

*Celebrando o 150.º Aniversário de Nascimento do Compositor*

**Maurice Ravel**  
(1875-1937)

# **PAVANE POUR UNE INFANTE DÉFUNTE**

TRANSCRIÇÃO PARA ÓRGÃO  
DE  
**JORGE ALVES BARBOSA**

**Viana do Castelo - 2025**

## MAURICE RAVEL (1875-1937)

### PAVANE POUR UNE INFANTE DÉFUNTE



#### 1. Apontamento biográfico

**Joseph Maurice Ravel** nasceu na localidade de Ciboure, no País Basco francês – bem perto da fronteira com a Espanha, mas teve uma relação especial com a localidade mais importante de Saint Jean de Luz, junto ao mar, por onde se passa a caminho de Lourdes – no dia 7 de Março de 1875. Era filho de um relojoeiro de quem herdou uma forma meticulosa de trabalhar as partituras, ao ponto de ser apelidado de “relojoeiro suíço”. Começou a manifestar interesse pela música aos 7 anos, tendo-se dedicado ao estudo do Piano e aos 14, começou a frequentar o Conservatório de Paris. Nesse famoso centro de formação, referência da produção musical dos finais do século XIX, foi aluno de Charles de Bériot e tomou conhecimento com o jovem pianista espanhol, Ricardo Viñes, que acabou por ser o seu grande amigo e intérprete preferido para a criação das suas melhores obras. Ambos fizeram parte do grupo conhecido como *Les Apaches* que causou grande agitação nos meios musicais parisienses, mormente aquando da estreia da Ópera *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy, em 1902. Assíduo frequentados dos famosos salões da burguesia parisiense que vivia então as delícias da *belle époque*, ficou particularmente impressionado pelas sonoridades novas da música do Extremo Oriente, revelada ao mundo europeu na Exposição Universal de Paris, em 1889, nomeadamente dos instrumentos metais de percussão como os gongs, crótalos, tam tam, etc. em grupos chamados “gamelang” provenientes do Bali. Admirador da música de Mozart e do rigor de escrita dos autores antigos, foi também marcado pelos seus contemporâneos mais rebeldes como Emmanuel Chabrier, Erik Satie, Camille Saint-Saëns ou Claude Debussy, bem como pela leitura dos escritores simbolistas Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud ou Stéphane Mallarmé.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> O simbolismo é um movimento literário que surge em finais do século XIX em França e cujos princípios estéticos se orientam pela atenção à sonoridade, com predilecção especial pelas aliterações, mais do que ao sentido ou significado das palavras. Teve ressonâncias em Portugal, nomeadamente a partir da publicação da obra *Oaristos* de Eugénio de Castro, no ano de

Desde as primeiras composições se mostrou particularmente dotado de uma personalidade independente e de uma capacidade invulgar, revelando desde logo um estilo muito próprio destinado a evoluir com o tempo. A sua formação continuou com o reconhecido professor de Contraponto e Fuga, André Gedalge, autor de um célebre *Traité de la Fugue* por onde ainda hoje se estuda esta forma musical, bem como com Gabriel Fauré, reputado compositor que se tornaria um dos seus mais fiéis amigos e admiradores, que dele afirmou ser “*muito bom aluno, laborioso e pontual*” – o que mais tarde Ravel nem sempre seria com os seus alunos – e de uma “*sinceridade que desarma*”. Apesar de por quatro vezes ter concorrido ao célebre Prémio de Roma, nunca obteve a tão cobiçada estadia na Villa Medici, pois a sua música foi sempre considerada particularmente estranha, nem sempre muito correcta, e fora dos cânones particularmente conservadores que inspiravam os regulamentos desse famoso concurso. No entanto a produção realizada para esse efeito não deixa de revelar algum interesse, nomeadamente quando sabemos que a maior parte dos concorrentes com quem se defrontou e que o superaram, ninguém os conhece hoje em dia... Ainda durante os estudos no Conservatório de Paris, e no ambiente descontraído dos salões e tertúlias musicais que frequentava assiduamente, Ravel receberia a encomenda de uma peça de Piano, de onde nasceu a *Pavane pour une Infante Défunte*, porventura uma das suas obras mais conhecidas e mais tocada, pelos favores que vem merecendo até dos pianistas amadores. Depois de uma prodigiosa carreira musical e de ter produzido uma obra por demais conhecida, com relevo para *Ma mère L'Oye*, *Bolero*, *Daphnis et Cholé*, foi acometido pela doença, com vários problemas cerebrais agravados por um atropelamento numa rua de Paris, vindo a falecer no decorrer de uma delicada intervenção cirúrgica, na mesma cidade a 28 de Dezembro de 1937.

## 2. A história de *Pavane pour une Infante Défunte*

O curioso título da obra fundamenta-se precisamente na sonoridade e aliteração das palavras que o formam,<sup>2</sup> não no seu próprio significado, tendo em conta o próprio Ravel: “Não atribuem qualquer importância ao título. Escolhi-o apenas pelas suas qualidades eufónicas; não é um lamento fúnebre por uma criança morta, mas sim uma evocação da *Pavane*, uma dança do séc. XVI, que poderia ter sido dançada por uma princesinha tão pequenina como a pintada por Velázquez”.<sup>3</sup> Escrita sob influência do próprio Gabriel Fauré, é uma peça originalmente escrita para Piano sob encomenda, e depois dedicada, à Princesa de Polignac, uma famosa dama que, nos salões parisienses representava, de certo modo, a aliança entre a sensibilidade artística, o mecenato e a frivolidade própria dos ambientes da *belle époque*.<sup>4</sup> Composta no ano de

---

1890, mesmo que já houvesse ressonâncias a partir de revistas literárias como *Os Insubmissos* e *Boémia Nova*, onde colaboravam nomes como Eugénio de Castro, Camilo Pessanha ou António Nobre. Um exemplo paradigmático desse estilo pode ver-se no poema *Um Sonho*, de Eugénio de Castro: “*Na messe, que enlourece, estremece a quermesse... / O sol, celestial girassol, esmorece... / E as cantilenas de serenos sons amenos / Fogem fluidas, fluindo a fina flor dos fenos*”.

<sup>2</sup> Nomeadamente a aliteração entre as palavras francesas “*Infante défunte*” que tem uma sonoridade ainda mais próxima do que a tradução portuguesa “*Infanta defunta*” e claramente ignorada pela tradução inglesa que refere uma “*Dead Princess*”.

<sup>3</sup> Refere-se ao célebre quadro “*Las Meninas*” de Diego Velasquez, representado na figura que acima este texto e terá, de certa forma, inspirado também a obra.

<sup>4</sup> Winnaretta Singer, americana nascida em Nova York, era herdeira de uma colossal fortuna, proveniente da empresa produtora das famosas máquinas de costura *Singer*. Tendo estudado Piano e Órgão em Paris, “pela aliança entre a máquina de costura e a lira”, utilizou essa fortuna para financiar uma ampla gama de causas, nomeadamente projectos dedicados à saúde pública, mas sobretudo às artes e letras, como proprietária de um dos salões mais frequentados na cidade de Paris por onde passavam habitualmente grande número de escritores, pintores, escultores, poetas e compositores célebres como Gabriel Fauré, Claude Debussy, Maurice Ravel, Nadia Boulanger, Emmanuel Chabrier, Jean Françaix, Darius Milhaud, Henri

1899, foi estreada em Paris a 5 de Abril de 1902 pelo pianista Ricardo Viñes, vindo a ser orquestrado por Ravel em 1910 e assim estreada nos Concertos Hasselmans, a 25 de Dezembro de 1911, sob a direcção de Alfredo Casella. A partitura original tem uma duração de aproximadamente seis minutos, ao passo que a versão orquestral amplia um pouco as suas dimensões até para colmatar algumas debilidades e até monotonia.<sup>5</sup> Foi muito bem recebida pelo público, como aliás continuou pelos tempos fora, mas com algumas reticências pelos críticos e músicos profissionais e até do próprio compositor que reconhecia os seus defeitos e limitações. De facto, segundo Vladimir Jankélévitch, esta *Pavane* parece “dificilmente defensável” e Roland-Manuel limitar-se-á a referir que ela granjeou a Ravel “a estima dos salões e a admiração das jovens senhoras que não tocam muito bem Piano”.<sup>6</sup> É possível que, recorrendo às memórias de Chabrier – que Ravel reconhece com uma das suas limitações – o jovem compositor pretendesse exorcizar a influência assombrosa do seu professor Gabriel Fauré, mas esta obra, onde se acumulam todos as desilusões que marcavam o “*fin de siècle*” permite-nos medir hoje a distância que terá de ser estabelecida entre o que Ravel quer fazer e aquilo a que poderia abandonar-se. Escreve o pianista Alfred Cortot: “A popularidade desta obra sempre me pareceu estar em contradição com as razões de uma admiração inteligente pelo génio de Ravel. Ter uma viragem melódica bastante incolor e o charme algo doce que a torna um sucesso não é uma das características de uma música cuja originalidade assenta em dados menos complacentes. E uma produção de Piano algo compacta, não isenta de um certo constrangimento aqui”.<sup>7</sup>

### 3. Breve análise da obra

A *Pavane* era uma dança muito popular no séc. XVI, originária eventualmente de Espanha ou de Itália, em ritmo binário (uma semínima a duas colcheias), séria, nostálgica e num andamento lento, fazendo par, como era então habitual nas danças de corte, com outra de ritmo ternário e andamento mais rápido chamada *Gaillarde*. Ravel justificou o título por uma aliteração poética e não por uma referência a um acontecimento histórico. Mais tarde comporia a *Pavane de la Belle au Bois dormant* [Pavana da Bela Adormecida] que integra a *Suite para Piano*, depois orquestrada também, *Ma Mère l' Oye*. Dela dizia o próprio compositor: “Vejo muito bem os seus defeitos: a influência de Chabrier demasiado óbvia, e a forma bastante pobre. A notável interpretação desta obra incompleta e audaciosa contribuiu grandemente, creio, para o êxito

---

Sauguet, Germaine Tailleferre, Isaac Albéniz, Kurt Weill, Karol Szymanowski e até a americana Ethel Smyth, com quem Winnaretta chegou a ter uma relação amorosa. Ainda o maestro Igor Markevitch, os pianistas Ricardo Viñes, Blanche Selva, Clara Haskil, Lili Kraus, Arthur Rubinstein, e a bailarina Isadora Duncan. Por um segundo, ou terceiro, casamento de mera conveniência, pois nem sequer viviam juntos – ambos homossexuais – com Edmond, Príncipe de Polignac, assumiu o título pelo qual ficou conhecida. Ainda hoje continua a acção de beneficência pública da Fundação Singer-Polignac em Paris.

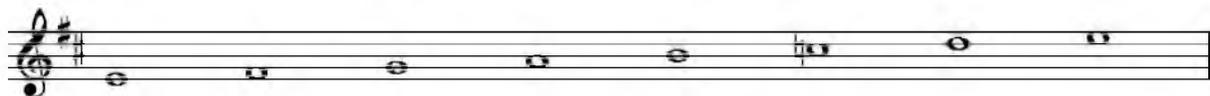
<sup>5</sup> A ligação de Maurice Ravel e Espanha é notória, mesmo sendo “a uma Espanha mais fictícia que real” já que não tem em conta a especificidade das regiões espanholas, lendo as músicas numa perspectiva meramente nacionalista, adaptadas ao gosto e ao estilo erudito francês, muito menos ao País Basco, região onde ele nasceu. *Habanera*, *Rapsódia Espanhola*, *A Hora Espanhola* ou *Bolero* são alguns exemplos. Nas três canções de *Don Quichote à Dulciné*, podemos encontrar as alternâncias 6/8 e 3/4 da *guajira*, o ritmo irregular 5/4 do *zorrico* basco e sobretudo da *jota aragonesa*. No ciclo *Chants Populaires*, a canção espanhola é realmente a muito conhecida canção galega “Adeus, meu homiño, adeus”.

<sup>6</sup> Cfr. MARCEL MARNAT, *Maurice Ravel*, Fayard, Paris, 1986, p. 94.

<sup>7</sup> ALFRED CORTOT, *La musique française de Piano*, Quadriges, Presses Universitaires de France, Paris, 1932, p. 264.

que obteve”.<sup>8</sup> De facto, “na música do Ravel mais jovem, nota-se a garantia secreta do plano tonal, mesmo quando este parece ameaçado pela subtil ousadia das sobreposições temáticas ou pela frequente elisão do sensível; há ali uma predilecção pelos acordes de sétima e décima primeira, incluindo a supressão do segundo grau da escala neste segundo caso; uma acentuada preferência pelos contornos melódicos baseados nos intervalos de segunda, já utilizados por Gabriel Fauré, em cuja *Pavane* a obra é claramente inspirada.<sup>9</sup> *Pavane pour une Infante Défunte* é uma obra um tanto compacta às vezes, dando a aparência de uma redução orquestral em vez de se tratar de uma escrita original para Piano. O proverbial engenho instrumental de Ravel não está aqui isento de um certo constrangimento. Além disso, não tardou em conformar esta peça àquilo que parece ser o seu verdadeiro propósito, escrevendo uma versão sinfónica, que amplia a escrita original por meio de ornamentos de todos os tipos. O plano musical desta obra de proporções curtas é muito simples e bastante dócil às indicações ingénuas do velho Thomas Morley, que, nos tempos isabelinos, recomendava “que esta dança grave fosse composta por três repetições entre as quais se pode cantar”.<sup>10</sup>

O ritmo característico da *Pavana* identifica-se particularmente no compasso 13, com a marcação na região grave, aqui representada na Pedaleira em valores longos, depois de uma introdução particularmente melancólica. A versão orquestral permite uma maior identificação dos diversos elementos que compõem a obra, estruturada segundo as três secções já recomendadas por T. Morley: A (comp. 1-40) – B (comp. 41-59) - A’ (comp. 60-72). Poderíamos dizer que a secção A é formada por três elementos: a - c. 1-12; b - c. 13-27; a’ c. 28-39. É construída segundo uma linha melódica modal com harmonia a condizer, mas a sua escrita aparenta a tonalidade de Sol Maior, claramente afirmada no final da segunda secção por uma cadência perfeita VI - V7 - I – opção que nos parece um pouco fora do contexto – no comp. 59, e sobretudo na cadência final da obra, ao passo que toda a construção da secção A propõe um *Protus* em Mi e a secção B um *Protus* em Sol.



certa originalidade ao nível da linguagem musical, procurando ir além do mais óbvio, mas os meios utilizados deixam escapar alguma incoerência, própria de um jovem compositor que, conhecendo alguns recursos da música antiga, nomeadamente a modal, ignora a sua verdadeira origem e o sistema em que deve ser contextualizada.

#### 4. A transcrição para Órgão

Apesar de o compositor insistir no facto de se tratar de uma “dança”, que poderia ser executada por uma princesinha da corte espanhola, retirando à obra o carácter fúnebre que o seu título poderia indiciar, o certo é que, o modo como Ravel desenvolve esta música, da escrita original até à versão orquestral, claramente mais rica, não deixa de evidenciar um ambiente sacro, contido, para não dizermos lúgubre. Foi esse mesmo ar sagrado que a caracteriza, apesar do seu título e modelo, contrastando com as intenções marcadamente ateias do seu autor, que me levou a pensar numa transcrição para Órgão. Não se trata de uma opção propriamente original, mas procuro aqui reproduzir no Órgão algumas das propriedades que tornaram esta música tão estimada pelos tempos fora. Ao mesmo tempo, uma execução organística torna-se mais acessível que o original, mercê das possibilidades oferecidas pela Pedaleira, ao mesmo tempo que o colorido tímbrico, muito aproximado à orquestra, enriquece de forma considerável a sonoridade mais limitada do Piano. Por isso mesmo, a estrutura desta transcrição assenta basicamente na partitura de Piano, distribuindo os graves pela Pedaleira, com uma independência que os torna mais claros, tirando partido também da possibilidade de se contar com mais do que um teclado; esta transcrição foi acompanhada passo a passo pela partitura orquestral de modo a nos podermos aproximar o mais possível da sua sonoridade, não só pela riqueza tímbrica proporcionada pelo *órgão sinfónico*, mas também pela possibilidade de transportar para o instrumento alguns dos elementos da partitura orquestral, nomeadamente as passagens em *pizzicato* dos instrumentos graves das cordas. Ao mesmo tempo, a Voz Celeste – porventura mais próxima do registo italiano do mesmo nome do que do francês – permite uma aproximação à sonoridade das Cordas, em contraste ou diálogo com as Madeiras. A registação aqui sugerida é meramente indicativa, devendo ser construída de acordo com as possibilidades de cada instrumento procurando, no entanto, aproximar-se o mais possível da sonoridade orquestral; a riqueza tímbrica de cada órgão ou a possibilidade de obtermos a sonoridade particular de alguns registos mais raros a partir de combinações dos registos comuns,<sup>11</sup> ajudará a conseguir o resultado mais adequado à qualidade e à importância que a obra reveste.

*Meadela, 05 de Maio de 2025*

*Jorge Alves Barbosa*

---

<sup>11</sup> Com Gamba 8' e Flauta XII ou Nazard 2 2/3, consegue-se uma sonoridade próxima do Oboé, enquanto a do Clarinete se pode obter pela combinação de Bourdon 8' e Terza 1 3/5 ou Decimino. (Cfr. RAFFAELE MANARI, *Arte della Registrazione, Appunti di lezioni date agli alumni del Pontificio Istituto di Musica Sacra*, a cura di Arturo Sachetti, Edizioni Carrara, Bergamo, 1996, p. 68).

# PAVANE POUR UNE INFANTE DÉFUNTE

Maurice Ravel (1875-1937)

Transcr: J. Alves Barbosa

(2025)

Assez doux, mais d'une sonorité large ♩ = 54

III - Gamba 8' + Voix céleste

II - Bourdon 8' + Flauta 8'

I - Fundos 8'+4'+2'+Mix

Ped. Sub. 16'

The first system of the musical score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves. The top staff, labeled 'III', features a melodic line with a long slur and a fermata over the first measure, followed by a series of notes. The middle staff, labeled 'II - [Horn]', contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff, labeled 'Sub. 16' pp', provides a bass line with a similar eighth-note pattern. The dynamic marking 'p' is placed at the beginning of the first staff.

The second system of the musical score continues the piece. It also consists of three staves. The top staff, labeled 'II - Fundos 8' p', has a melodic line with various ornaments and a dynamic marking of 'p'. The middle staff, labeled 'I ff', continues the rhythmic accompaniment. The bottom staff, labeled 'II pp', provides a bass line with a similar pattern. The dynamic marking 'pp' is placed at the end of the system. The system number '10' is written above the top staff. The tempo marking 'allarg.' is placed above the middle staff. The system ends with a double bar line and the page number '+ 32'.

**II - Oboé** 15 *molto sostenuto*

**III - Voix céleste** I *mf*

[Pavane] Ped. + I

20

**III *ppp***

Ped. - I

25

**I** *f*

**II - Flautas 8' + 4'**

**III**

Ped. + I

Ped. - I

30

35 **II**

**I**

**III**

II - Flauta 8' 40

**I ff**

**pp dolce e legato**

**III**

Ped. + I

Ped. - I

II - Clarinete ou Flauta 8'+4' 45

**pp**

**m.s.**

**I ff**

**III**

Ped. + I

II - Flauta 8'

II - Flauta 8' + 4'

50 *pp* *m.s.* 3 III

Ped. - I

55

I Tempo

II - Flauta 8'

60

I - Bourdon 8'

3 I *ff* II *pp* 60

Ped. + I Ped. - I

III - [Voix céleste]

This system contains three staves. The top staff is for the celeste part, marked 'III - [Voix céleste]'. It features a melodic line with several measures of sixteenth-note runs, some of which are grouped with slurs and ties. A measure number '65' is placed above the staff. The middle and bottom staves are for the piano accompaniment, consisting of a continuous sixteenth-note pattern in the right hand and a simpler rhythmic pattern in the left hand. Pedal markings are present at the end of the system.

II - Flauta 8'

III - Voix céleste

This system contains three staves. The top staff is for the flute part, marked 'II - Flauta 8\''. It begins with a melodic phrase and includes a measure number '70'. The middle staff is for the celeste part, marked 'III - Voix céleste', which provides harmonic support with sustained chords. The bottom staff is for the piano accompaniment, continuing the sixteenth-note pattern. Dynamics include 'ff' (fortissimo) and 'pp' (pianissimo). Pedal markings 'Ped. - I' and 'Ped. + I' are used throughout. A date '20.03.2025' is written in the bottom right corner.

