



**UNIVERSIDADE DE ÉVORA**  
**DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

**Mestrado em Música**  
*Vertente interpretação (instrumento: piano)*

**Trabalho de Projecto**

**Referências à morte na música para piano solo  
nos séculos XIX e XX: *Marchas Fúnebres & Tombeaux***

Ana Carvalho Santos Vieira Marques

**Orientador:**  
Professora Doutora Ana Telles

*“Este Trabalho de Projecto inclui as críticas e sugestões feitas pelo Júri”*

Évora, 15 de Fevereiro de 2012

**Mestrado em Música**  
*Vertente interpretação (instrumento: piano)*

**Trabalho de Projecto**

**Referências à morte na música para piano solo  
nos séculos XIX e XX: *Marchas Fúnebres & Tombeaux***

Ana Carvalho Santos Vieira Marques

**Orientador:**  
Professora Doutora Ana Telles

*“Este Trabalho de Projecto inclui as críticas e sugestões feitas pelo Júri”*

## **Agradecimentos**

À minha orientadora, a Professora Doutora Ana Telles, por toda a dedicação, incentivo, partilha de conhecimento e inteira disponibilidade que me concedeu ao longo da execução deste trabalho.

Dedico esta dissertação aos meus queridos pais, Anacleto Marques e Maria Helena Santos, à minha primeira professora de piano, Leonor Fernandes, e ao meu namorado, Nino Alves, a quem estou grata por todo o amor e incentivo que me têm dado ao longo do meu percurso musical; e à minha actual professora de piano, Ana Telles, por ser uma fonte de inspiração e por me ter aberto novas portas no mundo e também em minha alma.

## Resumo

Tomada por tema ou por motivo, a Morte inspirou uma quantidade elevada de obras de arte, e encontrou na música, talvez pela sua imaterialidade, a expressão mais ilustrativa das emoções, da dor suprema, das ideias de privação e de separação que esta provoca no ser humano.

Nesta dissertação pretende-se explorar as obras escritas para piano, durante os séculos XIX e XX, alusivas ao tema da morte e mais concretamente sob a forma de *marcha fúnebre* e de *tombeau*, tendo como obras de referência as que irei apresentar no recital final de mestrado: a Sonata op. 26, nº 12, de Ludwig van Beethoven e o *Tombeau de Couperin* de Maurice Ravel.

A estrutura do texto está dividida em duas partes, correspondendo a primeira a uma contextualização do tema da morte no campo da criação artística e sua manifestação musical em rituais fúnebres; e a segunda, a uma perspectiva histórica dos vários géneros musicais representativos do tema, aprofundando o estudo, numa abordagem analítica e de contextualização histórica, sobre os géneros específicos da *marcha fúnebre* e do *tombeau*.

O objectivo principal desta dissertação é o de elaborar uma compilação de todas as obras escritas nestes géneros musicais, durante os séculos XIX e XX, para piano solo, de forma a contribuir para uma interpretação historicamente informada.

## Abstract

### **Death references in solo piano music of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries: *Funeral Marches & Tombeaux***

Taken by subject or motif, Death inspired a high amount of works of art, and found in music, perhaps by its immateriality, the most illustrative expression of the emotions, the supreme pain, the privation and separation ideas that it rouses in the human being.

This dissertation intends to explore the piano works, composed during the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, related to death theme, more concretely, written under the *funeral march* and *tombeau* genres, having by reference the works that will be presented in the master's final recital: Ludwig van Beethoven's Sonata op. 26, nº 12 and Maurice Ravel's *Tombeau de Couperin*.

The text structure is divided in two parts: the first corresponds to a contextualization of the death subject in the field of the artistic creation and its musical manifestation in mournful rituals; and the second part corresponds to an historical perspective of some representative musical genres of the subject, studying deeply, in an analytical and an historical context approach, the specific *funeral march* and *tombeau* genres.

The leading aim of this assignment is to elaborate a compilation of all piano works written under the *funeral march* and *tombeau* genres, between 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, hoping to contribute to an historical informed performance.

### **Palavras-Chave**

Morte – Piano – *Marcha Fúnebre* – *Tombeau* – Séculos XIX e XX

## **Programa de Recital**

**Ludwig van Beethoven:** Sonata op. 26, n°12 “Marcha Fúnebre”

- I. Andante con variazioni
- II. Scherzo
- III. Marcia funebre sulla morte d'un eroe
- IV. Allegro

**Maurice Ravel:** *Tombeau de Couperin*

- I. Prélude
- II. Fugue
- III. Forlane
- IV. Rigaudon
- V. Menuet
- VI. Toccata

# Índice

	Páginas
<b>Introdução</b> .....	8
<b>1. A Morte na criação artística:</b>	
1.1 Apreensão do tema da morte e sua expressão musical nos rituais fúnebres ...	12
1.2 O compositor e o pressentimento da morte: últimas obras-primas .....	15
<b>2. Alguns géneros musicais representativos da ideia da Morte:</b>	
2.1 <i>Lamentações</i> ; .....	21
2.2 <i>Dirge</i> ; .....	24
2.3 <i>Equale</i> ; .....	25
<b>2.4 A <i>Marcha Fúnebre</i>:</b>	
2.4.1 Génese .....	26
2.4.2 Componentes estilísticos da <i>Marcha Fúnebre</i> .....	27
2.4.3 A <i>Marcha Fúnebre</i> no repertório pianístico (de L. v. Beethoven a K. A. Hartmann) .....	36
<b>2.5 Os <i>Tombeaux</i>:</b>	
2.5.1 Uma perspectiva histórica .....	53
2.5.2 <i>Tombeau de Couperin</i> de Maurice Ravel:	
2.5.2.1 Uma homenagem aos amigos perdidos na I Guerra Mundial .....	57
2.5.2.2 Breve análise dos andamentos da suite: <i>Prelúdio, Fuga, Forlane, Rigaudon, Minuete e Tocata</i> .....	61
<b>Conclusão</b> .....	75
<b>Bibliografia</b> .....	81
<b>Anexos</b> .....	85

## Introdução

A morte é indissociável da vida, tornando a experiência de viver efêmera, mas também única. O Homem, ao compreender o papel inalienável da morte na sua experiência vivencial, tenta frequentemente representá-la através da sua imaginação artística. O campo das artes foi, desde há muito, o vector dessa representação e a música, em particular, um catalizador das emoções que essa circunstância desencadeia. A partir do momento em que existem referências históricas sobre a humanidade, constata-se que, desde tempos remotos, a música teve um papel preponderante na representação da morte, e que desde cedo passou a desempenhar uma função específica no ritual fúnebre, sendo inclusivamente composta propositadamente para esse tipo de cerimónia. Surge então o conceito de música fúnebre que, com o decorrer do tempo e dos costumes sociais, se foi desvinculando da sua função inicial de acompanhamento dos rituais em torno do defunto, passando a ocupar um lugar diferente, como música alusiva ao tema, em salas de concerto.

No primeiro capítulo deste trabalho são abordadas as várias questões em torno do tema da morte no campo da criação artística e, em pormenor, no da arte musical, por esta conter em si a capacidade de exprimir o indizível.

É também explicada a função do ritual como processo de aceitação do sentimento de perda de alguém, de consciencialização da própria morte do indivíduo e a capacidade apaziguadora da arte musical no ser humano ao debater-se com essa realidade. É exposta a ligação das primeiras obras musicais alusivas ao tema com as cerimónias e crenças religiosas, como os *Requiems*, os *Stabat Mater*, entre outras, e a sua progressiva alienação da religião, de forma a retratar apenas esse drama humano em concertos, muitas vezes sob a forma de música puramente instrumental, desprovida de qualquer contextualização espiritual. São tratados, também, os dilemas da abordagem do tema da morte pelo compositor, visto ser uma realidade ainda não experimentada pelo mesmo, a sua confrontação perante essa inevitabilidade e o pressentimento dessa circunstância exposto nas suas últimas obras-primas, bem como relatos baseados em aspectos biográficos de alguns compositores, observados ao longo da história da música erudita ocidental.

No segundo capítulo são apresentados alguns géneros representativos da ideia da morte e as formas musicais pioneiras deste género como as *Lamentações*, os *Dirges* e



os *Equales*, que desempenhavam uma função específica na cerimónia fúnebre, alguns desde a Antiguidade, e outros explorados musicalmente até ao século XX; estes estão, por sua vez, na origem das formas musicais que compõem o tema principal desta dissertação, as *marchas fúnebres* e os *tombeaux*, o que nos leva aos pontos 2.4 e 2.5. O primeiro ponto debruça-se especificamente sobre a forma musical da *marcha fúnebre*, desde a sua génese aos dias de hoje, definindo as características comuns deste género musical no que toca a aspectos de utilização rítmica, de métrica, de construção harmónica, de agógica, de dinâmica e de estrutura formal, recorrendo a análise de partituras diversas. Ainda neste ponto, foi elaborada uma compilação das várias marchas fúnebres escritas especificamente para piano, referindo detalhes históricos da sua composição e pormenores de análise musical relevantes. O segundo ponto, baseia-se numa perspectiva histórica do desenvolvimento do género musical *tombeau*, aprofundando aspectos biográficos e de análise musical da obra de referência de Maurice Ravel – *Tombeau de Couperin* – obra constituinte do programa de recital e também inspiradora da elaboração desta dissertação.

### **Estado da arte**

Existem duas dissertações cuja temática se centra no tema da marcha fúnebre:

- de Brian Casey, escrita em 2007 e editada pela University of Northern Colorado sob o título: *Funeral Music genres: with a stylistic/topical lexicon and transcriptions for a variety of instrumental ensembles*, na qual o autor explora sob uma perspectiva histórica o desenvolvimento da música fúnebre, os seus vários estilos e géneros, e sua codificação musical; são também elaboradas algumas transcrições para diversos conjuntos instrumentais, acompanhadas de sugestões de prática performativa;

- de Richard N. Burke, elaborada em 1991, e editada pela City University of New York sob o título: *The Marche Funèbre from Beethoven to Mahler*, na qual o autor define um percurso histórico do género *marcha fúnebre*, abordando questões ligadas ao carácter e estrutura da forma, referindo sobretudo obras orquestrais de vários compositores, de Ludwig Van Beethoven a Gustav Mahler, e fazendo também referência às *marchas fúnebres* mais relevantes escritas para piano, como a da Sonata op. 26, de Beethoven, e as de Franz Liszt.

No domínio das publicações consagradas ao tema da morte e suas relações com a arte musical é preciso mencionar a revista canadiana *Frontières*, dedicada em geral aos estudos da morte de forma interdisciplinar, e que lançou, na primavera de 2008,

um número dedicado ao tema da música sob o título *Les musiques et la mort*, que contém vários artigos de temas distintos, um conjunto de reflexões sobre o papel da música no ritual fúnebre, tocando de forma aprofundada o âmbito da sociologia e identificando inúmeras obras escritas propositadamente para esse efeito, entre outros temas que se afastam do tema central desta dissertação.

Que seja do meu conhecimento, não existe nenhuma obra consagrada às *marchas fúnebres e tombeaux* escritas especificamente para piano; contudo, podem encontrar-se informações relativas a repertório pianístico e também dados sobre os géneros musicais abordados neste trabalho, em obras generalistas, como por exemplo: de François-René Tranchefort, escrito em 1987, o *Guide de la musique de piano et de clavecin*, editado pela Fayard; de Marc Honneger, o *Dictionnaire de la Musique - Science de la Musique (Formes, Technique, Instruments), A-K et L-Z*, editado em 1976, em Paris pela editora Bordas ; de Eugène Montalambert e de Claude Abromont, publicado em 2010 pela Fayard, o *Guide des Genres de la Musique Occidentale*.

### **Metodologia e objectivos**

A metodologia para a elaboração desta dissertação baseou-se na procura de informação sobre os géneros musicais abordados em livros, dissertações e artigos, que referissem a sua contextualização histórica; recorreu-se também a biografias dos compositores das obras abordadas de forma a recolher mais dados relevantes sobre a composição das mesmas. Para a compreensão do lugar da música na constatação da morte e sua representação, explorou-se também artigos e livros do âmbito antropológico e sociológico, de maneira a impulsionar uma reflexão mais alargada sobre o tema. Na metodologia de trabalho esteve igualmente incluída a recolha de partituras escritas para piano, representativas dos géneros musicais referidos, e subsequentemente, uma análise musical mais sistematizada sobre as obras a apresentar em recital, e uma análise mais sucinta, mas referindo aspectos relevantes ao entendimento do tema, das restantes obras musicais. No intuito de melhorar a capacidade de análise, recorreu-se a livros teóricos sobre a mesma, de autores de referência.

O principais objectivos deste trabalho são:

- compreender o papel que a música tem vindo a desempenhar no confronto do ser humano, e do ser artístico, com a realidade incontornável da morte;

- compilar e divulgar o conjunto de obras escritas, nos séculos XIX e XX, para piano solo, nos géneros de *marcha fúnebre* e *tombeau*, de forma a providenciar informações que ajudem a uma performance historicamente informada;

- impulsionar a elaboração de programas de recital em torno do tema específico da morte;

- compreender a relação da evolução destes géneros musicais com os conflitos sociais da época (Revolução Francesa e I Grande Guerra) e com os valores culturais emergentes como os ideais da revolução, os impulsos nacionalistas e o espírito do Romantismo, no período em que floresceram.

# 1. A Morte na criação artística:

## 1.1 Apreensão do tema da morte e sua expressão musical nos rituais fúnebres

A Morte é a maior e sempre iminente perspectiva aberta ao Homem e ao artista. A Música, tão invisível quanto a Morte, é, entre todas as artes, a mais livre e capaz de desenhar a sua essência indizível e inefável ambiguidade, de interpretar a incerteza da vida perante ela e de resgatar a essência dessa Morte em todos nós.

A música ocupa um lugar central nas actividades socioculturais do ser humano, tanto em contexto individual como colectivo, e exprime, graças à criatividade dos artistas, as experiências e as vivências de um indivíduo ou de uma comunidade, o que faz da música um vector de emoções, que ela reflecte e que também provoca. É por essa razão que esta arte se tornou um elemento central num conjunto de ritos de passagem, como é o caso particular do ritual fúnebre. Como apontam os musicólogos Bernard Lortat-Jakob e Miriam Olsen:

“[...] a música não pode ser considerada um fenómeno inerte no seio de uma cultura, uma prática secundária ou um produto qualquer: ela é socialmente decisiva e psicologicamente activa. E assim, ela é indispensável à festa, ao ritual, à caça, e a tantas outras actividades humanas; ela é susceptível de construir categorias de pensamento e de acção. Ela não se contenta em acompanhar os rituais, ela fornece o quadro sonoro e gestual; ela não é um simples acessório do ritual: ela é um dos seus atributos maiores; nas músicas colectivas implicando músicos e público, no seio de uma acção partilhada, ela indica e, por vezes, descreve o que se faz em conjunto, e quando, como é frequente o caso, investe no domínio religioso, não é um ornamento, ou o simples suporte sonoro de uma devoção: ela constitui (ou pode constituir) a essência do acto de devoção, incarnando o divino [...]”<sup>1</sup>.

Foi necessário circunscrever o processo da morte, desprovê-la da absurdez e criar gestos, produzir discursos e instituir práticas. O objectivo foi o de transfigurar a morte e dar-lhe um sentido. Como afirma Martine Segalen:

“O rito ou ritual é um conjunto de actos formalizados, expressivos, portadores de uma função simbólica. O rito é caracterizado por uma configuração espaço-temporal específica, através

---

<sup>1</sup> “[...] la musique ne peut plus être considérée comme un phénomène inerte au sein d’une culture, une pratique seconde ou un produit dérivé en quelque sorte: elle est socialement décisive et psychologiquement active. C’est ainsi qu’elle n’est pas seulement indispensable à la fête, au rituel, à la possession, à la chasse et à tant d’activités humaine; elle est susceptible de construire des catégories de pensée et d’action. Elle ne se contente pas d’accompagner la possession, elle en fournit le cadre sonore et gestuel; elle n’est pas un simple accessoire du rituel: elle en est l’un des attributs majeurs; dans les musiques collectives impliquant musiciens et public au sein d’une action partagée, elle indique et parfois même raconte ce qu’on fait ensemble, et lorsque, comme c’est souvent le cas, elle investit le domaine religieux, elle n’est pas un *décorum* ou le simple support sonore d’une dévotion: elle constitue (ou peut constituer) l’essence de l’acte dévotionnel, incarnant le divin [...]”, em Lortat-Jacob, B. e Olsen, M. Roving, “Musique, anthropologie: la conjonction nécessaire”, in *Revue l’Homme*, nº 171-172, 2004, <http://lhomme.revues.org/document1266.html>, consultado no dia 8 de Julho de 2011.

do recurso a uma série de objectos, de sistemas de comportamentos e de linguagens específicas, de sinais emblemáticos dos quais o sentido codificado constitui um dos bens do grupo[...] Afinal, o ritual é o fruto de uma aprendizagem implicando, então, um processo de continuidade pelas gerações, dos grupos sociais, no seio das quais ele se produziu”<sup>1</sup>.

Assim sendo, o ritual responde a uma série de funções: a demonstração de respeito e de reconhecimento pela pessoa falecida (homenagem); a aceitação da separação forçada pela morte e o rompimento dos laços afectivos que unem o falecido à comunidade; o apaziguamento nos vivos da consciência da sua própria fragilidade e a codificação da expressão da angústia como uma terapia perante a ameaça do desaparecimento (função psico-social); e a de assegurar a mediação com o divino, o oculto e o misterioso.

Evocando a dor, o luto ou acompanhando o defunto até ao seu destino final, a música tem vindo a cumprir uma função ritual atestada nas mais diversas sociedades para se tornar, no quadro da cultura ocidental, um campo maior de criação artística, inspirando várias obras-primas, reforçando a ideia da evidente relação entre a música e o ritual fúnebre.

Tanto na arte como no lugar do sagrado, o desafio da criação é o de criar espaços simbólicos para exprimir a experiência humana. O discurso musical de hoje, em torno da experiência da morte, apresenta uma grande diversidade. Uma boa parte continua a inspirar-se nas linguagens próprias das tradições religiosas, reelaborando-as nos diferentes géneros - *Requiem*, *Miserere*, *Stabat Mater* – formas que fazem parte de um corpo a que se chama música sacra, porque se inspiram directamente nos textos cristãos. W. A. Mozart, L. Cherubini, H. Berlioz, G. Verdi, G. Fauré, M. Duruflé, compuseram *requiems*<sup>2</sup>, obras monumentais que convidam a uma meditação profunda, à reflexão sobre a condição humana, através da emoção que a sua música inspira. Todavia, entre as centenas de *requiems* postos em música desde o século XVI, a maioria debruça-se sobre o texto da missa dos mortos católica. Muitos de entre eles, sobretudo os mais recentes, afastam-se do seu papel litúrgico, reflexo de uma sociedade também mais distante da religião do que nos séculos anteriores. Nestes

---

<sup>1</sup> “Le rite ou rituel est un ensemble d’actes formalisés, expressifs, porteurs d’une dimension symbolique. Le rite est caractérisé par une configuration spatio-temporelle spécifique, par le recours à une série d’objets, par des systèmes de comportements et de langages spécifiques, par des signes emblématiques dont le sens codé constitue l’un des biens du groupe [...] Finalement, le rituel se reconnaît à ce qu’il est le fruit d’un apprentissage, il implique donc la continuité des générations, des groupes d’âge ou des groupes sociaux au sein desquels ceux-ci se produisent.”, em Segalen, Martine, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Nathan, 1998, p. 20.

<sup>2</sup> *Requiem* é uma expressão extraída da frase que é dita no início e no fim da missa dos mortos da liturgia católica: *Requiem aeternam dona ei, Domine* (“Dai-lhe, Senhor Deus, o eterno descanso”). A primeira missa dos mortos cantada (cuja partitura está perdida) pensa-se ter sido composta por Guillaume Dufay (1400-1474) para o seu próprio ritual fúnebre.

casos, a música ultrapassa o lado espiritual e explora apenas o drama humano em si mesmo, como por exemplo no *Requiem de Guerra* de Benjamin Britten ou nas *Canções das crianças mortas* de Gustav Mahler. Outras obras irão deixar de parte a palavra ao passar a um discurso puramente instrumental, representando a morte apenas pela emoção que ela instiga, como a *Marcha Fúnebre em memória de Rikard Nordraak*, uma dedicatória de Edward Grieg ao seu amigo falecido, ou como em *Funérailles* de Franz Liszt.

O problema do artista face à morte é a dificuldade de a apreender (a vida não é a morte, então como podemos enquanto seres vivos sentir e exprimir a morte?). O tema da morte é, então, ainda mais problemático de apreender e exprimir numa forma artística por ser algo abstracto, indecifrável, irrepresentável e intangível.

Escrever a morte é antes de mais escrever a morte do *outro*. O lugar da memória, da recordação, do passado, é primordial, pois a escrita retrata *a posteriori* uma imagem da morte que lhe é anterior. O carácter ambíguo de uma experiência mortal põe um verdadeiro problema de apreensão ao artista, que gostaria de a traduzir em arte. Assim o artista, para exprimir a morte, fá-lo aludindo às emoções relacionadas com a perda de alguém, como a tristeza e o desgosto; representando aquele que partiu e referindo de alguma forma os seus feitos; evocando o sentimento de estranheza pelo desconhecido, representando o medo e a angústia do homem perante esse destino fatal; imaginando a sua própria experiência de morte; evocando o sentimento de revolta provocado pela sensação de impotência no confronto com algo que lhe é soberano; ou aludindo à religião que foi o primeiro meio que o Homem encontrou para dar resposta ao mistério da morte e criar realidades alternativas, mundos sobrenaturais onde as almas prosseguem o seu caminho (daí que a primeira escolha para representar a morte através da música recaia em textos litúrgicos). O que esta música representa não é a experiência da morte em si mesma, mas antes tudo o que lhe é circunstancial, tudo o que lhe é consequência.

A música constitui um modo de expressão que, ao contrário da língua falada, não postula ligações instituídas entre os seus significantes e os seus significados, ou seja, é desprovida de conceitos. Ora, o sentido que cada um atribui às palavras, a partir da sua experiência, ao requerer a partilha com o outro através dessa forma de comunicação, poderá suscitar no outro uma incompreensão visto que esse mesmo lhe poderá atribuir conceitos e emoções diferentes a partir da sua experiência singular.

Instituição do sentido conceptual, a linguagem falada pode ser portadora de malentendidos e criadora de fossos na comunicação. Todas as artes são então convocadas para exprimir o indizível e, nessa função, a música ocupa um lugar cimeiro. Assim sendo, a música abre a porta do universo do mistério, um mistério que cada um de nós pode assumir à sua maneira, segundo as suas intuições, vivências e aspirações. Ela significa-se para além das palavras, despojada de um sentido convencional porque é um lugar de acolhimento da emoção pura, e uma via para a sua expressão. “Lá, onde faltam as palavras, quando estas se tornam impotentes, ela efectua uma travessia de fronteiras que poderia muito bem chamar-se de transcendente”<sup>1</sup>.

## 1.2 O compositor e o pressentimento da Morte: últimas obras-primas

Ao longo do curso da história da música, muitos foram os casos em que os compositores pressentiram que estariam a escrever a obra derradeira, o último testemunho enquanto criador vivo, a música para o ritual da sua própria morte ou a obra conclusiva do seu longo percurso de criação musical. Um músico, por muito genial que seja, não ignora o facto de ser, antes de mais, um indivíduo como qualquer outro, e que a morte, em hora indeterminada, será soberana. Como músico, é através da sua arte de criação que procura o consolo, ou a recapitulação de uma vida, ou até uma resistência final a esse último suspiro inevitável.

Em 1748, Johann Sebastian Bach é um homem envelhecido, doente e quase cego. Começara a compor a *Arte da Fuga*, na qual pretendia recapitular toda a sua arte de composição e levá-la ao expoente da perfeição, tentando abarcar num tema simples todas as possibilidades de escrita da fuga e do cânone. No entanto, deixa-a incompleta, na espera infinita de uma conclusão, como se essa paragem fosse uma resistência ao seu próprio final, que viria a suceder em 1750, dois anos depois do início desta composição.

Em 1791, um misterioso mensageiro entrega uma carta a W. A. Mozart, pouco antes de uma visita sua a Praga para a estreia da ópera *La Clemenza di Tito*, aquando

---

<sup>1</sup> “Là où manquent les mots, quand ils sont devenues impuissants, elle effectue une traversée des frontières qu'on pourrait tout aussi bien appeler transcendence.”, em Lemieux, Raymond, “Quand les mots manquent...: travail de deuil, rituel et musique” in *Frontières*, vol. 20, n° 2, Primavera de 2008, p. 15, <http://id.erudit.org/iderudit/018327ar>, consultado no dia 1 de Julho de 2011.

da coroação do imperador Leopold II, perguntando-lhe se estaria disposto a compor uma missa fúnebre, a que preço, e quanto tempo iria demorar a executar o trabalho, denotando uma certa urgência no pedido. Depois de alguma hesitação, Mozart aceita o desafio de abraçar esse gênero musical, mesmo sem saber a identidade do patrono do mensageiro. Nos meses seguintes, a saúde de Mozart deteriora-se e, subitamente, é assaltado pelo pressentimento da morte, perguntando-se se não estaria a compor o seu próprio *Requiem*. Esta dúvida sombria acompanha-o na composição da missa fúnebre que, talvez por imponderável desígnio do destino, deixará incompleta, vindo a ser concluída mais tarde pelo seu discípulo Franz Xaver Süssmayr. Já bem consciente do fim próximo, Mozart envia a Lorenzo da Ponte, libretista de três das suas óperas, uma derradeira e dramática missiva, reveladora do esforço com que se ocupava da perturbadora encomenda:

“Continuo a escrevê-lo (*Requiem*) porque trabalhar me custa menos do que estar inactivo. No entanto, nada tenho a recear. Sei, por ter sofrido tanto, que a minha hora está prestes. Não tarda que morra e hei-de chegar ao fim da vida sem ter tirado inteiro proveito do meu talento. Todavia a vida deparou-se-me bela e foi sob os melhores auspícios que encetei a minha carreira. Não se pode, porém, mudar o nosso destino, nem saber de antemão os seus dias. Temos de conformar-nos com a vontade da Providência. Por isso, estou a completar o meu hino fúnebre. Não posso deixá-lo inacabado”<sup>1</sup>.

Ironicamente ou não, o *Requiem* veio a ser considerado um presságio da morte do compositor.

Em 1819, depois de alguns anos de paragem, L. v. Beethoven recomeça a escrever como se tivesse preparado no sofrimento do seu silêncio uma inteira mutação estilística que o aproxima de si mesmo, marcando o seu renascimento. Assim surge a Nona Sinfonia, a *Missa Solemnis*, as últimas sonatas para piano, os últimos quartetos para cordas e a *Grande Fuga*. Esta força criativa continua até 1826, quando a surdez o surpreende e o força a aceitar que o fim enquanto compositor está próximo, visto estar limitado na sua ferramenta mais preciosa – a audição. Todavia, a sua personalidade forte e a seu carácter perseverante instigam-no a prosseguir. Cada obra é um combate contra a morte em nome da vida, desafiando o seu estado de enfermidade. O último quarteto para cordas op. 135, composto nas vésperas do seu

---

<sup>1</sup> “[...] I’m continuing with it, because compose tires me less than rest. On the other hand, I’ve no reason to be afraid. I feel it from what I know, namely, that the hour has struck; I am about to die; I have reached the end of my life without having enjoyed my talent. Life was so beautiful, my career had begun under such favourable auspices, but we cannot change our own destinies. No one can reckon the length of his days, we have to submit howsoever it shall please Providence. And so I’m completing my own funeral anthem. I cannot leave it unfinished.”, em Hermann, Abert, *W. A. Mozart*, United Kingdom, Yale University, (tr. ing. Stewart Spencer), 2007, p. 1306.



falecimento, exprime uma serenidade sublime, como se soubesse que o homem morre, mas a obra persiste.

Em 1854, Robert Schumann começa a ter alucinações auditivas que o acompanharão até ao dia da sua morte em 1856. Das suas alucinações declara ter ouvido um tema cantado por anjos, que seriam os espíritos de Félix-Bartholdy Mendelssohn e Franz Schubert, sobre o qual compõe as *Variações sobre um tema dos espíritos (Geistervariationen)*. Em desespero, Schumann lança-se ao Reno, numa tentativa gorada de suicídio. Ciente da sua loucura, solicita o seu internamento e afasta-se dos seus entes queridos. Clara Schumann queria destruir a partitura dessas variações, vozes da perturbação do marido; no entanto, a obra chega aos nossos dias, intacta, registo de um compositor a debater-se com a loucura que o invade e que o transporta ao momento derradeiro.

Entre 1901 e 1904, Gustav Mahler compõe um ciclo de 5 canções chamado *Canções das Crianças Mortas (Kindertotenlieder)*, baseado em comoventes poemas de Friedrich Rückert que o poeta escrevera como elegia à morte de duas das suas filhas. Alma Mahler não compreendia a escolha do marido por uma colectânea de cunho tão amargo e dizia que assim o compositor estaria a tentar a Providência. Ironicamente, em 1907, morreu a filha primogénita de Mahler, na idade tenra de cinco anos, com escarlatina. A superstição de ter sido o causador da perda da filha jamais abandonaria Mahler. Nesse mesmo ano, o compositor descobre que sofre de uma doença do coração incurável. Depois de tanta tragédia, só faltava escrever o seu epitáfio e este foi longo: as nona e décima sinfonias e *A Canção da Terra (Das lied von der Erde)*. Mahler escolheu um conjunto de poemas chineses de carácter melancólico para compor *A Canção da Terra*. Na realidade, tratava-se da sua Nona Sinfonia, mas um medo supersticioso de que lhe acontecesse o mesmo que a Beethoven que morreu após completar a sua Nona, ou a Bruckner, que deixou a Nona incompleta, levou-o a dar um salto cronológico. Todavia, Mahler acaba por ser vítima do seu próprio expediente – morreu sem acabar a sua décima sinfonia, uma obra que é como “ uma escapatória entre uma vida impossível e uma morte insuportável. Uma escapatória para uma loucura que se recusa. Uma consciência que será necessária, a Mahler, para enfrentar o seu fim”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> “Elle est une échappatoire entre une vie possible et une mort insupportable. Une échappatoire vers une folie qui se refuse. C’est en toute conscience qu’il faudra, à Mahler, affronter sa fin.”, em Médam, Alain, “Composer avec la mort” in *Frontières*, vol. 20, n° 2, Primavera de 2008, p. 104, <http://id.erudit.org/iderudit/018356ar>, consultado no dia 1 de Julho de 2011.

Em 1948, com 84 anos de idade, Richard Strauss, amigo de Mahler, escreve uma das suas mais pungentes composições: as *Quatro últimas canções*, depois de anos de silêncio após o auge dos seus triunfos, depois da guerra, às portas da morte, respondendo a um desafio do seu filho. As quatro canções – *No Crepúsculo*, *Primavera*, *Adormecendo* e *Setembro* - representam “não uma resignação à morte, estas canções, mas antes um adeus à vida. [...] Um lirismo retido para uma morte em beleza”<sup>1</sup>. Strauss revela nestes *lieder* um estado de expectativa serena do inevitável e do desconhecido, depois de uma vida plena de momentos gloriosos. Nada, nesta espera, o exaspera. A aceitação é plena como o refere a última quadra da canção *Ao entardecer*:

*Oh vasta paz serena  
Tão profunda ao entardecer!  
Que cansados estamos de vaguear  
Acaso será isto a morte?*

Em 1930, o fantasma da I Grande Guerra continua a perseguir Maurice Ravel; antes lançara-o na composição do *Tombeau de Couperin*, uma suite para piano em homenagem aos amigos perdidos na guerra, uma obra em protesto à morte, um elogio à vida. Agora chegava-lhe a encomenda pelo pianista austríaco Paul Wittgenstein, amputado do braço direito, também ele vítima da guerra. Ravel aceita o desafio de compor um concerto para a mão esquerda, escrevendo em simultâneo o *Concerto em Sol*, e concluindo-o em 1931, sem desconfiar que pouco depois a morte viria ao seu encontro. Depois dos concertos para piano, não compõe mais devido à afasia cerebral que dele se apodera. A vontade de compor permanece, a sua inteligência também se mantém fiel; contudo, cada dia apresenta mais dificuldades em escrever e em passar para o papel as ideias musicais que continuam a fluir no seu imaginário. É uma separação clara entre o cérebro e o corpo, é uma morte lenta assistida, uma degradação irreversível. Curiosamente, o *Tombeau de Couperin* encerra a sua produção para piano solo e os concertos para piano são o último marco da sua escrita refinada e sublime. Sem se aperceber, em 1937, Ravel diz adeus à vida numa operação delicada ao cérebro, decidida pelo seu irmão e amigos.

Em 1933, ano em que Ravel é subjogado à afasia cerebral, Hitler toma o poder na Alemanha e Arnold Schoenberg, por pertencer a uma família judia, perde o seu posto de ensino. O compositor refugia-se nos Estados Unidos e é, nessa nova nação que o

---

<sup>1</sup> “Non pas une résignation à la mort, ces chants, mais un adieu à la vie. [...] Un lyrisme retenu pour une mort en beauté.”, em *Ibid.*, p. 104.

acolhe, que encontra espaço para escrever aquela que será a sua última obra-prima, uma ópera: *Moisés e Aarão*. No seu percurso, enquanto compositor, construiu uma nova linguagem musical que não foi feita para agradar, mas antes para explorar os limites da música, um novo sistema de escrita baseado na série dodecafónica, que aplicará na perfeição nesta sua última obra. Já há muito que Schoenberg queria escrever uma ópera que tivesse como tema a disputa entre Moisés e Aarão, história bíblica que reflecte o contraste entre a ideologia e a acção, que a deveria traduzir em feitos. Esta obra grandiosa, da qual Schoenberg escreveu apenas dois actos, aparece como a coroação da experiência humana, artística e moral do compositor. A oposição entre a ideologia e a acção é uma questão que atormenta Schoenberg ao longo da sua vida, e que se mantém em suspenso na ópera inacabada. É no fim da vida que se aproxima do judaísmo, esse apelo espiritual tornado mais forte pelo contexto social e talvez pela consciência da sua maturidade e proximidade da morte. O próprio facto de escrever a ópera *Moisés e Aarão* talvez fosse um sinal de que também ele procurava a terra prometida para o acolher na hora final.

Pode um músico prever a hora da sua morte, o instante da criação final, a última obra-prima? Pode, quanto muito, pressenti-la e até, por vezes, antecipá-la. Por exemplo, Frédéric Chopin compôs, em 1837, a famosa *marcha fúnebre* da sua Sonata em si bemol menor op. 35, talvez pensando na sua própria morte. Quando a inclui na Sonata, Chopin retira do título o adjectivo “fúnebre”, com que tinha sido inicialmente publicada. Esta escolha poderá ter a ver com o facto de o compositor não apreciar títulos descritivos que tivessem um significado programático. Chopin descreve como uma das bases da sua estética:

“Eu *indico*; cabe ao ouvinte completar o quadro”<sup>1</sup>.

Outra das razões que supostamente o levava a retirar a palavra “fúnebre” do título foi o facto de Hector Berlioz ter usado essa descrição na peça que serviu de acompanhamento às comemorações do décimo aniversário da revolução de 1840 – a *Grande Sinfonia Fúnebre e Triunfal*, na qual o primeiro andamento é uma longa marcha fúnebre. Escrita para uma grande e ruidosa banda militar, a marcha fúnebre desta sinfonia representa tudo aquilo que Chopin detestava em Berlioz.

O facto de erradicar o adjectivo “fúnebre” do título da marcha também sugere uma certa superstição e uma consciência da sua debilidade física, talvez uma tentativa para

---

<sup>1</sup> “I *indicate*; it’s up to the listener to complete the picture.”, em Eigeldinger, Jean-Jacques, *Chopin: Pianist and teacher as seen by his pupils*, Cambridge University Press, 1989, p. 278.

afastar os fantasmas da morte. Todavia, Chopin não enganou ninguém, nem mesmo o destino, ao alterar o nome da sua marcha. A 30 de Outubro de 1849, na Igreja da Madeleine em Paris, a Marcha, num arranjo orquestral de Henri Reber, acompanhou a procissão solene do seu caixão, da igreja ao cemitério.

Franz Liszt, relembrando essa cerimónia, escreve a esse respeito:

“Teria podido encontrar-se outros acentos para exprimir com o mesmo sofrimento quais sentimentos e quais lágrimas que deviam acompanhar ao seu último descanso aquele que compreendeu de maneira tão sublime como chorar as grandes perdas! [...] Esta melopeia tão fúnebre e tão lamentável, todavia de tão penetrante doçura, mais parece não vir desta terra”<sup>1</sup>.

Por vezes o compositor antecipa-se à morte, por outras é a morte que se precipita, não permitindo à obra póstuma de se concretizar, de ser concebida, pois o seu criador já não se encontra em condições de lhe dar vida, seja por doença, por loucura ou mesmo por um bloqueio de inspiração deixando a música inacabada como uma forma de resistência, numa tentativa ilusória de travar a hora mais certa. Na última obra, o compositor faz uma recapitulação de todo um percurso, encerra nela os seus desejos, os seus medos, as suas memórias, os seus tormentos, os seus amores e as suas alegrias.

A obra póstuma tem um papel nostálgico e também de reconciliação com a vida e com a morte. O compositor “gostaria que ela soubesse dizer, em seu nome, adeus à existência, [...] Ele desejaria ainda que essa última obra soubesse representá-lo para sempre [...]”<sup>2</sup>. A obra detém a eternidade que o criador desejaria viver e permanecerá como testemunho do que ele ofereceu ao mundo até ao último suspiro da sua inspiração.

De Bach a Schoenberg, cada criador à sua maneira se confronta e confrontará com a morte, mas também cada um mantém um ciclo de continuidade, um ciclo ininterrupto de influências, inspirações e aspirações. “De cada vez que os músicos se calam, a sua voz encontra ecos nas vozes dos outros, através de subtis metamorfoses”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> “Aurait-on pu trouver d’autres accents pour exprimer avec le même navrement quels sentiments et quelles larmes devait accompagner à son dernier repos celui qui avait compris d’une manière si sublime comment on pleurerait les grandes pertes! [...] Cette mélodie si funèbre et si lamentable est néanmoins d’une si pénétrante douceur, qu’elle semble ne plus venir de cette terre.”, em Liszt, Franz, *Chopin*, Archipoche, France, 2010, pp. 33-34.

<sup>2</sup> “Il voudrait qu’elle sache dire, en son nom, adieu à l’existence[...] Il souhaiterait encore que cette œuvre ultime sache le représenter à jamais[...]”, em Médam, Alain “Composer avec la mort” in *Frontières*, vol. 20, n° 2, Primavera de 2008, p. 105, <http://id.erudit.org/iderudit/018356ar>, consultado no dia 1 de Julho de 2011.

<sup>3</sup> “De sorte que des musiciens se taisent, chaque fois, mais que leur voix trouvent des échos en d’autres, par la voie des subtiles métamorphoses.”, em *Ibidem*, p. 105.

## 2. Alguns géneros musicais representativos da ideia da Morte

A morte constituiu sempre um tema de importante reflexão desde que o Homem tomou consciência da sua efemeridade e, conseqüentemente, incitou à sua expressão nas diversas formas de arte. No que se refere à música, desde cedo, encontrou-lhe uma função, a de acompanhar o ritual fúnebre, da procissão ao túmulo, e no decorrer do tempo, consoante os costumes da época, foram emergindo múltiplos géneros. Ao longo do século XIX, esses géneros foram expandindo barreiras e desprenderam-se da sua função inicial para passarem a fazer parte do domínio da música programática e tornarem-se géneros musicais abordados em salas de concerto, aludindo apenas ao tema da morte.

### 2.1 Lamentação

Lamentação é um termo genérico correspondente a uma multiplicidade de géneros da música fúnebre ocidental, que podem ser religiosos ou profanos, monódicos ou polifónicos, e que utilizam todos os recursos vocais, desde o grito, o choro, o gemido até à palavra, para ilustrar o sofrimento trazido pela morte, apresentando uma dimensão ritual e catártica. Estes géneros musicais ligados ao luto e ao ritual fúnebre remontam à Antiguidade Grega e continuaram a ser empregues pelos compositores dos séculos XIX e XX.

Na Grécia antiga, o **Treno** (do grego *threnos* que significa lamentação) era um poema sobre o luto, acompanhado na época por um instrumento de sopro – o *aulos* – que se manteve na tradição litúrgica bizantina e, mais tarde, na liturgia cristã dos séculos VII a IX.

No século XX, alguns compositores compuseram *trenos*: refira-se por exemplo, a *Thrénodie pour les victimes d'Hiroshima*, que Krzysztof Penderecki escreveu em memória das vítimas da bomba nuclear usada durante a II Guerra Mundial em Hiroshima.

A **Nénia** é outro género de *lamentação*, uma canção fúnebre semelhante ao *treno*, mas praticado por mulheres carpideiras na Roma Antiga. No século XIX, Johannes Brahms compôs sobre o poema *Nénia* de Friederich Schiller, dedicando a obra ao seu amigo pintor falecido Anselm Feuerbach.

O *Lamento* é uma composição vocal de entoação dolorosa executada, geralmente, não na procissão fúnebre, como o são a *Marcha fúnebre* ou o *Dirge*, mas ao lado do túmulo, no momento do enterro. Curiosamente, em algumas culturas, não está relacionado apenas com o ritual fúnebre, mas também com o da partida, como no caso da noiva que se despede da sua família para dar início a uma nova vida com o seu noivo, ou da mulher que se despede do marido que parte para a guerra. É por essa razão que o *Lamento* está muito associado à figura feminina. O termo está também ligado às mulheres carpideiras que eram, e ainda são em algumas culturas, contratadas para chorar o morto nos velórios e nos enterros (derivação das *Nénias*).

Na ópera do século XVII, o *lamento* correspondia, geralmente, à ária trágica antes do clímax do enredo como, por exemplo, o *Lamento d'Ottavia* na ópera *Coroação de Pompeia* ou o *Lamento d'Arianna* (única parte sobrevivente da ópera *Arianna*), ambas de Cláudio Monteverdi. Este último ainda foi arranjado pelo compositor, em 1614, como um madrigal a 5 partes do seu Livro VI – *Lasciatemi morire* (“Deixai-me morrer”).



Ex. 1 Madrigal *Lamento d'Arianna* de C. Monteverdi (livro VI)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Monteverdi, Cláudio, Madrigais livro 6, Veneza, Ricciardo Amadino, 1614.

O *Planctus* foi um género cultivado nos séculos XI a XIII, nos dramas litúrgicos, e ilustra as lágrimas (*planctus*) vertidas pela morte de Jesus Cristo, ou seja, era um conjunto de cânticos litúrgicos entoados nas celebrações da Páscoa. No mesmo período, na lírica profana dos trovadores (*trouvères*, língua d’Oc, no norte de França) o *plahn*, sinónimo de *planctus*, era uma canção estrófica cujo tema era a perda de um amigo ou de um protector, cujo exemplo mais antigo é a do trovador Cercamon<sup>1</sup>, sobre a morte de Guillaume X de Aquitânia (1127). Na lírica dos *troubadours* (trovadores do sul de França, língua d’Oi), o *plahn* é uma canção sem refrão que se chama *lai*, como por exemplo, a de Andrieu Contredit, *Lai de Belle Ysabel*.

Semelhante ao *Planctus* ou ao *Plahn*, a **Deploração** (vindo do termo latim *deplorare* que significa “chorar muito, gemer”) é uma homenagem poética e musical dirigida por um artista a um outro falecido, como o fez Josquin des Prés ao compositor, seu contemporâneo, Johannes Ockeghem.

Ex. 2 Josquin des Prés: abertura de *Nymphes des Bois*  
(*Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem*)<sup>2</sup>

A *Deploração* pode, então, tomar a forma de um moteto ou de uma canção, que, por sua vez, mistura frequentemente alusões mitológicas com orações da liturgia

<sup>1</sup> Um dos primeiros *troubadours*, cujo nome verdadeiro é desconhecido e que vivia na corte de Guillaume X da Aquitânia, seu patrono. *Cercamon* é o seu pseudónimo que significa “aquele que procura o mundo”.

<sup>2</sup> Prés, Josquin des, *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem (Nymphes des bois)*, Annie Bank edition, s. data.

cristã proferidas pela alma do defunto. O primeiro exemplo neste género é um poema de Eustache Deschamps, *Armes, Amours/ O flour des flours*, posto em música para quatro vozes, por François Andrieu em tributo a Guillaume de Machaut. A partir do século XVII, sob a designação de *tombeau*, a *deploração* tornou-se em França um género de música instrumental para alaúde, guitarra ou cravo. No século XX, Georges Migot designou por *deploração* o 3º andamento da sua Sonata para flauta e piano, em 1945, e também o 4º andamento da sua 2ª Sonatina para flauta doce e piano, em 1959.

A palavra **Elegia** deriva do termo grego *elegos* que designa uma canção de lamentação, tradicionalmente acompanhada por instrumento de sopro, e também os versos escritos no epitáfio de um túmulo. Geralmente, é uma peça escrita em tributo a figuras da nobreza, da realeza ou a mestres e a partir do século XVIII, na Alemanha, foi um género particularmente apreciado por compositores como J. P. A. Schultz, J. R. Zumsteeg ou L. Van Beethoven (*Eilegischer Gesang, op. 118* para 4 vozes e quarteto de cordas). Posteriormente no século XIX, o termo servia de título a peças puramente instrumentais como a Sonata para piano op. 61, *Elegia harmónica sobre a morte de sua alteza real, o Príncipe Louis Ferdinand da Prússia*, composta por Johann Ladislaus Dussek, em 1806,. Neste aspecto, pertence à mesma linha dos *Planctus*, das *Deplorações*, dos *Tombeaux*, dos *Epitáfios*, das *Odes* e dos *Elogios fúnebres*.

## 2.2 Dirge

O *Dirge*, um género mais relacionado com a *marcha fúnebre*, era uma canção entoada em memória do defunto e geralmente associada à procissão até ao túmulo. A expressão nasce do latim, da primeira palavra de uma frase da antífona matinal da missa dos mortos católica: “*Dirige, Domine Deus meus, in conspectu tuo viam meam*” (“Dirige, meu Deus, o meu caminho na direcção do teu olhar”). O *Dirge* tem origem na época renascentista e um desses exemplos, um *Dirge* de autor inglês anónimo do século XV – *Lyke Wake Dirge* – foi utilizado por Benjamin Britten na sua *Serenata para Tenor, Trompa e Cordas*, em 1943, e por Igor Stravinsky na sua *Cantata*, em 1952.

Alguns *Dirge* são muito semelhantes às *marchas fúnebres*, trazendo frequentemente indicações como *alla marcia grave* e outras descrições como *come un lamento*.



## 2.3 *Equale*

Na sua origem, o *Equale*, foi concebido para um conjunto igual (*equal*) de vozes ou instrumentos. No século XVIII, sobretudo na Áustria, este género ficou associado ao conjunto de quatro trombones que tocavam nos funerais officiosos.

L. van Beethoven escreveu três peças neste género a pedido do trombonista e mestre de capela da catedral de Linz, Franz Xaver Glöggl (1764 - 1839), para serem executados num officio religioso do dia de Todos-os-Santos. Os três *Equali* de Beethoven são peças curtas, escritas num andamento lento e nas tonalidades de ré menor, ré maior e si bemol maior. Têm um carácter sombrio, e o seu estilo é próximo da linguagem renascentista. As harmonias são simples (ver ex. 3), reforçando o carácter austero deste género. Ironicamente, Ignaz von Seyfried, um amigo do compositor, mais tarde seu biógrafo, arranjou os primeiro e terceiro *equali*, para quatro vozes masculinas, no sentido de serem executados e renderem homenagem a Beethoven, no seu funeral, em Viena, a 29 de Março de 1827. A partitura, na sua versão original, foi publicada postumamente.

**Andante sostenuto**



The image shows a musical score for 'Equale III' by Beethoven. It consists of four staves of music, arranged in two pairs. The top pair of staves is in the treble clef, and the bottom pair is in the bass clef. The time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante sostenuto' and the dynamics are marked 'f' (forte). The music is in the key of D minor. The score shows the first five measures of the piece.

Ex. 3 *Equale III*, de Beethoven (comp. 1 a 5 da partitura original para quatro trombones)<sup>1</sup>

O *Equale* ocupa um lugar único na música fúnebre devido à sua textura simples e instrumentação homogénea.

Anton Bruckner também escreveu duas peças neste género, para três trombones, em 1847, nos quais, a textura característica e a simplicidade harmónica se mantêm.

<sup>1</sup> Beethoven, Ludwig van, *3 Equali para quatro trombones WoO 30*, Leipzig, Breitkopf & Hartel, s. data.

## 2.4 A *Marcha Fúnebre*

### 2.4.1 Génese

O género musical da *marcha fúnebre* foi desenvolvido, sobretudo, durante a Revolução Francesa (1789-1799), quando a cerimónia do funeral passou a ser celebrada publicamente, sendo necessária música para acompanhar a procissão dos heróis da revolução até ao seu destino derradeiro. Existem alguns exemplos anteriores a esta época, nomeadamente a *Marcha para o funeral da Rainha* (*March for the Queen's funeral*), de Henry Purcell, escrita para acompanhar a cerimónia solene da Rainha Maria II, em 1695, que é considerada a obra precursora do género; no entanto, durante o período da revolução, a marcha evoluiu para uma forma mais concisa e afirmada em obras como: *Marcha Lúgubre* (1790)<sup>1</sup> de François-Joseph Gossec, obra pioneira no que diz respeito ao uso dos instrumentos de sopro e de percussão, e *Marcha Fúnebre para o General Hoche* (1794), do mesmo autor, que inspirou mais tarde o *Hino Fúnebre sobre a morte do General Hoche* de Luigi Cherubini.

Entretanto, a *marcha fúnebre* começou a deixar a função para a qual tinha sido originalmente concebida – a procissão fúnebre – para passar a fazer parte de obras mais alargadas como óperas, sonatas, quartetos ou sinfonias, ou mesmo como peça breve isolada, para ser tocada em salas de concerto. No que se refere à música sinfónica podem citar-se alguns exemplos: 2º andamento da Sinfonia nº 3 *Eroica*, de L. v. Beethoven, composta entre 1802 e 1804; 1º andamento da *Grande Sinfonia Fúnebre e Triunfal*, de H. Berlioz, escrita em 1840; 2º andamento da Sinfonia nº 7, de A. Bruckner, composta em 1883, sob o pressentimento da morte de Wagner; *Scherzo e Marcha Fúnebre*, de G. Bizet, datada de 1861; 1º andamento da Sinfonia nº 2 *Ressurreição*, escrita em 1894, e 1º andamento da Sinfonia nº 5, datada de 1902, de G. Mahler; *Marcha fúnebre das 4 Peças op. 12*, de Béla Bartók, orquestradas em 1921; a 4ª das *Seis Peças para Orquestra op. 6* de A. Webern, composta em 1909. Quanto à música operática, encontram-se referências a este género musical, por exemplo na *marcha fúnebre* para Siegfried no terceiro acto da ópera *O Crepúsculo dos Deuses*, de R. Wagner.

Na música para piano solo existem vários exemplos que irei explorar, com mais detalhe, no subcapítulo 2.4.3.

---

<sup>1</sup> Esta obra foi tocada em várias cerimónias solenes revolucionárias, nomeadamente no funeral de Mirabeau (figura fulcral da revolução) e veio a inspirar L. van Beethoven na sua marcha fúnebre da Sinfonia *Eroica*.

## 2.4.2 Componentes estilísticos da Marcha Fúnebre

Observam-se aspectos estilísticos comuns na composição de uma marcha fúnebre que dizem respeito ao ritmo, aos gestos melódicos, à construção harmónica, à escolha da tonalidade, à agógica e à organização formal; pretendo especificá-los e ilustrá-los neste capítulo.

### Linguagem rítmica e aspectos métricos

Uma das características mais evidentes nas marchas fúnebres é a figura rítmica pontuada (colcheia pontuada com semicolcheia), comum a outro tipo de marchas como por exemplo as militares. Por exemplo, L. v. Beethoven usou esta figura na marcha fúnebre da sua Sonata op. 26, assim como F. Chopin na marcha da sua Sonata nº 2, op. 35 (ver ex. 1, 2 e 3).



Ex. 1 Beethoven: Sonata op. 26, III Marcha Fúnebre (comp. 1 a 4)<sup>1</sup>

Ex. 2 Chopin: Sonata op. 35, III Marcha Fúnebre (comp. 1 a 10)<sup>2</sup>

Dentro dos ritmos pontuados, encontra-se também com alguma frequência a semicolcheia pontuada e fusa (ver ex. 3 e 4).

<sup>1</sup> Beethoven, Ludwig van, *Sonata para piano op. 26, nº 12*, Nova Iorque, Dover Publications, 1975.

<sup>2</sup> Chopin, Frédéric, *Sonata em si bemol menor, op. 35*, Leipzig, Breitkopf & Hartel, s. data.

Timpani in C. G.

Adagio assai. (♩ = 80.)

colto voce.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello e Basso.

pp

pp

pp

pp

Basso.

Ex. 3 Beethoven: Sinfonia *Eroica*, II Marcha Fúnebre (comp. 1 a 5)<sup>1</sup>

### 13. Marcia funebre

pp

mf

p

ff

Ex. 4 Max Reger: *Lose Blatter op. 13, n° 13* - Marcha Fúnebre (comp. 1 a 9)<sup>2</sup>

Outro ritmo pontuado menos frequente, mas também usado na marcha fúnebre, é o da semínima pontuada com colcheia, como utilizou Franz Liszt na sua obra *Trauervorspiel und Trauermarsch* (ver ex. 5).

41

risoluto

Ex. 5 Liszt: *Trauervorspiel und Trauermarsch* (comp. 34 a 48 da Marcha fúnebre)<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Beethoven, Ludwig van, *Sinfonia op. 55, n° 3 Eroica*, Mineola, Dover Publications, 1989.

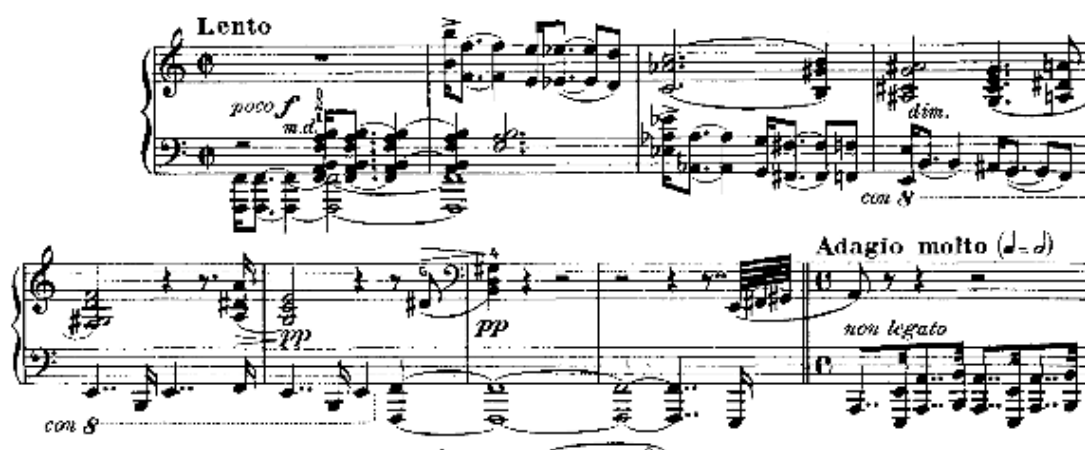
<sup>2</sup> Reger, Max, *Lose Blatter op. 13*, Wiesbaden, Breitkopf & Hartel, 1957.

<sup>3</sup> Liszt, Franz, *Trauervorspiel und Trauermarsch* S. 206, Moscovo, Muzgiz, 1966.

Os ritmos pontuados que surgem nas obras de carácter fúnebre como as marchas, aparecem, geralmente, nos tempos fracos do compasso binário ou quaternário simples, com a nota curta no final da figura rítmica, como se pode observar nos exemplos anteriores. Por vezes, a figura de ritmo pontuado é utilizada de forma invertida, figurando a nota curta sobre o tempo, ou seja, semicolcheia seguida de colcheia pontuada (ver ex. 6 e 7), o que lhe confere uma força emotiva mais vincada.



Ex. 6 Beethoven: Sinfonia *Eroica*, II Marcha Fúnebre (comp. 20 a 23)<sup>1</sup>



Ex. 7 Bartók: Marcha Fúnebre da *Sinfonia Kossuth* na versão para piano (comp. 1 a 9)<sup>2</sup>

A figura da tercina é também frequentemente utilizada nas marchas fúnebres, sobretudo nas dos séculos XVIII e XIX, evocando os ritmos das fanfarras e dos tambores utilizados nos funerais oficiais que começaram a ser mais frequentes após a Revolução Francesa. Habitualmente, aparecem nos tempos fracos do compasso.

<sup>1</sup> Beethoven, Ludwig van, *Sinfonia op. 55, n.º 3 Eroica*, Mineola, Dover Publications, 1989.

<sup>2</sup> Bartók, Bela, *Sinfonia Kossuth Sz. 75a*, Budapeste Editio Musica, 1963.

Encontramos exemplos disso na Marcha Fúnebre da *Sinfonia Eroica* de L. v. Beethoven; na *Canção sem Palavras op. 62, n° 3*, de F. Mendelssohn e na marcha fúnebre de E. Grieg, em tributo ao seu amigo Rikard Nordraak (ver ex. 8, 9 e 10).

The image shows a musical score for the funeral march from Beethoven's Eroica Symphony, measures 6 to 11. The score is in 3/4 time and features a somber, rhythmic melody with triplets and a 'Bassi.' marking in the bass line.

Ex. 8 Beethoven: *Sinfonia Eroica*, II Marcha Fúnebre (comp. 6 a 11)<sup>1</sup>

The image shows a musical score for Mendelssohn's 'Canção sem palavras op. 62, n° 3', measures 1 to 11. The score is in 2/4 time and includes markings such as 'Andante maestoso.', 'tranq. e legato', 'sfz', 'p', and 'dim.'

Ex. 9 Mendelssohn: *Canção sem palavras op. 62, n° 3* (comp. 1 a 11)<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Beethoven, Ludwig van, *Sinfonia op. 55, n° 3 Eroica*, Mineola, Dover Publications, 1989.

<sup>2</sup> Mendelssohn, Félix, *Canções sem palavras, op. 62*, Leipzig, Breitkopf & Hartel, 1968.

Langsam. (*Lento*)

Ex. 10 Grieg: *Marcha Fúnebre em memória de Rikard Nordraak* (comp. 1 e 2)<sup>1</sup>

A imitação rítmica dos tambores, nas marchas fúnebres do repertório pianístico, é igualmente patente na alternância rápida das notas da linha do baixo, à distância de oitava, ou seja, no uso de trémulos, dos quais encontramos múltiplos exemplos (ver ex. 11 e 12).

<sup>1</sup> Grieg, Edward, *Marcha Fúnebre para Rikard Noordrak*, Mineola, Dover Publications, 1993.

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two flats. The music features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and a more melodic line in the treble. Dynamic markings include *p*, *cresc.*, *f*, and *ff*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The second system continues the piece, ending with a circled number 35. The notation includes various articulations and dynamic changes.

Ex. 11 Beethoven: Trio da Marcha Fúnebre da Sonata op. 26 (comp. 32 a 35)<sup>1</sup>

No exemplo anterior, na *Marcia Fúnebre sulla Morte d'un Eroe*, L. v. Beethoven intensifica a alusão ao rufar dos tambores, desdobrando o trémulo nas duas mãos.

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp. The music features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and a more melodic line in the treble. Dynamic markings include *p<sub>1</sub>* and *pp*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The second system continues the piece, ending with a circled number 20. The notation includes various articulations and dynamic changes.

Ex. 12 Grieg: ambas as técnicas empregues na *Marcha para Rikard Nordraak* –  
- alternância dos baixos à distância de 8<sup>a</sup> - trémulos (comp. 16 a 20)<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Beethoven, Ludwig van, *Sonata para piano op. 26, n° 12*, Nova Iorque, Dover Publications, 1975.

<sup>2</sup> Grieg, Edward, *Marcha Fúnebre para Rikard Nordraak*, Mineola, Dover Publications, 1993.



Uma forte evocação rítmica da lamentação fúnebre surge quando os compositores combinam as tercinas com os ritmos pontuados, tal como usou L. v. Beethoven na Sinfonia *Eróica* e E. Grieg na sua marcha (ver ex. 8 e 10).

Neste género de obra também é frequente o uso de um padrão rítmico repetitivo, como na marcha da Sonata op. 26 de Beethoven, ou até mesmo o uso do ostinato, bem presente nas peças de F. Liszt: *Trauvorspiel und Trauermarsch* e *Funérailles* (ver ex. 13).

The image shows a musical score for the piece 'Funérailles' by Franz Liszt. The title 'Introduzione Adagio' is at the top. The score is written for piano, with a treble and bass clef. The bass line features a prominent, repetitive ostinato pattern of eighth notes with a dotted quarter note. The music is in C major and 3/4 time. Dynamics include 'f pesante', 'mf', and 'cresc.'. Performance markings include 'sempre marc.' and a fermata with a star symbol.

Ex. 13 Liszt: *Funérailles* (comp. 1 a 6) – baixo ostinato<sup>1</sup>

No que diz respeito aos *tempi* das marchas fúnebres, a pulsação mais comum varia entre as 60 e as 80 batidas por minuto, quer a unidade de tempo seja a semínima ou a colcheia. Estes *tempi* diferem dos utilizados nas marchas militares que, geralmente, têm uma pulsação compreendida entre as 108 e as 132 batidas por minuto. A agógica na marcha fúnebre costuma ser constante; contudo, em algumas obras de Liszt, em que a marcha é apenas uma secção de uma obra mais alargada, existem várias indicações de mudança de tempo como é o caso de *Funérailles*, na qual se encontram as passagens de *adagio* para um *allegro enérgico assai* e depois para um *andante*, associadas também a uma alteração de carácter e expressividade do tema.

Por vezes não existem, na partitura, indicações de tempo pois, para alguns compositores, a designação *marcha fúnebre* já traz em si implícito o tempo apropriado, como por exemplo na Sonata op. 26 de L. van Beethoven .

<sup>1</sup> Liszt, Franz, *Harmonies Poétiques et Religieuses*, Leipzig, Edition Peters, 1917.

O tempo de *Andante* é o mais comum; o *Adagio assai*, de colcheia igual a 80, na marcha fúnebre da *Eroica* de Beethoven, é um tempo excepcionalmente lento.

Em termos da métrica, as marchas fúnebres são escritas em compasso quaternário (4/4), com algumas exceções em compasso binário (2/4), como se pode observar nos exemplos 4 e 9 acima ilustrados.

### Construção harmónica

A estrutura harmónica da marcha fúnebre é, geralmente, construída sobre harmonias de um modo menor dando-lhe um carácter sombrio que a faz distinguir dos outros tipos de marcha, habitualmente compostos em modos maiores, remetendo-a para uma linguagem alusiva ao tema da morte.

O percurso harmónico costuma ser simples e, no caso de estarem escritas na forma tripartida ABA, o trio na secção central é geralmente num modo maior, que pode ser o relativo da escala menor do tema principal (como é o caso da Marcha da Sonata op. 35 de F. Chopin escrita em si bemol menor e com o trio em ré bemol maior ou a marcha de Max Reger, das suas *Lose Blatter op. 13*, escrita em dó menor e com o trio em mi bemol maior) ou pode ser a sua escala maior homónima como acontece na *Marcha para Rikard Nordraak*, de E. Grieg (tema em lá menor e trio em lá maior) e na *Marcia Funebre sulla Morte d'un Eroe* da Sonata op. 26, de L. v. Beethoven, com tema em lá bemol menor e trio em lá bemol maior (ver ex. 14 e 15).

Ex. 14 Chopin: Trio em ré bemol maior da marcha da sonata em si bemol menor, op. 35<sup>1</sup>

(comp. 31 a 40)

<sup>1</sup> Chopin, Frédéric, *Sonata em si bemol menor, op. 35*, Leipzig, Breitkopf & Hartel, s. data.

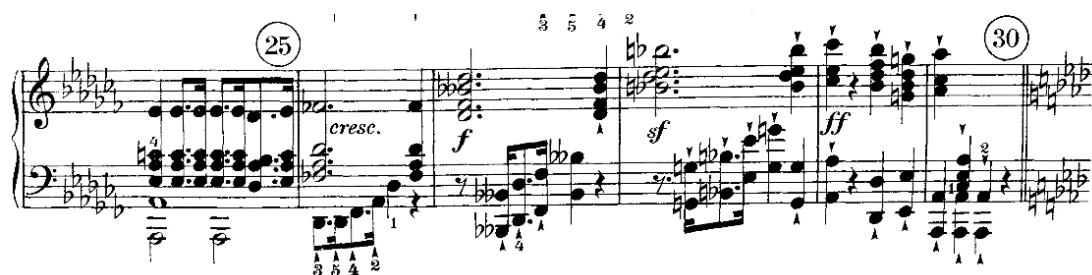


Ex. 15 Grieg: secção central em lá maior da *Marcha para Rikard Nordraak* (comp. 20 a 23)<sup>1</sup>

### Questões de Dinâmica

Assim como um conjunto de emoções está associada à morte e aos seus rituais, também uma série de dinâmicas diferentes é empregue nas marchas fúnebres.

Quando a marcha fúnebre desempenhava uma função específica – a de acompanhar uma procissão fúnebre – a dinâmica tendia a ser mais constante e nas diferentes intensidades do foro da dinâmica *piano* (*pp*, *p* ou *mp*). Todavia, no período romântico, quando este género foi levado para as salas de concerto, o compositor idealizava a ideia do cortejo, e tinha assim maior liberdade para explorar a paleta dinâmica. Consequentemente, essas flutuações passaram a ser mais comuns nas obras para piano e para instrumentos de sopro (ver ex. 16 e 17), os quais, pela sua própria natureza, têm uma paleta sonora mais abrangente. Este aspecto constituía também um factor expressivo significativo na música ocidental do século XIX, levado ao rubro, sobretudo, por L. v. Beethoven.



Ex. 16 Beethoven: crescendo de *f* a *ff* na marcha da Sonata op. 26<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Grieg, Edward, *Marcha Fúnebre para Rikard Noordrak*, Mineola, Dover Publications, 1993.

<sup>2</sup> Beethoven, Ludwig van, *Sonata para piano op. 26, n.º 12*, Nova Iorque, Dover Publications, 1975.

With solemn dignity  $\text{♩} = 69$  dim. molto

1st Trombone  
2nd Trombone  
3rd Trombone  
Euphonium  
Tuba

Ex. 17 Grieg: dinâmica *fff* na *Marcha fúnebre para Rikard Nordraak*  
na versão para orquestra de sopros (comp. 11 a 15)<sup>1</sup>

### Organização Formal

A organização formal da marcha fúnebre reside numa estrutura muito simples, por vezes numa única e breve secção, como a *Marcha Fúnebre das Canções sem Palavras op. 62*, de F. Mendelssohn, mas na maioria das vezes apresenta-se na forma tripartida ABA, como anteriormente referido. Geralmente, não há neste género desenvolvimento dos temas, como em outras obras da mesma época, nem introdução, como noutro tipo de marchas, à excepção de algumas obras do Romantismo (por exemplo, a *Trauervorspiel und Trauermarsch*, de Franz Liszt).

#### 2.4.3 A *Marcha Fúnebre* no repertório pianístico

(de L. v. Beethoven a K. A. Hartmann)

Neste capítulo pretendo elaborar uma compilação de todas as marchas fúnebres, no que se refere ao repertório canónico, escritas originalmente para piano durante os séculos XIX e XX, numa perspectiva histórica, contextualizando a elaboração de cada uma dessas marchas e revelando aspectos musicais, analíticos e outros que sejam relevantes para a compreensão das obras.

<sup>1</sup> Grieg, Edward, *Marcha Fúnebre para Rikard Noordrak*, Mineola, Dover Publications, 1993.

**Ludwig van Beethoven:**  
**Sonata op. 26, nº 12 (1801)**

**III. *Marcia funebre sulla morte d'un eroe***

Os primeiros esboços desta sonata, dos quais constava já a ideia de inserir uma marcha fúnebre, datam de 1800. A obra foi terminada em 1801 e publicada pela editora *Cappi* em 1802, em Viena, sendo dedicada ao príncipe Karl von Lichnowsky<sup>1</sup>.

No seu conjunto, reflecte o experimentalismo que L. van Beethoven quis imprimir no género da sonata para piano. A ordem pouco ortodoxa dos andamentos e o uso de géneros como o *scherzo* ou a *marcha fúnebre*, pouco associados ao género sonata, são elementos surpreendentes patentes na op. 26. Uma das inovações foi o facto de começar a sonata com um tema e variações, em vez do convencional *Allegro* (embora essa ideia já tivesse sido empregue, em 1783, por W. A. Mozart, na sua Sonata em lá bemol maior, K. 331). Pela primeira vez nas suas sonatas em quatro andamentos, o *scherzo* aparece em segundo lugar e a *marcha fúnebre*, como andamento lento, em terceiro. A mudança terá sido ditada pelo facto de o primeiro andamento ter um carácter lento e a forma do género consistir na alternância de andamentos rápidos e lentos. Além dos factos apontados, Beethoven introduz, também pela primeira vez, um andamento com um tema em movimento perpétuo (o 4º andamento), uma técnica que irá empregar em algumas das sonatas subsequentes, como por exemplo, na *Sonata ao Luar*, op. 27, nº 2.

A *marcha fúnebre* foi construída sob a forma tripartida ABA, em compasso quaternário (4/4) e na tonalidade de lá bemol menor. Na parte A, o percurso harmónico do tema começa com uma primeira frase em lá bemol menor (comp. 1 a 5), que modula primeiramente para dó bemol menor (comp. 6 a 8), e em seguida para o tom enarmónico de si menor; este, por sua vez, dá lugar a ré bemol maior (comp. 9 a 16); o tema desenvolve-se com uma breve incursão em mi bemol maior, no compasso 18, e regressa à tonalidade base de lá bemol menor (ver ex. 1).

---

<sup>1</sup> Mecenas de Beethoven que o compositor designava por um dos seus mais fiéis amigos e promotores da sua arte.

MARCIA FUNEBRE sulla morte d'un eroe.

The image shows a page of musical notation for the funeral march section of Beethoven's Piano Sonata Op. 26, No. 12. The title is "MARCIA FUNEBRE sulla morte d'un eroe." The score is in G major (one flat) and common time. It consists of six systems of music, each with a circled measure number (5, 10, 15, 20, 25, 30). The notation includes treble and bass staves with various dynamics (p, f, cresc., sf, ff) and articulation marks. Fingerings and pedaling are indicated throughout.

Ex. 1 Beethoven: secção A da *Marcia funebre sulla morte d'un eroe*<sup>1</sup>

Em seguida surge o Trio (parte B) em lá bemol maior (na relativa), um tema que representa uma espécie de apoteose do herói. Beethoven, nesta época, simpatizava com os valores defendidos pela Revolução Francesa e assume-se, por vezes, que o herói retratado nesta secção poderá ser Napoleão Bonaparte. O tema deste trio é

<sup>1</sup> Beethoven, Ludwig van, *Sonata para piano op. 26, n.º 12*, Nova Iorque, Dover Publications, 1975.

construído sobre uma base de trémulos que evoca os tambores usados nas cerimónias solenes, seguido de apontamentos de grupos de terceiras, num registo mais agudo, em fortíssimo, que aludem a trompetes.

Ex. 2 Beethoven: Trio (secção B) da *Márcia fúnebre sulla morte d'un eroe*<sup>1</sup>

Em seguida, o compositor reexpõe a parte A com uma coda, na qual uma melodia, plena de cromatismos, conduz a uma conclusão no modo maior.

A sonata op. 26 adoptou o título do seu terceiro andamento - *Marcha Fúnebre* - o que a insere no domínio da música programática, em franca expansão no século XIX.

### Franz Schubert:

#### 6 Grandes Marchas op. 40, n° 5 (1824)

Franz Schubert compôs esta colectânea para piano a quatro mãos em 1824. Estas marchas são testemunho de uma inspiração mais livre e menos cingida às convenções deste género específico. São páginas de um pianismo brilhante e virtuoso. A n° 5 destaca-se deste conjunto por ser uma marcha de carácter fúnebre, de andamento mais calmo que as precedentes marchas, muito expressiva, com um percurso harmónico que passa por mi bemol menor e por lá maior, e com uma secção central (um trio muito melódico) em mi bemol maior, na forma tripartida ABA. Esta marcha foi posteriormente orquestrada por Franz Liszt.

<sup>1</sup> Beethoven, Ludwig van, *Sonata para piano op. 26, n° 12*, Nova Iorque, Dover Publications, 1975.

**Grande Marcha Fúnebre pela morte do Tsar Alexandre**  
**em Dó menor opus 55, D. 859 (1826)**

Esta marcha fúnebre foi escrita em memória do Czar Alexandre I, que morrera a 1 de Dezembro de 1825. A peça teve um sucesso imediato entre o público vienense que admirava bastante o seu falecido soberano. Esta marcha foi escrita para quatro mãos, também na forma tripartida ABA, com o tema em dó menor e com o trio em lá bemol maior. Nesta secção central, há uma forte alusão ao rufar dos tambores realizada pela parte do *secondo*, sob uma melodia quase litúrgica, tocada pela parte do *primo* (ver ex. 3 e 4).

Primo.

(75) 7

Trio.



Ex. 3 Schubert: Parte do *primo* do Trio da Marcha op. 55<sup>1</sup>

6 (74)

Secondo.

Trio.



Ex. 4 Schubert: Parte do *secondo* do Trio da Marcha op. 55 (alusão ao rufar dos tambores)<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Schubert, Franz, *Grande Marcha Fúnebre pela morte do Tsar Alexandre em Dó menor opus 55, D. 859*, Leipzig, Breitkopf & Hartel, s. data.

<sup>2</sup> *Ibid.*



## Frédéric Chopin:

### Marcha Fúnebre op. 72, nº 2 (1827)

Longe de possuir a força emotiva da marcha da Sonata op. 35, esta é uma obra da sua juventude, escrita em 1827, e publicada apenas em 1855, já depois da morte do compositor. Chopin escolheu a tonalidade de dó menor (mesma tonalidade sombria da marcha fúnebre da sonata), o compasso de 4/4 em *tempo di marcia* e a forma tripartida ABA (com um trio *cantabile* em lá bemol maior) para escrever esta marcha. A textura harmónica é simples e o tipo de escrita assemelha-se a um coral (ver ex. 5).

Tempo di marcia ♩ = 84

Op. 72, No. 2

pp

Ex. 5 Chopin: tema da *Marcha fúnebre op. 72*<sup>1</sup>

### Sonata em si bemol menor op. 35 (1837)

#### II. Marcha

A composição da marcha fúnebre em 1837 precede a dos outros três andamentos que constituem a Sonata escrita por Frédéric Chopin por volta de 1839. Como descrito numa carta do compositor, enviada de Nohant, ao seu amigo Julian Fontana, a 8 de Agosto de 1839:

“Estou aqui a escrever a sonata em si bemol menor, na qual vou integrar a minha Marcha, que já conhece. Tem um *Allegro* seguido de um *Scherzo* em mi bemol menor, a marcha e um pequeno final, talvez de três páginas; a mão esquerda tocará em uníssono com a mão direita depois da marcha”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Chopin, Frédéric, *Marcha Fúnebre op. 72, nº 2*, Varsóvia, editor I. Jan Paderewski, 1974.

<sup>2</sup> “Je compose ici une sonate en si bémol mineur dans laquelle sera la *Marche funèbre* que tu connais. Il y a un *Allegro*; puis un *Scherzo* en mi bémol mineur, la *Marche* et un court finale de trois pages environ. Après la marche, la main gauche babille *unisono* avec la main droite.”, em Tranchefort, François-René, *Guide de la musique de piano et de clavecin*, Villepinte, Fayard, 1987, p. 228.

A Marcha Fúnebre, cuja versão original data de 1837, como vimos, só foi publicada quando introduzida como terceiro andamento da sonata no ano seguinte à morte do compositor, em 1840, em três edições diferentes (alemã, francesa e inglesa) e suscitou grande polémica devido à sua concepção formal. A discussão foi despoletada pela célebre crítica de Robert Schumann, em 1841, uma opinião negativa que questionava a unidade temática da sonata e a capacidade de Chopin para escrever nesta forma clássica. Sobre a marcha escreveu:

“Ainda mais sombria, segue-se uma *Marcha fúnebre* que tem algo de repulsivo; um adágio, talvez em Ré bemol, em seu lugar teria um efeito muito mais belo”<sup>1</sup>.

Na maior parte das sonatas dos séculos XVIII e XIX, o segundo andamento costuma ser um *adágio*, seguido por um *scherzo* ou *minuete*. Nesta sonata, a marcha toma o lugar do *adágio* e a posição dos andamentos é invertida, pois a marcha é precedida por um *scherzo*, tal como na Sonata op. 26 de L. van Beethoven, uma das sonatas favoritas de Chopin que frequentemente ele aconselhava os seus alunos a estudar. É, sobretudo, na questão formal que a influência beethoveniana é evidente, tal como na linguagem rítmica utilizada para apresentar o tema de abertura.

Esta Marcha fúnebre está escrita num tempo lento e na forma clássica ABA; no entanto, é no trio que reside a diferença essencial da visão de Chopin deste género musical. Muitas das marchas fúnebres, tendem a desenvolver temas em que o elemento melódico é restrito, cumprindo apenas a função oficial da obra que é o de evocar um espírito solene e grave durante o ritual fúnebre. Os trios nestas marchas, geralmente, aludiam a fanfarras e a tambores; contudo, Chopin oferece no seu trio uma melodia lírica e verdadeiramente bela, talvez das mais bem conseguidas de toda a sua criação artística (ver ex. 6). A força do gesto de Chopin neste trio é a de trazer para o domínio público uma espécie de meditação pessoal, pensamentos de tristeza e sofrimento do foro privado. De qualquer modo, a marcha desta sonata não pode reivindicar-se pioneira nesta mudança de ambiência. “Sem dúvida a peça precursora da ideia de um interlúdio lírico na marcha, foi a famosa marcha do segundo acto da ópera *La gazza ladra*, de Rossini”<sup>2</sup>, de quem Chopin era um ardente admirador.

O trio em ré bemol entra depois do tema principal da parte A, quase de uma forma distante. O carácter feminino do trio contrasta com o carácter masculino da marcha. A

---

<sup>1</sup> “Still more sombre, a *Marcia funebre* follows, which even has something repulsive [about it]; an adagio in its place, perhaps in D Flat, would have had a far more beautiful effect.”, em Oshry, Jonathan Isaac, *Shifting modes of reception: Chopin’s piano sonata in B flat minor, opus 35*, Royal Northern Colledge of Music, 1999, p. 84.

<sup>2</sup> “Chopin’s march, Chopin’s death” in *19<sup>th</sup> Century Music*, Vol. 25, nº 1, pp. 3-26, University of California Press, p. 17, <http://www.jstor.org/stable/746912>, consultado no dia 28 de Setembro de 2010.

sua delicadeza também contrasta com o trio da marcha da sonata op. 26 de Beethoven, cujo carácter é militar e oficioso, com ritmos de fanfarras e tambores.



Ex. 6 Chopin: Trio em ré bemol maior da marcha da sonata op. 35<sup>1</sup>

Pode-se concluir, então, que a influência beethoveniana está presente na marcha de Chopin até ao aparecimento do trio, que se apresenta quase como uma oração ou como uma canção que emerge luminosa da atmosfera escura que lhe antecede.

### Félix Mendelssohn-Bartholdy:

#### *Canção sem palavras* op. 62, nº 3, 5º caderno (1843)

Editado em 1844, este caderno foi composto para Clara Schumann, que o tocou em digressão pela Rússia, alcançando um grande sucesso.

Das seis *Canções sem Palavras*, do 5º caderno op. 62, apenas três receberam títulos descritivos, sendo uma delas, a terceira do conjunto, designada por *Marcha Fúnebre*, de forma a ilustrar o seu carácter lúgubre e sombrio. Escrita na tonalidade preferida do compositor (mi menor) e em compasso binário, este *andante maestoso* começa com um motivo de fanfarra cujo ritmo nos transporta para o das marchas militares (ver ex. 7). É uma peça breve que veio a ser mais tarde orquestrada por Ignaz Moschelles para a ser tocada no funeral do próprio Mendelssohn, que teve lugar em Leipzig, a 7 de Novembro de 1847.

<sup>1</sup> Chopin, Frédéric, *Sonata em si bemol menor*, op. 35, Leipzig, Breitkopf & Hartel, s. data.



Ex. 7 Mendelssohn: Canção sem Palavras op. 62, nº 3 (ritmo de marcha)<sup>1</sup>

## Franz Liszt:

### *Harmonias Poéticas e Religiosas, nº 7 Funérailles* (1849)

A ideia da morte era muito sugestiva para Franz Liszt, que compôs inúmeras obras inspiradas nesta temática, como por exemplo: *Pensée des morts*, *Totentanz*, *La lugubre gondola*, *Trois Odes Funèbres*, o poema sinfónico *Heroïde Funèbre*, entre outras.

As *Harmonias Poéticas e Religiosas* foram escritas no período em que Liszt abandonou a vida de pianista virtuoso em constante digressão, para se dedicar à vida de compositor e de director de música em Weimar. O título do conjunto das peças de Liszt foi extraído de um conjunto de livros do poeta francês Alphonse de Lamartine, publicado em 1830, com quarenta e sete poemas visando a reflexão sobre a natureza, a vida e a alma humana, temas também caros ao compositor húngaro.

*Funérailles* é a sétima peça do conjunto de dez e foi escrita em memória dos seus amigos compatriotas mortos na Revolução Húngara, entre 1848 e 1849: o Príncipe Félix Lichnowsky, o Conde Ladislau Teleki e Lajos Batthanyi. Esta peça tem como subtítulo a referência de Outubro de 1849, que coincide com a data da morte de Frédéric Chopin. Depreende-se que a dedicatória seja extensível ao seu amigo polaco, ilação reforçada pelo facto de Liszt ter incluído na peça uma secção que evoca a famosa *Polonaise em lá bemol maior op. 53* do falecido compositor.

*Funérailles* está escrito no género de marcha fúnebre, na tonalidade de fá menor, em compasso quaternário e em tempo de *Adágio*. Esta peça tem uma longa introdução, com um baixo ostinato sobre o intervalo de oitava, na mão esquerda (ver ex. 8), que acompanha uma melodia de carácter misterioso (uma progressão harmónica na mão direita, como que em busca do tema principal - compassos 1 a 10); essa melodia é reexposta entre os compassos 11 e 17, com novo acompanhamento na mão esquerda: trémulos sobre a nota dó (dominante) desdobrados em oitava.

<sup>1</sup> Mendelssohn, Félix, *Canções sem palavras, op. 62*, Leipzig, Breitkopf & Hartel, 1968.

**Introduzione**  
**Adagio**

Ex. 8 Liszt: *Funérailles* - Introdução, baixo ostinato na mão esquerda e tema de progressão harmónica na mão direita (comp. 1 a 6)<sup>1</sup>

Do compasso 18 ao 23 há uma espécie de ponte que nos conduz ao tema principal, de carácter meditativo e grave, em fá menor, apresentado na linha do baixo no compasso 24 (ver ex. 9). Este tema que modulará para dó sustenido maior e depois sol sustenido menor, será reexposto do compasso 40 a 55, desta feita dobrado em oitava, na mão direita, num registo mais agudo.

**L'istesso tempo**

Ex. 9 Liszt: *Funérailles* - Tema principal em fá menor na linha do baixo (comp. 22 a 28)<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Liszt, Franz, *Harmonies Poétiques et Religieuses*, Leipzig, Edition Peters, 1917.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

No compasso 56, Liszt apresenta o 2º tema, uma melodia mais luminosa e doce com a sua indicação de *lagrimoso*, como um pranto, escrita em lá bemol maior (na relativa maior) com acordes desdobrados na mão esquerda (ver ex. 10); essa melodia que será repetida num registo mais agudo e dobrada em oitavas, num progressivo crescendo até chegar ao seu clímax, no compasso 106, em *fff* e na tonalidade de si maior (dominante da dominante).

Ex. 10 Liszt: *Funérailles* - 2º tema em lá bemol maior (comp. 56 a 59)<sup>1</sup>

Em seguida surge o trio, do compasso 112 ao 153, inspirado na *Polonaise op. 53* de F. Chopin, em carácter de marcha com um ostinato de tercinas na mão esquerda (ver ex. 11) e na tonalidade de lá bemol maior modulando depois para fá maior.

Ex. 11 Baixo ostinato inspirado em Chopin (comp. 136 a 141)<sup>2</sup>

Do compasso 154 ao 158, uma progressão de escalas em oitavas culmina a secção do trio e lança a reexposição do tema principal em fá menor. É seguido por uma reminiscência do segundo tema lírico, desta vez, em mi maior, e conclui com uma pequena coda inspirada nos motivos do trio, em fá.

<sup>1</sup> Liszt, Franz, *Harmonies Poétiques et Religieuses*, Leipzig, Edition Peters, 1917.

<sup>2</sup> *Ibid.*

*Funérailles* era uma das peças de eleição do próprio Liszt, que a incluía quase sempre nos seus recitais.

***Anos de Peregrinação, vol. 3, nº 6 Marcha Fúnebre* (1867)**

Algumas peças deste ciclo foram inspiradas nas viagens do compositor a Itália, numa época em que Liszt se tornou devoto a uma vida religiosa e por isso algumas peças têm temas religiosos ( as nº 1, 4 e 7), enquanto que outras são lamentos (nº 2, 3, 5 e 6).

Esta marcha, do 3º volume dos *Anos de Peregrinação*, foi escrita em memória do Imperador Maximiliano I do México (irmão de Franz Joseph I) que tomou esse trono contra a sua própria vontade em 1864, tendo sido morto três anos mais tarde, no ano desta composição. Esta obra é uma ampla meditação sobre o tema da morte e uma das criações mais mórbidas do compositor húngaro. A marcha começa com uma introdução, uma série de acordes no registo grave na tonalidade de fá menor acompanhada de trémulos na mão direita na dinâmica de *f*, seguida de uma melodia de carácter austero e grotesco no registo grave, plena de cromatismos, que parece pronunciar a vinda de uma catástrofe (ver ex. 12). Esta secção é interrompida por um episódio lírico e calmo na tonalidade de fá suspenido menor e que nos transporta até um final triunfante em fá suspenido maior.

**Andante, maestoso, funebre.** (Komponiert 1867.)

The image displays a musical score for the funeral march from Liszt's 'Anos de Peregrinação III'. The score is in F minor and consists of three systems of piano accompaniment. The first system shows a series of chords in the left hand and tremolos in the right hand. The second system continues with similar textures, including some melodic lines in the right hand. The third system shows a more complex texture with moving lines in both hands. The tempo and mood are marked 'Andante, maestoso, funebre.' and the piece was composed in 1867.

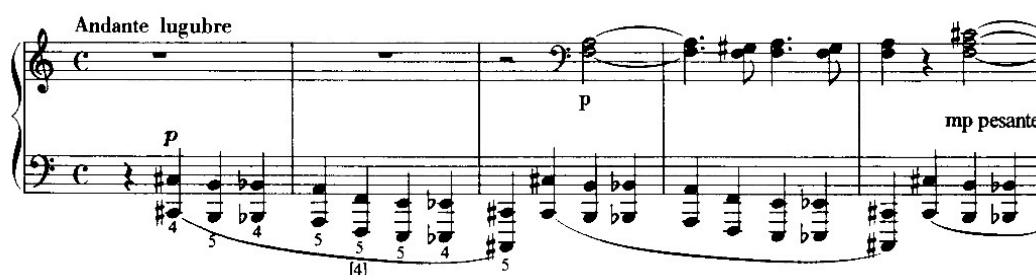
Ex. 12 Liszt: tema da marcha fúnebre do ciclo *Anos de Peregrinação III*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Liszt, Franz, *Anos de Peregrinação III*, S. 163, Leipzig, Breitkopf & Hartel, 1907.

### *Trauersvorspiel und Trauermarsch* (1885)

Este díptico foi escrito em 1885, no último período de vida do compositor em Weimar. Liszt explora as barreiras da tonalidade, inserindo dissonâncias ásperas e inesperadas, próprias do experimentalismo harmônico deste período. Dedicou estas peças ao seu amigo e editor August Gollerich, que as publicou em 1887, após a morte do compositor, sob o selo da *Breitkopf und Hartel*.

A peça *Trauersvorspiel* é um prelúdio que antecede a marcha, escrito sobre um baixo ostinato: uma linha descendente do baixo com as notas dó sustenido, si, si bemol, lá, fá, mi e mi bemol, que se repete durante vinte e dois compassos e que prepara já a ambiência dramática da marcha fúnebre (ver ex. 13).



Ex. 13 Liszt: *Trauersvorspiel* (baixo ostinato do prelúdio)<sup>1</sup>

Seguindo-lhe o exemplo, a marcha fúnebre (*Trauermarsch*) está igualmente construída sob um baixo-ostinato em oitavas na mão esquerda sobre quatro notas: fá sustenido, sol, si bemol e dó sustenido (ver ex. 14), tocadas em staccato (como se fossem badaladas de um sino). A marcha começa numa sonoridade calma, em *mp* e que se vai intensificando até culminar em fortíssimo com a afirmação do tema sempre omnipresente.



Ex. 14 Liszt: *Trauermarsch* (baixo ostinato da marcha)<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Liszt, Franz, *Trauersvorspiel und Trauermarsch* S. 206, Moscovo, Muzgiz, 1966.

<sup>2</sup> *Ibid.*



## Edward Grieg:

### *Marcha Fúnebre para Rikard Nordraak* (1866)

Esta marcha foi composta por Edward Grieg, em 1866, logo após o seu amigo e compositor Rikard Nordraak sucumbir à tuberculose. Edward Grieg fundara, em conjunto com Rikard Nordraak, a fundação *Euterpe* com o objectivo de promover a música de origem escandinava e libertá-la das influências germânicas dominantes na época. A marcha está escrita em lá menor e o tema inicial passa pela relativa maior (dó maior), pela dominante (mi maior) regressando a lá menor. Na secção central revela uma melodia tradicional norueguesa de carácter modal (ver ex. 15).

186

Ex. 15 Grieg: secção central da *Marcha Fúnebre para Rikard Nordraak*<sup>1</sup>

Segue-se a reexposição do tema que conclui com uma cadência plagal.

Por ter nascido de um impulso tão espontâneo e conter um significado tão pessoal, esta marcha encerra uma grande emoção no seu discurso melódico. A peça foi escrita originalmente para piano e, mais tarde, transcrita pelo compositor para orquestra de metais. Grieg acabou por compô-la também para o seu funeral. Seguindo o seu desejo, foi tocada nessa cerimónia solene, numa versão orquestrada por outro compositor do seu círculo de amigos - Johan Alvorsen.

<sup>1</sup> Grieg, Edward, *Marcha Fúnebre para Rikard Noordrak*, Mineola, Dover Publications, 1993.

### **Piotr Tchaikowsky:**

#### ***Seis peças compostas sobre um tema op. 21, n° 4 (1873)***

Piotr Tchaikowsky escreveu estas seis peças, logo após ter terminado *Tema e Variações, op. 19*, para piano, sendo as op. 21 também uma série de variações sobre um tema, escritas em 1873.

O 1º andamento é um *Prelúdio* em sol sustenido menor onde se apresenta o tema; no 2º, o compositor, transforma-o numa *fuga* a 4 vozes na mesma tonalidade; no 3º andamento abandona qualquer estrutura formal e apresenta o tema em forma de improviso em dó sustenido menor; no 4º andamento o mesmo tema é apresentado como uma *marcha fúnebre* em lá bemol menor e com uma secção central em si maior, bastante elaborada, do ponto de vista da técnica pianística; no 5º andamento o tema é apresentado no estilo de *mazurka* como um trio na secção central; o 6º andamento desenvolve-se na tonalidade maior e é um *scherzo* com ritmos fortes em contraste com uma secção central lírica em *cantabile*.

Estas peças foram dedicadas ao pianista Anton Rubinstein que as incluiu no seu reportório alguns anos mais tarde.

### **Gabriel Pierné:**

#### ***Quinze Peças op. 3, n° 4 Marcha Fúnebre (1890)***

A *Marcha Fúnebre* é a quarta peça desta colectânea de quinze, escritas quando o compositor tinha 20 anos, num estilo ligeiro de música de salão, muito em voga nesta época. A *Marcha fúnebre* foi composta em mi menor, em compasso quaternário (4/4), com um tipo de escrita bastante homofónico, quase como um coral.

### **Max Reger:**

#### ***Lose Blatter op. 13, n° 4 Marcha Fúnebre (1894)***

Este conjunto de peças miniatura foi dedicado ao filho do seu professor de composição Hugo Riemann em 1894, quando a escrita para piano ocupava um lugar central na sua criação musical. A 13ª peça é uma *marcha fúnebre*, escrita em dó menor, em compasso binário (2/4), com ritmos curtos e repetitivos, que contém uma secção central na relativa maior (mi bemol maior), o que a coloca entre as marchas clássicas, no que diz respeito à sua estrutura formal.

**Béla Bartók:**  
**Marcha Fúnebre para piano DD. 75b (1903)**  
**(do poema sinfónico *Kossuth*)**

Na primeira metade do século XIX, a Hungria fazia parte do Império Austro-Húngaro, no entanto, entre o povo húngaro crescia então um fervor patriótico e uma vontade de que a Hungria se tornasse num país independente. Lajos Kossuth foi o líder dessa luta pela independência – a revolução de 1848 - e foi a figura de inspiração para a primeira grande obra orquestral de Béla Bartók: o poema sinfónico *Kossuth*. Esta obra, composta em 1903, continha marchas, hinos nacionais das forças opositoras do Império e alguma música de carácter fúnebre. Desafiado pelo seu editor, Bartók extraiu do poema sinfónico a *marcha fúnebre* e compôs uma versão para piano, que considerou sempre um parente pobre da versão orquestral.

Esta *marcha fúnebre* começa com uma introdução lenta e em seguida é apresentado o tema principal com centro tonal em lá. Um ostinato composto por figuras rítmicas duplamente pontuadas serve de base a toda a peça, sendo este ritmo frequentemente combinado com a figura de tercina. Antes da coda surge um momento melódico acompanhado por arpejos de métrica irregular, o que constitui uma das dificuldades técnicas de execução desta marcha, cujo discurso é muito influenciado pela linguagem pianística do seu contemporâneo, Franz Liszt; inclusive, no compasso 23, existe uma alusão à Rapsódia nº 2 deste compositor (ver ex. 16).



Ex. 16 Bartók: compasso 23 a 25 da Marcha Fúnebre para piano DD. 75b<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Bartók, Béla, *Marcha Fúnebre DD. 75b*, Budapeste, Kunossy Szilágy & Társa, s. data.

### **Dimitri Shostakovitsch:**

#### ***10 Aforismos op. 13, nº 5 Marcha Fúnebre (1927)***

Escritas em 1927, estas dez peças curtas – *Recitativo, Serenata, Nocturno, Elegia, Marcha Fúnebre, Estudo, Dança Macabra, Cânone, Lenda e Lullaby* – caracterizavam-se por uma linguagem experimental, utilizando métodos de escrita de vanguarda sobre as formas clássicas; três delas estão directamente ligadas ao tema da morte. A marcha fúnebre, num tom irónico, contudo de carácter sombrio, é construída com melodias de sonoridades ácidas apoiadas por uma linha grave do baixo. Estamos perante uma mistura de dor e de grotesco, que mais se parece com uma marcha para uma marioneta do que uma marcha heróica, como as que encontramos na tradição beethoveniana. Estas peças dizem algo sobre a visão do mundo de Shostakovitsch – são plenas de humor e de exuberância da juventude (o compositor tinha apenas 21 anos), todavia com uma incerteza e temor presentes no seu discurso, quase como um sentimento premonitório da reviravolta política e social prestes a acontecer na ex-URSS, adivinhando a tragédia que iria suceder-se, tal como preconiza o título de *aforismo* que tem como significado: “sentença breve”.

### **Karl Amadeus Hartmann:**

#### ***Sonata 27 de Abril de 1945: II. Marcha Fúnebre***

Esta sonata faz parte das únicas quatro obras que K. A. Hartmann escreveu para piano solo. Foi escrita no culminar da II Guerra Mundial, enquanto o compositor vivia em clandestinidade e numa época em que as suas obras estavam interditas na Alemanha. Tem por título a data *27 de Abril de 1945* e traz como epígrafe as seguintes frases: “*27 e 28 de Abril de 1945 vimos passar nas ruas da cidade o cortejo lamentável, o rio humano, de 20 000 prisioneiros saídos do campo de concentração de Dachau. Infinito era o rio. Infinita era a miséria. Infinito era o sofrimento*”.

A obra tem duas versões diferentes: a primeira versão é em quatro andamentos – *Bewegt; Presto assai (scherzo); adágio marciale; allegro furioso*. A segunda versão, por seu lado, apresenta apenas três andamentos; Hartmann renunciou ao *Scherzo*, o terceiro andamento passou a ser a *Marcha fúnebre* e o final é uma proposta completamente diferente – um *Allegro risoluto*. Esta obra é um manifesto contra a violência, a guerra, a tortura e a ditadura, e nela reside um sentimento de revolta e um desespero profundo, ilustrando todo o lado negro da política nazi.

É uma obra de grande virtuosismo e, por isso, de difícil execução.

## 2.5 Os *Tombeaux*:

### 2.5.1 Uma perspectiva histórica

Nos séculos XVI e XVII, em França, o termo *tombeau*<sup>1</sup> estava associado a pequenos poemas ou a colecções de poemas de vários autores, escritos em homenagem à morte de personalidades que se distinguiram na sociedade. Só no final do século XVII é que se torna num género musical escrito para um instrumento solista ou para conjuntos de música de câmara.

Composto por um ou mais andamentos, o *tombeau* podia ser dedicado a uma personalidade distinta, mas também a um amigo, a um parente, a um outro músico ou mestre, e, ocasionalmente, a uma personagem imaginária. Neste sentido de ser um louvor em nome de alguém, o *tombeau* perpetua a tradição da *deploração* (mencionada no capítulo 2.1).

O primeiro exemplo de *tombeau* como peça instrumental é o *Tombeau de Mésangeau*, do alaudista Ennemond Gaultier (1575-1651), escrito em 1638. Outros alaudistas seguiram-lhe o exemplo, escrevendo neste género: Denis Gaultier compôs, em 1664, o *Tombeau de Charles Racquet*; Jacques (le Vieux) Gallot escreveu dez *tombeaux* entre os quais *Tombeaux de Madame, de la Reine, d'Henriette d'Angleterre*; Charles Mouton escreveu *Tombeau de Madame de Montanges*; François Dufault, em 1652, compôs *Tombeau de M. de Blancrocher* e, por sua vez, Robert de Visée<sup>2</sup> compôs o *Tombeau du Vieux Gallot*.

A partir das obras para alaúde, o género *tombeau* alargou o seu âmbito para outros instrumentos como a guitarra (*Tombeau de Mr Francisque* de Robert de Visée), a viola da gamba (sendo os *tombeaux* de Marin Marais os mais expressivos para este instrumento) e o cravo (os *tombeaux* de Louis Couperin e Jean-Henri D'Anglebert em homenagem ao seu professor Jacques Champion Chambonnières; o *Tombeau* de Johann Jakob Froberger em homenagem ao alaudista Charles Fleury, falecido em 1652, e que trouxe uma nova dimensão expressiva ao cravo).

Nesta época, os *tombeaux* tomavam, por vezes, a forma de uma *allemande* ou de uma *pavana*. Eram, geralmente, compostos em tonalidades menores e, em termos melódicos, incluíam frequentemente um motivo de quatro notas descendentes,

---

<sup>1</sup> Termo que deriva da palavra francesa *tomb* e que significa “túmulo”.

<sup>2</sup> Guitarista do século XVII, muito apreciado na corte de Louis XIV, e referido num artigo de Luís de Freitas Branco publicado na *Revue Musicale* (em Fevereiro de 1940) como sendo de origem portuguesa.

metáfora de lamento sugerida por John Dowland no seu *Lachrimae* (ver ex. 1), a utilização de notas pedais e progressões cromáticas era também frequente.

The image shows a musical score for the piece 'Lachrimae' by John Dowland. It consists of five staves, each representing a different vocal part: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, Quintus (Tenor), and Bassus (Bass). The Cantus staff is the top one and contains a melodic line with a notable descending chromatic scale of four notes. The other staves provide harmonic support with various rhythmic patterns and intervals.

Ex. 1 *Lachrimae*, de John Dowland (ver melodia de 4 notas descendentes na linha do *cantus*)<sup>1</sup>

No que diz respeito ao ritmo, utilizavam-se frequentemente, tal como nas *marchas fúnebres*, figuras rítmicas pontuadas.

O termo *tombeau* é também utilizado no âmbito da ópera francesa dos séculos XVII e XVIII como um tipo de cena. Por exemplo, o *Tombeau de Climène* (agora perdido) na ópera *As penas e os prazeres do Amor* (1672), de Robert Cambert, uma cena em que Apolo lamenta-se sobre o túmulo de Climène.

No século XVIII, a palavra *apoteose*, que significa “proximidade de Deus”<sup>2</sup> veio substituir o termo *tombeau*. Surgem obras como a de François Couperin – *Concert instrumental sous le titre d’Apothéose, composé à la mémoire immortelle de l’incomparable Monsieur de Lully*, escrita em 1725, usando esse título para os seus tributos musicais. No entanto, durante a Revolução Francesa ainda se encontram alguns exemplos, da designação anterior, como o *Tombeau de Mirabeau, le Patriote*, para piano-forte, de Jean Frédéric Lemiére de Corvey.

No século XIX, o termo cai em desuso, vindo a ser reutilizado, na primeira metade do século XX, por Maurice Ravel no seu *Tombeau de Couperin*, obra em louvor da música barroca francesa e dedicada a vários dos seus amigos falecidos na I Guerra Mundial. Com esta obra, o termo *tombeau* ganha uma nova dimensão, a de tributo colectivo, testemunhada por diversos exemplos encomendados e editados pela *Revue*

<sup>1</sup> Dowland, John, *Lachrimae, or Seven Tears*, Kassel, Nagels-Verlag, 1953.

<sup>2</sup> Termo de origem grega da conjugação de *apo* que significa “a partir de” e *theos* que significa “Deus”.

*Musicale*<sup>1</sup>: em 1920, *Tombeau de Claude Debussy*; em 1924, *Tombeau de Ronsard*; e em 1936, *Tombeau de Paul Dukas*.

O *Tombeau de Debussy* é uma coleção de peças encomendadas por Henry Prunières a vários compositores como: Paul Dukas, G. Francesco Malipiero, Albert Roussel, Eugene Goossens, Béla Bartók, Florent Schmitt, Igor Stravinsky, Maurice Ravel, Manuel de Falla e Erik Satie que, através desta colaboração, reactivaram o conceito quinhentista de coleção de autores.

Bartók, Stravinsky, Ravel e Satie optaram por dedicar-lhe os seus últimos projectos. *Huit improvisations sur des chants paysans hongrois, op. 20, Sz. 74* é um ciclo de oito canções baseadas em melodias tradicionais de origens diversas cuja sétima Bartók dedicou ao compositor falecido. Estas canções representam a tentativa suprema de Bartók utilizar melodias autênticas do folclore popular e conjugá-las com a linguagem atonal. Igor Stravinsky, por sua vez, dedica-lhe *Fragment des Symphonies pour instruments à vent à mémoire de Claude-Achilles Debussy*, uma das suas primeiras obras neoclássicas; Ravel, o seu *Duo*, que viria a ser o 1º andamento da sua *Sonata para violino e violoncelo*, na qual explora bitonalidade e imprime influências do jazz; e Satie oferece-lhe três peças do seu ciclo *Avant Dernières pensées: Idylle à Debussy*. Estes compositores não tiveram por intenção, em nenhuma destas obras, de incorporar elementos inspirados na escrita musical debussyana, enquanto que essa influência é evidente nas obras de Dukas, Roussel, Falla e Schmitt. O tema da peça de Paul Dukas *La plainte, au loin, du faune* é claramente inspirado no de *Prélude à l'après-midi d'un faune*, como afirma Alfred Cortot:

“As personalidades de Debussy e de Dukas aí se confundem e se transpõem a tal ponto que a voluptuosa lamentação bucólica do *Prélude à l'après-midi d'un faune*, na qual o cromatismo adormecido serve de pretexto à composição, aí se revela, subitamente, plena de uma languidez totalmente asiática”<sup>2</sup>.

Do mesmo modo, Manuel de Falla na sua *Homenaje* para guitarra cita uma passagem de *Soirée dans Grenade* e outra da segunda peça de *Estampes*. Outros compositores do *Tombeau de Debussy* também fazem referências, embora menos explícitas à sua linguagem. Schmitt, na peça *Et Pan, au fond des bles lunaires*,

---

<sup>1</sup> Criado pelo musicólogo Henry Prunières em 1920, é considerado o primeiro jornal francês sobre música; publicava artigos e críticas acerca dos concertos ocorridos nas grandes salas parisienses, das obras dos compositores em destaque e dos movimentos musicais da época.

<sup>2</sup> “Les personnalités de Debussy et de Dukas s’y confondent et s’y pénètrent à tel point que la voluptueuse plainte bucolique du *Prélude à l'après-midi d'un faune* dont le chromatisme assoupi sert de prétexte à la composition, s’y révèle soudain chargée d’une langueur toute asiatique.”, em Cortot, A. *La Musique Française de Piano*, Paris, Presses Universitaires de France, 1948, p. 54.

*s'accoude*, aparenta ter como modelo a *L'Isle Joyeuse*; e Malipiero inspira-se na construção harmónica de *La Cathédral engloutie*, em *Omaggio*. O título da peça de Roussel *L'accueil des muses*, parece evocar as nove musas da mitologia grega, protectoras das artes, fazendo deste modo alusão aos temas mitológicos abordados por Debussy em várias das suas criações musicais.

Em 1924, o director da *Revue Musicale* volta a encomendar peças para um suplemento da revista, desta feita em memória do poeta renascentista Pierre de Ronsard, no sentido de comemorar o 4º centenário sob o seu nascimento. O convite estendeu-se a Albert Roussel, André Caplet, Arthur Honegger, Jacques Aubert, Paul Dukas e Maurice Ravel, que compuseram um conjunto de canções sobre poemas de Ronsard.

Em 1931, Olivier Messiaen compôs o *Tombeau Resplendissant*, um poema sinfónico para orquestra, de inspiração religiosa, estreado em Paris, em 1933, na sala Pleyel, pela Orquestra Sinfónica de Paris, sob a batuta de Pierre Monteux.

Henry Prunières faz nova encomenda, em 1936. Após a morte do compositor e pedagogo Paul Dukas, requisita a composição de peças curtas para piano a vários dos seus alunos. Os contributos vieram de: Manuel de Falla (que compõe uma peça, com o subtítulo de *Spes Vitae* que significa “esperança de vida”, utilizando um motivo de cinco notas extraídas da Sonata para piano em mi bemol menor de Dukas), Joaquin Rodrigo, Florent Schmitt, Olivier Messiaen, Tony Aubin, Elsa Barraine, Julien Krein, Gabriel Pierné e Guy Ropatz. E assim surge *Tombeau de Dukas* editado em Maio desse ano como suplemento da *Revue Musicale*.

Maurice Ravel, que ressuscitara o género, foi motivo de inspiração para um tributo em seu nome por parte do compositor norueguês Rudolf Escher que, em 1952, compôs o *Tombeau de Ravel* para flauta, oboé, violino, viola, violoncelo e cravo. A linguagem não é raveliana; no entanto, a forma escolhida foi a da suite à francesa, composta em sete partes, como o *Tombeau de Couperin*, sendo a obra constituída por: *Pavane pour une maison deserte*, *Air* para violoncelo solo, *Forlane*, *Sarabande*, *Rigaudon* (com uma fuga na parte central), *Air* para flauta solo e *Hymne*.



## **2.5.2 Tombeau de Couperin de Maurice Ravel:**

### **2.5.2.1 Uma homenagem aos amigos perdidos na I Guerra Mundial**

Em Agosto de 1914, a vida europeia sofreu uma transformação radical, assolada pelo início da I Guerra Mundial. Aos 20 anos, Ravel fora dispensado do serviço militar devido a uma hérnia e saúde frágil; no entanto, agora com 39 anos, estava determinado a servir o seu país. Uma das razões principais que o levou a tal decisão foi o facto do seu irmão Edouard e grande parte dos seus amigos se terem alistado.

Em 1915, depois de uma tentativa falhada de juntar-se à força aérea, Ravel conseguiu alistar-se no Regimento da artilharia nº 13, como condutor de um camião. O seu veículo foi baptizado de “Adélaïde” e muitas cartas dessa época assinadas como o “condutor Ravel”. As condições do seu trabalho eram arriscadas, frequentemente envolvendo o transporte de material de guerra, durante a noite, sob bombardeamento do inimigo. Durante este período, a saúde do compositor deteriorou-se, agravada pela preocupação com a saúde débil de sua mãe.

A 5 de Janeiro de 1917, Ravel sofreu o maior desgosto da sua vida: a morte da mãe – Marie Delouart Ravel. Esta tragédia foi um marco na sua carreira, e levou-o a três anos de silêncio, no que diz respeito à escrita musical.

Mesmo antes de eclodir a I Grande Guerra, Ravel planeava escrever uma suite francesa para piano a partir de formas musicais do século XVIII, ou seja, do período Barroco. Completou a composição desta obra apenas em 1917, época em que teve uma dispensa temporária do dever militar e fora convidado a ficar na casa do casal Dreyfus em Lyons-la-Fôret . Por essa altura, a suite assumiu-se não só como uma homenagem aos compositores que o precederam, mas também como um tributo aos seus amigos que morreram na guerra.

#### **As dedicatórias:**

. *Prelúdio* para Jacques Charlot

Jacques Charlot colaborou na publicação das obras de Ravel na editora Durand. Morreu enquanto tenente do exército na I Guerra. Ravel dedicou-lhe postumamente o *Prelúdio* da suite<sup>1</sup>. Como relembra Jacques Durand nas suas memórias, enquanto director da editora:

---

<sup>1</sup> Debussy também lhe dedicou a segunda peça de *En Blanc et Noir* para dois pianos.

“Jacques Charlot, por quem tinha grande afeição e com quem contava para o futuro, desapareceu alguns anos depois. Oito meses após a declaração da Grande Guerra, tenente de infantaria, viria a falecer no campo de honra, liderando os seus homens aquando de um ataque! Foi lamentado por todos; Debussy e Ravel quiseram mesmo honrar a sua memória e dedicaram-lhe, cada um, uma obra”<sup>1</sup>.

#### . *Fuga* para Jean Cruppi

Jean Cruppi morreu enquanto soldado do exército francês e Ravel dedicou-lhe postumamente a *Fuga* da sua Suite. Ravel conhecia-o, sobretudo, através da sua mãe, Madame Cruppi, que foi uma das responsáveis pela primeira apresentação da ópera *L'Heure Espagnole* (que aliás Ravel lhe dedicou) na *Opéra-Comique*. A sua correspondência sobre as suas viagens e projectos musicais demonstram o quanto ele era próximo da família Cruppi.

#### . *Forlane* para Gabriel Deluc

Gabriel Deluc era um pintor basco. Aos 17 anos entrou na *École des Beaux-Arts*, em Paris, como aluno de Léon Bonnat. Não existe uma evidência firme da natureza da sua relação com Ravel; no entanto, poderão ter-se cruzado nas visitas que o compositor fez a Saint-Jean-de-Luz em 1911 e 1912, terra natal do pintor. Em 1912 realizou-se no *Grand Casino* uma exposição de 53 quadros do pintor, alguns dos quais, nomeadamente *Le lac* et *La danse*, revelam a influência do ballet *Daphnis et Chloé* estreado nesse mesmo ano. Em 1914, Gabriel Deluc tornou-se voluntário como enfermeiro, alistando-se em 1915. Depois de servir na linha da frente, tornou-se sargento em 1916, ano em que foi morto. Apesar da *Forlane* ter sido escrita em 1914, antes do início da guerra, Ravel dedicou-lha postumamente.

#### . *Rigaudon* para Pierre e Pascal Gaudin

Ravel desenvolveu ao longo da sua vida uma relação de amizade com vários membros da família Gaudin, cuja residência era em Saint-Jean-de-Luz, e com quem se correspondeu com frequência. As famílias Gaudin e Ravel conheceram-se através da tia-avó de Maurice, Engrace Billac, que servia em casa dos Bibal, em Saint-Jean-de-Luz, como governanta e ama. Depois do casamento de Annette Bibal com Edmond Gaudin, Engrace ficou com o casal Gaudin e criou-lhes os sete filhos, entre os quais

---

<sup>1</sup> “Jacques Charlot, que j’affectionnais beaucoup et sur lequel je comptais pour l’avenir, devait disparaître quelques années plus tard. Huit mois après la déclaration de la grande guerre, lieutenant d’infanterie, il mourait au champ d’honneur, entraînant ses hommes lors d’une attaque! Il fut regretté par tous; Debussy et Ravel voulurent même honorer sa mémoire et lui dédièrent chacun une œuvre.”, em Durand, Jacques, *Quelques souvenirs d’un éditeur de musique*, Paris, A. Durand et fils, Éditeurs, 1924, p. 131.

os dedicatários do *Rigaudon*. Pierre e Pascal Gaudin morreram na I Guerra. Alistaram-se logo em 1914, entraram ambos no regimento da infantaria nº 49 e morreram nesse mesmo ano na linha da frente em Oulches.

. *Minuete* para Jean Dreyfus

Ravel conheceu a família Dreyfus através de Roland-Manuel, seu aluno e posteriormente seu biógrafo. Ele tornou-se próximo de Madame Fernand Dreyfus, mãe de Roland-Manuel, durante e depois do conflito, quando passou a considerá-la sua “madrinha de guerra”: Ravel escreveu-lhe cartas sobre as suas experiências durante esse período. Depois da desmobilização e da morte da sua mãe, Ravel encontrou na família Dreyfus um novo lar. Jean Dreyfus era o enteado da Madame Dreyfus do seu segundo casamento; morreu na I Guerra em 1916 e Ravel dedicou-lhe o *Minuete*.

. *Tocata* para Joseph de Marliave

Joseph de Marliave era capitão no exército francês quando morreu, logo nas primeiras semanas da I Guerra. Antes do conflito, era musicólogo, escrevera um livro sobre os quartetos de Beethoven e vários ensaios sobre outros compositores. Ravel dedicou-lhe a *Tocata*.

A partitura foi publicada, em 1918, pela editora Durand, figurando na capa o desenho de uma urna feito pelo próprio Ravel. A primeira audição desta obra teve lugar em Paris, na Sociedade de Música Independente (salle Gaveau), a 11 de Abril de 1919, com sucesso imediato: ao piano Marguerite Long, viúva do dedicatário da 6ª peça (a *Tocata*). Ravel fez nesse mesmo concerto a sua primeira aparição em público depois da guerra, sendo aclamado, a seguir à morte de Debussy, como o incontestável e glorioso representante da música francesa.

Seguindo o padrão de *Ma Mère l'Oye* e de *Valses Nobles e Sentimentales* que depois da versão original para piano foram orquestradas e criadas como ballets, Ravel orquestrou, em 1919, os andamentos *Prelúdio*, *Forlane*, *Minuete* e *Rigaudon*, organizando-os por esta ordem. A apresentação dos mesmos realizou-se em Fevereiro de 1920, em Paris, com a orquestra Padeloup dirigida pelo maestro Rhené-Baton. Foi também feita uma transcrição coreográfica de *Forlane*, *Minuete* e *Rigaudon*, apresentada pelos Ballets Suecos no Teatro dos Champs-Élysées sob a batuta do

maestro Désiré-Emile Inglebrecht, com coreografia de Jean Borlin e Rolf de Maré, a 8 de Novembro de 1920.

Os seis andamentos são inspirados nos modelos de escrita barroca. O *Prelúdio* e a *Tocata* reflectem a forma-sonata; na *Fuga*, Ravel utiliza as técnicas de cânone e contraponto comuns à linguagem de Bach; a *Forlane*, o *Rigaudon* e o *Minuete* baseiam-se na forma tripartida ABA. A ornamentação, o carácter improvisatório do *Prelúdio* e da *Tocata*, e as referências à técnica cravística constituem elementos inspirados na linguagem barroca que remetem esta obra para a estética do neoclassicismo. Ravel conjuga-a com influências impressionistas: utilização de escalas pentatónicas e de tons inteiros, de tonalidades afastadas, de cromatismos ousados, de harmonias em movimento paralelo, justaposição de texturas complexas, politonalismo, acordes de 9ª e 13ª, entre outras. Da conjugação desses elementos surge a linguagem própria do compositor, tal como descrito por Christian Goulbault:

“[...]a harmonia raveliana nasce de uma diversidade na forma de a empregar, plena de complexidades e subtilezas que nos atraem. Ravel procura agregar notas interessantes ou imprevistas com o único objectivo de criar um efeito. Tudo é dirigido por um ouvido excepcionalmente refinado. [...] existe em Ravel uma sensibilidade harmónica penetrante, característica comum a outros compositores franceses da mesma época como Chabrier, Fauré e Debussy. Como os seus contemporâneos, Ravel usa modulações distantes ou bruscas, notas agregadas, apogiaturas não resolvidas nos acordes, encadeamentos deliciosos, extensão das harmonias (acordes com décimas primeiras e décimas terceiras), mas sempre de uma forma pessoal e original”<sup>1</sup>.

Ravel quis elogiar desta forma os seus amigos desaparecidos na guerra. Apesar de o *Tombeau de Couperin* ser uma obra relacionada com o tema da morte, não revela um espírito grave, sombrio, nem mesmo fúnebre; é antes de mais um elogio à vida. Como escreveu Marguerite Long:

“(na suite) não se encontra nem tons de lamentação nem ritmos fúnebres, à excepção da doce serenidade da fuga; apenas lidera a graciosidade, o movimento e este amor pela vida que possuíam estes jovens homens”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> “[...]l’harmonie ravélienne apparaît d’une diversité d’emploi. D’une complexité et d’une subtilité attachantes. Mais ce serait une erreur de ne voir en Ravel qu’un chercheur d’agrégations de notes intéressantes ou imprévues, qu’un collectionneur de bibelots sonores disposés dans le seul but de produire un effet. Tout est commandé par une oreille exceptionnellement fine[...] existe en Ravel une sensibilité harmonique pénétrante, il faut convenir qu’elle est commune à bien d’autres musiciens français de l’époque (Chabrier, Fauré, Debussy...). Comme ses contemporaines, il use des modulations éloignées ou brusques, des notes ajoutées et étrangères, d’appoggiatures non résolues dans les accords, d’enchaînements savoureux, de l’extension des harmoniques (accords de onzième naturelle et de treizième), mais toujours d’une manière personnelle et originale.”, em Goulbault, Christian, *Maurice Ravel le jardin féerique*, éditions Minerve, 2004, p. 127.

<sup>2</sup> “[...]on ne trouve là ni plainte ni rythme funèbres; à part de la douce sérénité de la fugue, il n’y règne que la grâce, le mouvement et cet amour de la vie que possédaient ces jeunes hommes.”, em Long, Marguerite, *Marguerite Long au piano avec Maurice Ravel*, Paris, Gérard Billaudot éditeur, 1971, p. 142.

### 2.5.2.2 Breve análise dos andamentos da suite *Tombeau de Couperin*

“O *Tombeau de Couperin* traduz esse adeus ao mundo amado, no entanto, já remoto e perdido, através das danças antigas que mascaram a emoção”<sup>1</sup>.

#### **Prelúdio**

Um prelúdio barroco tem como característica principal a sua forma livre de carácter improvisatório e era escrito, geralmente, para alaúde ou cravo, como o fizeram Denis Gaultier e François Couperin, respectivamente.

Ravel compôs o *Prelúdio* em compasso de 12/16 e na tonalidade de mi menor (sem sensível). O tema inicial é um motivo de tercinas que ondula incessantemente como um movimento perpétuo, ponteadado por mordentes rápidos, característicos da música para cravo. Com os seus ornamentos constantes que, segundo indicação do compositor, devem ser tocados sobre o tempo, este prelúdio faz referência às obras para cravo de Scarlatti, Rameau ou Couperin, embora as harmonias sejam de vanguarda. O andamento do *Prelúdio* é vivo, como indicado na partitura; no entanto, segundo o testemunho de Marguerite Long, quando algum pianista tocava este andamento para Ravel, ele aconselhava-o a não adoptar um tempo tão rápido quanto o da famosa pianista e, um dia, abordado pela mesma sobre esta questão, Ravel respondeu: “Porque consigo (Marguerite) temos a certeza de ouvir todas as notas”<sup>2</sup>. Segundo a pianista este andamento deverá ser interpretado num carácter vivo “*alla Scarlatti*; caso contrário correrá o risco de perder a cor e tornar-se entediante”<sup>3</sup>.

Segundo a análise de O. Messiaen<sup>4</sup>, o *Prelúdio* está organizado em quatro partes musicais distintas que vão alternando como se pode observar na tabela seguinte:

FORMA		Compassos
<b>A</b>	1º Tema	1 a 13
<b>B</b>	Passagem com harmonias cromáticas	14 a 21
<b>C</b>	2º Tema composto por arpejos	22 a 25
<b>D</b>	Fórmula com nota pedal em fá, ornamentada até cadência em sol maior	26 a 29

<sup>1</sup> “Le *Tombeau de Couperin* traduit également cet adieu au monde aimé, déjà lointain et perdu au moyen des danses anciennes qui en masquent l’émotion”, em Goubault, Christian, *Maurice Ravel, le jardin féérique*, éditions Minerve, 2004, p. 167.

<sup>2</sup> “Parce que, avec vous, on est sûr d’entendre toutes les notes.”, em Long, Marguerite, *Marguerite Long au piano avec Maurice Ravel*, Paris, Gérard Billaudot éditeur, 1971, p. 143.

<sup>3</sup> “«*alla Scarlatti*», le charmant morceau perd sa couleur et devient ennuyeux.”, em *Ibid.*, p. 143.

<sup>4</sup> Messiaen, Olivier e Yvonne Loriod, *Ravel, Analyses des oeuvres pour piano de Maurice Ravel par Olivier Messiaen et Yvonne Loriod-Messiaen*, Paris, Durand éditions musicales, 2003.

<b>A</b>	1º Tema	34 a 37
<b>C</b>	2º Tema	38 a 44
<b>A</b>	1º Tema	45 a 49
<b>C</b>	2º Tema	50 a 57
<b>B</b>	Passagem cromática com novo motivo de acompanhamento	58 a 67
<b>C</b>	2º Tema	68 a 72
<b>D</b>	Fórmula com notas pedais em fá, depois em si, ornamentadas até cadência final	73 a 82
<b>CODA</b>	Tema A, descida sobre as suas primeiras 4 notas seguida de uma subida em modo pentatónico, chegada a um acorde de 9ª em trilo	83 a 94

Neste andamento, Ravel utilizou melodias pentatónicas, variações dos temas, cromatismos que levam a harmonia para tonalidades ambíguas (compassos 14-15 e 18-19), tonalidades ambivalentes, acordes aumentados, melodias baseadas no intervalo de quarta e escalas de tons inteiros, técnicas comuns da linguagem impressionista raveliana.

As melodias pentatónicas são evidentes no tema de abertura e no compasso 7 na mão esquerda (ver ex. 1).

The image shows a musical score for the beginning of Maurice Ravel's 'Le Tombeau de Couperin'. It consists of two systems of music. The first system shows measures 1 through 7, with a tempo marking of 'Vif' and a metronome marking of '♩ = 92'. The second system shows measures 8 through 14. The score is written for piano and includes markings for 'PIANO' and 'pp'. The music features pentatonic melodies in both hands, with a focus on the first seven measures as indicated by the caption.

Ex. 1 Melodias pentatónicas (comp. 1 a 7)<sup>1</sup>

O Prelúdio contém numerosas variações do tema principal (parte A). Por exemplo, nos compassos 34 a 37 o tema é exposto usando diferentes harmonias, com dois pólos em fá e em dó; no compasso 83 (Coda), o tema tem um acompanhamento diferente na mão esquerda que articula as notas do acorde da tônica (mi menor); encontramos também uma variação da parte B (compasso 14), que volta a aparecer no compasso 58

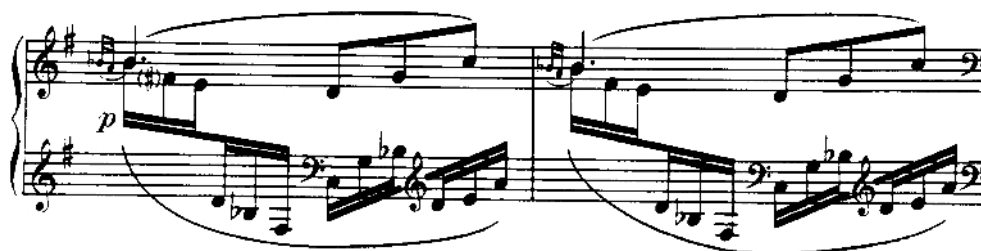
<sup>1</sup> Ravel, Maurice, *Le Tombeau de Couperin*, Paris, Durand S.A., Editions Musicales, 1957.

numa tessitura mais alta e sobre uma linha do baixo não já cromática como anteriormente, mas desenhando uma escala descendente de tons inteiros (ver ex. 2).



Ex. 2 Escala de tons inteiros (comp. 56 ao 68)<sup>1</sup>

Nos compassos 50 e 51, encontramos um acorde aumentado (fã sustenido, si bemol e ré) e uma melodia composta por intervalo de 4<sup>a</sup>, muito comum na linguagem raveliana (ver ex. 3).



Ex. 3 Acorde aumentado e melodia composta por intervalo de 4<sup>a</sup><sup>2</sup>

### **Fuga**

À exceção de algumas fugas escritas nas cinco tentativas de obter o *Prix de Rome*, a fuga do *Tombeau de Couperin* é a única peça neste género em toda a obra de Ravel. É uma fuga clássica, na sua maior parte modal, que comporta vários *strettos* do contra-tema. Construída a três vozes, apresenta várias vezes o tema em movimento

<sup>1</sup> Ravel, Maurice, *Le Tombeau de Couperin*, Paris, Durand S.A., Editions Musicales, 1957.

<sup>2</sup> *Ibid.*

paralelo e contrário. O tema apresenta-se ligeiramente sincopado na mão direita em mi menor, como um motivo de lamento invocando soluços repetidos, cujo ritmo está reduzido a grupos de duas e três notas iguais (colcheias). A primeira nota é acentuada, a segunda e a terceira nota são curtas (*staccato*) e secas (ver ex. 4). O tema desenvolve-se no âmbito de um intervalo de 5ª, sendo composto por quatro notas: lá, sol, si e mi, o que remete para o tema do *Prelúdio*, igualmente construído em torno das mesmas notas. “O tema da fuga está de alguma forma relacionado com o tema de abertura do prelúdio, já que ambos desenvolvem um percurso de lá para sol”<sup>1</sup>.

O contra-tema desenvolve-se uma quarta abaixo na mão esquerda, incluindo um novo desenho rítmico (tercina de colcheias), e contrapõe a sua articulação em *legato* aos *staccatos* presentes no tema. Segundo a pianista Marguerite Long:

“[...] a originalidade do tema reside nas respirações que o fragmentam e no seu carácter rítmico; os acentos são delicados e estão longe de serem uniformes; [...] é necessária uma grande independência de mãos para dar relevo ao contra-tema”<sup>2</sup>.

Ex. 4 Tema da Fuga (comp. 1 a 8)<sup>3</sup>

A forma global da *Fuga* compreende várias exposições do tema e do contra-tema intercaladas por cinco episódios, como se pode constatar no esquema seguinte:

<sup>1</sup> “The fugal subject is somewhat related to the opening of the prelude, as both themes proceed from A to G [...]”, em Orenstein, Arbie, *Ravel: Man and Musician*, Nova Iorque, Dover Publications, Inc., 1991, p. 186.

<sup>2</sup> “[...]tire son originalité des respirations qui le fragmentent et de son caractère rythmique, mais les accents son d’une mise au point délicate car ils sont loin d’être uniformes[...]ils nécessitent une grande indépendance des mains, exigence[...]”, em Long, Marguerite, *Marguerite Long au piano avec Maurice Ravel*, Paris, Gérard Billaudot éditeur, 1971, p. 144.

<sup>3</sup> Ravel, Maurice, *Le Tombeau de Couperin*, Paris, Durand S.A., Editions Musicales, 1957.



Exposição 1	Comp. 1 a 12	Entrada do tema nas 3 vozes (mi – si – mi, respectivamente); apresentação do contra-tema também nas 3 vozes; nova entrada do tema no contralto e no soprano (comp. 9-10).
Episódio	Comp. 13 a 14	Passagem ascendente em <i>legato</i> e expressivo, baseada no ritmo das tercinas do contra-tema.
Exposição 2	Comp. 15 a 19	em sol.
	Comp. 17 a 19	na dominante, em ré.
Episódio	Comp. 20 a 21	3 entradas do contra-tema.
Exposição 3	Comp. 22 a 26	Tema invertido no contralto, depois no soprano, em ré menor e em lá, respectivamente.
Episódio	Comp. 27 a 34	Episódio baseado no contra-tema; entrada parcial do tema no soprano e cadência à dominante, si.
Exposição 4	Comp. 35 a 37	Entrada do tema na tônica.
Episódio	Comp. 37 a 38	<i>Stretto</i> do contra-tema.
Exposição 5	Comp. 39 a 42	Duas entradas do tema invertido no baixo e no soprano, e contra-tema no baixo também invertido.
Episódio	Comp. 42 a 43	Cânone do contra-tema e entradas parciais do tema.
Exposição 6	Comp. 44 a 47	Tema em lá menor, tema invertido no contralto, <i>stretto</i> do contra-tema (comp. 47).
Exposição 7	Comp. 48	Entrada do tema no soprano, e tema invertido no contralto. Descida da cabeça do tema em entradas sucessivas nas 3 vozes, em movimento contrário no baixo.
	Comp. 53 a 54	Cadência em mi.
	Comp. 54 a 57	<i>Stretto</i> do contra-tema em movimento contrário, cadência em mi modal.
Exposição 8	Comp. 58 a 59	Cânone do tema à distância de uma colcheia.
	Comp. 60 a 61	Cânone do contra-tema à distância de duas colcheias.

Limitada em geral ao registo médio do piano, apenas com duas passagens na dinâmica *f* e *ff*, prevalecendo as dinâmicas de *p* e *pp*, esta *Fuga* apresenta uma atmosfera bastante melancólica e uma textura delicada.

## ***Forlane***

“A *Forlane* talvez seja a realização mais proeminente de toda a Suite”<sup>1</sup>.

A *Forlane* é uma dança em compasso binário composto (6/8) originária da província italiana de Frioul e tradicionalmente usada pelos gondoleiros de Veneza. Muito popular no início do século XVII, foi expandida mais tarde para o resto da Europa. A *Forlane* tem como características o uso de ritmos pontuados e de motivos repetitivos. É frequente encontrá-la na música de Rameau e Couperin.

Ravel transcreveu o último andamento, do conjunto de sete, do 4º *Concerto Royal*, escrito em 1722, por François Couperin, e usou a mesma estrutura, que consiste na alternância entre refrões e copla (ABACADA), passando a tonalidade para mi menor, salvo a 3ª copla que foi escrita em mi maior e a coda, que gerou harmonias inesperadas. As duas composições estão também relacionadas entre si pela textura, pelo ritmo e pela ornamentação. No entanto, o aspecto harmónico é definitivamente característico da linguagem raveliana do século XX. O andamento é um *Allegretto* e é descrito por Marguerite Long como “uma dança de carácter jovial e alegre”<sup>2</sup>. A pianista considera importante “que os ouvintes se divirtam a ouvi-la e o intérprete a tocá-la.[...]Os três *intermezzi*, assim como os refrões, devem assumir um tempo rigorosamente idêntico, «Metronómico!», dizia Ravel”<sup>3</sup>.

A *Forlane* é composta por três exposições do tema (uma melodia elegante, pontuada por alterações dissonantes, de harmonias equívocas), que alterna com três *intermezzi*, que contrastam entre si pela variedade de elementos que apresentam. A estrutura do tema assenta num conjunto de oito compassos, subdivididos em duas frases de quatro (ver ex. 5).

---

<sup>1</sup> The *forlane* is perhaps the outstanding achievement of the suite.”, em Orenstein, Arbie, *Ravel: Man and Musician*, Nova Iorque, Dover Publications, Inc., 1991, p. 186.

<sup>2</sup> Long, Marguerite, *Marguerite Long au piano avec Maurice Ravel*, Paris, Gérard Billaudot éditeur, 1971, p. 144.

<sup>3</sup> “il faut que ce soit amusant pour les autres et qu'on s'amuse à la jouer[...]Les trois intermèdes, comme les refrains, doivent observer un tempo rigoureusement identique, «métronomique», disait Ravel.”, em *ibid.*, p. 144.

Allegretto ♩ = 96

PIANO (\*)

Ex. 5 Tema em duas frases (comp. 1 a 9)<sup>1</sup>

Na coda, a maior parte dos compassos contém nove a dez notas da escala cromática e os compassos 149 e 150 contêm as doze notas (ver ex. 12); a ambiguidade tonal resultante afasta-se claramente dos pressupostos da linguagem harmónica do período barroco.

Ex. 6 Inclusão das 12 notas da escala cromática num só compasso (comp. 150)<sup>2</sup>

Na conclusão, o tema fica como que suspenso, um eco, sobre a sensível, terminando no acorde da tónica.

Segundo a análise Olivier Messiaen<sup>3</sup>, formulei o quadro seguinte que apresenta a estrutura da peça:

A	Refrão	Comp. 1 a 28	Tema dividido em 2 frases de 4 compassos (comp. 1 a 8), seguido de 1º comentário de 10 compassos e 2º comentário de 6 compassos (marcha harmónica); regresso ao tema inicial.
B	1ª Copla	Comp. 29 a 54	Tema caracterizado pelo intervalo de 2ª (comp. 29 ao 37) em mi menor; seguido de comentário de duas frases de 4 compassos; regresso ao tema da 1ª copla, em mi menor.

<sup>1</sup> Ravel, Maurice, *Le Tombeau de Couperin*, Paris, Durand S.A., Editions Musicales, 1957.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Messiaen, Olivier e Yvonne Loriod, *Ravel, Analyses des oeuvres pour piano de Maurice Ravel par Olivier Messiaen et Yvonne Loriod-Messiaen*, Paris, Durand editions musicales, 2003.

A	Refrão	Comp. 55 a 62	Regresso do tema do refrão – as duas frases de 4 compassos
C	2º Copla	Comp. 63 a 95	Tema da 2ª Copla em si menor (a Dominante) organizado em duas frases de 4 compassos; seguido de 1º comentário em mi maior (7 compassos) e 2º comentário em fá sustenido maior (dominante da dominante, também em duas frases de 4 compassos); reexposição do tema da 2ª copla (8 compassos).
A	Refrão	Comp. 96 a 123	Regresso do tema do refrão em cânone na 2ª frase, seguido de 1º e 2º comentário tal como na exposição.
D	Coda	Comp. 124 a 162	Coda em mi maior com tema organizado em acordes com 3ª sobrepostas (1ª frase) e 6ª sobrepostas (2ª frase), seguido de comentário (marcha harmónica em 8 compassos); Entre os compassos 140 e 155, ambiguidade tonal, apresentação dos doze tons da escala cromática. Do compasso 156 até ao fim, apresentação da cabeça do refrão em três patamares, assentando em acordes politonais com o uso ora de sol ora de sol #, terminando com cadência na tónica.

Na *Forlane*, Ravel insere uma profunda ambiguidade tonal através de passagens no limiar da bitonalidade, cadências interrompidas, modulações inesperadas e raras relações tonais, o que lhe confere um carácter irónico habitual na sua linguagem e uma extraordinária riqueza expressiva.

### ***Rigaudon***

É uma dança originária do Sul de França, mais precisamente da Provença, de andamento rápido em compasso binário ou quaternário, que pode ser dividida em três ou quatro partes. Muito em voga como dança de corte, apresentada nas óperas e nas suites instrumentais francesas dos séculos XVII e XVIII, foi o mestre de dança Rigaud que lhe deu o nome. O *Rigaudon* de Ravel, escrito em compasso de 2/4 e em dó maior, apresenta um tema de clima festivo e alegre, com grande vigor rítmico que alterna, devido à forma tripartida ABA, com um intermezzo central, baseado nas escalas menores harmónica e melódica de dó, que lhe conferem um carácter bucólico e intimista. Nesta secção central reside uma das dificuldades de execução pianística desta peça: a mão esquerda, que detém o acompanhamento num tecido sonoro regular, deve manter uma sonoridade calma e misteriosa, para dar relevo ao tema de

mão direita, o que lhe é dificultado devido aos saltos constantes dos acordes da linha do baixo (ver ex. 7).

Ex. 7. Tema da *Musette* (comp. 37 a 50)<sup>1</sup>

No quadro seguinte, apresento a estrutura formal desta dança:

<b>A</b>	Comp. 1 a 36	em dó maior	anúncio triunfal do 1º tema (comp. 1 a 6); cadência sem sensível (comp. 7); do comp. 9 ao 24 existe um percurso harmónico assente nos trítonos: lá b/Ré b e dó #-fá #; do comp. 25 ao 36, desenvolvimento da ideia do 1º tema.
<b>B</b>	Comp. 37 a 93	em dó menor	2º tema de carácter intimista dividido em duas secções: a) comp. 37 a 52 e b) comp. 53 a 66; comp. 66, cadência à dominante (sol maior); comp. 69 a 92, desenvolvimento do 2º tema passando pelas harmonias de sol # maior e fá # maior.
<b>A</b>	Comp. 94 a 128	Regresso a dó maior	Reexposição idêntica a A, à excepção do desenvolvimento do 1º tema passando por sol menor e concluindo na cadência perfeita em dó maior.

Comparada com as outras danças barrocas como o *minuete*, a *allemande*, a *courante* ou a *forlane*, o *Rigaudon* apresenta um fraseado, uma linguagem rítmica e uma textura harmónica deveras simples.

<sup>1</sup> Ravel, Maurice, *Le Tombeau de Couperin*, Paris, Durand S.A., Editions Musicales, 1957.

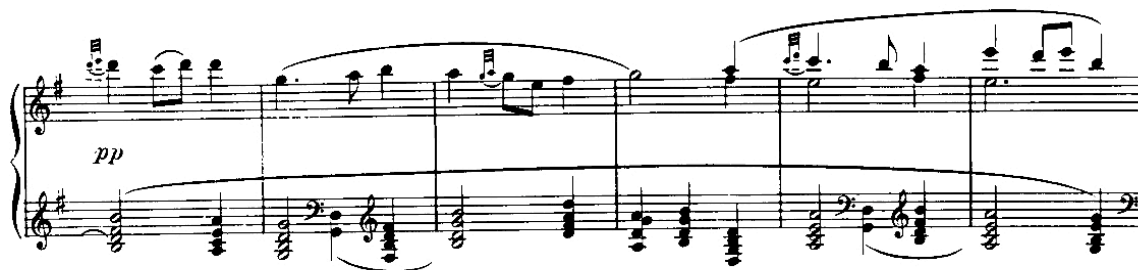
Segundo Orenstein, “o movimento rápido de cruzamento das mãos nos compassos de abertura relembra a técnica dos cravistas”<sup>1</sup>. Esta é mais uma das peças que comprova que, na gênese da sua criação, residia a intenção de Ravel de homenagear a música barroca francesa.

### *Minuete*

O Minuete é uma dança em compasso ternário (3/4) que surgiu em França no século XVIII. O nome *Minuete* (*Menuet*) vem da palavra francesa “menu”, que significa “pequeno”; a dança tomou esse nome em virtude dos passos curtos, graciosos e elegantes que a caracterizavam. O *minuete* foi introduzido na corte francesa no reinado de Luís XIV, mais ou menos em 1650, alcançando grande popularidade no século XVIII, e representava distinção e reverência. É escrito, geralmente, em forma tripartida (ABA) e os motivos organizam-se em frases de quatro ou oito compassos.

Este *Minuete*, em particular, representa a quarta e última tentativa de Ravel de escrever neste gênero, depois do *Menuet Antique* (1895), do andamento central da *Sonatine* (1905) e do *Menuet sur le nom de Haydn* (1909).

Trata-se de um *Allegro Moderato*, escrito em compasso de 3/4, na tonalidade de sol maior. Uma *musette*, em modo menor, assume o papel de trio, caracterizando-se por um recitativo introduzido por uma série de acordes perfeitos que modulam e se amplificam até ao fortíssimo. O motivo do trio serve depois de acompanhamento, em modo maior, à reexposição do tema inicial (ver ex. 8), uma técnica também utilizada por Ravel no seu *Menuet Antique*.



Ex. 8 Reexposição do tema principal em sobreposição com tema da *Musette* (comp. 73 a 78)<sup>2</sup>

<sup>1</sup> “[...] the rapid crossing of the hands recalls the technique of the *clavecinistes*.”, em Orenstein, Arbie, *Ravel: Man and Musician*, Nova Iorque, Dover Publications, Inc., 1991, p. 186.

<sup>2</sup> Ravel, Maurice, *Le Tombeau de Couperin*, Paris, Durand S.A., Editions Musicales, 1957.

Marguerite Long considerava a *musette* do *Minuete*, “a única passagem de todo o *Tombeau* com um acento dramático”<sup>1</sup>.

No esquema seguinte, elaborei uma breve análise :

<b>A</b>	Exposição	Comp. 1 a 32	<p>a) comp. 1 a 7: apresentação do 1º tema em sol maior com cadência à dominante (ré Maior)</p> <p>b) comp. 8 a 24 : 1º comentário com cadência à dominante;</p> <p>c) comp. 25 a 32: 2º comentário com cadência perfeita (repouso na tónica sol maior)</p>
<b>B</b>	Trio ( <i>Musette</i> )	Comp. 33 a 72	<p>a) comp. 33 a 48: apresentação do 2º tema em sol menor com acordes perfeitos paralelos na mão direita e acompanhamento com notas pedais de ré e sol (dominante e tónica) na mão esquerda;</p> <p>b) comp. 49 a 64: comentário com nota pedal em sol no baixo;</p> <p>a) comp. 65 a 72: reexposição dos primeiros 8 compassos do 2º tema (tema da <i>musette</i>)</p>
<b>A'</b>	Reexposição	Comp. 73 a 128	<p>a) comp. 73 a 80: reexposição do 1º tema no registo agudo acompanhado pelo tema da <i>musette</i>, em modo maior, na mão esquerda;</p> <p>comp. 80: repouso no acorde da dominante da relativa menor de sol maior ( mi menor);</p> <p>b) comp. 81 a 96: 1º comentário fazendo incursões nas tonalidades afastadas de dó # maior e fá # maior;</p> <p>c) comp. 97 a 103: 2º comentário com cadência perfeita a sol maior;</p> <p>CODA - comp. 104 a 128: passagem pelo modo lídio no comp. 107 (ver ex. 9) e cadência para a tónica (comp. 126).</p> <p>Na cadência, nomeadamente no acorde da dominante, Ravel substituiu a sensível pela 4ª, o que confere a esta coda uma expressividade refinada; a secção termina com um trilo duplo, com a 3ª e a 5ª do acorde de sol maior.</p>

<sup>1</sup> “C’est le seul passage du *Tombeau* qui ait un accent dramatique.”, em Long, Marguerite, *Marguerite Long au piano avec Maurice Ravel*, Paris, Gérard Billaudot éditeur, 1971, p. 146.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system features a treble and bass staff with various notes and rests. Above the treble staff, the marking *pp expressif* is present. Above the bass staff, the marking *poco cresc.* is present, followed by a dynamic marking *p*. Below the bass staff, the instruction *3 Cordes* is written. The second system continues the musical piece, with a dynamic marking *mf* above the treble staff and *f* above the bass staff. The notation includes slurs, ties, and various rhythmic values.

Ex. 9 Passagem pelo modo lídio com a introdução do Dó # (comp. 103 a 112)<sup>1</sup>

### *Tocata*

A *Tocata* é a peça conclusiva da suite, um andamento vivo, escrito em mi menor e em compasso binário (2/4). Esta peça pressupõe um virtuosismo característico do piano moderno que se afasta da linguagem cravística. Os temas da *Tocata* foram construídos com notas repetidas, em terceiras alternadas e com sucessivas mudanças de registros.

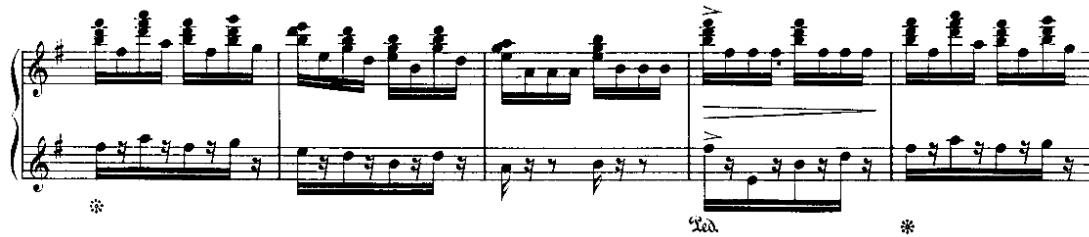
“A repetição insistente e impiedosa de um mesmo ritmo, da mesma nota, dos mesmos intervalos, do mesmo motivo, dos mesmos acordes, cria um fenómeno obsessivo e encantatório, bem frequente na obra de Ravel, exercendo no ouvinte uma fascinação profunda”<sup>2</sup>.

Apesar das dificuldades técnicas, como a repetição de notas, a melodia apresenta-se sempre clara e a estrutura aparenta basear-se na forma Sonata. A *Tocata* apresenta dois temas (a e b, interligados pela ponte), um desenvolvimento (no qual é introduzido um novo tema) e uma reexposição com coda (ver ex. 10 a 14). A reexposição começa em mi menor para depois vir a concluir em mi maior.

<sup>1</sup> Ravel, Maurice, *Le Tombeau de Couperin*, Paris, Durand S.A., Editions Musicales, 1957.

<sup>2</sup> “La répétition insistente et impitoyable d’un même rythme, de la même note, des mêmes intervalles, d’un même motif, des mêmes accords, crée un phénomène obsessionnel et incantatoire que l’on retrouve dans un nombre important de compositions ravéliennes, exerçant une fascination profond sur l’auditeur.”, em Goubault, Christian, *Maurice Ravel, le jardin féérique*, éditions Minerve, 2004, p. 161.





Ex. 10. a) 1º tema (comp. 11 a 15)<sup>1</sup>

Ponte



Ex. 11. tema da ponte (comp. 31 a 45)<sup>2</sup>



Ex. 12 b) 2º tema (comp. 57 a 60)<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Ravel, Maurice, *Le Tombeau de Couperin*, Paris, Durand S.A., Editions Musicales, 1957.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*



Ex. 13 Desenvolvimento c) novo tema (comp. 100 a 110)<sup>1</sup>



Ex. 14 Coda com cadência em mi maior (comp. 243 a 250)<sup>2</sup>

Apesar do seu carácter brilhante e da repetição exaustiva de ritmos curtos, que determinam importantes dificuldades de execução, a *Tocata* comporta em si um lirismo que está patente em toda a suite.

O *Tombeau de Couperin* demonstra o rigor formal, a clareza, o equilíbrio e o sentido estético característicos da linguagem raveliana e constitui, sem dúvida, uma das obras-chave do repertório para piano solo do século XX.

<sup>1</sup> Ravel, Maurice, *Le Tombeau de Couperin*, Paris, Durand S.A., Editions Musicales, 1957.

<sup>2</sup> *Ibid.*

## Conclusão

Depois de observados os factos em torno dos géneros musicais abordados, constata-se que a *Marcha Fúnebre* surgiu na época da Revolução Francesa, afirmando-se em meados do século XIX; e que o *Tombeau* foi um género recuperado nas primeiras décadas do século XX, o que nos leva a colocar as seguintes questões: “Como se desenvolveu o género *Marcha fúnebre* ao longo do século XIX até chegar a fazer parte do repertório pianístico?” e “A que se deve o regresso ao género *Tombeau* no século XX?”. Para responder a tal, é preciso analisar alguns aspectos sócio-culturais desses períodos e suas implicações na criação destes géneros musicais.

Um dos primeiros lemas da Revolução Francesa, começada em 1789, foi: “Viver livre ou morrer”, que sustentava a percepção da morte como parte intrínseca da luta pela liberdade, como apoteose e última justificação da vida do homem revolucionário. A morte traz assim uma das primeiras grandes manifestações revolucionárias – a “heroificação” dos seus intérpretes, o que despoleta a veneração pelos considerados mártires da revolução, sendo a morte do Conde Mirabeau, e a sua ostensiva pompa fúnebre, um dos exemplos pioneiros.

A Revolução Francesa adere a novos valores cívicos fundados na frase, lançada por Rousseau, “Liberdade, igualdade e fraternidade” e sustenta a sua cultura na sublimação da colectividade. Na época imperava a divisão de classes e o privilégio de algumas sobre outras.

Maximilien Robespierre, entre outros, invocam o direito do homem à imortalidade e reivindicam a igualdade perante a morte e subsequente estima e reverência, costume pouco usual visto o direito a uma manifestação fúnebre digna estar reservado às classes privilegiadas.

O regime de excepção do “Terror”, organizado pela ditadura jacobina, viria a pôr ainda mais em evidência a fatalidade da morte e a sua presença obsessiva. Promove-se o costume de expor o corpo do morto em praça pública, por vezes em estado de putrefacção, o que servia dois objectivos: um meio de suscitar o medo fornecendo a visualização da ameaça da morte perante aqueles que poderiam pensar organizar um *complot* contra a revolução e, deste modo, refrear esse impulso de traição aos ideais defendidos; e representar desta maneira a glória, sendo que as feridas nos corpos dos revolucionários mortos eram vistos como sinais de patriotismo.

A pompa fúnebre torna-se assim uma celebração do discurso político atribuindo-lhe um papel mobilizador, um apelo à luta contra os supostos inimigos dos ideais da República. “Pode-se dizer que os eventos revolucionários que manifestam a experiência da morte, expondo-a no palco, introduzem-nos a uma nova filosofia”<sup>1</sup>.

Formas de expressão novas são o apanágio de uma sociedade em revolução, como por exemplo, a transportação da música para o lugar público - a rua - fora da corte ou dos lugares de culto religioso. Os patriotas republicanos queriam romper com os espectáculos tradicionais. A festa revolucionária torna-se resolutamente laica, o que coincide com o culto dos mártires e a devoção dos heróis, sendo um exemplo expressivo disso a veneração por Marat<sup>2</sup>. O deputado torna-se um herói, um combatente pela liberdade contra o despotismo do sistema instaurado, defensor da justiça para todos contra os privilégios só de alguns.

Até 1790, a liturgia católica dos defuntos mantinha-se; numerosos *Requiems* foram cantados em memória das vítimas da revolta na Bastilha, em particular, a *Grande Missa dos Mortos*, composta por François Joseph Gossec em 1760.

Nesse mesmo ano a composição por Gossec de um *Te Deum* com elementos profanos, como andamentos de danças populares que alternavam de forma insólita com as partes litúrgicas, revela a evidente vontade de romper com a tradição da antiga liturgia católica.

No que diz respeito à mudança radical nas celebrações fúnebres, a ruptura sucedeu-se a 20 de Novembro de 1790, aquando da celebração em honra dos “defensores da ordem”, alguns revolucionários mortos em Nancy. Associada a uma cerimónia ainda marcada pela tradição católica, ouviu-se pela primeira vez, uma *Marcha Lúgubre* escrita por Gossec. Caminhava-se então para a laicização do ritual funerário.

Encontram-se na época tentativas sucessivas de organização de um sistema de gestão da morte que se supunha estar à altura das circunstâncias, adaptando-se a novas sensibilidades e mentalidades, ou seja, à nova imagem do Homem.

---

<sup>1</sup> “Nous pouvons dire plus avant que les événements révolutionnaires qui mettent en scène la mort nous introduisent à une nouvelle philosophie.”, em Guillaume, Jacques, “Lequinio et la narration philosophique de la mort pendant la révolution française” in *Révolution Française. net, Etudes*, <http://revolution-francaise.net> 2008/02/17/191-lequinio-narration-philosophique-mort-revolution, consultado no dia 2 de Agosto de 2011.

<sup>2</sup> um dos actores políticos da revolução cujo assassinato denunciava as divergências e os conflitos internos que rodearam o processo revolucionário, representado pelo famoso retrato pintado por Jacques-Louis David.

O novo ritual cívico da morte foi efectuado, pela primeira vez, na ocasião da morte de Voltaire, a 11 de Julho de 1791: uma procissão até ao Panteão, também acompanhada pela *Marcha Lúgubre* de Gossec. Exaltam-se então os triunfos póstumos, proliferam as *marchas fúnebres* e inicia-se a prática recorrente do enterro dos vultos da nação no Panteão Nacional, onde se encontra a inscrição: *Aos grandes homens, a pátria reconhecida*. Estão encontradas as condições para o desenvolvimento do género musical *marcha fúnebre*, com as suas alusões aos ritmos da marcha militar e com os caracteres funesto e bélico que o período em questão exigia. Como refere Michelle Biget: “ Era impossível não nos determos sobre os grandes sobressaltos intelectuais do século XVIII, directamente responsáveis por uma nova tomada de consciência das *missões* da música”<sup>1</sup>.

Os ideais revolucionários espalham-se pelo resto da Europa e, por isso, não é de admirar que a primeira *marcha fúnebre* que se encontra escrita para piano, neste período, seja a da Sonata op. 26 de L. van Beethoven, fervoroso apoiante dos novos valores sociais e admirador de Napoleão Bonaparte, até ao período das suas primeiras invasões.

Em 1815, alguns países europeus reuniram-se no Congresso de Viena no qual tentaram criar um *status quo* que pretendia ignorar as mudanças da era napoleónica e voltar a impulsionar a estrutura do Antigo Regime, ou seja, impor os sistemas de monarquias e impérios. No entanto, eclodem várias revoltas nos diferentes estados e países europeus e impregna-se, nos múltiplos e diferentes povos, um fervor comum – o espírito nacionalista - que irá estender os seus tentáculos aos vários componentes das artes, como é o caso da música. Estamos em pleno século XIX, no prenúncio do chamado período romântico, onde instrumentos como o piano ganham uma exponencial dimensão (sobretudo quando os concertos nos salões da burguesia prosperam), e no qual o compositor impregna a sua música das suas impressões pessoais da sociedade em que vive.

Nas múltiplas revoluções de 1830 e 1848, luta-se por uma sociedade liberal e cada povo debate-se pela independência do seu país. A morte continua a ser uma presença constante e um dos temas predilectos da música do Romantismo.

---

<sup>1</sup> “Il était impossible de ne pas nous attarder sur les grands soubresauts intellectuels du XVIIIe siècle, directement responsables d’une nouvelle prise de conscience des *missions* de la musique.”, em Biget, Michelle, *Musique et Révolution française*, Paris, Annales littéraires de l’Université de Besançon, Diffusion Les Belles Lettres, 1989, p.19.

A música irá expressar esse fervor nacionalista através do uso de melodias da música folclórica de cada nação, também com a intenção de afastar das influências da música germânica que predominara no século anterior. É nesse contexto nacionalista que se inserem as *marchas fúnebres* escritas por Franz Liszt, em memória aos seus amigos compatriotas mortos na Revolução Húngara de 1848, a de Béla Bartók composta em homenagem ao líder dessa mesma revolução, ou a de Edward Grieg, dedicada ao seu amigo Rikard Nordraak, com quem formara uma fundação que promovia a música escandinava.

No século XX, ainda se encontra como referência ao tema da morte e ligada a um panorama de guerra, a *marcha fúnebre* da segunda Sonata de Karl Amadeus Hartmann; contudo, será no género *Tombeau* que encontraremos mais obras no repertório pianístico referentes ao tema central desta dissertação – a Morte. Pode-se enquadrar este género na corrente musical em emancipação neste período – o neoclassicismo - tendência musical que se afirma no início do século XX como reacção à temática e ao cromatismo pós-wagneriano e que tende à reelaboração estilística das formas pré-românticas (ou seja, as formas dos períodos barroco e clássico), em busca de elementos objectivos, de rigor na expressividade e equilíbrio na forma. É um estilo musical que recusa o drama e as emoções exacerbadas. “A música neoclássica é uma música de bom humor. Uma música para levantar a moral”<sup>1</sup>. No início do século, a cultura musical procura o agradável e o lúdico em contraposição ao tema mórbido da morte e do sofrimento, gravado na memória da sociedade pela I Grande Guerra. Se o retrata, é com uma leveza de espírito que o faz, bem patente por exemplo no *Tombeau de Couperin* de Maurice Ravel. “Apesar da sua parte de bom humor, o neoclassicismo musical é uma estética de crise. O desenvolvimento industrial suscita novas formas de trabalhar, de viver, de pensar. O desenvolvimento das comunicações aproxima, mistura, opõe, cruza as populações e as culturas”<sup>2</sup>. Desde a revolução industrial que a vida na Europa é sinónimo de liberdade, de direitos próprios do indivíduo, de soberania popular e de regime parlamentar. Emerge uma classe média próspera que irá impulsionar as artes e aproximá-las das pessoas em geral. Surge a chamada *Belle Époque* e uma nova

---

<sup>1</sup> “La musique néoclassique est une musique de bonne humeur. Une musique pour redonner le moral.”, em Faure, Michel, *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XXe siècle*, Paris, éditions Klincksiek, 1997, p. 161.

<sup>2</sup> “En dépit de son parti de bonne humeur, le néoclassicisme musical est une esthétique de crise. Le développement de l’industrie suscite de nouvelles façons de travailler, de vivre, de penser. Les communications rapproche, brasse, oppose, croise les populations et les cultures.”, em Faure, Michel, *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XXe siècle*, Paris, éditions Klincksiek, 1997, p. 311.

consciência de sociedade, que cultiva o hedonismo numa nova expressão musical e recusa a subjectividade e a emotividade exacerbada latentes na estética romântica<sup>1</sup>. O neoclassicismo é uma corrente que surge como uma terapia musical, como se a tradição clássica fosse a única via para a saúde mental daqueles que viveram o trauma da guerra, atribuindo-lhe uma virtude de estabilidade.

Regressemos ao exemplo do *Tombeau de Couperin*, de Maurice Ravel, uma obra que se baseia nas formas barrocas da suite, constituindo também uma homenagem à música francesa do século XVIII. O patriotismo enraizado ao longo do século XIX e reforçado pela I Grande Guerra justifica esse retorno ao passado. O *Tombeau de Couperin* constitui a obra de referência para piano, escrita neste género em memória dos amigos desaparecidos na guerra; algumas peças do *Tombeau de Debussy* e do *Tombeau de Paul Dukas*, dedicados evidentemente aos compositores, após a sua morte, são também um exemplo concludente. Estas obras resultam de uma vontade de homenagear amigos falecidos, como um epitáfio ou elogio fúnebre, numa época em que o conceito de túmulo individual se vinculou, já desde o século XVIII, no qual o costume da fossa comum fora abandonado. “De facto, é um decreto real de 1776 que inaugura essa mudança, proibindo os enterros *selvagens* em torno das igrejas, transformados em túmulos colectivos a céu aberto. O mesmo decreto permite em compensação adquirir nos cemitérios, como o de Père-Lachaise, concessões individuais [...] O que aprendemos destas diferentes mudanças de mentalidade no que se refere ao culto dos mortos? Antes de tudo, que a noção de individualismo, no sentido contemporâneo, nasceu, com o desejo de conservação da lembrança, da posteridade [...]”<sup>2</sup>.

O desafio lançado pela *Revue Musicale* destas colectâneas em homenagem a um compositor ilustre falecido, no início do século XX, insere-se também na linha da corrente neoclássica, pois faz renascer o conceito das colecções de poemas de vários

---

<sup>1</sup> Exemplo dessa tendência é o movimento criado pelo chamado *Grupo dos Seis* (constituído por F. Poulenc, D. Milhaud, A. Honegger, G. Tailleferre, L. Durey e G. Auric) cuja reacção anti-romântica e anti-impressionista, os levou a criar uma linguagem musical simplificada, com influências da música popular de diversas origens, do jazz, do music-hall e do mundo do circo. O seu lema era “a arte pela arte”, sem objectivos definidos que não o prazer da própria música, inspirado também por Erik Satie e a sua “*musique d’ameublement*”.

<sup>2</sup> “En fait, c’est un décret royal de 1776 qui inaugure ce changement, en interdisant les inhumations *sauvages* dans les cours d’églises, devenues des véritables tombeaux collectifs à ciel ouvert. Le même décret permet en compensation d’acquérir dans des cimetières, comme celui du Père-Lachaise, des concessions individuelles [...] Que nous apprennent ces différents changements de mentalité dans le culte des morts ? D’abord, que la notion de individualisme au sens contemporain est née, avec le désir de conservation du souvenir, de postérité[...]”, em Bourion, Sylveline e Forget, Georges, “Identité, création et mort contemporaines” in *Circuit: musiques contemporaines* vol. 15, nº 2, 2005, pp. 37-54, <http://id.erudit.org/iderudit/902355ar>, consultado no dia 1 de Julho de 2011.

autores dos séculos XVI e XVII, só que desta feita em forma de conjuntos de peças musicais. O género *Tombeau* terá sido escolhido eventualmente pela liberdade da sua forma, permitindo a flexibilidade no discurso e respondendo às novas necessidades da linguagem musical do século XX: uma emancipação das dissonâncias; o crescente uso da politonalidade e do cromatismo; a frequente utilização dos modos antigos; a sobreposição de melodias; a integração na linguagem musical de barulhos alusivos à revolução industrial como sons provenientes das fábricas e da nova mecânica, entre outros aspectos.

O facto de muitas obras de carácter fúnebre terem sido escritas para piano ao longo dos séculos XIX e XX justifica-se por serem os períodos dourados de afirmação do piano como instrumento central de trabalho dos compositores (na sua grande maioria também pianistas) e também pelo desenvolvimento do concerto público como prática corrente da cultura vigente e em expansão.

O tema da morte foi frequentemente abordado em música, talvez por ser um reflexo de um mundo em constantes conflitos e mudança.



## Bibliografia

### Livros e artigos:

BENT, Ian e DRABKIN, William

*The New Grove Handbooks in Music Analysis*, Londres, MacMillan Press Music Division, 1987.

BIGET, Michelle

*Musique et révolution française*, Paris, Annales littéraires de l'Université de Besançon, diffusion Les Belles Lettres, 1989.

BOURION, Sylveline e FORGET, Georges

“Identité, création et mort contemporaines” in *Circuit: musiques contemporaines* vol. 15, n° 2, pp. 37-54, 2005, <http://id.erudit.org/iderudit/902355ar>.

CORTOT, Alfred

*La Musique Française de Piano*, Paris, Presses Universitaires de France, 1948.

DURAND, Jacques,

*Quelques souvenirs d'un éditeur de musique*, Paris, A. Durand et fils, Éditeurs, 1924.

ECO, Humberto

*Como se faz uma tese em ciências humanas*, Lisboa, Editorial Presença (tr. port. Ana Falcão Bastos e Luís Leitão), 1997.

EIGELDINGER, Jean-Jacques

Chopin: Pianist and teacher as seen by his pupils, Cambridge University Press, 1989.

FAURE, Michel

*Du néoclassicisme musical dans la France du premier XXe siècle*, Paris, éditions Klincksiek, 1997;

*Musique et Société du Second Empire aux années vingt (autour de Saint-Saens, Fauré, Debussy et Ravel)*, France, Flammarion, 1985.

GOUBAULT, Christian

*Maurice Ravel le jardin féerique*, França, éditions Minerve, 2004.

GUILLAUME, Jacques

“Lequinio et la narration philosophique de la mort pendant la révolution française” in *Révolution Française.net*, Etudes, 2008, <http://revolution-francaise.net/2008/02/17/191-lequinio-narration-philosophique-mort-revolution>.

HERMANN, Abert

*W. A. Mozart*, Yale University, (tr. ing. Stewart Spencer), 2007.

HONEGGER, Marc

*Dictionnaire de la Musique - Science de la Musique (Formes, Technique, Instruments), A-K et L-Z*, Paris, Bordas, 1976.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir

*La mort*, France, Flammarion, 1977.

KACZMARCZYK, Adrienne

“The Genesis of the *Funérailles*. The Connections between Liszt’s *Symphonie révolutionnaire* and the *Cycle Harmonies poétiques et religieuses*” in *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 35, Fasc. 4, pp. 361-398, Akademiai Kiadó, 1993/4.

KALLBERG, Jeffrey

“Chopin’s march, Chopin’s death” in *19<sup>th</sup> Century Music*, Vol. 25, n° 1, pp. 3-26, University of California Press, 2001.

KRAMER, Lawrence

“Chopin at the funeral: Episodes in the History of Modern Death” in *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 54, n° 1 pp. 97-125, University of California Press, 2001.

LARUE, Jan

*Análisis del estilo musical*, Barcelona, Editorial Labor, S. A., 1989.

LEMIEUX, Raymond

“Quand les mots manquent...: travail de deuil, rituel et musique” in *Frontières*, vol. 20, n° 2, 2008.

LÉVY, J.

“Les musiques et la mort” in *Frontières*, vol. 20, n. 2, 2008.

LIRIS, Elisabeth e BIZIÈRE, Jean-Maurice

*La Révolution et la Mort*, Presses Universitaires du Mirail, 1991.

LISZT, Franz

*Chopin*, France, Archipoche, 2010.

LONG, Marguerite,

*Marguerite Long au piano avec Maurice Ravel*, Paris, Gérard Billaudot éditeur, 1971.

LORTAT-JACOB, Bernard; OLSEN, Miriam Roving

“Musique, anthropologie: la conjonction nécessaire”, in *Revue l’Homme*, n° 171-172, 2004.

MÉDAM, Alain

“Composer avec la mort” in *Frontières*, vol. 20, n° 2, 2008.

MESSIAEN, Olivier e Yvonne Loriod  
*Ravel, Analyses des oeuvres pour piano de Maurice Ravel par Olivier Messiaen et Yvonne Loriod-Messiaen*, Paris, Durand editions musicales, 2003.

MONTALAMBERT, Eugène e ABROMONT, Claude  
*Guide des Genres de la Musique Occidentale*, s.l., librairie Arthèmes Fayard et éditions Henry Lemoine, 2010.

MORIN, Edgar  
*O homem e a morte*, Lisboa, publicações Europa-América, 1970.

ORENSTEIN, Arbie  
*Ravel: Man and Musician*, Nova Iorque, Dover Publications, Inc., 1991.

OSHRY, Jonathan Isaac,  
*Shifting modes of reception: Chopin's piano sonata in B flat minor, opus 35*, E. U. A., Royal Northern Colledge of Music, 1999.

PETTY, C. Wayne  
"Chopin and the Ghost of Beethoven" in *19th Century Music*, vol. 22, nº 3, pp. 281-299, University of California Press, 1999.

SCHNEIDER, Klaus  
*Lexikon Programmusik, Band I: Stoffe und Motive*, s. 1., Barenreiter, 2001.

STEINER, Béatrice. e FRITSCHY, Françoise,  
*Mort Et Creation. De la pulsion de mort à l'expression*, Paris, L'Harmattan, 1999.

TRANCHEFORT, François-René  
*Guide de la musique de piano et de clavecin*, Villepinte, Fayard, 1987.

TOSSER, Grégoire,  
*Les dernières oeuvres de Dimitri Chostakovitch. Une esthétique musicale de la mort (1969-1975)*, Paris, L'Harmattan, 2000.

YEOMANS, David,  
*Bartok for piano, a survey of his solo literature*, USA, Indiana University Press, 1988.

### **Partituras:**

BEETHOVEN, Ludwig van  
*3 Equali para quatro trombones WoO 30*, Leipzig, Breitkopf & Hartel, s. data;

*Sonata para piano op. 26, nº 12*, Nova Iorque, Dover Publications, 1975;

*Sinfonia op. 55, nº 3 Eroica*, Mineola, Dover Publications, 1989.

BARTÓK, Béla  
*Sinfonia Kossuth Sz. 75a*, Budapeste Editio Musica, 1963;

*Marcha Fúnebre DD. 75b*, Budapeste, Kunossy Szilágy & Társa, s. data.

CHOPIN, Frédéric

*Sonata em si bemol menor, op. 35*, Leipzig, Breitkopf & Hartel, s. data.

*Marcha Fúnebre op. 72, n° 2*, Varsóvia, editor I. Jan Paderewski, 1974.

DOWLAND, John

*Lachrimae, or Seven Tears*, Kassel, Nagels-Verlag, 1953.

GRIEG, Edward

*Marcha Fúnebre para Rikard Noordrak*, Mineola, Dover Publications, 1993.

LISZT, Franz

*Anos de Peregrinação III, S. 163*, Leipzig, Breitkopf & Hartel, 1907;

*Harmonies Poétiques et Religieuses*, Leipzig, Edition Peters, 1917;

*Trauervorspiel und Trauermarsch S. 206*, Moscovo, Muzgiz, 1966.

MENDELSSOHN, Félix

*Canções sem palavras, op. 62*, Leipzig, Breitkopf & Hartel, 1968.

MONTEVERDI, Cláudio

*Madrigais livro 6*, Veneza, Ricciardo Amadino, 1614.

RAVEL, Maurice

*Le Tombeau de Couperin*, Paris, Durand S.A., Editions Musicales, 1957.

REGER, Max

*Lose Blatter op. 13*, Wiesbaden, Breitkopf & Hartel, 1957.

SCHUBERT, Franz

*Grande Marcha Fúnebre pela morte do Tsar Alexandre em Dó menor opus 55, D. 859*, Leipzig, Breitkopf & Hartel, s. data.

# Anexos

<b>Lista de Obras</b>	
<b><i>Marchas Fúnebres</i></b>	
<b>L. van Beethoven</b>	Sonata op. 26, nº 12 : II. <i>Marcia funebre sulla morte d'un eroe</i>
<b>Franz Schubert</b>	6 Grandes Marchas op. 40, nº 5
	<i>Grande Marcha Fúnebre pela morte do Tsar Alexandre em</i> Dó menor opus 55, D. 859
<b>Frédéric Chopin</b>	<i>Marcha Fúnebre</i> op. 72, nº 2
	Sonata em si bemol menor op. 35: II. <i>Marcha</i>
<b>Félix Mendelssohn- -Bartholdy</b>	<i>Canção sem palavras</i> op. 62, nº 3, 5º caderno
<b>Franz Liszt</b>	<i>Harmonias Poéticas e Religiosas, nº 7 Funérailles</i>
	<i>Anos de Peregrinação, vol. 3, nº 6 Marcha Fúnebre</i>
	<i>Trauersvorspiel und Trauermarsch</i>
<b>Edward Grieg</b>	<i>Marcha Fúnebre para Rikard Nordraak</i>
<b>Piotr Tchaikowsky</b>	<i>Seis peças compostas sobre um tema</i> op. 21, nº 4
<b>Gabriel Pierné</b>	<i>Quinze Peças</i> op. 3, nº 4 <i>Marcha Fúnebre</i>
<b>Max Reger</b>	<i>Lose Blatter</i> op. 13, nº 4 <i>Marcha Fúnebre</i>
<b>Bela Bartok</b>	<i>Marcha Fúnebre</i> para piano DD. 75b
<b>D. Shostakovitsch</b>	<i>10 Aforismos</i> op. 13, nº 5 <i>Marcha Fúnebre</i>
<b><i>Tombeaux</i></b>	
<b>Maurice Ravel</b>	<i>Tombeau de Couperin</i>
<b><i>Tombeau de Debussy</i></b>	
<b>Béla Bartók</b>	<i>Huit Improvisations sur des chants paysans hongrois, op. 20,</i> <i>Sz. 74</i>
<b>Erik Satie</b>	<i>Avant Dernières pensées: Idylle a Debussy</i>
<b>Paul Dukas</b>	<i>La plainte, au loin, du faune</i>
<b>Florent Schmitt</b>	<i>Et Pan, au fond des bles lunaires s'accouda</i>
<b>Albert Roussel</b>	<i>L'accueil des muses</i>
<b><i>Tombeau de Paul Dukas</i></b>	
<b>Manuel de Falla</b>	<i>Pour le Tombeau de Paul Dukas</i>
<b>Gabriel Pierné</b>	<i>Prélude sur le nom de Paul Dukas</i>