissent maintenant sur la scène de carnage. Du toit de quelques formes s'échappent les longs panaches de fumée de l'incendie. A travers la

rues désertes les arrières-gardes allaient

mandes courent en une fuite éperdue. Une sonnerie de clairon retentit, les premiers soldats français s'avancent, balloppant au canon.

— Mon lieutenant, je vous en conjure, entrez un instant, un instant soulevez dans ma maison. Mon enfant... —
Et, rapidement, en phrases hâchées elle raconte le crime, les souffrances du petit, sa dernière prière...

Hano repose dans son petit lit. Ses regards, où se lit une anxieuse attente, quittent pas la porte de la chambre.

Tout à coup une flamme de joie s'allume. Il lui passe dans le cœur. Là, dans le cadre de la porte, un officier français vient de paraître. D'âh! le lieutenant est près de sa couchette, lui prend les mains et se penche pour l'embrasser.

Alors Hano remplace ses dernières pensées :

— Maman, dit-il, d'un voix qui n'est plus qu'un soufifle, je suis heureux. Noël m'a exaucé, je les ai eueus.

Eh, tandis qu'un sourire exalté passe sur ses lèvres exsangues, il murmure encore :

— Je vais aller le remercier moi-même.

[illegible]

1000 1000 1000 1000 1000 1000 1000 1000 1000 1000

Chez le Père Noël

IL NOUS PARLE DES JOUETS
D'AUJOURD'HUI ET DE DEMAIN

Je ne dirai pas comment je suis parvenu
à découvrir et à forcer la retraite du père
Noté au moment où le bonhomme se dispo-
sait à faire sa tournée annuelle tent silen-
cieuse.

Cela faire, assurément, ne fut pas aisée et
le premier contact fut plutôt rude.

«...dell'età merita d'aver a mo' l'atu-
...»

— Que me voulez-vous, monsieur, qu'il vous a permis...
— Et comme je restais quelque peu interdit, cherchant mes mots...
— Vous n'avez pas, monsieur, conduit, non-kil, venir interviewer le père Noël ? Pourquoi pas le père Éternel, pendant que vous y étiez ? Non, mais...
Il ouvrit les bras.
— Et de quel voulez-vous que je vous parle ? De la guerre, de la pluie et du beau temps ? Je ne suis pas le bon Dieu qui fait pleuvoir, monsieur, et je ne m'occupe que des petits, moi...
Je m'inclinai.

[illegible]

Explication des Agrémens, et des Signes.

C'est la valeur des Notes qui doit déterminer la durée des pincés, des ports = de Voix ; et des Tremblemens. On doit entendre par le mot de durée le plus ou le moins de Batemens, ou Vibrations.

Signes, pour les Renvois des Reprises.

Signes pour les renvois des Notes finales.

Liaisons.

Signes, pour marquer les Notes qui doivent être liées, et coulées.

Arpègement, en montant.

Pinces dièses, et Bémolures.

Arpègement, en descendant.

Pinces continu.

Coulée, dont les points marquent que la seconde note de chaque tenu doit être plus appuyée.

Tremblement continu.

Les Notes quarrées ne servent que lorsque les Clavecins sont au ravalement par en bas.

Tierce-coulée, en montant.

Signes pour la fin des Rondesaux, et de leurs Couplets.

Tierce-coulée en descendant.

Double.

Double.

Signe.

Aspiration.

Unisson.

Suspension.

Cette barre marque que lorsqu'il se rencontre que la même note est écrite dans la main droite, et dans la main gauche (ce qui suppose un Unisson) il faut que l'une, et l'autre main touchent la note comme cy-dessous.

Anexo 6 - F. Couperin. Premier Livre des Pièces pour Clavecin, 1713, p. 75. In: Ed. Fuzeau 1996.