

Luiz Fernando Lemos Marchetto

Chanson polifônica francesa:
um estudo nas obras corais a cappella de
C. Debussy e M. Ravel

Dissertação apresentada
como cumprimento parcial das exigências
para a obtenção do título de
Mestre em Música
pelo Instituto de Artes
da Universidade Estadual Paulista

Orientadora:
Profª Drª Dorotéia Machado Kerr

**São Paulo, SP
2004**

Luiz Fernando Lemos Marchetto

Chanson polifônica francesa:
um estudo nas obras corais a cappella de
C. Debussy e M. Ravel

Dissertação apresentada
como cumprimento parcial das exigências
para a obtenção do título de
Mestre em Música
pelo Instituto de Artes
da Universidade Estadual Paulista

São Paulo, 30 de agosto de 2004.

Prof^a Dr^a Dorotéa Machado Kerr
Instituto de Artes da UNESP

Prof Dr Marcos Júlio Sergl
Universidade São Judas Tadeu

Prof Dr Eduardo Augusto Ostergren
UNICAMP

AGRADECIMENTOS

- Aos meus pais, por terem me proporcionado todas as condições para que eu chegasse até aqui;
- À Professora Doutora Dorotéa Machado Kerr, mais que orientadora, uma companheira que soube me auxiliar nas horas difíceis, recebendo-me com disposição e realizando observações críticas de extrema valia;
- Aos Professores Doutores Marcos Júlio Sergl e Fernando Carvalhaes Duarte, pelas importantes observações feitas durante o exame de qualificação;
- Ao amigo e maestro João Maurício Galindo, que compreendeu a importância deste trabalho, permitindo meu afastamento da Orquestra Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo;
- Aos integrantes do Madrigal Vivarte pela paciência e colaboração nos ensaios das chansons;
- À Professora Doutora Elaine Paula Caramella, do Departamento de Letras da PUC, pela cooperação na busca de informações;
- Aos funcionários da Biblioteca do Instituto de Artes e da Biblioteca da Aliança Francesa (Vila Madalena) pela atenção que a mim dispensaram;
- Enfim, a todos que de alguma forma colaboraram para a realização deste trabalho, meus sinceros agradecimentos.

SUMÁRIO

Resumo	vi
Abstract	vii
Introdução	1
Capítulo I	7
Capítulo II	50
Capítulo III	78
Considerações finais	115
Bibliografia	119
Anexo A	124

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo estudar a *chanson* polifônica francesa, em particular as *chansons* para coral a *cappella* escritas por Claude Debussy e Maurice Ravel, esperando que sirva como subsídio aos regentes corais, ajudando-os a compreender os elementos musicais e literários presentes nestas obras. Através de pesquisa na bibliografia, aborda-se a transformação da *chanson* ao longo do tempo para, em seguida, contextualizá-la dentro da produção musical de C. Debussy e M. Ravel, apontando as principais características de suas linguagens musicais e as influências literárias que as inspiraram. Os dois conjuntos de *chansons* foram analisados, considerando seus elementos musicais e poéticos. Apesar das diferenças existentes no emprego da textura, da harmonia e da linguagem poética entre as *chansons* aqui analisadas, conclui-se que o fator comum que permeia estas obras é o uso da sonoridade natural das palavras, às quais a música se agrega de forma harmoniosa, funcionando como reforço expressivo das idéias e imagens sugeridas nos textos.

Palavras-chave: *chanson*, coral a *cappella*, polifonia vocal.

ABSTRACT

This dissertation presents the study of the French poliphonic chanson, particularly those composed by Claude Debussy and Maurice Ravel, with the purpose of helping choir conductors to better understand musical and literary elements present in these songs. The evolution of the chanson through time is approached based on research of bibliography. The two sets of poliphonic chansons by Debussy and Ravel have been analyzed, calling attention to their poetical and musical elements. Besides the differences in the texture, harmony and the poetic language between the chansons here studied, it is possible to conclude that what they have in common is the natural sonority of their lyrics, to which music is added, harmoniously, as an expressive reinforcement to ideas and images present in the poetic text.

Key-words: *chanson*, unaccompanied chorus, vocal poliphony.

INTRODUÇÃO

No repertório para coral, *a cappella*, composto no séc. XX, dois conjuntos de obras destacam-se por sua originalidade e dificuldade de execução para os cantores. Trata-se das “*Trois chansons de Charles d’Orléans*”, de Claude Debussy (1862-1918), compostas entre 1898 e 1908, especialmente para o coral que ele dirigia na época, e das “*Trois chansons pour chœur mixte sans accompagnement*”, de Maurice Ravel (1875-1937), escritas entre 1914 e 1915. É interessante notar que Debussy e Ravel não se distinguiram pela composição de obras para coral *a cappella*. Chama a atenção, portanto, o fato de que, quando se dispuseram a compor para coral *a cappella*, tenham se voltado exatamente para um gênero polifônico que parece evocar modelos estruturais do Renascimento.

Em uma das definições possíveis de *chanson*, apresentada por Michèle Aquien, em seu “*Dictionnaire de Poétique*” (1993, p. 79), lê-se que a palavra *chanson* (do latim arcaico e pós-clássico *cantio*, para o clássico *cantus* = canto), significava uma peça de versos simples, destinada ao canto, com acompanhamento instrumental. Outra definição é dada por Howard Brown (1980, p. 135), segundo o qual a *chanson* é um gênero vocal, monódico ou polifônico, cuja estrutura formal é variável conforme o texto empregado, em língua francesa. A *chanson* permeou toda a literatura musical, da monodia medieval até o século XX, e inúmeros compositores utilizaram-se desse gênero. Os elementos musicais — contraponto, harmonia, textura, ritmo — e as formas poéticas utilizadas na composição das *chansons* são diversos, conforme os diferentes períodos históricos. A evolução da escrita contrapontística e polifônica, notadamente no período renascentista, o desenvolvimento da harmonia e as incessantes buscas de novos timbres e texturas, que se verificaram ao longo dos últimos dez séculos de polifonia, acabaram também por influenciar a *chanson*, inexoravelmente.

Neste trabalho, procurou-se contemplar também um estudo da transformação da

chanson polifônica na história da música ocidental, chegando até Debussy e Ravel, bem como oferecer, por meio da análise musical, subsídios para a interpretação de suas *chansons a cappella*. Assim, faz-se necessário lançar um olhar tanto sobre o domínio da música como também sobre a História, uma vez que são dois saberes que se completam na direção da apreensão e da compreensão do espírito e expressão daqueles compositores. A originalidade deste trabalho consiste na abordagem dessas *chansons* sob uma perspectiva mais ampla e na valorização dessas obras, ausentes na maior parte da bibliografia disponível que trata quase somente da música instrumental de Debussy e Ravel.

A ordem estruturante, desenvolvida ao longo do trabalho, desenhou uma passagem do geral para o específico. É nesse sentido que, no capítulo I, se aborda a transformação da *chanson* ao longo do tempo, com base principalmente na documentação indireta levantada nas obras de Howard Brown e Gustav Reese, discorrendo sobre a maneira pela qual o gênero *chanson* inseriu-se na literatura musical e como os principais compositores, em suas respectivas épocas, o trabalharam, alterando suas características.

Sendo a *chanson*, texto e música, a questão poética também foi estudada. Sua estrutura musical variou de acordo com o modelo literário, que foi determinado em seu conteúdo principalmente pelo contexto social e político de cada época. Assim, as narrativas épicas dos menestréis a serviço de seus senhores, as poesias líricas cortesãs dos trovadores medievais e os textos de apelo popular do Renascimento apresentam diferenças significativas entre si.

A *chanson* passou pelos cantos hagiográficos, pelas cantigas trovadorescas e veio a se consolidar com Guillaume de Machaut (1300-1377). Utilizando a mesma linhagem poética dos trovadores, ou seja, os temas cortesãos, Machaut valeu-se das formas que apresentam seções musicais repetidas; nessas repetições, apenas o texto poético é alterado. Estas formas, originárias da dança, o *virelai*, a *ballade* e o *rondeaux*, por apresentarem as mesmas estruturas de repetição, uma vez que o texto obedece sempre a um esquema métrico, tornaram-se

conhecidas na literatura como “formas fixas”.

Mudanças significativas na *chanson* só ocorreram no final do século XV, por duas vertentes: musicalmente, a *chanson* começou a se delinear como obra polifônica; literariamente, pela idéia de alguns retóricos, liderados por Clément Marot, de abandonar as estruturas repetitivas das formas fixas e cultivar textos coloquiais. Essas idéias foram, pouco a pouco, assimiladas pelos compositores franceses do Renascimento, posteriores a Josquin des Pres (ca. 1450-1521). Segundo a historiografia musical, o apogeu da *chanson* polifônica ocorreu na segunda metade do século XVI, com as obras de Clément Janequin (ca. 1485-1558), que alcançaram enorme popularidade na época, tornando-se o grande gênero musical francês para os musicólogos empenhados em seu estudo. Entretanto, como no Período Barroco o grande interesse era a monodia, ao lado do crescente interesse pela produção de música instrumental, a *chanson* polifônica submergiu e foi criado um hiato temporal na produção desse gênero, que só voltou a despertar interesse no final do século XIX.

Essa retomada da *chanson* polifônica, feita por Claude Debussy e, logo depois, por Maurice Ravel, é enfocada no capítulo II. Procurou-se discutir quais as possíveis razões teriam levado esses compositores a resgatar esse gênero polifônico francês, valendo-se das obras biográficas de Léon Vallas (1973) sobre Debussy e de Arbie Orenstein (1991) sobre Ravel. A partir desses estudos, iniciou-se a contextualização dos dois conjuntos de obras desses compositores. Também procurou-se estudar suas respectivas características no emprego dos elementos composicionais, suas preocupações estéticas e influências; ao mesmo tempo que se procurava apontar os aspectos comuns e divergentes entre eles.

As “*Trois chansons de Charles d’Orléans*”, de Debussy, foram assim denominadas pelo compositor em razão de terem sido escritas sobre os textos do poeta Charles d’Orléans (1394-1465). A primeira *chanson*, “*Dieu, qu’il la fait bon regarder*”, composta em 1898, sugere uma cantiga de amor; “*Quant j’ai ouy le tabourin*”, escrita dez anos mais tarde,

consiste de uma melodia executada por solista acompanhado pelo coro que procura evocar um tamborim pastoral; a terceira, “*Yver, vous n’êtes qu’un villain*”, também escrita em 1898, retrata o rigor e a impiedade do inverno. São as únicas obras para coro misto *a cappella*, que Debussy compôs. As “*Trois chansons pour chœur mixte sans accompagnement*”, de Ravel, foram escritas entre dezembro de 1914 e fevereiro de 1915, pouco antes de o compositor servir como voluntário na Primeira Grande Guerra. As *chansons* que compõem este tríptico são: “*Nicolette*”, “*Trois beaux oiseaux du Paradis*” e “*Ronde*”, sendo também suas únicas composições para coro *a cappella*. Os textos são do próprio Ravel e retratam alguns elementos recorrentes nas obras do compositor: seu gosto por temas infantis, o pressentimento da guerra e seu interesse por assuntos esotéricos e surreais. “*Nicolette*” faz uma alusão bem humorada às fábulas infantis, como a de Chapeuzinho Vermelho; “*Trois beaux oiseaux du Paradis*” faz referência às cores da bandeira nacional francesa, em uma clara evocação dos sentimentos patrióticos, em virtude do início da Primeira Grande Guerra, e “*Ronde*” é uma coletânea de nomes de duendes, elfos e outros seres imaginários, que Ravel dispõe de forma a utilizar o recurso da aliteração¹ e criar uma sonoridade percussiva, exigindo do coro virtuosismo verbal para sua execução.

Obras vocais estão naturalmente ligadas à questão literária e não se pode deixar de discutir as relações que tanto Debussy quanto Ravel tiveram com o Simbolismo, pois quase que a totalidade dos textos por eles musicados, em suas canções para voz solo e instrumento, pertence a autores simbolistas. Assim sendo, que influências essa corrente literária exerceu na composição de suas *chansons a cappella* e de que maneira essas relações se estabeleceram? É uma pergunta que pode ser feita. Por essa razão, tornou-se fundamental explicitar as principais idéias dessa corrente literária, demonstrando também os conceitos e as visões que os poetas simbolistas tinham a respeito da música, tendo como suporte a obra de Anna

¹ Repetição de sons idênticos ou semelhantes num mesmo verso ou ao longo de uma estrofe. É um recurso que intensifica a musicalidade dos versos e foi muito explorado pelos poetas do Simbolismo.

Balakian (2000). Esta união dos compositores com o Simbolismo permite compreender, em boa parte, seus pensamentos. Também foram apontados, neste trabalho, aspectos da pintura impressionista, segundo texto de Arnold Hauser (1972); entretanto, não se aprofundou as relações possíveis entre os dois compositores com aquela corrente da pintura.

No capítulo III, o estudo destas *chansons a cappella* é mais específico, tendo como ferramenta a análise musical e uma reflexão sobre os textos de cada uma dessas obras. Foi utilizada a edição B. Schott's Söhne, de 1992, no caso das “*Trois chansons de Charles d'Orléans*”, de Debussy, embora também tenha sido consultada a primeira edição da obra, feita pela Durand & Fils, em 1910. A única diferença entre essas edições é que a Durand possui texto alternativo traduzido para o inglês, inexistente na edição Schott; as indicações de articulação, dinâmica e andamento, assim como o texto original, são exatamente os mesmos. Entretanto, optou-se pela edição Schott por apresentar uma diagramação mais limpa e clara, o que facilita sua visualização. Quanto às “*Trois chansons pour choeur mixte sans accompagnement*”, de Ravel, foi utilizada a única edição existente: a da Durand & Fils, de 1916.

Para a análise musical, foi feito uso parcial do modelo de Wallace Berry, em “*Structural Functions in Music*” (1976), que considera a estrutura musical como sendo as linhas resultantes do movimento dos elementos em uma mesma direção (complementares) ou em direções diferentes (compensatórias). Berry também define alguns elementos de estrutura composicional: a textura, determinada pelo número de vozes e outros elementos que projetam o material musical no meio sonoro e pelas inter-relações e interações entre eles; o modelo ou motivo, um dos elementos formativos do ritmo, que se expressa pelas durações e outras combinações forte-fraco que possuem alguma relevância em um determinado contexto. O modelo rítmico, propriamente dito, é a seqüência de ataques e variações sobre a qual a idéia musical está delineada. A estruturação harmônica também foi fundamentada a partir do

conceito das formas de utilização dos materiais de escalas modais de Vincent Persichetti, em “*Twentieth-Century Harmony*” (1961). Os acordes que alicerçam as melodias podem constituir-se de material primário (quando incluírem em sua composição a característica do modo) ou secundário (quando não revelarem a característica do modo). O estudo dos elementos gerais como caráter e expressão baseou-se nos conceitos apresentados em “*Fundamentos da Composição Musical*” (1993), de Arnold Schönberg. A partir do texto original, foi visto o esquema métrico dos versos e as rimas, segundo os conceitos de Rogério Chociay (1974) e também as idéias de Paul Zumthor (2001).

Após a análise dos elementos utilizados por Debussy e de Ravel nas composições de suas *chansons a cappella*, aplicou-se o método de procedimento comparativo com as *chansons* polifônicas dos períodos anteriores, por meio de abordagem histórica. Na reflexão interpretativa de todo o material coletado, procurou-se analisar e sintetizar *se* e em *que* medida esses compositores utilizaram as bases de compositores que os precederam ou se continuaram a transformação do gênero, valendo-se dos processos de criação de suas épocas e incorporando novos elementos.

Para facilitar a leitura deste trabalho, as partituras que serviram de base encontram-se em anexo.

Como regente coral que tenho sido nos últimos vinte anos, pude perceber o desafio que essas duas obras, por suas qualidades musicais e dificuldades de execução, representam para os grupos corais, como, por exemplo, o emprego corrente de dissonâncias, a pronúncia correta da língua francesa em andamentos rápidos e o uso de regiões extremas das tessituras vocais.

Espera-se que este trabalho sirva como subsídio aos regentes corais interessados nestas *chansons*, ajudando-os a compreender os elementos musicais e estéticos nos quais esses compositores fundamentaram-se na criação destas obras.

CAPÍTULO I

O objetivo deste primeiro capítulo é apresentar uma narrativa histórica da trajetória da *chanson*, particularmente da *chanson* polifônica. Será focado do ponto de vista da inter-relação entre o texto musical e o literário, sempre apoiado na observação dos contextos sociais de cada época.

Debussy e Ravel não se distinguiram pela composição de obras para coral *a cappella*. A maior parte de suas obras vocais concentra-se na composição de *chansons* monódicas (*mélodie*), isto é, para canto com acompanhamento instrumental. Chama a atenção, portanto, o fato de que tenham se voltado exatamente para um gênero polifônico que parece evocar modelos estruturais do Renascimento.

Conforme Howard Brown, a palavra *chanson* (do francês *canção*) designa qualquer composição musical com texto em francês. Em linhas gerais, o termo encontra-se associado à canção monofônica dos trovadores e troveiros na Idade Média, às canções cortesãs no final do século XVI e XVII e, até mesmo, às canções populares das ruas, bares e salões dos séculos XVII, XVIII e XIX. Mais especificamente, o termo é empregado quando se refere às canções polifônicas dos séculos XV e XVI, cujos poemas não eram construídos sobre nenhuma das chamadas formas fixas, ou seja, as formas com versos metrificados, observando-se os acentos, a contagem silábica, o ritmo e as rimas, nas quais música e texto têm modelos fixos e segmentos que são repetidos seguindo a estrutura poética (1980, p. 135). Outra definição possível de *chanson* é aquela apresentada por Michèle Aquien, em seu “*Dictionnaire de Poétique*”. Segundo a autora, a palavra *chanson* (do latim arcaico e pós-clássico *cantio*, para o clássico *cantus* = canto) é muito antiga e significa uma peça de versos simples, destinada ao canto com acompanhamento instrumental. No século XIX, alguns poetas designaram seus poemas como *chansons*, ainda que não fossem destinados ao canto, por apresentarem

características da *chanson* em seu sentido mais corrente (1993, p. 79).

Se Brown define *chanson* como qualquer composição musical com texto em francês, torna-se necessário buscar um sentido mais estrito ao termo, mais precisamente, de que forma ele foi compreendido por Debussy e Ravel.

Por volta de 1840, Frits Noske afirma que a canção francesa, ou *mélodie*², emergiu como resultado de diversos fatores, sendo três de particular importância: o declínio do *romance*³ no plano artístico; as influências dos *lieder* de Franz Schubert, na França e o impacto da nova poesia romântica, cujos textos forçaram os compositores a renunciar a velhos estilos e técnicas de composição (1970, p. 1). Na década seguinte, a *mélodie* entrou em nova fase, libertou-se gradativamente das influências germânicas dos *lieder* e tornou-se independente. Assim como os *lieder*, as *mélodies* consistiam basicamente em canções sobre um texto poético para voz solista, acompanhada por instrumento, geralmente o piano. A diferença essencial entre esses dois gêneros está no fato de que, enquanto os *lieder* freqüentemente apresentavam rompantes de expressão sentimental, as *mélodies* rejeitavam quaisquer excessos nesse sentido. Tanto nas composições quanto nas interpretações desse gênero, havia uma busca pela simplicidade, cujo alvo era se opor às influências germânicas. O cantor e estudioso da canção francesa, Pierre Bernac (1978, xiii), situa bem a diferença: “O *lied* é um fenômeno essencialmente do Romantismo, enquanto que a *mélodie* francesa é pós-romântica e reage contra a efusão de sentimentos”.

Mas qual seria então a diferença entre *mélodie* e *chanson*? Segundo Pierre Bernac, existe no francês uma diferença clara: a *mélodie* equivale ao *lied* alemão, uma canção mais séria, de concerto. Por sua vez, a *chanson* denota um tipo de canção folclórica, popular ou

² O compositor Hector Berlioz (1803-1869) parece ter sido o primeiro a empregar a palavra *mélodie* como título de uma de suas composições para voz solo e piano, por volta de 1830.

³ A palavra *romance*, conforme F. Noske, é mais bem definida pelo *Dictionnaire de musique* (1767), de autoria de Jean-Jacques Rousseau, como “uma ária em que é cantado um pequeno poema do mesmo nome, dividido em estrofes, cujo tema é comumente uma história de amor, freqüentemente trágica”.

aquela de clubes noturnos. Se alguns compositores de *mélodies* eventualmente utilizaram a palavra *chanson* no título de suas canções, foi para sugerir que elas foram intencionalmente compostas em um estilo bastante simples.

É bem possível que Debussy e Ravel tenham tomado para si esta diferenciação. Mas, se a diferença apontada por Bernac ajuda a compreender o sentido que os compositores a partir da segunda metade do século XIX tinham ao escrever suas obras, há que se considerar que ela é contextualizada temporalmente, pois a *chanson* nem sempre foi vista como uma canção folclórica ou popular. Por esta razão cabe, neste capítulo, retratar a transformação da *chanson* ao longo do tempo.

É difícil precisar com segurança quando a palavra *chanson* foi empregada pela primeira vez, mesmo nos documentos escritos. Assim como todas as manifestações culturais da Idade Média, a literatura francesa também nasceu à sombra da Igreja, cujo idioma era o latim. Era esta a língua da cultura, a língua escrita, falada e compreendida pelas pessoas instruídas, mas não pelos iletrados. Tentando ampliar seu poder de ação, a Igreja decidiu, durante o Concílio de Tours (813), que as práticas religiosas no Império Carolíngio deveriam ser feitas nas línguas “rústicas”, a saber, o gálico e o teutônico. O primeiro documento escrito em gálico-romano (*Les Serments de Strasbourg*), preservado até hoje, data de 842. Os primeiros textos escritos nessa língua “vulgar” foram de caráter hagiográfico, ou seja, retratavam a vida e o martírio dos santos. Em um desses textos anônimos, datado entre os séculos X e XI e o primeiro escrito em *occitane* ou língua *d’oc*⁴, o termo *chanson* apareceu exatamente em seu título: “*Chanson de Sainte Foy d’Agen*”, cujo manuscrito encontra-se na Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg.

Sendo a escrita um saber restrito a poucos e considerando-se também que as primeiras universidades surgiram apenas a partir do século XII, não é difícil imaginar a importância que

⁴ Conjunto de dialetos de domínio gálico-romano falado na França, ao sul de Loire.

a comunicação oral teve durante a alta Idade Média. Se a Igreja fez preservar a maioria dos seus hinos litúrgicos, salmos e outras canções em latim, por meio do trabalho paciente dos copistas, também não é menos verdade que as músicas seculares, profanas, populares (ou o nome que se queira dar às manifestações musicais não admitidas oficialmente pelo clero) — e nesta categoria incluem-se as *chansons* — eram sobejamente conhecidas. Haveria, desse modo, pouca razão em se grafar *canções* que eram de conhecimento público. Essa música era sempre passada de geração em geração de forma oral, sofrendo por isso alterações, e talvez boa parte dela tenha sido definitivamente perdida ao longo dos séculos. Mas a importância que as línguas vernáculas, isto é, as línguas nativas de uma região ou país, começaram a adquirir em razão de seu uso mais freqüente, influenciou a música secular. Essas línguas passaram a ser utilizadas cada vez mais na expressão literária e a música secular acabou por incorporá-las, abandonando-se progressivamente o uso do latim, que ficou identificado como a língua oficial da Igreja.

As primeiras canções na língua vernácula eram quase sempre monódicas, ou seja, uma única linha melódica, o que naturalmente facilitava sua memorização e sua posterior transmissão oral, cabendo ao intérprete realizar toda a sorte de floreios e improvisos.

Dois grupos dominaram o cenário da música secular desse período. O primeiro era conhecido como *goliardos*, estudantes que, com alguma instrução, peregrinavam pela Europa em busca das universidades e de mestres. Pertenciam a ordens religiosas menores e, não obstante, compunham canções de amor, algumas obscenas, grafadas musicalmente através da notação neumática. A popularidade dessas canções deveu-se à característica itinerante de seus autores, uma vez que, com o estabelecimento das universidades nos grandes centros europeus, o fenômeno dos goliardos se extinguiu, porquanto os estudantes já não mais necessitavam percorrer grandes distâncias à procura de professores.

Outro grupo que contribuiu para a disseminação da música secular foi o dos *jongleurs*,

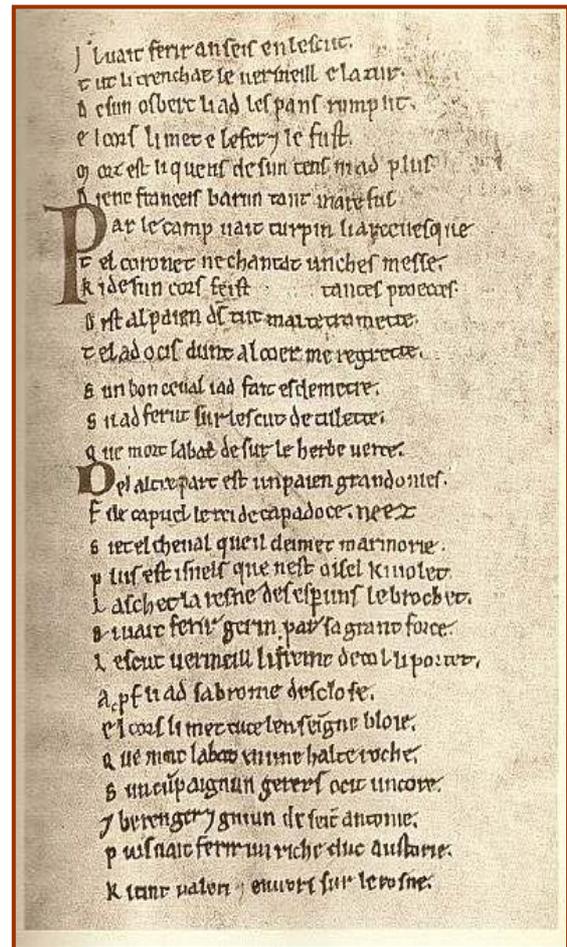
ou menestréis, como mais tarde vieram a ser chamados. Geograficamente localizados ao norte da França e munidos de pouco conhecimento literário, eram mais do que simples músicos: sabiam tocar até quatro instrumentos, dançar, fazer acrobacias e truques de magia. Ao contrário dos goliardos, que compunham suas próprias músicas e textos, os menestréis limitaram-se, inicialmente, a cantar o que já era relativamente conhecido, continuando assim a tradição oral. A atuação social de um menestrel evocava a importância que a música exercia na vida aristocrática da Idade Média, como de resto exerceu em todas as épocas. Sua função era a de proporcionar música ou qualquer outro tipo de entretenimento à corte durante a caça, as festas, danças e banquetes; caso contrário, estaria condenado a vagar como um errante em busca da piedade de algum senhor feudal. Boa parte do repertório dos menestréis constituía-se das chamadas *chansons de geste* (canções de ações ou façanhas), das quais hoje se conhece cerca de noventa. As *chansons de geste* classificam-se segundo o assunto ou ciclo a que se vinculam. As mais antigas e numerosas são as francesas, distribuídas em três ciclos: o de Carlos Magno (*geste du roi*), relato da juventude, dos feitos e da morte daquele rei, que inclui a *Chanson de Roland* (Canção de Rolando); o de Garin de Montglane ou de Guillaume d'Orange, centrado numa linhagem de heróis orgulhosos, defensores do poder real; o de Doon de Mayence, que narra a rebelião dos senhores feudais contra os soberanos franceses. A *Chanson de Roland*, considerada a mais antiga (ca. 1100) e cuja autoria presumida é de um certo Turolde, possui 4002 linhas em versos decassílabos, distribuídos em 291 *lais* (estrofes).

Abaixo, uma transcrição das linhas 1599 a 1626, tendo ao lado a reprodução do manuscrito⁵ correspondente, que se encontra na Biblioteca Bodleiana em Oxford.

⁵ Fac-símile do manuscrito. Disponível em: <<http://image.ox.ac.uk/>>. Acesso em: 27 jan. 2003.

Figura nº 1

*Il vait ferir Anseis en l'escut:
 Tut li trenchat le vermeill e l'azur;
 De sun osberc li ad les pans rumput,
 El cors li met e le fer e le fust;
 Morz est li quens, de sun tens n'i ad plus.
 Dient Franceis: «Barun, tant mare fus!»
 Par le camp vait Turpin li arcevesque;
 Tel coronet ne chantat unches messe
 Ki de sun cors feïst [...] tantes proeeces.
 Dist al paien: «Deus tut mal te tramette!
 Tel ad ocis dunt al coer me regrette.»
 Sun bon ceval i ad fait esdemetre,
 Si l'ad ferut sur l'escut de Tulette,
 Que mort l'abat desur le herbe verte.
 De l'autre part est un paien, Grandonies,
 Filz Capuel, le rei de Capadoce(neez).
 Siet el cheval que il cleimet Marmorie,
 Plus est isnels que n'est oisel ki volet;
 Laschet la resne, des esperuns le brochet,
 Si vait ferir Gerin par sa grant force.
 L'escut vermeill li freint, de col li portet;
 Aprof li ad sa bronie desclose,
 El cors li met tute l'enseingne bloie,
 Que mort l'abat en une halte roche.
 Sun cumpaignun Gerers ocit uncore
 E Berenger e Guiun de Seint Antonie;
 Puis vait ferir un riche duc Austorje,
 Ki tint Valeri e envers sur le Rosne.*



Talvez sejam as *chansons de geste* os exemplos mais significativos da tradição oral desse período, além de se constituírem na primeira manifestação literária profana da então emergente língua francesa. É necessário compreender que, mesmo no domínio da literatura, os documentos da Idade Média hoje existentes são pouco numerosos. A tradição oral sobrepunha-se à capacidade do saber ler e escrever da maioria das pessoas e o que era escrito deveria ter alguma relevância para aquele momento, normalmente servindo a propósitos religiosos, políticos ou didáticos. A maior parte da informação documental sobre a vida medieval concentra-se nas camadas hierarquicamente mais altas, a nobreza e o clero, mas a atividade dos menestréis seguramente contribuiu para que um maior número de pessoas tomasse contato com essa literatura popular.

Os menestréis acompanhavam freqüentemente seus senhores nas batalhas e nelas

acabavam servindo como mensageiros, retornando posteriormente às suas cortes de origem, para relatar os acontecimentos em praças públicas ou no interior dos castelos. Combinando lendas com fatos reais, estas *chansons* foram escritas, de forma anônima em sua maioria, entre os séculos XII e XIII e exploravam basicamente a temática sobre os feitos dos cavaleiros da época carolíngia (século VIII ao X). A origem exata de muitas dessas *chansons* é incerta, pois não se sabe se eram adaptações das narrativas sobre as epopéias carolíngias, derivações de antigas cantilenas que eram executadas na época do fato relatado, ou simplesmente um produto espontâneo da imaginação popular. É difícil conceber que tais cantigas não fizessem menções de generosidade e respeito ao senhor, como agradecimento por sua acolhida, o que as tornam discutíveis quanto à total veracidade dos relatos nelas contidas. Populares que foram, o que deve ser observado é que estas *chansons* se manifestaram em uma sociedade beligerante em razão das Cruzadas, altamente hierarquizada, provida de valores sagrados, que começava a tomar consciência de si mesma e a querer definir seu próprio rumo. Portanto, a criação e o fomento de heróis próprios e a exaltação de seus feitos, gerando uma poesia eminentemente épica, encaixavam-se perfeitamente nesse contexto.

Durante o século XIII, a poesia épica cedeu espaço gradativamente para o florescimento de um estilo mais livre: a poesia lírica, forma de expressão, por excelência, dos *troubadours* (trovadores) e *trouvères* (troveiros). Segundo Jean Massin, esses nomes provêm do latim medieval *tropare* que significa *compor tropos* (1997, p. 162). A distinção entre um grupo e outro não se fazia somente quanto ao aspecto geográfico — os *troubadours* localizavam-se ao sul da França e os *trouvères*, ao norte — mas também quanto à língua falada, língua *d'oc* (provençal antigo) e língua *d'oïl* (francês antigo), respectivamente. Mais do que estabelecer diferenças entre eles, citar nomes e analisar suas músicas, interessa aqui o papel que esses poetas desempenharam no contexto da sociedade medieval e os gêneros poéticos que cultivaram.

Os trovadores e troveiros desenvolveram alguns gêneros lírico-narrativos, dentre os quais as *pastourelles* (pastorelas), as *chansons de toile* (canções de tela) e as *aubes* (albas). Esses gêneros diferenciavam-se mais pela temática de suas poesias do que pela forma. Contudo, a forma poética mais comum com a qual os trovadores e troveiros se identificaram foi aquela que celebrava o amor, denominada *cansó* ou cantigas de amor. Pertencentes às ordens mais altas da hierarquia social medieval, seus versos retratavam os valores cortesãos, fazendo-se acompanhar de forma monódica por uma viela, harpa ou alaúde. Em razão da notação musical da época — particularmente carente em relação ao ritmo (o que ainda hoje faz suscitar dúvidas quanto à interpretação) — e também, em certa parte, pela herança da tradição oral, os manuscritos das obras dos trovadores e troveiros (*chansonniers*), preservados na Bibliothèqu National de Paris e na Biblioteca Ambrosiana di Milano, apresentam um número muito maior de poesias do que das músicas que as acompanhavam.

Suas poesias caracterizavam-se basicamente por um traço essencial: a transposição das relações feudais ao se falar do amor. Evidencia-se uma relação direta com o modelo social da época: a submissão do vassalo ao seu senhor, os laços de dependência, as suas juras de fidelidade, lealdade, subserviência e adoração são os mesmos elementos que constituíam a canção destinada às damas. Importante lembrar que a palavra “dama” provém do latim *domina*, esposa do senhor, *dominus*. A dama, ou senhora, era a personagem a quem o poeta deveria se render e se subordinar. Não se tratava de uma metáfora poética e sim de uma visão de mundo que exprimia o modelo de relação social vigente. A propósito da ideologia cortesã, Massin (1997, p. 164) diz que “trata-se de um amor de classe, que pretende, antes de mais nada, ser diferente do amor grosseiro dos plebeus. O imaginário que o fundamenta está em parte calcado nas estruturas religiosas e em parte nas estruturas da sociedade feudal, razão pela qual esse amor instaura relações de submissão do cavaleiro àquela que ele ama”.

Dentre as atividades destinadas ao divertimento dos nobres, incluía-se a dança. Esta

desempenhou um papel significativo na origem de algumas formas musicais, como se verá mais adiante. Segundo Francisco Torrinha (1942, p. 142), a palavra *dança* deriva do latim *chorea*, sendo versada ao francês como *carole*. Apesar das constantes observações restritivas por parte da Igreja, a dança se fazia presente na sociedade medieval. Inicialmente ela se manifestava socialmente de forma estanque, isto é, cavaleiros e plebeus, isoladamente em seus grupos sociais, executavam sua forma de dançar. Até mesmo o clero permitia-se à dança, pois havia danças eclesiásticas destinadas a algumas datas festivas do calendário litúrgico.

Uma das formas mais antigas de dança, de origem pagã, denominava-se exatamente *carole*, que se caracterizava pela formação circular de pessoas unidas pelas mãos em torno de uma árvore, de uma fonte ou de um personagem fictício, que poderia ser até o diabo. Independentemente do propósito, a música para essa dança circular era provida pelos próprios dançarinos, que ainda poderiam se fazer acompanhar de algum menestrel. A disposição em círculo dos executantes e os poucos versos que eram acompanhados de um refrão acabaram por formar pequenas composições de estrutura circular, repetitiva, originando três formas básicas: o *rondeau*, a *ballade* e o *virelai*. Elas se incorporaram ao lirismo profano medieval como formas poéticas e musicais, seguindo a tradição oral, distanciando-se da dança e servindo como modelos estruturais específicos para os compositores polifônicos do início do Renascimento.

A partir do século XIV, os compositores passaram a utilizar essas formas derivadas da dança, as quais se tornaram padrões e hoje são conhecidas na literatura musical como formas fixas. Todas elas possuem princípios estruturais básicos: repetição e contraste da música, correspondência da música com a forma poética (contagem silábica e rima), um grupo de dois versos (*couplet*), nos quais duas frases similares terminam de forma diferente, e os refrãos. É bem verdade que essas três formas não estavam muito claras no início do século XIV. Apenas no primeiro quarto do século é que as canções passaram a ser diferenciadas conforme seu

gênero e conhecidas como tal, pois em “*Le Remède de Fortune*” (1341), obra de Guillaume de Machaut (1300-1377) que reúne *ballades*, *rondeaux*, *rondelettes*, *lais* e *virelais*, o poeta-compositor mostrou que essas formas já lhe eram bem familiares.

Ainda que essas formas tenham se modificado ao longo dos séculos, é possível demonstrar suas estruturas básicas. Um dos recursos utilizados é o emprego de letras (a, A, b, B), que podem ser repetidas, cada qual significando uma determinada seção musical. As letras em caixa alta indicam que o texto e a música são idênticos; as letras em caixa baixa indicam que uma seção da música encontra-se repetida com texto diferente, seguindo necessariamente a mesma forma poética e o esquema de rima.

O *virelai* tem a forma **A B b a A**: um refrão que é seguido por um *couplet* (um grupo de dois versos, sendo um com final aberto e o outro com final fechado)⁶; uma seção com a música e a forma poética do refrão e a conclusão com a repetição do refrão. Esse modelo é repetido de acordo com o número de estrofes. O esquema de rima é *abab*, ou seja, o primeiro verso rima com o terceiro, o segundo com o quarto, e assim sucessivamente. Ao contrário do *lai*, em que o material melódico varia bastante de uma parte para outra, no *virelai* ocorre uma repetição constante das suas partes. Abaixo um exemplo de *virelai* monofônico, o qual Machaut denominava *chanson balladée*.

Figura nº 2

Comment qu'a moy (virelai) - Guillaume de Machaut

1.5.Com-ment qu'a moy lon-tein-ne soi-es, da-me d'on-nour, si
4.vo ma-nie-re cer-tein-ne et vo fre-sche cou-lour qui

m'e-stes vous pro-chein-ne par pen-ser nuit et jour. 2.Car
n'est pa-le ne vein-ne, voy tou-dis sans se-jour. 3.vo

Sou-ve-nir me mein-ne, si qu'a-des sans se-jour
biau-te sou-ve-rei-ne, vo gra-ci-eus a-tour,

⁶ As expressões *aberto* e *fechado* referem-se aqui a um modelo de cadência na qual a última nota pode soar de forma conclusiva (fechado) ou não (aberto).

Texto 1

*Comment qu'a moy lonteinne
Soies, dame d'onnour
Si m'estes vous procheinne
Par penser nuit et jour.*

—————▶ Material melódico A (refrão) = **A**

Texto 2

*Car Souvenir me meinne.
Si qu'ades sans sejour*

—————▶ Material melódico B (couplet) = **B**

Texto 3

*Vo biaute souvereinne.
Vo gracieus atour.*

—————▶ Material melódico B (couplet) = **b**

Texto 4

*Vo maniere certainne
Et vo fresche coulour
Qui n'est pale ne veinne
Voy toudis sans sejour.*

—————▶ Material melódico A (seção repetida) = **a**

Texto 5 (Repetição do texto 1)
Comment qu'a moy lonteinne...

—————▶ Material melódico A (refrão) = **A**

Sendo a mais antiga das três formas fixas, a *ballade* possui três estrofes, cada qual com sete ou oito linhas. Seu esquema é basicamente **A a B C**: a repetição da linha melódica em **a** se faz com uma cadência conclusiva e **C** funciona como um estribilho.

No exemplo a seguir, o esquema de rima é *ababccbb*.

Figura nº 3

Je puis trop bien (ballade) – Guillaume de Machaut

8

1. 2.

Je D'y puis trop bien ma da-me com - pa-rer a voi - re fu, tant belle et si sans per que

ly - ma - ge plus la - ma que fist Py ma - li - on. que Me - de - e Ja

16

- zon. Li folz tou dis la pri - oit, mais l'y - ma - ge riens

22

ne li respon - doit. Eins - si me fait cel - le qui mon cuer font,

29

qu'a - des la pri et rien ne me re - spond

(apenas a primeira estrofe)

Texto 1

*Je puis trop bien ma dame comparer
A l'ymage que fist Pymalion.*

—————> Material melódico A = A

Texto 2

*D'yvoire fu, tant belle et si sans per
Que plus l'ama que Medee Jazon*

—————> Material melódico A = a
(cadência conclusiva)

Texto 3

*Li folz toudis la prioit
Mais l'ymage riens ne li respondoit.
Einssi me fait celle qui mon cuer font.*

—————> Material melódico B = B

Texto 4

Qu'ades la pri et riens ne me respont.

—————> Material melódico C = C

O *rondeau* mais simples é formado por oito versos apoiados sobre duas únicas rimas e mais um refrão. Sua estrutura geral segue o padrão **A B a A a b A B**. Enquanto no *virelai* e na *ballade* cada seção pode abranger diversas linhas do texto e da música, no *rondeau* uma seção

compõe-se de uma única linha. O refrão é, via de regra, composto de dois versos. Ainda no século XIII, Adam de la Halle (ca. 1235-1288) já havia composto os primeiros *rondeaux* polifônicos, com estruturas simples, bem como as suas 16 *chansons* monofônicas.

Figura nº 4

Tant con je vivrai (rondeau) – Adam de la Halle (ca. 1235-1288)

Texto 1 <i>Tant con je vivrai</i>	→	Material melódico A = A
Texto 2 <i>N'amerai autrui que vous</i>	→	Material melódico B = B
Texto 3 <i>Já n'en partirai</i>	→	Material melódico A = a
Texto 4 <i>Tant com je vivrai</i>	→	Material melódico A = A
Texto 5 <i>Ains vous servirai</i>	→	Material melódico A = a
Texto 6 <i>Loiaument mis m'i sui tous</i>	→	Material melódico B = b
Texto 7 <i>Tant con je vivrai</i>	→	Material melódico A = A
Texto 8 <i>N'amerai autrui que vous</i>	→	Material melódico B = B

Dentre as canções seculares escritas por Machaut, não é incomum o texto só aparecer na voz superior, sugerindo que as demais ou, pelo menos a voz de tenor, eram destinadas à execução instrumental, como pode ser visto no exemplo da *ballade*.

Do ponto de vista poético, Machaut seguiu a lírica dos trovadores dos séculos precedentes. Os temas eram, quase invariavelmente, sobre o amante enlouquecido e doente de amor; a veneração quase religiosa pela amada que o negligenciara é a razão de seus lamentos. Essa linha temática ainda servirá como modelo para os compositores polifônicos posteriores, como se verá mais adiante.

Além de ter sido um dos primeiros compositores a estabelecer as formas fixas, Machaut não restringiu seu talento poético-musical aos temas de amor cortês. Na *ballade* “*Je puis trop bien*”, fez citações mitológicas (Pigmaleão) e em outras obras, como no moteto “*Trop plus et belle*”, combina temas pagãos e cristãos. Essa mistura de temas parece demonstrar que Machaut lidava muito bem com a dualidade profano-secular, importando a técnica da sobreposição de textos diferentes, característica do moteto, para as suas *ballades*, floreando suas melodias com notas de passagem, enfatizando a instabilidade rítmica através das constantes mudanças de esquemas, utilizando a isoritmia, certamente impulsionado pelos progressos na precisão da notação e mensuração musical da *Ars Nova*, estabelecidos pelo teórico Philippe de Vitry (1291-1361).

Os sucessores de Machaut na arte da polifonia, Guillaume Dufay (ca. 1400-1474) e Gilles de Binchois (ca. 1400-1460) — também conhecido como Binche — foram dois representativos nomes da chamada escola da Burgúndia. Se Guillaume de Machaut preferiu as *ballades*, Dufay dedicou-se aos *rondeaux*, pois das 80 *chansons* por ele escritas, 60 eram *rondeaux*.

Dufay trabalhou os mais variados humores poéticos, indo da celebração à insatisfação, do amor ao obsceno. Para alguns estudiosos, os textos não possuem o mesmo valor artístico

dos poemas de Machaut e seguem as mesmas formas e argumentos dos poemas dos antigos trovadores. Em suas *chansons*, Dufay variou o número de vozes que continha texto. Geralmente, apenas o *superius* (voz superior) apresentava texto, característica do estilo denominado como *tiple*.

Também não eram raras as *chansons* a três vozes, em que o *superius* e o tenor possuíam texto, ficando a linha do contratenor reservada a um instrumento, como na *ballade* “*Mon chier amy*”, na qual Dufay também fez uso da alternância métrica (6/8 e 3/4) e de passagens floreadas, notadamente nos compassos 10 e 35. A sobreposição de um grupo de duas notas com outro grupo de três (hemíola), vista no terceiro compasso, e o uso da chamada cadência de Landini⁷ no compasso 21, são características das composições deste período.

Figura nº 5

Mon chier amy (ballade) – Guillaume Dufay

1. Mon chier a-my qu'aves vous em - pen - se de ret - te - nir en vous me-ran-
 2. Se dieux nous a un bon a-my e - ste et des - se - vre de vos - stre com-
 re - te - me-ran -

8 [instrumental?]
 co - lie
 pa - grüe
 co - lie

⁷ Esta cadência caracteriza-se pela realização de movimento melódico, na voz superior, com VII, VI e I graus, que formam intervalos harmônicos de sexta, quinta e oitava com a voz inferior. Ambas as vozes concluem em oitava.

15

3. Ne met-tes pas en a - ban - don la vi - e
la vie

This system contains measures 15 through 21. It features a vocal line in treble clef and two piano accompaniment lines in bass clef. The lyrics are: "3. Ne met-tes pas en a - ban - don la vi - e" and "la vie".

22

Pri - es pour luy lais - sies ce du - eil a - ler,
du eil a - ler

This system contains measures 22 through 27. It features a vocal line in treble clef and two piano accompaniment lines in bass clef. The lyrics are: "Pri - es pour luy lais - sies ce du - eil a - ler," and "du eil a - ler".

28

Car u - ne fois nous fault ce pas pas - ser.
[instrumental?]

This system contains measures 28 through 33. It features a vocal line in treble clef and two piano accompaniment lines in bass clef. The lyrics are: "Car u - ne fois nous fault ce pas pas - ser." and "[instrumental?]" with a red arrow pointing to a specific note in the vocal line.

34

This system contains measures 34 through 39. It features a vocal line in treble clef and two piano accompaniment lines in bass clef. A red arrow points to a note in the vocal line at the beginning of the system.

Quando todas as vozes possuíam textos, a linha do *superius* ganhava destaque e o contratenor compartilhava sua importância com as demais vozes. Esse processo, segundo Gustave Reese (1995, p. 82), acabaria por culminar na *chanson* polifônica característica do século XVI, como se verá mais adiante. Dufay desenvolveu também uma forma conhecida como *chanson-motet*, bastante comum no século XV, que consistia na combinação de duas formas (*Ars Combinatoria*), uma profana (*chanson*) e outra, sacra (*motet*), com um texto francês para as vozes superiores e um texto em latim para a voz mais grave. Dois bons exemplos desta combinação são “*Mort tu as navré de ton dart*”, composta por Johannes Ockeghem quando da morte de Gilles Binchois, e “*Déploration sur la mort de Jean Ockeghem*”, de Josquin des Prés sobre um poema (*Nymphes de bois*) do poeta Jean Molinet (ca. 1435-1507). Em ambas, a declamação do texto poético em francês foi sobreposta a uma elaboração contrapontística de outro texto em latim, em *cantus firmus*, criando uma polifonia mais densa.

Figura nº 6

Nymphes de bois/Déploration sur la mort de J. Ockeghem – Josquin des Prés

Superius
Nym - phes des bois, dé - es - ses des fon - tai nes

Altus
Nym - phes des bois, dé - es - ses

Contratenor
Nym - phes des bois, dé -

Bassus
Nym - phes des bois, dé - es - ses

Tenor
Re - qui - em ae - - - ter - -

Gilles Binchois serviu na corte da Burgúndia após 1430 e, ainda que não tivesse alcançado o renome de seu contemporâneo Dufay, suas *chansons* gozaram de certo prestígio. O caráter dominante de suas *chansons* era a melancolia, baseada em textos de escritores da corte que trabalhavam com a segunda retórica⁸, ou seja, a poesia, dentre eles Charles d’Orléans (1394-1465), Alain Chartier (ca. 1385-1433) e Christine de Pisan (ca. 1363-1430). Suas *chansons* eram, em sua maioria, *rondeaux*, predominantemente com ritmos ternários, frases regulares nas quais o texto era declamado de forma silábica, o que facilitava sua compreensão, e as vozes inferiores apenas davam sustentação à melodia. Essas características eram típicas da chamada *Ars Subtilior*⁹, contra as quais os compositores da metade do século XV iriam se opor.

Figura nº 7

En regardant (rondeau) – Gilles Binchois

En regardant vos - tre tres doux main- ti - - -
 Il se don-na je le - sen - tis tres bi - - -
 Vostre douceur le fait es - tre si si - - -

Contratenor

Tenor

5

ens, Et vos doux yeulx que tant vo - ir
 en, Du tout a vous ay - nsy com - me
 en, Qu'au - tre de vous a - mer je ne

⁸ A primeira retórica era a prosa, conforme terminologia empregada pelos escolásticos do século XV.

⁹ De acordo com New Grove Dictionary of Music and Musicians, este movimento musical surgiu nos últimos vinte anos do século XIV e perdurou até 1420. O termo foi cunhado pela musicóloga Ursula Günther, em 1963, em substituição à expressão “maneirismo”, introduzida por Willi Apel para descrever um conjunto de obras musicais do final do século XIV e início do século XV. As obras compreendidas na *Ars Subtilior* são, geralmente, em uma das formas fixas e se caracterizam pela recorrência de síncopas e polirritmia, além de empregar um sistema de notação bastante complexo.

9

voul droy - e. A - mour m'ont
pen - - soy - - Et par ma
por - - oy - - e.

13

mis en a - mou-reu-se voy - - e, Mais
foy, ma bel - le sim-ple et coy - - e, Ce

17

c'est si fort que mon cuer n'est plus mi - -
mal me prent dont vos ne sen - tés ri - -

21

- en.
- en.

Observam-se na *chanson* acima algumas características já mencionadas e vistas em Dufay. Por exemplo, o uso da hemíola nos compassos 2, 17 e 18 e a cadência de Landini nos compassos 23 e 24.

Nesse período, algumas mudanças tornaram-se mais evidentes na forma *chanson*: a linha do contratenor passa a ser escrita em registro inferior à linha do tenor, caracterizando-se como um verdadeiro baixo, conforme pode ser observado no início da *chanson* que segue; outra mudança se refere à colocação do texto, pois os compositores dessa época permitiram-se criar novas linhas contrapondo-se à *Ars Subtilior* e, por último, à retomada do *virelai*, que havia sido abandonado por quase 40 anos, por meio das obras de Ockeghem e Busnois. Antoine Busnois (1430-1492) compôs 71 *chansons*, primordialmente *rondeaux* e *virelais* (*bergerettes*), cujos textos tratavam de amor e eram também melancólicos. Ao lado das composições de Loyset Compère (ca. 1450-1518) e Alexander Agricola (ca. 1446-1506), nessas *chansons* eram marcantes o emprego da imitação e de melismas, muito embora algumas delas pareçam ter sido escritas visando performances instrumentais.

A textura e a estrutura melódica de uma *chanson* instrumental e de outra vocal eram bastante semelhantes. O que as diferia era apenas o desenho. A instrumental não apresentava uma separação clara das linhas poéticas, característica de todas as *chansons* do século XV: apenas as palavras iniciais eram escritas sob a pauta, devendo ser entendidas como título da música, que seria executada instrumentalmente.

Figura nº 8

C'est bien malheur qui me court seure - Antoine Busnois

6

12



Ao contrário de Busnois, as *chansons* de Johannes Ockeghem (1410-1497), cerca de 20, caracterizavam-se pela ampliação do uso da imitação, apesar de haver trabalhado o cânone de maneira singular. As linhas melódicas possuíam maior independência, iniciando e terminando em pontos distintos da música. Ockeghem também fez uso constante da síncopa, permitindo maior fluência da melodia. Quanto à poética, suas *chansons* possuem o mesmo tom melancólico verificado em Busnois. No exemplo abaixo, além das características já mencionadas, é possível notar que as vozes inferiores são reservadas aos instrumentos.

Figura nº 9

Ma bouche rit (virelai) – Johannes Ockeghem



7



12

sa san - té dé - chas - se, Et le plai - sir que la mort me pour - chas -
en vi - vant tres - pas - se Mais pour ce - ler le mal qui ne se pas -

18

se Sans ré - con - fort qui m'ai - de ne se - queu re.
se Et pour cou - vrir le deul ou je la beu - re.

24

2 Ha, cueur per - vers, faul - saire et men - son - gier Dic - tes com - ment a -
3 Puis qu'en ce point vous vous vo - lez ven - gier, Pen - sez bien tost de

30

vez o - sé son - gier, Que de faulcerce que m'a - vez pro - mis?
ma vie a - bre - gier, Vi - vre ne puis au point où m'a - vez mis.

A *chanson* polifônica propriamente dita começou a se delinear no final do século XV. O emprego de novas técnicas de composição foi um passo decisivo para a liberação das técnicas da Idade Média. A utilização do motivo, como a menor unidade da construção musical, tornou-se um elemento básico na elaboração de obras com frases interligadas, cada qual destinada ao desenvolvimento de um determinado motivo. Ainda que as formas fixas não

tivessem desaparecido totalmente, já estavam caindo em desuso. Os compositores procuraram estruturas mais livres e suas *chansons* tinham uma textura bastante similar a do moteto, tornando-se mais densa. A *chanson* a quatro vozes substituiu definitivamente a *chanson* a três. As linhas do contratenor e do *altus* passaram a ter importância equivalente às linhas do *superius* e do tenor.

[...] Josquin libertou-se dos invariáveis esquemas de repetição das formas fixas. Desta forma, ele transformou a *chanson*, de um gênero limitado por sua textura convencional de contínuas camadas de som, para outro capaz de muito mais variedade, em técnicas e texturas, que pudessem expressar mais humores e matizes [...] (BROWN, 1976, p.143, tradução nossa).

Muito embora a afirmação de Brown procure situar Josquin des Prés (ca. 1450-1521) como um marco no abandono das formas fixas, pode-se notar que o compositor e alguns de seus contemporâneos não se furtaram a continuar utilizando os tradicionais esquemas de repetição, ainda que as novas técnicas de contraponto imitativo e a elaboração de linhas melódicas independentes os distanciassem cada vez mais dos *rondeaux*, *virelais* e *ballades*. As primeiras *chansons* de Josquin não fugiam ao estilo da Burgúndia, como as obras de Busnois e Ockeghem, mas as suas últimas *chansons*, como “*Mille regrets de vous abandonner*” (figura nº 10), eram menos canônicas e apresentavam melodias bem articuladas. Algumas características do período podem ser vistas nesta obra: o cruzamento de vozes (compasso 8 e 9) e o trabalho imitativo (compassos 10-12), aproveitando o tom melancólico do texto sobre uma melodia descendente (figuralismo). Nota-se que, exceção feita aos últimos quatro compassos, de caráter homofônico, Josquin evitou a utilização de uma textura a quatro vozes.

Enquanto alguns textos utilizados pela geração de Josquin des Prés ainda obedeciam a certa rigidez formal, as poesias do início do século XVI inclinavam-se para uma maior liberdade. Um dos responsáveis por esta mudança foi Clément Marot (1496-1544), cujo pai,

Jean Marot, foi um dos chamados *grandes retóricos*¹⁰ que tentaram abandonar as regras das formas fixas, que já não eram capazes de servir ao novo estilo de composição. Clément Marot procurou utilizar uma linguagem mais direta e coloquial, optando por pequenas estrofes e trabalhando a alternância entre rimas graves (acento tônico sobre a penúltima sílaba) e agudas (acento tônico sobre a última sílaba), características que acabaram por se incorporar à poesia francesa desse período.

O texto de “*Mille regrets*” é supostamente de autoria do poeta Jean Lemaire de Belges (1473-1515), aluno de Jean Marot e um dos *grandes retóricos*. Fazendo uma simples comparação do esquema de rimas empregado nessa *chanson* com aquele utilizado no poema de Clément Marot, perceberemos que o compositor já havia assimilado a tendência poética da época. Ressalta-se, entretanto, a diferença quanto à disposição das rimas: enquanto Marot opta pelo modelo de rimas alternadas (*abab*), na música de Josquin elas são interpoladas ou cruzadas (*abba*).

Figura nº 10

The image shows a musical score for the chanson "Mille regrets" by Josquin des Prez. It features four vocal parts: Superius, Contratenor, Tenor, and Bassus. The lyrics are: "Mil - le re - grets de vous a - ban donner Et d'é - lon - - ger et". The score is written in a four-part setting with a common time signature (C). The Superius part starts with a treble clef and a C-clef. The Contratenor part starts with a treble clef and a C-clef. The Tenor part starts with a treble clef and an F-clef. The Bassus part starts with a bass clef and an F-clef. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes.

¹⁰ Poetas que sob a influência dos humanistas italianos tentaram reviver as idéias clássicas na poesia.

6

d'é - lon - - ger vo - tre face amou - reu - se J'ai si grand deuil et pei - ne

d'é - lon - ger vo - tre face a mou - reu - se, Vo tre face amou - reu - se. J'ai si grand deuil et pei - ne

d'é - lon - ger Vo tre face amou - reu - se. J'ai si grand deuil

Vo - tre face a - mou - reu - se, Vo tre face amou - reu - se. J'ai si grand deuil

11

doulou reu - se Qu'on me ver - ra brefmesjour dé - fi - ner

doulou reu - se Qu'on me ver - ra brefmesjours dé - fi - ner

et pei - ne dou - lou - reu - se Qu'on me ver - ra brefmesjours dé - fi -

et pei - ne dou lou reu - se Qu'on me ver - ra brefmesjours dé - fi

16

ner, brefmesjours dé - fi - ner, brefmesjours dé - fi - ner, brefmesjours dé - fi - ner.

ner, brefmesjours dé - fi - ner, brefmesjours dé - fi - ner, brefmesjours dé - fi - ner.

ner, brefmesjours dé - fi - ner, brefmesjours dé - fi - ner, brefmesjours dé - fi - ner.

ner, brefmesjours dé - fi - ner, brefmesjours dé - fi - ner, brefmesjours dé - fi - ner.

Present de couleur blanche – Clément Marot

*Present, present de couleur de Colombe,
Va où mon Cœur s'est le plus adonné!
Va doucement, & doucement y tombe!
Mais au parler ne te monstre estonné!*

*Dy que tu es pour Foy bien ordonné!
Dy oultreplus (car je te l'abandonne)
Que le Seigneur à qui tu es donné
N'a foy semblable à celle qui te donne.*

Rimas graves:
*Colombe / tombe
abandonne / donne*

Rimas agudas:
*adonné / estonné
ordonné / donné*

Mille regrets de vous abandonner - Josquin des Prés

*Mille regrets de vous abandonner
Et d'élonger votre face amoureuse
J'ai si grand deuil et peine douloureuse
Qu'on me verra bref mes jours définer.*

Rima grave:
*amou**re**use / doleu**re**use*

Rima aguda:
*abandon**ner** / dé**fin**er*

Mais do que apenas estabelecer um compositor como divisor de águas, é necessário lançar um olhar atento sobre outros elementos e condições que pudessem vir a influenciar e transformar o desenvolvimento de uma forma ou gênero musical. Parece prudente, portanto, analisar alguns acontecimentos.

Gustave Reese (1995, p. 349) chama a atenção para o fato de que as condições sociais e políticas da França no início do século XVI eram bastante favoráveis ao desenvolvimento da música secular. Embora estivesse bastante desgastada por seu envolvimento com a Inglaterra na Guerra dos Cem Anos (1339-1453) — que teve origem nas pretensões dos soberanos ingleses ao trono francês — a França conseguiu recuperar e estabilizar sua vida artística, sustentada por uma classe comercial e empreendedora cada vez mais proeminente, sedenta das novidades que a arte italiana produzia e que lhes eram trazidas pelas expedições militares francesas.

No século XV e no início do XVI, era difícil apontar uma composição musical francesa que fosse distinta das composições da escola franco-flamenga, ainda que a cultura da Burgúndia, assim como a de algumas províncias mais ao norte pudesse ser considerada francesa. Se o francês era sempre a língua das *chansons*, da mesma forma que o latim era a língua dos cantos litúrgicos, os compositores franco-flamengos da primeira metade do século XVI começaram a desenvolver um modelo de *chanson* mais claramente regional, na música e na poesia.

Nesse contexto, e mais especificamente na literatura, foi que surgiu o *La Pléiade*¹¹,

¹¹ Os integrantes eram: Pierre de Ronsard, Joachim Du Bellay, Jean-Antoine de Baïf, Jean Dorat, Pontus de Tyard, Etienne Jodelle e Rémy Belleau.

grupo de sete poetas encabeçado por Pierre de Ronsard (1524-1585) e Joachim Du Bellay (1525-1560), cujo objetivo era criar uma escola literária genuinamente francesa, baseada na lírica das línguas clássicas (grego e latim). Em 1549, Du Bellay escreveu “*Défense et illustration de la langue française*” (Defesa e ilustração da língua francesa), em que propunha o poeta italiano Francesco Petrarca (1304-1374) como fonte de inspiração para uma nova literatura nacional, texto que se tornou o manifesto do grupo. Dessa forma, o grupo acabou incorporando o soneto, uma das principais formas poéticas italianas naquele momento, à língua francesa. Ronsard também manifestou seu fervor nacionalista na sua obra mais audaciosa, porém inacabada, “*La Franciade*”, em que pretendia narrar a história da fundação da nação francesa.

Também é necessário recordar que a vitória francesa na Guerra dos Cem Anos em 1453 fez emergir o sentimento nacional, dando início a um processo de consolidação territorial e fortalecimento dos monarcas. A formação dos estados europeus acabava por alimentar um desejo incessante na busca de uma identidade nacional e, nesse caso, a língua falada e escrita era objeto dos maiores cuidados. Portanto, não é mero acaso que tanto Ronsard quanto Du Bellay exerciam cargos de caráter diplomático.

O que corroborou decisivamente para a popularização da *chanson* foram as publicações de música impressa. A primeira delas foi de autoria de Ottaviano Petrucci (1466-1539) em 1501, com “*Harmonices Musices Odhecaton*”. Não obstante ter sido a primeira impressão de música em tipos móveis separados (pautas, notas e texto), feita em Veneza, a obra reúne 96 canções de compositores franco-flamengos, mais da metade a três vozes, sendo o restante a quatro e cinco vozes. O belga Tielman Susato (ca. 1515-1567) iniciou a publicação de “*Musyck boexken*” em 1543, contendo uma série de *chansons* a quatro e cinco vozes, com textos holandeses. Seguindo o exemplo de Petrucci, Pierre Attaignant (ca. 1494-1552) publicou entre 1528 e 1552 mais de 50 coletâneas de *chansons*, reunindo no total mais

de 1500 obras, sendo logo acompanhado por outro editor, Jacques Moderne (ca. 1495-1562) em Lyon. A impressão musical surgiu num momento de expansão dos ideais humanistas, paralelamente às idéias de constituição dos estados. Dessa forma, a música impressa revelou-se importante mecanismo de preservação e propagação de uma cultura, se não totalmente nacional, no mínimo, regional.

Alguns autores costumam classificar a música secular do século XVI como música nacional ou estilo nacional, especificamente quando se referem à *chanson* na França e ao *madrigal* na Itália. Essa categorização é pouco consistente do ponto de vista musical e serve somente a propósitos escolásticos, pois não existem diferenças realmente substantivas entre um gênero e outro, senão na língua do texto cantado e sua estrutura: enquanto a *chanson* ainda se deixava guiar pela estrutura da poesia, o *madrigal* baseava-se no conteúdo mais emotivo do seu texto. O próprio madrigal divide-se entre o estilo italiano (mais poético) e o estilo inglês (textos mais simples). Ao se escutar apenas a música de uma *chanson* e a música de um *madrigal*, dificilmente se conseguirá perceber elementos que as distingam. Essa aproximação entre os gêneros explica-se pelo fato de que influências recíprocas entre França e Itália já haviam ocorrido; no final do século XV, ainda era grande o número de músicos franco-flamengos atuantes na Itália, como por exemplo, Loyset Compère (Milão), Jacob Obrecht e Josquin des Prés (Ferrara), os quais incorporaram alguns elementos poéticos e musicais do nascente Humanismo italiano, fundamentado em textos sem grandes lirismos (*poesia per musica*), e músicas populares, cuja polifonia era relativamente simples. Esse gênero produzido na Itália era denominado *frottola*, que, ao evoluir tanto musicalmente quanto na utilização de poesias mais elaboradas como as de Petrarca, originou o *madrigal*. O que se pode afirmar com segurança é que ambos os gêneros dominaram o campo da música secular no século XVI.

Não se sabe ao certo quais os critérios que levavam a escolha das *chansons* a serem

publicadas. Além do gosto pessoal do editor, certamente era considerada a proximidade do compositor com o poder político. O próprio Francisco I, que reinou a França entre 1515 e 1547, teve alguns de seus poemas musicados por Clément Janequin (ca. 1485-1558) — “*Qu’est-ce d’amour*” e por Pierre Sandrin (ca. 1490-1561) — “*Doulce memoire*”. Dessa forma, é razoável acreditar que essas *chansons*, ainda que musicalmente bem escritas, gozassem de certo privilégio nas publicações da época.

Relativamente ao texto, a *chanson* desse período já havia assimilado as novas formas poéticas, exatamente aquelas formas simples e populares trazidas da Itália e que os *grandes retóricos*, juntamente com o *La Pléiade*, evocavam como modelos.

Essa inspiração [...] não é estranha a uma profunda renovação da expressão poética, em particular a orquestrada por Clément Marot. Desta vez acabaram-se as velhas formas fixas da lírica cortês (MASSIN, 1997, p.248).

Com as publicações de Attaignant, toda uma geração de compositores marcou sólida oposição às velhas formas fixas e ao estilo contrapontístico da *chanson* franco-flamenga: *rondeaux*, *virelais* e *ballades* raramente aparecem nas publicações francesas e, embora os novos poemas não seguissem um esquema fixo de rimas, havia estrofes com repetição. Essa forma mais singela e de grande apreço popular na corte francesa, onde o poeta oficial era justamente Clément Marot, acabou sendo conhecida como *chanson parisienne* (canção parisiense), ainda que nem todos os compositores residissem em Paris, efetivamente. Presume-se que essas músicas eram freqüentemente ouvidas nas ruas parisienses, o que reforça seu caráter eminentemente popular e de transmissão oral. Também eram apreciadas as *chansons* formadas por diversos fragmentos extraídos de melodias populares, geralmente com conteúdo erótico, denominadas de *chansons fricassée*¹² ou *quodlibet*.¹³

Essa *chanson parisienne* que se desenvolveu a partir de 1528 foi, portanto, uma

¹² *Fricassé* (fr.) significa guisado, mas na segunda metade do século XVI designava também certo tipo de pot-pourri de *chansons*.

¹³ A expressão *quodlibet* (lat.) significa qualquer que seja, segundo Torrinha (1942, p. 724).

síntese do modelo polifônico praticado pela escola franco-flamenga, combinado com a simplicidade e clareza ora proposta. Quaisquer elementos que pudessem caracterizar uma certa complexidade deveriam ser evitados. Os esquemas rítmicos intrincados foram abolidos, assim como o contraponto, que foi substituído pela arquitetura de acordes; os melismas eram raros, dando-se preferência a frases mais curtas e bem definidas, à declamação quase silábica do texto, com notas repetidas, e o uso da imitação ficou restrito a poucas notas.

O primeiro compositor a se notabilizar pela escrita da *chanson parisienne* foi Claudin de Sermisy (ca. 1490-1562), autor de mais da metade das *chansons* incluídas por Attaignant em sua primeira publicação. “*Tant que vivray*” é uma das 30 *chansons* escritas por ele sobre poemas de Clément Marot.

Figura nº 11

Tant que vivray – Claudin de Sermisy

The image shows a musical score for the song "Tant que vivray" by Claudin de Sermisy. It is a four-part setting for SATB voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and lute accompaniment. The score is written in a single system with two systems of staves. The first system contains the vocal parts and the lute part, with lyrics in French. The second system continues the vocal parts and the lute part. The lyrics are: "Tant que vi - vray en aa - ge flo - ris - sant, Je ser - vi - ray A - mour le dieu puis - sant, En faictz, en dictz, en chan - sons, et ac - cords." The lute part is written in a single bass clef staff with a 3/4 time signature.

S
A
T
B

7

Tant que vi - vray en aa - ge flo - ris - sant, Je ser - vi - ray A -
mour le dieu puis - sant, En faictz, en dictz, en chan - sons, et ac - cords.
mour le dieu puis - sant, En faictz, en dictz, en chan - sons, et ac - cords.
mour le dieu puis - sant, En faictz, en dictz, en chan - sons, et ac - cords.
mour le dieu puis - sant, En faictz, en dictz, en chan - sons, et ac - cords.

13

Par plu-sieurs jours m'a te-mu lan-guis-sant, Mais a-pres dueil m'a

Par plu-sieurs jours m'a te-mu lan-guis-sant, Mais a-pres dueil m'a

Par plu-sieurs jours m'a te-mu lan-guis-sant, Mais a-pres dueil m'a

19 Par plu-sieurs jours m'a te-mu lan-guis-sant, Mais a-pres dueil m'a

faict res-jou-ys-sant, Car j'ay l'a-mour de la belle au-gent corps.

faict res-jou-ys-sant, Car j'ay l'a-mour de la belle au-gent corps.

faict res-jou-ys-sant, Car j'ay l'a-mour de la belle au-gent corps.

25 faict res-jou-ys-sant, Car j'ay l'a-mour de la belle au-gent corps.

Son al-li-an-ce, C'est ma fi-an-ce: Son coeur est mien, son mien est sien, Fy de tris-tes-se!

Son al-li-an-ce, Son coeur est mien, Fy de tris-tes-se!

C'est ma fi-an-ce, son mien est sien,

30 Son al-li-an-ce, C'est ma fi-an-ce, son coeur est mien, son mien est sien, Fy de tris-tes-se!

Vi-ve li-es-se, Puis qu'en a-mours, puis qu'en a-mours a tant de bien.

Puis qu'en a-mours, puis qu'en a-mours a tant de bien.

Vi-ve li-es-se, Puis qu'en a-mours, puis qu'en a-mours a tant de bien.

Vi-ve li-es-se, Puis qu'en a-mours, puis qu'en a-mours a tant de bien.

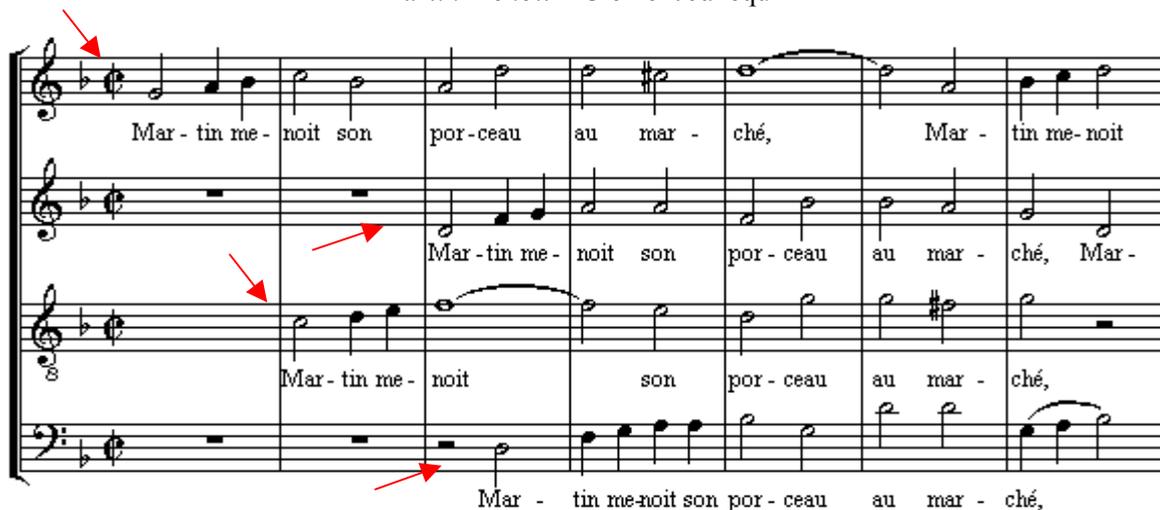
É possível perceber que, embora Sermisy tenha utilizado um esquema de repetição da música (compassos 1 ao 12 e 13 ao 24), ele não se prendeu a nenhuma forma fixa. As frases

são claramente delimitadas, desenvolvidas sobre uma estrutura de acordes, o esquema é praticamente homorítmico, há uma única imitação entre o contralto e o tenor (compassos 26-30), e o texto é cantado silabicamente, exceto soprano e tenor (compassos 10 e 22). A relação texto-música aqui verificada é *ABCabcDEde*, que foge daquelas mais comumente empregadas nesse período, que eram *ababcdEE*, *ababcDD* e *ababcdab*, segundo Reese (1995, p. 356). Da mesma maneira, os esquemas de rima eram bastante variados, refletindo o espírito de inovação e desprendimento dos modelos medievais.

Uma característica marcante da *chanson parisienne*, notadamente a de estilo narrativo ou a que trata de temas alegres, é a célula rítmica inicial . Esta figuração pode ser vista em “*Tant que vivray*” e em outras dezenas de *chansons* publicadas por Attaignant.

Figura nº 12

Martin Menoit – Clément Janequin



A figura de Clément Janequin (ca. 1485-1558) é exponencial no cenário da *chanson parisienne* durante a primeira metade do século XVI. As suas 286 *chansons* que hoje se conhece, muitas delas com textos de Francisco I, Clément Marot e Pierre de Ronsard, revelam o poder que possuía em captar os sons de seu cotidiano e transportá-los para a sua música. Sobre este prisma, interessante o estudo elaborado pelo músico e professor paulista Marcos

Júlio Sergl (2002) sobre a interface entre a oralidade e a sonoridade, elegendo Janequin como exemplo desta relação. Segundo ele, Janequin captou, de forma fiel, mais do que qualquer outro compositor da época, as sonoridades características da sociedade francesa.

Georges Dottin (1984, p. 27) divide as *chansons* de Janequin em algumas categorias, embora essa divisão também possa ser utilizada para classificar as *chansons* de outros compositores do Renascimento: as *chansons descriptives* (ou programáticas), elaboradas de forma contínua, sem repetição musical, cujo texto é recitado de forma rápida. Exemplos destas *chansons* são “*La guerre*” e “*Les cris de Paris*”; as *chansons rustiques* são aquelas derivadas de danças populares, seus textos possuem versificação irregular, são satíricos ou tratam da natureza, como “*A ce joli mois de mai*”; as *chansons narratives*, geralmente compostas em contraponto imitativo, narram as aventuras de dois personagens; as *chansons galantes*, com temáticas cortesãs, nas quais cada verso corresponde a uma só frase musical, e cada sessão é definida com uma cadência. Exemplos dessas *chansons* são “*Réconfortez le petit coeur*” e “*Las, pauvre coeur*”.

A capacidade descritiva da música de Janequin é incontestável. Valendo-se do uso das vozes com fonemas e sílabas em onomatopéias, ele conseguiu recriar uma sonoridade-ambiente. Em “*La guerre*” (A guerra), uma verdadeira representação musical da Batalha de Marignan¹⁴, é possível perceber o soar das trombetas, o trotar dos cavalos e todo o desenrolar do combate; “*Le chant des oyseaux*” (O canto dos pássaros), sua obra mais conhecida atualmente, já revela no próprio título aquilo que se irá escutar. Outras obras como “*Le caquet des femmes*” (O fofocar das fêmeas), “*La chasse*” (A caça) e “*Les cris de Paris*” (A feira de Paris) são igualmente descritivas. Abaixo, trecho de “*La guerre*”, no qual a escrita rítmica com fonemas onomatopaicos sugere o som de uma fanfarra.

¹⁴ Conflito ocorrido em 1515, envolvendo tropas francesas e suíças, no qual o rei Francisco I conquistou o ducado de Milão. Disponível em: <<http://www.encyclopedia.com/html/M/Marignan.asp>>.

tu, tu, tu, tu, tu, tu, tu, tu, co - qui, co - qui, co - qui, co - qui,
 cun, ti - cun, ti - cun, qui la - ra, qui la - ra, qui la - ra, fe - re - li fy,
 tu, tu, tu, tu, ty, tu, co - qui, co - qui, co - qui, co - qui, fi ti, fi ti, qui la -
 teo, frian, frian, frian, frian, tar, tar, tar, tar,

Pode-se considerar que estas *chansons* de Janequin são mais complexas do que as dos períodos e compositores anteriores. Além de ousar no emprego da onomatopéia, essas obras são bem mais extensas do que aquelas da escola franco-flamenga e até mesmo daquelas de seu colega contemporâneo Sermisy.

Nessas *chansons* programáticas ou descritivas não parecia haver uma preocupação excessiva quanto à forma ou às linhas poéticas, pois estas sucumbiram diante da busca de Janequin por uma nova sonoridade. O sucesso e a popularidade deste tipo de *chanson* era tão grande que outros compositores, como o flamengo Nicolás Gombert (ca. 1495-1560), valeram-se dos mesmos temas (canto dos pássaros, caça, etc.) para expor suas idéias musicais. Apenas a título de comparação, vale dizer que a onomatopéia foi também utilizada por outros compositores da época, como pode ser vista nas *ensaladas* “*La bomba*” e “*La justa*” do espanhol Mateo Flecha (1481-1553), em “*Il est bel et bon*” de Pierre Passereau (ca. 1509-1547), entre outros, e até mesmo Josquin des Prés já havia feito uso desse recurso em “*Il grillo*”, mas nenhum deles conseguiu os mesmos efeitos sonoros como Janequin.

Abaixo, um trecho de “*Il est bel et bon*”, de Passereau, no qual as linhas de contralto e baixo utilizam fonemas em *ostinato* para imitar uma galinha.

Figura nº 15

The musical score consists of four staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "quet - te, pe-ti - te co-quet - te, pe-ti - te co-quet - te, pe-ti - te co-quet - te qu'es". The second staff contains onomatopoeic syllables: "co co co co da co co co co co co co da, co co co coda, pe - te - te co-quet - te,". The third staff continues the lyrics: "ti - te coquet - te, pe - ti - te coquet - te, pe - ti - te coquet - te, pe - ti - te coquet - te,". The bottom staff contains the final line of onomatopoeic syllables: "da, co co co co co co da, co co co co co co da, co coda, pe - ti - te co-quet - te,".

Como se verá ao longo deste trabalho, a utilização de elementos descritivos e simbólicos, particularmente na música vocal, tornou-se uma ferramenta importante na linguagem musical de alguns compositores em épocas posteriores, mas certamente foi a partir de Janequin que esse recurso ganhou consistência, impulsionado pelos ventos libertadores das idéias renascentistas, que permitiam uma gama maior de elementos expressivos.

A música produzida durante o reinado de Francisco I acabou sendo classificada pela história da música como pertencente à chamada Escola de Paris, da qual fizeram parte Sermisy, Janequin, Pierre Certon (1515-1572), Claude Goudimel (1514-1562) e outros, todos eles ligados a Clément Marot, François Rabelais (1494-1553) e demais poetas do *La Pléiade*. Essa classificação é uma rotulação típica do pensamento positivista da história, pois na verdade não havia de fato uma “escola” no sentido de uma instituição estruturada e organizada de forma acadêmica, e sim um movimento artístico promovido por poetas e músicos, subvencionados pelo patronato de Francisco I, que se contrapunham aos modelos da também chamada “escola” franco-flamenga. O próprio grupo de poetas do *La Pléiade*, que

clamava por uma estreita união entre música e poesia, jamais precisou como isso deveria ocorrer efetivamente, limitando-se tão-somente a evocar os modelos clássicos. Contudo, segundo Massin (1997, p. 252), os traços característicos da *chanson parisienne* pareciam estar definidos: estrita homofonia das quatro vozes, rigoroso silabismo, texto construído em estrofes que acompanham a música que se repete.

A partir da metade do século XVI, principalmente após a morte de Attaignant, o monopólio de propagação das *chansons* foi tomado por Adrian Le Roy (ca. 1520-1598) e Robert Ballard (ca. 1520-1588). Do mesmo modo que alguns compositores tiveram seus nomes ligados às publicações de Attaignant, o mesmo ocorreu com Le Roy e Ballard. O principal nome dessas novas publicações foi o de Jacques Arcadelt (ca. 1504-1568), holandês mais conhecido por seus madrigais, o que sugere a contínua influência de um gênero sobre outro. A presença marcante de um estrangeiro em uma publicação destinada a um gênero que se pretendia ser francês poderia ser explicada pelas ligações que o compositor mantinha com a aristocracia e o alto clero da França. Talvez pelas mesmas razões, embora sendo franceses, compositores como Guillaume Costeley (1530-1606) e Nicolas de la Grotte (ca. 1530-1600) também obtiveram destaque nas publicações de Le Roy.

Os preceitos do *La Pléiade* de associar mais intimamente a música e a poesia ganharam força com a fundação da *Academie de Poésie et de Musique*, entre 1570 e 1571. O poeta Jean-Antoine de Baïf, seu fundador, procurou transportar os modelos métricos da prosódia grega e latina para os versos franceses (*vers mesurés à l'antique*). A idéia consistia, basicamente, na colocação de um valor rítmico longo para uma sílaba longa e um valor rítmico curto para uma sílaba breve, princípio central da “música medida”. O compositor que melhor se adaptou aos conceitos da *Academie* foi Claude Le Jeune (ca. 1528-1600). O esquema utilizado por ele em “*Revecy venir du Printans Charles d’Orléans*”¹⁵, cujo texto é de

¹⁵ A palavra “printans” que aparece no título corresponde a “printemps” no francês moderno.

autoria do próprio Baïf, é o seguinte:

breve/breve/Longa/breve/Longa/breve/Longa/Longa.

Figura nº 16

b b L b L b L L	idem
------------------------	-------------

Re - ve - cy ve - nir du Prin - tans l'a-mou-reuz' et bel - le sai - son

Re - ve - cy ve - nir du Prin - tans l'a-mou-reuz' et bel - le sai - son

Re - ve - cy ve - nir du Prin - tans l'a-mou-reuz' et bel - le sai - son

O mesmo esquema foi utilizado em “*O Rose, reine des fleurs*”:

Figura nº 17

b b L b L b L L

Cet-te bou-che plei-ne tou-jours et d'o-deur rar' et de dou-ceur,

Cet-te bou-che plei-ne tou-jours et d'o-deur ra-re et de dou-#-ceur,

A notação moderna destas *chansons* se faz sem as barras de compasso, em razão das constantes alterações métricas, ora binárias ora ternárias.

A *Academie de Poésie et de Musique* foi fechada em 1584, devido aos conflitos religiosos que abalaram o reino de Henrique III e, embora a maioria das *chansons* de Claude Le Jeune só tenha sido publicada após 1603, sua influência tornou-se notória na música secular dos séculos XVI e XVII. Essa forma de canção simples, estrófica, cantada por um solista, geralmente acompanhado por um alaúde, foi uma adaptação da *villanella* italiana e várias delas já haviam sido publicadas por Le Roy e Ballard, na metade do século XVI.

Os conflitos religiosos ocorridos na França entre católicos e protestantes foram a tônica durante todo o século XVI, desde a Reforma Luterana de 1517. Nem mesmo as regras lançadas pela Contra-Reforma, por meio do Concílio de Trento (1545-1562), conseguiram conter as animosidades, uma vez que a França foi o último estado europeu a aceitar oficialmente as normas e os dogmas ditados por aquele Concílio, quase 50 anos depois.

Se, por um lado, a Igreja Católica procurava conter os excessos da escrita polifônica, os reformadores caminhavam nesse mesmo sentido, adotando harmonizações simples para os seus cantos rituais. O que os separava por completo era o que dizia respeito ao texto. Enquanto os católicos insistiam na manutenção do canto em latim, os protestantes preconizavam a língua vernácula como forma de melhor memorização dos textos e da música.

Nesse cenário bastante polarizado surgiram as *chansons spirituelles*, a última espécie do gênero no século XVI. Seus textos eram sacros ou de natureza moral e a música seguia os mesmos parâmetros do *vaudeville*: estrófica, polifonia e ritmo menos complexos.

Poetas como Clément Marot e Théodore de Bèze (1519-1605) haviam feito uma metrificação completa para o *Psautier*, reunindo suas obras numa publicação completa em 1562, conhecida como o Saltério de Genebra, contendo cerca de 125 melodias, muitas delas composições de Sermisy. Claude Goudimel, Claude Le Jeune e Louis Bourgeois, todos

protestantes, publicaram duas séries completas de 150 salmos. Também as “*chansons spirituelles*”, publicadas em Lyon, em 1548, com textos de Guillaume Guérault e música de Didier Lupi Second, tornaram-se conhecidas como as *chansons protestantes*.

Abaixo, no trecho inicial do *Salmo XXXIII* de Claude Goudimel, nota-se a repetição melódica na linha do *superius*, enquanto as demais vozes alternam o contraponto.

Figura nº 18

The musical score is for the beginning of Psalm XXXIII by Claude Goudimel. It features four vocal parts: Superius, Contratenor, Tenor, and Bassus. The Superius part has a prominent melodic line that repeats. The other parts provide counterpoint. The lyrics are: "Res - veil - lez - vous, cha - cun fi - de - le Me - nez en Dieu joie".

A partir do final do século XVI, a escrita para coral *a cappella* experimentou o início de um longo processo de declínio, do qual só se recuperaria parcialmente em meados do século XIX. A *chanson*, portanto, acompanhou esta submersão da música coral *a cappella*. As razões para tal acontecimento são muitas, mas primordialmente foram devidas à atenção que as vozes solistas e os conjuntos instrumentais passaram a receber dos compositores, determinados pelos valores estéticos de suas respectivas épocas.

Inicialmente, no período barroco, com o surgimento do melodrama, a voz solista mereceu a primazia absoluta, acompanhada por poucos instrumentos, e o coro, ainda que fosse elemento importante, servia de apoio para o desenvolvimento das tramas contidas nos libretos das óperas inspiradas na tragédia clássica. Gêneros sacros, como missas, cantatas e paixões, ou gêneros seculares, como odes e oratórios reservavam papel de destaque ao coro, mas raramente *a cappella*, pois se os instrumentos não realizavam um contraponto com as vozes do coral, no mínimo dobravam suas melodias. Formas instrumentais como o *concerto*, a

sonata e a *toccata*, entre outras, representavam melhor o ideal da homofonia.

Se o Renascimento é considerado pela historiografia como o período de ouro na produção de música coral *a cappella*, o Classicismo e, logo em seguida, o Romantismo desempenharam papel semelhante no estabelecimento da música instrumental: a *sinfonia* passou a ser o modelo central para a exposição das técnicas de composição. Resguardados os gêneros sacros como a *Missa*, o *Requiem* e o *Te Deum*, a escrita para coro *a cappella* praticamente se resumiu a algumas composições de Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847), Robert Schumann (1810-1856) e Johannes Brahms (1833-1897), particularmente inspirados nas obras do escritor Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832).

Outra razão que pode ser apontada para a diminuição da produção de obras *a cappella* foi o fato de que a grande maioria dos compositores da Idade Média e do Renascimento estava vinculada à Igreja, por formação educacional ou por ofício. A tradição religiosa da música cantada sempre propiciou um quadro bastante favorável para que os músicos absorvessem as diversas possibilidades da escrita vocal. Entretanto, esse quadro mudou a partir do século XVIII, com o enfraquecimento da Igreja e com o aprimoramento dos instrumentos musicais. Os músicos passaram a ser amparados e subvencionados quase que exclusivamente pela nobreza diletante, que preferia as obras instrumentais, muito mais afeitas para os divertimentos de seus mecenas.

Ao mesmo tempo em que se transformou e se adaptou às constantes inovações na forma de compor e aos propósitos literários entre os séculos XIII e XVI, a característica mutante da *chanson* fez com que, a partir do século XVII, ela recebesse outro tratamento textural, monódico, dando origem às *airs de cour*¹⁶. O retorno à forma polifônica se deu apenas no início do século XX, pelas mãos de compositores como Claude Debussy (1862-1918), Maurice Ravel (1875-1937) e, pouco depois, com Paul Hindemith (1895-1963) e

¹⁶ Composição de forma estrófica e de estilo silábico, ou seja, uma sílaba para cada nota, escrita para voz solo, geralmente acompanhada pelo alaúde.

Francis Poulenc (1899-1963), muito embora o termo *chanson*, a partir da metade do século XIX, designasse para os franceses uma obra de caráter mais popularesco, não voltada para o público de concerto, como se verá no capítulo seguinte.

Conclui-se, portanto, que a *chanson* polifônica não foi um gênero estático. Até mesmo a ponto de poder-se dizer que a *chanson* de Janequin é tão diversa daquela de Machaut ou de Dufay, que o emprego do mesmo termo para designar as obras desses compositores deveria ser encarado com reservas. Mas, se assim não for, qual a linha comum que permeou esse gênero por séculos e que, apesar das suas constantes mutações, fez com que sua denominação permanecesse a mesma? Certamente não foi a forma, pois exceção feita às velhas formas fixas que serviram como modelo para os compositores dos séculos XIV e XV, as variações foram tantas que a *chanson* caracterizou-se como um gênero bastante variado quanto à forma. A raiz dessa questão reside no fato de que, sendo um gênero vocal, a música de uma *chanson* é apenas a vestimenta necessária da essência que é o texto, e esse, por sua vez, foi também variável na sua forma e no seu conteúdo. Observe-se que a *chanson* esteve associada os cantos hagiográficos; em seguida, aos cantos épicos, aos cantos da lírica cortesã, aos cantos da poesia popular e aos temas programáticos e, em todos eles, os textos variavam na métrica poética, no número de estrofes, no número de versos e no esquema de rimas.

A análise dos elementos musicais também não permitiu estabelecer pontos comuns que apontem para uma uniformidade do gênero, que transitou da monodia para a polifonia, da escrita contrapontística para uma estrutura acórdica-homorítmica, da complexidade para a simplicidade rítmica, possibilitando uma constante variação no uso de texturas, salvaguardado apenas o ambiente modal, que permaneceu em voga durante todos os períodos até aqui abordados. As *chansons* de uma mesma época não possuíam características absolutamente idênticas.

Assim sendo, pode-se afirmar que o fator comum que remete a toda e qualquer

chanson é o texto escrito na língua francesa, estruturado sobre alguma forma poética (ainda que essa possa ser livre) e que versa sobre um tema específico. A música, elaborada a partir de diferentes recursos e técnicas, então se agrega ao texto e segue sua forma, podendo ou não funcionar como reforço expressivo. Será com base nesses parâmetros que se verificará de que maneira compositores do século XX, como Debussy e Ravel, expressaram-se por meio do gênero *chanson*, ampliando seu espectro de mutabilidade ou fundamentando-se em algum dos modelos vistos até aqui.

CAPÍTULO II

No capítulo anterior, discorreu-se sobre a transformação da *chanson* ao longo do tempo, suas possíveis origens até o seu desaparecimento no início do século XVII. Mas a redescoberta da *chanson* polifônica veio logo depois, pelas mãos do compositor francês Acchile-Claude Debussy (1862-1918), seguido por Maurice Ravel (1875-1937).

O objetivo deste capítulo é observar o universo musical no qual estes dois compositores estavam inseridos, suas idéias e as principais características de suas linguagens musicais no momento em que compuseram essas obras. Busca-se pontuar as influências recebidas e esclarecer as possíveis razões que teriam levado estes compositores, que não se notabilizaram pela escrita para coral *a cappella*, a resgatar um gênero adormecido há mais de dois séculos. Procura-se assinalar, também, os conceitos básicos da estética do movimento literário simbolista, especialmente aqueles relativos às questões musicais, e estabelecer paralelos com as idéias musicais de Debussy e Ravel.

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

Debussy nasceu em Saint Germain-en-Laye a 22 de agosto de 1862, época em que o cenário político e social estava bastante conturbado na França, durante o II Império, regido por Napoleão III. Os conflitos sociais e a reivindicação de mais direitos por parte dos operários de Paris, a incapacidade da burguesia em manter um governo em que a maioria era ainda de tendência monárquica (dividida em três partidos dinásticos: legitimistas, bonapartistas e orleanistas), em conflito com o partido republicano, e outros fatores internos e externos, levaram ao chamado *coup d'État* em dezembro de 1851, que permitiu a ascensão de Luís Bonaparte (1808-1873), conhecido como Napoleão III, e o início do Segundo Império (1852-1871). Entre 1855 e 1867, Paris tornou-se o centro de uma intensa vida cultural, com

muitos espetáculos e exposições que sequer a Guerra Franco-Prussiana de 1870 conseguiu prejudicar completamente, atingindo seu apogeu durante a Terceira República, a qual durou de 1870 a 1940.

Admitido como aluno de piano no Conservatório de Paris em 1872, aos dez anos de idade, Debussy logo demonstrou mais interesse pela composição do que pelo instrumento. Mas foi por causa do piano que se aproximou da música coral, quando se tornou pianista-acompanhador da Sociedade Coral Concórdia, onde conheceu Charles Gounod (1818-1893), seu grande incentivador. Foi com uma obra vocal, a cantata “*L’ enfant prodigue*” (O filho pródigo), que Debussy ganhou o importante concurso de composição da época, o *Grand Prix de Rome*¹⁷, em 1884, transferindo-se para a Villa Medici, na capital italiana, em janeiro de 1885. Ali ele permaneceu por quase três anos, com a obrigatoriedade de compor, anualmente, uma música e enviá-la a Paris para a apreciação dos professores do Conservatório. Desse período, são as obras “*Printemps*” e “*La damoiselle élue*”.

Ao retornar a Paris e ali se estabelecer em 1887, teve início o período que estudiosos, como Léon Vallas, denominam “os anos boêmios” do compositor. Debussy, então com vinte e cinco anos de idade, nessa fase “boêmia”, freqüentou os bares e cafés parisienses nos quais, por meio de seu amigo e escritor Pierre Louÿs (1870-1925), passou a ter contato com os principais poetas franceses da época. A partir desse momento, interessou-se pela leitura das obras de Charles Baudelaire (1821-1867), Paul Verlaine (1844-1896) e Stéphane Mallarmé (1842-1898), do qual se tornou amigo.

Se não teve uma educação formal em escola, Debussy soube aproveitar esse convívio e amizades para suprir a sua falta de escolaridade. Esta aproximação mostrou seus primeiros frutos já em 1887, com “*Ariettes oubliées*”, para voz e piano, sobre textos de Paul Verlaine. Uma rápida observação de suas obras para canto e piano, as *mélodies*, atesta a estreita ligação

¹⁷ Prêmio concedido pelo governo francês, anualmente, aos estudantes de artes entre 15 e 30 anos de idade. Possibilitava aos vencedores permanecer de três a quatro anos na Académie de France, em Roma. Foi instituído por Luís XIV em 1666. A categoria de composição musical foi estabelecida somente em 1803.

que o compositor manteve ao longo de sua vida com aqueles poetas: “*Cinq poèmes de Baudelaire*” (1889), obra que evidencia a influência musical de Wagner; “*Fêtes galantes I*” (1891) e “*Fêtes galantes II*” (1904), ambas com textos de Paul Verlaine; “*Trois chansons de Bilitis*”, sobre os textos de Pierre Louÿs (1898); “*Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*” (1913); “*Proses lyriques*” (1893), com textos do próprio compositor, nos quais se revela a influência desses poetas.

Essa ligação com a literatura e poesia de sua época evidencia-se também em algumas de suas obras orquestrais, como “*Prélude à l’après-midi d’un faune*” (1894), sobre um poema de Mallarmé, e em sua única ópera, “*Pelléas et Mélisande*” (1902), sobre texto do poeta belga Maurice Maeterlinck (1862-1949), também ligado esteticamente às idéias de Baudelaire, Verlaine e Mallarmé.

Os conhecimentos da literatura simbolista, adquiridos nessa convivência social, também o levaram a tomar contato com outros textos tradicionais da literatura francesa. Algumas de suas obras para canto e piano tomaram emprestados os escritos de antigos poetas: “*Trois chansons de France*” (1904), nas quais a primeira e a terceira usam textos de Charles d’Orléans (1394-1465) e a segunda com texto de François Tristan L’Hermite (1601-1655); “*Le promenoir des deux amants*” (1910), novamente com texto de François Tristan L’Hermite e “*Trois ballades de François Villon*” (1910), sobre poemas de François Villon (1431-1463).

Musicalmente, desde cedo Debussy já se revelara avesso às regras acadêmicas aplicadas à harmonia e procurara desvencilhar sua música de qualquer categorização estética então conhecida, fosse classicismo, romantismo ou wagnerismo. Entre 1888 e 1889, fez algumas viagens a Bayreuth e, ao assistir “*Tristão e Isolda*”, de Richard Wagner, mostrou-se particularmente admirado pela instabilidade tonal criada pelo uso do cromatismo e pela grandiosidade da orquestração da música wagneriana, admiração essa compartilhada pela maior parte dos músicos daquele momento. A perspectiva de ruptura com o sistema tonal,

apontada por Wagner, estabeleceu um novo paradigma, o qual certamente contribuiu para que Debussy impulsionasse sua produção musical em outra direção, para além da tradição. O principal questionamento do músico francês recaía sobre a necessidade de se continuar utilizando o mesmo padrão hierárquico sobre o qual o sistema tonal estava estruturado e sobre as limitações do emprego dos modos maior e menor.

Entretanto, o encanto com o compositor alemão foi perdendo força. Outras novidades o atraíram. Em 1889, aconteceu em Paris a Exposição Universal, reunindo artistas populares de diversas áreas, provenientes do mundo então conhecido, dominado pelos impérios europeus. Seus biógrafos sempre mencionam que Debussy ficou fascinado com a música oriental trazida pelos músicos javaneses e chineses, que improvisavam sem qualquer regra acadêmica. Conforme Vallas (1973, p. 58), na Exposição, Debussy tomou contato com uma diversidade de formas, ritmos, acordes e escalas, em marcante contraste às formas e harmonias tradicionais, aos ritmos rígidos e simétricos e às restrições tonais que aprendera no Conservatório.

Wagner não foi poupado de suas críticas. Debussy passou a criticar e a rejeitar os excessos de expressividade que via no compositor alemão e, em janeiro de 1903, então consagrado e fortalecido pelo sucesso de *“Pelléas et Melisande”*, ao escrever no *Gil Blas*¹⁸, Debussy foi mais enfático ainda ao partilhar suas preocupações com o poder da influência alemã sobre a música francesa. Ao dizer que “Wagner nunca serviu à música” e que “talvez sejam os gritos dados pela música angustiada o que faz a força de domínio exercida por Wagner sobre os cérebros contemporâneos” (DEBUSSY, 1989, p. 73), Debussy considerava-se rompido com os modelos wagnerianos.

Poucos meses depois, em novo artigo, ao comentar e elogiar a ópera *“Parsifal”*, sugere esse rompimento definitivo: “Pude falar-lhes longamente de *Parsifal*, graças à lembrança que

¹⁸ Diário fundado em novembro de 1879, por Auguste Dumont. Era de tendência republicana e sua tiragem, por volta de 1900, chegou a mais de 30.000 exemplares.

conservei de minha estada em Bayreuth, em 1889. [...] 1889! Época encantadora em que eu era loucamente wagneriano. Por que não sou mais? Perdão, mas isso já é outra história” (DEBUSSY, 1989, p. 126).

Esse distanciamento mostrou-se definitivo, pois em 1913, em um de seus últimos artigos, Debussy voltou a tomar inspiração na arte oriental, desta feita com o teatro, para se opor ao drama wagneriano.

Entre os anamitas representa-se uma espécie de embrião de drama lírico, de influência chinesa [...] Não há teatro especial, não há orquestra escondida. Nada a não ser uma instintiva necessidade de arte, engenhosa para se satisfazer; nenhum vestígio de mau gosto. E lembrar que essa gente nunca teve a idéia de ir buscar suas fórmulas na escola de Munique [...] (DEBUSSY, 1989, p. 198).

Ao procurar distanciar-se cada vez mais das influências acadêmicas, do modelo wagneriano e dos rigores formais, a música de Debussy começou a ganhar características que a tornou singular em sua época. Como afirma Paz (1976, p. 53), Debussy é um não-conformista e um organizador das possibilidades inusitadas, tão peculiares que é impossível imaginá-las em outro compositor.

Além das referências de ordem literária, sua criatividade encontrou na arte oriental não apenas uma fonte de inspiração filosófica, mas elementos musicais concretos que se incorporaram às suas obras, por meio de linhas melódicas bastante floreadas, construídas a partir de escalas orientais, como a pentatônica, a partir da qual Debussy teria então sistematizado a hexafônica de tons inteiros. Já em 1909, estas escalas puderam ser ouvidas em dois de seus prelúdios para piano:

La fille aux cheveux de lin (prelúdio)

Figura nº 19
Escala pentatônica



Voiles (prelúdio)

Figura nº 20
Escala hexafônica



Griffiths (1987, p. 7) aponta em Debussy o característico uso intencional e ambíguo dos modos maior e menor. Ao observar os primeiros compassos da melodia para flauta em “*Prélude à l’après-midi d’un faune*”, de 1894 (figura nº 21), viu nessa intenção de Debussy, em não permitir que se identifique uma tonalidade maior ou menor, o ponto de partida da música moderna, esboço da libertação do sistema diatônico tonal.

“Prélude à l’après-midi d’un faune”

Figura nº 21



Outra característica marcante na obra de Debussy e que, de alguma forma, reforça a idéia de libertação do modelo maior-menor foi o uso contínuo dos modos antigos. Às portas do século XX, questionado por seus opositores pelo emprego de um sistema aparentemente ultrapassado, Debussy afirmava que os modos eclesiásticos proporcionavam-lhe uma gama muito maior de possibilidades para exprimir suas idéias musicais. Como lembra Paz, o emprego consciente e reiterado dos modos eclesiásticos supõe uma tentativa de liberdade tonal (PAZ,1976, p. 69). Em “*Rondelet*”, a primeira de suas “*Trois chansons de France*” compostas em 1904, a melodia encontra-se no modo lídio:

Figura nº 22



Essas características marcantes da música de Debussy apresentam-se quase sempre estruturadas sobre as referências temáticas inspiradas pela literatura francesa. Foi na literatura de seu país, portanto, que Debussy buscou os textos para suas únicas composições para coral *a cappella*: “*Dieu! qu'il la fait bon regarder!*” e “*Yver, vous n'etes qu'un villain*”¹⁹, escritas em 1898. Desde 1893, Debussy dirigia um coral amador na casa de Lucien Fontaine, um patrono das artes (COBB, 1994, p. 155), atividade que exerceu até 1904. Parece ter sido essa a circunstância imediata motivadora dessas composições. Somente dez anos após a composição das duas canções, em 1908, escreveu “*Quant j'ai ouy le tabourin*”. Nesse mesmo ano, reuniu as três obras e as editou sob o título de “*Trois chansons de Charles d'Orléans*”²⁰, em razão de tê-las escrito sobre textos do poeta francês medieval²¹. Esse tríptico e “*Chanson des brises*” (1882), para soprano solista e coral (da qual só restam esboços não concluídos) são as únicas obras *a cappella* escritas por Debussy. A primeira *chanson* do tríptico sugere, aparentemente, uma canção de amor; a segunda tem uma melodia executada por um solista, acompanhado pelo coro que procura evocar um tamborim pastoral; a terceira retrata o rigor e a impiedade do inverno. A primeira audição dessas *chansons* foi realizada em 9 de abril de 1909, sob a regência do próprio Debussy, no Concerts Colonne de Paris. Segundo Vallas, foram bastante aplaudidas, a ponto de as duas últimas terem sido repetidas, para furor dos críticos contrários a Debussy (1973, p. 168).

¹⁹ Debussy utilizou o título desta *chanson* como epígrafe no terceiro movimento de “*En blanc et noir*”, para dois pianos, composta em 1915.

²⁰ Os manuscritos da versão de 1908 encontram-se na *Bibliothèque Nationale* em Paris; a primeira versão, datada de abril de 1898, conta com as duas primeiras *chansons*, foi dedicada a Lucien Fontaine e encontra-se em uma coleção particular na Alemanha.

²¹ Os textos escolhidos por Debussy foram extraídos do livro “*Poésies completes de Charles d'Orléans*”, vol. II, *chanson VI, rondeau LXXVII*, editado em Paris no ano de 1874, por Alphonse Lemerre, p. 8, 48-49, 122.

Chama a atenção o fato de Debussy ter demorado a publicar essas três *Chansons* de *Charles d'Orléans*. Ainda que as tivesse previamente concebido como um tríptico, por que levaria dez anos para compor a terceira? Por outro lado, se não seria um tríptico, por que não publicou de imediato as duas primeiras? Duas hipóteses tentam responder a essas indagações: a primeira, de caráter mais simples, parte da suposição de que o compositor provavelmente concebesse a linguagem coral como um mero veículo para colocar em prática suas idéias musicais de forma experimental, sem contudo esperar dessas composições qualquer reconhecimento da crítica, uma vez que as atividades corais na época eram primordialmente de caráter amador. Essa idéia teria algum fundamento se verificada a ínfima produção de música coral *a cappella* de Debussy dentro de toda a sua obra. Ainda aqui se poderia evocar a afirmação de Pierre Bernac, conforme foi visto no capítulo anterior, sobre o significado da palavra *chanson* àquela época, ou seja, uma composição de caráter popular, menos séria, não direcionada para o concerto. Na realidade, Debussy escreveu as duas primeiras *chansons a cappella* (“*Dieu! qu’il la fait bon regarder*” e “*Yver, vous n’êtes qu’un villain*”) especialmente para o coral que dirigia, fundado e mantido por Lucien Fontaine, o que indica que ele não sentia qualquer necessidade de editar e publicar essas *chansons* de imediato. Segundo Margaret Cobb (1994, p. 155), as *chansons* escritas em 1898 apresentam diferenças em relação à versão que foi editada em 1908 (acrescida da terceira *chanson*)²². Tal fato pode sugerir que Debussy, ao efetuar a revisão para a publicação, além do natural amadurecimento musical, pudesse ter outros interesses que não fosse apenas o de apresentar composições experimentais dirigidas ao restrito ambiente dos corais amadores.

A segunda hipótese, que não invalida a primeira, está ligada às atenções estéticas de Debussy. Suas relações com os poetas envolvidos no movimento estético-literário conhecido por Simbolismo, o que será abordado mais adiante, levaram o compositor a ser classificado

²² Margaret Cobb não aponta quais são essas diferenças.

pela maioria dos musicólogos como *simbolista*, sendo posteriormente também denominado como *impressionista*, dessa feita relacionando-o com o movimento estético da pintura. Entretanto, o musicólogo e professor francês Françoise Lesure, considerado o principal biógrafo de Debussy atualmente, faz algumas ressalvas a esses enquadramentos fundamentados, segundo ele, no senso comum:

Não fui o primeiro a dizer que impressionismo não é um termo adequado para definir o compositor. Fui, porém, o primeiro a dar argumentos definitivos. Na juventude, ele foi simbolista, freqüentou a roda literária dos poetas do movimento e compunha de maneira experimental. [...] Depois da ópera “*Pelléas et Melisande*”, deu uma virada à direita e **lutou pela recuperação da música francesa e do patrimônio nacional**. Ele próprio não via nenhuma razão para ser intitulado de simbolista. É preciso acabar com essa história de colocar pinturas de Monet em qualquer livro ou disco de e sobre Debussy (LESURE, apud GIRON, 1997, grifo nosso).

Se Lesure estabelece “*Pelléas et Melisande*”, composta em 1902, como um ponto demarcatório quanto às preocupações de Debussy no resgate da música francesa, verifica-se também que todas as suas obras para canto, cujos textos são de autoria de poetas franceses do Renascimento são posteriores a *Pelléas*, exceção feita exatamente às duas primeiras *chansons de Charles d’Orléans*, compostas de maneira experimental ou, pelo menos, em um período experimental, segundo o musicólogo francês. Com base nessa idéia, pode-se pensar que Debussy, mesmo tendo escrito as primeiras *chansons* de forma experimental, tivesse decidido pelas suas publicações a partir do momento em que tivesse voltado suas atenções para o “resgate da música francesa”.

De fato, “*Pelléas et Melisande*” provocou uma ruptura entre os músicos franceses, que acabaram por se dividir em dois grupos: de um lado, estavam os compositores ligados à *Schola Cantorum* e, de outro, aqueles ligados ao Conservatório de Paris. A *Schola Cantorum de Paris*, fundada em 1896 por Vincent d’Indy (discípulo de César Franck), Alexandre Guilmant e Charles Bordes, com o intuito de se contrapor à rigidez do Conservatório de Paris, tinha como princípios encorajar a execução do canto-chão segundo a tradição gregoriana, honrar a música palestriniana, fomentar a criação de uma música religiosa moderna e ampliar

o repertório dos organistas. As teorias de d'Indy fundamentavam-se nas formas clássicas e nas estruturas cíclicas, apoiadas na fé cristã, no amor e no misticismo (ORENSTEIN, 1991, p. 31).

Embora tivesse um certo cunho nacionalista, a *Schola Cantorum* tendia a colocar a escola francesa sob o domínio dos ideais clássicos e românticos da escola alemã (VALLAS, 1973, p. 149), os quais Debussy rejeitava. Esta contradição acabou por gerar protestos violentos. Do lado do Conservatório encontravam-se alunos que, descontentes com d'Indy a quem consideravam como sendo extremamente acadêmico e convencional, aderiram à chamada *arte debussysta*. Com “*Pelléas et Mélisande*”, acreditavam ter encontrado em Debussy um líder que poderia ajudá-los a combater os abusos da *Schola*. Na realidade, tais diferenças foram alimentadas muito mais pelos críticos da época do que por uma provocação direta, tanto que Debussy e d'Indy sempre fizeram questão de deixar claro o respeito que tinham um pelo outro.

Em algumas das cartas enviadas ao amigo e compositor Ernest Chausson (1855-1899), Debussy expressou sua admiração pelos compositores da Renascimento. Em outra oportunidade, durante entrevista ao *Paris-Journal* de 20 de maio de 1910, comentou sobre os velhos mestres do século XVI e sobre Bach:

Aqueles são a própria música, a força elementar à qual ninguém resiste. [...] A música renascerá. Trabalhem! Trabalhem, cada um segundo a sua inspiração (Debussy, 1989, p. 264).

Esta admiração era também compartilhada pelos membros da *Schola Cantorum*, que enalteciam constantemente os antigos mestres e suas formas de compor. Portanto, apesar da dicotomia entre a *Schola* e os seguidores de Debussy, estabeleceu-se aqui um ponto convergente.

Mas, entre as inovações trazidas por “*Pelléas et Mélisande*”, uma das mais importantes é o tratamento da língua francesa cantada. Ao abandonar o modelo dos recitativos

antigos, Debussy tratou o canto como uma declamação melódica que seguia muito de perto as inflexões da língua francesa, respeitando suas acentuações. A melodia se formava obedecendo às palavras e seus ritmos naturais. Como o próprio Debussy afirmava, os sentimentos de um personagem não se exprimem continuamente apenas de forma melódica.²³ Os personagens de “*Pelléas*” devem cantar da mesma maneira que falam, o que, segundo o músico e escritor René Chalupt, foi a consagração da língua francesa em sua graça e flexibilidade. A palavra reinou soberana e transferiu para o canto a sua palpitação própria (1918, p. 132).

Figura nº 23

à la fenêtre tandis qu'elle peigne ses cheveux dénoués

MÉLISANDE

M. 

Modéré et librement

Mes longs che - veux des - cen - dent jusqu 'au seuil de la tour; Mes che - veux
vous at - ten - dent tout le long de la tour, - Et tout le long du jour, Et tout le long du

A soma de alguns elementos apresentados até aqui conduz à resposta da questão levantada no início deste capítulo, sobre o porquê Debussy teria composto estas “*Trois chansons de Charles d’Orléans*”. A publicação dessa obra ocorreu no período em que Debussy voltava-se para a questão do resgate e libertação da música francesa do domínio

²³ Conforme nota escrita por Debussy na estréia de “*Pelléas*”, em abril de 1902, a pedido de Georges Ricou, secretário-geral da Opéra-Comique, sobre o porquê ele havia escrito a obra.

romântico alemão, aliada à sua admiração manifesta pela música da Renascimento e seus compositores. Pode-se supor que, naquele momento, seria adequado voltar a um gênero genuinamente francês, estruturado em uma linguagem polifônica e modal, característica da música francesa renascentista.

Entretanto, outra questão se apresenta. Diante do convívio freqüente com poetas contemporâneos, com os quais comungava diversas idéias, que razões teria Debussy para se dedicar a musicar textos de poetas do século XV, como Charles d’Orléans e François Villon? A questão é relevante e se reveste de um conteúdo que mescla identificação pessoal e valores simbólicos: Villon, reverenciado como o pioneiro da poesia francesa, ficou conhecido por sua vida boêmia, por suas transgressões sociais e pelo retrato que fazia das condições humanas daquela época em suas obras. Não foi também Debussy um não-conformista, um “transgressor” das rígidas regras academicistas da composição? Assim como Villon, Debussy também teve parte de sua vida classificada como “anos boêmios”, período em que freqüentava os cafés parisienses.

O poeta e nobre francês Charles d’Orléans pode ter chamado a atenção de Debussy não somente pelo valor poético de seus escritos, mas também pelo símbolo de luta e sofrimento em defesa da França. Charles d’Orléans, considerado por Georges de Plinval (1978, p. 17) como o último dos poetas cortesões, foi feito prisioneiro do reino inglês por vinte e cinco anos, após a Batalha de Agincourt em 1415, durante a Guerra dos Cem Anos, ainda que gozasse de certas regalias na corte inglesa. Debussy fez várias menções a Charles d’Orléans em suas cartas, revelando uma intimidade, uma empatia com o poeta francês, chamando-o “*mon oncle Charles*”, “*le gentil Charles*” e “*doux prince aimé des muses et si gentil français*”²⁴ (COBB, 1994, xvi). Um excelente “amigo” e coadjuvante, de quem Debussy tomou emprestado mais do que suas poesias: seus ideais.

²⁴ “Meu tio Charles”, “o gentil Charles” e “doce príncipe amado das musas e o mais nobre francês” (tradução nossa).

Embora essas *chansons a cappella* sejam singulares dentro da obra de Debussy, a intenção do compositor foi não apenas contribuir, ainda que modestamente em termos quantitativos, para o reaparecimento de um gênero musical francês, mas também para recriar um conjunto de valores nacionais que pudesse fazer frente aos modelos germânicos então constituídos.

MAURICE RAVEL (1875-1937)

O período histórico no qual Maurice Ravel viveu foi mais conturbado e agitado do que o de Debussy, apesar da pequena diferença de idade entre os dois. Ravel nasceu em Ciboure, a 7 de março de 1875. As transformações sociais, políticas, tecnológicas e científicas, que tiveram início a partir da segunda metade do século XIX, bateram às portas do novo século de maneira muito intensa e dinâmica. Pode-se assinalar, nessa época, o surgimento do avião, a descoberta das vitaminas, a fabricação dos automóveis, os estudos e as teorias de Freud e Einstein.

A humilhante derrota na Guerra Franco-Prussiana fez com que a França reagisse à hegemonia germânica, explorando todo seu potencial criativo no campo artístico. Assim, Paris tornou-se a capital cultural da Europa, no início do século XX. Já contando com compositores como Claude Debussy e Gabriel Fauré, pintores como Henri Matisse e Pierre-Auguste Renoir, escritores como Stéphane Mallarmé e Marcel Proust, Paris acolheu ainda Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev, Pablo Picasso, Amadeo Modigliani e Oscar Wilde, entre outros que vieram a ter um papel no desenvolvimento da arte e da literatura moderna. Nessa atmosfera de expansão artística na capital francesa é que despontou a figura de Maurice Ravel.

A educação musical de Ravel não foi muito diferente daquela de Debussy. Em sua infância, limitou-se às aulas de música e ingressou no Conservatório de Paris, em 1889, como

aluno de piano. Logo depois passou a interessar-se pela composição.

Ravel escreveu relativamente pouco sobre suas idéias e conceitos, mas deixa transparecer, em alguns de seus comentários, os valores que colaboraram na construção de sua estética. Certa vez, disse que “há apenas dois tipos de música: aquela que dá prazer e aquela que é chata” (ORENSTEIN, 1991, p. 122). Adepto da clareza e do equilíbrio entre a simetria clássica e os elementos de surpresa, Ravel via em Mozart o maior representante dessa equação. Embora Ravel nunca tivesse ido a Bayreuth, foi influenciado, em sua juventude, pela música de Wagner, assim como a maioria dos músicos de sua época. Mesmo ao afirmar ser Wagner um “músico magnífico”, Ravel fazia críticas a densa textura orquestral utilizada pelo compositor alemão e acreditava que a influência wagneriana na França era perniciosa e poderia ser, até mesmo, desastrosa (ORENSTEIN, 1991, p. 123). Apesar dessa afirmação, Ravel mostrou-se ponderado e capaz de assimilar os conceitos musicais germânicos que julgava benéficos, evitando tornar-se um ufanista. Exemplo disso está na admiração que tinha pelos trabalhos de Arnold Schönberg, Anton Webern e Alban Berg.

Diferentemente de Debussy, não há nenhuma evidência manifesta que indique que Ravel tenha atuado na recuperação ou preservação da música francesa. Ao contrário, rejeitou quaisquer movimentos dessa ordem. Em 1916, em meio à guerra, foi criada a “Liga Nacional para a Defesa da Música Francesa”, a qual propunha proibir a execução de toda música feita por compositores alemães e austríacos que ainda não se encontrava em domínio público. A ata de fundação desta Liga, assinada por cerca de oitenta músicos franceses, entre eles d’Indy e Saint-Saëns, foi enviada a Ravel juntamente com um convite. Em junho daquele mesmo ano, Ravel respondeu formalmente à Liga:

[...] Eu não acredito que, para salvaguardar nosso patrimônio artístico nacional, seja necessário proibir a performance de obras alemãs e austríacas contemporâneas. [...] Seria muito perigoso para os compositores franceses ignorar sistematicamente a produção de colegas estrangeiros [...] Nossa arte musical, que é tão rica atualmente, logo se degeneraria, tornando-se isolada por suas fórmulas acadêmicas. [...] Senhores, nossas visões são tão distintas que se torna impossível eu participar de vossa organização (RAVEL, apud ORENSTEIN, 1991, p. 74, tradução nossa).

Essa atitude, minoritária à época, mostra que Ravel acreditava em uma eventual “defesa da música nacional”, se esta se desse pela qualidade das composições e não ignorasse as conquistas musicais de outras nações. Embora fosse patriota, entendeu que movimentos artísticos que denotassem ideologias de senso político não deveriam prosperar.

Para reforçar a idéia de que Ravel era um homem completamente aberto às idéias musicais, mesmo que não fossem francesas por excelência, acrescentam-se dois elementos “estrangeiros” que irão influenciar bastante sua obra: o lado exótico da música oriental, apresentada durante a Exposição Universal de 1889, causou-lhe impacto, da mesma maneira que o emergente jazz proveniente dos Estados Unidos. Influenciado pelo que ouviu na Exposição, Ravel fez uso variado das escalas de tons inteiros e da pentatônica, como no trecho abaixo, de “*Ma mère l’oye*”:

Figura nº 24



As influências do jazz podem ser percebidas em algumas de suas obras, especialmente a partir da década de 20, como no *ragtime* da sua ópera “*L’enfant et les sortilèges*” (1925) e no caráter de improvisação do “*Concerto para a mão esquerda*” (1930). Mas foi a “*Sonata em sol maior para violino e piano*” (1927), cujo segundo movimento ele intitulou “*Blues*”, a obra em que Ravel mais faz uso de elementos do jazz.

Outro aspecto marcante na música de Ravel é a mistura de tonalidade e modalidade em suas melodias, característica que pode ser encontrada nas obras de outros compositores que o influenciaram como Emmanuel Chabrier (1841-1894), Erik Satie (1866-1925) e alguns da escola russa, como Alexander Borodin (1833-1887) e Rimsky-Korsakov (1844-1908)

(ORENSTEIN, 1991, p. 131).

Ravel também encontrou pontos de referência em Debussy, um certo “espírito de Debussy” em “*Shéhérazade*” (1903) e em “*Miroirs*” (1905), como considera Orenstein (1991, p. 127). Durante algum tempo, os dois compositores partilharam alguns pontos de vista similares, especialmente no tocante à discordância com as idéias de Vincent d’Indy. Em razão desta discordância manifesta, d’Indy mostrou pouca simpatia pelas composições de Ravel, o que motivou a apontá-lo como o sucessor de Debussy, como que o rotulando de maneira pejorativa.

É importante ressaltar que os livros de história da música, seja por uma simples questão de cronologia ou talvez por concordarem com d’Indy, tendem a colocar esses dois compositores lado a lado, fazendo supor que ambos pertenceram ao mesmo movimento estético ou que um era a continuação do outro. É bem verdade que Ravel, então com dezenove anos de idade, assim como outros jovens compositores franceses da época, via em Debussy um líder que acabara de romper barreiras com “*Prélude à l’après-midi d’un faune*”.

Mas, embora tenham compartilhado uma mesma herança artística, tendo sido pianistas formados pelo Conservatório de Paris, ambos admiradores de Baudelaire, de Edgar Allan Poe e Mallarmé, seus conceitos de forma e uso da harmonia eram distintos, de tal sorte que Ravel, quando comparado a Debussy, é apresentado como sendo mais racionalista. Paz afirma que Ravel é um músico racionalista e Debussy um músico instintivo. Tudo quanto Debussy inventou, descobriu e pôs em prática na ordem harmônica e formal, foi recriado ou ampliado, ou levado a retroceder por Ravel, ao submetê-lo a seu próprio rigor classicista (1976, p. 57).

Ao que Onnen contrapõe com propriedade:

É freqüente querer definir a diferença existente entre as obras de Debussy e Ravel com a observação, mais ingênua que sutil, de que o primeiro foi extremamente sensível e o segundo nada em absoluto. Esta definição é aceita comodamente como axioma [...] de que em um artista a inteligência implica na exclusão prévia da sensibilidade. Na realidade, em ambos os compositores encontra-se presente, como é natural, tanto o elemento dedutivo como o sensitivo, muito embora as respectivas funções desses elementos sejam distintas em um e no outro (ONNEN, 1951, p. 40, tradução nossa).

As diferenças entre eles, entretanto, acabaram por se revelar com o tempo. Ravel dizia seguir um caminho oposto ao simbolismo de seu colega, fazendo críticas ao tratamento que este dava à forma. Em 1922, durante uma entrevista em Londres, Ravel comentou que “Debussy mostrou a negligência da forma”. Em outra oportunidade ele foi mais longe, ao dizer que “a orquestração de *La Mer* é pobre e que, se tivesse tempo, ele a orquestraria”, o que, entretanto, nunca se concretizou. Por fim, criticou “*L’Île joyeuse*”, escrita, segundo ele, de maneira pobre para o teclado, classificando-a como uma simples redução orquestral para piano (ORENSTEIN, 1991, p. 127).

Embora procurassem manter suas divergências dentro dos limites de uma convivência ética e respeitosa, é possível perceber pequenas rugas provocadas por ciúmes, aparentemente peculiares entre aqueles que se dedicam às atividades artísticas. Ravel começara a despontar como compositor por volta de 1905 e, certamente, Debussy viu nisso uma certa ameaça à sua condição de “o grande compositor francês do momento”, como era visto na época. Mesmo que Ravel tenha sido um tanto contundente em seus comentários sobre algumas obras de Debussy, este, por sua vez, sequer mencionou o nome de Ravel em suas centenas de artigos, quer para elogiá-lo ou criticá-lo. Nessa época, Debussy já consagrado, dedicava-se mais à pena de *Monsieur Croche*, enquanto Ravel ainda compunha, almejando o *Grand Prix de Rome*. Se Debussy teve tempo e oportunidade para fazê-lo, preferiu a discrição...

Além das referências musicais, os trabalhos literários de Baudelaire, Mallarmé, Poe e Verlaine também foram marcantes na estética de Ravel. O ensaio “*The Philosophy of Composition*” (1845 - 1846), de Edgar Allan Poe foi, segundo Ravel, uma de suas melhores aulas de composição (ORENSTEIN, 1991, p. 129). A idéia central contida nesse ensaio é de que todo enredo deve ser criado a partir de seu final. É a conclusão que determina o que vem antes. Uma vez estabelecido o epílogo, o início e o meio de uma narrativa podem ser

elaborados de forma a conduzir, com lógica, ao resultado final. Dessa forma, como afirma Santaella, Poe “despudorada e provocantemente põe a nu, passo a passo, o programa minucioso das intenções conscientes, das buscas elaboradas, das escolhas precisas e das medidas mais eficazes” do processo criador (1986, p. 9). Foi uma espécie de golpe desmistificador contra a ideologia romântica reinante de que o poeta, o artista, criavam sob efeitos quase mágicos. Na opinião de Orenstein (1991, p. 129), um dos conceitos que mais reflete a estética de Ravel é aquele apresentado em outra obra de Poe, “*The Poetic Principle*” (1850), na qual o escritor afirma que o som, o ritmo e a melodia são elementos fundamentais que o poeta deve dominar, pois deles dependerá o êxito do “efeito” que se deseja transmitir.

Ao incorporar as teorias de Poe, Ravel adotou, por consequência natural, os princípios da estética simbolista. As poesias de Verlaine, Mallarmé e outros nomes da literatura simbolista foram constantes em suas composições vocais. A maioria de suas *mélodies* foi escrita no período compreendido entre 1903 e 1914, e atesta a relação com o movimento literário. Pertencem a esse período “*Manteau de fleues*” (1903), com texto de Paul Grivollet; “*Shéhérazade*” (1903), sobre três poemas de Tristan Klingsor; “*Cinq melodies populaires grecques*” (1904); “*Noel des jouets*” (1905), com texto do próprio Ravel; “*Histoires naturelles*” (1906), texto de Jules Renard; “*Les grands vents venus d’outremer*” (1906), texto de Henri de Régnier; “*Sur l’herbe*” (1907), texto de Paul Verlaine; “*Tripatos*” (1909), folclore grego; “*Chanson écossaise*” (1910), texto de Robert Burns; “*Chants populaires*” (1910); “*Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*” (1913) e “*Deux melodies hébraïques*” (1914).

Mesmo antes desse período, Ravel já havia escrito seis obras: “*Ballade de la Reine morte d’aimer*” (1893), sobre o texto de Roland de Marès; “*Um grand sommeil noir*” (1895), texto de Paul Verlaine; “*Sainte*” (1896), com texto de Stéphane Mallarmé; “*Chanson du rouet*” (1898), texto de Leconte de Lisle; “*Si morne*” (1898), texto de Émile Verhaeren e “*Epigrammes de Clément Marot*” (ed. 1900). Contudo, sua produção de *chansons* pós-guerra

limitou-se a “*Ronsard à son âme*” (1924), texto de Pierre de Ronsard; “*Chansons madécasses*” (1925-26), sobre a poesia de Evariste-Désiré de Parny; “*Rêves*” (1927), sobre o texto de Léon-Paul Fargue; “*Don Quichotte à Dulcinée*” (1932-33), sobre textos de Paul Morand.

Duas obras chamam a atenção: “*Epigrammes de Clément Marot*” e “*Ronsard à son âme*”. Marot e Ronsard foram poetas da Renascimento, sendo o primeiro responsável pela introdução da linguagem coloquial na poesia francesa e o segundo um defensor do casamento perfeito entre poesia e música, inspirado nos modelos antiguidade clássica, como foi visto no primeiro capítulo. Em “*D’Anne qui me jecta de la neige*”, a primeira *mélodie* de “*Epigrammes*” e em “*Ronsard à son âme*”, Ravel empregou o acompanhamento de quintas e oitavas paralelas, como que fazendo alusão ao *organum* e evocando as formas antigas. Orenstein diz que, “ao contrário do estilo instrumental, a escrita de Ravel limita-se à tessitura tradicional”, sem tender ao virtuosismo, salvo algumas poucas passagens de suas *mélodies* (1991, p. 138). Mas isso não se aplica às suas *chansons* para coral, como se verá no capítulo seguinte.

“*Epigrammes de Clément Marot*” foi composta na mesma época em que Debussy iniciava suas “*Trois chansons de Charles d’Orléans*” e, de alguma maneira, sugere o interesse que ambos tinham no estilo poético do Renascimento. Conforme Orenstein, o cenário de “*Ronsard à son âme*” evoca a elegância de “*D’Anne qui me jecta de la neige*” e a canção assinala a adaptação final do compositor à poesia da Renascimento (1991, p. 192).

Entre setembro de 1914 e fevereiro de 1915, Ravel compôs suas únicas canções para coral *a cappella*: “*Trois chansons pour choeur mixte sans accompagnement*”. Os textos são de sua própria autoria e foram as últimas obras que escreveu antes de partir como voluntário para a Primeira Guerra Mundial. A primeira, “*Nicolette*”, é uma referência à fábula de “Chapeuzinho Vermelho”; a segunda, “*Trois beaux oiseaux du Paradis*”, faz alusão às cores

da bandeira francesa e, evocando uma atmosfera melancólica, o texto retrata os temores da guerra; para elaborar a terceira *chanson*, “*Ronde*”, Ravel solicitou ajuda aos amigos e escritores Georges Jean-Aubry e Roland-Manuel para a tarefa de compilar um grande número de nomes de seres imaginários e mitológicos que foram empregados em toda a composição, exigindo um virtuosismo verbal para a sua execução. Para Orenstein, “*Nicolette*” e “*Ronde*”, ambas escritas em versos livres, fazem lembrar as *chansons* programáticas de Janequin, enquanto que “*Trois beaux oiseaux du Paradis*” volta-se mais para a *chanson* de caráter homofônico (1991, p. 184). A primeira audição destas *chansons* foi realizada em 11 de outubro de 1917, pelo Coral *Bathori-Engel*, sob a regência de Louis Aubert, no *Théâtre du Vieux-Colombier*, em Paris. Foi muito pouco noticiada e teve pouca repercussão, exceto o comentário feito pelo compositor e crítico musical Georges Auric (1899-1983) no *Le Courrier Musical* de novembro de 1917, elogiando a “simplicidade, leveza e a poesia genuinamente requintada” das *chansons*.

Ao se observar as *mélodies* escritas por Debussy e Ravel, algumas diferenças evidentes podem ser notadas entre os compositores. Enquanto o primeiro valeu-se quase que exclusivamente da literatura simbolista, Ravel ampliou um pouco esse horizonte, pois, mesmo tendo concentrado as suas canções no espectro dos escritores simbolistas, ora ele se serviu das canções folclóricas de outros países (traduzidas para o francês), ora utilizou textos de poetas de diferentes épocas e estilos. A natureza timbrística também foi expandida. Debussy preservou a *mélodie* em uma atmosfera mais intimista, fazendo do piano o único elemento sonoro para o acompanhamento, enquanto Ravel alternou o uso do piano com conjunto de câmara, não se limitando nem mesmo a realizar versões orquestrais de algumas canções. Por essas razões, apesar de partilharem da mesma época e do mesmo ambiente musical de Paris, suas linhas estéticas parecem seguir caminhos distintos.

OS ASPECTOS SIMBOLISTAS E IMPRESSIONISTAS

Correspondências

“A natureza é um templo onde vivos pilares
Podem deixar ouvir confusas vozes: e estas
Fazem o homem passar através de florestas
De símbolos que o vêem com olhares familiares.

Como os ecos além confundem seus rumores
Na mais profunda e mais tenebrosa unidade,
Tão vasta como a noite e como a claridade,
Harmonizam-se os sons, os perfumes e as cores.

Perfumes frescos há como carne de crianças,
Ou oboés de doçura ou verdejantes ermos
E outros ricos, triunfais e podres na fragrância.

Que possuem a expansão de universo sem termos,
Como o sândalo, o almíscar, o benjoim e o incenso,
Que cantam dos sentidos o transporte imenso”.

(Charles Baudelaire)²⁵

Como foi visto, houve uma relação muito próxima de Debussy e Ravel com os escritores simbolistas, cujos frutos podem ser vistos principalmente no conjunto das suas canções. No intuito de melhor conhecer as referências literárias daqueles compositores e, portanto, aprofundar-se no domínio de suas *chansons*, supõe-se ser oportuna uma abordagem sobre o movimento literário conhecido como Simbolismo, no tocante aos seus conceitos estéticos, suas características centrais e pontuar seus principais nomes, em particular aqueles que compartilharam suas obras com Debussy e Ravel.

Etimologicamente, a palavra símbolo, de origem grega, significa “colocar junto”, associar uma coisa à outra. Em um sentido restrito, o Simbolismo, como movimento literário e estético, surgiu na França e alcançou seu apogeu entre 1885 e 1895. Foi uma reação à poesia parnasiana e ao romance do Realismo, cuja literatura caracterizava-se pela postura racional, reflexiva e objetiva diante da sociedade que, por sua vez, se opunha ao subjetivismo

²⁵ Soneto extraído do livro *As Flores do Mal*, escrito por Charles Baudelaire (1821-1867) em 1857. Tradução de Jamil Haddad.

romântico e ao intelectualismo científico do período. A fase embrionária do Simbolismo, conhecida como Decadentismo, procurava exprimir a volúpia pela anarquia, o satanismo, as perversões, a morbidez e o pessimismo do momento. Como lembra Guimarães, os simbolistas encontram no pessimismo uma acentuação especial para as suas criações literárias, tanto no campo da poesia como no da ficção (1988, p. 9).

As raízes das idéias simbolistas encontram-se nas obras teosóficas e místicas expressas em uma divisão tripartite do mundo, do cientista sueco Emanuel Swedenborg (1688-1772), que podem ser assim resumidas: a) o terceiro céu ou mundo terrestre, onde existe tudo o que é material, todos os seres, sem distinção de reinos; b) o segundo céu ou mundo da verdade é o reino intelectual: os seres são aqui percebidos através de leis que os ligam; c) o primeiro céu ou mundo celeste é o reino de Deus.

O soneto “Correspondências” é tido como o manifesto dos simbolistas²⁶. Esse soneto, ao falar em floresta de símbolos e nas correspondências das imagens acústicas, visuais e olfativas, desenvolve a teoria sinestésica ou a teoria das correspondências, em que as analogias correspondem a revelações metafísicas, identificando-se com os símbolos, elementos concretos através dos quais as coisas materiais se ligam às espirituais. Nesta linha é que se aponta, neste soneto, as fortes influências das idéias swedenborguianas em Baudelaire.

O Simbolismo procurou reatar as relações entre vida e poesia, sujeito e objeto, por meio de textos que, se não desdenhavam a preocupação formal e a precisão vocabular parnasianas, acrescentavam à negação da postura racional o desejo de transcendência, da busca de uma complementação espiritual só vislumbrada em um mundo metafísico, místico, inconsciente. As palavras não precisam ter significados exatos na poesia simbolista. Em vez disso, elas constituem “símbolos”, imagens sensoriais, especialmente auditivas, musicais que, combinadas com as imagens visuais, olfativas, expressam a tentativa de unir em um só todos

²⁶ A formulação explícita das propostas simbolistas deve-se a Jean Moréas, com seu manifesto literário *Manifeste du Symbolisme*, publicado no jornal *Le Figaro*, em 12 de setembro de 1886.

os sentidos e, através deles, ter a capacidade de penetrar na essência humana. Os poetas simbolistas procuraram ser intérpretes de uma simbologia universal, que se expressava por intuição e não pela razão científica.

No caso particular de Baudelaire, as sensações traduzem pensamentos ou sentimentos vários, através da transferência dos sentidos, dada pela sinestesia, da acumulação de imagens que constituem o símbolo e do processo genérico de repetição que aproxima o poema da música.

Trata-se, na verdade, de um apelo ao inconsciente, às camadas mais profundas da mente humana com a finalidade de resgatar o homem do materialismo desenfreado em que vive. Por esse ângulo, a poesia simbolista anuncia a decadência, a falência dos valores burgueses e a busca de novas realidades, invisíveis e interiores, que vão configurar, entre outros elementos, a modernidade.

Além de Baudelaire, considerado como o principal precursor da arte simbolista, os principais artífices deste movimento na França foram Paul Verlaine, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé, muito embora se discutam as reais afinidades de Rimbaud com o Simbolismo²⁷. Apesar de possuírem características tão distintas, a ponto de muitos estudiosos concluírem ser o Simbolismo um movimento heterogêneo e, por vezes, contraditório, algumas peculiaridades permanecem constantes: a subjetividade, a metáfora, o espiritualismo ou misticismo esotérico, a ambigüidade e a preferência por temas mórbidos.²⁸ Além disso, o referente do signo é sugerido, mascarado, em vez de ser descrito com detalhes. Para tanto, o poeta simbolista utiliza-se de símbolos e de uma linguagem repleta de elementos sensoriais, que provocam no leitor sensações diversas. São esses símbolos que mascaram o verdadeiro referente, a verdadeira mensagem.

²⁷ Cf. BALAKIAN, 2000, p. 47-53.

²⁸ Algumas das características aqui apontadas foram objetos de crítica dentro do próprio ambiente simbolista, por escritores como Paul Valéry e T. S. Elliot, abrindo as portas para o Modernismo.

Talvez nenhum outro movimento literário tenha buscado tantos paralelos com a música como o Simbolismo, pois a musicalidade era uma preocupação evidente na estética simbolista. A propósito, é interessante a descrição que Anna Balakian faz a respeito dos conceitos de música na visão dos principais poetas simbolistas (2000, p. 55). Na obra de Baudelaire, as palavras procuram evocar um sentimento, sem contudo comunicar um significado em particular, como as notas musicais; em Verlaine, não é apenas uma única palavra que provoca associações de imagens, mas a combinação de duas ou mais, por meio da repetição de fonemas vocálicos nas sílabas tônicas de palavras sucessivas (assonância) ou pela seqüência de fonemas consonantais idênticos dentro do mesmo verso (aliteração), como por exemplo nas primeiras estrofes da poesia “*Il pleure dans mon coeur*”, onde os próprios versos soam como música para o leitor e não por associações mentais.

*Il pleure dans mon coeur
Comme il pleut sur la ville;
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon coeur?*

*Ô bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits!
Pour un coeur qui s'ennuie,
Ô le chant de la pluie!*

É evidente que ao escolher as palavras, Verlaine preocupa-se muito mais com a sonoridade que delas resulta do que com seus significados. Em uma de suas obras mais conhecidas, “*Art Poétique*” (1874), cuja frase inicial é “*de la musique avant toute chose*” (a música antes de tudo), ele enfatiza a idéia de considerar a arte poética essencialmente musical, destinada a sugerir em vez de dizer e nomear.

Um outro conceito, demonstrado por Mallarmé, trabalha com temas e variações, a imagem verbal e pausas (espaços em branco), como pode ser percebido abaixo, nos versos iniciais de “*L'après-midi d'un faune*”:

Le Faune:
Ces nymphes, je les veux perpétuer.
Si clair,
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus.
Aimai-je un rêve?
Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais
Bois même, prouve, hélas! que bien seul je m'offrais
Pour triomphe la faute idéale des roses.

Para ele, o Simbolismo significava o oposto da representação. Declarou, certa vez, que deve haver sempre um enigma na poesia, o que lhe rendeu o reconhecimento de ser um poeta obscuro, hermético (BALAKIAN, 2000, p. 70). A poesia assume o papel de forma que sugere, assume valor musical, valoriza a imagem, sendo a matéria do poema uma noção abstrata, emotiva ou intelectual.

Se Verlaine pensou a musicalidade de suas poesias em termos de sílabas e rimas, Mallarmé acreditava que a simples imitação de sons musicais através das palavras seria em vão se a música não ocorresse efetivamente pela estrutura do tema e pelas variações. Ele definia a “canção” como o resultado de uma imagem criada pela contemplação de objetos, ou seja, uma combinação do visual e do sonho. Assim, são os objetivos pessoais de cada leitor que estabelecem a distância entre a realidade e o sonho.

Estava tão convicto de suas idéias e de seus resultados práticos que se criou uma anedota sobre um encontro seu com Debussy. Quando este lhe disse que havia musicado “*L’après-midi d’un faune*”, Mallarmé teria respondido: “Oh! Pensei que eu mesmo tivesse feito isto” (BALAKIAN, 2000, p. 71).

Se boa parte da produção musical de Debussy e Ravel está associada à poesia simbolista e, por consequência, aos preceitos estéticos desse movimento literário, é necessário fazer algumas considerações para que não se vislumbre um paradoxo. Baudelaire, precursor do Simbolismo, apreciava o uso intelectual da música, considerando-a como uma forma não-objetiva de estimular e de sugerir a imaginação de quem a ouve. E, dentro desta ótica,

apontava Wagner como o compositor ideal, capaz de combinar drama, música, poesia e cenário, de maneira a criar uma inter-relação perfeita das percepções sensoriais, o objetivo principal de um grande poeta, segundo ele.

Mallarmé, o discípulo mais fiel de Baudelaire, e quem, ao contrário deste, nunca presenciou uma encenação wagneriana, adotou com entusiasmo as idéias do mestre. Certa vez, ele disse que o compositor alemão roubara o dever dos grandes poetas e que foi a partir dele que a música se uniu ao verso para formar poesia (BALAKIAN, 2000, p. 71).

Como Wagner era assunto freqüente nas reuniões promovidas por Mallarmé, para as quais Debussy era sempre convidado, só é possível imaginar que o compositor, nesses encontros, não rompesse em surtos coléricos diante das colocações do anfitrião se ainda estivesse experimentando sua fase wagneriana. Posteriormente, mesmo ao distanciar-se dos modelos românticos e refutar os excessos de Wagner, Debussy manteve-se ligado às idéias simbolistas, ainda que pudesse discordar eventualmente dos conceitos de música apontados pelos literatos. Contudo, como aparentemente poderia se pressupor, ele não se afasta de Mallarmé no que se refere à idéia da música ocorrer pela estrutura e pela variação do tema, o que sugere uma certa organização formal. Como lembra Paz, se Debussy abandonou os esquemas clássicos, não significa que ele prescindisse de critérios formais.

O segundo dos “*Trois nocturnes*”, *Fêtes*, cuja primeira e terceira seções apresentam um desenvolvimento temático por elementos alternados que, como o primeiro movimento de “*Ibéria*”, constitui um dos acertos máximos de Debussy como estruturador formalístico (PAZ, 1976, p. 56).

O que se revela diante disso é que a “forma” da música, idealizada por Baudelaire e Mallarmé, era algo que deveria ir além do prazer da audição: sugerir e provocar a imaginação de quem a ouve. Assim, Debussy trilhou esse caminho de uma maneira que lhe foi muito particular, através de acordes independentes e do uso de timbres contrastantes. Ainda segundo Paz, o timbre foi o elemento indutor da música simbolista, tipicamente *debussyana*, que poderia prescindir dos temas, deixando o discurso musical por conta exclusiva da harmonia e

da sonoridade derivada: estados sonoros, mais do que formas.

Pode-se formular a hipótese de que se o Simbolismo é entendido como um retorno ao subjetivismo romântico, ao predomínio do “eu”, da imaginação e da emoção, há que se considerar que os elementos e a linguagem musical empregados por Debussy e Ravel revelam-se por vezes particulares e que se eles, de alguma maneira, apoiaram seus conceitos na estética simbolista, estiveram musicalmente bem mais próximos da modernidade.

Sem que se pretenda neste momento estabelecer quaisquer relações, é importante deixar aqui registradas algumas características gerais do Impressionismo, em razão das analogias que boa parte da musicologia estabelece entre esta corrente artística e a música de Debussy.

O Impressionismo surge por volta de 1863, pelas mãos de um grupo de jovens pintores franceses, dentre os quais Edouard Manet, Claude Monet, Auguste Renoir, Alfred Sisley, Camille Pissarro e Edgar Degas. Entretanto, a primeira exposição coletiva foi realizada apenas em 1874. O Impressionismo é uma arte urbana, segundo Hauser (1972, p. 1049), porque descreve a mutabilidade, o ritmo nervoso, as impressões súbitas e pungentes da vida das cidades.

Um dos principais preceitos da arte impressionista, ainda segundo Arnold Hauser, é a visão de mundo em que os fenômenos estão em um estado de fluxo e de transição constantes, no qual tudo se funde, não havendo outras diferenças senão as resultantes das diversas abordagens e dos vários pontos de vista do observador (1972, p. 1051). Há uma substituição dos valores táteis pelos valores visuais. A percepção impressionista apresenta as cores não como qualidades concretas de um objeto, mas como fenômenos abstratos e imateriais.

A técnica da pintura impressionista baseia-se em algumas premissas: a cor não é uma qualidade permanente na natureza, porque suas tonalidades estão constantemente mudando, sob a ação da luz solar. Deve haver a dissociação ou mistura das cores em substituição à

mistura das tintas na paleta. A linha não existe na natureza, é uma abstração criada pelo espírito do homem para representar suas imagens visuais. Também as sombras não são pretas nem escuras como eram convencionalmente representadas no passado, mas luminosas e coloridas. Por fim, a aplicação dos contrastes das cores, com reflexos luminosos.

Mas que relação há entre a pintura impressionista e a música?

A pintura impressionista descobre sensações que a música tenta também exprimir. A experiência de luz e de cor são próprias da pintura, mas quando se tenta reproduzir na música impressões dessa espécie é possível falar de um espírito pictórico da música. A luz e a cor são cambiantes, assim como o som também pode ser. Ao se pensar na forma, a música pode, de forma fugaz, renunciar a contornos precisos, dando mais importância aos pormenores do que ao todo.

Sob esse aspecto, se a pintura impressionista preocupa-se em captar o momento (como em um “click” de máquina fotográfica) em detrimento do todo, sem contudo negá-lo, bem pode a música representar paisagens sonoras e sensações, por meio de pequenas idéias e motivos, sejam eles rítmicos, melódicos ou harmônicos, valendo-se ainda da textura e do timbre.

CAPÍTULO III

Nos capítulos precedentes, procurou-se discorrer sobre a transformação da *chanson* polifônica, seus diferentes significados e sua contextualização na época de Debussy e Ravel. Na tentativa de complementar o processo investigativo sobre as “*Trois chansons de Charles d’Orléans*”, de Debussy, e das “*Trois chansons pour choeur mixte sans accompagnement*”, de Ravel, este capítulo apresenta uma análise dos elementos de estrutura composicional dessas obras, segundo os conceitos que aqui serão expostos. As categorias compreendidas nesta análise são a harmonia, o motivo rítmico, a textura, o caráter e a expressão.

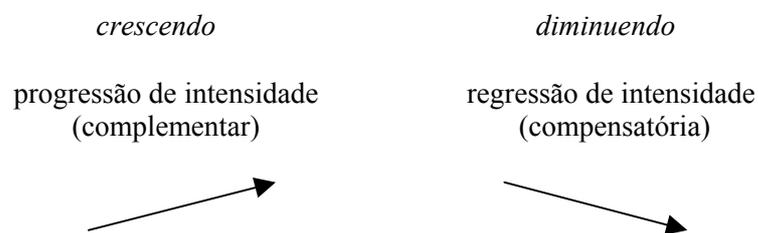
A análise musical, que compreende o estudo dos elementos teóricos formativos de uma obra, tem sido encarada, em uma perspectiva das últimas décadas, apenas como mais uma ferramenta necessária à apreensão e à compreensão da composição, do que como um fim em si mesma. Essa apreensão musical deve-se somar à visão histórica oferecida pela musicologia, no intuito de permitir ao observador o domínio da obra como um todo. A dicotomia entre a análise e a musicologia que, por vezes, se apresentou em alguns estudos, seria incabível, como reflete a opinião de Joseph Kerman:

Pois, se o defeito característico dos musicólogos é a superficialidade, a deficiência dos analistas é a miopia. [...] A estrutura autônoma da música é apenas um dos muitos elementos que contribuem para seu significado e importância. Ao retirar-se a partitura de seu contexto a fim de examiná-la como organismo autônomo, o analista retira esse organismo da ecologia que o sustenta (KERMAN, 1987, p. 93).

Como afirma Wallace Berry (1976, p. 3), o trabalho da análise musical é considerar a natureza das funções e efeitos expressivos nas notas e ritmos que formam a música. E é nesse sentido que este capítulo será desenvolvido. Um dos conceitos principais de Berry é o de que a música está constantemente envolvida em uma “dialética”, ou seja, em um movimento

produzido pelas tendências de progressão e regressão dos elementos musicais²⁹, em diferentes níveis. Todas as tendências e inter-relações dos elementos são entendidas como fundamentais para a função estrutural e para o efeito expressivo na música.

O segundo conceito de Berry é que a estrutura musical organiza-se pela confluência das linhas resultantes do movimento dos elementos em uma mesma direção, complementares, ou em direções diferentes, compensatórias. Um exemplo relativamente simples e bastante comum dessa idéia pode ser representado da seguinte forma:



Esse mesmo modelo é aplicado no que se refere à tonalidade: ocorre a progressiva flutuação tonal quando houver movimento no sentido de distanciamento da tônica; a regressiva flutuação tonal ocorre quando o movimento indicar o retorno à tônica. No primeiro caso, a idéia de progressividade está associada à dissonância, complexidade, ambigüidade, instabilidade e distância, contrapondo-se ao sentido de regressão, associado à consonância, simplicidade, clareza, estabilidade e proximidade. Assim, também a melodia pode ser vista, demonstrada através da curva melódica, que pode ser expressa por um gráfico, no qual é possível perceber os movimentos melódicos, quais notas são recorrentes, quais as principais e quais são auxiliares, formando o que Berry denomina *estrutura essencial*. Todos esses conceitos partem da premissa de que existem pontos de distanciamento e pontos de estabilidade em qualquer estrutura tonal (BERRY, 1976, p. 84).

As *chansons* polifônicas de Debussy e Ravel, por vezes, sugerem o emprego dos modos. Nesse caso, a estrutura essencial dos sistemas modais pode ser determinada de forma

²⁹ Os elementos considerados por Wallace Berry são: melodia, harmonia, tonalidade, metro, tempo, textura e timbre.

análoga à estrutura dos sistemas tonais. O entendimento da construção harmônica a partir do material modal está fundamentado nos conceitos de Vincent Persichetti. Segundo ele, um grande número de modelos de escalas, que se distinguem pela disposição de tons e semitons, tem sido usado por compositores do século XX, em especial aqueles denominados na Idade Média como jônio, eólio, lócrio, dórico, frígio, lídio e mixolídio. A sonoridade desses últimos quatro modos pode ser explorada pelo emprego de progressões harmônicas, nas quais a nota característica do modo aparece com frequência.³⁰ Essa nota evita que o modo se torne uma escala maior ou menor natural. Da mesma forma, os acordes que alicerçam estas melodias podem constituir-se de material primário, quando incluírem em sua composição a característica do modo, ou secundário, quando não revelarem a sua característica (1961, p. 31). Este conceito de Persichetti torna-se particularmente relevante se lembrarmos que, conforme foi analisado no segundo capítulo deste trabalho, uma das características marcantes na obra de Debussy foi a tentativa de libertação do uso dos modos maior e menor pelo emprego contínuo dos modos antigos. Persichetti indica a terceira *chanson* polifônica de Ravel como um dos materiais de referência sobre a escrita harmônica, a partir dos modos antigos (1961, p. 42).

A análise do motivo rítmico, um dos fatores estruturais do ritmo, está baseada no conceito de Wallace Berry (1976, p. 305), que o define como aquilo que é expresso pelas durações e outras combinações que possuem alguma relevância em determinado contexto. Para ele, o modelo rítmico propriamente dito é a seqüência de ataques e de variações sobre a qual a idéia musical está delineada. Berry (1976, p. 191) também define a textura, determinada pelo número de vozes, e outros elementos que projetam o material musical no meio sonoro e pelas inter-relações e interações entre eles.

Pierre Bernac lembra que uma canção, sendo a união de música e poema, representa

³⁰ Segundo Vincent Persichetti, a característica de um modo é o grau da escala que o diferencia dos demais modos. Por exemplo, a característica do modo dórico é o sexto grau maior enquanto que no modo lídio é o quarto grau aumentado.

uma síntese destes dois elementos (1978, p. 33). Portanto, quaisquer tentativas de análise dessas *chansons* polifônicas tornar-se-ão inócuas se alguns elementos poéticos não forem considerados. Por esta razão, serão vistos o esquema métrico dos versos e as rimas, segundo os conceitos de Rogério Chociay (1974) e também as idéias de Paul Zumthor (2001). Ao final, será feita uma tradução dessas *chansons*.

OS ELEMENTOS MUSICAIS

Tão-somente para efeito da análise, as *chansons* serão aqui divididas em seções. Para tanto, consideram-se seções os trechos musicais que reúnem similitudes melódicas, rítmicas e/ou harmônicas.

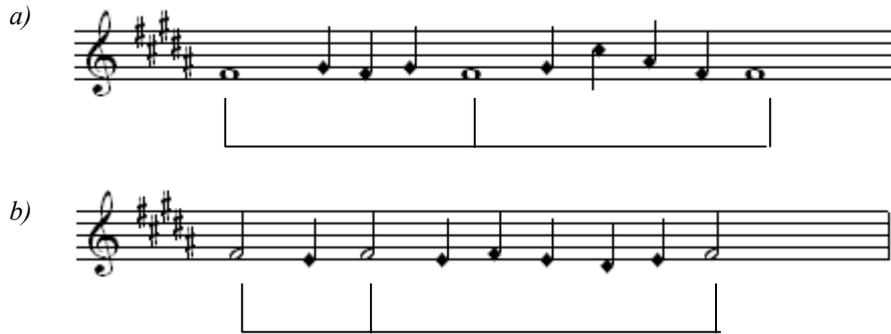
“Trois chansons de Charles d’Orléans”

1. *Dieu! qu’il la fait bon regarder!*

A seção inicial, que abrange os compassos de 1 a 5, encontra-se estruturada harmonicamente sobre Fá# dórico e os encadeamentos resumem-se a I – V – I³¹, nos quais os movimentos de progressão e regressão melódica são elaborados com economia de altura, caminhando por graus conjuntos. Na segunda seção, do compasso 6 ao 13, a harmonia é resultante das linhas melódicas construídas, alternadamente, por Ré mixolídio (compassos 6 e 8) e Fá# dórico (compassos 7, 9, 10 e 11), com acordes de Si maior e Ré maior na primeira e segunda inversões e Dó# menor e Sol# menor (compassos 12 e 13). Sem preparação que provoque choque, há aqui um sentido de ambigüidade harmônica resultante da alternância de alturas, evidenciado pelo emprego ora de Ré e Dó naturais ora de Ré e Dó sustentados, embora a linha melódica do naipe de sopranos, nestas primeiras seções, tenda a flutuar mais insistentemente em torno de Fá#, conforme o gráfico:

³¹ As cifragens escritas nestas análises correspondem àquela da harmonia tradicional, na qual os acordes são representados por algarismos romanos.

Figura nº 25



No gráfico acima é possível perceber a recorrência da nota Fá#. Na figura 25a, que abrange os compassos de 1 a 5, essa nota parece funcionar como “tônica”. Nos compassos 6 e 7, ainda sendo recorrente, o Fá# parece funcionar como terça de Ré natural (Fig. 25b).

Na terceira seção (compassos 14 a 17), o compasso 16 apresenta movimento de progressão produzido pelo cromatismo descendente nas vozes de contralto, tenor e baixo, para concluir a frase no acorde de Ré# meio-diminuto, o que cria uma grande instabilidade.

A quarta seção (compassos 18 ao 25) é iniciada por acordes de Sol# maior com sétima e Si# meio-diminuto, ambos na segunda inversão, continuando o ambiente instável da terceira seção, cuja resolução se dá no compasso 21, quando a peça repousa sobre o modo dórico sobre Ré#. Nesse mesmo compasso, é alternada para Fá# dórico; o movimento melódico apresenta um sentido de ondulação, com os naipes de contraltos, tenores e baixos movendo-se paralelamente, enquanto o naipe de sopranos atua em movimento contrário:

Figura nº 26

Figure 26 shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) starting at measure 21. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The Soprano part features a melodic line with red arrows indicating a descending, wavy motion. The Alto, Tenor, and Bass parts show parallel melodic movement, also indicated by red arrows. The Soprano part has a fermata over the final note. The Alto part has a fermata over the final note. The Tenor part has a fermata over the final note. The Bass part has a fermata over the final note.

A partir do compasso 22, o modo dórico sobre F \sharp conclui no compasso 25, com o acorde de Ré \sharp diminuto³², que serve como cadência para a seção final (*Plus lent*), a qual é similar aos cinco primeiros compassos da música.

Exceção feita aos compassos 6 e 8, nos quais sopranos e contraltos dialogam em intervalos de terças com tenores e baixos, e no compasso 14, no qual as vozes entram de forma sucessiva, em movimento de progressão, a textura da obra permanece constante com as quatro vozes trabalhando em homofonia rítmica.

A figura rítmica  é a característica das linhas melódicas de todas as vozes. Apresentada quase sempre em movimentos melódicos de 2^a ascendente e descendente, pode também ser entendida como uma redução da linha melódica exposta pelo naipe de sopranos na seção inicial (figura nº 25). O uso de diversas quiálteras em toda esta *chanson* parece indicar o propósito do compositor em libertar-se de uma rígida divisão binária do tempo, o que também contribui para dar à música um sentido de constante movimentação e instabilidade. Seria possível também considerar esta figuração rítmica como uma alusão às ornamentações presentes na música oriental que Debussy tanto fazia referências.

No âmbito geral, as indicações de intensidade não superam o *mf* (*mezzo-forte*), o que faz sugerir que Debussy buscasse envolver esta *chanson* em uma atmosfera mais intimista. O andamento inicial é indicado como “*Très modéré soutenu et expressif*”. Os diferentes matizes de expressão estão intimamente associados ao sentido do texto, o que pode ser percebido já na primeira palavra, “*Dieu*”, que é uma exclamação de admiração, cuja nota é marcada pelo sinal de *tenuto* e uma indicação de *decrescendo*.

Há em toda a obra um caráter ondulante, sucessivos movimentos de progressão e regressão, tanto no aspecto harmônico quanto nas dinâmicas expressivas, como foi demonstrado nos compassos 4 e 16. Debussy procura respeitar as inflexões naturais do texto,

³² O acorde diminuto é aqui entendido como aquele formado pela fundamental, terça menor, quinta diminuta e sétima diminuta. O acorde meio-diminuto é formado pela fundamental, terça menor, quinta diminuta e sétima menor.

marcando *decrescendos* nas últimas sílabas átonas de cada verso. As dinâmicas mais intensas apresentam-se somente nos pontos culminantes da melodia, como nos compassos 4, 10 e 21.

A idéia de ondulação pode ser entendida por constantes alternâncias no uso dos modos, pela ambigüidade modal-tonal e pelo emprego de figuras rítmicas que ajudam a criar uma atmosfera de instabilidade. Ao considerar a relação luz-som, as características dessa *chanson* também podem ser compreendidas dentro de um dos paradigmas impressionistas, ou seja, as constantes variações de luminosidade percebidas pelos pintores, conforme foi analisado no capítulo anterior.

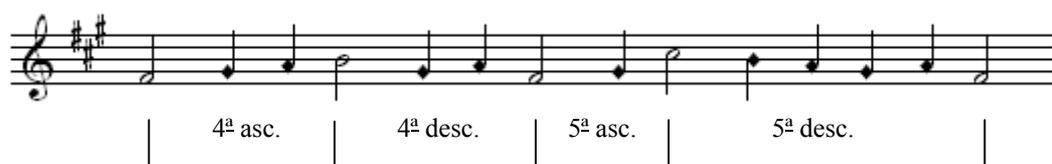
2. *Quant j'ai ouy le tabourin*

Em contraste com a *chanson* anterior, esta se caracteriza pela regularidade obtida pelo uso de *ostinatos*³³, além do emprego de uma voz solista para a execução da melodia principal.

Toda a primeira seção (compassos 1 ao 12) está construída sobre o modo F^á# eólio (ou menor natural), exceção feita aos quatro primeiros compassos (introdução), nos quais Debussy deixa pairar uma dúvida entre o eólio e o dórico, em razão do Ré# na voz de contralto no segundo compasso, o que cria um sentido de ambigüidade. Não há progressões que se distanciem da base modal de F^á# e são empregados os acordes de I e IV, encadeados de acordo com o movimento dos motivos rítmicos presentes na linha do baixo.

A curva melódica do solista nos compassos 5 a 8 revela o movimento de progressão e regressão por intervalos de 4^a e de 5^a, sempre partindo de F^á# e voltando para esta mesma nota.

Figura nº 27



³³ Estrutura musical que é repetida continuamente durante uma obra ou parte dela. Essa estrutura pode consistir em um modelo rítmico, uma nota ou uma melodia.

Na segunda seção (compassos 13 ao 18), Debussy introduz um contracanto na linha dos baixos (*doux et expressif*), no ambiente de Lá maior. A terceira seção (compassos 19 ao 25) repete os mesmos esquemas harmônicos da primeira seção, mas, desta feita, Debussy permeia entre os tons de Fá# maior e menor, repousando neste último. A seção seguinte (*un peu animé*), que vai até o compasso 31, está estruturada no ambiente modal de Lá mixolídio, tendo como apoio acordes de Mi menor e Lá maior. Entretanto, nos compassos 29 e 30, os acordes de apoio são de Sol maior e Fá# maior com sétima na segunda inversão. A quinta seção, “*Très modéré*”, (compassos 32 ao 39) encontra-se em Dó maior, com acordes de I e V graus, utilizando a sétima menor nos compassos 36 e 37. A sexta seção é um retorno às idéias apresentadas na primeira. Aqui, Debussy confirma inicialmente o campo tonal de Fá# menor, mas faz um movimento de progressão ao alternar acordes de Ré maior com sétima e de Fá# meio-diminuto, leva o suspense para a *coda* (compassos 47 ao 51), retornando ao Fá# com uma “terça de Picardia”³⁴.

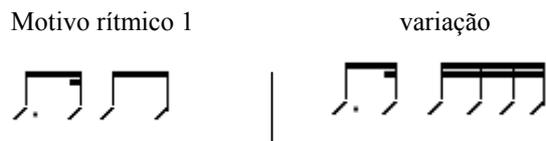
A linha melódica é desenvolvida pelo solo de contralto, para cujo acompanhamento Debussy abdicou do naipe de soprano e optou pela formação do coral com contraltos, tenores e baixos, todos com *divisi*, geralmente nos registros mais graves, o que gerou uma textura mais condensada e estreita. O que fica mais evidente em toda esta *chanson* é a variedade de células rítmicas que fazem alusão ao soar do tamborim e ao caráter das festas de maio, segundo o texto. Essas células, presentes em toda a *chanson*, por vezes como *ostinatos*, parecem criar uma paisagem sonora que evoca os sons de festa, os ritmos das danças e do tamborim, tratados na poesia de Charles d’Orléans. Conforme se viu no primeiro capítulo deste trabalho, era comum o emprego dos sons onomatopaicos por Janequin em suas *chansons* “programáticas” do século XVI. Portanto, não há como deixar de pensar aqui na tradição da *chanson* renascentista, dos sons onomatopaicos, inclusive podendo sugerir, tal

³⁴ Acidente que, colocado sobre a terça, torna o acorde maior. Era muito utilizado no período renascentista.

como na *chanson* anterior, uma alusão ao Oriente e aos instrumentos de percussão provenientes dessa região.

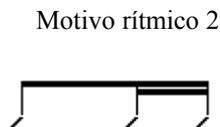
O motivo rítmico 1 encontra-se no baixo (compassos 1, 3, 19, 21 e 40), no tenor II e contralto (compassos 43 ao 46), no tenor I (compassos 2, 4, 5 e 6). A variação desse motivo encontra-se nos tenores I e II e contraltos (compassos 26 ao 28).

Figura nº 28



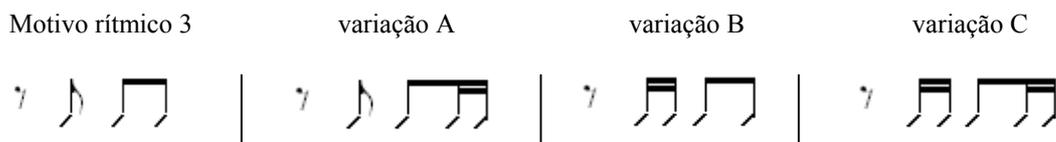
O motivo rítmico 2 é o mais recorrente. Apresenta-se como *ostinato* por diversas vezes, como, por exemplo, na linha do tenor I (compassos 8 ao 18):

Figura nº 29



O motivo 3 e suas variações têm caráter acéfalo³⁵; seus primeiros ataques iniciam-se na segunda metade do tempo.

Figura nº 30



Esse motivo e a sua variação C constituem o *ostinato* do baixo (compassos 4 ao 11), empregado melodicamente com a progressão para Si e regressão para Fá#. Essa mesma idéia

³⁵ Compasso ou ritmo acéfalo é aquele que não possui articulação na cabeça de seu primeiro tempo.

melódica transforma-se na variação B, nos compassos 29 e 30, com Ré e Sol. A variação A encontra-se nos compassos iniciais (2 ao 12) do contralto. Na última seção (*1^o tempo*), que é a repetição da primeira estrofe com a mesma melodia do solo, Debussy emprega, simultaneamente, alguns dos motivos rítmicos já apresentados. Cria um ponto de distância em relação à tônica com acordes de Ré meio-diminuto, mas regressa e conclui a música dentro de uma atmosfera repousante, sem contudo deixar de evocar os ritmos de um distante tamborim no naipe de baixo I.

Nessa *chanson*, as vozes executam os diferentes motivos rítmicos com os fonemas “*la*” e “*lon*”. A indicação do compositor para a execução destes fonemas é “*léger*” (leve), sempre com dinâmicas de *pianíssimo* ou *piano*, a fim de que os sons percussivos do coro não se sobreponham à melodia do solo. Esses motivos rítmicos também apresentam dinâmicas progressivas com *crescendos* e *diminuendos*, impondo uma execução bastante expressiva a estas células.

Na quarta seção (*Un peu animé*), mais exatamente entre os compassos 26 e 28, se encontra a movimentação rítmica mais intensa, em unidade com o ponto culminante da linha melódica do solo. Nesse trecho, mais uma vez, Debussy procura retratar uma cena na qual realça a idéia de movimentação e agitação proposta pelo texto, que diz “os jovens dividem suas presas”. A “preguiça”, precedida pelo *en retenant*, é sugerida pelo andamento mais lento (*très modéré*), pelos seguidos movimentos melódicos de terças paralelas nos tenores em *bocca chiusa*, apoiados pelo naipe de contraltos e pelas figuras rítmicas mais longas no naipe dos baixos, criando uma atmosfera de sonolência, quase onírica.

3. *Yver, vous n'estes qu'un villain*

Nos dez primeiros compassos, a harmonia é rarefeita como recorte para uma paisagem sonora do inverno. O tema inicial, apresentado pelo naipe de contraltos, é imitado pelas

demais vozes e, para pontuar o tema e as imitações, Debussy emprega acordes sucessivos de Sol, Fá# e Lá, todos na primeira inversão e em movimentos paralelos, o que resulta em uma certa instabilidade. Essa sucessão de acordes paralelos na primeira inversão faz lembrar a técnica do *fauxbourdon*³⁶, bastante comum na escola franco-flamenga do século XV. Em um ambiente que contrasta com a instabilidade inicial, uma nova melodia no modo mixolídio é apresentada pelo soprano solista a partir do compasso 11. Debussy volta a utilizar acordes de Lá, Sol#, Fá# e Mi invertidos, em movimentos de progressão paralelos até o fim da seção, no compasso 21, concluída em Si maior. Este contraste entre a primeira e segunda seções é também o contraste das estações, pois na primeira seção se faz alusão ao inverno e, na segunda, ao verão. Dessa forma, Debussy cria, através dos elementos musicais, dois ambientes sonoros opostos: um frio e instável, e outro quente e estável.

A curva melódica dos compassos 11 ao 18 revela a preponderância das notas Si e Mi, o que sugere o cantar de um pássaro na estação quente:

Figura nº 31



Na terceira seção (compassos 22 ao 34), o ambiente modal é o de Sol# eólio, no qual preponderam os acordes de Sol# menor e Fá# maior. O ponto de maior tensão harmônica e distanciamento nessa mesma seção, está no compasso 29, no qual Debussy usa um acorde de Si maior com a nona no baixo, e a seção conclui em Sol# maior, com a terça de Picardia. Na quarta seção (compassos 35 ao 46), ocorre uma progressão pela movimentação cromática ascendente da linha melódica do baixo (Sol, Sol#, Lá, Lá#, Si e Dó), formando,

³⁶ Palavra francesa que significa falso baixo ou falso bordão, designa uma seqüência de acordes nos quais a voz superior é acompanhada por outras duas vozes, em intervalos de quartas e sextas.

seqüencialmente, os acordes de Sol maior, Dó# maior com sétima na segunda inversão, Fá# menor com sétima na primeira inversão, Mib maior com sétima na segunda inversão, Si menor com sétima e Ré# diminuto na terceira inversão. A seção é concluída com o acorde de Fá# maior. Na quinta seção (compassos 47 ao 56), Debussy volta a expor o tema inicial, desta feita uma 4ª abaixo e, tal como no início, se vale do recurso imitativo. Aqui, as dissonâncias são deixadas de lado e Debussy emprega apenas os acordes perfeitos maiores e menores, que são formados dentro do campo modal de Mi eólio. A seção final (compassos 57 ao 70) começa com uma seqüência de terças paralelas no baixo, ascendentes e descendentes; em seguida, com a adição dos tenores e contraltos, todos caminham em movimentos melódicos paralelos, formando novamente acordes na primeira inversão, com as sopranos na nota Si como pedal.

Quanto à textura, a primeira seção mostra uma polifonia imitativa. O tema é apresentado nos três compassos iniciais pelos contraltos, conforme figura abaixo:

Figura nº 32

Alto

Y - ver, vous n'es - tes qu'un vil - lain,

No quinto compasso, os tenores fazem a imitação com as três notas iniciais em inversão,

Figura nº 33

Tenor

Y - ver, vous n'es - tes qu'un vil - lain;

inversão

seguidos pelas sopranos e pelos baixos no sexto compasso:

Figura nº 34

Soprano

mf cresc.

Y - ver, vous n'es - tes qu'un vil - lain;

Baixo

mf cresc.

Y - ver, vous n'es - tes qu'un vil - lain;

Esse mesmo esquema de imitação é reapresentado na quinta seção, entre os compassos 47 e 54. Entre os compassos 34 e 37, as vozes apresentam imitação em progressão de terças:

Figura nº 35

Tutti *f cresc.*

Y - ver,

Tutti *mf >*

f cresc.

mf >

Mais vous, Y - ver, Mais vous,

Tutti *mf >*

f cresc.

mf.

Mais vous, Y - ver, Mais

Tutti *mf.*

f cresc. mf

Mais vous, Y - ver, mais vous,

Debussy procura variar a sonoridade ao alternar trechos de *tutti* e *solo* nas segunda e terceira seções, as quais apresentam uma textura acordal ou homorítmica³⁷. Esta variação parece se expressar pelo sutil contraste entre a leveza das quatro vozes solistas e o coro, e não um contraste de intensidade, como a princípio poderia se pensar, uma vez que os *tutti* aparecem sempre com a indicação de *pianíssimo*. Há uma certa tendência pela não fixação de

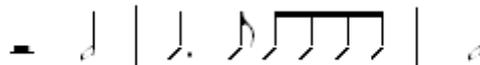
³⁷ A textura acordal, também conhecida como homorítmica, ocorre quando todas as vozes possuem o mesmo material rítmico. Ainda que as linhas melódicas sejam diferentes, elas acabam por formar acordes.

uma sonoridade definitiva, uma certa fugacidade sonora.

Na seção final, com a introdução das terças paralelas nos baixos, uma nova textura acordal aparece, abaixo da nota pedal Si, nos tenores em falsete (compasso 61), seguidos pelos sopranos, desta vez com o uso de síncopas.

O motivo rítmico encontra-se na célula inicialmente apresentada:

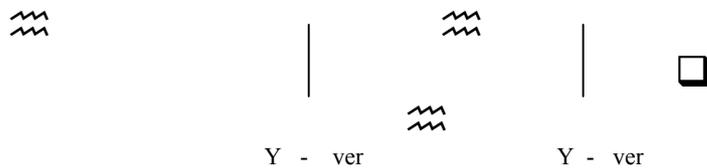
Figura nº 36



No entanto, é possível perceber uma preocupação de Debussy no tratamento rítmico da palavra “yver”, ora confirmando o acento tônico da palavra, fazendo com que caia no tempo forte, ora deslocando esse acento tônico para o tempo fraco.

Figura nº 37

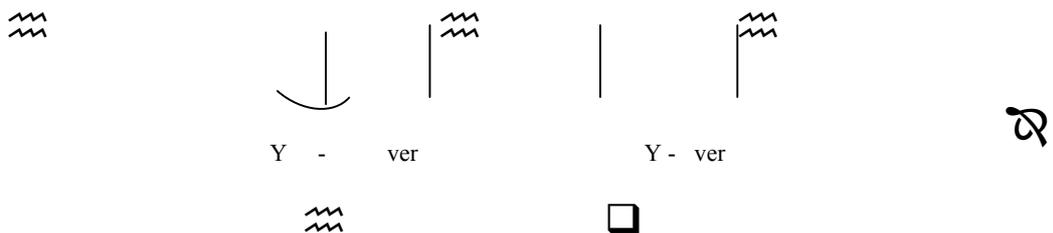
Formas anacrúsicas:



Formas acéfalas:



Formas sincopadas:



antigos em suas *chansons* polifônicas, o mesmo ocorreu com Ravel. O esquema harmônico desta *chanson* é pontuado pelos acordes de I e V graus, sempre com retorno à tônica. A partir desta idéia geral, Ravel embeleza os encadeamentos com outros acordes, principalmente acrescidos da nona. Na primeira seção (compassos 1 ao 13), o ambiente modal é de Lá dórico, no qual se apresentam seguidos acordes de Ré e Mi com nona, intercalados por acordes perfeitos de Lá menor, Dó maior, Si menor e Sol maior, o que se repete na seção seguinte (compassos 14 ao 26). A terceira seção (compassos 27 ao 39), que tem andamento *moderato*, inicia-se com encadeamentos harmônicos que levam ao Mi maior, no compasso 34. A partir do *Più lento*, Dó com nona, Fá maior com sétima maior, Sib com sétima maior, Sol com nona e conclui em Lá. A quarta e última seção apresenta acordes de Sib maior e Mi maior, acompanhados de movimentos melódicos cromáticos na voz do baixo, seguidos por Dó menor, Si menor, Lá menor e Mi. Os últimos cinco compassos formam uma pequena *coda* estruturada harmonicamente, como no final da primeira seção, apenas diferindo com o uso da terça de Picardia no acorde final.

Ainda na primeira seção, as vozes se movimentam melodicamente de forma paralela, seguindo a linha do naipe de soprano:

Figura nº 38

As *chansons* polifônicas compostas por Ravel apresentam, tal como as de Debussy,

características descritivas, pictóricas, que remetem à tradição da *chanson* renascentista, ora pelo emprego de sons onomatopaicos, ora pelo movimento melódico. Conforme a figura acima, ao conduzir todas as vozes em movimentos paralelos, ascendente e descendente, Ravel sugere o caminhar da jovem Nicolette pelo bosque. O caráter saltitante e alegre, explicitado no texto, é demonstrado ritmicamente por colcheias em *staccato*:

Figura nº 39



Esse motivo rítmico encontra-se presente em todas as seções desta *chanson*.

Ravel emprega nesta peça a textura rítmica homofônica com alguns momentos de solos de naipe acompanhados, como no início das segunda e terceira seções. Nos compassos 22 e 23, a textura apresenta uma progressão na movimentação rítmica, sugerida pela seqüência de semicolcheias, com os fonemas “*ta-ka-ta-ka*” nas vozes intermediárias. Esses fonemas representam as batidas dos tamancos usados pela jovem Nicolette durante sua fuga desenfreada.

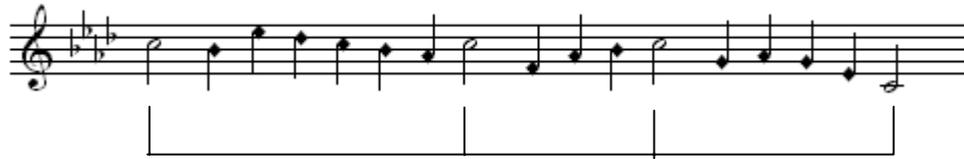
Do mesmo modo, as indicações de andamento e os sinais de dinâmica parecem relacionar-se muito estreitamente com as intenções do texto. A seção inicial (o passeio tranqüilo de Nicolette) é contida, escrita em *piano*, e o aparecimento do velho lobo na segunda seção é indicado por rápidos *crescendos* (compassos 14 a 16). O mesmo se dá com as indicações de andamento, pois a fuga de Nicolette é indicada com *Vivo* (compassos 22 a 26) e um *decrescendo*. O caráter lânguido do “doce amigo” na terceira seção é sugerido pelas dinâmicas de *piano* e *pianíssimo*, em que Ravel emprega também as vozes do coro em seus limites extremos de tessitura na região aguda. O falso amigo é cantado pelo naipe de tenores em *falsetto*, e, quando o texto faz referência ao coração pesaroso de Nicolette, as indicações

de andamento são *Più lento* e *rallentando*. Na seção final, para representar o senhor feio, corcunda, barrigudo e fedorento, cantado pelo naipe de baixos, Ravel indica forte-piano na segunda metade do tempo, deslocando a acentuação natural do compasso, reforçando a idéia do andar trôpego do velho senhor. Na *coda*, é usada novamente a indicação de *Vivo*, no momento em que Nicolette se lança rapidamente aos braços do senhor.

2. *Trois beaux oiseaux du Paradis*

Esta chanson caracteriza-se por uma linha melódica cantada, alternadamente, por vozes solistas, cujo acompanhamento harmônico é feito pelo coral. Tal como na *chanson* anterior, o esquema harmônico é pontuado por acordes de I e V graus, sempre com retorno à tônica. Ravel faz uso da nota pedal, sobre a qual outros acordes são empregados livremente. Dessa forma, parece não haver um distanciamento da tônica, pois o pedal sugere a manutenção de um centro tonal ou modal. A seção inicial (compassos 1 ao 8) encontra-se na tonalidade de Fá menor, embora ausência da nota sensível (Mi natural) deixe transparecer um certo caráter modal eólico; a partir do quinto compasso, os tenores e baixos entram com notas pedais Dó e Fá respectivamente. Na segunda seção (compassos 9 ao 16), Ravel realiza uma progressão harmônica e se volta para a tonalidade relativa (Láb maior), quando emprega acordes de Láb maior com sétima maior, Mib maior, Sol menor e Dó maior (o V grau da tonalidade inicial). As seções subseqüentes apresentam os mesmos esquemas harmônicos observados nas duas primeiras seções. Assim, a terceira seção (compassos 17 ao 24) repete o esquema harmônico da primeira, desta feita com o pedal apenas nos baixos (Fá). A quarta seção (compassos 25 ao 32) é similar à segunda seção. Na parte final (compassos 33 ao 40), o mesmo pedal dos baixos suporta a linha melódica do solista, acompanhado da passagem cromática dos tenores. Essa linha melódica, repetida em toda a *chanson*, apresenta a nota Dó, que é o V grau da tonalidade, como ponto referencial.

Figura nº 40



Ao utilizar as vozes do coro com a vogal “a” apenas para acompanhar os solos, a textura torna-se bastante branda. Com um tratamento homofônico, Ravel ressalta a melodia acompanhada e, ao não empregar as quatro vozes do coro simultaneamente, dilui a textura do acompanhamento, tornando-a menos densa.

Embora toda essa *chanson* se insira em uma atmosfera melancólica, Ravel não faz indicações de expressividade, exceto nos últimos quatro compassos (*très doux*). Não há grandes mudanças nem explosões de intensidade. Os solos situam-se sempre entre *piano* e *mezzo-piano*. O coro acompanha quase sempre em *pianíssimo*, com rápidas progressões ao *forte*, retornando imediatamente ao *pianíssimo*, como nos compassos 17 e 45. O andamento inicial (*Moderato*) é mantido até o compasso 42, quando Ravel indica *Poco più lento*. As constantes alternâncias das fórmulas de compasso (3/4 e 4/4) sugerem a preocupação de Ravel com a acomodação do texto.

3. Ronde

De todas as *chansons* polifônicas até aqui estudadas, esta é a que apresenta a maior quantidade de compassos, assim como texto mais longo. Entretanto, como poderia se pressupor a princípio, não é a de maior duração, uma vez que Ravel expõe todo o texto de forma condensada, em figuras rítmicas curtas, e sua execução é feita em andamento rápido.

A harmonia está estruturada basicamente sobre o modo lídio³⁸, a partir da nota Lá. Os

³⁸ Em seu livro *Twentieth-century harmony: creative aspects and practice* (1961, p. 42), Vincent Persichetti relaciona esta *chanson* como um dos materiais de referência sobre a escrita harmônica a partir dos modos antigos.

compassos iniciais (1 ao 8) apresentam acordes de Lá maior com sétima maior, Mi com nona, Fá com nona e Sol menor com sétima (I-V-VI-VII), como é possível ser visto na figura abaixo:

Figura nº 41

The musical score for Figure 41 consists of four staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music is marked 'p' (piano). The first staff contains a melodic line with a slur over the first four measures. The second staff contains a melodic line with a slur over the first four measures. The third and fourth staves contain a bass line with a slur over the first four measures. The chords are: D major with a major seventh (D-F#-A-B), E major with a ninth (E-G#-B-D-F#), F major with a ninth (F-A-C-E-G), and G minor with a seventh (G-Bb-D-F).

Este esquema se repete entre os compassos 29 e 36 e do 57 ao 64. Do compasso 9 ao 14, acordes de Si menor e Fá# com nona, tal como nos compassos 65 a 70. Nos compassos 15 ao 26, acorde de Mi maior com sétima, repetindo a mesma idéia entre os compassos 71 e 78 com o acorde de Sol maior com sétima. A conclusão se faz com o encadeamento dos acordes de Si maior, Mi maior e Lá maior.

Os diversos nomes de seres imaginários e mitológicos inseridos no texto foram musicados com figuras rítmicas de curta duração, o que resulta em uma textura ritmicamente densa. O uso constante de tercinas, simultaneamente nas quatro vozes, como, por exemplo, nos compassos 50, 51 e 77 a 82, cria uma ação melódica e textural progressiva através da aceleração rítmica e projeta uma massa sonora resultante não apenas das notas, mas também dos fonemas escolhidos, exceção feita aos compassos iniciais, onde Ravel abranda a textura e procura deixar em maior evidência a melodia acompanhada.

Os motivos rítmicos que se apresentam com maior frequência nessa *chanson* são

aqueles formados por colcheias em tercinas, seguidas de par de colcheias regulares, o que cria uma idéia de aceleração e desaceleração do movimento rítmico.

Figura nº 42



O andamento inicial (*Allegro*) permanece até o compasso 56; do compasso 57 em diante, o andamento é *Meno allegro*, o qual cede lugar ao *accelerando* que vai do compasso 71 ao 78 e retorna ao *Tempo primo* para concluir. Quanto à intensidade, ressaltam-se três grandes *crescendos* (do compasso 19 ao 24, do 47 ao 52 e do 75 ao 82), que precedem momentos de *forte* com as vozes nas regiões agudas. No tocante à articulação, Ravel escreve as colcheias em *staccato* e as tercinas em *legato*.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE OS TEXTOS POÉTICOS

No caso das *chansons* polifônicas de Debussy, há que se compreender inicialmente o papel de Charles d'Orléans (1394-1465), autor do texto poético, dentro da literatura francesa e algumas características de sua obra. É considerado um dos sucessores da poesia cortesã elaborada sobre as formas fixas, inaugurada por Guillaume de Machaut (1300-1377) e seguida também por outros poetas como Eustache Deschamps (1346-1406), Christine de Pisan (1364-1430) e François Villon (1431-1463). Sua produção remete sobretudo às peças curtas, como as *ballades* e os *rondeaux*. Seus poemas apresentam freqüentemente uma atmosfera elegante, aliada à alegoria peculiar da poesia da Idade Média.

Em uma obra lírica considerada como uma das mais importantes poesias alegóricas medievais, o “*Roman de la Rose*” (1225), e em outros textos alegóricos do século XIII, escritos na primeira pessoa, há um “eu”, paradoxalmente impessoal, que utiliza um estilo

nobre para exprimir seus sentimentos, sem jamais reivindicar uma identidade particular. Essa impessoalidade do modo subjetivo prevalece nos versos de Charles d'Orléans, mas sua gama temática ultrapassa os motivos do amor e do arrependimento; com ele a melancolia, a displicência (*nonchaloir*), a impotência e a velhice tomam parte no registro da poesia pessoal. Charles d'Orléans combina personificações alegóricas com metáforas emprestadas do mundo cavaleiresco, às vezes valendo-se do humor, da vida na corte, da natureza e dos objetos cotidianos para “traduzir” um eu profundo e secreto. A identidade pessoal se dilui por trás da fluidez do tom, do caráter convencional das imagens e das situações estereotipadas (HOLLIER, 1993, p. 117).

Paul Zumthor (2001, p. 281), aponta dois aspectos significativos com relação à literatura medieval. O primeiro é a personalização do discurso poético, que se inicia a partir de 1200 e aparece em diversos aspectos em Charles d'Orléans. Uma ficção de verossimilhança relaciona o “eu” do enunciado ao autor, e as circunstâncias em que o texto o diz sujeito a uma experiência concreta e particular. Esta ficção representativa implica uma duplicidade de linguagem, o “eu” é um “eu” enganador, e a retórica dominante expulsa do discurso poético toda reivindicação de verdade. O outro fator é que, depois de Guillaume de Machaut, iniciou-se uma dissociação progressiva entre o texto poético e a música, ou seja, os poetas fizeram seus versos e os deixaram para que, posteriormente, um compositor colocasse a música.

Na afirmação de André Lagarde (1963, p. 205), poderíamos procurar, em vão, na poesia de Charles d'Orléans um “vento poderoso, a eloquência, a vivacidade de uma paixão avassaladora, mas ela agrada pela sua elegância, pela sinceridade contida, por uma doce melodia e por um simbolismo sonhador”.

Se a poesia de Charles d'Orléans possui uma musicalidade intrínseca, fruto da tradição lírica cortesã da Idade Média, o autor parece não dar cores precisas ao seu “eu” poético, como

Hollier aponta. Talvez esta tenha sido a razão pela qual, em uma carta endereçada a Louis Laloy, datada de 16 de junho de 1908, Debussy não só perguntou a ele o “sentido exato” de algumas palavras (*affray, partent, m’acointeray, m’abuteneray e l’ay*) encontradas em “*Quant j’ai ouy le tabourin*” (a segunda *chanson* polifônica), como reconhecia essa “música interior”:

Eu penso que esta obra é tão plena de música interior que — naturalmente — não posso me abster de exteriorizá-la... Acredito que o nobre Charles d’Orléans me absolverá. Quero que você saiba que estou aguardando sua resposta para então decidir minhas cores (DEBUSSY, apud COBB, 1994, p. 157, tradução nossa).

Do ponto de vista poético, é interessante também apontar como o esquema métrico e o sistema de rimas são tratados por Debussy e Ravel nessas *chansons* polifônicas.

A métrica é a medida dos versos de um poema e, para determinar a métrica de um verso, é preciso dividi-lo em sílabas poéticas. Este processo recebe o nome de *escansão*. Segundo Rogério Chociay (1974, p. 2), o verso metrificado é um corpo silábico que se organiza em função de um conjunto maior — a estrofe — imposto à poesia de fora para dentro.

Existem dois modos distintos de computar as sílabas de um verso e aferir seus esquemas: o primeiro não leva em consideração na contagem as sílabas posteriores à última forte de cada verso; o segundo modo computa sempre uma sílaba além da última forte. O primeiro sistema, conforme Chociay (1974, p. 11), é conhecido como contagem francesa e o segundo como contagem espanhola. Tendo em vista que são apenas métodos de contagem silábica, optar-se-á aqui pelo modo mais usual, que é o da contagem francesa.

Como está baseada na oralidade (na fala e no canto), a divisão das sílabas poéticas obedece a princípios diferentes da divisão silábica gramatical; as vogais átonas são reunidas em uma única sílaba e a contagem das sílabas deve ser feita apenas até a última sílaba tônica.

Já a rima, ainda segundo Chociay (1974, p. 174), é um processo de reiteração fônica que ocorre, geralmente, a partir da última vogal forte de cada verso. No presente estudo, a rima torna-se particularmente relevante pois impõe ao texto poético uma sonoridade própria.

A propósito da poesia medieval, Zumthor (2001, p. 179) esclarece que os pares de rimas constituem, com frequência, verdadeiras fórmulas fônicas e semânticas, o que permite introduzir no discurso uma certa identidade. Por exemplo, “*faire*” rima com “*parfaire*” e, ao colocar a palavra “*plaire*” em determinado texto, o poeta pode estabelecer entre as três uma circulação de sentido. Assim se constitui uma unidade específica, sem outro fundamento além de uma percepção da suprema liberdade do som.

1. *Dieu! qu’il la fait bon regarder!*

*Dieu! qu’il la fait bon regarder
La gracieuse bonne et belle;
Pour les grans biens que sont en elle
Chascun est prest de la loüer.*

*Qui se pourroit d’elle lasser?
Tousjours sa beauté renouvelle.
Dieu! qu’il la fait bon regarder
La gracieuse bonne et belle!*

*Par de ça ne de là, la mer
Ne scay dame ne damoiselle
Qui soit en tous bien parfaits telle.
C’est ung songe que d’i penser:
Dieu! qu’il la fait bon regarder!*

No caso desta *chanson*, podemos tomar como exemplo o segundo verso da primeira estrofe:

Sílabas gramaticais

La/gra/ci/eu/se/bon/ne/et/bel/le = 10 sílabas

Sílabas poéticas

La/gra/ci/eu/se/bon/ne et/bel/le = 8 sílabas

Na sétima sílaba desta divisão houve uma elisão³⁹ (*ne + et*) e a última sílaba (*le*), por ser átona, foi desconsiderada. Trata-se, portanto, de um *rondeau* com treze versos

³⁹ Elisão é a junção de duas sílabas.

octossílabos, sendo o refrão constituído pelos dois primeiros.

Os versos são terminados por duas únicas rimas: “er” (a) e “elle” (b). A primeira e terceira estrofes apresentam rimas interpoladas (*abba*) enquanto que na segunda estrofe as rimas são alternadas (*abab*).

O poeta Charles d’Orléans parece celebrar aqui a beleza de uma dama, tema tipicamente usual nas poesias cortesãs da Idade Média. Contudo, ao se pensar na tradição das poesias alegóricas desse período, chama a atenção o emprego da palavra “*louer*”, no quarto verso da primeira estrofe. Segundo Paulo Rónai (1989, p. 153), a palavra “*louer*” significa louvar, mas também pode significar alugar, arrendar, tomar para si. Isso permitiria admitir a hipótese de que d’Orléans tenha empregado esta palavra com sentido ambíguo ou como metáfora, talvez fazendo alusão à reivindicação inglesa sobre as terras de Flandres e ao trono francês, durante a Guerra dos Cem Anos.

Das três *chansons* de Charles d’Orléans aqui abordadas, essa é a única em que ele, no discurso poético, sugere certo distanciamento, a contemplação amorosa característica do canto cortês, pois nas demais ele se exprime na primeira pessoa. Mas seria esta primeira pessoa o “eu” enganador ou a testemunha presente, que expressa a realidade pela experiência vivida?

2. *Quant j'ai ouy le tabourin*

*Quant j'ai ouy le tabourin
Sonner, pour s'en aller au may,
En mon lit n'en ay fait affray
Ne levé mon chief du coissin;*

*En disant: il est trop matin
Ung peu je me rendormiray:
Quant j' ay ouy le tabourin
Sonner pour s'en aller au may,*

*Jeunes gens partent leur butin;
De nonchaloir m'accointeray
A lui je m'abutineray
Trouvé l'ay plus prouchain voisin*

*Quant j'ay ouy le tabourin
Sonner pour s'en aller au may*

*En mon lit n'en ay fait affray
Ne levé mon chief du coissin.*

Assim como a primeira *chanson*, esta é também um *rondeau*, embora com dezesseis versos, octossílabos, e as rimas são em “in” (a) e “ay” (b). A primeira e terceira estrofes apresentam rimas interpoladas (*abba*), enquanto que, na segunda estrofe, as rimas são alternadas (*abab*), e a quarta estrofe é uma repetição da primeira.

O texto evoca os sons do tamborim que anunciam a chegada do mês de maio, questionando o porquê ter que abandonar o conforto do leito para ir às festas primaveris⁴⁰. É possível perceber aqui um dos elementos característicos da obra de Charles d’Orléans: a displicência, a indiferença em tom melancólico, o “*nonchaloir*”. Essa obra assemelha-se, pelo caráter e pelo uso de algumas expressões, com outro poema de sua autoria: “*A ce jour de Saint Valentin*”⁴¹.

3. *Yver, vous n'estes qu'un villain*

*Yver, vous n'estes qu'un vilain;
Esté est plaisant et gentil
En témoing de may et d'avril
Qui l'accompaignent soir et main.*

*Esté revet champs, bois et fleurs
De sa livrée de verdure
Et de maintes autres couleurs
Par l'ordonnance de nature.*

*Mais vous, Yver, trop estes plein
De nège, vent, pluye et grézil.
On vous deust banir en éxil.
Sans point flater je parle plein,
Yver, vous n'estes qu'un vilain.*

⁴⁰ A expressão “*aller au may*” significa literalmente “ir a maio”, mas é provável que Charles d’Orléans tenha feito alusão às festas que ocorriam para saudar a chegada da primavera. Esse tema era relativamente comum em dezenas de *chansons* monódicas ao final do século XV, encontradas nos Manuscritos de Bayeux e também nas *chansons* renascentistas, como “*Ce mois de may*” de Clément Janequin.

⁴¹ *Que chascun doit choisir son per / Amours, demourray je non per / Sans partir à vostre butin? / A mon resveillier au matin, / Je n'y ay cessé de penser, / A ce jour de Saint Valentin / Que chascun doit choisir son per. / Mais Nonchaloir, mon medicin / M'est venu le pouse taster / Qui m'a conseillé reposer / Et rendormir sur mon coussin. / A ce jour de Saint Valentin / Que chascun doit choisir son per / Amours, demourray je non per / Sans partir à vostre butin?*

Novamente trata-se aqui de um *rondeau* com treze versos octossílabos. As rimas são “*ain*” (a) e “*il*” (b) na primeira estrofe, “*urs*” (a) e “*ure*” (b) na segunda, “*ein*” (a) e “*il*” (b) na terceira. Desta forma, a primeira e terceira estrofes apresentam rimas interpoladas (*abba*), enquanto que na segunda estrofe as rimas são alternadas (*abab*).

Ao escrever sobre o “eu” que fala ao inverno, demonstrando seu descontentamento com a estação fria e seus inconvenientes, em oposição ao verão, Charles d’Orléans combina o humor e a melancolia. Assim como na *chanson* anterior, ele trabalha com um de seus temas favoritos, que é a natureza e suas manifestações. De qualquer forma, não se pode deixar de refletir sobre a expressão “*banir en éxil*” (condenado ao exílio), talvez como uma referência à sua experiência pessoal.

Não foi possível precisar as razões que teriam levado Debussy a escolher especificamente estes três *rondeaux* para compor suas *chansons* polifônicas, diante dos mais de quatrocentos que Charles d’Orléans escreveu. Entretanto, é provável que a admiração do compositor pelo poeta, se deva, em boa parte, à musicalidade intrínseca dos textos, sobre os quais Debussy pôde, então, revesti-los com sua linguagem musical própria, em sintonia com a sonoridade e as imagens evocadas pelos poemas.

Ao contrário de Debussy, que optou por compor suas *chansons* polifônicas sobre os versos do poeta Charles d’Orléans, as *chansons* compostas por Ravel possuem textos de sua própria autoria e não se enquadram nos rígidos esquemas métricos das formas fixas da poesia medieval. Também são os únicos textos de caráter poético que ele próprio escreveu e musicou.

1. *Nicolette*⁴²

*Nicolette, à la vesprée
S’allait promener au pré*

⁴² Esta *chanson* foi dedicada a Tristan Klingsor (1874-1966), escritor e compositor cujo nome verdadeiro era Léon Leclère. A partir de um conjunto de poemas seus, intitulado “*Shéhérazade*”, Ravel compôs um ciclo de *chansons*, com este mesmo nome, em 1903.

*Cueillir la pâquerette
La jonquille et le muguet.*

*Toute sautillante,
toute guillerette
Lorgnant ci, là
De tous les côtés.
Rencontra vieux loup grognant
Tout hérissé l'oeil brillant:
"Hé là! ma Nicolette,
vienstu pas chez MèreGrand?"*

*A perte d'haleine
s'enfuit Nicolette
Laissant là cornette
et socques blancs.*

*Rencontra page joli
Chausses bleues et pourpoint gris:
"Hé là! ma Nicolette,
veux tu pas d'un doux ami?"*

*Sage, s'en retourna, pauvre Nicolette,
Très lentement le coeur bien marri.
Rencontra seigneur chenu
Tors, laid, puante et ventru:*

*"Hé là! ma Nicolette,
veux tu pas tous ces écus?"
Vite fut en ses bras, bonne Nicolette
Jamais au pré n'est plus revenue.*

Esta *chanson* é uma paródia bem humorada sobre a fábula de Chapeuzinho Vermelho. A idéia de compor sobre temas infantis se faz presente em outras obras de Ravel, como "*Ma mère l'oye*" (1912) e "*L'enfant et les sortilèges*" (1925).

O texto está disposto em quatro estrofes de seis versos cada (sextilha) e apresenta a seguinte contagem de sílabas poéticas: os quatro primeiros versos de cada estrofe possuem sete sílabas; o quinto verso, doze e o sexto verso, nove sílabas.

Na primeira estrofe, as rimas são formadas pelo conjunto dos fonemas "pré", "guet", "tés" (a) e "ette" (b); na segunda, por "ant", "grand", "blancs" (a) e "ette" (b); na terceira estrofe, "li", "gris", "ami", "ri" (a) e "ette" (b) e na última estrofe "nu", "tru", "cus", "nue" (a) e "ette" (b). Portanto, o esquema de rimas comum a todas as estrofes é o de rimas misturadas (aababa).

2. *Trois beaux oiseaux du Paradis*⁴³

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

*Le premier était plus bleu que ciel,
(Mon ami zil est à la guerre)
Le second était couleur de neige,
Le troisième rouge vermeil.*

*“Beaux oiselets du Paradis,
(Mon ami zil est à la guerre)
Beaux oiselets du Paradis,
Qu’apportez par ici?”*

*“J’apporte un regard couleur d’azur.”
(Ton ami zil est à la guerre)”
“Et moi, sur beau front couleur de neige,
Un baiser dois mettre, encor plus pur.”*

*“Oiseau vermeil du Paradis,
(Mon ami zil est à la guerre)
Oiseaux vermeil du Paradis,
Que portezvous ainsi?”*

*“Un joli coeur tout cramoisi,
(Ton ami zil est à la guerre)”
“Ah! je sens mon coeur qui froidit...
Emportezle aussi.”*

Sendo uma de suas últimas composições antes de servir como voluntário na Primeira Guerra Mundial, esta *chanson* reflete os temores de Ravel diante do conflito bélico que então se iniciava. O texto revela um marcado sentimento patriótico: os três pássaros do Paraíso possuem as cores da bandeira francesa (azul, branco e vermelho). Tal era a preocupação de Ravel com a guerra que este mesmo sentimento o levou a compor uma suíte para piano, “*Le Tombeau de Couperin*”, iniciada em 1914 e finalizada em 1917, a qual foi dedicada posteriormente aos seus companheiros mortos em combate.

Trata-se de versos livres, uma vez que não possuem qualquer regularidade métrica quanto ao número de sílabas (que varia de seis a dez), dispostos em seis estrofes de quatro versos cada.

⁴³ *Chanson* dedicada a Paul Painlevé (1863-1933). Matemático e político, foi Ministro da Guerra entre setembro e novembro de 1917.

Ao se considerar a proximidade fonética entre as sílabas tônicas (“gue” e “nei”) das palavras “guerre” e “neige”, então o esquema é o de rimas misturadas para todas as estrofes (abaa).

3. Ronde⁴⁴

(les vieilles)

*N'allez pas au bois d'Ormonde,
Jeunes filles, n'allez pas au bois:
Il y a plein de satyres, de centaures,
De malins sorciers, des farfadets et des incubes,
Des ogres, des lutins, des faunes, des follets,
Des lamies, diables, diablots, diabolins,
Des chèvrepieds, des gnomes, des démons,
Des loupgarous, des elfes, des myrmidons,
Des enchanteurs et des mages, des stryges,
Des sylphes, des moinesbourrus, des cyclopes,
Des djinns, gobelins, korrigans, nécromans, kobolds...*

(les vieux)

*N'allez pas au bois d'Ormonde, n'allez pas au bois d'Ormonde,
Jeunes garçons, n'allez pas au bois:
Il y a plein de faunesses de bacchantes
Et de males fées garçons, n'allez pas au bois.
Des satyresses, des ogresses, et des babaiagas,
Des centaurettes et des diablessees,
Goules sortant du sabbat,
Des farfadettes et des démons,
Des larves, des nymphes, des myrmidones,
Hamadryades, dryades, naïades, ménades, thyades, follettes,
Lémures, gnomides, succubes, gorgones, gobelines...
N'allez pas au bois d'Ormonde,*

(les filles et garçons)

*N'irons plus au bois d'Ormonde,
Hélas! plus jamais n'irons au bois.
Il n'y a plus de satyres,
Plus de nymphes ni de males fées.
Plus de farfadets, plus d'incubes, plus d'ogres, de lutins,
De faunes, de follets, de lamies, diables, diablots, diabolins,
De chèvrepieds, de gnomes, de démons,
Des loupgarous, des elfes, des myrmidons,
Plus d'enchanteurs ni de mages, de stryges,
de sylphes, de moinesbourrus,
De cyclopes, de djinns, diabloteaux,
d'éfrits, d'aegypanes,
De sylvains, gobelins, korrigans, nécromans, kobolds...
N'allez pas au bois d'Ormonde,
Les malavisées vieilles,
Les malavisés vieux les ont effarouchés... Ah!*

⁴⁴ Esta *chanson* apresenta uma dedicatória à Madame Paul Clémenceau, cunhada do Primeiro Ministro Georges Clémenceau, que também exerceu o cargo de Ministro da Guerra, deixado por Paul Painléve em 1917.

Segundo Orenstein, Ravel teria solicitado a ajuda de dois músicos amigos seus, Jean-Aubry e Roland-Manuel, para reunir um grande número de palavras incomuns e, em seguida, com um generoso estoque dessas palavras à sua disposição aparentemente encontrou maior dificuldade em elaborar o texto do que para compor a música (1991, p. 184). Como já fizera na primeira *chanson*, Ravel vale-se, novamente, do humor e descreve os mistérios do bosque de Ormonde, misturando seres imaginários e mitológicos de diferentes culturas.

Os versos desta *chanson* têm número variado de sílabas e, por vezes, não apresentam rimas. Entretanto, em determinadas passagens, é possível perceber o uso de alguns fonemas de maneira recorrente, um recurso literário chamado de aliteração, que ajuda a criar uma musicalidade dentro do próprio texto.

Na primeira parte, observa-se a reiteração múltipla das consoantes “d”, “b” e “l” em “*diables, diablots, diabolotin*”. Na parte seguinte: “*faunesses*”, “*satyresses*”, “*ogresses*” “*centaureses et des diablesses*”, com a reiteração consonantal de “s”.

É importante lembrar que este recurso expressivo era também característico da poesia simbolista, como foi visto no capítulo anterior. Outra característica presente nessa *chanson*, e que também se encontra dentro do espectro simbolista, é o emprego de idéias místicas, esotéricas, em suma, do imaginário. Isso poderia sugerir a proximidade artística de Ravel com aquele movimento literário.

Mas, à semelhança de Debussy, Ravel também revela em suas *chansons* polifônicas um cuidado todo especial na união do texto e da música, valendo-se dos elementos musicais para enfatizar as idéias ou as imagens propostas pelo texto.

TRADUÇÕES⁴⁵

“Trois chansons de Charles d’Orléans” - C. Debussy

1. Deus! Que a fez agradável de se olhar!

Deus! Que a fez agradável de se olhar
A graciosa, boa e bela!
Pelos grandes bens que nela estão
Cada um está pronto a louvá-la.

Quem dela poderia se cansar?
Sempre sua beleza se renova.
Deus! Que a fez agradável de se olhar
A graciosa, boa e bela!

De cá e de lá, o mar
Não conhece dama ou donzela
Que seja em tudo tão perfeita.
É um sonho só de nela se pensar:
Deus! Que a fez agradável de se olhar!

2. Quando ouvi o tamborim

Quando ouvi o tamborim
Tocar para ir à festa de maio,
De minha cama nem queria levantar,
Nem tirar minha cabeça do travesseiro

Dizendo: é muito cedo,
Quero adormecer novamente.
Quando ouvia o tamborim
Tocar para ir à festa de maio,

Jovens dividem suas presas;
À minha preguiça, eu me entregaria
A ela, eu me agarraria
E encontraria a vizinha mais próxima;

Quando ouvi o tamborim
Tocar para ir à festa de maio
De minha cama, nem queria levantar,
Nem tirar minha cabeça do travesseiro.

⁴⁵ As traduções aqui apresentadas das “Trois chansons de Charles d’Orléans” de Claude Debussy e das “Trois chansons pour chœur mixte” de Maurice Ravel foram feitas por Ingrid Braren Soler.

3. Inverno, não deixas de ser um vilão

Inverno, não deixas de ser um vilão;
 O verão é agradável e gentil
 Pelo testemunho de maio e abril
 Que o acompanham noite e dia.

O verão recobre campos, bosques e flores
 De sua pele de verdura
 E de muitas outras cores
 Pelo comando da natureza.

Mas tu, inverno, pleno demais estás
 De neve, vento, chuva e granizo.
 Deveriam condená-lo ao exílio.
 Sem lisonja, eu digo francamente:
 Inverno, não deixas de ser um vilão.

“Trois chansons pour chœur mixte” – M. Ravel

1. Nicolette

Nicolette, no fim da tarde,
 Foi passear no campo
 Colher a margarida,
 O junquilha e o lírio

Toda saltitante,
 Toda alegre,
 Espiando aqui e ali,
 De todos os lados.

Encontrou um velho lobo resmungando,
 De pêlo todo arrepiado, olho brilhante:
 “Hei! Minha Nicolette,
 Não estás indo à casa da vovó?”

Perdendo o fôlego,
 Fugiu Nicolette
 Lá deixando touca
 E tamancos brancos.

Encontrou um lindo pajem,
 Calçados azuis e casaco cinza:
 “Hei! Minha Nicolette,
 Não vês um doce amigo?”

Cautelosa, foi-se embora, pobre Nicolette,
Muito lentamente, o coração pesaroso.
Encontrou um senhor
Curvado, feio, fedorento e barrigudo:

“Hei! Minha Nicolette,
Não queres todas estas moedas?
Rapidamente foi aos seus braços, boa Nicolette
Ao campo nunca mais ela voltou.

2. Três belos pássaros do Paraíso

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

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

“Belas avezinhas do Paraíso,
(meu amigo zil está na guerra)
Belas avezinhas do Paraíso,
O que as trazem por aqui?”

“Trago um olhar azul celestial”.
(Teu amigo zil está na guerra)
“E eu, sobre a bela face cor de neve,
Um beijo devo deixar ainda mais puro”.

“Pássaro vermelho do Paraíso,
(Meu amigo zil está na guerra)
Pássaro vermelho do Paraíso,
O que o traz assim?”

“Um lindo coração todo carmim,
(Teu amigo zil está na guerra)”
“Ah! Sinto meu coração gelar...
Leve-o também”.

3. Ronda

(as velhas)
Não ides ao bosque de Ormonde,
Jovens moças, não ides ao bosque:
Está repleto de sátiros, de centauros,
De bruxos malignos, de *farfadets*, de incubos,
De ogros, de duendes, de faunos, de *folletes*
De *lamies*, de diabos, de diabinhos, de diabretes,

De caprípedes, de gnomos, de demônios,
 De lobisomens, de elfos, de mirmidões,
 De encantadores e de magos, de estriges,
 De silfos, de monges párias, de ciclopes,
 De *djinns*, *gobelins*, *korrigans*, necromantes, *kobolds*...

(os velhos)

Não ides ao bosque de Ormonde, não ides ao bosque de Ormonde,
 Jovens rapazes, não ides ao bosque:
 Está repleto de faunas, de bacantes
 E de fadas más, rapazes, não ides ao bosque.
 De sátiras, de ogradas e de *babaigas*,
 De centauras e diabinhas,
Goules saindo do Sabat,
 De *farfadettes*, de demônias,
 De larvas, de ninfas, de mirmidãs,
 Hamadriades, driades, náíades, mênades, tíades, *follettes*,
 Lêmures, gnomas, súcubos, górgones, *gobelines*...
 Não ides ao bosque de Ormonde.

(as moças e os rapazes)

Não iremos mais ao bosque de Ormonde.
 Ai de nós! Jamais iremos ao bosque.
 Não há mais sátiros,
 Acabaram-se as ninfas, as fadas más.
 Os *farfadets*, os incubos, os ogros, os duendes,
 Os faunos, os follets, os *lamies*, diabos, diabinhos, diabretes,
 Os caprípedes, os gnomos, os demônios,
 Os lobisomens, os elfos, os mirmidões,
 Os encantadores e os magos, os estriges,
 Os silfos, os monges párias, os ciclopes,
 Os *djinns*, diabinhos,
 Os *éfrits*, os egipãs,
 Os silvanos, *gobelins*, *korrigans*, necromantes, *kobolds*...
 Não ides ao bosque de Ormonde.
 As velhas mal avisadas,
 Os velhos mal avisados os amedrontaram... Ah!

Tendo em vista que muitas das palavras empregadas por Ravel nesta última *chanson* são pouco usuais na língua portuguesa e algumas sequer permitem tradução, apresenta-se aqui um pequeno glossário para melhor compreensão do texto.

GLOSSÁRIO:⁴⁶

<i>Babaiaga</i>	: Feiticeira da mitologia russa.
Caprípede	: Aquele cujos pés se assemelham aos da cabra.
Centauro	: Monstro metade homem, metade cavalo.
Ciclope	: Gigante com um só olho no meio da testa.
Diabrete	: Diminutivo de diabo.
<i>Djinn</i>	: Espírito benévolo ou malévolo, segundo a crença muçulmana.
Dríade	: Ninfa dos bosques.
<i>Éfrit</i>	: Espírito malévolo na crença árabe.
Egipã	: Divindade dos bosques; fauno; sátiro.
Estrige	: Vampiro; feiticeira.
<i>Farfadet</i>	: Duende.
Fauno	: Divindade campestre entre os antigos romanos.
<i>Follette</i>	: Tipo de duende familiar.
<i>Gobelin</i>	: Duende maligno.
Górgone	: Mulher que tinha serpentes no cabelo e que transformava em pedra quem a olhasse.
<i>Goule</i>	: Espécie de vampiro que devora os mortos durante a noite.
Hamadriade	: Ninfa dos bosques.
Íncubo	: Espírito maligno a cuja influência se atribuem os pesadelos.
<i>Kobold</i>	: Gênio familiar na mitologia germânica.
<i>Korrigan</i>	: Anão benévolo ou malévolo, segundo as lendas bretãs.
<i>Lamie</i>	: Monstro fabuloso.
Lêmure	: Fantasma.
Mênade	: Antiga sacerdotisa de Baco; bacante.
Mirmidão	: Tipo de anão feio.
Náiade	: Ninfa dos rios e das fontes.
Necromante	: Aquele que pratica a necromancia, a adivinhação pela invocação dos mortos.
Ogro	: Ente fantástico em que se fala para intimidar crianças.
Sátiro	: Semideus que tem pés e pernas de bode e habita a floresta.
Silfo	: Gênio do ar, na mitologia céltica e germânica da Idade Média.
Silvano	: Divindade fabulosa dos bosques.
Súcubo	: Demônio feminino que seduzia os homens.
Tíade	: Antiga sacerdotisa de Baco; bacante.

⁴⁶ As palavras em itálico não possuem tradução para a língua portuguesa, permanecendo como no texto original.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fator comum que remete a toda e qualquer *chanson* é o texto escrito na língua francesa, estruturado sobre alguma forma poética (ainda que essa possa ser livre) e que versa sobre temas variados. A *chanson* foi, durante séculos, uma das principais manifestações da cultura francesa, tanto no aspecto musical quanto no literário, transformada ao longo do tempo por músicos e poetas, que a trabalharam conforme as características e estilos de suas épocas. Assim, com Guillaume de Machaut ela ganhou uma vestimenta polifônica, moldada nos parâmetros das formas fixas literárias; Josquin des Prés libertou-a da rigidez das formas poéticas medievais e Clément Janequin acrescentou-lhe o caráter pictórico, programático, inclusive com o emprego de sons onomatopaicos. Essa tradição, contudo, não foi linear, contínua ao longo do tempo, mas sofreu uma ruptura a partir do final do século XVII e, somente no início do século XX, Debussy e Ravel voltaram-se para essa tradição.

Debussy valeu-se do emprego variado dos modos antigos, da ambigüidade tonal, das sutis ornamentações da música oriental e dos contrastes sonoros relacionados às intenções poéticas. Em Ravel, também foi possível perceber o uso dos modos antigos, do embelezamento harmônico com acordes de passagem, o aproveitamento das vozes em seus limites de tessitura, recursos esses colocados em consonância com os humores do seu próprio texto poético.

Nessas *chansons* polifônicas, o que particularmente deve ser ressaltada é a fusão da música com o texto. Como bem lembra Bernac, na música vocal a sonoridade e o ritmo das palavras são partes da própria música. A palavra é, por si mesma, um som musical (1978, p. 3).

O processo de Ravel na elaboração de suas *chansons* polifônicas, embora tenha sido mais solitário sob o ponto de vista da criação e junção da música com a poesia, também

resultou em um conjunto de obras que se destacam pela sonoridade natural das palavras empregadas nos textos. A música parece ter sido elaborada a partir desta sonoridade, servindo como reforço expressivo, como Debussy já havia feito.

Todas essas *chansons*, apesar de revestidas pelas linguagens musicais próprias de cada compositor, apresentam alguns elementos que remetem à tradição. A simples idéia de compor uma obra para coral *a cappella* já poderia ser apontada como um destes elementos. Nos dois conjuntos percebe-se a preocupação com a escolha dos textos, os quais são colocados em música de forma a evidenciar a sonoridade própria da língua francesa, ou a “musicalidade” intrínseca do texto. O uso de sons onomatopaicos, tão freqüente nas *chansons* renascentistas, também corrobora com a idéia da tradição.

Mas qual significado teria este “olhar a tradição”, empreendido por Debussy e Ravel, naquele momento?

É possível perceber alguma motivação de caráter nacionalista. O retorno a uma forma de expressão musical tipicamente francesa pode ser entendido em Debussy como uma reação aos modelos germânicos que então imperavam. Ao optar pelos textos de um poeta tradicional e símbolo de luta em defesa da pátria como Charles d’Orléans, cujas poesias ainda se enquadravam nas formas fixas, ele procurou resgatar a idéia de que a língua francesa possuía uma sonoridade musical e que poderia ser trabalhada musicalmente. E Debussy demonstrou que sua admiração por Charles d’Orléans foi mais além do que o simples prazer estético pela obra do poeta; apesar dos cinco séculos que os separam houve nessas *chansons* uma cumplicidade. O compositor conseguiu realçar com sua música as idéias, as imagens e, sobretudo, a sonoridade das poesias que lhes foram legadas.

Em Ravel, a idéia nacionalista se revelou na alusão das cores da bandeira francesa em sua segunda *chanson* polifônica, às portas da Primeira Guerra Mundial. Há também que se considerar que o compositor é tratado, por boa parte dos musicólogos, como um

“neoclássico”, o que sugeriria alguém ligado, esteticamente, ao passado e às suas formas e modelos. Mas, em suas *chansons* polifônicas, o passado é apenas um referencial sonoro. Tal como Debussy, ele também procurou demonstrar a musicalidade da língua francesa, embora tenha utilizado textos de sua própria autoria, o que conferiu a esta intenção um certo sentido de modernidade.

Mas estas *chansons* são também exemplos do contraste entre a cultura germânica e a francesa, na virada para o século XX. Enquanto a primeira ainda se voltava para as obras monumentais, inspirada nos modelos wagnerianos, a francesa buscava o refinamento, a delicadeza, a miniatura. É sob este aspecto que essas obras podem ser entendidas, por apresentarem, de forma condensada, uma variedade de elementos musicais e de recursos expressivos.

A influência de outras correntes artísticas também pode ser apontada. Ravel deixa transparecer uma forte influência simbolista, notadamente em “*Ronde*”, valendo-se das idéias e dos recursos fonéticos daquele movimento literário. Nas *chansons* de Debussy, a poesia é medieval, mas sua música poderia ser também entendida, pela difusão da sonoridade e a não fixação pelo todo, com as técnicas dos pintores impressionistas, caminho que preferimos não trilhar neste estudo.

Portanto, apesar de serem composições singulares, se observadas dentro de todo o conjunto das respectivas produções musicais de Debussy e Ravel, não podem ser tratadas como obras de caráter experimental. O conceito que vigorava, desde a metade do século XIX, de que uma obra intitulada *chanson* denotava uma composição de menor importância, certamente não pode ser aplicado a estes dois trípticos, ainda que esta importância pudesse estar associada à extensão das composições, porquanto são peças curtas que, reunidas, não ultrapassam doze minutos de duração. Apesar desse caráter minimalista, essas obras adquiriram grande importância naquele momento em que à linguagem musical era atribuído

um novo caminho: o de ser moderna.

Aos regentes corais, cabe prestar atenção à pronúncia correta da língua francesa, observarem a musicalidade dos textos e a riqueza dos elementos musicais contidos nestas obras, em particular nas articulações e dinâmicas apontadas pelos compositores. Dessa forma, estas *chansons*, por representarem um desafio quanto às suas execuções e interpretações, somente têm sido inseridas, com mais frequência, no repertório dos melhores conjuntos corais das últimas décadas.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAHAN, Gerald. *The tradition of western music*. Berkeley: University of California Press, 1974. p. 80-83.
- AQUIEN, Michèle. *Dictionnaire de poétique*. Paris: Le Livre de Poche, 1993. p. 79-80.
- BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Jamil A. Haddad. São Paulo: Círculo do Livro, 1955. p. 12-13.
- BERNAC, Pierre. *The interpretation of French song*. New York: Norton, 1978.
- BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. New York: Dover, 1976.
- BLUME, Friedrich. *Renaissance and baroque music: a comprehensive survey*. New York: Norton, 1967. p. 37 - 80.
- BROWN, Howard M. *Music in the Renaissance*. New Jersey: Prentice-Hall, 1976.
- _____. Chanson. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publ., 1980. v. 4, p. 135-140.
- CHALUPT, René. *Claude Debussy*. Paris: Les écrits nouveaux, 1918. Disponível em: <http://agora.qc.ca/reftext.nsf/Documents/Claude_Debussy_par_Rene_Chalupt>. Acesso em: 04 mar. 2004.
- CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill, 1974.
- COBB, Margaret G. *The poetic Debussy: a collection of his song texts and selected letters*. New York: University of Rochester Press, 1994.
- DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche e outros ensaios sobre a música*. Tradução de Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- DÉCOTE, George. *Histoire de la littérature française: moyen age*. Paris: Hatier. 1991. p. 112-116.
- DORIAN, Frederick. *The history of music in performance*. New York: Norton, 1942. p. 296-303.
- DOTTIN, Georges. *La chanson française de la Renaissance*. Paris: Presses Universitaires de France. 1984.
- GIRON, Luís Antônio. Françoise Lesure escava mistérios de Claude Debussy. *Gazeta Mercantil*. São Paulo, 17 out. 1997. Disponível em: <<http://www.geocities.com/Vienna/8179/debussy.html>>. Acesso em: 23 jan. 2003.

- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.
- GUIMARÃES, Fernando. (Org.). *Ficção e narrativa no Simbolismo*. Lisboa: Guimarães Editores, 1988.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. v. 2. Trad: Walter Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- HOLLIER, Denis. (Org.). *De la littérature française*. Paris: Bordas, 1993. p. 112-121.
- HOPKINS, Antony. *Understanding music*. London: J. M. Dent, 1993.
- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- LAGARDE, André et MICHARD, Laurent. *Moyen age: les grands auteurs français du programme*. Paris: Bordas, 1963. p. 205-209.
- LAKATOS, E. M. e MARCONI, M. A. *Fundamentos de metodologia científica*. São Paulo: Atlas, 1991.
- MASSIN, Jean et MASSIN, Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- NESTROVSKI, Arthur R. *Debussy e Poe*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.
- NICHOLS, Roger. *Claude Debussy: Pelléas et Melisande*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. p.46-47.
- NOSKE, Frits. *French song from Berlioz to Duparc*. New York: Dover, 1970.
- ONNEN, Frank. *Mauricio Ravel*. Barcelona: Juventud, 1951.
- ORENSTEIN, Arbie. *Ravel: man and musician*. New York: Dover, 1991.
- ORLÉANS, Charles d'. *Ballades et rondeaux*. Paris: Livre de Poche, 1992. p. 431.
- PASCOAL, Maria Lúcia S. M. *Prelúdios de Debussy: reflexo e projeção*. Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 1989.
- PAZ, Juan Carlos. *Introdução à música do nosso tempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1976. p. 23-133.
- PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth-century harmony: creative aspects and practice*. New York: Norton, 1961.
- PLINVAL, Georges de. *História da literatura francesa*. Lisboa: Editorial Presença, 1978.
- REESE, Gustav. *Music in the middle ages*. New York: Norton, 1968.

_____. *La música en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

RICHTER, Maurice. The Art of French Song. In: *La folia online music review*. Disponível em: <<http://www.lafolia.com/archive/mrichter/mrichter199908french.html>>. Acesso em: 26 fev. 2004.

RÓNAI, Paulo. *Dicionário essencial francês-português*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

SANTAELLA, Lucia. Prefácio. In: POE, E. A. *O Corvo*. São Paulo: Expressão, 1986. p. 7-9.

SCHÖENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: EDUSP, 1995.

_____. *Tratado de Armonía*. Trad. Ramon Barce. Madrid: Real Musical, 1974.

SERGL, Marcos Júlio. Em busca de paisagens sonoras. In: *Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 25, 2002. Salvador. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/xxv-ci/np06/NP6SERGL.pdf>>. Acesso em: 28 jan. 2003.

SEVERINO, Antônio J. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 2002.

SHAW, Mary. (Org.). *Rhétoriques fin de siècle*. Paris: Christian Bourgois, 1992. p. 220-233.

TORRINHA, Francisco. *Dicionário Latino -Português*. Porto: Gráficos Reunidos, 1942.

VALLAS, Léon. *Claude Debussy: his life and works*. New York: Dover, 1973.

WENK, Arthur B. *Claude Debussy and the poets*. Los Angeles: University of California Press, 1976.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PARTITURAS

BINCHOIS, Giles. *En regardant*. 1 partitura. Vozes. Disponível em: <http://www.asu.edu/cfa/classnotes/music/reynolds/MHL341/med/binchois_enregardant.html>. Acesso em 12 jan. 2003.

BUSNOIS, Antoine. *C'est bien malheur qui me court seure*. 1 partitura. Vozes. Disponível em: <http://anaigeon.free.fr/mes_pdf/busnmalh.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2003.

DEBUSSY, Claude. *Trois chansons de Charles d'Orléans*. 1 partitura. Vozes. Paris: A. Durand & Fills, 1908.

_____. *Trois chansons de Charles d'Orléans*. 1 partitura. Vozes. Paris: B. Schott's Söne, 1992.

_____. *Préludes*. 1 partitura. Piano. Paris: Durand, 1911.

_____. *Pelléas et Mélisande*. 1 partitura. Piano e voz. Disponível em: <http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/bfk2839/large/index.html>. Acesso em: 05 mar. 2004.

DUFAY, Guillaume. Mon chier amy. 1 partitura. Vozes. In: APEL, Willi et DAVISON, Archibald T. *Historical Anthology of Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1977. p. 73.

GOUDIMEL, Claude. *Salmo XXXIII*. 1 partitura. Vozes. Disponível em: <http://www.cpdl.org/>. Acesso em: 26 jan. 2002.

HALLE, Adam de la. Tant con je vivrai. 1 partitura. Vozes. In: APEL, Willi et DAVISON, Archibald T. *Historical Anthology of Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1977. p. 39.

JANEQUIN, Clément. *Martin Menoit*. 1 partitura. Vozes. Disponível em: <http://www.cpdl.org/>. Acesso em: 18 jan. 2003.

_____. *La guerre*. Paris: Lemoine, [19--]. p. 7. Vozes.

_____. *Le chant des oiseaux*. Paris: Salabert, [19--]. p. 8. Vozes.

JEUNE, Claude le. *Revey venir du Printans*. 1 partitura. Vozes. Disponível em: <http://www.cpdl.org/>. Acesso em: 25 jan. 2002.

_____. O Rose, reine des fleurs. 1 partitura. Vozes. In: *Der Schulchor*. Mainz: Schott. 1965. p. 66.

MACHAUT, Guillaume de. Comment qu'a moy. 1 partitura. Vozes. In: APEL, Willi et DAVISON, Archibald T. *Historical Anthology of Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1977. p. 49.

_____. Je puis trop bien. 1 partitura. Vozes. In: APEL, Willi et DAVISON, Archibald T. *Historical Anthology of Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1977. p. 48.

OCKEGHEM, Johannes. Ma bouche rit. 1 partitura. Vozes. In: APEL, Willi et DAVISON, Archibald T. *Historical Anthology of Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1977. p. 79.

PASSEREAU, Pierre. *Il est bel et bon*. 1 partitura. Vozes. Disponível em: <http://www.cpdl.org/>. Acesso em: 18 out. 2002.

PRÉS, Josquin des. *Mille regrets*. 1 partitura. Vozes. Disponível em: <http://www.cpdl.org/>. Acesso em: 14 jan. 2003.

_____. *Nymphes de bois-Déploration sur la mort de J. Ockeghem*. 1 partitura. Vozes. Disponível em: <http://www.cpdl.org/>. Acesso em: 12 jan. 2003.

RAVEL, Maurice. *Trois chansons pour choeur mixte sans accompagnement*. 1 partitura. Vozes. Paris: A. Durand, 1916.

_____. *Ma mère l'oye*. 1 partitura. Orquestra. Paris: Durand, 1912. p. 11

SERMISY, Claudin de. *Tant que vivray*. 1 partitura. Vozes. Disponível em: <<http://www.cpd.org/>>. Acesso em: 14 jan. 2003.

DISCOGRAFIA DAS *CHANSONS* POLIFÔNICAS DE DEBUSSY E RAVEL

LP – “*Chansons a cappella*” – Ensemble Vocal Philippe Caillard – Dir.: P. Caillard - Erato.

CD – “*A Cappella*” – The Cambridge Singers – Dir.: John Rutter - Collegium.

CD – “*Fauré and others...*” – Dir.: John Eliot Gardiner - Phillips.

CD – “*Appear & Inspire*” – Robert Shaw Festival Singers – Dir.: Robert Shaw – Telarc.

CD – “*French choral music*” - Vokalensemble of Stuttgart – Dir.: Rupert Huber – Hänssler.

CD – “*Pastorale: French Choral Music*” – Vasari Singers – Dir.: Jeremy Backhouse – Guild.

**ANEXO A – Partituras de “*Trois chansons de Charles d’Orléans*”,
de Claude Debussy e “*Trois chansons pour chœur mixte
sans accompagnement*”, de Maurice Ravel.**

Trois Chansons

de Charles d'Orléans

I. Dieu! qu'il la fait bon regarder

Claude Debussy
1862 - 1918

Très modéré soutenu et expressif

Sopran
Alt
Tenor
Baß

Dieu! qu'il la fait bon re - gar - der La
Dieu! qu'il la fait bon re - gar - der La
Dieu! qu'il la fait bon re - gar - der La
Dieu! qu'il la fait bon re - gar - der La

gra - ci - eu - se bonne et bel - le; Pour les grans biens que sont en
gra - ci - eu - se bonne et bel - le; Pour les grans biens que sont en
gra - ci - eu - se bonne et bel - le; Pour les grans
gra - ci - eu - se bonne et bel - le; Pour les grans

el - le Chas - cun est prest de la lou - er. Qui
el - le Chas - cun est prest de la lou - er. Qui
biens que sont en el - le Chas - cun est prest de la lou - er. Qui
biens que sont en el - le Chas - cun est prest de la lou - er. Qui

10

 se pour-roit d'el - le las - ser? Tous 3 - jours sa 3 beau - té 3 re - - nou 3 -

20

 sca y da - me ne da - moi - sel - le Qui soit en tous bien par - fais

21

 sca y da - me ne da - moi - sel - le Qui soit en tous bien par - fais

22

 sca y da - me ne da - moi - sel - le Qui soit en tous bien par - fais

23

 sca y da - me ne da - moi - sel - le Qui soit en tous bien par - fais

23

 tel - le. C'est ung son - ge que d'i pen - ser: Dieu!

24

 tel - le. C'est ung son - ge que d'i pen - ser: Dieu!

25

 tel - le. C'est ung son - ge que d'i pen - ser: Dieu!

26

 tel - le. C'est ung son - ge que d'i pen - ser: Dieu!

26

 qu'il la fait bon re - gar - der! Dieu! qu'il la fait bon re - gar - der!

27

 qu'il la fait bon re - gar - der! Dieu! qu'il la fait bon re - gar - der!

28

 qu'il la fait bon re - gar - der! Dieu! qu'il la fait bon re - gar - der!

29

 qu'il la fait bon re - gar - der! Dieu! qu'il la fait bon re - gar - der!

II. Quant j'ai ouy le tabourin
(Charles d'Orléans)

Claude Debussy

Modéré

Alt Solo

Alt *pp léger*
La la la_

I *pp léger*
La la la la la la la

Tenor II *pp léger*
La_ la la la la la la la la la la

Baß *pp léger* *pp*
La la la la la_ la la la la_ la la la la la la

p
Quant j'ai ou - y le ta - bou - rin Son -

pp *pp*
la la

la la la la la la la la la la la

la la la la la la la la la la la la la la

la la la la la la la la la la la la la

7

- ner, pour s'en al - ler au may, En mon

pp la la

la la la la la la la la la la la la la la la la la

la la la la la la la la la la la la la la la la la

pp la la

10

lit n'en ay fait af - fray Ne le - vé mon chief du cois -

pp la la

la la la la la la la la la la la la la la la la la *pp* *unite*

la *pp* *unite*

pp la la

13

- sin; En di - sant:

pp la la

pp lon lon

pp *doux et expressif* la *pp*

16

il est trop ma - tin Ung peu je me ren - dor - mi - ray:

la a

lon a

la a la la la la la

p *più p* *divisi* *pp*

20

Quant j'ai ou - y le ta - bou - rin Son -

la la la a

la la la la la la la a

la la

la la la la la la la

pp *p* *pp* *p* *pp* *p*

23

- ner pour s'en al - ler au may,

a a la

la la la la la la la la la la

la la la la la la la la la la la

la la la la la la la la la la la

la la la

p

Un peu animé

26

Jeu - nes gens

la la

la la la la la la la la la la la la la la la la la la

la la la la la la la la la la la la la la la la la la

la la la la la la la la la la la la la la la la la la

la la la la

En retenant

29

par - tent leur bu - tin: De

la la

la la la la la la la la la la la la la la la la la la

la la la la la la la la la la la la la la la la la la

la la la la la la la la la la la la la la la la la la

la la la la la la la la la la la la la la la la la la

Très modéré

32 *doux et expressif*

non cha - loir _____ m'ac - coin - te - ray A lui _____

pp (à bouche fermée)

m _____ m _____

pp *doux et expressif*

la _____ la la la la la _____ la la la la la _____ la la la la la _____

la _____ la _____

35

_____ je m'a - bu - ti - ne - ray Trou - vé _____

les lers seulement *pp* (à bouche fermée)

m _____ m _____

la la la la la la la la la _____ la la la la la _____ la la la la _____

la _____ la _____

1^o Tempo (Un peu retenu)

38

l'ay plus prou - chain voi - sin; Quant j'ai ou -

m _____

m _____ *P* *divisi*

la _____ la _____ la la la la la _____ *uniti*

la _____ la _____ *P* *uniti*

la la la la la _____ la la _____

41

- y le ta - bou - rin Son - ner pour s'en al - - ler au may

Tous *p* (voix naturelle) *p* *p*

la la

p (voix naturelle) *p* *p*

la la

la la la la la la la la la la la la la la la la la

44

En mon lit n'en ay fait af - fray Ne le - -

p *p* *p*

la la

p *p* *p*

la la

p *p* *p*

la la

p *p* *p* *divisi*

la la

47 Plus retenu

- vé mon chief du cois - sin.

più p *pp* *ppp* (bouche fermée)

a m

più p *pp* *ppp* (bouche fermée)

a m

più p *pp* *ppp* (bouche fermée)

a m

più p *ppp*

la la

più p *ppp*

la la

III. Yver, vous n'etes qu'un villain (Charles d'Orléans)

Claude Debussy

Alerte et vif

Sopran

Alt

Tenor

Baß

Y - ver, Y -

Y - ver, vous n'es - tes qu'un vil - lain,

Y - ver, Y -

Y - ver, Y -

- ver, Y - ver, vous n'es - tes qu'un vil -

vous n'es - tes qu'un vil - lain; qu'un vil -

- ver, Y - ver, vous n'es - tes qu'un vil - lain;

- ver, Y - ver, vous n'es - tes qu'un vil -

- lain; Y - ver, vous n'es - tes qu'un vil - lain; Es -

- lain; Y - ver, vous n'es - tes qu'un vil - lain;

Y - ver, vous n'es - tes qu'un vil - lain; *molto dim.*

- lain; Y - ver, vous n'es - tes qu'un vil - lain.

11

- té est plai - sant et gen - til, Es - té

Solo *p*

Es - té est plai - sant et gen - til,

Solo *p*

Es - -

15

est plai - sant et gen - til, Es - té est plai - sant et gen - til En

Tutti *pp*

Tutti *pp*

Tutti *pp*

Solo *p*

Tutti *pp*

Es - té est plai - sant et gen - til, Es - té est plai - sant et gen - til En

Es - té est plai - sant et gen - til, Es - té est plai - sant et gen - til En

Es - té est plai - sant et gen - til, Es - té est plai - sant et gen - til En

19

té - moing de may et d'a - vril Qui l'ac - com - paig - nent soir et main. Es - -

più p

Solo *p doux*

té - moing de may et d'a - vril Qui l'ac - com - paig - nent soir et main. Es - -

più p

Solo *p doux*

té - moing de may et d'a - vril Qui l'ac - com - paig - nent soir et main. Es - -

più p

Solo *p doux*

té - moing de may et d'a - vril Qui l'ac - com - paig - nent soir et main. Es - -

23

- té re - vet champs, bois et fleurs De sa li - vrée de ver - du - re

- té re - vet champs, bois et fleurs De sa li - vrée de ver - du - re

- té re - vet champs, bois et fleurs De sa li - vrée de ver - du - re

- té re - vet champs, bois et fleurs De sa li - vrée de ver - du - re

27

Et de main-tes au-tres cou-leurs Par l'or-don-nan-ce de na-tu-

Et de main-tes au-tres cou-leurs Par l'or-don-nan-ce de na-tu-

Et de main-tes au-tres cou-leurs Par l'or-don-nan-ce de na-tu-

Et de main-tes au-tres cou-leurs Par l'or-don-nan-ce de na-tu-

32

re. Y - ver,

re. Mais vous, Y - ver, Mais vous,

re. Mais vous, Y - ver. Mais

re. Mais vous, Y - ver, mais vous,

38 *p*
 mais vous, Y - ver, trop es - tes plein De né - ge, de né - ge.
p
 — mais vous, Y-ver.mais vous es-tes plein De né-ge, vent, pluie et gré-zil, vent, pluie et gré-zil,
p
 vous.mais vous, Y - ver, trop es - tes plein De né-ge, plein de né-ge.
p
 — mais vous, Y - ver, trop es - tes plein De né-ge, plein de né-ge.

Retenu
en diminuant *p*
 vent, pluie et gré-zil. On vous deust ba - nir en é - xil.
f *f* *f* *en diminuant* *p*
 vent, pluie et gré-zil. On vous deust ba - nir en é - xil.
f *f* *f* *en diminuant* *p*
 vent, pluie et gré-zil. On vous deust ba - nir en é - xil.
f *f* *f* *en diminuant* *p* *p*
 vent, pluie et gré-zil. On vous deust ba - nir en é - xil. Sans

a tempo
mf
 Sans
p *mf*
 Sans point fla - ter je par - le plein, Sans point fla -
mf
 point fla - ter je par - le plein: Sans point fla - - ter, Sans point fla -

52 *f*
 Y - ver, vous n'es - tes qu'un vil -
f
 point fla - ter je par - le plein: Y - ver, Y - ver, Y -
f
 - ter je par - le plein: Y - ver, Y -
f
 - ter je par - le plein: Y - ver, Y -

55 *p* - lain. *p* - ver, vous n'es - tes qu'un vil - lain. *p* Δ Y - -

p - ver, *p* Y - ver, Y - ver, Y - ver,

p - ver, *p* Y - - ver, Y - ver,

p - ver, *p* Y - - ver, Y - ver, vous n'es - tes qu'un vil - lain,

59 *p* Δ En augmentant et en serrant le mouvement

- ver, *p* Y - - ver, *p*

p Y - ver, *p* *marqué* vous n'es - tes qu'un vil - lain. *p en fausset*

p vous n'es - tes qu'un vil - lain. Y - - ver,

p Y - ver, vous n'es - tes qu'un vil - lain. Y - ver, vous n'es - tes qu'un vil - lain,

63 *p* Y - - - ver, *f* Y - - ver,

Y - ver, vous n'es - tes qu'un vil - lain, Y - ver, Y - ver, Y - ver,

vous n'es - tes qu'un vil - lain, Y - ver, Y - ver, Y - ver.

Y - ver, vous n'es - tes qu'un vil - lain, Y - ver, Y - ver, Y - ver,

67 *sec* *G.P.* *f* *ff*

Y - - ver, *sec* Y - ver, vous n'es - tes qu'un vil - lain.

Y - ver, Y - ver, *sec* *G.P.* *f* *ff*

Y - ver, Y - ver, *sec* *G.P.* *f* *ff*

Y - ver, Y - ver, *sec* *G.P.* *f* *ff*

Y - ver, Y - ver, n'es - tes qu'un vil - lain.

TROIS CHANSONS



Traduction Anglaise
par
M^{me} SWAYNE SAINT RENE TAILLANDIER

Paroles et Musique de
MAURICE RAVEL

I

NICOLETTE (NICOLET)

à TRISTAN KLINGSOR

Allegro moderato. ♩ = 100

SOPRANOS

CONTRALTOS

TENORS

BASSES

p Ni - co - lette, à la ves - prée, S'allait pro - me - ner au pré,
Ni - co - let, at evening song, went a - roaming in the field,

p Ni - co - lette, à la ves - prée, S'allait pro - me - ner au pré,
Ni - co - let, at evening song, went a - roaming in the field,

p Ni - co - lette, à la ves - prée, S'allait pro - me - ner au pré,
Ni - co - let, at evening song, went a - roaming in the field,

p Ni - co - lette, à la ves - prée, S'allait pro - me - ner au pré,
Ni - co - let, at evening song, went a - roaming in the field,

5

Cueil - lir la pâ - queret - te, la jonquille et le mu - guet.
To pick star - ry white daisies, bright jonquils and May - li - lies.

Cueil - lir la pâ - queret - te, la jonquille et le mu - guet.
To pick star - ry white daisies, bright jonquils and May - li - lies.

Cueil - lir la pâ - queret - te, la jonquille et le mu - guet.
To pick star - ry white daisies, bright jonquils and May - li - lies.

Cueil - lir la pâ - queret - te, la jonquille et le mu - guet.
To pick star - ry white daisies, bright jonquils and May - li - lies.

9

Tou-te sau-til-lan-te, tou-te guil-le-rette, A
Mer-ri-ly was skipping, list-less-ly was tripping, Ah!

Tou-te sau-til-lan-te, tou-te guil-le-ret-te, Lor-gnant ci, là,
Mer-ri-ly was skipping, list-less-ly was tripping, Glancing here, there,

Tou-te sau-til-lan-te, tou-te guil-le-ret-te, A
Mer-ri-ly was skipping, list-less-ly was tripping, Ah!

Tou-te sau-til-lan-te, tou-te guil-le-rette, A
Mer-ri-ly was skipping, list-less-ly was tripping, Ah!

12 Poco rit. 1 a Tempo

de tous les cô-tés.
and e-ve-ry-where.

Ou
oo

Ren-con-tra vieux loup grognant Tout hé-ris-sé,
Growing old wolf came to pass, Bristling hair red,

17

l'œil brillant: «Hé là! ma Nicolet-te, viens-tu pas chez Mè-re-Grand?»
l'œil brillant: «Hé là! ma Nicolet-te, viens-tu pas chez Mè-re-Grand?»

22 *Vivo* *dim - - - mi - -*

A per - te d'ha - lei - ne, s'en - fuit Ni - co - lette, A
 A - way till quite breath - less, fled poor Ni - co - let, Ah!

Ta ka ta ka

Ta ka ta ka ta ka ta ka ta ka ta ka Ta ka ta ka ta ka ta ka ta ka ta ka

A per - te d'ha - lei - ne, s'en - fuit Ni - co - lette, A
 A - way till quite breath - less, fled poor Ni - co - let, Ah!

24 *Senza rall.*
- nuen - - - do - - perendosi

Lais - sant là cor - - nette et soc - ques blancs.
 Let - ting fall mob - - cap and white clog - shoes.

A
 Ah!

2 *Moderato.* ♩ = 80

Jo - - - li, Jo - - - li,
 Gen - - - tle, Gen - - - tle,

Ren - con - tra pa - ge jo - li, Chaussures bleues et pourpoint gris:
 Gen - tle page came then here - by, with blue hose and dou - blet grey:

Jo - - - li, Jo - - - li,
 Gen - - - tle, Gen - - - tle,

Jo - li, Jo - li,
 Gen - tle, Gen - tle,

31 *pp*

Ah! Pa - ge - jo - li.
 Ah! Thou - gen - tle page.

Ah! Pa - ge - jo - li.
 Ah! Thou - gen - tle page.

pp Falsetto

«Hé là! ma Ni.co.let - te, veux - tu pas d'un doux a - mi?»
 «Stay! Stay! sweet Ni.co.let - ta, will thou have a lo - ver true?»

Ah! — Ah! — Pa - ge - jo - li.
 Ah! — Ah! — Thou - gen - tle page.

35 *Più lento* *Rall.*

Sa - ge, s'en re.tour.na, A cœur
 Wise, from him turned a - way, Ah! sore

A Ah! A Ah! très len.te - ment, re.luc.tant.ly, cœur

A Ah! pau.vre Ni.co.let - te, cœur
 poor Ni.co.let.ta, sore

A Ah! A Ah!

38 **3** *Lento.* ♩ = 60 *mf*

mar - ri. ...che - nu,
 at heart. u gly.

le cœur bien mar - ri. ...che - nu,
 oh! so sore at heart. u gly.

mar - ri. Ren - con - tra sei - gneur che - nu,
 at heart. Last met she grey - hai - red lord,

Ren - con - tra sei - gneur che - nu,

42

ven - - - tru.
u - - - gly.

ven - - - tru.
u - - - gly.

Tors, laid, pu - ant et ven - tru.
U - gly, wry, vile, cor - pu - lent.

Tors, laid, pu - ant et ven - tru: «Hé là!
U - gly, wry, vile, cor pu - lent: •Stay! Stay!

45

Vivo

Vi - te fut en ses bras,
Swiftly ran in his arms,

Vi - te fut en ses bras,
Swiftly ran in his arms,

Vi - te fut en ses bras,
Swiftly ran in his arms,

ma Nicolet - te, veux - tu pas tous ces é - cus?
my Nicolet - ta, all this gold I give to thee?

Vi - te fut en ses bras,
Swiftly ran in his arms,

49

Lento Rall.

bon - ne Ni - co - lette, A n'est re - ve - nue.
our good Ni - co - let, Ah! no more has come.

bon - ne Ni - co - lette, A n'est re - ve - nue.
our good Ni - co - let, Ah! no more has come.

bon - ne Ni - co - let - te, Ja - mais n'est re - ve - nue.
our good Ni - co - let - ta, Back no more has she come.

bon - ne Ni - co - let - te, Jamais au pré n'est plus re - ve - nue.
our good Ni - co - let - ta, Back to the field no more has she come.

II

Trois beaux oiseaux du Paradis

(Three lovely birds from Paradise)

à PAUL PAINLEVÉ

MAURICE RAVEL

Moderato. $\text{♩} = 76$

p

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 A
Ah!

TÉNORS

BASSES

4

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 A
Ah!

pp A
Ah!

pp A
Ah!

8 1

S. Solo

mp *p*

- ci. — Le pre-mier é-tait plus — bleu que ciel, (Mon a-mi z-il est à la
way. — The first was blu — er than Heaven's blue, (My be-lou'd is to the figh-

p *pp* *pp* *pp*

12

S. Solo

mp *p* *mf*

guer-re) Le se-cond é - tait cou-leur de neige, Le — troi-si - è - me rou-ge ver-
ting gone) The se-cond white as the fal-len snow, The third was wrapt in bright red —

p *mf* *mf* *mf* *mf*

16

S. Solo

pp

fpp

f

fpp

f

-meil. *glow.* "Beaux oi - se - lets du Pa-ra-dis, (Mona - mi z-il est
-Ye love - ly birds from Paradise, (My be - lov'd is to

20

S. Solo

T. Solo

pp

pp

pp

pp

à la guerre) *the fighting game)* Beaux oi - se - lets du Paradis, qu'appor - tez par i - ci?"
Ye love - ly birds from Paradise. What bring ye then this way?.

mp

f

"J'ap -

25

C. Solo

T. Solo

p

pp

pp

pp

pp

— porte un regard couleur d'a-zur. (Ton a - mi z-ilest à la guer-re)
bring to thee a glance of a-zur. (Thy be - lov'd is to the figh-ting gone)

"Et —
-And

29

C. Solo

T. Solo

pp

pp

moi, sur beau front couleur de neige, Un bai - ser dois mettre, encor plus pur.
I on fai-rest snow white brow, A fond kiss must leave, — yet purer still.

33 3

S. Solo

pp

«Oï - seau ver - meil du Pa - ra - dis, (Mon a - mi z - il est à la guerre)
 - Thou bright - red bird from Pa - radise, (My be - lov'd is to the fighting gone)

pp

pp

37

S. Solo

Oï - seau ver - meil du Pa - ra - dis, que por - tez-vous ain - si?
 Thou bright - red bird from Pa - radise, What brin - gest thou to me?

41 4 Poco più lento

B. Solo *mp*

«Un jo - li cœur tout cramoisi, (Ton a - mi z-il est à la guer-re)...
 «A faith - ful heart all crimson red (Thy be - lov'd is to the fighting gone)...»

p Ah!

45

S. Solo *p* *très doux* *Rit.*

«Ah! je sens mon cœur qui froidit... Empor - tez - le aus - si.»
 «Ah! I feel my heart growing cold... Take it al - so with thee.»

fpp bouche fermée

f

III

RONDE
(ROUNDELAY)

à M^{me} PAUL CLÉMENTEAU

LES VIEILLES OLD WOMEN

MAURICE RAVEL

Allegro. ♩ = 132

SOPRANOS
CONTRALTOS
TÉNORS
BASSES

N'al-lez pas au bois d'Ormon-de, Jeu-nes fil-les,
Go not to the woods of Or-mond, Maidens be-ware,
La la la la
La la la la
La la la la
La la la la

5

n'al-lez pas au bois: Il y a plein de sa-ty-res, de centaures,
go not to the woods: They are full of grim sa-ty-res, and of centaurs,
la la la la la la la la
la la la la la la la la
la la la la la la la la

8

de malins sorciers, Des farfadets et des in-cu-bes, Des ogres, des lutins,
of cunning wizards, Of hobgoblins and of in-cu-bus, Imps and ogres there hide,
la la la Des farfadets et des in-cu-bes, Des ogres, des lutins,
Of hobgoblins and of in-cu-bus, Imps and ogres there hide,
la
la la la la la la la la

Tous droits d'exécution réservés.
Copyright by Durand & C^{ie} 1916.

D. & F. 9431 (3)

Paris, 4, Place de la Madeleine.

1 12

Des faunes, des follets, des la - mi - es, Diabes, diablots, diabolins,
Will o' the wisps and fauns, roguish la - mies, Flying devils, de - vil - kins,

Des faunes, des follets, des la - mi - es, Diabes, diablots, diabolins,
Will o' the wisps and fauns, roguish la - mies, Flying devils, de - vil - kins,

la la la la la la la la la la

la la la la la la la la la la

15

Des chèvre-pieds, des gnomes, des démons, Des loups-garous, des el-fes, des myrmidons,
Goat-footed folk and gnomes and demons, full of werewolves, elves, tiny myrmidons,

Des chèvre-pieds, des gnomes, des démons, Des loups-garous, des el-fes, des myrmidons,
Goat-footed folk and gnomes and demons, full of werewolves, elves, tiny myrmidons,

la la la la la la la la la la

la la la la la la la la la la

19 *cre - scen -*

Des en - chanteurs et des ma - ges, des stryges, des syl - phes, des moi - nes - bour -
of en - chan - ters and of ma - gi - cians, stryges and of sylphs, full of out - cast

Des en - chanteurs et des ma - ges, des stryges, des syl - phes, des moi - nes - bour -
of en - chan - ters and of ma - gi - cians, stryges and of sylphs, full of out - cast

la la la la la la la Tra la la

la la la la la la la Tra la la

22 do

- rus, des cy-clo-pes, des djinns, go-be-lins, kor-ri-gans, né-cromans, ko-bolds..
 monks, of cy-clops and of djinns, go-blins, kor-ri-gans, ne-cromancers, ko-bolds..
 la Tra la la ta la ta la ta la ta la ta la ta la
 la Tra la la la ta la ta la ta la

25

Ah!
 N'al-lez pas au bois d'Or-mon-de, N'al-lez pas au bois d'Or-mon-de,
 Go not to the woods of Or-mond, Go not to the woods of Or-mond,
 la
 la la la la la la la la la la la la la la

2 30

la N'al-lez pas au bois, N'al-lez pas au bois,
 Go not to the woods, Go not to the woods,
 la N'al-lez pas au bois, N'al-lez pas au bois,
 LES VIEUX OLD MEN Go not to the woods, Go not to the woods,
 N'al-lez pas au bois d'Or-mon-de, Jeu-nes garçons, n'al-lez pas au bois:
 Go not to the woods of Or-mond, Younglads beware, go not to the woods:
 la N'al-lez pas au bois, N'al-lez pas au bois,
 Go not to the woods, Go not to the woods,

33

La N'allez pas au bois, N'allez pas au bois,
Go not to the woods, Go not to the woods,
La N'allez pas au bois, N'allez pas au bois,
Go not to the woods, Go not to the woods,
Il y a plein de faunes - ses, de bacchantes et de ma - les fées,
They are hid - ing host of fauns, and of bacchantes and of fai - ry folks,
N'allez pas au bois, N'allez pas au bois,
Go not to the woods, Go not to the woods,

37

gar - çons, n'al - lez pas au bois, gar - çons,
young lads, go not to the woods, young lads,
gar - çons, n'al - lez pas au bois, gar - çons,
young lads, go not to the woods, young lads,
gar - çons, n'al - lez pas au bois, gar - çons,
young lads, go not to the woods, young lads,
Des satyres - ses, des o - gresses, Et des baba - ïa - gas, Des centaouresses et
Of satyres - ses and o - gresses, and of baba - ïa - gas, Of centaouresses and

41

n'al - lez pas au bois. Il y are
go not to the woods. They are
n'al - lez pas au bois. Il y are
go not to the woods. They are
n'al - lez pas au bois. Il y are
go not to the woods. They are
des dia - bles - ses, Goules sortant du sabbat, Des far - fa - det - tes
of she - de - vils, Witches out from their sabbath, of she - hob - go - blins,
of she - de - vils, Witches out from their sabbath, of she - hob - go - blins,

52

-go - nes, go - be - li - nes... Ah!
gorgons and she - go - blins... Ah!

-go - nes, go - be - li - nes... N'al - lez pas au bois d'Or - mon - de,
gorgons and she - go - blins... Go not to the woods of Or - mond,

-go - nes, go - be - li - nes... N'al - lez pas au bois d'Or - mon - de,
gorgons and she - go - blins... Go not to the woods of Or - mond,

-go - nes, go - be - li - nes... N'al - lez pas au bois d'Or - mon - de,
gorgons and she - go - blins... Go not to the woods of Or - mond,

55

3 LES FILLES MAIDS
 Meno allegro

Ah!
 Ah!

La la la

N'al - lez pas au bois d'Or - mon - de.
Go not to the woods of Or - mond.

N'irons plus au bois d'Or - mon - de,
We shall no more to the woods go,

N'irons plus au bois d'Or - mon - de,
We shall no more to the woods go,

LES GARÇONS LADS

La la la

N'al - lez pas au bois d'Or - mon - de. La la la
Go not to the woods of Or - mond.

59

La la la la

Il n'y a plus de sa - ty - res,
There are no more grim sa - ty - res,

La la la la

Il n'y a plus de sa - ty - res,
There are no more grim sa - ty - res,

Hé - las! plus ja - mais n'irons au bois.
A - las, ne - ver more shall we go there.

La la la la

Hé - las! plus ja - mais n'irons au bois. La la la
A - las, ne - ver more shall we go there.

63

la la la la la la
 Plus de far-fadets, plus d'in-cu-bes,
 Gone the hob-goblins and in-cu-bus,
 plus de nymphes ni de ma-les fées.
 and no more nymphs, Fai-ry folk have fled.
 La la
 plus de nymphes ni de ma-les fées.
 and no more nymphs, Fai-ry folk have fled.
 La la

67

Plus d'ogres, de lu-tins,
 Or o-gres, no more imps,
 De faunes, de fol-lets, de la-mi-es,
 Fauns or will o' the wisps, no more fu-ries,
 la Plus d'ogres-ses, non. La
 No more ogres-ses, no.
 la Las! non. La

70

Ac - - - ce -

Diables, diablots, diabolins,
 Flying de-vil, de-vil.kins,
 De chèvre-pieds, de gno-mes, de démons,
 Goat-footed folk, no more gnomes or demons,
 la De sa-ty-res-ses, non. Plus de fau-
 no sa-ty-res-ses, no No more
 la Las! non. Plus de fau-
 No more

73 - - - - le - - - - *cresc.* - an -

De loups-ga-rous, ni d'el-fes, de myrmi-dons, Plus d'enchanters ni de
No more were-wol-ves, Elves,imps and myrmi-dons, No en-chanters, or ma -

De loups-ga-rous, ni d'el-fes, de myrmi-dons, Plus d'enchanters ni de
No more were-wol-ves, Elves,imps and myrmi-dons, No en-chanters, or ma -

- nes's, non! De cen-tau-res's, de nai-
fauns no no or na -

- nes's, non! De cen-tau-res's, de nai-
fauns no no or na -

76 - - - - do al

ma-ges, de stryges, de sylphes, de moi-nes-bour-rus, de cy-clo-pes, de
-gi-cians, or stry-ges, no more sylphs or of out-cast monks, no more cy-clops or

ma-ges, de stryges, de sylphes, de moi-nes-bour-rus, de cy-clo-pes, de
-gi-cians, or stry-ges, no more sylphs or of out-cast monks, no more cy-clops or

- ads, de thy - ads, Ni de mé-nads, d'ha-ma-dry-
iads or thy - ads, no more me-nads or ha-ma-

- ads, de thy - ads, Ni de mé-nads, d'ha-ma-dry-
iads or thy - ads, no more me-nads or ha-ma-

4 **Tempo I^o** *cresc. sempre*

djinn's, de dia-blo-teaux, d'é-frits, d'æ-gy-pans, de syl-vains, go-be-lins, kor-ri-
djinn's, lit-tle de-vils, e-frits, æ-gy-pans, or syl-vans, goblins, kor-ri-gans,

djinn's, de dia-blo-teaux, d'é-frits, d'æ-gy-pans, de syl-vains, go-be-lins, kor-ri-
djinn's, lit-tle de-vils, e-frits, æ-gy-pans, or syl-vans, goblins, kor-ri-gans,

- a-des, dry-a-des, fol-let-tes, lé-mu-res, gno-mi-des, suc-cu-bes, gor-
-dry-ads, dry-ads, will o'-the wisps, le-mur's, she-gnomes, suc-cu-bus, no more gor-

- a-des, dry-a-des, fol-let-tes, lé-mu-res, gno-mi-des, suc-cu-bes, gor-
-dry-ads, dry-ads, will o'-the wisps, le-mur's, she-gnomes, suc-cu-bus, no more gor-

82

ff

- gans, nécromans, kobolds... Ah!
 ne - cromancers, kobolds... Ah!

- gans, nécromans, kobolds... N'al-lez pas au bois d'Ormon-de, N'al-lez pas au
 ne - cromancers, kobolds... Go not to the woods of Or-mond, Go not to the

- gones, go-be-li nes... N'al-lez pas au bois d'Ormon-de, N'al-lez pas au
 - gonas, je-male goblins... Go not to the woods of Or-mond, Go not to the

- gones, go-be-li nes... N'al-lez pas au bois d'Ormon-de, N'al-lez pas au
 - gonas, je-male goblins... Go not to the woods of Or-mond, Go not to the

86

mp

Ah!
 Ah!

Les ma-la-
 Ill - ad - vi -

bois d'Ormon-de, Ah!
 woods of Or-mond, Ah!

Les
 Old

bois d'Ormon-de, N'al-lez pas au bois d'Ormon-de, Les
 woods of Or-mond, Go not to the woods of Or-mond, Old

bois d'Ormon-de, N'al-lez pas au bois d'Ormon-de, Les
 woods of Or-mond, Go not to the woods of Or-mond, Old

bois d'Ormon-de, N'al-lez pas au bois d'Ormon-de, Les
 woods of Or-mond, Go not to the woods of Or-mond, Old

90

fp

- vi-sés vieilles, Les ma-la- vi-sés vieux les ont ef-fa-rou-chés - Ah!
 - sed old wo-men, Ill - ad - vi - sed old men frigh-ten'd them all a - way - Ah!

vieilles, Les
 wo-men, Old

vieux les ont ef-fa-rou-chés - Ah!
 men frigh-ten'd them all a - way - Ah!

vieilles, Les
 wo-men, Old

vieux les ont ef-fa-rou-chés - Ah!
 men frigh-ten'd them all a - way - Ah!

vieilles, Les
 wo-men, Old

vieux les ont ef-fa-rou-chés - Ah!
 men frigh-ten'd them all a - way - Ah!