

***Gaspard de la Nuit* (1908) e *Le Tombeau de Couperin* (1914-1917): um contexto sob o ponto de vista da poética e/ou realidade**

Danieli Verônica Longo Benedetti
Cruzeiro do Sul / USP / FAPESP – danieli-longo@uol.com.br
Amilcar Zani
USP – azani@terra.com.br

Resumo: O presente artigo, segmento de pesquisa realizada no Departamento de Música da ECA/USP/FAPESP, pretende apontar a escolha de alguns dos procedimentos adotados pelo compositor francês Maurice Ravel para a criação dos ciclos *Gaspard de la Nuit* e *Le Tombeau de Couperin*. O sofrimento causado pela perda anunciada do pai durante o período de composição do *Gaspard*; a perda dos amigos e da mãe durante os anos de composição do *Tombeau* poderiam não se constituir no motivo que levaria o compositor à criação destas obras, mas o sentimento gerado por tais acontecimentos o conduziria à escolha de alguns dos procedimentos de composição nelas adotados e que permaneceriam simbolicamente impressos.

Palavras-chave: Maurice Ravel, poesia, realidade.

Gaspard de la Nuit (1908) and Le Tombeau de Couperin (1914-1917): a context from the point of view of poetic and / or reality

Abstract: This article, a segment of the study conducted at the Department of Music at ECA / USP / FAPESP, aims showing the French composer Maurice Ravel's procedures choices to create his piano cycles *Gaspard de la Nuit* and *Le Tombeau de Couperin*. The suffering of the expected death of his father during the composition's period of *Gaspard*; the loss of his friends and his mother experienced during the *Tombeau* composition's years may not have been the main reason which led the composer to create these works, but the feeling generated by those losses for sure led him to choose bold composition procedures which remained forever emblematically printed.

Keywords: Maurice Ravel, poetry, reality.

A produção pianística do compositor francês Maurice Ravel (1875-1937), não muito extensa, compreende aproximadamente 130 minutos de música. Apenas dois CDs são suficientes para conter a integral de sua obra para piano solo. Duas destas composições são obras de referência para a literatura pianística e significam o sujeito do presente artigo: *Gaspard de la Nuit* (1908) e *Le Tombeau de Couperin* (1914-1917).

O clima de tensão causado pela perda anunciada do pai durante o período de composição do *Gaspard* e a perda dos amigos e da mãe entre os anos de composição do *Tombeau* poderiam não se constituir no motivo que levaria Maurice Ravel à criação destas obras, mas o sentimento gerado por tais acontecimentos o conduziria à escolha de alguns dos procedimentos de composição nelas adotados, que permaneceriam assim simbolicamente impressos. Apontar a escolha de alguns desses procedimentos para a criação das obras mencionadas vem a ser o principal objetivo do texto em questão.

Seis anos separam a criação das obras *Gaspard de la Nuit* e *Le Tombeau de Couperin*. A França vivia um conturbado momento histórico, no qual a possibilidade de um grande conflito se fazia eminente. Em tese de doutorado intitulada “*Le Tombeau de Couperin* (1914-1917) de Maurice Ravel: obra de uma guerra” parte significativa do trabalho foi dedicada ao contexto em questão (BENEDETTI, 2008, p. 20-51). Por meio de pesquisa em fontes referencias sobre o assunto foi possível verificar que os movimentos revanchista e nacionalista pós guerra Franco-Prussiana (1871) inflamavam os ânimos e conduziram o velho continente em direção à declaração da Primeira Grande Guerra (1914). Assim, desde a guerra Franco-Prussiana, 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. Todo cidadão francês nascido e crescido nesse contexto sentir-se-ia envolvido pela ideologia de defender a pátria do país inimigo e, cada um, dentro do seu domínio buscaria uma forma de lutar por esse ideal. Nesse sentido, os compositores da geração revanchista lutariam pela criação de uma música dotada de um caráter nacional evitando assim toda influencia vinda do país inimigo.

Dessa forma, não seria abnegada a busca de inspiração para a criação do *Gaspard de la Nuit* no século XIX, dominado por compositores alemães. Inspirado pela leitura dos poemas em prosa, escritos pelo poeta romântico francês Aloysius Bertrand¹ (1807-1841), Ravel selecionaria três títulos para as três peças que formam o ciclo: ***Ondine, Le Gibet e Scarbo***. Os poemas de Bertrand, que levam ainda o subtítulo de “*à la manière de Rembrandt et de Callot*”, formam uma série de quadros imaginados em um mundo gótico e fantasioso, nos quais personagens da Idade

¹ De acordo com as fontes pesquisadas Aloysius Bertrand tem o mérito de ter criado com a obra *Gaspard de la Nuit* o gênero poético em questão.

Média, seres sobrenaturais, magia e forças misteriosas da natureza são descritos aos moldes de um romantismo distinto onde a poesia, a pintura e a pulsação se fundem em um único objeto poético. Porém, o valor artístico dos poemas de Bertrand só seria reconhecido mais tarde, principalmente junto aos poetas simbolistas do final do século XIX, entre os quais l'Isle-Adam, Stéphane Mallarmé, Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud, que o cultuariam como referencia da poesia romântica francesa.

Assim, a intenção de Maurice Ravel, conforme revelado ao aluno Vlado Perlemuter, seria “fazer uma caricatura do romantismo, mas talvez eu me deixei ser tomado por ele” (In: ROY, 1989, p. 31). Em seu *esquisse autobiographique* Ravel refere-se ao seu tríptico como “três poemas românticos de virtuosismo transcendente” (In: ORENSTEIN, 1989, p. 45) ou ainda de acordo com o subtítulo da obra “Três poemas para Piano a partir de Aloysius Bertrand”. Dessa forma, Ravel buscou conferir aos seus “três poemas românticos” uma equivalência sonora para os poemas de Bertrand. A partitura, considerada uma das grandes páginas do piano do século XX, vem abrir novas perspectivas para o instrumento quanto a inovações de timbres e sonoridades, liberdade rítmica, harmônica e formal.

Ondine é uma ninfa da água que canta para seduzir o amado mortal de modo a viverem juntos no reino das águas. Porém este já ama uma mortal e o canto de sedução de *Ondine* será em vão. Este é o quadro pintado nos versos de Bertrand e selecionado por Ravel para a primeira peça do ciclo. Seguem o primeiro e último verso do poema *Ondine*, vol. III, 9 e sua tradução:

Ecoute! – Ecoute – C’est moi, c’est Ondine qui frôle de ces gouttes d’eau les losanges sonores de ta fenêtre illuminée par les mornes rayons de la lune; et voici, en robe de moiré, la dame chatelaine qui contemple à son balcon la belle nuit étoilée et le beau lac endormi.

(...)

Et comme je lui répondais qui j’aimais une mortelle, boudeuse et dépitée, elle pleura quelques larmes, poussa un éclat de rire, et s’évanouit en giboulées qui ruisselèrent blanches le long de mes vitraux bleus. (BERTRAND, 1946, p. 71)

Escute! – Escute – Sou eu, sou Ondine que toca levemente com gotas de água os losangos sonoros de tua janela iluminada pelos mornos raios da lua; e eis, em vestido de ondulações brilhantes, a dama castelã que contempla de sua varanda a bela noite estrelada e o belo lago adormecido.

(...)

E como eu a respondi que amava uma mortal, emburrada e indignada, ela chora algumas lágrimas, solta uma gargalhada, e desmaia num aguaceiro que jorra ao longo de meus vitrais azuis. (BERTRAND, 1946, p. 71)

Após *Jeux d'eau* (1901) e *Une barque sur l'océan* (1905) é possível observar mais uma vez os efeitos criados por Ravel no sentido de traduzir uma equivalência sonora ao movimento das águas. Um desses efeitos abre o ciclo numa espécie de “pano de fundo”, sobre o qual será sobreposto o canto da ninfa com a indicação *très doux et très expressif* (cp. 2) na intensidade *ppp* e para o qual a tonalidade de Do#Maior permanece pouco evidente. As indicações de nuance colocadas no texto são imprescindíveis e foram pensadas no sentido de um melhor entendimento do poema. As baixas intensidades predominam e conduzem ao final da peça assim como ao desaparecimento da personagem aquática, conforme narra o poeta no último verso do poema (citado anteriormente). Seguem os compassos iniciais de *Ondine*:



Ex. 1: M. Ravel, *Gaspard de la Nuit*, *Ondine*, cps. 1-3. Paris, Ed. Durand, 1909.

A peça que segue vem a ser, sob o ponto de vista poético/simbólico e musical, a que mais refletiu o momento vivido pelo compositor. Os versos selecionados de um dos textos finais do *Gaspard*, editados como *Pièces Détachées* (peças avulsas) seriam certamente influenciados pela realidade na qual vivia junto ao pai, Joseph Ravel ², que devido a um acidente cerebral, deixaria toda a família em uma angustiante expectativa de sua morte. Assim, durante todo o período de composição do *Gaspard* - maio a setembro de 1908 - Ravel trabalha sob a certeza da perda eminente do pai. Seguem versos iniciais e finais do *Le Gibet* e sua tradução:

Ah! Ce que j'entends, serait-ce la brise nocturne qui glapit, ou le pendu qui pousse un soupir sur la fourche patibulaire?
(...)

² O engenheiro, inventor e músico amador Joseph Ravel morre em 13 de outubro de 1908.

C'est la cloche qui tinte aux murs d'une ville, sous l'horizon et la carcasse d'un pendu qui rougi le soleil couchant. (BERTRAND, 1946, p. 175)

Ah! O que escuto, seria a brisa noturna que ganiu, ou o enforcado que solta um suspiro sobre a forca patibular?

(...)

É o sino que toca aos muros de uma cidade, sob o horizonte e a carcaça de um enforcado avermelhado pelo sol poente. (BERTRAND, 1946, p. 175)

A cena poética retrata um por do sol tendo como cenário o tocar de um sino nas paredes de uma cidade sob o horizonte e a carcaça de um homem enforcado, tonalizado em vermelho pelo sol poente. A peça está inteiramente construída em torno de uma nota (Si bemol), espécie de pedal que será repetido 154 vezes no decorrer dos 52 compassos de música. A esta repetição obsessiva Ravel acrescenta ainda duas específicas indicações iniciais relacionadas ao andamento de seu *Gibet*: *Très lent* e *Sans presser ni ralentir jusqu'à la fin*. François Tranchefort traduziu de forma bastante sintética a descrição realizada por Ravel do texto de Bertrand. Ele escreve: “Sobreposição de duas atmosferas *expressionistas*, - a de um ambiente frio e lúgubre que soa obstinadamente; à do choro desesperado do enforcado que suspira sob a forca patibular” (TRANCHEFORT, 1989, p. 605). Temos assim dois acontecimentos musicais simultâneos, nos quais uma harmonia dissonante, devido à profusão de acordes de sétimas e nonas irá se relacionar a nota Si que é repetida no decorrer de toda a peça. Tudo parece ter sido pensado no sentido de se criar um ambiente estático, da escolha dos materiais a indicação de andamento e nuances (toda a peça oscila entre o *ppp* e o *mf*). Marcel Marnat escreve que Ravel desejou recriar aqui “uma das noites mais sombrias de toda a história da música” (MARNAT, 1986, p. 254). Seguem os compassos iniciais do *Le Gibet*:

Très lent
Sans presser ni ralentir jusqu'à la fin

pp

un peu marqué

Sourdine durant toute la pièce

p expressif

Ex. 2: M. Ravel, *Gaspard de la Nuit*, *Le Gibet*, cps. 1-7. Paris, Ed. Durand, 1909.

Dois textos de Bertrand levam o título de *Scarbo* - gnomo do mal que aparece no meio da noite, espalhando o medo e a desordem. O primeiro é parte integrante do terceiro volume (III, 2) e o outro, assim como *Le Gibet*, faz parte das peças avulsas e configura o último poema do *Gaspard de la Nuit* e igualmente escolhido por Ravel para concluir seu ciclo. Dessa forma, a leitura dos dois textos confirma que a escolha do compositor traduz a realidade vivida. Fica assim evidente, para esta peça final, a reflexão de Ravel sobre as quatro aparições de *Scarbo* e a morte. Tema que, devido os poemas selecionados, será predominante dentro do ciclo de Ravel. As quatro aparições do gnomo, descritas no poema de Bertrand, estarão presentes por meio do tema criado por Ravel para identificá-lo. Seguem os compassos iniciais com as três notas que anunciam o tema em questão, que terá sua primeira aparição apenas no compasso 31:

The image shows a musical score for the beginning of 'Scarbo' from 'Gaspard de la Nuit' by Maurice Ravel. The score is in 3/4 time and features a 'Modéré' tempo. It includes dynamic markings like 'pp' and 'très fondu, en trémolo', and performance instructions such as 'sourdine' and 'très long'. The notation shows complex textures with many notes and rests, characteristic of Ravel's style.

Ex. 3. M. Ravel, *Gaspard de la Nuit*, *Scarbo*, cps. 1-9. Paris, Ed. Durand, 1909.

Temos aqui, uma das páginas mais complexas e impressionantes da literatura pianística, definida por Jules Van Ackère como “um compendio da técnica moderna de teclado e das possibilidades do virtuose atual” (ACKÈRE, 1957, p. 127). Ravel inova quanto às possibilidades rítmicas, faz amplo uso de dissonâncias (sobremaneira de segundas maiores), de sugestivas indicações de pedal, de pausas em compassos de espera, de fermatas e de sonoridades orquestrais onde toda a extensão do teclado foi explorada em intensidades que oscilam do *ppp* ao *ff*. Portanto, assim como descreve o poeta em seus versos finais - “(...) Mas logo seu corpo ficaria azul, translúcido como a cera de uma vela, o rosto pálido como a cera

de um resto de vela – que repentinamente se apagaria³ - Ravel conclui seus “três poemas românticos de virtuosismo transcendente” silenciosamente, em um interrogativo pianíssimo, como se tudo fosse apenas um sonho ruim. Segue o verso final de *Scarbo* e do *Gaspard de la Nuit* de Aloysius Bertrand:

(...)

Mais bientôt son corps bleussait, diaphane comme la cire d’une bougie, son visage blémissait comme la cire d’un lumignon – et soudain il s’éteignait. (BERTRAND, 1946: 177)

A primeira audição da obra aconteceu em 9 de janeiro de 1909 em Paris, pelo pianista espanhol Ricardo Viñes em um dos concertos organizados pela *Société National de Musique* – SNM⁴ na *Salle Erard*. Seguem as gravuras de *Ondine*, por Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669) e de *Scarbot* por Jacques Callot (1592-1635), tiradas do livro *Gaspard de la Nuit – Fantaisies à la Manière de Rembrandt et de Callot* de Aloysius Bertrand.



Ex. 4: *Ondine* - Rembrandt (Bertrand, 1946, p. 71)



Ex. 5: *Scarbot* – Callot (Bertrand, 1946, p. 177)

A suíte *Le Tombeau de Couperin*, iniciada em julho de 1914 e concluída somente em novembro de 1917, foi escrita segundo a forma do século XVIII, e composta por seis peças dedicadas, cada uma delas, a um amigo que, assim como Ravel, se engajaria pela defesa da França durante a Primeira Grande Guerra deixando, entretanto, suas vidas nos campos de batalha. 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

³ A tradução do verso selecionado faz aqui parte do corpo do texto. A citação em idioma original está logo abaixo.

⁴ Ver nota 17

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: **Prélude** dedicado ao amigo e colaborador Jacques Charlot; **Fugue** dedicada ao amigo Jean Crouppi; **Forlane** dedicada ao amigo Gabriel Deluc; **Rigaudon**, os irmãos Pierre e Pascal Gaudin foram os homenageados; **Menuet** dedicado ao amigo Jean Dreyfus; e **Toccata**, dedicada ao amigo Joseph de Marliave.

Em novembro de 1917, após uma cirurgia realizada no fronte, Ravel volta à Paris para sua convalescença. Esse período de repouso permitiria ao compositor estar ao lado da mãe doente, que viria a falecer em 5 de janeiro de 1917. Assim, apesar de não figurar entre os homenageados, o sentimento causado pela perda da mãe também estará aqui implicitamente registrada. Nascida no país basco espanhol, Marie Delouart ocupou um lugar central e exclusivo na vida do compositor. Com a perda da mãe, Ravel será tomado por uma profunda depressão e amparado pela madrinha de guerra, a Sra. Fernand Dreyfus. Conforme testemunho do próprio compositor, este seria o golpe mais rude de toda sua existência⁵. Devido a sua condição física e psicológica, Ravel é reformado em março de 1917, e em junho retoma a composição de sua Suíte: *Enfim, eu trabalho. Isso me faz suportar tantas coisas* (In: MARNAT, 1986, p. 423).

A Suíte *Le Tombeau de Couperin* de Maurice Ravel possui a clareza e a estrutura do estilo das danças que compõem a suíte barroca. Por meio de uma análise tipificada da obra, sujeito principal da tese de doutorado *Le Tombeau de Couperin (1914-1917) de Maurice Ravel: obra de uma guerra*, mencionada anteriormente, foi possível verificar que a suíte moderna foi construída com extremo rigor formal, o que suscita a filiação intrínseca ao período barroco e a produção para cravo do compositor aqui homenageado por Ravel: François Couperin. De acordo

⁵ 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)

com o estudo realizado por Sophie Jouve-Ganvert sobre a suíte barroca, em seu *Theorie Musicale*, esta 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 Revanchista que, como ele, tomados pelo sentimento de proteção a 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 (ORENSTEIN, 1989, p. 46). As seis peças que formam a Suíte possuem a estrutura das danças componentes da suíte barroca, e estão assim organizadas:

1. Prélude – “em memória do tenente Jacques Charlot” (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 infantaria⁶. 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.

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. De acordo com a organização de suas peças, Couperin não inicia nenhuma de suas suítes com um prelúdio, mas encontramos no final de seu tratado *L'Art de Toucher le Clavecin* (1717) oito *préludes-réglés* – pois desconfiado do “bom gosto” (termo usado por ele) dos cravistas da época, o compositor 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

⁶ Tropa militar que faz serviço a pé.

acordo com suas indicações o intérprete deveria, ao executar uma de suas suítes, precedê-la com o prelúdio referente a tonalidade da suíte em questão. Couperin escreve:

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)

Chama a atenção o oitavo prelúdio, 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 frequentada 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 (porém 12/16) e fazendo uso do movimento ondulante de semicolcheias que se alternam entre as mãos. Seguem os compassos iniciais do oitavo prelúdio de François Couperin e do prelúdio de Maurice Ravel.

HUITIÈME PRÉLUDE 85

mesuré-léger *Böschwingig*
measured time, lightly

Ex. 6: F. Couperin, Ed. Breitkopf 1933, 35. *Huitième Prélude*, cps. 1-9. In: *L'Art de toucher le Clavecin*

I.. PRÉLUDE

à la mémoire du lieutenant Jacques Chaylat

MAURICE RAVEL

Ex. 7: M. Ravel, *Durand Ed. Musicales, Le Tombeau de Couperin*, Prélude, cps 1-7.

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.*

Ex 8: M. Ravel, nota de rodapé do *Prélude - Le Tombeau de Couperin*. Durand, 1917, p. 2.

Esta observação refere-se às inúmeras indicações de Couperin deixadas aos intérpretes e estudiosos da sua obra, para que realizassem todo tipo de ornamentação, 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 *Prélude* de Ravel está estruturado em duas partes, assim como a maioria das peças de Couperin, no qual faz uso da forma binária **A** (cp. 1 ao 36) **B** (cp.37 ao 97). 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 Sol Maior, porém a parte B tem seu início na Submediante, retornando à tonalidade principal.

||: *Mim* _____ *Sol M* :|| *Dó M* _____ *Mim* ||

Menciono também outro 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 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, 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 (cp. 80) no qual os planos sonoros afastam-se aos pontos extremos do instrumento, no caso o piano.

2. Fugue – “em memória do sub-tenente Jean Cruppi” (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* (1907-1911), 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 o *Dictionnaire Encyclopedique de la Musique* (ARNOLD, 1986, p. 857), 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 (sujeito, resposta, contra-sujeito) e dos acontecimentos (exposição, divertimento, stretto) 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).

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. 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, conforme tratado anteriormente, 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 XVIII⁷.

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

⁷ ORENSTEIN, 1989, p.46.

Allegro moderato. A homogeneidade sonora, característica das peças para cravo de François Couperin, 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, 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.

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, 1995, 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:



Ex. 9: M. Ravel, *Le Tombeau de Couperin*, Fuga, *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*.



Ex. 10: 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 (já que o momento era o de evitar inspiração nos procedimentos de composição vinda do país inimigo, esta seria uma forma sutil de diferenciar-se das fugas do mestre alemão). A *resposta* mantém o contorno *real*, enfatizando o caráter modal da fuga.


3. *Forlane* – “em memória do tenente Gabriel Deluc” (DURAND, 1917, p. 10)

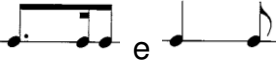
O homenageado da terceira peça da Suíte *Le Tombeau de Couperin*, o pintor Gabriel Deluc, era amigo da terra natal do compositor. Assim como Ravel, Deluc inicia em 1914, como enfermeiro voluntário, seu percurso como soldado comprometido pelo ideal de defender a pátria. Em 1915, o já renomado pintor, 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 homenageado⁸.

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*⁹, escrita em compasso ternário 6/8,

⁸ PLOTTO, 2004, p.131.

⁹ 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 .

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 compositor, no verão de 1914. Um artigo publicado pela *Revue Musicale* em 14 de abril de 1914, intitulado *La Forlane*, de autoria do musicólogo Jules Écorcheville 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. O fato seria confirmado pelo compositor em carta endereçada 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. (CHALUPT, 1956, p. 106)

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*. A cópia dessa desconhecida transcrição de Maurice Ravel, ausente no catálogo das obras do compositor, organizado por Marcel Marnat¹⁰, e do acervo de manuscritos da Biblioteca Nacional da França, só foi possível através do contato com o Prof. Dr. Arbie Orenstein¹¹ que generosamente concedeu uma reprodução deste documento. Dessa forma, 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.

¹⁰ Catálogo cronológico de todos os trabalhos musicais esboçados ou concluídos por Maurice Ravel.

¹¹ Autor de inúmeros trabalhos dedicados à obra de Maurice Ravel, Arbie Orenstein é professor da Aaron Copland School of Music em New York, USA.

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*¹² 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 , 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).

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

Sob o ponto de vista harmônico Alain Artaud faz uma pertinente reflexão sobre a *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

¹² Termo usado pela escola francesa do século XVIII para os diferentes episódios intercalados pelo refrão em uma forma rondó.

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)

Apesar do requinte no que diz respeito ao discurso harmônico Ravel irá resgatar elementos específicos da música de Couperin para a composição de sua Forlane, e realiza, de forma ainda mais evidente, uma espécie de fusão entre as duas linguagens distanciadas no tempo.

Para a composição de seus rondós, François Couperin, conservando a peça sua organização, procura marcar um contraste entre o refrão e os *couplets*. Para isso faz frequentemente 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 frequente:




Ex. 11: F. Couperin, Dover, 1988. *Passacaille*, cps. 157-159.

Como exemplo do uso destes procedimentos cito as seguintes peças do compositor barroco onde podemos observar o procedimento em questão: *La favorite* e *Les Fureurs bachiques* do Primeiro Livro, *La Ménétrou*, *La Passacaille* e o final das *Fastes de la Ménéstrandise* 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.

Nesse sentido, no compasso 29, Ravel eleva sutilmente o registro do primeiro *couplet* de sua Forlane, em relação ao refrão. Ver no exemplo que segue.

Ex. 12: M. Ravel, *Durand Ed. Musicales, Le Tombeau de Couperin, Forlane*, cps.25-39.

Seguindo a tradição do Mestre homenageado, para o segundo *couplet*, Ravel eleva ainda mais o registro de sua *Forlane*, e 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.

Ex. 13: F. Couperin, *Forlane* do 4^o *Concert Royal*, 1722. In: Ed. Fuzeau, 1989, cps. 1-2.

Ex. 14: M. Ravel, manuscrito autógrafo, transcrição da *Forlane* de F. Couperin. In: Orenstein, 1973, PLATE XIIIa, cps. 1-2.



Ex. 15: M. Ravel, *Le Tombeau de Couperin, Forlane*, cps. 63-64.

A 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.

O 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 mesmo tipo de ornamento 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. Para este caso específico, o efeito de acelerar 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*:



Ex. 16: F. Couperin, *Forlane* do 4º *Concert Royal*, 1722. In: Ed. Fuzeau, 1989, cps. 44-48.



Ex. 17: M. Ravel, manuscrito autógrafo, transição da *Forlane* de F. Couperin.
In: Orenstein, 1973, PLATE XIIIa.




Ex. 18: M. Ravel, *Le Tombeau de Couperin, Forlane*, cps. 140-144.

4. *Rigaudon* – “em memória de Pierre e Pascal Gaudin” (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 as 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-Ganvert¹³, 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

¹³ GANVERT, 1997, p. 161.

tônica. Ela pode ainda estar estruturada na forma ternária ABA, encontrada no *menuet* com Trio, estando assim organizada: **A** (*rigaudon*, aabb) **B** (desempenhando função de Trio) **A** (volta do *rigaudon* sem repetição, ab).

Encontramos dois exemplos da dança na obra de François Couperin. Um é parte integrante da *Second Ordre* e o outro faz parte do *4^o Concert Royal*, ambos estruturados na simples forma binária. Jean Phillipe Rameau também escreveu aos moldes da dança, podemos encontrar três *rigaudons* em suas *pièces de clavecin*.

Ravel segue a risca os procedimentos que caracterizam a dança barroca em questão para estruturar seu *Rigaudon*, 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). 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 Do Maior, que anuncia a tonalidade principal da peça ao mesmo tempo em que sugere a saudação dos pares (cps. 1-2). Segue a passagem em questão.



Ex. 19: M. Ravel, *Durand Ed. Musicales, Le Tombeau de Couperin, Rigaudon*, 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, ou seja, a ‘parte A’ encontra-se em Dó Maior e a ‘parte B’ em Dó menor.

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.

Após breve introdução (cps. 1-2), a dança tem então seu início na anacruse do segundo compasso. A frase que segue, apresenta 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 Dominante (Sol Maior, cp. 7) em relação à tonalidade da peça, Dó Maior. 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. Segue ‘a seção’ a do *Rigaudon* de Maurice Ravel.

IV.. RIGAUDON

à la mémoire de Pierre et Pascal Gaudin

Ex. 20: M. Ravel, Durand Ed. Musicales, *Le Tombeau de Couperin, Rigaudon*, cps. 1-10.

5. Menuet – “em memória de Jean Dreufus” (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 compositor¹⁴ 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

¹⁴ Marie Delouart ocupou um lugar central e exclusivo na vida de seus dois filhos, Maurice e Édouard. Com a perda da mãe, em 5 de janeiro de 1917, Ravel será tomado por um profundo desânimo e será amparado pela madrinha de guerra, a Sra. Fernand Dreyfus

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).

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).

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 $\text{♩} = 70 \text{ à } 76$.

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, *aba'*, 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 em suas peças para cravo. 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.

Assim como os *menuets* de Couperin, a ‘seção a’ de Ravel, 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 que irá progredir em afirmação cadencial V – I. 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, para esta ‘seção a’, de acordo com a precisa organização harmônica dos minuetos de Couperin. Segue a ‘seção a’ e início da ‘seção b’ do *Menuet* da suíte *Le Tombeau de Couperin*.



Ex. 21: M. Ravel, *Durand Ed. Musicales, Le Tombeau de Couperin, Menuet*, cps. 1-12.

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, como a *Musette de Choisi* e *Musette de Taverni*, da 15ª *Ordre*, 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*, baixo imutável sobre o qual a melodia evolui de forma independente, resultando em sutis e refinadas dissonâncias. Seguem os primeiros compassos de *Les Viéleux, et les Gueux*, tirado do *Second acte* da *Les fastes de la grande et Ancienne Menestrandise*, peça que integra a *11ª Ordre*, de François Couperin, na qual podemos observar o uso do procedimento em questão.

Ex. 22: F. Couperin, Dover, 1988. *Les Viéleux, et les Gueux*, cps. 1-12.

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'. Segue a *Musette* de Ravel acompanhada de seu *bourdon*.

Ex. 23: M. Ravel, Durand Ed. Musicales, *Le Tombeau de Couperin, Menuet*, cps. 33-48.

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.

6. *Toccata* – “em memória do capitão *Joseph de Marliave*” (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. 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 outros compositores italianos dentre os quais destaca-se Domenico Scarlatti¹⁵ (1685-1757). Johan Sebastian Bach (1750-1825) também dedicou-se ao gênero e deixou seis *toccatas* para cravo (BWV 912-15 e 910-11) e várias para órgão. A *Toccata* de Maurice Ravel, única composição do gênero na obra do compositor, vem assim concluir o ciclo *Le Tombeau de Couperin*.

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

¹⁵ 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*.

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 inspiração tirada das peças rápidas de François Couperin, 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 menor¹⁶, gênero *Toccatata*, 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 *Toccatata* 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 *Toccatata* de Maurice Ravel, onde podemos verificar a indicação de andamento *Vif* e da busca pelo específico toque *staccato*.



Ex. 24: D. Scarlatti, G. RICORDI & C. MILANO, Sonata, Ré menor, cps. 1-4.

Ex. 25: D. Scarlatti, G. RICORDI & C. MILANO, Sonata, Ré menor, cps. 89-91.

¹⁶ SCARLATTI, D. : G. RICORDI & C. MILANO, 25 Sonate per Clavicembalo, organizado por Alessandro Longo.

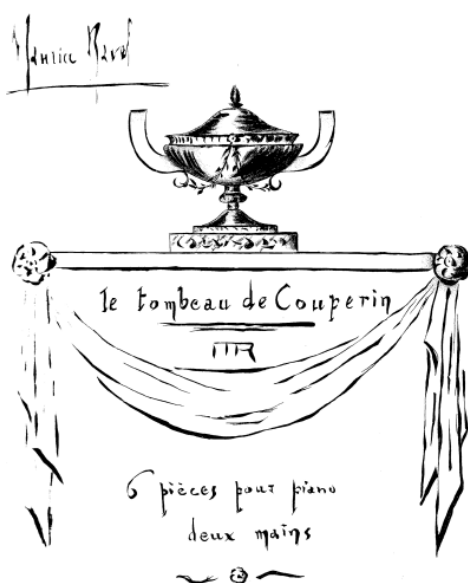


Ex. 26: M. Ravel, *Durand Ed. Musicales, Le Tombeau de Couperin, Toccata, cps. 1-2.*

A 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.

Nota-se ainda que, 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 quis experimentar.

A suíte *Le Tombeau de Couperin* 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, na qual simbolicamente seriam colocados seus homenageados.



Ex. 27: 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*¹⁷, na *Salle Gaveau* em Paris e interpretada pela pianista Marguerite Long, viúva de Joseph de Marliave, a quem a última peça da Suíte é dedicada.

Projetada na serenidade do imediato anteguerra, em sua terra natal, Saint Jean de Luz, em 1914, *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.

Considerações Finais

Ravel constrói *Le Tombeau de Couperin* e *Gaspard de La Nuit* em épocas distintas de sua vida, exposto, coincidentemente nesses dois momentos, a sentimentos negativos de morte, perda e depressão. A multiplicidade de significados conexos, entretanto, se faz presente. Se por um lado evoca a transcendência da música barroca francesa trazendo-a para o seu próprio presente, criando uma linguagem única e inovadora, ou buscando ainda na poesia romântica francesa o elemento de fantasia para criar uma das páginas mais complexas da concepção pianística moderna; por outro converte o trágico, o despedaçamento, por meio da transmutação e metamorfose, em obras que se revelam eternas.

Apesar dos mesmos sentimentos representarem o impulso de inspiração para as composições aqui envolvidas, foi possível verificar, por meio das análises tipificadas, o quão diverso pode ser o idiomático do compositor. Enquanto *Gaspard de la Nuit* demonstra um grande número de inovações, abrindo novas perspectivas para o instrumento quanto a busca de timbres e sonoridades até então desconhecidos, aliados a uma liberdade rítmica, formal e harmônica, a suíte *Le*

¹⁷ A *Société Musicale Indépendante* – SMI, idealizada por Maurice Ravel e criada em 1909 por um grupo de compositores entre os quais Charles Koechlin, Florent Schmitt e o próprio Ravel, foi uma associação cujo principal objetivo seria promover a música contemporânea, sem distinção de escola e nacionalidade. A SMI foi criada a partir do desentendimento desses compositores junto a *Société Nationale de Musique* – SNM, criada em 1871, esta com o objetivo de divulgar a música contemporânea porém restrita aos compositores franceses. Conforme tratado no corpo do texto do presente artigo, a SNM foi a responsável pela primeira audição da obra *Gaspard de la Nuit*. A criação, ideologias e consequências desses agrupamentos são atualmente sujeito de pesquisa de Pós Doutorado sediada no Departamento de Música da ECA-USP, com o apoio da FAPESP, de autoria e supervisão dos autores do presente artigo.

Tombeau de Couperin, com sua clara filiação no significativo século XVIII francês apresenta uma linguagem fundamentada na clareza, precisão, racionalidade e no extremo rigor formal, características do século *des lumières*.

Ravel se vale assim de sentimentos causados pela perda dos pais e dos amigos para agregar novos sentidos à sua obra, e por que não dizer, à música. É através desses sentimentos que transfiguram o fim em devir, a sensação negativa em possibilidade, o passado em futuro, a morte em vida e a dor em beleza.

Referências bibliográficas

ACKÈRE, Jules Van. *Maurice Ravel*. Bruxelles: Elsevier, 1957.

ARNOLD, Denis. *Dictionnaire Encyclopedique de la Musique*. Paris: Robert Laffont, 1988.

ARTAUD, Alain. *A propos du Tombeau de Couperin*. In: Scherzo – *Revue Musicale Mensuelle*. Paris: Assotiation Vie musicale – no 42 / avril 1975, p. 7-10.

BACH J. S. *Das Wohltemperierte Klavier Teil I e II*. URTEXT. Munchen: G. Henle Verlag, 1972.

BENEDETTI, Danieli V. L. *Le Tombeau de Couperin (1914-1917) de Maurice Ravel: obra de uma guerra*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo - ECA/USP/FAPESP, 2008.

BERTRAND, Aloysius. *Gaspard de la Nuit – Fantaisies à la Manière de Rembrandt et de Callot*. Paris: Imprimerie Chantenay, 1946.

CHALUPT, René. *Ravel au miroir de ses lettres*. Paris: Laffont, 1956.

CITRON, Pierre. *Couperin*. Paris: Seuil, 1980.

COUPERIN, François. *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.

ECORCHEVILLE, Jules. *La Forlane*. La Revue Musicale. Paris: 1/04/1914, pp.11-26.

- FAURE, Henriette. *Mon maitre Maurice Ravel*. Paris: Les Editions ATP, 1978.
- JOUVE-GANVERT, Sophie. *Theorie Musicale*. Paris: Henry Lemoine, 1997.
- MARNAT, Marcel. *Maurice Ravel*. Paris: Fayard, 1986.
- MESSIAEN, Olivier e Yvonne Loriod. *Ravel*. Paris: Durand – Editions Musicales, 1995.
- ORENSTEIN, Arbie. *Lettres et entretiens - Maurice Ravel*. Paris: Flammarion, 1989.
- _____. *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.
- RAVEL, Maurice. *Le Tombeau de Couperin*. Paris: Durand & Cie., Editeurs, 1918
- _____. *Gaspard de la Nuit*. Paris: Durand & Cie., Editeurs, 1909.
- ROY, Jean. *Vlado Perlemuter – Ravel d’après Ravel*. Aix en Provence: Ed Alinea, 1989.
- SCARLATTI, Domenico. *25 Sonate per clavicembalo*. LONGO. Milano: G. Ricordi & C. Milano, 1944.
- SANSON, David. *Maurice Ravel*. Paris: Actes Sud, 2005.
- TRANCHEFORT, François. *Guide de la Musique de piano et clavecin*. Paris: Fayard, 1987.

Danieli Verônica Longo Benedetti é Doutora e Mestre pela ECA/USP/FAPESP. Pós-Doutoranda com pesquisa sediada no Departamento de Música da ECA/USP, com apoio da FAPESP. Estudiosa da música francesa do início do século XX, suas pesquisas, ambas financiadas pela FAPESP e fundamentadas em estágios de ‘pesquisa de campo’ realizados na *Bibliothèque Nationale de France – BNF* (2006 e 2011), tratam da influência do contexto histórico nas obras dos compositores Claude Debussy e Maurice Ravel. Em 2008, também com o apoio da FAPESP, gravou o Cd “Obras de Guerra” contendo obras significativas da produção musical francesa durante os anos da Primeira Grande Guerra, entre elas a suíte *Le Tombeau de Couperin* de Maurice Ravel, sujeito do presente artigo e da tese de doutorado “*Le Tombeau de Couperin* (1914-1917) de Maurice Ravel: obra de uma guerra” de sua autoria, sob a orientação de Amílcar Zani. Entre outros, tem apresentado trabalhos e publicado anualmente nos Anais da ANPPOM (desde 2005) e na Revista OPUS www.anppom.com.br/opus (2007, 2009 e 2011). Especialista no ensino do piano pela *École Normale de Musique de Paris*, França e em interpretação pianística pelo *Conservatório Nacional de Strasbourg - CNRS*, França. Bacharel em música - piano, pela UNESP. Professora do curso de música da Universidade Cruzeiro do Sul, atualmente em licença para o desenvolvimento de sua pesquisa de Pós-Doutorado.

Amilcar Zani é Professor Titular e atualmente Chefe do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Pianista, professor e pesquisador, desenvolve intenso trabalho didático e de pesquisa nos cursos de graduação e pós-graduação, sendo responsável pela orientação de grande número de trabalhos de Iniciação Científica, Mestrado e Doutorado. A atividade de pesquisa levou-o por várias vezes nos últimos anos à Biblioteca do Congresso em Washington, Estados Unidos, com bolsas de Pós-Doutorado concedidas pela CAPES e FAPESP, para a realização de seus projetos de pesquisa, especificamente junto à Coleção Clara e Edward Steuermann. Os resultados destas pesquisas podem ser acessados no site www.projetosteuermann.usp.br Como pianista, vem apresentando ineditamente obras do repertório camerístico traduzido para a linguagem do piano a quatro mãos, trabalho que desenvolve com a pianista Heloisa Zani. Destacam-se, além de obras contemporâneas de compositores brasileiros, apresentações de obras de Schumann e Brahms, a transcrição de Edward Steuermann para *Die glückliche Hand*, a Sinfonia de Câmara op.9 de Arnold Schoenberg e o Concerto para Piano a quatro mãos e Orquestra de Alfred Schnittke.