

Capítulo III

3. 1 - Análise Musical e Interpretação

O que significa analisar? O que se pretende quando se quer analisar uma obra musical? Como a interpretação e a análise dialogam e moldam o ato de tocar?

Para responder essas indagações, é necessário uma breve reflexão sobre o que considerar análise musical, nesta dissertação. A palavra análise é oriunda do latim *analysis* e está relacionada à descrição ou à interpretação de uma situação ou de um objeto qualquer nos termos dos elementos mais simples pertencentes à situação ou ao objeto em questão¹. Da raiz grega, *análisis, eós*, tem-se dissolução, método de resolução e o verbo *analúo*, por derivação, reporta a desligar, dissolver, soltar, separar, libertar, examinar.² Um sentido mais amplo ainda pode ser observado na definição de análise como “desfazer uma trama, dissolução, resolução de um todo em suas partes, solução de um problema, ação de destacar, de partir³”. Daí pode-se pensar, pelo menos num primeiro instante, a análise como um procedimento que permite, através da separação e da observação de elementos de um determinado contexto, um entendimento intelectual desse contexto. O “desfazer uma trama” ou a “resolução de um problema”, portanto, encontram ligação com o conhecimento sobre a natureza dos elementos, suas funções e relações recíprocas.

¹ ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p.52.

² HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p.202.

³ JARDIM, Antônio. *Entre camelos e arbustos...* Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, s/d. 17p. (mimeo).

Hoje, a análise musical é considerada uma disciplina indispensável no currículo das Escolas de Música e tem como propósito a tradução de informações de uma linguagem⁴ sonora para uma linguagem conceitual. Com a finalidade de ser compreendida pelo maior número de pessoas, essa disciplina é regida por uma lógica racional e se serve de um vocabulário preciso em que descrições subjetivas ou qualquer referência a ambigüidades devem ser evitadas. Assim, a disciplina análise musical se destina à compreensão da obra através da organização objetiva de seu discurso e de seus elementos. Pode-se dizer que essa objetividade remonta ao século XVIII e decorre das idéias iluministas responsáveis pela criação da estética como ciência explicativa do fenômeno artístico.⁵ Embora com algumas tentativas de flexibilizar a objetividade da análise musical ao longo dos anos, essa característica permanece forte, de tal maneira que o âmbito da disciplina encontra-se, quase invariavelmente, limitado ao exame estrito da partitura.

Mas, então, estaria a análise musical ligada apenas a aspectos técnicos da obra? Neste contexto, não haveria espaço, também, para uma articulação com outros aspectos mais intuitivos ou relacionados a emoções e sensações? O conhecimento sensível também não permitiria a configuração de sentido?

⁴ Considera-se “linguagem” todo sistema de signos, estabelecido naturalmente ou por convenção, que transmite informações ou mensagens de um sistema (...) a outro. Ex: linguagem dos animais, dos computadores, dos sinais de trânsito, científicas, estéticas, artísticas, etc. KOELLREUTTER, H. J. *Terminologia de uma Nova Estética da Música*. Porto Alegre: Movimento, 1990. p.83.

⁵ A ligação entre objetividade e estética é perceptível na concepção moderna do termo que surgiu com o filósofo alemão Alexander Baumgarten (1714-1762) e que entende a estética como parte da filosofia voltada para a reflexão a respeito da beleza sensível e do fenômeno artístico.

O compositor e regente H. J. Koellreutter,⁶ num de seus trabalhos sobre conceitos e terminologias da arte moderna e contemporânea, apresenta as seguintes definições de análise:

Análise – ato de examinar minuciosa e criticamente a obra musical.

Análise descritiva – estudo objetivo e descritivo do texto musical no que se refere à sua estrutura, forma e estilo de composição (análise harmônica, melódica, formal e estatística), constatando fatos sem interpretá-los.

Análise fenomenológica – estudo subjetivo e interpretativo de ocorrências ou fenômenos musicais, em que estes se definem como causa e efeito de sensações e emoções.

Análise informacional – disciplina que estuda a música enquanto linguagem, ou seja, meio de comunicação.⁷

Nessa mesma linha – no sentido de não considerar apenas informações da partitura – estão os estudos de Jean Molino⁸ sobre o analista e a análise musical:

O analista em todos os domínios constrói um modelo de seu objeto a partir da combinação de elementos. Com isso ele só explicita um procedimento natural que corresponde à questão (...): como é feito [o objeto]? Mas aqui surge uma ambigüidade porque esta questão pode ser interpretada de duas maneiras diferentes: como o produtor do objeto o fabricou? (...) Mas a questão pode ser interpretada de uma outra maneira e significar: como é feito o objeto? Ou seja, independentemente de toda a curiosidade retrospectiva, como são as estruturas do produto?

(...) Assim compreendemos por que é necessário reconhecer que um objeto musical, como qualquer objeto simbólico, tem uma tripla dimensão de existência: existe como resultado de uma estratégia de produção, como objeto presente no mundo independentemente de suas origens ou de sua função; existe, enfim, como fonte de uma estratégia de recepção quando os mais diversos públicos escutam a mesma música.⁹

⁶ Hans-Joachim Koellreutter (1915) veio para o Brasil em 1937 e exerceu atividades como professor, regente e compositor. Estudou com Hindemith e Hermann Scherchen e introduziu o dodecafonismo no país exercendo grande influência sobre o meio musical brasileiro da época. Em 1939, criou o grupo *Música Viva* que tinha como integrantes compositores como Cláudio Santoro, Guerra Peixe, Edino Krieger e Eunice Catunda. Integrou a Orquestra Sinfônica Brasileira e, dentre várias contribuições, fundou duas das instituições mais importantes do Brasil: a Escola de Música da Bahia e a Escola Livre de Música em São Paulo. NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981. p.94-98.

⁷ KOELLREUTTER, H. J. *op.cit.* nota 4, p.14.

⁸ Jean Molino é professor na Universidade de Lausanne.

⁹ MOLINO, Jean. *Analyser*. Londrina: Alliance Française, s/d (mimeo).

Como se pode notar, Koellreutter e Molino concebem a análise musical como um instrumento que não pode e não deve ser vista de maneira absoluta; ao contrário, a análise deveria proporcionar uma certa cumplicidade entre as faces objetivas e subjetivas do objeto/fenômeno musical considerando sempre as circunstâncias históricas, políticas, culturais e emocionais. É evidente que a análise por si só não garante a comunicabilidade de uma obra e que até mesmo não seja imprescindível para uma excelente interpretação musical. Existem pessoas extremamente bem dotadas, brilhantes, às quais se pode atribuir alto grau de intuição, sensibilidade ou uma fascinante capacidade técnica ou intelectual. No entanto, é preciso admitir, também, que essas pessoas constituem uma exceção e não devem ser vistas como referencial. Por outro lado, é importante mencionar a responsabilidade do intérprete ao lidar com idiomas musicais variados¹⁰ (modal, tonal, atonal), com contextos de produção diferenciados e, principalmente, com critérios de escolha que podem ser essenciais para se conceber e re-criar a obra ao apresentá-la ao público. O conhecimento visando a interpretação mais criteriosa é importante em qualquer repertório, mas se torna fundamental em obras cujas referências são poucas ou nenhuma como, por exemplo, na primeira audição de uma obra. Uma peça de Mozart mal tocada vai denotar um trabalho inconsistente por parte do intérprete; entretanto, a estréia de uma peça contemporânea implica uma outra relação e requer do instrumentista grande responsabilidade, podendo comprometer seriamente repertório e compositor. Assim, para que essa decodificação seja

¹⁰ Define-se “idioma musical” como uma linguagem específica. Segundo KOELLREUTTER, H. J. *op. cit* nota 4, p. 76, na música ocidental, distinguem-se, hoje {1990}, os seguintes idiomas: modal, tonal, atonal e elemental.

pertinente e, ao mesmo tempo expressiva, é conveniente colher o máximo de informações sobre ela; algumas podem ser fundamentais para uma boa interpretação.

Este pensamento se faz notório quando Koellreutter, a partir de uma definição geral, aponta mais de um enfoque de análise como necessário para o real entendimento de uma obra. Molino, por sua vez, compara a análise musical a um tronco que se ramifica em três vertentes igualmente importantes e que se complementam. As duas visões, ainda que guardem suas particularidades, fundamentam-se no reconhecimento da análise como um estudo complexo que admite tanto um caminho baseado na identificação e organização de elementos estruturais quanto uma leitura que provenha dos sentidos e que seja de ordem mais metafísica e intuitiva.

Dentro desta perspectiva e procurando melhor articular os conceitos de análise e interpretação, novamente se recorre a uma das etimologias, apresentada por Manuel Castro:

A palavra interpretação é oriunda do latim. “O substantivo latino *interpretatio* tem origem na feira, no negócio, na discussão dos preços ou do preço, *pretium*, face ao qual os interlocutores assumem posições diversas, de onde o *inter-pretium*”.¹¹“(…) *Inter*, quando traduzido por “entre”, põe em cena o diálogo, o embate em que há posições diferentes. Indica também o lugar no qual e a partir do qual acontece o diálogo, o embate. O preço é algo mutável, que se define no decorrer e como consequência do diálogo. É o valor que está em jogo”.¹²

¹¹ GOMES, Pinharanda apud CASTRO, Manuel Antônio de. *Poética e Poiesis: A Questão da Interpretação*. <http://www.unicamp.br/iel/histlist/manoel.htm>

¹² CASTRO, Manuel Antônio de. *op. cit.* nota 11.

Uma vez que a palavra interpretação nasce no contexto da feira e surge em torno do diálogo sobre o valor de um determinado produto, o valor desse produto só é estabelecido no momento da discussão e pode ser aferido, apenas, por pessoas interessadas e ligadas a ele: produtor, intermediário, comprador. É possível, pois, pensar a interpretação como instauradora de uma verdade provisória, temporária e passível de mudanças que busca sentido na defesa de pontos de vista. O mesmo se pode dizer em relação ao texto musical que só existe enquanto fruto de uma interpretação que varia de intérprete para intérprete conforme suas habilidades técnicas particulares, seu potencial expressivo e sua bagagem cultural. É a interpretação, ou seja, o que o intérprete traz dentro de si, que garante validade e qualidade ao texto musical.

Apesar dos limites tênues entre análise e interpretação, verifica-se que ao primeiro termo estão veiculados dois ingredientes essenciais que devem coexistir e inter-relacionar: o conhecimento técnico específico do assunto e um estímulo criativo que permita a inserção das impressões subjetivas e da imaginação. A interpretação propriamente dita ocorrerá numa etapa posterior e resultará do estudo minucioso e associativo das informações recebidas bem como do desempenho técnico e expressivo do intérprete.

Compartilhando desta forma de pensar a interpretação, pretende-se um estudo sobre *Ma Mère L'Oye* tendo como referência aspectos de ordem subjetiva e objetiva da obra, condizente às definições e às propostas de análise de Koellreutter e Jean Molino. É da junção equilibrada dessas duas leituras que o objeto musical se constituirá de uma outra e mais profunda significação e que será passível de ser desvelado. Essas diferentes vias, com certeza, resultarão numa

outra perspectiva de entendimento do fenômeno musical proporcionando, de fato, uma forma privilegiada de vê-lo e de torná-lo acessível.

3. 2 - *Ma Mère L'Oye*

Ma Mère L'Oye é uma obra impregnada de magia e imagens fantásticas que encontra na linguagem simbólica o fundamento de sua expressividade e de sua unidade. Assim como na poesia de Charles Baudelaire ou nos contos de Allan Poe, o símbolo¹³ também se faz presente, nesta obra, como recurso de expressão que visa sugerir mistério¹⁴ (*Les Entretiens de la Belle et de la Bête*), estados da alma (*Le Petit Poucet, Laideronnette Impératrice des Pagodes*) ou exprimir uma Idéia sem revelá-la totalmente (*Pavane de la Belle au bois dormant, Le Jardin Féérique*). A escolha feita por Ravel, de usar o idioma modal para musicar esses contos de fadas, parece bastante coerente com o propósito simbolista, uma vez que o modo, além de encerrar grande riqueza de colorido e remontar, segundo o imaginário coletivo, à tradição arcaica, guarda traços e características pouco definidas, pois, do ponto de vista mais técnico, articula um discurso organizado sem a direcionalidade típica do sistema tonal.

¹³ O “símbolo” pode ser entendido como algo que substitui ou sugere alguma outra coisa e que, quando associado a um determinado contexto cultural, possui valor evocativo, mágico ou místico. HOUAISS, Antônio. *op. cit.* nota 2, p.2573.

Os poetas simbolistas pensavam o símbolo como um “disfarce” que deixava de ser apenas uma palavra ou coisa, remetendo a outro significado. GOMES, Álvaro Cardoso. *O Simbolismo*. São Paulo: Ática, 1994. p.30.

¹⁴ O “mistério”, junto com a idéia, é o último fim da poesia simbolista; algo que deveria ser decifrado pelo poeta, mas nunca totalmente revelado por ele. GOMES, Álvaro Cardoso. *op. cit.* nota 13, p.62.

Por tudo que foi falado, pode-se afirmar que *Ma Mère L'Oye* não tem nenhuma pretensão de descrever algum personagem específico dos contos ou mesmo narrar as suas histórias. Não se trata, portanto, de uma descrição musical, mas da utilização de recursos sonoros em prol de sensações, de idéias, de imagens, de efeitos mágicos.

As cinco peças dessa suíte não são constituídas por motivos ou temas que se desenvolvem; sua estrutura se assemelha à forma do “fragmento romântico”¹⁵ e é caracterizada por idéias musicais apresentadas como uma série de estampas que se refletem em episódios sonoros causando, por vezes, sensações de harmonia e serenidade e, por outras, impressões vívidas e marcantes. A maioria das peças apresenta forma ternária ABA', o que contribui para tornar a comunicação mais direta e a recepção, mais ágil e fácil, para o ouvinte. Observa-se, também, em *Ma Mère L'Oye*, a combinação genuína da expressividade musical, tantas vezes enfatizada por Ravel, com um tipo de discurso cuidadosamente “deliberado, calculado e lógico”¹⁶. A influência de Allan Poe pode ser constatada na relação equilibrada das partes entre si, na preocupação com a proporção e com as dimensões de cada peça e na meta pela conciliação do *efeito* e da perfeição estética. Há detalhes musicais que tornam *Ma Mère L'Oye* uma

¹⁵ Segundo SCHLEGEL, “um fragmento deveria ser como uma pequena obra-de-arte, completo nele mesmo, e separado do restante do universo como um ouriço-cacheiro”. A comparação com o ouriço-cacheiro, animal de índole dócil que se transforma numa bolinha quando se sente ameaçado, deve-se ao fato de ele possuir uma forma bem precisa, exceto em seus contornos e, assim como o fragmento romântico, projetar uma imagem para além de si mesmo remetendo, também, a outras perspectivas. SCHLEGEL, Friedrich apud ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 89.

¹⁶ KELLY, Bárbara. Ravel, Maurice. In: *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 2001. p.868.

criação simbolista notável que, com grande originalidade, prima por integrar música, poesia e literatura.

3. 2. 1 - *Pavane de la Belle au bois dormant*

Essa primeira peça, baseada no sugestivo título *Pavana da Bela Adormecida no Bosque*, induz a pensar na imaginativa criação de um quadro sonoro. Aí se traz à tona a sensação do sono profundo de cem anos da lendária princesa que, completamente passiva, espera por seu príncipe encantado.

A escolha de Ravel por uma dança de origem italiana renascentista constitui um elemento que desperta curiosidade, já que o conto que originou *A Bela Adormecida no Bosque* também é de origem italiana¹⁷ e data do início do século XVII. É interessante ressaltar que o compositor preserva, em concordância à procedência dessa dança, o andamento lento, o compasso quaternário e sua função introdutiva em relação às demais peças¹⁸.

¹⁷ Conforme mencionado no Capítulo II desta dissertação, *A Bela Adormecida no Bosque* tem sua versão original no conto *Sole, Luna e Talia*, escrita em 1636, por Giambattista Basile.

¹⁸ Segundo Joaquín Zamacois, a pavana é uma dança lenta, de origem muito antiga escrita em compasso binário ou quaternário que servia como introdução a uma outra dança mais rápida. Alguns historiadores atribuem a ela uma origem espanhola e vinculam seu nome à elegante plumagem de um pavão real tendo em vista seus movimentos leves e harmoniosos. Alguns historiadores são contrários a essa versão; acreditam que a pavana é originária da Itália, especificamente da cidade de Pádua, e que era escrita em compasso $\frac{3}{4}$. O Dicionário de Música Zahar também confirma a origem italiana da pavana, mas escrita, de modo geral, em compasso binário. De acordo com essa fonte, ela teria sido uma dança palaciana bastante conhecida nos séculos XVI e XVII, de andamento lento e compassos simples e repetitivos, que atingiu seu apogeu como tema de variações e acabou por formar par com outra dança, a galharda. O Dicionário Grove, por sua vez, refere-se à pavana como uma dança breve do século XVI e início do século XVII, de origem quase certa italiana (aponta a possibilidade de sua procedência vir do espanhol) e relacionada à cidade de Pádua. Possuía caráter solene e era muito utilizada como introdução em suíte de danças. No texto, há inúmeros exemplos de pavanas em diversas épocas e a descrição dos movimentos usados para dançá-la. ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de Formas Musicais*. 6.ed. Rio

Sob o ponto de vista estrutural, *A Pavana da Bela Adormecida no Bosque* apresenta três seções bem nítidas e obedece ao seguinte esquema: exposição de uma idéia composta por uma linha melódica principal e outros materiais melódicos e harmônicos secundários (compassos 1 a 8), apresentação de uma segunda idéia formada por outra linha melódica principal e linhas melódicas secundárias em contraponto (compassos 9 a 12) e reexposição da primeira idéia com modificações (compassos 13 a 20). Apesar de essa peça ser de curta duração e ter uma estrutura formal simples, é notável sua elaboração cuidadosa e rica em detalhes.

A Seção A é articulada em duas subseções dentro de uma quadratura, isto é, o texto musical é sistematizado em um número par de motivos e períodos (frases) de mesmo tamanho. As duas linhas melódicas¹⁹, em lá eólio²⁰, organizam-se numa textura polifônica tocadas pelo *secondo*.

EXEMPLO – *secondo*, compassos 1 a 4.

de Janeiro: Labor, 1985. p.160-162. BROWN, Alan. Pavan. In: *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 2001, p.249-252. DICIONÁRIO de Música. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

¹⁹ Define-se como “linha melódica” a sucessão de sons de alturas diferentes, caracterizada pela ausência de relações harmônico-tonais (funções). KOELLREUTTER, J. H. *op. cit.* nota 4, p.83.

²⁰ Toda a terminologia ligada ao sistema modal refere-se aos nomes dados para os doze modos eclesiásticos tal como eram usados na música religiosa renascentista. O uso do termo “lá eólio”, portanto, está associado à escolha de Ravel pelo modo eólio com nota final em lá. JEPPESEN, Knud. *Counterpoint – The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. New York: Dover, 1992.

A opção pelo modo eólio parece muito adequada ao caráter delicado e suave da peça uma vez que, caracterizado por intervalos de 3ª menor, 6ª menor e 7ª menor (subtônica) em relação à nota final, esse modo tradicionalmente sugere um clima doce e ameno. A voz mais aguda privilegia o acorde de lá menor e a repetição da subtônica reforça ainda mais o caráter modal. A segunda linha melódica, um pouco mais grave, destaca a sonoridade da sétima menor lá2 - sol3. Apesar de terem certa autonomia enquanto vozes separadas, elas se encontram profundamente integradas num contexto contrapontístico e são representadas por figuras rítmicas simples (semínimas e colcheias), articuladas em *legato* e tocadas em intensidade *piano*.

Na segunda subseção de A, estabelecem-se três diferentes planos sonoros: a melodia no *primo* em registro ainda mais agudo (uma oitava acima) do que a apresentada de início, um conjunto matizado²¹ de sons, de caráter etéreo, em *pianissimo*, e um pedal formado pela sétima mi-ré.

EXEMPLO – *compacto*, compassos 5 a 8.

²¹ Conforme a palavra *matiz* sugere, a resultante desse conjunto de sons é um colorido. No caso específico, trata-se de um colorido inesperado e de caráter muito doce, proveniente da combinação das duas sétimas (ré-mi no *primo* e mi-fá no *secondo*) com as notas fá# e sol (também no *secondo*). Apesar de esses sons não serem ouvidos como um *cluster*, a seqüência de notas ré-mi-fá-fá#-sol acaba por formar um bloco sonoro.

Neste campo sonoro absolutamente interconectado, linha melódica e harmonia se fundem resultando numa atmosfera serena e tranqüila, condizente, aliás, com a imagem do sono plácido de *A Bela Adormecida* a evocar, para um eventual observador, um momento de contemplação²². Talvez seja cabível, aqui, pensar numa possível influência de Baudelaire sobre Ravel. Assim como o poeta, o compositor, por meio de uma espécie de jogo de sons e de uma linguagem vaga e sugestiva, procura induzir intérpretes e ouvintes a mergulhar num mundo de encantamento. Essa sensação parece estar, musicalmente, associada ao colorido característico dos intervalos de segundas e sétimas, parentes pela via da inversão e tão constantes nas composições de Ravel. Toda a magia também é realçada pelo uso contrastante dos registros grave e agudo (mi1 e mi5) bem como por um fundo harmônico que se contrapõe ao contorno da linha melódica extremamente singela e levemente destacada; o conjunto conduzindo a uma outra atmosfera, quase imaterial. Ainda nesse trecho, Ravel faz uso de dois outros recursos: o pedal de dominante²³ (mi1 no *secondo*) e um *ostinato* cromático (também no *secondo*). Aquele dinamismo inicial e discreto dos primeiros quatro compassos é substituído, aqui, por uma outra sensação, mais calma e mais estática.

²² Dentre as ilustrações que retratam o sono encantado de *A Bela Adormecida*, destaca-se um dos desenhos feitos por Gustave Doré no qual o príncipe se depara com a “beleza resplandecente” da princesa a dormir e que foi descrita por Perrault como “algo de luminoso e divino”.

Gustave Doré (1832 – 1883) foi um dos mais conceituados ilustradores de livros do século XIX e deixou uma pequena mostra de seu talento imaginativo com várias imagens que produziu dos contos de fadas.

TATAR, Maria. *Contos de Fadas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 363-364.

²³ A aplicação de termos como “dominante, subdominante e tônica”, segundo Jepsen, é legítima também no contexto modal. A “dominante”, especificamente, indica uma outra nota que não a tônica, que influi decisivamente na estrutura harmônica e que está associada à corda de recitação. JEPERSEN, Knudd. *op. cit.* nota 20.

A diferenciação de caráter e movimento dessas duas subseções mereceu atenção especial nas aulas de música de câmara do curso de mestrado. Com a intenção de buscar sentido expressivo através de uma concepção criativa e recheada por imagens extramusicais, pensou-se para esses dois contextos sonoros diferentes a seguinte interpretação: “é como se o intérprete, no início da peça, se colocasse diante de todo o quarteto da *Bela Adormecida* observando-o contemplativamente em todos os seus detalhes; num segundo momento, no entanto, é como se a sua atenção se voltasse especificamente para a respiração calma e serena da princesa a dormir”. Esta abordagem procurava conjugar os aspectos expressivos, técnicos e analíticos por meio de imagens, de elementos sonoros e cenográficos, propiciando um envolvimento profundo com a fantasia e a música, bem como estimulando a troca de idéias e discussões de pontos de vista musicais e pessoais.

A seção B, com ambientação completamente diferente, é caracterizada pela mudança de cor, caráter, textura e movimento. A linha melódica da segunda subseção de A cede lugar à sonoridade característica da textura polifônica, representada agora pela combinação de três vozes independentes e distintas em contraponto.

EXEMPLO – compassos 9 a 12 , *compacto*.

Essas três linhas melódicas, apresentadas, uma a uma, do registro agudo para o grave, conferem à peça outra atmosfera e nova coloração ainda que se encontrem plenamente inseridas num caráter delicado. O desenho melódico da voz mais aguda tem papel primordial uma vez que, sempre girando em torno da nota mi, acaba por destacá-la como um eixo e desloca sutilmente o centro menor para o centro relativo maior.²⁴ Não se trata de uma modulação efetiva, mas de uma gradação delicada de cor que se estabelece numa textura contrapontística, um pouco mais brilhante, e que acaba por ampliar as nuances de caráter e movimento da *Pavana*.

Nessa estrutura ternária, ocorre o retorno simples, mas ao mesmo tempo cuidadoso e preparado pelo *diminuendo*, para a seção A' também articulada em duas subseções. O registro da voz principal não se altera, o nível de intensidade se mantém, mas a textura se densifica pelo acréscimo de notas pedais e de um *ostinato* melódico.

EXEMPLO – compassos 11 a 16, *compacto*.

²⁴ Em resumo, o deslocamento da polarização em torno da nota lá e do acorde de lá menor (tônica modal na primeira parte da peça) para o centro dó e, conseqüentemente para o acorde de dó maior, estabelece uma movimentação maior e uma mudança na cor do fluxo musical.

Na primeira subseção de A', a linha melódica inicial é adornada por um colorido diferente e retorna, sem cesura, em decorrência do próprio movimento da seção B, agora imbuída de um certo impacto emocional devido ao uso do quarto grau de lá (acorde de ré menor), mais instável do que o previsível acorde de lá menor, e que lhe acentua o ar de melancolia. Em relação à apresentação original, Ravel modifica o menos possível os outros elementos: conserva o pedal, agora na subdominante ré e substitui o cromatismo por um motivo diatônico em modo menor. A segunda subseção de A' permanece praticamente inalterada, salvo por uma pequena modificação rítmica e pela indicação de *rallentando*. A *Pavane* é finalizada com o acorde de lá menor.

O modo eólio garante à seção A' aquela atmosfera sugestiva e encantada do início e, numa perspectiva pessoal, visualizo o ouvinte em contato com sua própria imaginação e com suas fantasias de infância...

3. 2. 2 - *Petit Poucet*

Il croyait trouver aisément son chemin par le moyen de son pain qu'il avait semé partout où il avait passé; mais il fut bien surpris lorsqu'il n'en put retrouver une seule miette: les oiseaux étaient venus qui avaient tout mangé. (Ch Perrault.)

Ele acreditava encontrar facilmente seu caminho por meio do pão que havia espalhado por onde havia passado; mas ele ficou muito surpreso uma vez que não pôde reencontrar uma só migalha: os pássaros que vieram haviam comido tudo.²⁵

Esta epígrafe, escrita por Ravel antes do início de *Petit Poucet*, *O Pequeno Polegar*, serve não só para situar o intérprete diante de sua motivação musical, mas também prenuncia algo obscuro e sombrio. A seqüência de terças que, de imediato, surge em intensidade *pianissimo*, sentido ascendente e mudança de compasso progressivamente acrescida de um tempo, sugere sonora e visualmente, a imagem de um caminho a ser percorrido. Esse caminho, um tanto desconhecido e insólito, apresenta âmbito cada vez maior e parece conduzir a um destino igualmente incerto²⁶. A sensação de certa instabilidade e imprecisão parece estar associada às duas linhas melódicas que compõem os intervalos de terças iniciais e que, impregnadas de grande variedade de cores, se entrelaçam e se misturam gerando uma sonoridade incomum²⁷. Enquanto na mão direita se tem o efeito produzido pela escala menor melódica num contexto não tonal, na

²⁵ Tradução livre feita por Flávio Barbeitas.

²⁶ Gustave Doré apresenta a ilustração de um caminho escuro e ameaçador que conduz *O Pequeno Polegar* e seus irmãos à mata densa onde são abandonados pelos pais. TATAR, Maria, *op. cit.* nota 22, p.258.

PERRAULT, Charles. *Histórias ou Contos de Outrora*. São Paulo: Landy, 2004.

²⁷ O adjetivo incomum, aqui, faz referência a uma resultante sonora estranha aos padrões de cor do sistema tonal.

esquerda se alternam os coloridos das escalas harmônica, melódica e natural, respectivamente.

EXEMPLO – compassos 1 a 8, *secondo*.

Em meio a essa combinação de cores, desponta uma linha melódica suave e límpida em dó dórico²⁸, como que planando no ar. A indicação com um cuidadoso *peu en dehors et bien expressif, um pouco em relevo e muito expressivo*, destaca o pequeno e frágil fio de voz que, a meu ver, poderia estar relacionado ao personagem *Pequeno Polegar*, o qual, apesar de seu tamanho mínimo, consegue, através de sua astúcia, depois de se envolver em muitas aventuras, se sobressair e se fazer notar.

²⁸ O uso de “dó dórico” tem relação com a escolha do modo dórico a partir da nota dó e que resulta na seguinte estrutura: dó, ré, mib, fá, sol, lá (sexta maior), sib, dó.

Petit Poucet pode ser recortada em três seções que estabelecem forte conexão com o texto da epígrafe, em momentos distintos. A cada um desses momentos corresponde uma sensação e ao ouvinte se coloca tanto um aparente sentimento de bem estar, como no início, quanto uma emoção de caráter mais intenso e tempestuoso, que prevalece no decorrer da peça.

A primeira seção, do compasso 1 ao 22, de acordo com este ponto de vista, seria formada por duas frases e faria alusão ao passeio despreocupado e tranqüilo que não entrevê para as crianças, exceto para *O Pequeno Polegar*, a situação de abandono pela qual estão prestes a passar. Em ambas as frases, a melodia, tocada pelo *primo*, é fluida e espontânea, com o uso de figuras rítmicas simples e mudança de compasso alternada e sem um padrão regular. À segunda frase são acrescentadas uma quiáltera e algumas sincopas que contribuem para flexibilizar a

métrica tornando-a ainda mais maleável e permitindo outros contornos melódicos igualmente ágeis e elegantes. Entre as frases, entretanto, observa-se uma diferença de cor, resultado da movimentação em torno de dois eixos diferentes que acaba por deslocar, de forma suave e quase imperceptível, o centro de dó dórico para mib jônico²⁹. Ao *secondo*, por meio do acompanhamento leve e contínuo de terças, incumbe-se a tarefa de preservar, em alguma medida, o caráter misterioso da peça. O último acorde da seção é bastante sugestivo e revelador; com o seu colorido menor, como que antecipa uma nova situação.

No início da segunda seção, a textura homofônica é substituída por três motivos em contraponto tocados em *pianissimo*. O mais agudo (no *primo*), escrito em dó eólio³⁰, é originado da linha melódica inicial; os outros dois (*primo* e *secondo*), com movimento semelhante ao primeiro, são organizados numa estrutura cromática. No grave, as notas longas são responsáveis pelo apoio harmônico e reforçam o caráter mais fechado e sombrio desta passagem. Para este trecho, é cabível pensar numa correspondência musical com a sensação de medo e abandono experimentada pelas crianças ao se depararem sozinhas na mata escura e ameaçadora. Essa sensação foi retratada acusticamente nas aulas de música de câmara com um significativo “som dourado³¹”, isto é, um som que, pela imaginação, parecia evocar uma coloração específica através do toque com a

²⁹ Pode-se observar em *Petit Poucet* um procedimento de condução harmônica semelhante ao utilizado na *Pavane de la Belle au bois dormant*, que consiste em desfocar a polarização do centro menor para o centro maior. Em ambos os pólos, Ravel conserva o intervalo de sexta maior. “Mib jônico” se refere à seqüência mib, fá, sol, láb, sib, dó, ré, mib cujas notas interagem numa relação não tonal.

³⁰ “Dó eólio” é correspondente à seqüência dó, ré, mib, fá, sol, láb, sib, dó.

³¹ A expressão “som dourado” faz alusão à sinestesia, ou seja, caracteriza-se pela fusão de duas ou mais sensações.

polpa dos dedos e que, como um “som aveludado”, traduzia uma sonoridade mais encoberta e misteriosa.³²

O ponto culminante da peça, no exemplo a seguir, é preparado por uma espécie de “onda sonora”³³ que concentra uma grande tensão e que parece traduzir todo o abalo emocional das crianças. Essa onda, iniciada em *pianissimo*, expande-se pouco a pouco num *crescendo* intenso tocado em *legato* e torna-se, cada vez mais, densa e volumosa. Em seu ápice, *três expressif*, o desespero e o desolamento infantil parecem se refletir e se extravasar, em *tutti*, num canto *forte* e angustiante.

³² Dois exemplos dessa atmosfera lúgubre estão em ilustrações de Gustave Doré nos livros *Contos de Fadas*, em tamanho reduzido, e *Histórias ou Contos de Outrora*. O primeiro desenho mostra *O Pequeno Polegar* catando seixos para marcar o caminho de volta para casa num pequeno descampado sombrio. O segundo mostra quando toda a família entra na mata e o *Pequeno Polegar*, espalhando os seixos pelo caminho, é destacado por um foco de luz.

³³ Expressão usada nas aulas de música de câmara que enfatiza a força do fluxo musical através do *crescendo*, do adensamento progressivo e do caráter sempre mais forte e ansioso.

Por fim, reaparece a segunda linha melódica de A que, com seu caráter doce e seu colorido maior, lentamente, absorve a outra atmosfera e restabelece aquele clima suave e menos denso do início da peça. A este trecho poderia estar vinculada a sensação de alívio provocada pelo relato do *Pequeno Polegar* que revela aos irmãos seu plano de semear migalhas de pão para marcar o caminho de volta para casa, depois de ter ouvido a conversa de seus pais. Ao final desta segunda seção, no compasso 40, tem-se novamente aquele sugestivo acorde menor insinuando que os problemas ainda não terminaram.

A última seção é constituída por elementos heterogêneos: materiais já utilizados no decorrer da peça, como os dois motivos apresentados no *secondo* em *pianissimo* e *en dehors et expressif* (compassos 51 a 54), e efeitos onomatopaicos, realizados pelo *primo* no extremo agudo do piano. A menção sonora e inusitada aos pássaros não só confere grande encanto e originalidade à peça, como também torna explícita a intenção de Ravel de relacionar texto e música.

Mais adiante, tem-se uma outra “onda sonora” também em movimento sinuoso, que dá mostras de agitação e desarmonia. No entanto, essas reações não seguem o mesmo percurso anterior e a peça é conduzida a um final tranqüilo e quase sereno. O *ostinato* cromático da *Pavane de la Belle au bois dormant* ressurge no *secondo*, em *pianissimo*, dos compassos 67 a 74 e, junto à linha melódica delicada do *primo*, prepara o retorno às terças da *coda*. O final, misto de singelo e sombrio com *un peu retenu* preparando o acorde de dó maior, parece focar um ponto bem distante; talvez a luz da casa do ogro, para além da floresta, que o *Pequeno Polegar* avistou do alto de uma árvore.

3. 2. 3 - Laideronnette, Impératrice des Pagodes

*Elle se déshabilla et se mit dans le bain. Aussitôt pagodes et pagodines se mirent à chanter et à jouer des instruments: tels avaient des théorbes faits d'une coquille de noix; tels avaient des violes faites d'une coquille d'amande; car il fallait bien proportionner les instruments à leur taille. (Mme d'Aulnoy: *Serpentin Vert*)*

Ela se despiu e se pôs a tomar banho. No mesmo instante, pagodianos e pagodianas começam a cantar e tocar seus instrumentos: alguns tinham teorbis feitas com casca de nós; outros tinham violas de casca de amêndoa; porque era preciso uma boa proporção dos instrumentos ao seu tamanho³⁴.

Laideronnette, Impératrice des Pagodes, dentre todas as peças de *Ma Mère L'Oye*, é a que apresenta maior excentricidade sonora e se destaca com seu colorido oriental, muito distante dos padrões musicais europeus. No início do século XX, tanto a música quanto elementos da cultura do Extremo Oriente, despertaram forte atração sobre os compositores franceses e Ravel, na época em que compôs *Shéhérazade*, exteriorizou esse seu fascínio com versos de Tristan Klingsor: “Ásia, Ásia, Ásia! Velha e maravilhosa terra das histórias de ninar, onde dorme a fantasia como uma imperatriz em sua floresta cheia de mistério!³⁵”

O conto literário, baseado na história de uma princesa, *Laideronnette*³⁶, que é transformada em uma menina feia, é provavelmente de origem asiática, como indicam alguns de seus elementos, a começar de seu próprio título. *Pagodes* é um templo ou monumento memorial da Índia e de outras regiões do Extremo Oriente,

³⁴ Tradução livre feita por Flávio Barbeitas.

³⁵ GRIFFITHS, Paul. *Enciclopédia da Música do Século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 115.

³⁶ *Laideron*, em francês, quer dizer mulher feia e *laideur* remete a fealdade, deformidade; *on* é um pronome indefinido que indica uma pessoa, alguém. Daí *Laideronnette*, diminutivo, como alusão ao aspecto feio ou disforme de alguém.

como Indochina, China e Japão, geralmente em forma de torre, com diversos andares e telhados e com pontas recurvas para cima. Esse termo também é usado para as mesquitas mouras, as varelas budistas e para imagens de deuses ou santos asiáticos; em resumo, a palavra *Pagodes* guarda estreita ligação com o sagrado oriental³⁷. Outro vínculo com o mundo asiático se faz a partir da possibilidade de que *Laideronnette* tenha sido motivada pela sonoridade exótica dos gamelões de Bali ou pelo teatro de sombras javanês. Conforme já foi mencionado, Ravel os conheceu em 1889, na Exposição Universal de Paris, e se impressionou muito com eles, de tal forma, que poderiam ter ficado incorporados à sua memória³⁸. O gamelão, instrumento musical de Java semelhante à marimba, é um dos principais integrantes da orquestra indonésia que se constitui, em sua maioria, de instrumentos percussivos típicos como gongos, xilofones e tambores. Naquela apresentação, que reunia manifestações de diversos países, dentre elas a do Extremo Oriente, foi mostrada pela primeira vez ao público europeu, uma outra concepção de música que se configurava em um padrão rítmico insólito e no uso diferente da linguagem modal. Foi nesse evento que Ravel também descobriu a música russa, pouco conhecida ainda no Ocidente, com a qual muito se identificou³⁹. Pensando sob esta perspectiva, *Laideronnette*, *Impératrice des Pagodes*, poderia ser uma criação originada da vivência sonora e do contato do compositor, ainda adolescente, com outras culturas.

³⁷ HOUAISS, Antônio. *op. cit.* nota 2, p.2104.

³⁸ Debussy também ficou bastante impressionado com a música oriental que ouviu na Exposição de Paris e compôs, talvez devido a essa experiência, *Pagodes* (1903), peça para piano na qual faz uso de escalas e ritmos inabituais. GRIFFITHS, Paul. *op. cit.* nota 35, p.115.

³⁹ GRIFFITHS, Paul. *op. cit.* nota 35, p.181-182.

Esta terceira peça de *Ma Mère L'Oye* é organizada em três seções bem definidas. Toda a primeira seção, até o compasso 65, é elaborada no modo pentatônico maior com nota final fá#⁴⁰ e apresenta *Mouvt de Marche* em compasso binário simples e padrão rítmico regular utilizando colcheias e semicolcheias. Uma característica que a diferencia das demais peças da suíte, diz respeito ao seu desenho nas notas pretas, correspondente à topografia do teclado, revelando proximidade com o visual e o pictórico.

Laideronnette tem início com um *ostinato* melódico e *pianissimo*, muito suave, realizado pelo *secondo* no registro médio do piano e que, aos poucos, vai imprimindo movimento à peça. Junto ao *ostinato*, dois intervalos diferentes e alternados de segundas maiores são tocados, primeiramente no apoio do compasso como suporte métrico, e depois nos contratempos reforçando a fluência musical.

EXEMPLO – compassos 1 a 8, *secondo*.

⁴⁰ A seqüência originada do “modo pentatônico maior com nota final fá#” é fá# sol# lá# dó# ré#, sendo todos os intervalos resultantes a partir da nota final fá#, maiores, a exceção da 5ª justa.

No *primo*, oito compassos depois, surge no extremo agudo o desenho brilhante em arabescos e em *legato*, que muito bem poderia aludir aos habitantes de *Pagodes*, pessoas pequeninas feitas de jóias, cristais e porcelanas. Nesse trecho parece ser possível ouvir o tilintar das pedrinhas preciosas que, com seus sons cristalinos, retratam a atmosfera encantada do reino da *Serpente Verde*⁴¹.

EXEMPLO – compassos 9 a 23, primo

⁴¹ Assim como *Laideronnette*, a *Serpente Verde*, na verdade um lindo príncipe, tinha sido transformada por uma fada malvada. Um dia, por acaso, a *Serpente* se encontra com a menininha feia que se escondia, envergonhada de sua aparência, num castelo distante. Os dois juntos, então, resolvem viajar para *Pagodes*, reino da *Serpente Verde*, do qual o príncipe viria a ser rei.

No compasso 24, em meio a este ambiente encantado, surge um *scherzetto*, como a sonorizar a alegria dos pagodianos e pagodianas tocando suas teorbas. O arabesco melódico, vivo e brilhante, de repente, irrompe num *forte* bem marcado que se alterna com um *pianissimo* percussivo destacando o *efeito* de contraste divertido e gracioso.

EXEMPLO – 25 a 30, *primo*.

Essa atmosfera encantada continua nos compassos seguintes e é acrescida de um novo *efeito* em que os sons parecem ser tratados como cores, tornando-se indistintos. A precisão rítmica e a definição dos contornos melódicos e harmônicos, dos compassos 38 a 55, são deixadas em segundo plano fazendo sobressair um ambiente de caráter indefinido, misterioso e impalpável.

EXEMPLO – 38 a 55, compacto

Dos compassos 46 a 55, mais uma vez, ressurgem no *secondo*, o *ostinato* cromático apresentado na *Pavane* e em *Petit Poucet* e um *glissando*, rápido e de caráter efêmero, no *primo*, conduz à última parte da seção. Esta, mostrada a seguir, apresenta um motivo percussivo, rítmico e vigoroso, que enfatiza o colorido característico do modo pentatônico maior, e se repete algumas vezes, num grande *crescendo*, até atingir seu ápice em *fortíssimo*.

A segunda seção, bem diferente da primeira, começa com uma linha melódica solene, *forte* e apoiada, que é tocada pelo *secondo* no registro médio do piano. Como a indicar uma cerimônia de aspecto nobre e imponente, essa linha, estruturada agora no padrão do modo pentatônico menor, com nota final em ré#⁴², é impregnada de um caráter muito mais introspectivo e misterioso. As figuras rítmicas de maior duração, semínimas e mínimas, articulam-se, posteriormente, em *legato* e intensidade *pianissimo*, contribuindo na sonoridade inusitada deste trecho. No compasso 79, surge um *ostinato* no grave e uma segunda linha, também em registro grave e ampliada em sua extensão melódica, desponta *expressif* ainda no *secondo*, enfatizando a atmosfera exótica.

EXEMPLO – compassos 65 a 88, *secondo*

⁴² O “modo pentatônico menor, com nota final em ré#”, refere-se à seqüência formada pelas notas ré# - fá# - sol# - lá# - dó# que, a partir de sua final, começa com um intervalo de terça menor e termina uma sétima menor.

No compasso 89, o *primo* em extremo *pianissimo*, *ppp*, começa uma terceira linha melódica, variação das linhas antecedentes apresentadas, no registro médio, estabelecendo um diálogo com o *secondo* através de um cânone. Logo em seguida, em *pianissimo très expressif*, desponta um lá#, distinguindo-se pela sonoridade *cantabile* no agudo que, junto ao acompanhamento do *secondo* em acordes maiores, acentua a coloração exótica de todo o trecho.

EXEMPLO - compassos 89 a 104, compacto.

No compasso 138, tem início a terceira seção e com ela o retorno à forte sugestão ambiental apresentada no início da peça. No *primo*, além de um *ostinato* em intervalo de quinta, reaparece o desenho em arabescos, *ppp sans nuances*, todo ornamentado e ainda mais brilhante e agudo do que antes. Justaposta a esta idéia, o *secondo* dá continuidade à idéia da segunda seção e os dois elementos musicais permutam fundindo-se numa nova totalidade. Daí em diante, tem-se a repetição literal de toda a primeira seção, trazendo à tona aquela forte vitalidade do início da peça e reavivando a imagem sobrenatural do reino de *Pagodes*, com o tilintado vibrante de sons cristalinos.

EXEMPLO - dois sistemas separados, *primo e secondo*.

3. 2. 4 - Les entretiens de la Belle et de la Bête

– “Quand je pense à votre bon coeur, vous ne me paraissez pas si laid.” – “Oh! dame oui! J’ai le coeur bon, mais je suis un monstre.” – “ Il y a bien des hommes qui sont plus montres que vous.” – “Si j’avais de l’esprit, je vous ferais un grand compliment pour vous remercier, mais je ne suis qu’une bête.

.....
...La Belle, voulez-vous être ma femme?” – “Non, la Bête!...”

.....
– “Je meurs content puisque j’ai le plaisir de vous revoir encore une fois”. – “Non, ma chère Bête, vous ne mourrez pas: vous vivrez pour devenir mon époux! “ ... La Bête avait disparu et elle ne vit plus à ses pieds qu’un prince plus beau que l’Amour qui la remerciait d’avoir fini son enchantement. (Mme Leprince de Beaumont)

– “Quando eu penso no vosso bom coração, vós não me pareceis tão feio”. “Oh! sim senhora! Eu tenho um bom coração, mas eu sou um monstro.” – “Existem, certamente, homens mais monstruosos que vós.” – “Se eu fosse espirituoso eu vos faria uma grande saudação para agradecer-vos, mas eu sou apenas uma besta.”

.....
– “Bela, vós quereis ser minha esposa?” – “Não, Fera!...”

.....
– “Eu morro contente já que tenho o prazer de rever-vos ainda uma vez”. – “Não, minha querida Fera, vós não morreis: vós vivereis para ser meu marido!...” A Fera desaparecera e ela viu a seus pés um príncipe mais belo que o Amor que lhe agradecia por ter posto um fim ao seu encantamento.⁴³

Les entretiens de la Belle et de la Bête, Conversas entre A Bela e a Fera, dá mostras bem claras de se inspirar nos preceitos da poesia simbolista e, conseqüentemente, reafirmar a influência criativa e artística de Edgar Allan Poe na obra de Ravel. Não que essa influência não se manifeste, em algum grau, nas outras peças de *Ma Mère L’Oye*, mas neste conto especificamente, é possível detectar certas sutilezas musicais distintivas, elaboradas com grande

⁴³ Tradução livre feita por Flávio Barbeitas.

engenhosidade e muito próximas de algumas impressões dos famosos contos do escritor norte-americano. Allan Poe, além de revolucionar a poesia romântica com um *frisson nouveau*⁴⁴, exerceu grande influência sobre a forma de conceber e de se pensar a música francesa. Maurice Ravel não apenas apreciava e conhecia profundamente a obra de Allan Poe, como também o considerava um mestre, juntamente com seus professores Fauré e Gédalge, mostrando-se grande adepto de seus princípios artísticos e compartilhando de sua visão sobre a arte em geral e, particularmente, sobre a sua teoria relativa ao planejamento e à escolha de métodos adequados à realização de uma composição. Isso se confirma, como já foi anunciado, com suas próprias palavras: “No que se refere à técnica musical, meu mestre foi certamente Edgar Allan Poe. Para mim, a mais bela dissertação sobre composição, decerto a que mais influência exerceu sobre mim, foi o ensaio de Poe sobre a gênese de um poema”⁴⁵.

Este conto é dividido em três seções com extensões equivalentes, nas quais cada uma das duas personagens da epigrafe é simbolizada por um determinado tipo de estrutura melódica, por um colorido específico e por uma atmosfera particular. Diferentemente de *Petit Poucet*, que se atém às circunstâncias e ao cenário, *Les entretiens de la Belle et de la Bête*, não se fixa numa sensação geral, mais abrangente; seu foco está direcionado ao perfil físico, emocional e psicológico das personagens que, independentemente de suas características, são obrigadas a conviver. O fio condutor, responsável pela *unidade de tom*, é

⁴⁴ *Frisson nouveau*, arrepio novo, foi um termo usado pelo poeta Vítor Hugo para se referir às reações causadas pelas obras dos polêmicos escritores Baudelaire e Allan Poe. ALLAN POE, Edgar. *Ficção Completa, Poesia e Ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001. p.53.

⁴⁵ Transcrevo, mais uma vez, esse depoimento de Ravel, por considerá-lo bastante significativo. ALLAN POE, Edgar. *op. cit.* nota 44, p.54.

assegurado pelo *efeito de contraste*, que se apresenta para leitores e intérpretes, desde o título. A idéia implícita, aqui, não diz respeito às boas maneiras ou ao comportamento irrepreensível defendidos por madame de Beaumont, mas faz referência ao princípio simbolista que se baseia na crença do mistério oculto e na busca pelo que transcende a aparência e que se manifesta na atitude da *Bela*, que consegue enxergar, além do visível, o coração da *Fera*.

A primeira seção, até o compasso 48, apresenta duas frases em *legato*, caracterizadas por uma linha melódica sinuosa delicada e suave que se desenvolve em *Mouv. de Valse três modéré, pianissimo* e de modo *doux et expressif*. Evocando a personagem *Bela*, esse canto parece retratá-la dançando ou ainda, como descrito no conto literário, permite visualizá-la “tocando cravo ou cantando a fiar⁴⁶”. O andamento e as muitas inflexões destacam o caráter lírico da peça que deixa transparecer o estado de alma da personagem. O modo lídio, usado em toda a seção, cria um caráter romântico e sonhador, mas também sugere um ambiente exótico e insinuante, que foge um pouco da sonoridade habitual. A harmonia, ouvida no *secondo*, reforça essa atmosfera de fantasia, através de notas e acordes alterados e da utilização de intervalos de sétimas e nonas. No final da seção, surge um elemento inesperado com a modulação de fá lídio para dó jônico⁴⁷ e com o término menor inspirado na cadência modal⁴⁸.

⁴⁶ O trecho “tocando cravo ou cantando a fiar” foi adaptado ao texto a partir da tradução do original de Madame Beaumont que consta no livro de TATAR, Maria. *op. cit.* nota 22, p. 68.

⁴⁷ A modulação de fá lídio para dó jônico implica em apenas uma alteração de som; entretanto é significativa a substituição da quarta justa pela quarta aumentada que confere, ao fim da seção, um ar mais definido e menos exótico.

⁴⁸ No término da seção A, observa-se o uso da cadência melódica *sol, lá, dó* em lugar de *sol, si, dó*. Mesmo na cadência harmônica, dos compassos 42 a 46, o emprego da nota da dominante é feito evitando a utilização da sensível.

EXEMPLO – *compacto*, compassos 1 a 16.

Depois de uma *fermata três court*, a terrível e assustadora *Fera* surge da imaginação sonora de Ravel. É como se houvesse um revés; toda a ambientação doce e encantadora da *Bela* é desfeita e a música se transfigura por completo. Essa dualidade é bem representada pelo *efeito* convincente e ameaçador que emana do *secondo*, no extremo grave, através de uma linha melódica cromática e em sentido descendente, formada por uma figura de maior duração, uma quiáltera de colcheias e duas mínimas pontuadas, bem como por um acompanhamento percussivo em segundas, *pianissimo* e *staccato*, também no grave.

EXEMPLO – *compacto*, compassos 49 a 58?

Esses dois componentes melódicos provocam certo impacto e configuram a identidade musical da *Fera* remetendo à pavorosa figura literária do monstro. Do ponto de vista da sensação, percebe-se uma ruptura brusca na passagem da seção A, em dó jônico, para a seção B, em mib lídio; entretanto, tecnicamente, identifica-se um parentesco entre os dois modos, similar à relação das tonalidades mediânicas possibilitando conjugar harmonicamente, a *Bela* à *Fera* por meio da vaga polarização em mib, que a seqüência resultante mib, fá, sol, lá, sib, acaba por explicitar. Todo esse trecho, circunscrito ao grave, com figuras rítmicas longas e interligadas, vai, pouco a pouco, ampliando-se com a repetição de um motivo em progressão cromática direcionado para o registro médio. Angústia, aflição, desejos impossíveis...; todos esses sentimentos parecem aflorar no peito da *Fera* e se fazem presentes dos compassos 69 a 84, através de um canto agudo *três expressif e piano* combinado a uma seqüência de terças de caráter profundamente melancólico. Acentuando essa amargura, que se manifesta pela segunda vez, como um lamento em *pianissimo*, ouvem-se, no extremo grave, notas longas, soturnas e pungentes.

É aí, então, que se tem o ponto culminante da peça, preparado por um grande e expressivo *crescendo* com início numa sonoridade *piano*, que desemboca num *forte*, sugerindo o estado de espírito completamente desesperançado da *Fera*. No *secondo*, observa-se simultaneamente, a elaboração do motivo de quiálteras em progressão cromática ascendente, enfatizando ainda mais a sensação de seu tormento e suplício. O ponto máximo de tensão, exatamente na indicação de *Assez vif*, é preparado pelo *Animez peu à peu*. Nesse momento, “um frenético prazer” ou, antagonicamente, “a mais deliciosa, e porque a mais intolerável, das tristezas⁴⁹” pode ser experimentada por intérpretes e ouvintes.

⁴⁹ Os termos entre aspas foram tomados de empréstimo do texto de ALLAN POE, Edgar. *op. cit.* nota 44, p. 916.

EXEMPLO – *primo e secondo*, compassos 85 a 105.

Depois de todo o turbilhão, as emoções se abrandam paulatinamente e o grande *fortissimo* cede lugar a um *diminuendo* que induz a pensar no retorno à atmosfera inicial do conto. O *rallentando* parece, também, assegurar uma atmosfera mais tranqüila e mais amena.

No entanto, Ravel surpreende com o novo contexto que se desenha: o inicial *efeito de contraste* entre a *Bela*, lindamente delicada e diatônica, e a *Fera*, ansiosamente sofrida e cromática, revela-se na combinação perfeita da superposição de vozes nas quais as personagens não mais se mostram distantes ou separadas, mas se entendem e dialogam. O desafio do jogo está lançado: incorporar dois elementos, diversos em caráter e linguagem musical, a um todo coerente ou, se preferir, à unidade de *tom*. Assim, a linha melódica da *Bela* recomeça sem nenhuma variante e só vai se modificar no meio da seção conduzindo a um outro caminho; já a linha da *Fera*, apesar de guardar suas características originais e apresentar-se, ainda ameaçadora, torna-se, com suas alterações, até um pouco galante e sofisticada. O diálogo musical entre os elementos antagônicos das duas personagens acaba por integrá-las constituindo, de fato, uma terceira seção, com novos contornos e diferentes feições.

EXEMPLO – compassos 106 a 131, primo e secondo.

Porém, nova agitação se anuncia no compasso 132, com as já conhecidas sensações de aflição, agonia e inquietude. O processo emocional vivido parece estar de volta com a mesma intensidade de antes e ressurge com uma série de quiálteras em cromatismo ascendente no *secondo*, com a indicação *Animez peu à peu*, com o *crescendo* desesperado e, novamente, com a intensa explosão dos sentimentos a inflamar no *Vif*, acentuado e *fortissimo*. Mas para grande surpresa, logo após este segundo ponto culminante, impõe-se um silêncio brusco, um silêncio absoluto e prolongado por uma *fermata*. Só depois de alguns segundos, como que surgindo do nada, ouve-se um *glissando* ascendente bem *pianissimo*, singelo e sutil, e a linha melódica da *Fera* retorna, agora doce e suave no agudo, parecendo querer transportar a uma atmosfera de sonhos. Essa imagem sonora permite a alusão ao momento mágico do conto em que a *Bela*, ao encontrar a *Fera* caída e desacordada, aceita seu pedido de casamento e ele se transforma num belo príncipe. Depois de quebrado o feitiço, as linhas melódicas das duas personagens se entrelaçam num *Presque lent*, *piano* e *expressif* e a música termina em sereno *rallentando*.

3. 2. 5 - *Le Jardin Féérique*

Conforme já se pode imaginar, a escolha do título *Le Jardin Féérique* é bastante reveladora: *féérique* (feérico) alude a algo mágico, repleto de fantasia e dirigido ao mundo sobrenatural. Esse termo foi utilizado pela primeira vez, em 1828, e tem origem do francês *fée*, 'fada' (1140) que, por sua vez, descende das palavras latinas *fāta,ae* 'parca, fada' e *fātum*, 'predição, destino'⁵⁰. Numa outra acepção, a palavra *féérique* designa algo suntuoso e de natureza deslumbrante, que ofusca a ponto de turvar a vista pelo excesso de luz e de brilho⁵¹. Ao tentar estabelecer um elo entre seus significados, tornou-se possível conceber *féérique*, dentro do contexto da obra *Ma Mère L'Oye*, como algo intimamente associado à simbologia do mundo espiritual. Assim como Charles Baudelaire exprimiu todo seu desagrado e repugnância pela superficialidade da sociedade francesa, em sua obra *As Flores do Mal*, Ravel parece retratar, de modo mais suave, em *Le Jardin Féérique* uma aspiração ou uma incompletude; a representação de algo celeste e luminoso que ele, por meio de sua imaginação sonora e de uma linguagem refinada e criativa expõe como a idealização de um mundo melhor e mais harmônico.

Partindo dessas reflexões, é possível pensar, desde os primeiros compassos, Ravel conduzindo intérpretes e ouvintes pelo seu jardim encantado. Pouco a pouco, através de acordes em *pianissimo*, a música vai ganhando corpo e, gradativamente, amplia-se como que a revelar um elemento místico que ao

⁵⁰ A despeito das etimologias de *Le Jardin Féérique* e do gênero literário contos de fadas, pode-se notar sua íntima ligação e sua relação com as fiandeiras / parcas e mouras da mitologia.

⁵¹ HOUAISS, Antônio. *op. cit.* nota 2, p.1319.

mesmo tempo em que se desvela como som, se oculta como dado misterioso. Este início *Lent et grave* parece traduzir, através de seu caráter meditativo e destituído de qualquer tipo de exagero sentimental, algumas das idéias tão defendidas pelos simbolistas: a capacidade sugestiva, a musicalidade de expressão e a idéia de correspondência entre o mundo celeste (espiritual, abstrato) e o mundo terreno (natural, concreto), buscando a essência das coisas além das aparências.

Le Jardin Féerique está estruturado em três seções distintas e é construído em dó jônico⁵². Embora a estrutura do modo jônico coincida com a da escala tonal maior, a relação harmônica entre os acordes não se estabelece pelo princípio de função⁵³ e não se legitima conforme a hierarquia do sistema tonal. Todo o direcionamento ocorre de modo mais sutil, com centros de convergência e conduções a clímax, pontos culminantes e finalizações.

A peça se inicia numa textura de acordes tocados em proporção regular como um estrato contínuo que inspira um sentimento de equilíbrio e de perfeita harmonia. O caráter suave e tranqüilo, as inflexões discretas de fraseado, a articulação em *legato* e a intensidade *piano* também contribuem decisivamente para esta unidade de sentido, isto é, para promover a “fusão das diferentes sensações físicas e das sensações físicas com as espirituais⁵⁴”.

⁵² Ravel faz uso do modo jônico concebido a partir da final dó.

⁵³ Entende-se como “função” uma grandeza suscetível de variação, cujo valor depende do valor de um outra. A “função” está relacionada à propriedade de um determinado acorde a partir de seu valor expressivo e de sua relação com os demais acordes da estrutura harmônica, determinada pelas relações de todos os acordes com o centro tonal (a tônica). KOELLREUTTER, H. J. *op. cit.* nota 4, p. 59-60

⁵⁴ GOMES, Álvaro Cardoso. *op.cit.* nota13, p.22.

Ainda que Ravel não tenha deixado nada explicitamente sobre isso, pode-se pensar, devido à sua formação e ao meio em que sempre viveu, que ele não tenha sido imune às idéias pregadas pelos intelectuais da época e, especificamente que tenha tido contato com a obra de Baudelaire. Portanto, não seria absurdo pensar numa analogia entre *A teoria das Correspondências* e *Le Jardin Féerique* e, tampouco, neste jardim encantado como a representação sonora de um estado ideal e como modelo de perfeição suprema.⁵⁵

A segunda seção, do compasso 23 ao 39, é iniciada com outra nuance de cor. A textura, agora homofônica, contribui para destacar a melodia cristalina e delicada que surge como um “vislumbre celeste”⁵⁶ em meio a um acompanhamento de acordes seqüentes em arpejo e alterados que conduzem a

⁵⁵ A *Teoria das Correspondências* é mencionada no Capítulo I.

⁵⁶ A expressão “vislumbre celeste” foi atrevidamente tomada de empréstimo de uma interpretação, feita pelo compositor Franz Liszt, sobre a abertura de *Lohengrin*, ópera de Richard Wagner. BAUDELAIRE, Charles. *Richard Wagner e Tannhäuser em Paris*. São Paulo: Primeira linha, 1999.

coloridos imprevisíveis, surpreendentes... O padrão rítmico inicial, formado por semínima, semínima pontuada e colcheia, é retomado, agora, com a inclusão de quiálteras numa outra melodia mais maleável e em registro mais agudo; daí resultando um efeito ao mesmo tempo doce e brilhante. Toda esta nova luminosidade, enfatizada pelos acordes arpejados da mão esquerda, torna-se mais audível⁵⁷ por meio de inflexões, diferenças de intensidade e de um significativo *expressif* escrito por Ravel.

⁵⁷ Novamente faço uso da sinestesia por achar o termo “luminosidade audível” bastante adequado a este contexto.

Em seguida, essa luminosidade é ainda mais reforçada pelo *crescendo* que tem início no compasso 33 e que, junto à dinâmica expressiva, intensifica a vivacidade e a energia do jardim encantado conduzindo o som de *pianissimo* a um brilhante e vigoroso *forte*. Depois de alcançar este ápice, o som parece dissipar-se e, refazendo o caminho de volta, deixa como um rastro, o sucinto eco das harmonias. Para retornar à atmosfera delicada e misteriosa, são cuidadosamente escritos um *diminuendo* e um *ritenu* que preparam o ataque suave e em *appoggiatura* do acorde de dó maior.

No final, Ravel parece traduzir todo o esplendor e a magnificência de seu jardim encantado através de *glissandos* em sentido ascendente que parecem querer tocar o infinito e que extravasam como chamas incandescentes em muitas combinações de cores e sons mergulhando na beleza indescritível da fantasia e da imaginação.

Baudelaire, em 1860, depois de ouvir algumas das óperas de Richard Wagner e julgar que o compositor estava sendo profundamente injustiçado e incompreendido pelo público francês, escreveu um texto no qual o defendia e comentava aspectos de sua música. Aproveitando algumas das palavras de seu relato, transcrevo abaixo parte de sua interpretação que, guardadas as devidas proporções, poderiam também se aplicar a *Le Jardin Féerique*:

(...) encontramos a sensação da *beatitude espiritual e física*; do *isolamento*; da contemplação de *alguma coisa infinitamente grande e infinitamente bela*; de *uma luz intensa* que regozija os olhos e a alma até o *desvanecimento*; e, enfim, a sensação do *espaço estendido até os últimos limites concebíveis*.⁵⁸

⁵⁸ BAUDELAIRE, Charles. *Richard Wagner e Tannhäuser em Paris*, 1999, p.33.