

***Trois Chansons pour chœur mixte sans accompagnement (1914-1915) de Maurice Ravel (1875-1937): contexto de produção, versões e elementos relevantes a performance***

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO  
SUBÁREA: SA8 - SUBÁREAS E INTERFACES DA MÚSICA: MUSICOTERAPIA,  
ESTÉTICA MUSICAL, MÍDIA, SEMIÓTICA

*Willian Gomes Pedrozo*  
UNESP  
*willian.pedrozo@unesp.br*

*Danieli Verônica Longo Benedetti*  
UNESP  
*d.benedetti@unesp.br*

**Resumo.** Através de pesquisa bibliográfica a partir de fontes primárias e secundárias recolhemos informações do contexto de produção das *Trois Chansons pour chœur mixte sans accompagnement*, para Coro a *Cappella*, Piano e Voz e Orquestra de Cordas de Maurice Ravel, estreada em 1917 em concertos da *Société Musicale Indépendante-SMI*. Através da análise da relação texto-música e das condições para criação, oferecemos uma reflexão sobre as escolhas estilísticas e elementos relevantes do *wordpainting* presentes nas partituras em suas versões disponíveis. Buscamos contribuir para a preparação de cantores, regentes e coros ao proporcionar ferramentas acerca da obra que podem auxiliar na tomada de decisões interpretativas. Uma tradução viável para realização da obra em português é fornecida.

**Palavras-chave.** Maurice Ravel; *Trois Chansons*; Grande Guerra; Simbolismo.

**Ravel's *Trois Chansons pour chœur mixte sans accompagnement (1914-1915): context, versions and performance***

**Abstract.** Through bibliographical research from primary and secondary sources, we aimed to collect information on the production context of Maurice Ravel's *Trois Chansons pour chœur mixte sans accompagnement*, composed for a *Cappella* Choir, Voice and Piano and String Orchestra, and premiered in 1917 in concerts by the *Société Musicale Indépendante-SMI*. By analyzing the text-music relationship and the creative conditions of the composer, we offer a reflection on the stylistic choices and relevant wordpainting elements present in the scores in their available versions. We seek to contribute to the preparation of singers, conductors, and choirs by providing tools for understanding the work, which can help in making interpretive decisions. Additionally, we provide a viable translation for performing the work in Portuguese.

**Keywords.** Maurice Ravel; *Trois Chansons*; Great War; Symbolism.

## INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

Maurice Ravel (1875-1937) compôs as *Trois Chansons pour chœur mixte sans accompagnement* (1915-1916) em meio a um conturbado contexto social e político. Por meio da análise de fontes primárias e secundárias, em periódicos que cobriram os eventos de estreia e na historiografia do período, avaliamos a possível influência do contexto no simbolismo construído pelo texto-música. Os eventos foram organizados pela *Société Musicale Indépendante* (SMI), que foi uma associação vital para a produção musical na França do início do século XX. Para a explanação do *wordpainting*, realizado pelo autor, fornecemos uma tradução para língua portuguesa.

### 1. CONTEXTO, VERSÕES E ESTREIAS

A obra foi composta de dezembro de 1914 a fevereiro de 1915 e suas três versões, - 1) Coro a *Cappella*; 2) Piano e Voz; 3) Orquestra de Cordas - foram publicadas pela Durand Musical Editions em 1916 (JACKSON, 2014, p.1). As estreias acontecem durante o ano de 1917 (LE CARNET DE LA SEMAINE, 10 de junho de 1917, p. 13), durante os anos da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), evento do qual o compositor participou ativamente.

O texto das canções é igualmente de Maurice Ravel e foi escrito durante os anos da Guerra e é nesse contexto que sua poesia e música dialogam com o movimento simbolista. É, também, a única obra vocal do compositor a apresentar uma versão para coro a *cappella*.

A obra é dividida em 3 canções: *Nicolette*, *Trois Beaux Oiseaux du Paradis* e *Ronde*.

#### 1.1. Contexto Histórico

O intenso senso patriótico de Ravel no período em que compôs a obra se estendeu durante os anos de guerra. Seu engajamento vivido com o período o colocava numa posição de participar ansiosamente para contribuir com o fim do conflito, de um ponto de vista internacionalista dentro do campo da esquerda.

E agora, se assim quiser, Viva a França! Mas, acima de tudo, abaixo a Alemanha e a Áustria! Ou pelo menos o que essas duas nações

---

<sup>1</sup> Todas as traduções deste artigo são dos autores.

representam no presente tempo. E de todo o coração: viva a Internacional e a Paz. (RAVEL apud ORENSTEIN, 1975, p. 185)

Devido ao seu porte físico leve, precisou de diversas tentativas e fazer uso da influência de amigos até que sua empreitada angaria-se uma admissão no exército francês em março de 1916 (JACKSON, 2014, p.5).

Após sua dispensa em 1917, sua colaboração patriótica manteve-se ativa em sua produção artística. A peça *Le Tombeau de Couperin*, que celebra um ícone nacional, bem como seu esforço em reunir intérpretes para realizar audições das *Trois Chansons* são evidências de seu empenho ao se posicionar seriamente diante de seu contexto histórico.

Os compositores sentiam a necessidade de expressar seus sentimentos sobre os horrores da guerra tanto na música quanto nas palavras, confirmando seu compromisso e engajamento com o nacionalismo e o patriotismo de forma indubitável (BENEDETTI, 2007, p. 33).

Entre os meses de abril e setembro de 1917 as dificuldades de gerenciamento do esforço de guerra eram tais que, mesmo no fronte ocidental, foram registrados motins em 54 divisões - metade da linha de frente - no exército francês.

Esses meses também testemunharam fraternização sem precedentes entre soldados franceses e alemães em toda a terra de ninguém; além da típica troca da comida francesa por tabaco alemão, cada lado procurar jornais com o outro, um sinal de que nenhum confiava totalmente em seu próprio governo para lhes dizer a verdade sobre a guerra ou a revolução na Rússia. (SONDHAUS, 2017, p. 288)

A dificuldade, do então ministro da guerra francês Paul Painlevé (1863-1933) - a quem a canção *Trois Beaux Oiseaux du Paradis* de Ravel é dedicada - ao lidar com as deserções e relativa inação no avanço do fronte, fez com que o exército britânico intercedesse realizando, por exemplo, a Batalha de Messines - de 7 à 14 de junho de 1917 (SONDHAUS, 2017, p. 289).

As produções artísticas analisadas situam-se precisamente nessa janela de tempo, quando os parisienses, mesmo afetados pela guerra, decidiram realizar concertos como parte desse momento. Durante o período, várias associações se mobilizaram para realizar concertos beneficentes (SECOND-GENOVESI, 2007, p. 407-408).

Das três versões disponíveis da obra, encontramos registros, na plataforma Dezède<sup>2</sup>, das estreias, em concertos ligados a SMI. das versões para Coro a *Cappella*<sup>3</sup> e *Voz e Piano*<sup>4</sup>. A primeira foi realizada em 8 de maio de 1917 e a segunda quase um mês depois, em 3 de junho. Abaixo descreveremos os eventos em sua ordem cronológica.

### 1.2. Estreia da Versão para Coro a *cappella*: registros e repercussão

O anúncio do concerto é de 15 de abril de 1917 e abre com o pedido de “desmentir o boato que havia circulado sobre sua fusão com a *Société nationale de musique* - SNM (SOCIÉTÉ MUSICALE INDÉPENDANTE, 1917, p.4). As duas sociedades em questão possuíam histórico de concorrência, adotando direções diferentes na escolha dos compositores de seus programas. A SMI acolhia, com frequência, repertório e compositores de diversas nacionalidades, diferente da SNM, esta de índole nacionalista. O texto segue:

(...)A S.M.I. Dará nos dias 21 de abril, 8 de maio e 18 de maio, pela manhã, na *Salle des Agriculteurs*, três concertos de música de câmara em benefício de "*La Fraternelle des Artistes*". (SOCIÉTÉ MUSICALE INDÉPENDANTE, 1917, p.4)

Os concertos apresentados possuíam programas diferentes. O concerto de estreia das *Trois chansons* foi performado dia 8 de maio de 1917, pelo Coro Bathori-Engel, regido por Louis Albert - outro dos compositores daquela manhã. A presença da obra não foi anunciada no periódico acima, mas aparece citada em duas fontes distintas da imprensa especializada em datas posteriores:

S.M.I. A segunda sessão foi um sucesso total, tanto em termos de presença como de sucesso artístico. As obras de Jean Huré, Marcel Noël, *En blanc et noir*, de Cl. Debussy; os *Poèmes arabes*, de Louis Aubert, foram soberbamente interpretados por Srta. Y. Astruc, Caponsacchi, Sra.. Bonnard, Jourdan-Nauroy, Sr.. Grovlez, Aubert, Rosset, Jarecki. *Deux Études*, de Roger-Ducasse, interpretado pelas Senhoritas Y. Astruc, Caponsacchi, Bonnard, Jourdan-Nauroy, e pelos Senhores Grovlez, Aubert, Rosset, Jarecki. *Deux Études*, de Roger-Ducasse, tocados pela Srta. Marg. Long, e *Trois chansons pour choeur*, de Maurice Ravel, solo da Madame Bathori, suscitaram genuíno entusiasmo. (LE FÍGARO, 10 de maio de 1917, p. 4)

<sup>2</sup> <https://dezede.org/dossiers/smi-1910-1935/>

<sup>3</sup> 41º Concerto da Société musicale indépendante. Sítio: <https://dezede.org/evenements/id/711133/>

<sup>4</sup> Matiné organizada pela *Art et Liberté*. Sítio: <https://dezede.org/evenements/id/711134/>

A recepção foi bastante positiva e em 26 de junho, mais de um mês após a estreia, foi usada de parâmetro para depreciar a obra de um outro compositor do programa, que a crítica acima havia omitido:

(...) sobretudo as deliciosas *Chansons pour choir mixte* do Sr. Maurice Ravel, com as quais a suavidade depreciativa dos *Préludes* de M. Léo Sachs fez um contraste obviamente marcante, e assim nos dá a medida de toda a flexibilidade com que a *Société indépendante* conhece, na necessidade de praticar a união sagrada e de dobrar o rigor de suas declarações estéticas diante das dificuldades da existência (INTÉRIM, p. 2, 1917)

A dificuldade na cobertura dos eventos desse período fica evidente ao vermos a demora da resposta da crítica aos concertos. Em outubro daquele ano Jean Marnold escreve sobre esses concertos da SMI, lembrando-os e registrando o repertório neles realizados, bem como sua impressão.

A segunda reunião [8 de maio de 1917] incluiu, entre outras coisas, um sincero e muitas vezes interessante Quarteto de cordas do Sr. Jean Huré, seis delicados *Poèmes arabes* do Sr. Louis Aubert e *Trois Chansons pour choir a cappella* do Sr. Maurice Ravel, que apenas um mês depois Mme Lucy Vuillemin cantou deliciosamente, arranjada pelo autor para voz solo com acompanhamento de piano, na matinê “simultânea” organizada pela *Art et Liberté* no *Théâtre des Champs-Élysées*. Na S.M.I., essas *Trois Chansons* foram notavelmente detalhadas pelo “*Ensemble Vocal Engel-Bathori*” que talvez se possa censurar por tê-las declamado em vez de cantá-las. Estas peças, onde seria muito difícil não beirar o pastiche das nossas velhas *Chansons* francesas do século XVI, tiveram um sucesso tremendo. (MARNOLD, 16 de outubro de 1917, p. 700-702)

Em nosso grifo acima destacamos o recurso utilizado pelo coro que estreou a obra: o de declamar o texto. Cremos que isso tenha se dado pelo alto grau de complexidade necessária para a performance da peça, mas não é possível saber o quanto o recurso da “declamação” foi utilizado. Pelo relato das críticas é possível afirmar que a mezzo-soprano Jane Bathory (1877-1970) foi a intérprete responsável pelo solo de *Trois Beaux Oiseaux du Paradis*, bem como de agregar o conjunto coral.

---

<sup>5</sup> Aqui Jean Marnold erra o nome do conjunto. O correto seria “Ensemble Vocal Bathori-Engel” - tratam-se de uma mezzo-soprano e um tenor que eram casados e atuavam à época e reuniram um conjunto em favor da peça de Ravel.

Encontramos uma incongruência que entra em contradição com as duas fontes acima e que são cronologicamente mais próximas à estreia. No catálogo da Editora Durand, indicam a estreia no dia 11 de outubro de 1917, no *Théâtre du Vieux-Colombier* (LANGOIS, 2007, p. 35).

### 1.3. *Estreia da Versão para Voz e Piano: registros e repercussão*

Há repercussão, mas não lastro de anúncio desse concerto, de domingo, dia 3 de junho de 1917. Ravel estreou uma versão para Voz e Piano numa matinê organizada na *Comédie des Champs-Élysées*, em Paris, pela associação *Art et Liberté*. As obras do programa foram registradas pela crítica junto a um relevante registro dos nomes das intérpretes:

(...) E não havia necessidade da eloquência exibida por Srta. Lucy Vuillemin nos poemas cantados dos Senhores Claude Debussy e Maurice Ravel, pela Srta. Juliette Meerovitch ao piano junto com as peças musicais do Sr. Gabriel Grovlez para que tão bela causa fosse conquistada (POUEIGH, 10 de junho de 1917, p. 13)

Esse sucinto e elogioso registro é o único do evento. Isso pode ter ocorrido pelo fato de a poucas quadras dali, no *PALAIS DU TROCADERO*, ter acontecido outra matinê beneficente com a presença anunciada de diversas associações artísticas e do Presidente da República Francesa (GRANDE MATINEE de BIENFAISANCE, 1917).

### 1.4. *A versão para Orquestra de Cordas*

A transcrição para cordas realizada por Malcolm H. Holmes, apesar de constar no catálogo da editora (LANGOIS, 2007, p. 55), não possui lastro de estreia ou de performances. Há, entretanto, uma interessante indicação de Ravel para o regente que preparará a performance:

Apesar de Ravel ter realizado as 3 versões dessa obra, o próprio compositor estabeleceu hierarquia entre as versões, sendo a versão de Orquestra de Cordas a última a ser considerada, seguida pela de Voz e Piano, ambas tendo como referência a peça para Coro a *Cappella* como indicado por HUGO (1987, p. 62)

Isto posto, seguiremos para a próxima seção para expor o texto e propor as reflexões possíveis acerca de sua relação enquanto poemas musicados.

## 2. A RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA

Abordaremos as relações simbólicas dispostas em cada uma das canções e que são relevantes ao *wordpainting* estabelecido pelo compositor. Apontamos aqui que as traduções

oferecidas são nossas e o critério adotado foi o da viabilidade da musicalização do texto em língua portuguesa. A construção silábica dos versos e estrofes foi preservada pela tradução e as rimas foram mantidas tanto quanto foi possível. Consideramos, portanto, as traduções abaixo viáveis para performance em Português Brasileiro.

O trabalho de HUGO (1975) fornece referências satisfatórias de análise da estrutura musical, permitindo-nos focar nas relações do texto simbolista

Outro fator importante para se ter em mente, em todas as canções, é a possível influência da ascendência Basca de Ravel. Marta Burduloi afirma:

Em primeiro lugar, sendo a mãe de Maurice, nascida Marie Delouart, uma autêntica basca, as influências sobre a natureza e os fundamentos da educação recebida pelo filho foram uma continuação das ligações nestas linhas com a terra natal (BURDULOI, 2020, p. 111)

Apesar de podermos notar forte influência da literatura e dos contos infantis europeus mais tradicionais nos textos abaixo, é razoável conceber que a interferência do compositor para estabelecer o simbolismo desejado para cada canção possa vir de suas raízes familiares.

Esses três são os únicos poemas escritos para coro por Ravel e também são as únicas palavras que ele colocou para vozes coletivas, pois foi o único momento da carreira que o compositor escolheu fornecer palavras ao coro, diferente de casos onde o tratamento coral não possuía texto algum, como em *Daphne e Chloe* e o coro de animais em *L'Enfant et les Sortilèges* (VALANTE, 1968, p. 37).

### 2.1. Nicolette

A primeira canção apresenta um tipo de paródia da história da “chapeuzinho vermelho”. Uma possível versão Basca da Personagem.

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. (MARCHETO, 2004, p. 105)

Dentro da estrutura narrativa das estrofes observamos que os 2 primeiros versos são dedicados a estabelecer o “Cenário”; nos 2 próximos há uma “Interação” de Nicolette com o Cenário ou vice versa; nos 2 últimos versos de cada estrofe há uma “Conclusão”

A primeira estrofe (cp. 1-13) descreve a personagem descontraída, colhendo diversas espécies de flores, porém alerta ao seu redor. Nessa estrofe o tema se apresenta, inicialmente, utilizando saltos de quintas justas no naipe de sopranos.

Figura 1 - naipes homorrítmicos; sopranos e baixos cantam a melodia



*Trois Chansons. Ed. Durand, cp. 1-4*

A seguir (cc. 14-21) a narração descreve a personagem encontrando um lobo intimidador; Essa interação com o lobo e sua conclusão são descritas pelos naipes do coro que realizam um acompanhamento (HUGO, 1987, p. 63).

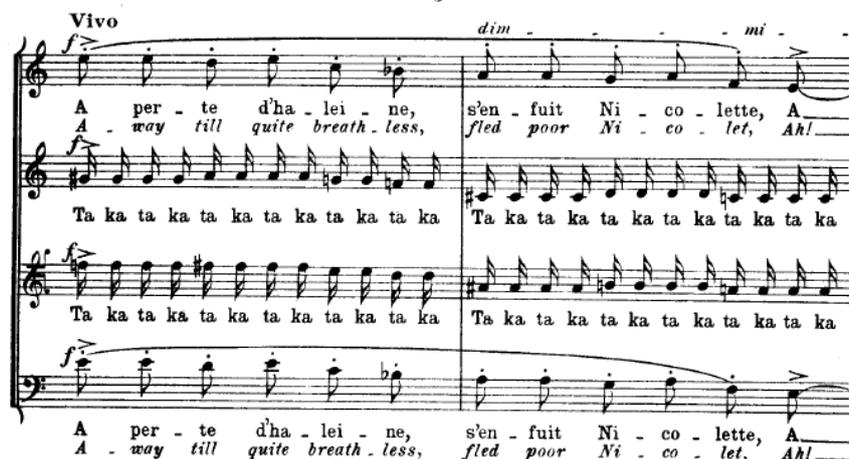
Figura 2 - Tenores e Contraltos “uivam” enquanto a narração da estrofe é realizada pelos Baixos



*Trois Chansons. Ed. Durand, cp. 11-16*

O lobo interpela Nicolette que se assusta e foge com a indicação de mudança de andamento para *Vivo*, largando ali os tamancos (cp. 22-26).

Figura 3 - Baixos e Soprano realizam a melodia; Tenores e Contraltos cantam o *wordpainting* da corrida de Nicolette



Vivo

*f* 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!

*dim - - - mi -*

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

*f* 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!

*Trois Chansons. Ed. Durand, cp. 22-23.*

Na terceira estrofe (cp. 27-39) o narrador - dessa vez os contraltos - descrevem que Nicolette encontra um rapaz com trajes nobres (cp. 40-43). Aqui Ravel usa as palavras *chausses* e *pourpoint* para descrever vestimentas finas específicas da moda medieval.

Figura 4 - Contraltos cantam a melodia enquanto os demais naipes “suspiram” através de portamentos



Moderato.  $\text{♩} = 80$

*p* Jo - - - - - li, Jo - - - - - li,  
Gen - - - - - tle, Gen - - - - - tle,

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

*p* Jo - - - - - li, Jo - - - - - li,  
Gen - - - - - tle, Gen - - - - - tle,

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

*Trois Chansons. Ed. Durand, cp. 40-43.*

Quando o pretendente de Nicolette lhe dirige a palavra, isso é feito pelo naipe através de uma marcação de *falsetto*, podendo indicar a jovialidade do interlocutor (cp. 31-34). Os naipes se revezam para descrever que Nicolette não aceita o convite do Pajem (cp. 35-39)

Na última estrofe (cp. 40-52) a personagem encontra um homem de aspecto horrórico que lhe oferece dinheiro - os baixos cantam a voz desse personagem (cp. 44-47). As combinações de vogais e consoantes utilizadas pelos demais naipes podem indicar repulsa. Os naipes retomam a textura homorritmia para os dois últimos versos e para a conclusão da peça na mesma tonalidade do compasso inicial.

## 2.2. Tradução: Nicolette

Nicolette, à la vesprée  
S'allait promener au pré  
Cueillir la pâquerette  
La jonquille et le muguet.  
Toute sautillante, toute guillerette  
Lorgnant ci, là, de tous les côtés.

Rencontra vieux loup grognant  
Tout hérisssé l'oeil brillant:  
"Hé là! ma Nicolette,  
viens-tu pas chez Mère-Grand?"  
A perte d'haleine, s'enfuit Nicolette  
Laisant 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.

Nicolette, ao fim da tarde,  
Foi ao campo passear  
Colher a margarida,  
O lírio e o narciso  
Toda saltitante, toda animada,  
Fitando aqui e todo lugar.

Encontrou um velho lobo rosnão,  
Ouriçado, olho a brilhar:  
"Hé lá! Minha Nicolette,  
Vens à casa da vovó?"  
Ofegantemente, fugiu Nicolette  
Largou touca e tamanco branco

Encontrou um pajem lindo,  
Calça azul e gibão cinza:  
"Hé lá! Minha Nicolette,  
Não queres me namorar?"  
Partiu cautelosa, pobre Nicolette,  
Lentamente, coração pesado

Encontrou um senhor velho  
Torto, feio e fedorento:  
"Hé lá! Minha Nicolette,  
Não queres esse dinheiro?"  
Correu para os seus braços, boa Nicolette  
Ao campo nunca mais retornou.

## 2.3. Simbolismos possíveis em Nicolette

As estrofes em ordem cronológica descrevem:

1) a figura de uma camponesa trabalhando satisfeita, porém atenta. Pode ser uma representante da classe trabalhadora, uma figura pastoril de apelo nacional;

2) a intimidação por uma criatura que impede seu caminho de acessar seu passado imediato - nesse caso pela figura da avó - a qual tem que recorrer a fuga abandonando recursos - situação similar a derrota amargada pela França na Guerra Franco-Prussiana de 1870.

3) A figura nobre, jovial e atraente lhe oferece afeto, mas a personagem o recusa pesarosa.

4) Finalmente aceita, ávida, o dinheiro de uma figura desagradável e, sobretudo, velha. Essa estrofe pode ser um comentário acerca do tipo de alianças internacionais firmadas pela França para lidar com o conflito.

Ao fim da canção a personagem sela seu destino, não mais voltando ao campo, colocando o caráter do texto alinhado a um conto caucionário

#### 2.4. *Trois Beaux Oiseau du Paradis*

Essa canção possui 6 estrofes de 4 versos que aparecem de 8 compassos por vez. Trata-se de um narrador solista, sendo acompanhado pelo coro que realiza um acompanhamento que remete ao Organum Melismático (BENEDETTI, 2007, p. 35). A peça se baseia em modo Eólio e é um Rondó.

Durante as 3 primeiras estrofes o soprano narra sua visão de três pássaros: um azul, um branco e um vermelho.

Figura 5 - O narrador conta que seu amor partiu para a guerra.



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

pp Ah!

pp Ah!

pp Ah!

*Trois Chansons. Ed. Durand, cp. 4-7.*

Na estrofe 4 vem uma resposta. Com isso alternam-se os narradores solistas - tenor e contralto.

Figura 6



C. Solo

T. Solo

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

Trois Chansons. Ed. Durand, cp. 25-28.

Figura 7



C. Solo

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.»  
pp

Trois Chansons. Ed. Durand, cp. 29-32.

Na quinta estrofe a personagem pergunta a ave vermelha o que ela traz. Durante a estrofe 6 a resposta vem pelo solo do baixo: .

Figura 8 - um coração carmesim



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!

Trois Chansons. Ed. Durand, cp. 41-44.

O solo volta para a voz do soprano que recebe a notícia com o coração pesado, oferecendo o próprio coração aos pássaros. A peça diminui até a dinâmica original, com emissão de trato vocal semi ocluído nas vozes acompanhadoras.

Figura 9



S. Solo

*p* très doux

« 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

*fpp* bouche fermée

*f*

*f*

Rit.

Trois Chansons. Ed. Durand, cp. 45-48.

### 2.5. Tradução: *Trois Beaux Oiseaux du Paradis*<sup>6</sup>

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

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

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

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

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

"Un joli cœur tout cramoisi ...  
(Ton ami z'il est à la guerre)"  
"Ah! je sens mon cœur qui froidit ...  
Emportez-le aussi".

Três pássaros do Paraíso,  
(O meu amor está na guerra)  
Três pássaros do Paraíso,  
Passaram por aqui.

O primeiro era mais azul que o céu,  
(O meu amor está na guerra)  
O segundo era da cor da neve,  
O terceiro era vermelho vivo.

Belas aves do Paraíso,  
(O meu amor está na guerra)  
Belas aves do Paraíso,  
O que as trazem aqui?

Eu trago um olhar cor de azul.  
(O teu amor está na guerra)  
E eu, em um fronte cor de neve,  
Um beijo que é ainda mais puro

Rubra-ave do paraíso,  
(O meu amor está na guerra)  
Rubra-ave do paraíso,  
O que trazes assim?

Um coração cor carmesim,  
(O teu amor está na guerra)  
Ah! Sinto meu peito gelar...  
Leve-o junto a ti.

### 2.5. *Simbolismo em Trois Beaux Oiseaux du Paradis*

Essa é a peça cujo simbolismo é o mais facilmente verificável. A presença da bandeira francesa é descrita nas cores das aves da canção.

O poema nos fala do horror da guerra e ao mesmo tempo se apresenta como uma obra patriótica ao evocar as cores da bandeira francesa para cada um dos Três belos pássaros do Paraíso: “o primeiro era mais azul

<sup>6</sup> tradução baseada em X com interferência nossa

que o céu”, “o segundo era cor de neve” e “o terceiro vermelho vivo” (BENEDETTI, 2007, p.33)

O azul, branco e vermelho é indissociável do símbolo da bandeira nesse caso. Porém existe uma alternativa para a interpretação:

(...) em um plano mais literal (...) A mulher pode imaginar os olhos azuis de seu amante na cor do pássaro e imaginar que o pássaro branco veio entregar um beijo de seu amado. Quando ela imagina o pássaro vermelho levando-a coração vermelho do amante, ela mesma perde o ânimo. (HUGO, 1987, p. 70)

Essas duas propostas exigem, da performance, clareza do texto e transparência das vozes que irão realizar o acompanhamento.

## 2.6. Ronde

A *Ronde* é a mais desafiadora das três peças. Tanto do ponto de vista do uso de uma grande variedade de modos (HUGO, 1987, 77-79), quanto dos trava-línguas presentes no poema.

A canção tem três estrofes de compassos irregulares, com naipes alternando a melodia e os outros realizando uma seção rítmica como acompanhamento. Em certos momentos, há o uso de sílabas neutras e em outros trechos o texto da principal é usado. Uma ponte separa as sessões, onde a personagem canta uma expressão de grito após as estrofes. Isso ocorre nos compassos: cp. 25-28; 53-56 e cp. 83-86.

Figura 10 - grito



Ah!  
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

*Trois Chansons. Ed. Durand, cp. 25-28.*

Ao fim, todas as vozes terminam com um portamento em direção ao registro agudo.

Figura 11



*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!  
*fp*  
 vieilles, Les vieux les ont ef - fa - rou - chés - Ah!  
 wo - men, Old men frigh - ten'd them all a - way - Ah!  
*fp*  
 vieilles, Les vieux les ont ef - fa - rou - chés - Ah!  
 wo - men, Old men frigh - ten'd them all a - way - Ah!  
*fp*  
 vieilles, Les vieux les ont ef - fa - rou - chés - Ah!  
 wo - men, Old men frigh - ten'd them all a - way - Ah!

*Trois Chansons. Ed. Durand, cp. 90-94.*

Durante a primeira estrofe, as velhas avisam as moças da vila acerca dos perigos que a floresta guarda. Cantam uma profusão de nomes de criaturas.

Na segunda estrofe os velhos alertam os rapazes para não irem à floresta. O material do texto muda ligeiramente para versões femininas de algumas criaturas míticas.

Na terceira estrofe os moços e moças da vila se lamentam, pois as criaturas da floresta não estão mais lá.

Essa profusão rítmica tem como fonte o nome de criaturas de diversas culturas como Farfadets (França), Lârnias (Grécia), Estirge (Roma), Korrigan (Bretão) etc.

### 2.7. Tradução: Ronde

[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 lârnias,  
 Diables, diablots, diabolins,  
 Des chèvre-pieds, des gnomes, des démons,  
 Des loups-garous, des elfes, des myrmidons,  
 Des enchanteurs et des mages,

(as velhas)

Não vão ao bosque de Ormonde,  
 Jovens moças, nunca devem ir:  
 Está cheio de centauros, de sátiros e de  
 feiticeiros  
 De farfadets, de incubos,  
 De ogros, de duendes  
 De faunos, de loucos, de lârnias  
 Diabos, diabretes, demônios  
 Patas-rachadas e gnomos, demônios e  
 lobisomens, de elfos, de mirmidões,  
 benzedeiros e magos,

Des stryges, des sylphes, des moines-bourrus,  
Des cyclopes, des djinns, gobelins,  
Korrigans, nécromants, kobolds...

[Les vieux]

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,  
Des satyresses, des ogresses et des babaïagas,  
Des centaresses et des diablesses,  
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...  
Ah!

[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,  
Diabes, diablots, diablottins,  
De chèvre-pieds, de gnomes, de démons,  
De loups-garous, ni d'elfes, de myrmidons,  
Plus d'enchanteurs ni de mages, de stryges,  
de sylphes,  
De moines-bourrus, de cyclopes, de djinns,  
De diabloteaux, d'éfrits, d'aegypans, de  
sylvains, gobelins,  
Korrigans, nécromans, kobolds...  
Ah!

De estirges, de silfos, de ermitões maus,  
De ciclopes, de gênios, e de goblins,  
Korrigans, necromantes, e kobolds...  
Ah!

(os velhos)

Não vão ao bosque de Ormonde,  
Jovens moços, nunca devem ir:  
Está cheio de bacantes, faunos fêmeas e de  
homens-fada  
De satíricas e de ogradas e de babaiaças,  
De centauras e de diabinhas,  
Goules vindas do sabat,  
De farfadetas e de demônias,  
De larvas, de ninfas, de mirmidãs,  
Hamadriades, driades, náíades, mênades,  
tiades,  
De loucas, Lêmures, gnomas, súcubos,  
górgonas, goblinas...  
Ah!

(As moças e os Moços)

Não vamos ao bosque Ormonde.  
Ai de nós! Jamais iremos lá.  
Não há mais os homens-fada, nem satíricos  
e nem as ninfas.  
Nem farfadetas, ou incubos, nem ogros ou  
lutins,  
Nem faunos, ou loucos, ou lâmiãs, diabos,  
diabretes, diabinhos  
Pés-rachados, gnomos, demônios,  
Nem lobisomens, ou elfos, os mirmidões,  
Nem benzedeiros ou magos, nem estirges,  
nem silfos,  
Os ermitões maus, os ciclopes, os gênios,  
diabinhos, Ifrites, ou os egípcios,  
Os sylvains, os goblins,  
Korrigans, necromantes, kobolds...  
Ah!

## 2.6. Simbolismos possíveis em Ronde

A formação da palavra *Ormonde* pode ter, em sua gênese, a junção da palavra *Or* - Ouro - e *Monde* - Mundo. Isso, por si, tem o potencial de encaminhar esse poema, mais uma vez, para um tipo de conto caucionário de cidades fantásticas, perdidas, cheias de perigo e aventura. A floresta de *Ormonde*, inventada por Ravel para ser alvo de discussão para seus personagens e lar para suas criaturas fantásticas, cumpre seu papel em fornecer material poético análogo a contos como o de *El Dourado* e muitos outros.

Outro elemento significativo é o choque geracional entre os personagens. Enquanto a geração antiga vê o risco com temor, os jovens o veem com interesse e ímpeto.

Essa canção remete à primeira - Nicolette - pois ambas apresentam um cenário em que o personagem enfrenta decisões mediadas por seu senso de ganância, luxúria, coragem ou medo.

É relevante considerar o seguinte ponto:

Desnecessário dizer que tais problemas podem exigir para sua solução mais tempo de ensaio do que o necessário para dar ao coro o domínio dos textos franceses que transmitem de forma tão reveladora o espírito dessas canções "verdadeiramente nacionais". (VALENTE, 1968, p. 37)

Por meio desse virtuosismo com base no domínio da língua, exigido pela *Ronde*, também se revela um tipo de demanda cujo acesso para os não falantes requer tempo de ensaio e dedicação a um dos símbolos nacionais da França, que é a própria língua francesa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura do texto simbolista apresenta inúmeros caminhos e pontos de chegada para interpretação. Ainda podemos refletir, acerca do conteúdo dos poemas:

A construção formal e implacável métrica e rítmica demandam que as *Trois Chanson* sirvam para enfatizar a distorção das narrativas de suas fábulas (Nicolette se entrega ao seu *lord* repulsivo; os pássaros não trazem de volta seu amado, mas a notícia de sua morte; as criaturas da floresta de Ormonde são banidas). (KILPATRIK, 2009, p. 9)

A imprensa musical durante a guerra é incipiente, mas consultando essas fontes, é possível ter uma excelente ideia do contexto do repertório produzido, incluindo a recepção das obras. Além disso, podemos compreender com quais instrumentistas e grupos os compositores colaboravam e os desafios que enfrentavam, como a necessidade do coro em declamar a obra em sua estreia.

A engenhosidade e virtuosismo das versões em distintas vocalidades mostra que é possível encontrar um meio comum entre as versões: a relação texto-música que é referência da versão instrumental..

Entendendo que o próprio Ravel usava a versão para coro como referência, sugerimos que ao preparar a versão para Voz e Piano, conheçam as propostas de nuances da versão de referência.

A versão coral tem mais comentários com o *wordpainting* durante a realização, mas em termos de virtuosismo e agilidade vocal, a peça é mais flexível a uma voz acompanhada, podendo ser performada em andamento rápido e dicção inteligível.

## Referências

BENEDETTI, Danieli Longo. A música vocal francesa no contexto da Primeira Guerra Mundial. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 24-39, jun. 2007.

BURDULOI, Marta Otilia. *NICOLETTE CHORAL PIECE BY MAURICE RAVEL. ANALYSIS AND INTERPRETATIVE CONCEPT*. *Review of Artistic Education* no. 19, 110-120. 2020

CORNEJO, Manuel; BENEDETTI LONGO, Danieli. *Société musicale indépendante (1910-1935)*. *Dezède* [em ligne]. Disponível em: <https://dezede.org/dossiers/smi-1910-1935/> Acesso em: 19 set. 2023.

LE FÍGARO. *Courrier Musical*, p. 4. 10 de maio de 1917.

GRANDE MATINEE DE BIENFAISANCE. *Pôster do evento no Palais du Trocadero*. LES MUSÉES DE LA VILLE DE PARIS, 3 de Junho de 1917. Disponível em: <https://www.parismuseescollections.paris.fr/de/node/874818#infos-principales> acesso em 17 do 07 de 2023.

HUGO, John William. *Relationships between text and musical setting in selected choral works* by Debussy, Ravel, Poulenc, and Bonheur. Dissertação. Arizona State University. 1987.

INTÉRIM. *Les concerts. Séances de musique de chambre*. Publications nouvelles. La République française, p. 2. 26 de junho 1917.

JACKSON, Aaron Ronald. *Maurice Ravel: Trois Chansons and World War I*. Dissertação. Faculty of The Graduate School at The University of North Carolina at Greensboro. 2014.

KILPATRICK, Emily. 'Jangling in symmetrical sounds': *Maurice Ravel as storyteller and poet*. *Journal of Musical Research Australia*. 2009.

LANGOIS, Frank.. *MAURICE RAVEL: CATALOGUE DES ŒUVRES*. Durand Salabert Eschig Editions Musicales. Paris, 2007.

MARCHETO, Luiz Fernando Lemos. *Chanson polifônica francesa: um estudo nas obras corais a cappella de C. Debussy e M. Ravel*. Dissertação. Universidade Estadual Paulista. 2004.

ORENSTEIN, Arbie. *Ravel: Man and Musician*. Columbia Universitu Press. Nova York, 1975.

SECOND-GENOVESI, Charlotte. *1914-1918: l'activité musicale à l'épreuve de la guerre*. Revue de Musicologie. p. 399-434. Société Française de Musicologie, 2007.

SOCIÉTÉ MUSICALE INDEPENDANTE. *Courrier Musical de 15 de Abril de 1917*. Republicado no Le Fígado, p.4, de 20 de abril de 1917.

SONDHAUS, Lawrence. *A Primeira Guerra Mundial: história completa*. Editora Contexto. São Paulo, 2017.

VALANTE, Harry Robert. *A SURVEY OF FRENCH CHORAL MUSIC OF THE 20th CENTURY WITH A PERFORMANCE AND INTERPRETIVE ANALYSIS OF SELECTED WORKS*. Columbia University. 1968.

MARNOLD, Jean. *LA SOCIÉTÉ MUSICALE INDÉPENDANTE*. Mercure de France. Paris, p. 700-702, 16 de outubro de 1917.

POUEIGH, Jean. *LA MUSIQUE. ORPHÉE-LES CONCERTS*. Le Carnet de la Semaine. Paris, n. 105, p.13, 10 de Junho de 1917.